

JOANNA MAJEWSKA*

W starym kinie. Stefan Grabiński a ekspresjonizm

Czy Stefan Grabiński, jeden z twórców fantastyki literackiej okresu międzywojnia, autor słynnego cyklu nowel kolejowych *Demon ruchu*, był ekspresjonistą? Do takiej tezy mogłaby skłaniać współpraca lwowskiego fantasty z czasopismem „Zdrój”, uznawanym za organ polskiego ekspresjonizmu. Do ekspresjonistów zdaje się także zaliczać Grabińskiego krytyk literacki Kazimierz Czachowski, który omawia jego twórczość w trzecim tomie dzieła *Obraz współczesnej literatury polskiej*, zatytułowanym *Ekspresjonizm i neorealizm*. Badacz zestawia tu utwory autora *Demonu ruchu* z *Historiami maniaków* Romana Jaworskiego, zwracając uwagę na pewne powinowactwa stylu obu pisarzy¹. Warto także zauważyć, że Grabiński publikował na łamach „Masek”, pisma, które – przynajmniej na początku – było obok „Zdroju” najważniejszym polskim pryzmą ekspresjonizmu².

Spróbujmy wskazać poszlaki łączące Grabińskiego z nowym kierunkiem, żywym w ówczesnej literaturze, ale przede wszystkim w sztukach wizualnych, takich jak malarstwo czy film³.

Elementem konstytutywnym sztuki ekspresjonistycznej jest egzystencjalny lęk. Nie strach przed czymś konkretnym, lecz ukryta we wnętrzu artysty groza istnienia, którą próbowała opisywać psychologia przełomu stuleci⁴. Hubert Orłowski, który pisze nawet o tzw. literaturze lęku, tak charakteryzuje to dziwne odczucie:

Strach przychodzi z zewnątrz, jest bowiem nierozłącznie związany z czymś lub kimś konkretnym (Lęk natomiast osacza człowieka od wewnątrz; tkwi przecież

* Dr Joanna Majewska (joannamajewska1905@gmail.com), Akademia Teatralna, Warszawa

¹ Por. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 538.

² Zob. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976, s. 35.

³ Erazm Kuźma zwraca uwagę na powinowactwa ówczesnej literatury i malarstwa: „Otóż sztuka pisarska rozwijała się wtedy w ścisłym związku z malarstwem. Znaczna część ekspresjonistów posługiwała się zarówno piórem, jak i pędzlem” – tamże, s. 7.

⁴ Np. Freud przeciwstawia sobie lęk realny, definiowany jako „reakcja na postrzeżenie niebezpieczeństwa zewnętrznego”, lękowi nerwicowemu, czyli „lękowi oczekiwania” lub „lęklivemu oczekiwaniu” – zob. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1958, s. 349–366.

w nim, czekając odpowiedniej chwili). Jest zagrożeniem, niebezpieczeństwem spoza obszaru tożsamości człowieczej⁵.

Trudno zaprzeczyć, że bohaterowie Grabińskiego są „chorzy na lęk”. Często jest to właśnie lęk przed drzemiącymi w nich demonami. Swojego mrocznego „ja” boi się np. Godziemba, bohater opowiadania *W przedziale* z tomu *Demon ruchu*. „W mgnieniu oka wyczołgała się skądś z załomów duszy groza, obłąkana groza i zjeżyła mu włosy. Zacięte febrycznie usta zadzwoniły na trwogę. Wyszczrzył ostre kły ohydny, podły strach...”⁶. Niejasną obawę, trudny do zdefiniowania niepokój, który trawił twórców ekspresjonistycznych, odczuwa też narrator noweli *Ultima Thule*, innego utworu należącego do cyklu o demonach kolei: „Jakiś lęk dziwny, nieokreślony ujął mię w drapieżne pazury i trząśł, że zacząłem dygotać jak w febrze”⁷.

Ale równie często postaci z utworów Grabińskiego napawa grozą tajemniczy „drugi brzeg”, czwarty wymiar rzeczywistości, dziedzina niedostępna zmysłowemu poznaniu. Źródłem trwogi Odonicza z opowiadania *Spojrzenie* (tom *Niesamowita opowieść*) jest np. „strach przed «tajemnicą» – owym dziwnym daimonium, które od wieków włożyło maskę na twarz i chodzi w niej pomiędzy ludźmi”⁸. Lęk przychodzi także z zewnątrz do narratora *Szarego pokoju* ze zbioru *Szalony pątnik*. Zobaczywszy w szafie groteskowo wygięte ciało wisielca, reaguje bardzo gwałtownie: „Krzycząc, zerwałem się z posłania i wstrząsany febrycznym dreszczem wyskoczyłem przez okno na ulicę”⁹. Oczywiście, zewnętrzne źródła grozy istnienia można uznać za projekcję podświadomości bohaterów. Przeczy jednak temu „filozofia czwartego wymiaru”, obecna w dziele Grabińskiego. W mniemaniu pisarza jest to bowiem obiektywnie istniejąca sfera rzeczywistości, „nadrzeczywistość” niezależna od stykającego się z nią podmiotu.

Mówiąc o ekspresjonistycznym kontekście twórczości autora *Demona ruchu*, nie można zapominać, że Grabiński był pisarzem literackiej prowincji. Jak zwraca uwagę jeden z badaczy, środowisko lwowskie nie było tak aktywne w adaptowaniu ekspresjonizmu, jak np. Kraków czy Poznań¹⁰. Jednak to właśnie nad Pełtwią w czerwcu 1913 roku

⁵ H. Orłowski, *Posłowie*, [w:] *Gabinet figur woskowych. Opowieści niesamowite*, Poznań 1980, s. 300.

⁶ S. Grabiński, *W przedziale*, [w:] tegoż, *Demon ruchu*, Lwów–Warszawa–Poznań–Kraków–Lublin 1922, s. 41–42.

⁷ S. Grabiński, *Ultima Thule*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, t. 1: *Nowele*, oprac. A. Hutnikiewicz, Kraków 1980, s. 217.

⁸ S. Grabiński, *Spojrzenie*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 466.

⁹ S. Grabiński, *Szary pokój*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 231.

¹⁰ Zob. E. Kuźma, *Z problemów...*, dz. cyt., s. 23–24; warto jednak podkreślić, że to właśnie we Lwowie ukazują się dwie powieści eksperymentalne – *Henryk Flis* Stanisława Antoniego Muellerera (1908) i *Grzeszne gołębie* Ludwika Staffa (1914) – które, jako ważne ogniwo między *Pałubą* Karola Irzykowskiego a twórczością Jaworskiego i Witkacego, wpisują się w krąg oddziaływań

– a więc wtedy, gdy Grabiński uczy w szkole i pracuje nad swoją słynną nowelą *Czad* – odbyła się pierwsza wystawa „futurystów, kubistów i ekspresjonistów”. Na wystawie zaprezentowano m.in. płótna Wasilija Kandinskiego i Oskara Kokoschki. W tym „głuchym” z pozoru na ekspresjonizm Lwowie bywał także Leon Chwistek, współzałożyciel krakowskiej grupy „Ekspresjoniści Polscy”, która zmieniła później nazwę na „Formiści”. W 1918 roku Chwistek opublikował w „Maskach” słynną rozprawę *Wielość rzeczywistości w sztuce*, gdzie uzasadniał konieczność istnienia wielu stylów malarskich, które, według niego, odpowiadają różnym aspektom doświadczania świata¹¹. Nie posługiwał się nazwą „ekspresjonizm”, a mimo to jego teoria dostarczyła zwolennikom ekspresjonizmu argumentów za poszukiwaniem nowych środków wyrazu w sztuce aspirującej do uchwycenia różnych wymiarów rzeczywistości. W grupie „Formistów”, obok Chwistka, działał także Andrzej Pronaszko, późniejszy autor projektu okładki do *Księgi ognia*, piątego zbioru opowiadań Grabińskiego. Brat Andrzeja, Zbigniew, był jednym z głównych teoretyków polskiego ekspresjonizmu.

Pewnym argumentem za śladami ekspresjonizmu w twórczości Grabińskiego jest też fascynacja pisarza Henri Bergsonem i jego dynamiczną koncepcją rzeczywistości. Warto także przypomnieć o zainteresowaniu lwowskiego fantasty literaturą i kulturą niemiecką, która – jak zauważa polski badacz ekspresjonizmu Erazm Kuźma – była „twardym ośrodkiem” dla ekspresjonizmów z innych obszarów językowych¹². Grabiński był zawsze na bieżąco z dokonaniem autorów niemieckojęzycznych. Czytywał nie tylko romantyka E.T.A. Hoffmanna, ale także współczesnych pisarzy niemieckiej awangardy – Meyrinka i Ewersa. Spośród filozofów cenił zaś wysoko np. Fechnera. W okresie pracy nad powieścią *Salamandra* zaglądał chętnie do czerpiącego z estetyki ekspresjonizmu czasopisma „Der Orchideengarten”, publikowanego w Monachium w latach 1919–1921.

O ważnej roli fantastyki w wizji świata kreowanej przez ekspresjonistów wspomina Stanisław Przybyszewski, określany niekiedy jako „ojciec chrzestny polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu”¹³. Wierny fantastyce Grabiński zbliżałby się też do ekspresjonistów przez wykorzystanie „mocnych” środków wyrazu w partiach opisowych swoich utworów.

Wyrazistość ekspresji będzie charakteryzować opisy katastrof z *Demona ruchu*. Można je zestawić np. z wizją karambolu z opowiadania *Zepsuty ornament* Romana

ekspresjonizmu – por. J. Zieliński, *Dwie eksperymentalne powieści lwowskie*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, pod red. E. Łoch, Lublin 1988, s. 341–350.

¹¹ Zob. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. E. Paczoskiej, L. Magnone, Warszawa 2008, s. 313–314.

¹² E. Kuźma, *Z problemów...*, dz. cyt., nr 1.

¹³ Por. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1992, s. 261–262.

Jaworskiego, które weszło do zbioru *Historie maniaków* (1910), wpisującego się, zdaniem badaczy, w nurt literackiego ekspresjonizmu¹⁴. Oddajmy głos Grabińskiemu – nowelę *Smoluch* zamyka opis zderzenia pociągów, rozbrzmiewający kakofonią rozdzielających ucho dźwięków:

[...] oto od strony stacji wstrząsnął powietrzem okropny łoskot, głuchy, dudniący huk detonacji, a potem piekielna wrzawa, zgiełk i jęki – lament, płacz i wycie splecione w jeden dziki chaos ze szczękiem łańcuchów, trzaskiem druzgotanych kół, łomotem miażdżonych bezlitośnie wagonów.
 – Karambol! – szeptały zbielejące wargi. – Karambol!...¹⁵.

Podobnie gwałtowny i „głośny” jest finał *Maszynisty Grota*, gdzie wybucha rozgrzany do czerwoności kocioł maszyny parowej: „Wtem... zakotłowało coś, zawyło szatańskim skowytym – rozległ się huk, jak z tysiąca armat, zaryczał grzmot, jakby stu piorunów”¹⁶.

W opisie tym Grabiński wykazuje też swoją niezwykłą wrażliwość na kolory, a przecież to właśnie ekspresjonizm „wyzwała kolor”¹⁷. Buchający żarem kocioł lokomotywy, którą kieruje tytułowy maszynista, przybiera różne odcienie czerwieni – od krwawej, przez rubinową, aż po purpurę: „Rozdarł kiry nocy purpurowy finał Grota”. W dynamicznym opisie eksplozji luna pożaru opromienia chaos zdeformowanej – niczym na płótnach malarzy ekspresjonistycznych – materii: „Wytrysnął w górę ognisty, splątany kłęb, zgmatwany słup odłamków, żelaznych skorup, pogiętych blach – prysnęła pod niebo rakieta szczątków, rozpruty przęsł, rozpękłych dzwon...”¹⁸. Sceny te żywo przypominają sekwencje z ekspresjonistycznych filmów – wizją kolejowej katastrofy otwiera np. swój słynny obraz *Ręce Orlaka* (1924) Robert Wiene.

Najbliższy opisowi karambolu z *Zepsutego ornamentu* ekspresjonisty Jaworskiego sytuuje się katastrofa z opowiadania *Engramy Szatery*, które w zamierzeniu pisarza miało wejść do kolejnej edycji *Demona ruchu*. Zarówno u Jaworskiego, jak i u Grabińskiego pojawia się motyw odciętej głowy. W *Zepsutym ornamentcie* jest to głowa mężczyzny – „jak odcięta, proszę państwa, jak równiutko, niby rozmachem topora, niby uderzeniem gilotyny”¹⁹. U Grabińskiego głowa należy do kobiety. W plastycznym, ale i groteskowym opisie, prawem ekspresjonistycznego połączenia kontrastów, makabra splata się z pięk-

¹⁴ Zob. np. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 267 i K. Kłosiński, „Uroczysta groteska” (*Romana Jaworskiego koncepcja groteski wobec ujęć młodopolskich*), [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski...*, dz. cyt., s. 165–179.

¹⁵ S. Grabiński, *Smoluch*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 102.

¹⁶ S. Grabiński, *Maszynista Grot*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 146.

¹⁷ Zob. G. Matuszek, *Ekspresjonizm w dramatach Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski...*, dz. cyt., s. 85.

¹⁸ S. Grabiński, *Maszynista Grot*, dz. cyt., s. 146.

¹⁹ R. Jaworski, *Zepsuty ornament*, [w:] tegoż, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 43.

nem, lęk z erotyczną fascynacją, młodość zaś ze śmiercią (Erazm Kuźma definiuje ekspresjonizm jako „myślenie opozycjami”)²⁰:

Spod kół jednego z wagonów, wyrzucona niby krąg żelazny z pasów transmisji, wypadła i potoczyła się ku niemu [Szaterze – J.M.] cudna, dziewczęca główka w otoczu jasnych, złotoblond włosów. Nagle ujrzał u stóp swoich parę przepięknych fiołkowych oczu, które śmierć zawlokła już szklivem martwoty, i parę warg rozchylonych, podobnych płatkom róży... Szatera pochylił się ku tej umęczonej głowie, wziął ją ostrożnie w obie dłonie niby relikwię i przycisnął usta do jej ust zbieleńszych...²¹.

Nazwanie martwej głowy „relikwią” nasuwa na myśl kolejną opozycję – świętość przeciwstawioną płciowemu rozpasaniu. Skojarzenie miłości zmysłowej ze śmiercią, a także ze sferą *sacrum*, występuje również w dziełach ekspresjonistów, czy też – mówiąc szerzej – nadrealistów, by wspomnieć np. nazwiska Witkacego i Schulza²². Podobnie jak u nich, także w utworach Grabińskiego miłość przybiera często formę erotycznej anomalii. Pomian, bohater powieści *Cień Bałometa*, podobnie jak Bezdeka z Witkacowskiej *Mątwy*, kocha się w posagu, a Stosławski z noweli *W domu Sary* (tom *Niesamowita opowieść*) przypomina nieco mężczyzn z Schulzowskiej *Xięgi bałwochwalczej*, bezwarunkowo podporządkowanych silnym, władczym kobietom. Połączenie zmysłowej namiętności i śmierci, sfery *sacrum* i *profanum* widać szczególnie w noweli *Projekcje*, która – ze względu na miejsce publikacji – łączy twórczość Grabińskiego z dokonaniem ekspresjonistów. Opublikowany w „Zdroju” utwór zbliża też do ekspresjonizmu wyraźny, ostentacyjny wręcz subiektywizm, sygnalizowany przez narrację pierwszoosobową. *Projekcje* to fragment dziennika niepozornego architekta, który błądzi w zakamarkach opuszczonego klasztoru trapistek. Wizja świata wyłaniająca się z zapisków Tadeusza Śnieżki, zależna od jego stanu emocjonalnego, podlega ekspresjonistycznej deformacji. Istotne dla ekspresjonistów kwestie niejednoznaczności dobra i zła przejawiają się w noweli w motywach winy i kary: trapistki popełniły grzech rozwiązłości, co spowodowało na nie papieską klątwę – w rezultacie ich klasztor obrócił się w ruinę.

Najważniejszym doświadczeniem, które odcisnęło swe piętno na twórczości ekspresjonistów, była bez wątpienia pierwsza wojna światowa. Trauma wojny doprowadziła

²⁰ Zob. E. Kuźma, *Z problemów...*, dz. cyt., s. 63.

²¹ S. Grabiński, *Engramy Szatery*, [w:] tegoż, *Wichrowate linie (Utwory rozproszone)*, oprac. J. Knap, Kraków 2012, s. 167–168; w tym opisie można także dostrzec inspiracje makabrycznymi obrazami jednego z autorytetów dla polskich ekspresjonistów, Juliusza Słowackiego: na martwe główki własnych dzieci jak na święte relikwie patrzy np. pan Gruszczyński w *Śnie Srebrnym Salomei* – w. 1879–1914.

²² Zob. na ten temat H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań 1971, s. 65.

do zachwiania racjonalnych podwalin europejskiej kultury i wpłynęła na pewno na kształt nowej sztuki, w tym także na jej nurt ekspresjonistyczny²³. Z pozoru mogłoby się wydawać, że w swoich utworach Grabiński całkowicie pomija problem wojennej katastrofy. Choć jego fabuły są często osadzone w realistycznej scenerii współczesnej pisarzowi Polski, to autor *Demona ruchu* uparcie milczy na temat trudnych doświadczeń z lat 1914–1918, co dziwi tym bardziej, że przebywał wtedy w Przemyśle, gdzie toczyły się aktywne działania wojenne. O problemie wojny, choć tylko pośrednio, wspomina pisarz jedynie w noweli *Maszynista Grot*, która stała się impulsem do napisania cyklu „kolejowego”. Ze względu na motyw pędu, który – jak słusznie zauważa Karol Irzykowski – zostaje w tym zbiorze podniesiony do rangi siły kosmicznej²⁴, a także za sprawą plastycznych, odmalowanych mocnymi środkami wyrazu obrazów katastrof, w *Demonie ruchu* Grabiński wydaje się najbardziej zbliżyć do estetyki i ideologii ekspresjonistów.

Rozpatrując twórczość Grabińskiego w kontekście ekspresjonizmu, nie sposób nie wspomnieć o jej związkach ze współczesnym pisarzowi filmem. Pierwszy monografista życia i dzieła autora *Demona ruchu*, Artur Hutnikiewicz, zwraca uwagę, że główne motywy ekspresjonistycznego kina, takie jak „hipnoza, obłąkanie, somnambulizm, lunatyzm, rozdwojenie osobowości, ukazywane na tle [...] niesamowitej scenerii kubistycznie zdeformowanych domów, ulic, ponurych zaułków, korytarzy, lochów i zapadni”, pojawiają się również często w utworach lwowskiego fantasty²⁵. Autor *Twórczości literackiej Stefana Grabińskiego* podkreśla też duże zainteresowanie pisarza filmami wyświetlanymi na początku lat dwudziestych w lwowskich kinach. Nad Pełtwią pokazywano wówczas „najstraszliwsze dreszczowce, horrory i thrillery”, wśród których warto wymienić tytuły takie, jak: *Nosferatu*, *Doktor Mabuse*, *Gabinet doktora Caligari*, *Upiór w operze*, *Człowiek śmiechu*, *Doktor Jekyll i Mister Hyde*²⁶.

W latach dwudziestych ekspresjoniści postrzegają film jako medium, które – ze względu na operowanie ruchomym kadrem – może w pełniejszy sposób oddać dynamikę nowoczesnego świata. Kino ma przy tym większe możliwości oddziaływania na odbiorcę niż statyczne malarstwo czy posługująca się skonwencjonalizowanym słowem literatura. Jak pisze Siegfried Kracauer, „dzięki rozmaitym sposobom użycia kamery, montażowi

²³ Por. np. A. Nasalska, *Ekspresjonizm a wojna*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski...*, dz. cyt., s. 255–257.

²⁴ Por. K. Irzykowski, *Żeglarz po morzu ciemności (Wspomnienia o Stefanie Grabińskim)*, „Prosto z mostu” 1937, nr 4, s. 2.

²⁵ Zob. A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński, czyli jak się pisze „dreszczowce”*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, pod red. B. Farona, Warszawa 1972, s. 231–232.

²⁶ Zob. A. Hutnikiewicz, *Rehabilitacja Grabińskiego*, oprac. B. Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 286.

i wielu najprzeróżniejszym wynalazkom film może, a więc i powinien, objąć cały widzialny świat²⁷. Dlatego niepokoję pierwszych dziesięcioleci XX wieku wyrażano często w języku filmu, który docenili także ekspresjoniści. Przedstawiciele tego kierunku poszukiwali bowiem medium, które umożliwiłoby im stworzenie „dzieła totalnego”, oddziałującego na wszystkie zmysły odbiorcy: „Ekspresjoniści dążyli do połączenia różnych sztuk w «dzieło totalnym»²⁸. Zdaniem Wassilego Kandyńskiego, jednego z głównych teoretyków ekspresjonizmu, za sprawą radykalnej, synestezyjnej kombinacji sztuki, literatury, teatru, tańca, architektury i muzyki, artyści chcieli uruchomić jak najwięcej bodźców, które stymulowałyby ludzką duszę. Ideał sztuki scalającej w sobie wiele różnych dyscyplin urzeczywistniał dla nich właśnie film.

W 1911 roku, w książce pt. *O duchowości w sztuce*, Kandinsky pisał, że każdemu artyście, wahającemu się nad wyborem formy dla swojego dzieła, powinien przyświecać nadrzędny cel – wprawienie duszy odbiorcy w wibrację: „Jasne zatem, że nawet wybór samego przedmiotu (= elementu współtworzącego harmonię formy) musi być podyktowany wyłącznie zasadą celowego poruszania ludzkiej duszy²⁹. Sztuka nie może być zatem przypadkowa. Ekspresja artystyczna ma bowiem na celu wywołanie w odbiorcy możliwie wszechogarniającego efektu. W 1913 roku na łamach berlińskiego czasopisma „Der Sturm”, trybuny młodych niemieckich ekspresjonistów, Kandinsky opisał proces komunikacji między artystą a odbiorcą dzieła w następujący sposób: „Emocja – wrażenie – dzieło sztuki – wrażenie – emocja³⁰. Skoro kreacja artystyczna sama w sobie jest rezultatem pewnego intensywnego przeżycia, podobny efekt powinna wywołać w odbiorcy. Taki ładunek emocjonalny przynosi, zdaniem ekspresjonistów, kino.

Kiedy na ekrany wchodził *Gabinet doktora Caligari*, krytycy byli zgodni – film ekspresjonistyczny przywrócił kinu należną mu rangę kultury wysokiej. 27 lutego 1920 roku, dzień po premierze obrazu Roberta Wiene, jeden z recenzentów pisał³¹:

Wczoraj ponad wszelką wątpliwość uzyskaliśmy odpowiedź na pytanie, czy sztuka jest możliwa w filmie. Wraz z *Caligarem* rozpoczyna się nowa epoka w ocenianiu filmów. Należałoby znaleźć nowy sposób pisania o czymś, co do tej pory nie istniało. Pewnym jest, że dawne filmy nie mają absolutnie nic wspólnego z tym

²⁷ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 10.

²⁸ Zob. H. Beck, *Greetings*, [w:] *The Total Artwork in Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance and Architecture, 1905–1925*, oprac. R. Beil, C. Dillmann, Darmstadt 2011, s. 4.

²⁹ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 72.

³⁰ Cyt. za: T. Anz, *Setting the soul in vibration! Expressionist Concepts of the Total Artwork*, [w:] *The Total Artwork in Expressionism*, dz. cyt., s. 56.

³¹ Zob. E.K., ... *ob Kunst im Film möglich ist, wurde gestern endgültig entschieden* (*The Question of whether Art Is Possible in Film...*), „Nationalzeitung: 8-Uhr-Abendblatt”, 27 lutego 1920 – cyt. za: *The Total Artwork in Expressionism*, dz. cyt., s. 333.

dziełem. [...] To już nie film, ani nie kino. Nastąpiła nowa era – wielka sztuka teatralna znalazła godnego siebie rywala.

Gabinet doktora Caligari, którego premiera w symboliczny sposób wyznacza moment narodzin światowego filmu artystycznego, reprezentuje zarazem nurt tzw. kina scenografów, obejmującego obrazy ekspresjonistyczne z silnie wyeksponowaną warstwą wizualną. Dekoracje są u ekspresjonistów „ostentacyjnie nierealistyczne” i „wystylizowane”, a kamera nigdy nie rejestruje rzeczywistego świata. Teatralne wrażenie sztuczności potęguje dodatkowo nienaturalne oświetlenie³². Ta stylistyka współgra z tematami – w latach dwudziestych, a więc w momencie apogeum twórczości Grabińskiego, kino interesuje się bowiem fantastyką.

Jak zauważa Siegfried Kracauer, tematyka fantastyczna jest obecna już we wczesnych filmach niemieckich, powstających w latach 1913–1916³³. Badacz eksponuje związek tych obrazów z niepokojami politycznymi, które nurtowały ówczesną Europę. Zwraca przy tym uwagę, że już w tym momencie rozwoju kina, który przynależy do tzw. okresu archaicznego, w filmie można dostrzec wszystkie cechy, charakterystyczne dla ekspresjonizmu. Fantastyka, wizualizowana na sposób ekspresjonistyczny, stanowiłaby więc dla twórców ówczesnego kina ucieczkę przed rzeczywistością wojny, by po 1918 roku stać się schronieniem przed nowym światem – światem po katastrofie.

Warto zwrócić uwagę, że motywy pojawiające się we wczesnym kinie niemieckim przypominają wątki obecne w twórczości autora *Demona ruchu*. W 1913 roku Paul Wegener kręci *Studenta z Pragi*, który nawiązuje do dwóch tekstów literackich: *Historii utraconego odbicia w zwierciadle* E.T.A. Hoffmanna i *Williama Wilsona* Poego. Obraz opowiada o ubogim studencie, który podpisuje pakt z tajemniczym czarodziejem: w zamian za powodzenie w miłości i sukces finansowy młodzienc oddaje mu swoje lustrzane odbicie. Wegener skupia się w swoim obrazie na motywie sobowtóra, który uosabia jedną z dwóch jaźni głównego bohatera. Kiedy w zakończeniu filmu zrozpaczony student strzela do swojego lustrzanego odbicia, w zagadkowy sposób zabija samego siebie.

Jak podkreśla Kracauer, obsesją wczesnej niemieckiej kinematografii jest „głębokie i pełne obawy zainteresowanie się ludzką jaźnią”³⁴. Twórcy filmów przeczuwają, że poza znaną, codzienną rzeczywistością istnieje jeszcze niezbadany świat fantazji, a w każdym człowieku drzemie coś nieludzkiego. Tę ciemną część ludzkiej psychiki uosabia w *Studentie z Pragi* lustrzane odbicie głównego bohatera: „Zachłanna, drapieżna strona jego natury, przez którą uległ on diabelskiej pokusie, zaczyna żyć własnym życiem, niszcząc

³² Zob. T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej, R. Syski, Kraków 2009, s. 414–415.

³³ Na temat wczesnego kina niemieckiego zob. S. Kracauer, dz. cyt., s. 19–37.

³⁴ Tamże, s. 32.

jego drugie, lepsze ja”³⁵. W kolejnym filmie Wegenera pt. *Golem*, który powstał w tym samym roku, co słynna powieść Gustawa Meyrinka (1915), reżyser znów opowiada o tym, co nieludzkie, a przecież związane ściśle z człowiekiem. Posąg z gliny, ożywiony za pomocą kabalistycznej formuły Rabina Loewego, uosabia niszczycielskie popędy, które tkwią głęboko w ludzkiej duszy. Golem jest przy tym głęboko nieszczęśliwy, ponieważ nie potrafi ani kochać, ani być kochanym. Wywołuje przerażenie w mieszkańcach Pragi, którzy uznają go za potwora, nie przeczuwając, że taka z pozoru obca człowiekowi martwota, objawiająca się złowrogą atrofią uczuć, jest w gruncie rzeczy głęboko związana z ciemną stroną ludzkiej psychiki. W tym samym momencie, co Wegenerowski *Student z Pragi*, na ekrany niemieckich kin trafia *Inny* w reżyserii Maxa Macka. Film ten przedstawia motyw rozdwojenia osobowości, znany doskonale z noweli *Doktor Jekyll i Pan Hyde* Stevensona. Główny bohater, powszechnie szanowany adwokat, na skutek upadku z konia zapada w śpiączkę i budzi się jako opryszek. Mimo że obraz Macka kończy się *happy endem* – prawnik tłumy bowiem swoją drugą jaźń i wraca do zdrowia – to *Inny* może być uznany za kolejne studium zła drzemiącego w ludzkiej psychice. Wczesne kino niemieckie, podobnie jak twórczość Grabińskiego, przenosi odbiorców do świata z pogranicza jawy i snu, w którym fantastyczne majaki przeplatają się z tym, co bezpieczne i oczywiste. Jednak podczas gdy lwowski fantastą zawsze eksponuje w swoich utworach realistyczne tło niesamowitych fenomenów, to w pierwszych filmach ekspresjonistycznych to, co fantastyczne, dominuje zawsze nad tym, co rzeczywiste.

Podobnie będzie także w kinie ekspresjonistycznym lat dwudziestych, choć filmy, począwszy od *Gabinetu doktora Caligari*, zyskują wtedy ramę narracyjną (tzw. *Rahmenhandlung*), wpisującą je w konwencję fantastycznej opowieści, snutej jednak w rzeczywistych realiach³⁶. Takim chwytem posługuje się również Grabiński – np. w zbiorach *Demon ruchu* czy *Księga ognia*, w których niektóre nowele, operujące narracją pierwszoosobową, przyjmują formę zasłyszanej historii czy też legendy.

Film fascynował ekspresjonistów swoją dynamiką, wykorzystaniem i uchwyceniem ruchu, tej głębokiej zasady istnienia. Dynamiczna treść pierwszych filmów współgrała z szybkością, z jaką następowały po sobie kadry, nanizane na taśmę poruszaną przez kinematograf. Już sama technika opowiadania w filmie działała na wyobraźnię ekspresjonistów, którzy chcieli pokazać odbiorcy gwałtowność otaczającej go rzeczywistości.

Jak zauważył już Hutnikiewicz, ruch jest również istotnym elementem w konstruowaniu narracji przez Grabińskiego. Badacz zwraca uwagę, że na sposób opowiadania w powieściach lwowskiego fantasty ma wpływ „stosowanie na szeroką skalę wymien-

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. T. Kłys, dz. cyt., s. 410.

ności zdarzeń, sytuacji, motywów, miejsca i scenerii”. Taki zabieg dynamizuje opowieść, niczym kinematograf wprawia bowiem w ruch przedstawiane obrazy. Tym samym rozwija się ona na kształt klitek, następujących po sobie na taśmie filmowej³⁷.

Niezwykle „ruchome” są także, zdaniem Hutnikiewicza, postaci Grabińskiego. „Filmowość” swojej wyobraźni potwierdza pisarz szczególnie w mistrzowskim przedstawieniu Pawełka Kuternózki z *Cienia Bafometa*:

Zjawa Kuternózki w swym zmysłowo-cielesnym kształcie jest jedną z najdoskonalej uformowanych kreacji literackich Grabińskiego. Grabiński posiada bardzo oryginalną, jakby filmową wyobraźnię. Wydobywa w postaci rysy mające właśnie owe przez film szczególnie pożądane walory wizualne, przede wszystkim elementy ruchu: twarz charakterystyczną, ruchliwą, drgającą od diabolicznych grymasów, posturę fizyczną odrażającą, krok kulawy, wlokący się niezdarnie [...] Można sobie doskonale wyobrazić taką postać w interpretacji aktorskiej jakiegoś świetnego artysty charakterystycznego w stylu niezapomnianego Lon Chaneya³⁸.

Historycy kina podkreślają, że nowe medium od zawsze interesowało się fabułami, obrazami i postaciami, które eksponowałyby jego ruchomość. Żeby podkreślić wrażenie ruchu, każdy kadr sam w sobie stanowił studium jakiegoś dynamicznego zjawiska. Jak pisze Erwin Panofsky: „U samych początków kina spotykamy prosty zapis ruchu: galopujące konie, rozpędzone pociągi, sapiące lokomotywy, zawody sportowe i sceny uliczne”³⁹. Zdaniem niemieckiego historyka sztuki, wczesne kino realizuje najczęściej czysto faktograficzne zapisy „ruchu dla ruchu”⁴⁰. Dlatego w pierwszych filmach braci de Lumière można było zobaczyć robotników wychodzących z fabryki (*La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*, 1895) i pociąg wjeżdżający na stację (*L’Arrivée d’un train à Ciotat*, 1896). Według legendy, podczas projekcji tego drugiego obrazu widzowie uciekali z kina ze strachu, że rozjedzie ich pociąg pędzący na ekranie.

Jak pisze Wojciech Tomasik, „pociąg był w filmie od samego początku, dostarczając scenerii i tematu”⁴¹. W 1925 roku w warszawskim kinie „Wodewil” odbyła się premiera filmu francuskiego reżysera Abła Gance’a pt. *Koło udręki*. Głównym bohaterem jest tutaj maszynista, a motyw kolei odgrywa w obrazie istotną rolę. Gance pokazuje pociąg tak sugestywnie, że wszyscy późniejsi reżyserzy, wykorzystujący w swoich filmach sceny kolejowe, nawiązywali w jakiś sposób do jego *Koła udręki*. Recenzję z tego filmu zamieścił w „Wiadomościach Literackich” Karol Irzykowski, wyrażając zdumienie, że

³⁷ Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)*, Toruń 1959, s. 413–414.

³⁸ Tamże, s. 342.

³⁹ E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, [w:] *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 129.

⁴¹ W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 170.

Polacy zachwycają się scenariuszem Gance'a, nie dostrzegają zaś potencjału filmowego, który tkwi w opowiadaniach kolejowych z cyklu *Demon ruchu*.

Kolej bywała nieraz przedmiotem kina, ale nigdy jej nie eksploatowano jako osobnego świata, nie eksploatowano jej tak, jak to w literaturze uczynił Grabiński (cykl *Demon ruchu*). Parę razy zwracałem uwagę naszych kiniarzy, ile w tym cyklu mieści się motywów filmowych. Gance wyprzedził rzecz, która mogła się narodzić w Polsce⁴².

Irzykowski podziwia wizję reżysera, dla którego pociąg jest tylko pretekstem do zaprezentowania na ekranie idei wiecznego ruchu. Jeżeli w filmie sensacyjnym ruch wynikał z treści obfitującej w pościgi i ciągle zmiany wartkiej akcji, to w obrazie Gance'a kolej wydaje się zaledwie fizyczną otoczką dla niematerialnego pędu, który przesyca świat. *Koło udręki* operuje więc pewną fabułą, ale zbliża się do ideału filmu bez treści, ruchomego malarstwa, o którym pisał polski krytyk:

Kolej ukazuje się nie jako szereg sunących wagonów, po których skaczą bandyci i policjanci, lecz jako system maszyn, obfitujący w śmiałe linie, zygzaki, koła zębate, niesamowite figury geometryczne. Znać tu wpływ Légera⁴³.

Reżyser *Koła udręki* patrzy na świat kolei podobnie jak Grabiński. W martwych przedmiotach i statycznych motywach dostrzega tajoną energię, która tylko czeka, żeby wybuchnąć twórczym szałem. Pęd, którym przepojona jest rzeczywistość, drzemie przecież także w żelaznych kadłubach lokomotyw, szynach snujących się leniwie w dal i smukłych syłwetkach semaforów:

Gance wprowadza po raz pierwszy szyny jako motyw filmowy. To nie znaczy, żeby przed nim szyn nigdy nie filmowano, owszem, robiono to sto razy, ale martwo, szablonowo – u niego szyny żyją, mają tęsknotę w dal, są użyte właśnie specjalnie w tym skrócie⁴⁴.

Zdaniem Irzykowskiego, współczesne kino mogłoby garściami czerpać pomysły z *Demonu ruchu*. W nowelach Grabińskiego tkwi bowiem zalążek niejednego scenariusza. Niestety – mimo dostrzeganych przez Irzykowskiego filmowych walorów – żadne z opowiadań kolejowych nie zostało za życia pisarza przeniesione na ekran. A przecież każde z nich łączyło w sobie to, co najbardziej interesowało pierwszych twórców kina: ruch i fantastykę.

Paradoksalnie, jedynym tekstem Grabińskiego, który zainteresował ówczesnych filmowców, była „statyczna” nowela *Kochanka Szamoty* (ze zbioru *Niesamowita opowieść*), przeniesiona na ekran w 1927 roku przez Leona Trystana, znanego popularyzatora francuskiej awangardy filmowej.

⁴² K. Irzykowski, [Recenzja *Koła udręki*], [w:] tegoż, „*Dziesiąta muza*” oraz *poniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 411–412.

⁴³ Tamże, s. 412.

⁴⁴ Tamże.

Scenariusz Trystana dość wiernie oddaje treść noweli Grabińskiego. Reżyser zadbał również o stworzenie na ekranie klimatu, który odpowiadałby niesamowitemu nastrojowi opowiadania. Jak twierdzą filmoznawcy, tekst doskonale nadawał się do adaptacji właśnie w czasach kina niemego, które oddziaływało na wyobraźnię „przez sugestywną obrazowość otoczenia i wydarzeń”, Grabiński zaś „nieświadomie napisał nowelę filmową”. Dlatego wybór Trystana okazał się bardzo trafny⁴⁵. Niestety, film nie zachował się do dnia dzisiejszego, więc można o nim opowiadać tylko na podstawie tego, co napisali inni. Z rozmaitych relacji wyłania się historia dziennikarza Jerzego Szamoty (w tej roli Igo Sym), który spotyka się z piękną i tajemniczą Jadwigą Kalergis (odtworzoną przez Helenę Makowską). Jak pisano, aktorka pokazywała się w filmie „cała w pastelach muślinów, tiuli i koronek”⁴⁶. Kochankom towarzyszy melancholijna, jesienna aura. Jadwiga zwabia Szamotę do wymarłej willi, ukrytej w zapuszczonym i porośniętym chwastami ogrodzie. W końcowych fragmentach, podobnie jak w finale literackiego oryginału, okazuje się, że gruba warstwa sukni i hasek tajemniczej kobiety ukrywa przerażającą pustkę: „Przedemną, w zgiełku koronek i atłasów leżał rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiecy – kadłub bez piersi, bez ramion, bez głowy...”⁴⁷. Jadwiga nie żyje już bowiem od dwóch lat, a jej ciało było tylko widmem lub majakiem zrodzonym przez wyobraźnię Szamoty.

Żeby rozgraniczyć dwie warstwy narracji, z których jedna jest osadzona w sferze rzeczywistości, a druga w wyobraźni Jerzego Szamoty, reżyser posłużył się ciekawym zabiegiem: zastosował wirażowanie, czyli barwienie zdjęć. W ten sposób sceny realne zyskały inny kolor niż te urojone⁴⁸. Jeżeli chodzi o dobór obsady, w przypadku Igo Syma zadecydowały głównie walory estetyczne, aktor był bowiem prawdziwym bożyszczem kobiet, a niektórzy nazywali go nawet „polskim Valentino”⁴⁹. Jednak w *Kochance Szamoty*, zdaniem krytyków, „za dużo miał patosu, niepotrzebnego gestu i afekcji”⁵⁰. Helena Makowska była określana przez Louisa Delluca jako „najfotogeniczniejsza aktorka świata”⁵¹ i być może właśnie to zadecydowało o obsadzeniu jej w roli Jadwigi Kalergis.

⁴⁵ Zob. L. Armatys, W. Stradomski, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”. Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939*, Warszawa 1988, s. 62.

⁴⁶ Zob. W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: 1895–1929, Warszawa 1966, s. 194.

⁴⁷ S. Grabiński, *Kochanka Szamoty*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 406.

⁴⁸ Zob. L. Armatys, W. Stradomski, dz. cyt., s. 63; zob. też J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2: 1918–1928, Warszawa 1956, s. 356.

⁴⁹ Zob. L. Armatys, W. Stradomski, dz. cyt., s. 64.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

Recenzenci nie byli zgodni co do artystycznej wartości obrazu Trystana. Anatol Stern wytykał mu na łamach „Wiadomości Literackich” brak dobrego scenariusza, obarczając jednak winą rzekomą słabość literackiego oryginału⁵². Jeżeli chodzi o niezbyt udane zdjęcia, to zdaniem Sterna

skromne atelier p. Pacera i jeszcze skromniejsze p. Kirchnera nie może usunąć z filmu tych wszystkich skaz, które wynikają z pierwotnego urządzenia wspomnianych atelier, a które wyrażają się przede wszystkim w „nerwowości” świata⁵³.

Mimo tych niedostatków, recenzent chwalił „przepięknie wirażowane zdjęcia podczas sceny wizji”, kiedy kochanka stopniowo znika w oczach Szamoty⁵⁴. Stern surowo ocenił przy tym poczynania aktorskiej pary Sym – Makowska: wysiłki odtwórcy głównej roli męskiej przypominały mu bowiem trud poczwarki, która chce przemienić się w motyla, zaś „pani Makowska, wyraźnie krępowana instrukcjami reżysera, za bardzo pozuje przed aparatem”⁵⁵. Jednak w ogólnym ujęciu przebija ton życzliwości dla reżysera, który nie powodował się chęcią „zrobienia kasy”, jak większość twórców działających pod szyldem „wytwórni ekranowych emocji «Sfinks»”⁵⁶. Trystanowi, zdaniem Sterna, towarzyszył podczas realizacji filmu prawdziwy „ogień entuzjazmu”⁵⁷.

Przychylnie o *Kochance Szamoty* wypowiadał się również J.R. w „Kurierze Polskim”. Nazywał obraz Trystana „niesamowitką”, uznając przy tym, że znakomicie oddaje on grozę flirtu dziennikarza z bezcielesną kochanką, nastrój, który przesyca opowiadanie Grabińskiego:

Film jest w miarę tajemniczy i nieuchwytny przez swe fascynujące podłoże. [...] Potrafi trzymać uwagę widza na uwieży, intrygować go i podniecać, mimo iż udział w nim przyjmują zasadniczo dwie osoby: Helena Makowska i Juliusz Igo Sym. Makowska była doskonałą, nieuchwytną, pozagrobową kochanką, gra jej nacechowana była zrozumieniem i inteligencją⁵⁸.

W rubryce poświęconej kinu, zamieszczonej na łamach czasopisma „Droga”, na temat *Kochanki Szamoty* wypowiedział się również recenzent publikujący pod pseudonimem „Irving”. Był on niezwykle krytyczny wobec dzieła filmowego debiutanta. Zaczął od tego, że obraz powstający na podstawie noweli Grabińskiego zapowiadał się bardzo ciekawie, ale – niestety – skończyło się na płonnych nadziejach: „To *sujet* filmowo widziane i pomysłowo ujęte, mogłoby się stać niesamowitą wizją filmową, a jest – naj-

⁵² Zob. A. Stern, *Nowe polskie filmy*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 15, s. 4.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Zob. tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. L. Armatys, W. Stradomski, dz. cyt., s. 21.

⁵⁷ Zob. A. Stern, dz. cyt., s. 4.

⁵⁸ Cyt. za: L. Armatys, W. Stradomski, dz. cyt., s. 63.

ohydniejszym kiczem”⁵⁹. Recenzja Irvinga zamyka się w szeregu druzgocących ocen: „Nieciekawym, nudnym i bezbarwnym scenariuszem. Pozbawiona zmysłu artystycznego i kompozycji reżyseria. [...] Wnętrza skandaliczne. Zdjęcia szablonowe. Montaż fatalny”⁶⁰. Zdaniem krytyka, świetny materiał wyjściowy, jaki stanowiła nowela Grabińskiego, należało po prostu odpowiednio obrobić, ale Trystan, reżyser i autor scenariusza w jednej osobie, pozbawiony był „zmysłu filmowego i fantazji twórczej”⁶¹. Autor kinowej *Kochanki Szamoty* nie wykorzystał potencjału, który tkwił w fabule rozgrywającej się równocześnie na płaszczyźnie jawy i snu. Narzucił przy tym swoim aktorom nieznośnie patetyczną i teatralną manierę gry. W opinii Irvinga Sym i Makowska interpretowali więc swoje role w sztuczny i afektowany sposób. Na zakończenie krytyk stwierdził ironicznie, że

rozpacz kochanka, wyciągającego ramiona ku ukochanej – a obejmującego zimną ścianę jest igraszką w porównaniu z rozpaczą widzów, zmuszonych obejmować wzrokiem te niesamowite bzdurstwa. [...] Scenę, w której kochanka wymyka się nieszczęsnemu amantowi, a w ręku jego zostaje strzęp – uważam dla wartości tego „filmu” i jego „reżysera” za symboliczną⁶².

Z posiadanych informacji możemy się domyślać, że dzieło Trystana miało raczej charakter poetyckiej impresji, a nie ekspresjonistycznej, pełnej grozy dynamicznej wizji. Było to zresztą zgodne z teoretycznymi założeniami reżysera, pozostającego w kręgu oddziaływania Louisa Delluca i Jeana Epsteina, propagatorów kina impresjonistycznego⁶³.

Kochankę Szamoty wyświetlano razem z *Buntem krwi i żelaza* (na podstawie nowel Gustawa Daniłowskiego *Ostatnie dzieło* i *Pociąg*), filmem, który już przez sam tytuł sytuuje się w sferze kina ekspresjonistycznego⁶⁴. Tę sytuację można uznać za sym-

⁵⁹ Irving, *Kochanka Szamoty podług noweli Stefana Grabińskiego*, „Droga” 1927, nr 1–3, s. 149.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Zob. tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Zob. *Leon Trystan (1900–1941)*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta, R. Taborskiego, Warszawa 1971, s. 612 i J. Toeplitz, dz. cyt., s. 347–348.

⁶⁴ Z kinem ekspresjonistycznym łączy *Bunt krwi i żelaza* także eksponowanie motywu ruchu, odgrywającego ważną rolę zarówno w montażu – w filmie dominują gwałtowne, krótkie ujęcia – jak i w fabule. W kulminacyjnej scenie na ekranie widać bowiem rozpędzony pociąg, który – pozbawiony pieczy maszynisty – nieuchronnie mknie ku zagładzie. Grozę sytuacji potęguje dynamiczny montaż: „Trystan wyżywa się tu filmowo – pokazuje bałwaniące się chmury, montując je z fragmentami szyn i kół pociągu. Przerzywa bieg pociągu, by przywołać na ekran przerażone twarze urzędników kolejowych czy patetyczną parę starszków, wznoszących w niemej modlitwie ręce ku niebu. I potem znowu obraz pociągu zdjętego z dołu – «konglomerat żelastwa w abstrakcyjnym ruchu»” (J. Toeplitz, dz. cyt., s. 356–357). Właśnie scena z pociągiem, przypominająca

boliczną: twórczość Grabińskiego pozostaje w chronologicznym, ideowym i estetycznym związku z ekspresjonizmem, nie można jej jednak bezwarunkowo wpisać w ten nurt.

In the Old Cinema. Stefan Grabiński and Expressionism

Stefan Grabiński, a famous Polish author of weird fiction, who is known especially for his collection of short stories *Demon ruchu* (*The Motion Demon*, 1919), lived and worked in a period marked by a new artistic style – expressionism. Although Grabiński came from Lviv, often regarded as a province in Poland after the Great War, he could have a contact with the latest ideas concerning art and philosophy. Indeed, both in his short stories and in his novels may be found some traits typical for the expressionist poetics as, for example, a subjective perspective, a color sensitivity or a tendency to violent and dynamic use of formal elements. Grabiński was fascinated by a German literature – he read Gustav Meyrink, E.T.A. Hoffmann and an expressionist magazine “Der Orchideengarten”. Moreover, he liked going to the cinema where he could watch, for example, a famous German expressionist film – *The Cabinet of Dr. Caligari*. The only text by Grabiński which was adapted into film in his life was a short story *Kochanka Szamoty* (*Szamota’s Mistress*, 1922). Although this seemed to be a great material for an expressionist film, the director – Leon Trystan – decided to realize it in an impressionist poetics.

Key words: Stefan Grabiński, expressionism, film, cinema, weird fiction, Lviv

słynną sekwencję z *Koła udręki* Gance’a, robiła największe wrażenie na widzach. Józef Rosen pisał w „Kinie dla wszystkich”: „Fragment kolejowy odtworzony jest tak świetnie, z takim zacięciem i werwą, że wchłania dosłownie każdą scenę, która podnieca jego wyobraźnię do najwyższych granic”. Recenzent wspomina również, że – gdy na ekranie pojawiał się pociąg – widzowie w kinie reagowali gromkimi oklaskami (L. Armatus, W. Stradomski, dz. cyt., s. 66).

