

# Ekspresjonizm to gra... Ale właściwie, czemu nie?

Mabuseria, czyli eksperyment ekspresjonistyczny  
w Mocnym człowieku Henryka Szaro

NATASZA KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA

*Czekamy na doktora Caligari, w tej czy  
innej, a nawet na pewno innej, odmienionej  
postaci – czekamy nań tutaj, w Polsce...*

Anatol Stern

Czy w modelu kinematografii „zorientowanej na odbiorcę” jest miejsce dla artystycznych eksperymentów? Tak postawione pytanie – w kontekście polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego – wydaje się pytaniem *stricte* retorycznym. Alina Madej – autorka najpełniejszej w piśmiennictwie polskim monografii poświęconej filmom wyprodukowanym w latach 1918-1939 – traktuje przedwojenną kinematografię jako sensowną zintegrowaną strukturę, na którą składa się wiele związanych ze sobą praktyk i dyskursów. Do opisu tej struktury badaczka posłużyła się wprowadzonym przez Christiana Metz’a pojęciem instytucji kinematograficznej<sup>1</sup>. W okresie międzywojennym instytucja kinematograficzna mogła powstać dzięki radykalnej zmianie sytuacji politycznej. Odzyskanie niepodległości oznaczało przeniesienie akcentu z walorów etycznych (sztuka jako patriotyczny obowiązek) na ekonomiczną rentowność i atrakcyjność widowiska. Kino stało się dostarczycielem filmowej przyjemności, stanowiącej niezbywalny warunek sprawnego funkcjonowania systemu – gwarancją jego autoreprodukcji i trwałości. Decydujący wpływ na artystyczny kształt filmów mieli właściciele kin, do których przylgnęło pogardliwe określenie „branża” lub – by posłużyć się terminologią Karola Irzykowskiego – „kapitał”: *chciwy, konserwatywny, tchórzliwy, a przy tym grubo się myli w ocenie wymagań publiczności, uzurpuje sobie jasnowidztwo co do jej gustów, ale popełnia wciąż pomyłki. (...) Specjalnie polski kapitał lęka się wszelkich nowości, nie wypróbowanych gdzie indziej (...)*<sup>2</sup>. Dla rodzimej produkcji, funkcjonującej w warunkach gospodarki drobnokapitalistycznej, niedoścignionym wzorcem stało się oparte na formułach gatunkowych klasyczne kino hollywoodzkie. Jednym z podstawowych wyróżników tego kina było akcentowanie nadrzędnej roli fabuły. Ukształtowany w latach dwudziestych typ opowiadania służył zaspokajaniu pragnienia doznawania przyjemności filmowej, której źródłem był proces narracyjny. *Dominacja fabularności w przedwojennym kinie polskim* – stwierdza Madej – *uwidacznia się w sposobach informowania publiczności o filmie (podawanie tematu filmu), w metodach zwabiania widzów do kina (dokładne streszczanie fabuł w programach filmowych), w kryteriach oceny filmów (cenzurki wystawiane*

*przez recenzentów fabule i często pozbawiona sensu ocena stopnia jej „prawdziwości”), w technikach adaptacyjnych (...) <sup>3</sup>.*

W dwudziestolecu międzywojennym kontynuowano rozpoczętą jeszcze przed I wojną praktykę przekształcania pierwowzorów literackich zgodnie z wymaganiami spragnionego taniej sensacji widza. Powszechną zasadą było dopisywanie nieistniejących w oryginale wątków czy stosowanie rozwiązań niezgodnych z logiką zdarzeń fabularnych <sup>4</sup>. „Sensacyjność” przejawiała się jednak wyłącznie na poziomie fabularnym dzieła filmowego. Twórcom brakowało bowiem świadomości, iż pewne konwencje gatunkowe (dominująca formuła filmu melodramatyczno-sensacyjnego) wymagają zastosowania określonych środków formalnych. Przyczyniło się to w dużej mierze do homogenizacji oferowanych widzom produktów. Brak umiejętności wyzyskania filmowego potencjału materiału literackiego spowodował, iż wyróżniającą polskie filmy cechą był ich „protokolarny” charakter. Tę specyficzną dla rodzimego kina tendencję posumował Irzykowski: *Reżyser idzie krok w krok za scenariuszem czy powieścią lub nowelą, którą przerabia. Dbą głównie o to, by zachować pragmatyczny związek zdarzeń i według tego wybiera i szereguje sceny (...). W ten sposób można sfilmować wszystko z wzorową wiernością i bezdusnością. Jest to po prostu przetłumaczenie powieści czy noweli na film, szereg telegramów optycznych. (...) Z protokolarnością idzie w parze trywializm, to jest drobiazgowość i wierność w szczegółach obojętnych, które rozumieją się same przez się. (...) To nie jest kino, lecz nagromadzenie znaków (...)* <sup>5</sup>.

Uprzywilejowana pozycja fabuły w obrębie widowiska filmowego determinowała wybór konkretnych rozwiązań formalnych. Gwarantem spójności i „przezroczystości” narracji był klasyczny montaż podporządkowujący wszystkie elementy filmu opowiadanej historii. Iluzję „przezroczystości” niweczył jednak zaburzony rytm przejść montażowych. Zrozumiałość tekstu warunkowały liczne figury repetycji (przy jednoczesnej rezygnacji z retrospekcji i futurospekcji). Przeważały plany ogólne i amerykańskie, dzięki czemu uzyskiwano efekt „informacyjnego nadmiaru”. Preferowane przez międzywojennych twórców rozwiązania estetyczne nadawały ówczesnej produkcji jednolity charakter. Model kultury „zorientowanej na odbiorcę” oznaczał w praktyce konieczność dostarczania produktów wysoce zestandaryzowanych, ujętych w ramy spetryfikowanych treści. W polskim kinie dwudziestolecia międzywojennego wybór środków formalnych wynikał z bezwzględnego respektowania zasady wizualnej idealizacji. Film stał się formą spektaklu, w którym fabuła – niezależnie od przyjętej konwencji gatunkowej – zyskiwała widowiskową oprawę. Nie dziwi zatem, iż uprzywilejowanym gatunkiem filmowym stał się w omawianym okresie melodramat. Determinujące strukturę melodramatyczną reguły spektaklu narzucały widzowi identyfikację ze światem „wystawnej opery” – rzeczywistością *bigger than life*.

*Mocny człowiek* Henryka Szaro z 1929 r. <sup>6</sup> należy do grupy „filmów ludycznych”. *Filmy te* – zdaniem Tadeusza Lubelskiego – *w większości z trudem poddają się jednoznacznym określeniom gatunkowym, choć generalnie najbliższe im do melodramatu, w różnych jego odmianach* <sup>7</sup>. Podstawowym kryterium wyróżniającym „filmy ludyczne” jest możliwość zrekonstruowania wzorca kulturowego, do którego filmy te się odwołują. W konkretnych realizacjach wzorzec ten pojawia się w formie podporządkowanej nadrzędnej strukturze melodramatycznej.

W grupie „filmów ludycznych” – związanych z „kulturą czasu wolnego” – można wyróżnić obrazy oparte na uproszczonym modelu modernistycznym lub ekspresjonistycznym. Rodzimy wariant ekspresjonizmu zyskał w polskim piśmiennictwie żartobliwe miano „mabuzerii” – *połączenia doktora Mabuse z łobuzerią*<sup>8</sup>. W pojęciu „mabuzerii” *implicite* zawiera się przekonanie – nie odnoszące się wyłącznie do filmu – o dysproporcji (zarówno na poziomie „socjologicznym”, jak i – co najważniejsze – artystycznym) między polską odmianą ekspresjonizmu i niemieckim pierwowzorem. To przekonanie stało się podstawową przesłanką do sformułowania tezy, iż w Niemczech ekspresjonizm był centralnym problemem świadomości artystycznej, w Polsce – marginesowym<sup>9</sup>. *O ile w niemieckim obszarze językowym – komentuje Heinrich Kunstmann – mamy do czynienia z wieloma centrami działalności ekspresjonistów – naturalnie przy dominującej pozycji metropolii berlińskiej – o tyle polski ekspresjonizm koncentruje się w jednym miejscu, w prowincjonalnym wówczas Poznaniu (...). Nie trzeba wymieniać nazwisk żeby wykazać, że niemiecki ekspresjonizm współkształtowały największe talenty tamtych czasów. Inaczej działo się w Polsce, gdzie, nawet jeśli przyrzeć się temu zjawisku dokładniej, nie można powiedzieć, że włączyli się w walkę o ekspresjonizm artyści o najwybitniejszych nazwiskach lub, ściślej rzecz ujmując, artyści o największym potencjale twórczym. Ograniczona artystyczna jakość polskiego ekspresjonizmu wyjaśnia też chyba fakt, dlaczego ten prąd nie miał żadnego szerszego ani głębokiego oddziaływania i nie mógł wytworzyć tradycji*<sup>10</sup>.

Mimo zastrzeżeń formułowanych wobec kinowej „branży”, iż tzw. *szarpanina dusz jest dziedziną wcale niefilmową*<sup>11</sup>, w dwudziestoleciu międzywojennym powstało wiele dzieł<sup>12</sup> eksploatujących fenomen metempsychozy, zamiany osobowości, fatum. Masową wyobraźnią rządzą demoniczni hipnotyzerzy stworzeni na modłę głównego protagonisty z serii Fritza Langa – doktora Mabuse. Wydaje się, iż bohater filmu Szaro – wzorowany na wykreowanej przez Langa figurze wielkomiejskiego zbrodniarza (*figure of urban crime*<sup>13</sup>) – doskonale wpisuje się w ten paradygmat. Podobnie jak Mabuse kieruje się pragnieniami i żądzą, których społeczeństwo, aby móc normalnie funkcjonować, nie może zaakceptować<sup>14</sup>. O ile jednak – na co zwraca uwagę Tom Gunning – o potędze Mabusego decyduje umiejętność posługiwania się rozmaitymi atrybutami nowoczesności (potwierdzeniem tego faktu jest perfekcyjnie zorkiestrowana początkowa sekwencja filmu *Doktor Mabuse, gracz*)<sup>15</sup>, o tyle filmowy „mocny człowiek” ucieka się do „pre-nowoczesnych” aktów (fizycznej) przemocy<sup>16</sup>. O różnicy między bohaterami decyduje także cel (u Szaro jest nim wyłącznie zdobycie sławy i pieniędzy, u Langa – dominacja nad światem a może tylko „gra dla samej gry”) i skala „przestępczej” działalności („technologiczna sieć” Mabusego obejmuje całe miasto). Dlatego też Bielecki pozostaje do końca bohaterem indywidualnym, funkcjonującym w określonym środowisku społecznym (film – w przeciwieństwie do powieści nie daje widzowi wystarczających przesłanek, by traktować Henryka na przykład jako figurę „Artysty”), zaś Mabuse to postać o nieograniczonej „pojemności semantycznej” (dla przypomnienia Kracauer widział w nim kolejne ogniwo w łańcuchu ekspresjonistycznych tyranów zapowiadających Hitlera, Elsaesser *większą niż życie* figurę „dzikiego kapitalizmu”<sup>17</sup> lub/i metaforę reżysera filmowego manipulującego – za pomocą spojrzenia – zbiorowymi wyobrażeniami<sup>18</sup>). A zatem jest on w *pewnym sensie „pustym miejscem”, signifiant jedynie potencjalnym, w które można wpisać*

rozmaite znaczenia, w zależności od semantycznej „aury”, jaką w danym momencie stwarza dookoły kontekst<sup>19</sup>.

W filmie Szaro można odnaleźć jednak typowy dla Langa motyw jednostki (niezależnie czy protagonistą jest przedstawiciel prawa, czy przestępca) zmagającej się z przeciwnościami losu. Ludzie pochwyceni w szprychy systemu: sposób, w jaki się buntują, protestują i walczą, a pomimo to ponoszą w finale klęskę – oto zasadniczy temat Langa, którego interesuje moment, w którym zdarzenie lub sytuacja staje się nieunikniona, a każda próba ucieczki okazuje się dla bohatera kolejną pułapką<sup>20</sup>.

O wyjątkowej pozycji *Mocnego człowieka* wśród filmów powstałych z inspiracji dziełem Langa zadecydował w dużej mierze fakt, że obraz Szaro stanowił wyjątkową próbę połączenia modelu powieści modernistycznej w jej wariacie nietscheańskim<sup>21</sup> – podstawą scenariusza był utwór Stanisława Przybyszewskiego pod tym samym tytułem – z estetyką ekspresjonizmu (i Kammerspielu<sup>22</sup>). Warto zauważyć, że to właśnie Przybyszewskiemu przypisuje się (skądinąd niesłusznie) wprowadzenie słowa „ekspresjonizm” do polskiej terminologii. A przecież – jak podkreśla Heinrich Kunstmann – *Stanisław Przybyszewski, papież polskiego neoromantyzmu, używając w 1918 r. słowa „ekspresjonizm” na oznaczenie prądu literackiego, nie zamierzał wcale wykreować nowego modelu artystycznego, lecz chciał raczej pod płaszczykiem ekspresjonizmu reaktywować stare modernistyczne upodobania*<sup>23</sup>. Przybyszewski – początkowo sceptyczny zarówno wobec samej nazwy „ekspresjonizm” („*Ekspresjonizm!*! Jezus Maria! Znowu nowy „izm”! Po co i na co? „*Pour éparter le bourgeois?*”<sup>24</sup>), jak i linii programowej poznańskiego „Zdroju” (w „usiłowaniach” ekspresjonizmu dostrzegał na ogół przejaw *dziecinnego snobizmu i histerycznego pragnienia wyróżnienia się z całej rzeszy artystów*<sup>25</sup>) – dążył do spolonizowania nurtu, poszukując jego źródeł w mistycznej twórczości Słowackiego<sup>26</sup>.

W refleksji krytycznej prozatorskie dzieła Przybyszewskiego traktowano jako rodzaj *eksperymentu intelektualistycznego*, polegającego na tym, że się *analizuje, rozwija i doprowadza do ostatecznych konsekwencji (przynoszących z reguły klęskę lub katastrofę) – daną postawę życiową, dyskryminując ją tym samym etycznie*<sup>27</sup>. *Mocny człowiek* doskonale odpowiada temu schematowi, ale w kontekście całego dorobku powieściowego Przybyszewskiego nie jest z pewnością pozycją najwybitniejszą. Stworzona w ramach kontraktu wydawniczego z firmą Gebethnera i Wolffa (opiewającego na niebagatelną sumę 1500 rubli za powieść) stanowi doskonały przykład procesu „utowarowienia”: *Ekstremalny teoretyk elitarnego sztuki postawiony zostaje w roli producenta sztuki popularnej i akceptującej reguły nowoczesnej „mass culture”*. *Na przykładzie „Mocnego człowieka” można zaobserwować, jak elitarno-autonomiczny model sztuki przekształca się w popularno-autonomiczny, który w sposób wyrazisty objawi się w literaturze polskiej dopiero w latach 30. XX wieku*<sup>28</sup>. A przecież czytana palimpsestowo powieść Przybyszewskiego odslania poza wierzchnią, melodramatyczno-sensacyjną warstwą, *metafizyczno-psychoanalityczny fundament*<sup>29</sup>.

Na dokonany przez Henryka Szaro wybór pierwowzoru literackiego (niezależnie od „kinematograficznej dynamiki” samej powieści skomponowanej ze scen-obrazów „umocowanych” na sensacyjno-kryminalnym stelazu<sup>30</sup>) zdecydowany wpływ wywarła z pewnością kilkuletnia praktyka reżysera w teatrze Wsiewołoda

Meyerholda. Rosyjski reżyser sięgnął po tekst powieści Przybyszewskiego już w 1916 r., realizując pierwszą<sup>31</sup> ekranową wersję *Mocnego człowieka* (ze względu na radykalne rozwiązania formalne nie doczekała się dystrybucji kinowej).

W 1929 r. powieść Przybyszewskiego była już utworem zdecydowanie anachronicznym, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Andrzej Strug współpracujący z Szaro przy literackim opracowaniu tekstu. Strug wyjaśniał: *Trzeba było pozbawić Bieleckiego blasków demoniczności tak fascynujących przed laty dwudziestu luminarzy Młodej Polski, i tak obcej dzisiejszym czasom. (...) A pozatem Bielecki to przecież stuprocentowy szarlatan i złodziej cudzych marzeń. Został on przeprowadzony zbyt jednoplanowo, trzeba więc było uczynić go bardziej ludzkim – i jego nierealne nieco mroki duchowe rozświetlić temi promieniami skruchy, wątpliwości, wzlotów i nadziei, które nie są obce najgorszym nawet szelmom*<sup>32</sup>. W podobnym duchu na temat filmowej postaci Bieleckiego wypowiadał się odtwórca głównej roli – Grzegorz Chmara: *Rolę Bieleckiego rozumiem nieco inaczej niż ją rozumiał Przybyszewski. Jestem zdania, że demonizm tej postaci jest dziedzictwem okresu nietzscheańskiego, które zostało już za nami. Pragnę tę postać bardziej przybliżyć do życia, do prawdy*<sup>33</sup>. Wspomnianemu „zbliżeniu do prawdy”<sup>34</sup> i „oddemonizowaniu” postaci Bieleckiego miały służyć liczne zmiany wprowadzone przez autorów scenariusza: w filmie Bielecki nie zabija kochanki (i nie poddaje jej wielostronnemu procesowi deprawacji), nie doprowadza za pomocą perfidnej intrygi do śmierci bogatej krewnej (wątek „spadku” jest w filmie nieobecny, pojawia się jedynie informacja o wekslach podżyrowanych – zapewne dobrowolnie – przez babkę Henryka), nie popycha Ligęzy w ramiona aktorki Żegoty, by samemu móc nawiązać romans z jego piękną żoną (przeciwnie – zbliża się do Niny, odkrywając niewierność jej męża<sup>35</sup>). W powieści – zupełnie inaczej niż w filmie – bohater dokonuje szeregu zbrodni, nie tyle po to, by utrzymać tę wątpliwą sławę, która niejednokrotnie wzbudza w nim samym wstręt, ile raczej, by wypróbować swą „wołę mocy” i wygrać grę toczoną z własnym życiem<sup>36</sup>.

Strategie, którymi posłużyli się realizatorzy, by dostosować utwór do potrzeb współczesnego i świadomego (a może raczej konserwatywnego, o czym świadczyłaby zmiana zakończenia) widza polegały zatem na osłabieniu „nietzscheańskiego” charakteru powieści, pozbawieniu jej wątków metadyskursywnych (próżno by szukać w filmie jakże istotnego wątku dotyczącego relacji między sztuką i krytyką czy rozważań nad funkcją nowego typu „artysty rynku” manipulującego – także za pomocą reklamy – zbiorową wyobraźnią) i przekształceniu fabuły zgodnie z wymogami widowiska melodramatycznego. Zastosowanie – jako nadrzędnej zasady organizującej sensy dzieła – schematu gatunkowego melodramatu oznaczało konieczność przeniesienia akcentu z wątku sensacyjnego (kradzież manuskryptu, intrygi i liczne zabójstwa) na wątek miłosny (historia uczuciowego trójkąta zakończona spektakularnym samobójstwem bohatera porzuconego przez wybranek<sup>37</sup>). W konsekwencji w filmie ujawnia się – tak krytykowana przez Lotte Eisner w odniesieniu do *natrętnego wpływu Thei von Harbou* na Langa – skłonność do *nadętej melodramatyczności*<sup>38</sup>.

Zgodnie z regułami Kammerspielu postacie drugoplanowe zostały sprowadzone do roli podrzędnych statystów. Ta zasada odnosi się w sposób szczególny do bohatererek kobiecych, które zostały pozbawione – w sposób przywodzący na myśl dzieła powstałe według scenariuszy Carla Meyera<sup>39</sup> – indywidualnego bytu (na

przykład w filmie nie pojawia się diaboliczna postać Ady – uosobienia archetypu *femme fatale* budzącego męską grozę<sup>40</sup>). Wydaje się, iż w relacjach z kobietami (które są traktowane są *jak martwy przedmiot zbytku, nie żywe istoty*) Bielecki kieruje się mottem doktora Mabuse: *Nie istnieje nic takiego jak miłość, jedynie pożądanie*. A kiedy decyduje się odstąpić od tej zasady i zakochuje w Ninie, jego „wola mocy” słabnie, co staje się bezpośrednią przyczyną tragedii. Czytana w kluczu psychoanalitycznym śmierć Bieleckiego może stanowić potwierdzenie tezy, zgodnie z której utwory Przybyszewskiego *nie tylko dokumentują wielopoziomowy kryzys, jaki przyniosła ze sobą nowoczesność, ale również zapowiadają zmierzch męskości, którego nieuchwytne jeszcze procesy zaczęły się już pod koniec XIX wieku*<sup>41</sup>. W świadomości tego kryzysu ma źródło wyraźna predylekcja autora do kreowania postaci melancholików obciążonych sadomasochistycznymi kompleksami. W filmie ten aspekt zostaje dodatkowo wzmocniony faktem, iż Bielecki – opuszczony przez Ninę – decyduje się na samobójstwo, a w Strindbergowskiej „walce płci” zwyciężają kobiety: Nina (w powieści – dowiedziawszy się o zdradach Henryka – rzuca się pod koła pociągu i umiera w tym samym momencie, co ukochany) oraz Lucja (w literackim pierwowzorze zamordowana przez Bieleckiego).

Najmocniejszą stroną filmowego *Mocnego człowieka* okazała się jednak nie tyle psychologia, kontekst filozoficzny czy fabuła (choć w aspekcie tematycznym eksplorację mrocznych głębin duszy uznawano często za podstawowy wyznacznik dzieł ekspresjonistycznych), ile warstwa obrazowa, na którą w dużej mierze złożyła się sugestywna scenografia autorstwa Giovanniego Vitrotti (znanego m. in. z ekspresjonistycznych *Rąk Orlaka* w reżyserii Roberta Wiene). Film Szaro wydaje się utworem niezwykle wysmakowanym estetycznie, aczkolwiek trudno w tym wypadku odwołać się do konkretnych obrazów dowodzących szczególnej dbałości o kompozycję pojedynczego kadru, który w ekspresjonistycznych filmach niemieckich (*Gabinet doktora Caligari*, *Genuine*, *Faust*) budowany był jako autonomiczny, plastycznie wyrafinowany i kompozycyjnie zamknięty obraz niesfunkcjonalizowany fabularnie<sup>42</sup>.

Paradoksalnie, satysfakcjonujący (czego dowodzi recepcja krytyczna filmu) efekt artystyczny był rezultatem technologicznej słabości polskiego kina<sup>43</sup>. Spowodowane czynnikami ekonomicznymi i zdecydowanym oporem środowiska filmowego (a także – o czym świadczą teksty m. in. Irzykowskiego – teoretyków) opóźnienie przełomu dźwiękowego sprawiło, iż Szaro zrealizował *Mocnego człowieka* jako film niemy, unikając tym samym błędów popełnianych przez twórców pierwszych *talkies*. Warto także podkreślić niewielką liczbę niezwykle lakoniczność napisów wewnątrzjęzycznych, przywodzącą na myśl arcydzieła Kammerspielu. Rozbudowany napis pojawia się w zasadzie tylko raz – jest nim śmiały obyczajowo cytat z powieści Henryka (pełni on istotną funkcję wyjaśniającą przychyny erotycznej fascynacji Niny – zaniechanej przez niewiernego męża – Bieleckim). *Mocny człowiek* wszedł na ekrany w momencie<sup>44</sup>, kiedy – jak twierdzą Kristin Thompson i David Bordwell – ekspresjonizm dawno (bo już pod koniec 1910 r.) przestał być radykalnym artystycznym eksperymentem<sup>45</sup>, stając się stylem szeroko akceptowanym, a nawet modnym<sup>46</sup>. W Polsce jednak – na co zwraca uwagę Marcin Giżycki – wpływ ekspresjonizmu trudno doszukiwać się nawet w kręgach tzw. filmu awangardowego. Zdaniem autora jedynie działalność filmową Feliksa Kuczkowskiego w latach 1916-1926 można uznać za próbę stworzenia kina

ekspresjonistycznego (o tym, że taka klasyfikacja budzi zastrzeżenia świadczy fakt, iż Giżycki określił Kuczkowskiego mianem *osobliwego ekspresjonisty*<sup>47</sup>). W opublikowanej w 1924 r. *Dziesiątej Muzie* Karol Irzykowski poświęcił filmom ekspresjonistycznym niewiele uwagi, analizując *Gabinet doktora Caligari* i *Raskolnikowa* jedynie w kontekście zagadnienia „sojuszu kina z malarstwem”. W podsumowaniu Irzykowski pisze: *Malarze dotychczas myślą o filmie również tylko kategoriami teatralnymi: jako o sposobności do rozwinięcia talentu dekoracyjnego i do układania „pięknych grup”*<sup>48</sup>. Podobny w ostatecznej wymowie „akt oskarżenia” pod adresem filmów spod znaku *Caligari*ego sformułował kilka lat później (1928) Anatol Stern: *udowodniliśmy doktorowi, że kaptuje zwolenników swej sekty nie dzięki swym walorom kinowym, ale literackim i malarskim, że odznacza się zdradziecko statycznym charakterem, że jest, słowem, strzygą teatralną, która oszukańczo przekroczyła magiczny krąg światła jupiterów i lamp rtęciowych*<sup>49</sup>. Tego typu krytyczne wypowiedzi mogły skutecznie zniechęcić twórców dbających przede wszystkim o walory kinowe, do podejmowania ekspresjonistycznych eksperymentów.

W utworze Szaro odzwierciedleniem tezy, że ekspresjonizm już przed I wojną był stylem „oswojonym” przez kulturę popularną są te fragmenty filmu, w których radykalnie ekspresjonistyczny design został opatrzony wyraźnym cudzysłowem. W tym sensie *Mocny człowiek* przywodzi na myśl strategię twórczą Langa, który w filmie *Doktor Mabuse, gracz* nie tyle stosuje styl ekspresjonistyczny, ile raczej „ironizuje” na jego temat<sup>50</sup>. Wedle Elsaessera film może być czytany jako „pastisz” ekspresjonistycznej rewolty<sup>51</sup>. *Elementy ekspresjonistyczne w „Doktorze Mabuse”* – podsumowuje Tomasz Kłys – *mają charakter albo specyficznie Langowskich „idiomów” stylistycznych, albo jawią się jako cytaty, trawestacja, wzięcie w nawias (...). Ale skoro są to cytaty, trawestacje, stylizacje wzięte w nawias obrazu na ścianie, rampy sceny czy wystroju knajpy, trudno nie zauważyć krytycznego dystansu Langa do ekspresjonizmu i jego prezentacji w filmie jako jeszcze jednego „tematu” (...)*<sup>52</sup>.

Za sprawą ostentacyjnego cytatu plastycznego (umieszczony nad kominkiem obraz – na którym znalazł się znany m. in. z *Gabinetu doktora Caligari* i *Metropolis* ikonograficzny motyw „porwanej dziewczycy” – „komentuje” namiętną relację między kochankami, ale odsyła także w sposób bezpośredni do ekspresjonistycznego *imaginarium*), charakter metatekstowy zyskują *stricte* ekspresjonistyczne sceny zrealizowane w podmiejskiej posiadłości Henryka.

Kluczowa dla filmu sekwencja rozgrywa się w teatrze podczas premiery sztuki Bieleckiego. Inscenizacja oraz styl gry aktorskiej jednoznacznie odnoszą się do technik stosowanych w teatrze ekspresjonistycznym (zdeformowane, graficzne dekoracje oraz przesadna gestykulacja i choreograficznie wystylizowany ruch aktorów). Odnotujmy, iż ekspresjonistyczny – i w zestawieniu z techniką gry aktorów drugoplanowych wyraźnie „anachroniczny” – rodowód ma także aktorstwo Grzegorza Chmary odtwarzającego w filmie rolę Henryka Bieleckiego (dla porównania warto przywołać niezwykle oszczędną reakcję gestyczną Agnes Kuch – filmowej Łucji – w dramatycznej scenie śmierci Górskiego). W sposobie gry Chmary – w jego skłonności do wielkiego, gwałtownie przerwane i pozbawionego psychologiczno-realistycznego znaczenia gestu<sup>53</sup> – można odnaleźć wszystkie cechy aktorstwa ekspresjonistycznego, o których wspomina Eisner: *wyrazy twarzy i niepowiązane ze sobą gesty, wyzbyte odcieni pośrednich; te ruchy urywane i smagające, zamierające, jakby zostały nagle poniechane*<sup>54</sup>. O wyborze Chmary

zadecydował z pewnością fakt, iż ten rosyjski aktor, po opuszczeniu Moskwy w 1917 r., wyemigrował do Niemiec, gdzie wystąpił m.in. w arcydziele filmowego ekspresjonizmu – *Raskolnikowie* Roberta Wiene.

Wspomniana wcześniej sekwencja teatralna stanowi w strukturze filmu niezwykle rozbudowaną (zajmuje prawie 20 minut czasu ekranowego), wyróżniającą się całością dramaturgiczną i stylistyczną (można zaryzykować tezę, iż pełni ona funkcję cudzysłowu, w który została ujęta scena śmierci Bieleckiego – tym samym akt samobójczy nie ma już charakteru *katharsis*, lecz staje się spektaklem rozegranym w ekspresjonistycznym *decorum*). W pozostałych partiach atelierowych dekoracje są wprawdzie również wysoce umowne (mieszkanie Górskiego, a zwłaszcza wnętrze kantoru przypominające sceniczną zastawkę), ale w sposób niezakłócający ogólnego „wrażenia realizmu”. Styl dekoracji, wykreowanych przez Hansa Rouca, przyczynił się do uzyskania typowego dla filmów ekspresjonistycznych nastroju (*Stimmung*). Symbolicznym odzwierciedleniem fatum ciężącego nad związkiem Bieleckiego i Niny jest inscenizacja scen rozgrywających się w podwarszawskiej rezydencji Henryka (zauważmy, iż pragnienie stworzenia „miłosnego gniazda” doskonale koresponduje z typowym dla Przybyszewskiego motywem „filistra w artyście”).

Funkcja zastosowanych w tych scenach środków formalnych nie sprowadza się jednak wyłącznie do kreowania atmosfery zagrożenia (nad kochankami ciąży klątwa „zakazanej miłości”). Przekraczając próg od dawna opuszczonego domostwa (świadczą o tym białe płótna szczelnie zakrywające domowe sprzęty i nadające wnętrzom odrealniony charakter), wkraczamy w świat ostentacyjnie sztuczny i wystylizowany – *inaczej skonstruowany*<sup>55</sup>. Blask świec, zdeformowane kształty przedmiotów (monstrualne „diabelskie rogi”) i wydłużone cienie na ścianach to elementy upodabniające „biały dworek” do klasycznego *locus horridus* z powieści gotyckich. Przewodniczką po tym świecie – zgodnie z wymogami gatunku – jest upiorna staruszka o hipnotyzującym, niesamowitym spojrzeniu.

Zauważmy, iż gotyckie *decorum* pojawiło się już we wcześniejszych partiach filmu. W realistycznej sekwencji podmiejskiej wycieczki idylliczny nastój (typowy polski pejzaż z łąkami zboża i drewnianym wiatrakiem w tle) miłosnego spotkania zakłócił nieoczekiwanie widok zamkowych ruin nadających okolicy posepny – *stricte* gotycki – charakter.

W przeciwieństwie do wielu filmów ekspresjonistycznych w *Mocnym człowieku* kamera często wychodzi w plener (sceny rozgrywające się na torze wyścigów konnych, rozbudowana sekwencja podmiejskiej wyprawy Henryka i Niny). Konsekwentnie stosowaną w filmie regułą łączenia partii studyjnych z plenerowymi awizuje otwierająca film powolna panorama wzdłuż brzegu Wisły. Prolog zrealizowany techniką zdjęć nakładanych (zbliżony charakter ma pozadiegetyczna wstawka rozdzielająca dwie początkowe sceny filmu) ewokuje gorączkowe tempo życia wielkiej metropolii (o tym, iż akcja rozgrywa się w Warszawie, informuje nie tylko początkowy napis, lecz także kalejdoskopowa mozaika typowych dla stołecznej ikonografii ujęć: pomnika Chopina, kolumny Zygmunta czy Teatru Wielkiego). Odzwierciedla także właściwą filmom ekspresjonistycznym ambiwalencję – specyficzną mieszkankę podziwu i fascynacji, którą wzbudza niezaznające nigdy spoczynku *modern metropolis* (vide sceny zrealizowane w nocnym klubie kuszącym spragnionych wrażeń flaneurów jazzem i girlsami).



Metodą podwójnej ekspozycji posłużył się Szaro również w niezwykle dynamicznej sekwencji rozgrywającej się na dancingu. O tym, iż w rodzimym kinie tego okresu taka forma montażowa stanowiła swoiste novum świadczy fakt, iż jeszcze w 1932 r. Janusz Maria Brzeski na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” zdumiewał się, że *mając tyle pierwszorzędnych przykładów – genialnych wprost zdjęć i trików fotograficznych, operatorzy polscy nie posuwają się naprzód, nie kształcą się – lecz tkwią z uporem w teatralnym systemie obserwowania akcji, obrazu i ruchu tylko z widowni. Dzięki montażowi – wartości czysto filmowej, o której polscy operatorzy i reżyserzy nie mają pojęcia – przed widzem Mocnego człowieka przesuwają się „jak w kalejdoskopie”: Warszawa w pełnym świetle życia ze swymi drapaczami chmur, pełna światła i cieni wielkiego miasta. Warszawa ze swą nieusypiającą nigdy ulicą, pełna samochodów i omnibusów – wytwornych par – umalowanych dziewcząt – kawiarnianego łobuzerstwa i tymi wszystkimi kontrastami, którymi tak świetnie potrafią operować zagraniczni reżyserzy*<sup>56</sup>.

Sceny plenerowe pełnią także funkcję odwzorowania stanu psychicznego bohaterów. Warto pod tym kątem przyrzeć się sekwencji, której akcja rozgrywa się w kamienicy literata Górskiego. Jest dzień. Świadczy o tym fakt, że sylwetka Bieleckiego widoczna w bramie jest oświetlona silnym kontrowym światłem słonecznym. Odwiedzająca parę minut później Górskiego Łucja również pojawia się na rozświetlonym podwórku. W pełnym świetle dnia odbywa się także przypadkowe spotkanie Bieleckiego – opuszczającego pośpiesznie kamienicę – ze scenografem teatralnym. Szereg ujęć składających się na omawianą sekwencję zostaje rozdzielony przebitkami ukazującymi rozbłyskujące latarnie (charakterystyczne dla ekspresjonistycznych „filmów ulicznych” *crecendo efektów świetlnych*<sup>57</sup>) i odrealnione fragmenty pogrążonego w nocnym mroku miasta. Ewidentne zaburzenie logicznego porządku opowiadania sugeruje, iż wmontowane fragmenty mogą stanowić projekcję umysłu umierającego po śmiertelnej dawce morfiny Górskiego. Subiektywizacja pozwala uspołnić opowiadanie, nie dopuszczając do radykalnej deformacji diegezy. W podobny sposób można zinterpretować również te partie filmu, w których pojawiają się elementy „nadprzyrodzone” – prześladowające Bieleckiego upiory to w istocie produkty udęczonej wyrzutami sumienia duszy („duchy” pełnią zatem funkcję powieściowych „psycho-sobowtórów” uosabiających psychiczne kompleksy). W finałowych partiach filmu Szaro stosuje zabieg podobny do tego, którym posłużył się Lang w *Doktorze Mabuse, graczu* – ostateczny upadek bohatera zapowiadają sceny, w których zostaje on osaczony przez zjawy: ofiary swej zbrodniczej działalności. W *Mocnym człowieku* sceny wizyjne mają *stricte* subiektywny charakter. Ciekawym przykładem jest zwłaszcza „scena z lustrem”. Bielecki dostrzega w nim bowiem nie tylko podobiznę nieżyjącego Górskiego, lecz także Łucji, której – o czym bohater jeszcze nie wie – udało się uniknąć śmierci. Zdjęcia nakładane, dzięki którym na ekranie pojawiają się „upiory”, nie oznaczają – jak to się działo w filmach niemieckich – sytuacji, w której porządek rzeczywistości zostaje nieodwołalnie naruszony interwencją mocy pozaziemskich<sup>58</sup>.

Ujęcia realizowane techniką podwójnej ekspozycji umożliwiają widzowi wgląd w procesy zachodzące w świadomości (i podświadomości) bohaterów. W jednej z początkowych scen filmu Łucja, ukryta w mieszkaniu Górskiego, „dostrzega” – przez zamknięte drzwi – nogi skradającego się po schodach Henryka. Jakby pod wpływem refleksji Irzykowskiego, na ekranie (umysłu) pojawia się fragment klatki

schodowej *sprzysiężającej różnorodnym kombinacjom ruchu*<sup>59</sup>. Wcześniej tą samą metodą zdjęć nakładanych zilustrowano moment zbrodniczej iluminacji – Bielecki, obmyślając zabójstwo Górskiego, odbywa podróż mentalną z kawiarni do kamienicy, w której mieszka literat. Zabiegiem służącym podkreśleniu introspekcyjnego charakteru ujęcia jest nałożenie na zbliżenie oczu bohatera obrazów ulicy (dla odmiany ujęcia odzwierciedlające procesy zachodzące w pamięci są wyodrębniane za pomocą dłuższych ściemnień).

Zdjęcia nakładane i przenikania pozwalają zobrazować rodzący się w głowie Bieleckiego plan pozbycia się Łucji (w czasie jazdy samochodem widzimy nakładający się na twarz mężczyzny obraz wzburzonego nurtu rzeki). Scena zabójstwa nie należy jednak do porządku sjużetu. Posłużenie się elipsą zostało podyktowane wyłącznie wymogami dramaturgii. Ukrycie przed widzem (i bohaterem) faktu, iż Łucja nie została zamordowana, stanowi element precyzyjnie zaplanowanego suspensu.

W strukturze opowieści filmowej Henryka Szaro pojawia się wiele scen niesfunkcjonalizowanych dramaturgicznie. Jako przykład mogą posłużyć nadmierne rozbudowane – w sposób przekraczający regułę minimum percepcyjnego – ujęcia otwierające sekwencję wyścigów konnych. Z drugiej strony kluczowe dla fabuły zdarzenia zostały pominięte (próba utopienia Łucji) lub zaprezentowane w syntetycznym skrócie (fakt podpisania przez Bieleckiego umowy z wydawcą; widz musi zrekonstruować na podstawie jednego króciutkiego ujęcia, w którym zostały ukazane jedynie dłonie „wspólników”, zaś o błyskawicznej karierze Bieleckiego świadczą głównie „rozbłyskujące” na ekranie napisy rzutowane na witrynę księgarni).

W charakterystyczny dla sztuki ekspresjonistycznej – a szczególnie dla Kamerspielu – sposób sfunkcjonalizowany został motyw natury jako elementu ściśle korespondującego z emocjami bohaterów (choć żywo to także podstawowy element młodopolskiej topiki – zwłaszcza miłosnej). W filmach należących do tego nurtu – podkreśla Eisner – „świat otaczający” uczestniczy w dramacie na zasadzie „symfonicznej”: objawiając się jakimś prostym incydentem (np. burza), zostaje wmontowany nie na prawach dodatkowej akcji lub reakcji na jakąś akcję, lecz raczej jako rytm uzupełniający, jako symbol wzmacniający założenia dramatu<sup>60</sup>.

Gwałtownemu wybuchowi żądzy między Henrykiem i Niną towarzyszą niezwykle efekty optyczne: błyskawice oświetlają ciała kochanków nieziemskim blaskiem, strugi ulewnego deszczu formują witraże na szybach, wiatr układa zasłony w fantazyjnie antropomorficzne kształty. Rozszalałe moce natury niszczą atmosferę miłosnej idylli, wprowadzając dysonans w świat kochanków. W podobny sposób obsceniczny romans Ligęzy z aktorką Żegotą „komentuje” pozadiegetyczne ujęcie ukazujące szalejące w akcji miłosnego tarła ryby<sup>61</sup>. Niezwykła („akwaryczna”) metafora „zakazanego pragnienia” (choć cudzołóstwo mieściło się w granicach analizowanej przez Przybyszewskiego moralności mieszczańskiej opartej na pozorach<sup>62</sup>) nie wydaje się szczególnie wyrafinowana, ale w kontekście pruderyjnej *seksualności dansingowej*<sup>63</sup> dominującej w kinie dwudziestolecia działa na zasadzie szoku (na tej samej zasadzie szokujące wrażenie może wywołać zbliżenie nagiej klatki piersiowej narkomana Górskiego z wyraźnymi śladami po igle). Ujęcie szamoczących się w szklanym akwarium ryb to wizja rodem z „erotycznego bestiariusz” Przybyszewskiego. Symbolika zaczerpnięta ze świata fauny w sposób typowy dla młodopolskiej literatury demaskuje animalistyczny, a więc degradujący

charakter kierujących człowiekiem namiętności i popędów<sup>64</sup>. Sugestywny obraz kojarzący akt płciowy z niepohamowanym zwierzęcym instynktem jest środkiem przekazywania znaczeń nieobecnych na poziomie fabularnym dzieła – stanowi substytut sceny erotycznej rozgrywanej się w przestrzeni pozakadrowej. W nim można odnaleźć potwierdzenie tezy o „wyzwalającym” (w zwłaszcza w odniesieniu do problematyki seksualnej) charakterze rewolucji ekspresjonistycznej skierowanej przeciwko mieszczańskiej moralności<sup>65</sup>. A jednak finał opowieści o „mocnym człowieku” – podobnie jak stało się to w przypadku *Doktora Mabuse* – można traktować jako triumf mieszczańskiego porządku i stojącej na jego straży moralności, która ogarniętego „wołą mocy” tytana (a może tylko człowieka „niepokornego” i zbuntowanego wobec społecznej normy) skazuje na klęskę (u Szaro: „ekspiacyjną” samobójczą śmierć). Jest to konkluzja typowa dla podejmujących próbę „dydaktyki resocjalizującej” filmów Kammerspielu, w których *dziedzinę wartości określa się na terenie doświadczenia społecznego. Wartością naczelną jest w niej ład społeczny. W niewielkich grupach ludzkich prezentowanych przez Kammerspiel zawsze znajdzie się ktoś, kto nie kieruje się owymi powszechnymi wartościami, stając się przyczyną skandalu. Ale i ta osoba mus i zostać podporządkowana obowiązującym normom*<sup>66</sup>.

Ekspresjonistyczny rodowód przyczynił się do niewątpliwego sukcesu filmu. Modernistyczne anachronizmy fabuły (tzw. przybyszewszczyzna<sup>67</sup>) przyćmiło mistrzostwo sztuki operatorskiej, na którą zwróciła uwagę przedwojenna prasa. Warszawski „Wieczór” anonsował: *Ruszamy na podbój zagranicy. „Mocny człowiek” – mocnym filmem. (...) Udowadnia niezbicie, że znajdujemy się na dobrej drodze i że wkrótce filmy polskie mogą już iść zagranicę*<sup>68</sup>. Międzynarodowe aspiracje rodzimej „branży” wsparte przez przychylną filmowi krytykę, która zdecydowała się dystrybuować obraz Henryka Szaro w całej Europie, uratowały życie filmowej kopii *Mocnego człowieka*. Nie zmienia to faktu, że ekspresjonistyczny eksperyment, na który pod koniec lat 20. zdecydował się Henryk Szaro, jeszcze przez długi czas pozostawał w polskim kinie przypadkiem odosobnionym.

NATASZA KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA

<sup>1</sup> W takim ujęciu – podkreśla Alina Madej – instytucja kinematograficzna jest nie tylko skomplikowanym przemysłem istniejącym po to, aby zapelniać ekrany i tworzyć wielomilionowy rynek odbiorczy, ale również swoiście pojmowaną „maszynę mentalną”, która przystosowuje widzów do konsumpcji produktów oferowanych przez ten przemysł. Pojęcie instytucji kinematograficznej nie ogranicza się więc do zagadnień związanych z funkcjonowaniem przemysłu filmowego, lecz zespala przemysł („maszynę zewnętrzną”) z psychologią widza („maszynę wewnętrzną”) i wskazuje na konieczność badania obu tych aspektów w ich wzajemnych relacjach. Zob. A. Madej,

*Mitologie i konwencje. O polskim filmie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 13.

<sup>2</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 202.

<sup>3</sup> A. Madej, *Mitologie i konwencje*, dz. cyt., s. 16-17.

<sup>4</sup> Kuriozalnym przykładem ówczesnych praktyk adaptacyjnych jest zrealizowana przez Aleksandra Hertza ekranizacja powieści Władysława Reymonta *Ziemia obiecana* (1927). W pierwowzorze Karol Borowiecki zrywa zaręczyny z Anką, typową „szlachcianką z białego dworku”, i żeni się z córką bogatego

- fabrykanta (fakt ten stanowi zapowiedź ostatecznego upadku moralnego bohatera). Film Herta wieńczy uroczystość zaślubin Boro-wieckiego z Anią.
- <sup>5</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 196-197.
- <sup>6</sup> Film uznano po wojnie za zaginiony. Zdeponowaną w Królewskim Archiwum Filmowym w Brukseli kopię odnaleziono dopiero w 1997 r. W Polsce *Mocny człowiek* z muzyką skomponowaną przez Macieja Maleńczuka ukazał się na jubileuszowej (50-lecie Filmoteki Narodowej) edycji DVD.
- <sup>7</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 60.
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> Zob. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 61.
- <sup>10</sup> H. Kunstmann, *O związkach między ekspresjonizmem polskim i niemieckim*, tłum. J. Zaprucki, w: *Pisma wybrane*, red. M. Zybura, Universitas, Kraków 2009, s. 252-253.
- <sup>11</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 194.
- <sup>12</sup> W omawianym okresie powstały m.in. *Blanc et noir* (1919) Eugeniusza Modzelewskiego, *Syn Szatana* (1923) Bruno Bredschneidera, *Przeznaczenie* (1927) Janusza Stara, *Człowiek o błękitnej duszy* (1929) Michała Machwica.
- <sup>13</sup> Zob. T. Gunning, *Fritz Lang's „Dr. Mabuse, the Gambler”* (1922), w: *Weimar Cinema*, red. N. Isenberg, Columbia University Press, New York 2009, s. 95.
- <sup>14</sup> Zob. N. Grob, „*Bringing The Ghostly to Life*”: *Fritz Lang and His Early Dr. Mabuse Films*, w: *Expressionist Film. New Perspectives*, red. D. Scheunemann, Camden House, Rochester-Woodbridge 2003, s. 102.
- <sup>15</sup> T. Gunning, *Fritz Lang's „Dr. Mabuse, the Gambler”* (1922), dz. cyt., s. 100.
- <sup>16</sup> W powieści Bielecki nie morduje sam, lecz hipnotyzuje innych ku śmierci (jedynie jego śmierć jest aktem świadomie samobójczym).
- <sup>17</sup> Zob. T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, Routledge, New York 2008, s. 162.
- <sup>18</sup> W tym sensie zrealizowana przez Langa trylogia o doktorze Mabuse mogłaby stanowić doskonałą ilustrację trzech zasadniczych stadiów rozwoju kina. Tamże, s. 181.
- <sup>19</sup> Zob. T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse. Nieme filmy Fritza Langa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 137.
- <sup>20</sup> Zob. N. Grob, „*Bringing The Ghostly to Life*”: *Fritz Lang and His Early Dr. Mabuse Films*, dz. cyt., s. 94.
- <sup>21</sup> Stanisław Przybyszewski odbył gruntowne studia w zakresie literatury i myśli niemieckiej. Największy wpływ na jego twórczość miała z pewnością filozofia Fryderyka Nietzschego. Henryk Bielecki, pierwszoplanowy bohater powieści *Mocny człowiek*, to przykład Nietzscheańskiego „nadczołowieka” (choć niektórzy krytycy literacy uznali postać głównego protagonisty utworu za parodię opisywanego przez Nietzschego bohatera obdarzonego „wolą mocy”), odrzucającego wszelkie zasady moralne. Bielecki działa „poza dobrem i złem”, w celu zaspokojenia wygórowanych ambicji dopuszcza się czynów zbrodniczych.
- <sup>22</sup> Przypomnijmy, iż historycy filmu do dziś toczą spór czy *Kammerspiel* należy do nurtu kina ekspresjonistycznego. We współczesnym piśmiennictwie filmowym coraz częściej pojawia się określenie „kino weimarskie”, w obrębie którego osobno omawiany jest ekspresjonizm i *Kammerspiel*.
- <sup>23</sup> H. Kunstmann, *O ekspresjonizmie polskim*, dz. cyt. s. 240.
- <sup>24</sup> S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, w: *Wybór pism*, red. R. Taborski, Ossolineum, Wrocław 2006, s. 321.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 337.
- <sup>26</sup> Zob. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, dz. cyt., s. 36-37.
- <sup>27</sup> Por. K. Kralkowska-Gątkowska, *Przybyszewskiego powieść o człowieku idei*, w: *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1988, s. 215.
- <sup>28</sup> Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków 2008, s. 296.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 307. Uwagi dotyczące powieści Przybyszewskiego przywodzą na myśl praktykę twórczą Fritza Langa – typową dla tego reżysera skłonność do wykorzystywania popularnych konwencji gatunkowych i klisz zmagazynowanych w masowej wyobraźni w celu dokonania subtelnych zabiegów terapeutycznych na świadomości odbiorcy. Zob. M. Hendrykowski, *Fritz Lang a problem atrakcyjności kina*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman i A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1985, s. 42-43.
- <sup>30</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, dz. cyt., s. 297-298.
- <sup>31</sup> Stanisław Przybyszewski w listach do Wacława Grubińskiego wspomina, iż pod koniec 1913 r. otrzymał od *dyrektora kina „Sfinks”*

- propozycję sfilmowania *Mocnego człowieka*. Do realizacji nie doszło z powodu wyjazdu Hertza do Moskwy. Dwa lata później powstała w Rosji adaptacja Meyerholda.
- <sup>32</sup> Cytat zaczerpnięty z broszury dołączonej do wydania filmu na płycie DVD.
- <sup>33</sup> Tamże.
- <sup>34</sup> Niektóre rozwiązania fabularne, jak choćby kradzież manuskryptu inicjująca ciąg sensorycznych zdarzeń, znacznie wykraczają poza reguły „życiowego” prawdopodobieństwa. O nagromadzeniu nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności i braku koherencji narracyjnej pisano także w odniesieniu do *Doktora Mabuse*. Por. T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After*, dz. cyt., 158.
- <sup>35</sup> W celu usprawiedliwienia (przed widzem) rodzącego się na łonie natury romansu Bieleckiego z Niną w sekwencję wycieczki została wmontowana scena stanowiąca przekonujący dowód niewierności męża Niny. Po powrocie do hotelu Nina przyłapuje Ligęzę *in flagranti*.
- <sup>36</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, dz. cyt., s. 298.
- <sup>37</sup> W powieści Bielecki zostaje zamordowany w akcie zemsty.
- <sup>38</sup> Zob. L. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 127.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 104-105.
- <sup>40</sup> O bohaterkach kobiecych w *Mocnym człowieku* pisze Matuszek. Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, dz. cyt., s. 308-310.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 371. Warto odnotować, iż na możliwość Freudowskiej interpretacji *Doktora Mabuse* jako kolejnej w kinie weimarskim wersji „męskości w kryzysie” wskazuje Thomas Elsaesser (autor analizuje pod tym kątem Girardowską relację pożądania łączącego w filmie Langa doktora Mabuse, Edgara Hulla i Carę Carozę). Zob. T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After*, dz. cyt., 170.
- <sup>42</sup> Zob. T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska i R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 421.
- <sup>43</sup> Choć realizacja filmu przebiegała w komfortowych – jak na polskie możliwości produkcyjne – warunkach. Szaro wykorzystał 18 tys. metrów taśmy filmowej (w tym czasie na jeden film przypadło średnio ok. 3 tys. metrów). Budżet filmu zwiększyły także kosztowne zdjęcia plenerowe.
- <sup>44</sup> Należy wziąć pod uwagę spóźnioną recepcję ekspresjonizmu w Polsce. Świadomość teoretyczna kierunku kształtuje się w latach 1917-
- 1922 (w środowisku skupionym wokół poznańskiego „Zdroju”), a zatem w okresie, gdy w Niemczech prąd ten wkroczył w fazę schyłkową. Świadectwem wczesnej recepcji filmów ekspresjonistycznych w kraju może być artykuł Anatola Sterna *Gdzie jesteście, Caligari?* opublikowany w 1928 r.
- <sup>45</sup> Dla przykładu, w 1923 r. Leon Trystan omawiał cechy estetyki ekspresjonistycznej w odniesieniu do pojęcia fotogenii. Zdaniem autora *warunkiem fotogeniczności jest wymowność, treściwość i ekspresja obrazu (...). Jednak nie tylko iluzja trójwymiarowości jest istotna i wartościowa dla kina. Kombinacja cieni, półcieni, nieforemnych figur płaskich (czyli dekoracje trójwymiarowe), świadomie pozabawione zupełnie lub częściowo perspektywy, głębi trzeciego wymiaru – posiadają poważne walory estetyczne i stwierdzają niejednokrotnie swoisty styl dekoracyjny. Takimi w lwiej części były dekoracje w „Gabiniecie doktora Caligari”*. Zob. L. Trystan, *Fotogeniczność*, w: *Polska myśl filmowa: antologia tekstów z lat 1898-1939*, red. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 110.
- <sup>46</sup> Por. K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, New York, Mcgraw-Hill College 1994, s. 109. Wedle Lotte Eisner w 1926 r. ekspresjonizm wydawał się „rozdziałem zamkniętym”. Zob. L. Eisner, *Ekran demoniczny*, dz. cyt., s. 83.
- <sup>47</sup> Zob. M. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996, s. 31.
- <sup>48</sup> K. Irzykowski, *X Muza*, dz. cyt., s. 247.
- <sup>49</sup> A. Stern, *Gdzie jesteście, Caligari?* w: *Polska myśl filmowa*, dz. cyt., s. 144.
- <sup>50</sup> Zob. T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse*, dz. cyt., s. 185.
- <sup>51</sup> T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After*, dz. cyt., s. 185.
- <sup>52</sup> T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse*, dz. cyt., s. 189-191.
- <sup>53</sup> Zob. T. Pacewicz, *Sztuka aktorska w niemieckim ekspresjonistycznym teatrze i filmie*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, dz. cyt., s. 163.
- <sup>54</sup> Zob. L. Eisner, *Ekran demoniczny*, dz. cyt., s. 83.
- <sup>55</sup> Zob. J. Kłyszcz, *Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, dz. cyt., s. 139.
- <sup>56</sup> J. M. Brzeski, *Miasta – które czekają na swoich reżyserów*, w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989 s. 191-192.

- <sup>57</sup> Zob. L. Eisner, dz. cyt., s. 101.
- <sup>58</sup> Zob. A. Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, dz. cyt., s. 21.
- <sup>59</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, dz. cyt., s. 247.
- <sup>60</sup> L. Eisner, *Ekran demoniczny*, dz. cyt., s. 99.
- <sup>61</sup> Taka wizja erotyki pozostaje w zgodzie z filozofią Przybyszewskiego, wedle którego głównym impulsem kierującym ludzkimi poczynaniami jest popęd seksualny. Analiza „nagiej duszy” człowieka jest możliwa tylko przy uwzględnieniu sfery seksualnej i stanów patologicznych. W twórczości autora *Mocnego człowieka* dominuje zatem seksualność wynaturzona.
- <sup>62</sup> Zob. K. Badowska, „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 147-156.
- <sup>63</sup> Zob. I. Kurz, *Trędowata albo qui pro quo, czyli ciało w kulturze filmowej dwudziestolecia*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski i A. Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 22.
- <sup>64</sup> K. Badowska, „*Godzina cudu*”, dz. cyt., s. 243.
- <sup>65</sup> Zob. D. E. Gordon, *Expressionism. Art and Idea*, Yale University Press, New Haven and London 1987, s. 27.
- <sup>66</sup> Zob. J. Kłyszcz, *Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych*, dz. cyt., s. 149.
- <sup>67</sup> Przypomnijmy, iż termin „przybyszewszczyzna” – wywodzący się od nazwiska autora *Mocnego człowieka* – oznaczał typową dla literatury młodopolskiej tendencję do nadmiernej stylizacji, a w zakresie tematyki zamiłowanie do analizy rozmaitych zaburzeń (problematyka dewiacji seksualnych, satanizmu czy chorób umysłowych). W pierwszym okresie trwania epoki Młodej Polski „przybyszewszczyzna” spotkała się z uznaniem czytelników i krytyki. Z czasem pojęcie to nabrało znaczenia skrajnie pejoratywnego i stało się równoznaczne z określeniem „grafomania”. Warto zauważyć, iż „przybyszewszczyzna” to także bulwersujący konserwatywne mieszczaństwo styl życia „młodopolskiego demona”.
- <sup>68</sup> Cytat zaczerpnięty z broszury dołączonej do wydania filmu na płycie DVD.