

Ekspresjonizm raz jeszcze, czyli na nowo o historii filmu niemieckiego

TOMASZ KŁYS

Niniejszy tekst powstał przy okazji opracowania przeze mnie rozdziału o kinie niemieckim w epoce niemej do nowo powstającej *Historii kina*. Podejmuję w nim próbę wyjaśnienia pewnego zamętu związanego ze stosowaniem w piśmiennictwie filmoznawczym (szczególnie dawniejszym, skłonny do łatwych uogólnień i pewnej stereotypizacji) kategorii ekspresjonizmu. Dawniejsza historia kina ujmowała „ekspresjonizm” nie tylko na poziomie stylu obrazu filmowego (do czego będzie nawiązywał Barry Salt, chcąc precyzyjnie ująć szeroką i rozmytą co do zakresu kategorię), ale także w aspekcie tematyczno-znaczeniowym. Filmy określone raczej swobodnie jako „ekspresjonistyczne” cechowała na ogół dość szczególna tematyka o rodowodzie sięgającym niemieckiego romantyzmu (rozdwojenie jaźni, szaleństwo, eksploracja mrocznych głębin duszy), fabuły zaś *ex post*, z perspektywy znajomości późniejszej historii, odczytywano jako kasandryczną zapowiedź nazizmu. Oczywiście, na taką lekturę miała wpływ sugestywna i powszechnie znana książka Siegfrieda Kracauera *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* (1947)¹. Wewnętrznie rozdwojonych, szalonych, zbrodniczych czy słabych i podatnych na zło bohaterów filmów niemieckich ujął on w duchu społecznej psychoanalizy à la Erich Fromm (był on zresztą jego kolegą ze szkoły frankfurckiej), widząc w nich typową dla Niemców *osobowość autorytarną z kompleksem sado-masochistycznym*, żądnię władzy i pragnącą podporządkować sobie innych, ale zarazem uległą wobec „autorytetu”, za jaki mógł dla niej uchodzić charyzmatyczny tyran. To Kracauerowskie czytanie filmów niemieckich z lat 1913-1933 jako symbolicznej czy alegorycznej prefiguracji nazizmu jest też obecne w drugiej, niesłyszanej wpływowej książce, późniejszym o kilka lat *Ekranie demonicznym* (1952) Lotte H. Eisner², choć samą autorkę bardziej chyba interesuje romantyczny rodowód niemieckich demonów i ich wyraz w poprzedzającej i inspirującej film ekspresjonistyczny sztuce – malarstwie, literaturze, teatrze. Wydaje się, że to przede wszystkim książka Eisner jest winna pomieszeniu płaszczyzny estetycznej i tematycznej w stosowaniu kategorii ekspresjonizmu. Autorka niesłyszanie wysoko ocenia niektóre dzieła i twórców (np. Murnau), innym, jak np. *Szpiegom* Langa, wystawiając noty bardzo niskie, na podstawie pewnych dogmatycznych założeń, czym powinien charakteryzować się wybitny reprezentant estetyki ekspresjonistycznej. Tymczasem wobec choćby właśnie *Szpiegów* – filmu znajdującego się wręcz na antypodach estetyki ekspresjonistycznej, spośród wszystkich filmów Langa z lat 20. mającego też najmniej elementów „ekspresywnych”³ – jest to kryterium zupełnie chybione. Thomas Elsaesser w swych tekstach rewidujących zarówno kategorię ekspresjonizmu, jak

i uznawanie prac Kracauera i Eisner za monografie tego nurtu, obie te książki nazywa *prorocत्वami Kasandry „après coup”*⁴ i proponuje, by w odniesieniu do analizowanych w nich filmów posługiwać się znacznie mniej dyskusyjną, za to owocniejszą, bo sytuującą kino w kontekście historyczno-politycznym i społeczno-kulturowym, kategorią „kina weimarskiego” (ewentualnie: „kina Republiki Weimarskiej”).

Autorenfilm i Märchenfilm

Wpływ wspomnianych książek spowodował, iż mimo przyjęcia za narodziny filmowego ekspresjonizmu premiery *Gabinetu doktora Caligari* (26 lutego 1920 r.), rzutowano tę kategorię wstecz, uznając za ekspresjonistyczne również filmy powstałe między rokiem 1913 a 1919. W roku 1912 kino w Niemczech, i tak pozbawione prestiżu i traktowane jako rozrywka dla pospólstwa, znalazło się w poważnym kryzysie wskutek jego bojkotu przez środowisko autorów, reżyserów i aktorów teatralnych, które dopatrywało się w filmie poważnego zagrożenia własnych interesów. Aby zażegnać bojkot, proklamowano wówczas *Autorenfilm*, który można uznać za niemiecki odpowiednik *film d'art* we Francji. Słowo „autor” w nazwie tego nurtu nie odnosiło się jednak do reżysera (takie windowanie pozycji reżysera filmowego nie wchodziło jeszcze w grę), lecz do renomowanego pisarza współczesnego, którego pierwowzór literacki był podstawą adaptacji, lub który napisał, co odpowiednio nagłaśniała prasa, oryginalny scenariusz filmu. Wśród pisarzy, dzięki udziałowi których pewne dzieła reklamowano jako *Autorenfilme*, byli ci całkiem dziś zapomniani (Paul Lindau, Hanns Heinz Ewers, Heinrich Lautensack), jak i klasycy, których utwory przetrwały próbę czasu (Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl). *Autorenfilm* miał także zyskać prestiż dzięki udziałowi w realizacji czołowych postaci teatru – zarówno aktorów, jak i reżyserów teatralnych. Bojkot kina przez to środowisko został przerwany właśnie udziałem teatralnego gwiazdora, Alberta Bassermanna w filmie *Inny* (*Der Andere*, 1913, reż. Max Mack), będącym adaptacją sztuki renomowanego dramaturga Paula Lindaua. Film ten zawierał (zdaniem Kracauera, paradygmatyczny dla kina niemieckiego) motyw rozdwojenia jaźni: pewien mieszczuch, wskutek wypadku, doznaje rozpadu osobowości, stając się kimś w rodzaju Jekylla i Hyde’a⁵.

Innego przyjęto z aplauzem i Lindau wkrótce napisał oryginalny scenariusz do kolejnego wybitnego dzieła, dziś uznanego za jeden z najciekawszych pośród *Autorenfilme*: to *Wiejska droga* (*Die Landstraße*, 1913, reż. Paul von Woringen). To znowu opowieść o mrokach natury ludzkiej: zbiegły skazaniec popełnia w małej osadzie morderstwo, lecz o zbrodnię zostaje obwiniony przypadkowy żebrak, dopiero w finale oczyszczony z zarzutów dzięki wyznaniu prawdziwego sprawcy. Kristin Thompson w powolnej, kontemplacyjnej narracji filmu, starannym komponowaniu kadru w głąb i precyzyjnie prowadzonym montażu paralelnym, zestawiającym losy żebraka i zbiega, upatruje typowej dla rodzącego się w Europie przed I wojną światową kina artystycznego „nowej ekspresywności”. Polega ona na autonomii i autoteliczności rozwiązań formalnych, ich niefunkcjonalności wobec linii fabularnej, która jest podstawą narracji w klasycznym kinie hollywoodzkim⁶.

Najwybitniejszym pośród *Autorenfilme* był jednak, uznany *ex post* za film (pre)ekspresjonistyczny, *Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, reż. Stellan Rye,

Paul Wegener, 1913). Jego scenariusz napisał Hanns Heinz Ewers, popularny wówczas pisarz fantastyczny, w latach I wojny światowej uwikłany w szpiegostwo na rzecz Niemiec i internowany w USA, później aktywny stronnik Hitlera i autor biografii nazistowskiego „męczennika”, Hansa Westmaara. Film, formalnie wyreżyserowany przez Duńczyka Stellana Rye, uchodzi za autorskie dzieło Paula Wegenera, znanego reżysera i aktora teatralnego, który w przyszłości, jako producent, reżyser i aktor, będzie jedną z czołowych postaci kina niemieckiego. Jest to opowieść – znowu, zdaniem Kracauera, modelowa – o człowieku, który w zamian za bogactwo odstępuje diabłu własne odbicie w lustrze. Zwierciadlany wizerunek przesładuje bohatera i prowokuje w końcu feralny pojedynek, w którym ów student, strzelając do własnego odbicia, zabija samego siebie. Niezależnie od romantycznej z ducha, *à la* E. T. A. Hoffmann, faustopodobnej anegdoty i jej symbolicznej wymowy, film był wybitnym osiągnięciem technicznym: podziw budziły zwłaszcza sceny, w których student i jego sobowtór, obaj grani przez Paula Wegenera, stoją naprzeciw siebie w jednym kadrze. Oczywiście osiągnięto to za pomocą wynalezionej przez Mélièsa techniki oddzielnego eksponowania różnych fragmentów tego samego kadru na taśmie (tzw. podwójna ekspozycja). Twórcą tych znakomych zdjęć był Guido Seeber, zarazem autor rozlicznych tekstów o sztuce operatorskiej, oświetleniu i efektach specjalnych, w których Thomas Elsaesser upatruje klucza do rozumienia niemieckiego stylu wizualnego lat 20⁷.

Student z Pragi, niezależnie od swego statusu jako *Autorenfilm*, jest w historii filmu przełomowy także z tej racji, iż zapoczątkowuje w kinie niemieckim potężny pod koniec okresu wilhelmińskiego i potem w okresie weimarskim nurt fantastyki o romantycznej proveniencji. Jego popularność nie świadczy może wcale o predylekcji „niemieckiej duszy” do niesamowitego, *das Unheimliche*, jak chcieliby Kracauer i Eisner, lecz jest, jak sądzi Elsaesser, efektem współdziałania trzech czynników. Po pierwsze, fantastyka dała sposobność do eksplorowania rozmaitych technik filmowych, jak podwójna ekspozycja, szczególne oświetlenie czy różne efekty specjalne, co pomogło zabłysnąć talentowi i inwencji znakomych niemieckich operatorów-wynalazców (jak Guido Seeber, Günther Rittau, Carl Hoffmann, Karl Freund czy Fritz Arno Wagner). Po drugie, sięgnięcie do romantycznej, gotyckiej czy ludowej tradycji niemieckiej stanowiło, podobnie jak *Autorenpolitik*, o legitymizacji estetycznej kina, jego nobilitacji jako „kultury”. Po trzecie, postawienie na rodzimą tradycję pozwoliło wyodrębnić film niemiecki jako kinematografię narodową i było definitywnym zerwaniem z quasi-universalnym charakterem kina w jego pierwszych dwu dekadach (w zakresie tematów i gatunków)⁸.

Student z Pragi jest pierwszym z tzw. *Märchenfilme* – filmów opartych na baśniach, podaniach ludowych czy fantastycznych opowieściach ze skarbcza niemieckiego romantyzmu, powstałych głównie między rokiem 1913 a 1918. Czołowym ich twórcą był właśnie Paul Wegener, a do najbardziej znanych należą zrealizowane przezeń: *Golem* (1914), *Peter Schlemihl* (1914), *Wesele króla górnika* (*Rübezahl Hochzeit*, 1914), *Golem i tancerka* (*Der Golem und die Tänzerin*, 1917), *Szczurołap z Hameln* (*Der Rattenfänger von Hameln*, 1918), *Obcy książę* (*Der fremde Fürst*, 1918), a z filmów innych twórców – *Opowieści Hoffmanna* (*Hoffmanns Erzählungen*, 1916) Richarda Oswalda czy serial Ottona Ripperta *Homunculus* (1916)⁹. Drugą, nieco skromniejszą ilościowo, za to

potężną pod względem artystycznym falę tych filmów z lat 20. reprezentują m.in.: *Golem* (1920) – remake Paula Wegenera i Carla Boese, *Zmęczona Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921) Fritza Langa, *Kopciuszek* (*Der verlorene Schuh*, 1923) Ludwiga Bergera, *Kronika z Grieshuus* (*Zur Kronik von Grieshuus*, 1925) Arthura von Gerlacha, druga wersja *Studenta z Pragi* (1926) Henrika Galeena, wreszcie *Faust* (1926) Friedricha Wilhelma Murnaua. Ten ostatni jest zdecydowanie bliższy baśni bądź legendzie niż dramatowi Goethego, o czym dodatkowo świadczy podtytuł: *Eine deutsche Volkssage* – „Niemieckie podanie ludowe”. To właśnie utwory tej drugiej fali, jako powstałe po *Caligari*, istotnie zawierały wiele atrybutów stylu ekspresjonistycznego. Ale ich gatunkowa i tematyczna jedność z falą pierwszą spowodowała rzutowanie wstecz kategorii ekspresjonizmu.

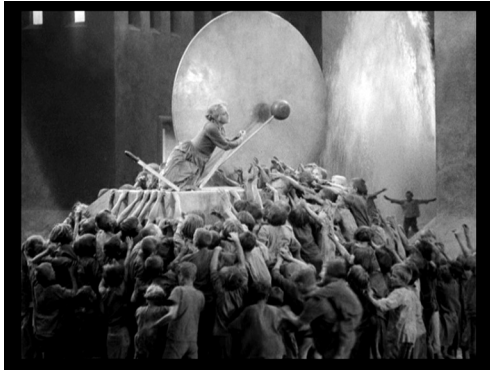
Ekspresjonizm

Tendencja ekspresjonistyczna w sztuce, polegająca na wyrazistej deformacji tego, co przedstawione, w celu wyrażenia dramatycznych uczuć artysty i wywarcia silnego emocjonalnego działania na odbiorcę, istniała w sztuce od dawna, w zasadzie już od rzeźby hellenistycznej (vide: *Grupa Laokoona*). Jednak sam termin ekspresjonizm (*Expressionismus*) został ukuty i upowszechniony przez Herwarta Waldena, wydawcę berlińskiego periodyku „Der Sturm” (1910–1932), na określenie antyrealistycznej i antyimpresjonistycznej stylizacji w malarstwie. Przejawy ekspresjonizmu znalazły wyraz w twórczości artystów z różnych krajów w ostatniej dekadzie XIX w. (np. Edwarda Muncha, Vincenta van Gogha, Jamesa Ensora, Henri de Toulouse-Lautreca), ale trend ten wiążemy przede wszystkim ze sztuką niemiecką, zwłaszcza zaś z działalnością drezdeńskiej grupy „Die Brücke” (1905-1913), berlińskiego środowiska artystycznego zebranego wokół powiązanej z pismem Waldena „Galerie Der Sturm” (1912–1924) oraz monachijskiego ugrupowania „Der Blaue Reiter” (1911-1914). Ze środowiskami tymi byli związani artyści dziś uznawani za czołowych przedstawicieli ekspresjonizmu: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde („Die Brücke”), Oskar Kokoschka („Der Sturm”), Franz Marc, Wassily Kandinsky, Alfred Kubin, August Macke („Der Blaue Reiter”). Wspólnym rysem ekspresjonistycznego malarstwa było unikanie subtelnych odcieni i barw, które obrazom realistycznym nadają głębię, a przedstawionym na nim obiektom – brylowatość. Przeciwnie, postacie i przedmioty z ekspresjonistycznych obrazów wydają się płaskie, są namalowane jaskrawymi, nierealistycznymi kolorami i często obwiedzione ciemnym konturem. Sylwetki ludzi często były wydłużone, a ich twarze groteskowo zdeformowane. Oczywiście, w malarstwie tym nie obowiązywały zasady renesansowej perspektywy (przeczyło im np. nierealistyczne przechylenie budynków i zanegowanie zasady znikającego punktu). Wzorcem ekspresjonistycznego teatru – był on bardziej bezpośrednim źródłem stylu *Gabinetu doktora Caligari* niż malarstwo – stała się natomiast inscenizacja w roku 1908 sztuki Oskara Kokoschki prowokacyjnie zatytułowanej *Morderca, nadzieja kobiet* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*). Styl tego widowiska podchwycono w niemieckim teatrze pierwszej dekady XX w. Dekoracje deformujące realizm scenerii przypominały estetyką malarstwo ekspresjonistyczne. Aktorzy wrzeszczeli, wyrażście gestykulowali i poruszali się w choreograficznie wystylizowany sposób

w równie wystylizowanej scenografii. Celem tego wszystkiego była ekspresja – zarówno stanów wewnętrznych postaci, „duszy” autora, jak i pewnych idei czy ideologii, tak aby jak najsilniej oddziaływały na publiczność (tak np. wystawiano lewicowe sztuki protestujące przeciwko wojnie lub „kapitalistycznemu wyzyskowi”). Tuż po pierwszej wojnie światowej – jak konstatują Kristin Thompson i David Bordwell – ekspresjonizm od dawna już nie był radykalnym artystycznym eksperymentem, a stał się stylem szeroko akceptowanym i wręcz modnym¹⁰.

Gabinet doktora Caligari (reż. Robert Wiene, 1919), film będący kwintesencją estetyki ekspresjonistycznej w kinie, nie jest bezdyskusyjnym arcydziełem ani nie jest szczególnie stylistycznie miarodajny dla kina niemieckiego tej epoki. Wagę pozaartystyczną nadała mu interpretacja Siegfrieda Kracauera, który umieszczając tytułową postać filmu w efektywnym tytule swej książki *Od Caligariego do Hitlera*, podkreślił, iż zapoczątkowuje ona w kinie niemieckim swoisty „pochód tyranów”, który jest wyrazem zbiorowej nieświadomości weimarskiego społeczeństwa i przeczuciem mającego niedługo zawładnąć Niemcami nazizmu. W aspekcie historycznym film Roberta Wiene jest ważniejszy raczej z perspektywy kina światowego niż niemieckiego. Datę jego premiery – 26 lutego 1920 r. – wypada bowiem uznać bardziej niż jakąkolwiek inną za narodziny światowego kina artystycznego, adresowanego nie do masowej, lecz raczej „elitarnej” publiczności, może trochę snobistycznej, ale z pewnością zorientowanej w estetycznych modach i intelektualnych trendach, nastawionej nie na rozrywkę, lecz na kontemplację sztuki. Tak zresztą – jako narodziny kina artystycznego – powitali ten film zarówno krytycy zagraniczni, zwłaszcza francuscy, jak i – już po sukcesie we Francji – Niemcy, a zbiegło się to z rozmaitymi inicjatywami promującymi kino jako sztukę i tworzącymi alternatywę dla kina komercyjnego (przedsięwzięcia Louisa Delluca, Ricciotta Canudo, Jeana Tedesco, magazyny i pisma poświęcone filmowi artystycznemu, kina z artystycznym repertuarem, ekspozycje filmowe na wystawach poświęconych sztuce, np. na paryskim Salonie Jesiennym w latach 1921-1923 albo berlińskiej „Kipho” – Kino und Photo Ausstellung – w roku 1925).

Gabinet doktora Caligari jest filmem intrygującym fabularnie i kompozycyjnie. Młody człowiek imieniem Francis snuje w nim opowieść o serii zbrodni w miasteczku Holstenwall – między innymi został zamordowany Allan, jego przyjaciel i zarazem rywal w miłości do pięknej Jane. Francis, prowadząc dochodzenie, odkrywa, iż morderstwa są dziełem szarlatana mieniącego się „doktorem” Caligarem, który popełnił je przy pomocy medium – somnambulika Cezara, pokazywanego jako osobliwość na miejscowym jarmarku. Historia ta w finale filmu okazuje się opowieścią wariata. Caligari, zdemaskowany przez Francisza jako faktyczny inspirator zbrodni, ostatecznie okazuje się istotnie doktorem (i to psychiatrą), Francis zaś pacjentem szpitala psychiatrycznego, w którym Caligari jest dyrektorem! Zgodnie z jednowymiarową, alegoryczną lekturą filmu, proponowaną przez Kracauera, Caligari posługujący się bezwzględnie mu posłusznym medium miał być figurą tyraństwa posyłającego swych bezwolnych poddanych, by zabijali – jak cesarz Wilhelm II Niemców podczas I wojny światowej. Wbrew licznym, jednak dość powierzchownym interpretacjom inspirowanym książką Kracauera¹¹, rama narracyjna nie neutralizuje zamierzonej przez scenarzystów, Carla Mayera i Hansa Janowitza, ostrej wymowy politycznej, lecz wprowadza intrygującą dwuznaczność i raczej potęguje niż osłabia „antytyrańskie” ostrze. Czy rze-



Metropolis, rež. Fritz Lang (1927)



Golem, rež. Carl Boese, Paul Wegener (1920)



Nibelungi, reż. Fritz Lang (1924)



Faust, reż. Friedrich Wilhelm Murnau (1926)

czywiście bowiem przerażający i odstręczający Caligari jest naukowym autorytetem, który wie, jak wyleczyć Francisa (o czym zapewnia nas w finale)? Widzowi, z racji choćby jego identyfikacji emocjonalnej z narracją Francisa, trudno to zaakceptować. Czy też raczej nieszczęsny Francis został „zneutralizowany” i wraz z innymi bohaterami opowieści – Cezarem, Jane – wtrącony w drodze jakichś mrocznych machinacji do domu wariatów? Zaniepokojony widz jest skłonny raczej podejrzewać drugą ewentualność, którą w kontekście znajomości niedalekiej przyszłości Niemiec trzeba uznać za przerażająco prawdziwe rozpoznanie, iż demony nie zostały pokonane...

Swą kompozycją *Gabinet doktora Caligari* zapoczątkował w kinie weimarskim modę na *Rahmenhandlung* – ramę narracyjną. Mają ją i inne ważne filmy niemieckie z tych lat: *Zmęczona Śmierć* i *Metropolis* (1926) Fritza Langa, *Cienie* (*Schatten*, 1923) Arthura Robisona, *Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Paula Leniego. Zwłaszcza zaś dla Friedricha Wilhelma Murnaua stała się ona chyba ulubionym zabiegiem kompozycyjnym, ogarniającym całość dzieł: *Satanas* (1919), *Fantom* (*Phantom*, 1922), *Nosferatu, symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *Świętoszek* (*Tartüff*, 1925). Funkcje ramy narracyjnej mogły być rozmaite: od prostego zaznaczenia, że akcja

wewnątrzramowa jest definitywnie minioną przeszłością (*Fantom, Nosferatu*), przez odzwierciedlanie wewnątrz ramy rzeczywistości zarówno obramowującej, jak i pozatekstowej („film w filmie” w *Świętoszku*, teatr cieni w *Cieniach*), po zawarciu w obramowanej opowieści swoistej ideologicznej wykładni dzieła (temat wieży Babel w *Metropolis*). Najbardziej intrygująca jest jednak niepewność widza co do statusu ontologicznego pewnych partii filmu, wytwarzająca frapującą dialektykę między tym, co obramowujące, a tym, co obramowane. Co jest prawdą w *Caligari*: treść opowieści Francisa czy jego status jako wariata, a Caligariego jako psychiatrycznego autorytetu? Czy Dziewczyna w *Zmęczonej Śmierci* naprawdę po wypiciu trucizny przeniosła się w zaświaty, gdzie otrzymała od Śmierci „trzy szanse” na ocalenie ukochanego, czy raczej wszystko było projekcją jej rozgorączkowanej jaźni, czy też może „czas dostał czkawki i cofnął się jak zacięta płyta”? Czy w *Gabinecie figur woskowych* poeta śni lub wymyśla trzecią historię, o Kubie Rozpruwaczu, czy też figura seryjnego mordercy ożyła i ściga bohatera z ukochaną – jak nam się przez jakiś czas zdaje – w realnej rzeczywistości? ¹²

Transponowanie do filmu w *Gabinecie doktora Caligari* estetyki rodem z teatralnego i malarskiego ekspresjonizmu było tak naprawdę kolejną, po francuskim *film d'art* i niemieckim *Autorenfilm*, próbą nobilitacji filmu jako kultury wysokiej. Niemiecki ekspresjonizm filmowy, za którego narodziny uznaje się film Roberta Wiene, to „kino scenografów”. Warto zapamiętać nazwiska trzech dekoratorów *Caligari*, bo powrócą one jeszcze w innych wybitnych filmach: Walter Röhrig, Walter Reimann i Hermann Warm (a trzeba też wspomnieć o tak wybitnych scenografach kina weimarskiego, jak Otto Hunte, Erich Kettelhut, Robert Herlth czy Rochus Gliese). W filmie tym cały świat przedstawiony został stworzony w atelier za pomocą ostentacyjnie nierealistycznych, wystylizowanych dekoracji, reprezentujących nie tylko wnętrza, ale i plenery – ulice miasteczka Holstenwall i jego najbliższą okolicę. Kamera ani razu nie wychodzi w prawdziwy plener, co w połączeniu z jej statycznością i frontalnością kadrowania rodzi w widzu wrażenie umowności przedstawionego świata i teatralności stylu (gdy w USA około 1917 roku ostatecznie ukształtował się już styl klasyczny, a szkoła szwedzka zachwyciła świat niesłychaną „filmowością” naturalnych plenerów, estetyka ta mogła wydawać się wręcz krokiem wstecz, powrotem do rozwiązań w stylu *film d'art* czy Mélièsa). To wrażenie zostaje jeszcze pogłębione przez nierealistyczne oświetlenie – w filmie nie ma światła naturalnego, a cienie nie tylko są rzucane na ścianę przez zasłaniające źródło światła postacie, lecz też namalowane na płótnie i jako takie na stałe związane z obiektami. Dekoracje zrywają radykalnie z iluzjonizmem renesansowej perspektywy – pełne zygzaków i ostrych kątów krzywe, wyznaczające przebieg ulic czy zarys budynków, z pewnością nie zbiegają się na horyzoncie. Co więcej, wydaje się, że wygląd malowanych na płótnie obiektów neguje prawo ciężenia, zaś dziwaczna ekspresywność niektórych elementów scenografii (np. groteskowo wysokich stołków, na których siedzą magistraccy urzędnicy, albo kształt okien i wysokość, na jakiej się one znajdują) ewidentnie góruje nad ich funkcjonalnością czy jakąkolwiek inną realistyczną motywacją w świecie przedstawionym. Z brakiem realizmu scenarii koresponduje też wielce wystylizowane aktorstwo, gdyż nie tylko Werner Krauss w roli tytułowej i Conrad Veidt jako somnambulik Cezar, ale też inni aktorzy poruszają się

jak w transie czy półśnie, a ich sylwetki stapiają się z dekoracjami (zastygły w dziwnej pozie Cezar ekspresją przypomina stojące nieopodal drzewo).

Ta nierealistyczna, „trudna” estetyka (*Caligari* jest filmem percepcyjnie dość męczącym) zwabiła jednak do kin „wyrobioną” publiczność, która z satysfakcją odnalazła w obrazie filmowym jeden z najmodniejszych w owym czasie w malarstwie i w teatrze stylów artystycznych, należący do sztuki wysokiej, ale zarazem na tyle „oswojony”, że stał się częścią zbiorowej świadomości i trafił do wzornictwa przemysłowego¹³. Wraz z wkroczeniem do filmu ekspresjonizmu „kino artystyczne” stało się faktem.

Trzeba jednak pamiętać, że dzieł tak wprost przenoszących do filmu ekspresjonistyczną estetykę malarstwa i teatru, a ściśle rzecz biorąc, design scenografii z ekspresjonistycznych przedstawień, jest bardzo niewiele. Brytyjski historyk stylu i techniki filmowej Barry Salt prócz *Caligario* wymienia zaledwie kilka filmów: *Genuine* (reż. Robert Wiene, 1920), *Od poranka do północy* (*Von Morgens bis Mitternacht*, reż. Karl-Heinz Martin, 1920), *Torgus* (reż. Hans Kobe, 1920), *Raskolnikow* (reż. Robert Wiene, 1923), a także *Gabinet figur woskowych* i z pewnym wahaniem *Metropolis*¹⁴. Osobiście dorzuciłbym do tego takie filmy, jak *Nerwy* (*Nerven*, reż. Robert Reinert, 1919), *Lalka* (*Die Puppe*, reż. Ernst Lubitsch, 1919), *Golem* (reż. Paul Wegener i Carl Boese, 1920), *Zmęczona Śmierć, Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) i *Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1924) – wszystkie trzy w reżyserii Fritza Langa, *Fantom* i *Faust* (1926), oba w reżyserii F. W. Murnaua, *Tajemnice duszy* (*Geheimnisse einer Seele*, reż. Georg Wilhelm Pabst, 1926), wreszcie sowiecki film *Aelita* (reż. Jakow Protazanow, 1924). Rozszerzenie tej listy jest jednak dość problematyczne. *Aelita* np. to film zagraniczny, powstały ewidentnie z inspiracji „caligaryczną” estetyką, niebędący jednak dziełem kultury niemieckiej. Z kolei *Nerwy* i *Lalka* są wcześniejsze od *Caligario*, w powszechnym mniemaniu „pierwszego” ekspresjonistycznego filmu, a co więcej, film Lubitscha jest jawną parodią ekspresjonistycznego stylu, w czym można dostrzec satyrę na ówczesną modę, w odniesieniu do filmu właściwie profetyczną. *Doktor Mabuse* wydaje się też raczej pastiszem czy trawestacją ekspresjonizmu, skoro ostentacyjnie ekspresjonistyczna stylistyka w niektórych fragmentach tego generalnie dość realistycznego filmu zostaje wzięta w cudzysłów: na przykład, w chwili gdy widzimy ramę obrazu malarskiego, scenografię kabaretowego show, wystrój knajpy albo kasyna, ostentacyjność plastycznego cytatu. Dzieje się tak zresztą zgodnie z cyniczną odpowiedzią, jakiej Mabuse (w pewnych aspektach *porte-parole* samego Langa) udziela w filmie hrabiemu Toldowi, namiętnemu kolekcjonerowi dzieł sztuki nowoczesnej, głównie ekspresjonistycznych, na pytanie, czym jest ekspresjonizm: *Expressionismus ist Spielerei. Aber warum auch nicht? Alle ist heute Spielerei! (Ekspresjonizm to gra. Ale właściwie, czemu nie? Dziś wszystko jest grą!)*. W filmach *Nerwy*, *Fantom* i *Tajemnice duszy*, podobnie zresztą jak *Doktor Mabuse* zasadniczo realistycznych w stylu, za ekspresjonistyczne można uznać jedynie pewne sekwencje (w *Nerwach* są to ekstradiegetyczna, alegoryczna sekwencja wstępna i partie ukazujące zszargane „nerwy” bohatera, w *Fantomie* – znakomita sekwencja „dnia, kiedy świat zachwiał się w posadach”, gdy na bohatera, który zdefraudował pieniądze swej ciotki, wali się cały świat, zaś w *Tajemnicach duszy* – oniryczne partie ukazujące we freudowskim kluczu symbolicznym koszmary psycho-

analitycznie lezonego bohatera). Efekt ekspresjonistycznej estetyki został tam osiągnięty zresztą przede wszystkim za pomocą technik rodem z francuskiego impresjonizmu – zdjęć nakładanych, montażu i pracy kamery, a w znacznie mniejszym stopniu na poziomie scenografii. Wreszcie w *Golemie*, *Zmęczonej Śmierci* i *Nibelungach* charakter dekoracji czy zasada stylizacyjna płaszczyzn, prowadząca do tego, że postać wtapia się w tło o tej samej fakturze czy ornamentyce, wywodzą się może mniej z ekspresjonizmu, a bardziej np. z praskiej, wiedeńskiej albo monachijskiej secesji (*Jugendstil*)¹⁵, gotyku, romantyzmu albo ornamentyki Orientu.

Barry Salt słusznie zauważa, że w pisanych historiach filmu za stylistyczne wyróżniki filmowego ekspresjonizmu uznano, prócz tych istotnie przejętych z ekspresjonistycznego malarstwa i teatru, także środki wyrazu wypracowane przez kino w różnych kinematografiach (amerykańskiej, francuskiej, duńskiej, niemieckiej) przed *Caligarem* i będące „powszechną” własnością światowego kina: zdjęcia w niskim kluczu, szczególnie ustawienia kamery pod „ekspresywnymi” kątami, zastosowanie „groźnych” cieni, podwójną ekspozycję, czyli tzw. zdjęcia nakładane. Takie środki stylistyczne można jednak było stosować w dziełach sfilmowanych i rozgrywających się w zwykłej, realistycznie pojętej scenerii, zupełnie pozbawionej cech ekspresjonistycznego designu. Nie najmniej ważnym atrybutem niewłaściwie, zdaniem Salta, pojętego ekspresjonizmu filmowego była nadprzyrodzona, fantastyczna tematyka o gotycystyczno-romantycznych korzeniach (umożliwiło to uznanie za ekspresjonistyczne poprzedzające *Caligariego*, a tym samym podważające jego pierwszeństwo, *Märchenfilme* ze *Studentem z Pragi* na czele). Tym samym kryteria stylistyczne wzięte istotnie z ekspresjonizmu w sztukach pięknych i teatrze zostały przemieszane z nieswoistymi dla tego stylu (dla tych – jak zdjęcia w niskim kluczu, cienie, ustawienia kamery etc. – Salt proponuje nazwę „ekspresywizmu”), a co gorsza, także z kryteriami zupełnie nieformalnymi, o charakterze tematycznym¹⁶.

Trzeba przyznać, że pojęciowy rygoryzm Salta, choć może się wydawać dogmatyczny, porządkuje jednak znacznie refleksję nad kinem weimarskim, w której pojęcie „ekspresjonizmu” zaczęło się znaczeniowo rozmywać, a jego mechaniczne stosowanie unieważniało widzów, krytyków i studentów historii filmu na fakt, iż chyba nie jest zasadne określanie jednym słowem tak kompletnie odmiennych stylistycznie filmów, jak np. z jednej strony całkowicie atelierowy, ostentacyjnie sztuczny i plastycznie wymyślny *Caligari*, a z drugiej zrealizowany wyłącznie w plenerze i realistycznie pojętych wnętrzach, operujący przede wszystkim światłem, a nie dekoracją *Nosferatu*. Film Murnaua z całą pewnością nie ma nic wspólnego – na poziomie plastyki kadru – z ekspresjonistyczną estetyką filmów Roberta Wiene czy stylistyką znaną nam z obrazów Kokoschki, Kirchnera czy Noldego.

Oczywiście „ekspresjonizm” można pojmować mniej lub bardziej szeroko. Salt proponuje stosowanie tego pojęcia wąsko, w odniesieniu do zjawiska, które wypadaloby może nazwać „ekspresjonizmem *sensu stricto*” albo określić jako „ekspresjonizm caligaryczny” czy „caligaryzm”. Pierwszym filmem tak pojętego ekspresjonizmu byłby oczywiście *Caligari*, ostatnim – *Gabinet figur woskowych* lub ewentualnie *Metropolis*. Ramy czasowe kierunku to lata 1919-1924 (w wypadku uznania *Metropolis* za film ekspresjonistyczny – 1919-1926). Jeżeli rozszerzyć pojęcie „niemieckiego ekspresjonizmu filmowego” na filmy także z tematyką fantastyczno-niesamowitą, o rodowodzie romantycznym, ewentualnie realisty-

czne w temacie, ale posługujące się „ekspresywistycznymi” w rozumieniu Saltowskim środkami stylistycznymi (przede wszystkim cieniami i zdjęciami w niskim kluczu), okres panowania tego nurtu w kinie niemieckim wydłużyłby się na dwudziestolecie 1913-1933. Pierwszym filmem tak szeroko pojętego kierunku byłby *Student z Pragi*, ostatnim – chyba *Testament doktora Mabuse* (reż. Fritz Lang, 1933). Rzecz jasna to ogólniejsze pojęcie ekspresjonizmu kazałoby włączyć w jego obręb także filmy zaliczane na przykład do *Neue Sachlichkeit*. Oczywiście ekspresywistyczne atrybuty stylistyczne przestają być cechami filmów wyłącznie niemieckich, toteż krytycy czy historycy kina nierzadko mówią o „ekspresjonistycznym stylu” np. horrorów Uniwersalu z lat 20. i 30. albo dzieł należących do nurtu *film noir* (co można by usprawiedliwić, nawet jeśli się przyjmuje zasadniczą „niemieckość” ekspresjonizmu, wkładem w te zjawiska emigrantów z Niemiec). Sięgając jeszcze dalej, ekspresywistyczne środki stylistyczne odnajdziemy po II wojnie światowej np. w filmach Carola Reeda czy wczesnych filmach Andrzeja Wajdy, których styl także określano jako „ekspresjonizm”. Tym samym zdaje się, że kategoria ekspresjonizmu na dobre oddzieliła się od ściśle określonego nurtu w historii sztuki, zwłaszcza niemieckiej, panującego mniej więcej w latach 1908-1924, który w latach 1919-1924 zmanifestował się także w filmie fabularnym szczególną estetyką dekoracji. Ekspresjonizm tak szeroko pojęty jest już tym, co Alicja Helman określiła jako kategorię „multiperyodycznie powracającą”, czymś w ogóle nieswoistym dla sztuki (filmu) pewnego okresu w kulturze Niemiec.

Przyznam szczerze, że wraz z mą rosnącą znajomością kina weimarskiego, dzięki coraz liczniejszym znalezionym, zrekonstruowanym, odrestaurowanym kopiom i płytowym edycjom filmów, jestem zwolennikiem stosowania raczej wąskiego zakresu pojęcia „ekspresjonizm”, choć rozszerzyłbym listę filmów uznanych przez Salta za ekspresjonistyczne o te, które podałem wyżej. Można do niej dodać jeszcze filmy wymienione przez Kristin Thompson i Davida Bordwella w ich popularnym podręczniku *Film History: An Introduction* (w sumie podają oni około 25 tytułów, zajmując stanowisko „pośrednie” pomiędzy Saltowskim a „panekspresjonistycznym” stanowiskiem autorów takich, jak Lotte H. Eisner czy John D. Barlow)¹⁷. Para amerykańskich neoformalistów proponuje zatem uznać za reprezentujące ekspresjonizm niemiecki także takie filmy, jak: *Algol* (reż. Hans Werckmeister, 1920), *Dom na Księżycu* (*Das Haus zum Mond*, reż. Karl-Heinz Martin, 1921), *Skarb* (*Der Schatz*, reż. Georg Wilhelm Pabst, 1923), *Duch ziemi* (*Erdegeist*, reż. Leopold Jessner, 1922), *Kamienny jeździec* (*Der steinerne Reiter*, reż. Fritz Wendhausen, 1922), *Kronika z Grieshuus* (*Die Chronik von Grieshuus*, reż. Arthur von Gerlach, 1925)¹⁸.

Cechy stylistyczne określające *differentia specifica* niemieckiego ekspresjonizmu filmowego znajdują się przede wszystkim w obrębie *mise-en-scène*, podczas gdy atrybutów stanowiących o specyfice szkoły sowieckiej i francuskiego impresjonizmu należy upatrywać na obszarze montażu, a w przypadku impresjonizmu – także pracy kamery. Zgodnie ze zdaniem wypowiedzianym przez współscenografa *Caligarięgo*, Hermanna Warma, a przytoczonym przez Rudolfa Kurtza w pierwszej monografii kierunku, *Expressionismus und Film: Obraz filmowy ma być przede wszystkim sztuką graficzną*¹⁹ – filmy ekspresjonistyczne dbały szczególnie o kompozycję pojedynczego kadru. Budowano więc kadr jako autonomi-

czny, plastycznie wyrafinowany i kompozycyjnie zamknięty obraz, niespecjalnie troszcząc się ani o jego narracyjną funkcjonalność wobec fabuły, ani o wiarygodność diegezy na poziomie fizykalnym (fundamentalne atrybuty stylu klasycznego). Postacie w takich filmach, jak *Caligari*, *Genuine* czy *Faust*, żyją i poruszają się nie w jakimś wiarygodnym, trójwymiarowym świecie przedstawionym, lecz jakby pośród dziwacznej teatralnej dekoracji, ograniczającej trajektorie ich ruchów (Cezar uchodzi z porwaną Jane, Caligari ucieka przed Francisem, a Faust z Mefistem umykają po zabójstwie Walentego tą właśnie, a nie inną ścieżką, bo scenografia nie daje im innej szansy: reszta świata i „dróg ucieczki” jest namalowana na płótnie, zresztą w sposób wyłącznie „ekspresyjny”, bez starania o kreację wiarygodnej iluzji perspektywy). Film fabularny – a filmy ekspresjonistyczne są przecież fabularne – nie może być jednak sztuką wyłącznie graficzną, opartą na komponowaniu płaszczyzny niczym w obrazie malarskim, choćby z racji swej procesualności i progresji akcji fabularnej. Toteż w miarę tej progresji i ruchu aktorów w kadrze – zauważają Thompson i Bordwell – kompozycje graficzne rozpadają się. Akcja przebiega w nagłych „zrywach” i „zatrzymaniach”, a opowieść jakby „przystaje” czy toczy się wolniej w chwilach, kiedy *mise-en-scène* zastyga w przykuwające oko kompozycje. Nie oznacza to, że owe kompozycje muszą być statyczne. Wręcz przeciwnie, pewna dynamika aktorstwa, często przestylizowanego w gestach i choreografii ruchu, może jeszcze dynamizować kadr, współgrając zresztą z „ekspresyjną” dynamiką zygzaków, linii krzywych i ukośnych charakterystycznych dla ekspresjonistycznej estetyki. Inna sprawa, że na dzisiejszym widzu aktorstwo to może sprawiać wrażenie nieznośnie teatralnego²⁰.

Charakterystyczne dla ekspresjonizmu jest stopienie aktorów ze scenografią, wskutek czego dochodzi zarazem do swoistej animizacji dekoracji (wydaje się, że domy mają oczy, drzewa jawią się jako niepokojące, złowrogie istoty) i urzeczowienia bohaterów w dekoracjach, ich „zamierania” i „zastygania”. Postacie i sceneria mogą mieć np. taką samą fakturę – i ożywiony przez rabiego Löwe potwór, i domy średniowiecznego praskiego getta wydają się tak samo ulepione z gliny (*Golem*). Postacie zlewają się z tłem choćby wskutek tego, że ich kostiumy pokrywają wzory geometryczne, takie same jak w otaczającej scenerii: Jane w *Caligari* ma na sukience dziwnie zakrzywione linie przypominające deseń ścian wokół niej, w *Nibelungach*, w sekwencjach przedstawiających stolicę państwa Burgundów, Wormację, stroje, tarcze i pewne obiekty (np. statek Guntera, szkatułka Krymhildy) mają takie same desenie i ornamenty, jak architektura wewnątrz: romby, zygzaki, linie łamane, kąty ostre²¹. W tymże filmie, w słynnej sceni kłótni królowych na stopniach katedry, one same i ich orszaki jawią się jako figury szachowe: białe (orszaki Krymhildy) i czarne (orszaki Brunhildy). Co więcej, postacie – szczególnie w filmach Fritza Langa – tworzą nierzadko „ornament z mas”, efektownie skomponowane z ludzkich tłumów, fascynujące plastycznie abstrakcyjne układy sfilmowane w planach ogólnych. Nie jest to, zdaniem Kracauera i Eisner, niewinne znaczeniowo, bo przecież degraduje ludzi do przedmiotów²² (przywołajmy choćby „żywy most pontonowy” ze stojących po pas w wodzie rycerzy trzymających nad głowami tarcze, po którym to moście ze statku na łód Brunhilda i Gunter w *Nibelungach*). Tworzenie „ornamentu z mas” ma świadczyć o ambiwalencji wymowy filmów niemieckich, jakby potwierdzało tezę Kracauera o niemieckiej *osobowości autorytarnej z kompleksem sado-masochistycznym*. Bodaj najlepiej unaocznia to

pamiętna scena z *Metropolis*: podczas powodzi w Mieście Robotników postacie biegną nie w górę, jak nakazywałaby logika ucieczki przed zalewającą wodą, ale w dół, by skupić się wokół walącej w gong charyzmatycznej wybawczynie, Marii, i stworzyć wraz z nią kompozycję tym bardziej malowniczą, że zalewa ją wzburzona woda. Dopiero gdy kamera wystarczająco długo pokontempluje tę grupę – wyrażającą właściwe masom pragnienie podporządkowania się autorytetowi i ich bezradność w stanie chaosu, który dopiero autorytet zorganizuje – postacie rzucają się do ucieczki w górę, ratując się przed coraz bardziej wzbierającą wodą.

W zabiegach prestylizacyjnych (termin Erwina Panofsky'ego) wpływających na deformację wyglądu obiektów w świecie przedstawionym, zgodnie z pewnymi obiegowymi sędziami na temat ekspresjonizmu filmowego, można się dopatrywać jakoby zasadniczej cechy tego kierunku – subiektywizacji świata, odzwierciedlenia przez diegezę „ekspresji duszy”. Takie postrzeganie filmowego ekspresjonizmu ma oczywiście pewne uzasadnienie w etymologii nazwy kierunku oraz w tradycji ekspresjonizmu literackiego i malarskiego, gdzie istotnie celem była często ekspresja rozmaitych podmiotów: autora, narratora, postaci przedstawionych. Wspiera je też chyba wypowiedź Conrada Veidta, odtwórcy roli Cezara w *Caligari* i Iwana Groźnego w *Gabinecie figur woskowych: Jeśli dekorację pojęto jako mającą ten sam stan duchowy co ten, który rządzi umysłem postaci, aktor odnajdzie w tej dekoracji wartościową pomoc w skomponowaniu i przeżyciu swej roli. Stopi się on z przedstawionym otoczeniem i oboje będą się poruszać w tym samym rytmie*²³. Sądzę jednak, iż mimo wszystko nie jest zbyt uzasadnione uznawanie subiektywizacji za zasadniczą motywację ekspresjonistycznej deformacji w filmie niemieckim (na subiektywizację, w aspekcie oddawania zarówno indywidualnej, podmiotowej percepcji, jak i świata wewnętrznego postaci, był nastawiony przede wszystkim francuski impresjonizm filmowy). Nawet w *Gabinecie doktora Caligari* fakt, iż wewnątrzramowa historia jest „opowieścią wariata”, jest zbyt słabą motywacją dla totalnego zniekształcenia diegezy – tym bardziej że taka sama stylistycznie deformacja rządzi dekoracją w ramie zewnętrznej, gdzie „władca dyskursu” nie jest już Francis-wariat, lecz Caligari-naukowy autorytet (lub autor). Zresztą inne filmy ekspresjonistyczne nie mają już takiego pretekstu konstrukcyjnego jak film Roberta Wiene. Motywacją dla ekspresjonistycznego designu (ale także, a może przede wszystkim, dla ekspresywnych rozwiązań, jak oświetlenie, cienie bądź rozmaite ustawienia kamery – niskie, wysokie albo pod dziwnymi kątami) może być po prostu kreacja tego, co Niemcy nazywają *Stimmung*: aury, nastroju, atmosfery niesamowitości. Stąd też na przykład predylekcja do częstego ukazywania w filmach klatek schodowych, przestrzeni pośredniej, niebezpiecznej, na zewnątrz mieszkania, gdzie może się czaić *das Unheimliche* i gdzie układ schodów, efekt światłocienia i jeszcze odpowiednio „ekspresywnie” usytuowana kamera mogą stworzyć znakomite, sugestywne, ekspresjonistyczne efekty. W filmach weimarskich pretekstem dla ekspresjonistycznego designu i/lub ekspresywnych środków wyrazu bywały też: tematyka fantastyczna (*Algol*, *Metropolis*, *Kobieta na Księżycu*, reż. Fritz Lang, 1929), aura grozy (*Genuine*, *Nosferatu*), usytuowanie świata w odległej przeszłości, na ogół dość nieokreślonej lub zmitologizowanej (*Golem*, rama narracyjna i nowela wenecka w *Zmęczonej Śmierci*, *Nibelungi*, *Skarb*), wreszcie egzotyczne tło akcji (*Dzika kotka /Die Bergkatze/*, reż. Ernst Lubitsch, 1921; nowele arabska i chińska w *Zmęczonej Śmierci*, nowele arabska i rosyjska w *Gabinecie figur woskowych*).

Wreszcie ekspresjonistyczny design, o czym już była mowa, mógł być zastosowany parodystycznie lub pastiszowo (*Lalka, Dzika kotka, Doktor Mabuse, Gracze*). Wszystko to jednak nie ma nic wspólnego z subiektywizacją – jakoby główną motywacją ekspresjonistycznej stylistyki.

Oczywiście zdarza się, że w weimarskich filmach z pierwszej połowy lat 20. motywacją do ekspresjonistycznych efektów może być intencja oddania subiektywnych stanów postaci – jak to ma miejsce w przywołanych powyżej sekwencjach filmów *Nerwy i Fantom*. Jednak sam fakt, że posługują się one repertuarem rozwiązań wyrazowych nieswoistych dla ekspresjonizmu, typowych raczej dla stylistyki impresjonistycznej (zdjęcia nakładane, szybki, kalejdoskopowy montaż, ruchliwa kamera), świadczy o tym, iż są raczej wyjątkiem niż regułą. Poza tym charakter obecnych w tych filmach gwałtownych sekwencji montażowych służy nie tylko subiektywizacji, ale i wywołaniu efektu „wielkomięskiej gorączki”, szybkiego, nerwowego rytmu nowoczesnej epoki, oszołomienia człowieka mechaniczną cywilizacją wciągającą niczym wir, co czyni te sekwencje przejawem czegoś w rodzaju Nowej Rzeczowości *avant la lettre*²⁴.

TOMASZ KŁYS

¹ S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

² L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

³ Na temat rozróżnienia „ekspresjonizm” – „ekspresywizm” czytaj w dalszej części artykułu.

⁴ T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Routledge, London – New York 2000, s. 35. Por. także: T. Elsaesser, *Weimar Cinema, Mobile Selves and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited*, w: *Expressionist Cinema: New Perspectives*, red. D. Scheunemann, Camden House, Rochester – Woodbridge 2003.

⁵ Por.: T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, w: *The Oxford History of World Cinema*, red. G. Nowell-Smith, Oxford University Press, Oxford – New York 1997, s. 138-139; K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, Inc., New York 1993, s. 56-57.

⁶ Por.: K. Thompson, D. Bordwell, dz. cyt., s. 57; K. Thompson, *The International Exploration of Cinematic Expressivity*, w: *Film and the First World War*, red. K. Dibbets, B. Hogenkamp, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995, s. 65-84.

⁷ T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, dz. cyt., s. 141.

⁸ Tamże.

⁹ Na temat *Märchenfilme* zob.: S. Hake, *German National Cinema*, Routledge, London – New York 2002, s. 20; T. Elsaesser, *Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited*, dz. cyt., s. 47-48; L. H. Eisner, dz. cyt., ss. 50-54, 60-63.

¹⁰ Por. K. Thompson, D. Bordwell, dz. cyt., s. 109.

¹¹ Por. S. Kracauer, dz. cyt., s. 56-69.

¹² Na temat ramy narracyjnej w filmach weimarskich zob.: T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After*, dz. cyt., s. 82-83; T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse: Nieme filmy Fritza Langa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 32-35.

¹³ Tak z grubsza ujmuje triumf *Gabinetu doktora Caligari* i pojawienie się w filmie ekspresjonistycznego designu Thomas Elsaesser (*Weimar Cinema and After*, dz. cyt., s. 69-71).

¹⁴ B. Salt, *From Caligari to Who? „Sight & Sound”*, Spring 1992, vol. 48, nr 2, s. 119-123; Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, tłum. A. Helman, t. II, PWSFTviT, Łódź 2003, s. 130-131.

¹⁵ T. Elsaesser właśnie z secesją (*Jugendstil*), a nie z ekspresjonizmem, wiąże w dużej mierze rodowód estetyki obrazu w filmach Fritza Langa (por.: T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After*, dz. cyt., s. 187).

¹⁶ B. Salt, *From Caligari to Who?*, dz. cyt., *passim*; B. Salt, *Styl i technologia filmu*, dz. cyt., s. 129-133.

- ¹⁷ L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, wyd. cyt.; J. D. Barlow, *German Expressionist Film*, Twayne Publishers, Boston 1982.
- ¹⁸ K. Thompson, D. Bordwell, dz. cyt., s. 109-115.
- ¹⁹ R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Hans Rohr, Zürich 1965, s. 66 (pierwodruk: 1926).
- ²⁰ Por. K. Thompson, D. Bordwell, dz. cyt., s. 111-112.
- ²¹ Tamże, s. 112-113.
- ²² Por.: S. Kracauer, dz. cyt., s. 84; L. H. Eisner, *Fritz Lang*, Da Capo Press, New York 1986, ss. 70, 73.
- ²³ Cyt. za: K. Thompson, D. Bordwell, dz. cyt., s. 111-112.
- ²⁴ Termin *Neue Sachlichkeit* (Nowa Rzeczowość) został ukuty przez Gustawa Hartlauba, dyrektora Kunsthalle w Mannheim, na określenie stylu obrazów charakteryzujących się „dotykalną rzeczywistością”, prezentowanych tam podczas tak zatytułowanej wystawy w połowie roku 1925. Charakterystyczne dla Nowej Rzeczowości są zwłaszcza tematy: pejzaż miejski, z jego ruchem, gorączkową krzątaniną, ludźmi na tle architektury; portret i akt, ale nie naturalistyczne, tylko jakby „spotworniałe” w wyrazie, graniczące np. u Ottona Dix’a, Georga Grosza czy Rudolfa Schlichtera z karykaturą albo niepokojąco udziwnione przez hiperrealistyczną „namacalność” czy „fotograficzność”, jak u Christiana Schada czy Ottona Griebla; obrazy półświatka: knajp, kabaretów, tingel-tangli, domów publicznych; sport i rozmaite rozrywki. Technika i styl sztuki Nowej Rzeczowości były rozmaite – od olejów zbliżonych kolorytem, fakturą, linią do ekspresjonizmu, przez delikatne akwarele, wyrafinowane technicznie hiperrealistyczne oleje, po kolaże i fotomontaże. W literaturze manifestem Nowej Rzeczowości stała się powieść Alexandra Döblina *Berlin Alexanderplatz* (1929), sfilmowana w roku 1931 przez lewicowego reżysera Piela Jutziego. Wyróżnikiem tej sztuki jest też dystans emocjonalny, chłodna, beznamiętna obserwacja, czasem coś w rodzaju ironii wobec niewątpliwej brzydoty czy ohydy obiektu, a nawet odczucie samobójczej

Schadenfreude z apokaliptycznej wizji „ducha czasu”. Obrazy tego nurtu byłyby idealnymi ilustracjami Witkacowskiego *Pożegnania jesieni* czy *Nienasyceńca*. W drugiej połowie lat 20. Nowa Rzeczowość, zastępując ekspresjonizm, znalazła wyraz także w kinie niemieckim, którego częstym tematem stało się miasto, współczesna cywilizacja z jej gorączkowym rytmem. Charakterystyczne gatunki tego okresu filmu niemieckiego to „filmy uliczne” (*Straßenfilme*), filmy oświatowe (tzw. *Kulturfilme*), kalejdoskopowe filmy montażowe, „filmy Zille’owskie” (*Zillefilme*), podobnie jak obrazy i rysunki tego artysty eksplorujące proletariackie dzielnice Berlina. Nowa Rzeczowość była eklektyczna stylistycznie – mogła się posługiwać zarówno scenografią o ekspresjonistycznym designie (np. *Zatracona uliczka* Pabsta), efektami „ekspresywistycznymi”, jak niski klucz czy światłocień (*Puszka Pandory* Pabsta), jak i przede wszystkim montażem (*Kulturfilme*, filmy „kalejdoskopowe” w rodzaju *Berlina*, *symfonii wielkiego miasta* czy *Melodii świata* Ruttmanna, *Szpiegów* Langa). Zresztą właśnie montaż bardziej niż scenografia wydaje się kwintesencją estetyki Nowej Rzeczowości (oczywiście w połączeniu ze współczesną tematyką). Szerszą charakterystykę Nowej Rzeczowości w filmie przedstawiam w rozdziale poświęconym kinu niemieckiemu w *Historii filmu*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski (t. I, Kino nieme, Kraków 2009). W tekście tym znalazła się też charakterystyka *Kammerspielu*. Uznaję *Kammerspiel* – wbrew pokutującym opiniom – po prostu za jeden z gatunków kina weimarskiego o takich, a nie innych atrybutach (jedność czasu, miejsca i akcji, ograniczony krąg postaci etc.), nie zaś za jakąś tendencję stylistyczną przeciwstawną ekspresjonizmowi (stylistycznie *Kammerspiel* mógł się posługiwać zarówno ekspresjonistycznym designem, jak i – w większym stopniu – chwytami „ekspresywistycznymi”).