



Witkacy i film

Katarzyna Taras

KATARZYNA TARAS

WITKACY I FILM

„Witkacy kina nie cenili, ale je lubili” – oto popularna opinia o kontaktach Witkacego z filmem. Nie cenili, owszem, jeśli kryterium miałyby być miejsce kina w teoriach Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kino było dla niego równie niską rozrywką jak sport, dancing, radio¹. Kino uważał za zagrożenie dla teatru, a zatem zagrożenie dla kultury wysokiej. Za konkurenta potężnego, bo potrafiącego zaspokoić potrzeby nowego, żyjącego dynamicznie widza. Janusz Degler pisze, że w systemie estetycznym Witkacego nie było miejsca dla kina, ponieważ twierdził on, iż dzieło sztuki winno rodzić się z uczuć metafizycznych twórcy, natomiast film jest rezultatem procesów technologicznych². Również ze względu na swoje umiłowanie indywidualizmu Witkacy nigdy nie pogodziłby się z pracą zespołową, a film to przecież wypadkowa działań całego zespołu realizatorów. O szkodliwości filmu Witkiewicz nie tylko przekonywał w swoich pismach teoretycznych³, ale także dla wykreowanych przez niego postaci kino jest synonimem czegoś złego, niskiego, czegoś poniżej poziomu.

W jednej z kwestii I Czeladnika w *Szewcach* pobrzmiewają teorie Witkiewicza z *Niemytych dusz* i odbiorca odnosi wrażenie, że słucha samego autora:

Coraz więcej jest na tym świecie pykników. Ma se radio, ma se styło, ma se kino, ma se daktylo, ma se brzucho i nieśmierdzące, nieciekające ucho, ma se syćko jak sie patrzy – czego mu trza?⁴

¹ Zob np. S. I. Witkiewicz, *Teatr. Inne pisma o teatrze*. Warszawa 1995, s. 330–331. *Dzieła zebrane*. [T. 9]: „Sport zajmuje powoli miejsce sztuki razem z kinem, które sztuką nie jest i być nie może, wbrew wszystkim naciąganiom teoretyków i dociąganiom go do fikcyjnej dziesiątej muzy, której na szczęście nie będzie nigdy – skończyłyby w takich samych męczarniach, jak jej rzeczywiste, nie urojone siostry. A do tego jeszcze dancing”. Podobnych spostrzeżeń można cytować znacznie więcej.

² J. Degler, *Witkacy i kino*. „Dialog” 1996, nr 3.

³ Aczkolwiek jeden z teoretyków filmu w latach dwudziestych, Anatol Stern, prezentując swoje refleksje na temat sztuki filmowej korzystał właśnie ze spostrzeżeń Witkiewicza dotyczących Czystej Formy. Zob. J. Bochénka, *Polska myśl filmowa do roku 1939*. Wrocław 1974, s. 89: „W kinie [Stern] widział [...] miejsce dla kreacji artystycznej, którą określał sformułowaniem zapożyczonym od Witkacego jako »czystą formę«. Owa »czysta forma«, pokrywająca się u Sterna z pojęciem fotogenii, nie wymaga eliminacji wartości treściowych czy nawet fabularnych”.

⁴ S. I. Witkiewicz, *Szewcy. Naukowa sztuka w trzech aktach ze „śpiewkami”*. Cyt. z: *Wybór dramatów*. Wyd. 2, popr. Wybór i wstęp J. Błóńskiego. Tekst i przypisy oprac. M. Kwaśny. Wrocław 1983, s. 384–385. BN I 221.

Z kolei Leon Węgorzewski – bohater *Matki* – fakt zostania szpiegiem i utrzymankiem bogatej kobiety tłumaczy wpływem kina. Kiedy w powieściach Witkiewicza pojawia się słowo „film” (wymiennie z „kino”), oznacza to, że zjawisko bądź postać, jaka znalazła się w takim sąsiedztwie, Witkacowski narrator ocenia bardzo nisko. I taka ocena zgadza się z teoriami autora *Mątwy*, który, przypomnijmy, uważał kino za element tak samo ogłupiający jak radio, sport wyczynowy i brydż.

Przywołajmy porównany do „czegoś filmowego” romans bohaterów *Nienasyceńca* – księżnej i Genezypa, pamiętając, że „kino” i „film” to dla narratora synonimy czegoś podłego i małego:

Zmarnowane życie, na projekcji mieniającego się wszystkimi barwami, przepojonego intelektem romansu z księżną, przemknęło jak brudna ścierka, szarpana jesiennym, ponurym wichrem banalnego, nieciekawego zwątpienia.

Widział Genezyp cały komizm, całe upodlenie męskie jak na tacy – żywy fotoplastikon w jakimś po trzykroć zakazanym bajzlu.

Stał się już czymś stałym, ekranem, na którym rysowały się niesamowite cienie chwil obecnych, ekranem, który z wolna z płaskości wizji wchodził w trzeci wymiar, urealniał się nieomal mięśniowo⁵.

Także dla Sturfana Abnola, powieściopisarza z *Nienasyceńca*, zaspokajanie gustów publiczności przyzwyczajonej do kina jest hańbą i samobójstwem artystycznym.

„Witkacy kina nie cenili, ale je lubili”. Lubili zwłaszcza rysunkowe filmy Disneya, Gretę Garbo, Rudolfa Valentino, Dorothy Lamour, Bustera Keatona i Charliego Chaplina. Gdy jakaś rola filmowa szczególnie mu się spodobała, odgrywał jej fragmenty podczas porannej toalety⁶. Jak wiemy ze wspomnień Jadwigi Witkiewiczowej, z listów do Bronisława Malinowskiego oraz do Leona i Władysławy Reynelów – Witkacy marzył o występowaniu w filmie i o pisaniu scenariuszy dla podreperowania zawsze szwankującego budżetu⁷. Udało mu się nawet dwa razy wystąpić przed kamerą. Po raz pierwszy, w 1924 roku, przed aparatem Gustawa Zamoyskiego zaimprovizowali z żoną scenę uwodzenia. Drugi raz, w 1927, był o wiele bardziej profesjonalny. Obsadzono go w roli profesora Głowińskiego w realizowanej przez Ryszarda Ordyńskiego adaptacji *Mogily Nieznanego Żołnierza* Andrzeja Struga. Witkacego zirytowała atmosfera planu filmowego, ciągle czekanie – ostatecznie jego rolę przejął Jerzy Marr, a rezygnacji z kariery gwiazdora filmowego zawdzięczamy *Nienasyceńca*. Zniechęcony Witkiewicz wrócił bowiem do Zakopanego i zabrał się za pisanie powieści. Jego zainteresowanie kinem było tak duże, iż pewnego razu w Zakopanem, w towarzystwie Antoniego Słonimskiego i Augusta Zamoyskiego, wziął udział w „dubbingowaniu” oglądanego wspólnie filmu⁸.

⁵ S. I. Witkiewicz, *Nienasyceńca*. Oprac. J. Degler, L. Sokół. Warszawa 1992, s. 225, 248, 359. *Dziela zebrane*, [t. 3].

⁶ Zob. J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zb.: *Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji [...]*. Oprac. i red. J. Degler. Jelenia Góra 1979, s. 90.

⁷ Degler, *op. cit.* – D. Ch. Gerould, *Transformacje u Witkacego*. Przeł. I. Sieradzki. „Dialog” 1986, nr 8. – S. I. Witkiewicz, „*Całuję Was, w co chcecie...*” *Listy do Leona i Władysławy Reynelów*. Oprac. M. Gamdzyk-Kłuzniak. Warszawa 1997.

⁸ Zob. A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*. Wyd. 2, uzup. Warszawa 1989, s. 258–259: „Jednym z piękniejszych wyczynów Witkacego była pierwsza próba wprowadzenia filmu mówione-

„Witkacy kina nie cenił, ale je lubił” – to powierzchowne i stereotypowe przekonanie. Jego stosunek do nowego *medium* był daleko bardziej skomplikowany. I nie chodzi tu tylko o wspomniany eksperyment z dubbingiem (*nb.* odbywający się w nastroju „alkoholowym”), „aktorskie” wyczyny czy marzenia o zarabianiu na scenariuszach filmowych. Gdy bowiem bliżej przyjrzymy się twórczości pisarza, dostrzeżemy, że i jego wyobraźnią zawładnął ten nowy na początku XX wieku wynalazek, nadając poetyce jego powieści i dramatów rys specyficznej, „operatorskiej” filmowości. Stanowisku zaprezentowanemu w niniejszym szkicu najbliższe są refleksje literaturoznawców anglojęzycznych: Leona Edla, Allana Spiegla i Keitha Cohena⁹, ponieważ jako element decydujący o „filmowości” utworu wymieniają oni „specyficzną widzialność”, podczas gdy polscy badacze¹⁰ koncentrują się przede wszystkim na środkach dynamizujących narrację, a „filmowość” twórczości Witkacego wynika właśnie ze szczególnej, ujawniającej się podczas lektury tekstów, wizualności¹¹.

go. Wiadomo było, że już na świecie są kina dźwiękowe, a u nas za parawanem przygrywała na pianinie anonimowa paniusia. Byliśmy z Guciem Zamoyskim wszyscy trzej lekko pod gazem. Poszliśmy do kina. Witkacy objął w filmie rolę kobiecą i wykrzyknął piskliwie: »Ryszardzie, czy stąmsisz mnie i porzucisz z dzieckiem?« – »Nigdy – odpowiedziałem basem – nie porzucę cię, póki nie zgnije najdrobniejszy korzonek mego drzewa ginekologicznego«. Prowadziliśmy dłuższą chwilę ten pełen napięcia dialog, gdy wreszcie zrobiła się awantura. Pani zza parawanu oświadczyła: »Albo ja, albo ci panowie«. Wyproszono nas z kina przy czynnej pomocy miejscowego policjanta. Już przy wyjściu Witkacy nagle postawił sprawę na gruncie towarzyskim: »Pan się nam nie przedstawik«. Policjant stuknął obcasami i oznajmił, że się nazywa Pieniązek. Witkacy mruknął: »Witkiewicz«, Gucio dodał: »Zamoyski«, a ja, by nie obniżyć lotu, przedstawiłem się: »Sienkiewicz«. Policjant był zgorszony i zasmucony: »To panowie mają u nas własne ulice, a nie potrafią się zachować w bioskopie«.

⁹ L. Edel, *Novel & Camera*. W: *The Theory of the Novel*. New York–London–Toronto 1974. – K. Cohen, *Film and Fiction: The Dynamic of Exchange*. New Haven 1979. – A. Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville 1979. Filmowy aspekt twórczości Witkiewicza podjął śladowo D. Ch. Gerould w swojej cennej pracy *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz* (przeł. I. Sieraadzki. Warszawa 1981).

¹⁰ Np. A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*. W zb.: *Film polski wobec innych sztuk*. Red. A. Helman. Katowice 1979. – M. Bujnicka, *Romans popularny – baśń kultury masowej*. W zb.: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Red. J. Święch. Lublin 1985. – H. Kirchner: *Problematyka osobowości w prozie oraz Powieść popularna. Poetyka powieści popularnej*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka. Warszawa 1991. – A. Werner, *Literatura i film*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław 1992. – M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa 1997. – A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*. Białystok 1998.

¹¹ Wedle przywołanych badaczy specyfika „powieści filmowej” bierze się z: – „koleżowości” stylistycznej i tematycznej następujących po sobie fragmentów (Madej, Gerould); – dynamizmu opowiadania wynikającego z ograniczenia analiz psychologicznych (Madej, Bujnicka, Hopfinger) oraz z ograniczenia opisu i sprowadzenia go do jedynie niezbędnych didaskaliów (Madej), a także z szybkiego tempa zdarzeń i szybkiego przenoszenia bohatera z miejsca na miejsce (Gerould); – uproszczenia składni zdań tworzących powieść (Madej); – równoczesności prezentowanych zdarzeń (Madej, Werner, Hopfinger, Kisielewska); – zastąpienia „epickiej rozlewności” „dynamicznym szczegółem” (Madej, Bujnicka, Hopfinger, Kisielewska); – specyficznego traktowania (w opisach) świata (Edel, Spiegel, Gerould, Kisielewska); – występujących w tekście powieści i przytoczonych *expressis verbis* pojęć z zakresu sztuki filmowej (Madej, Bujnicka, Kirchner, Kisielewska); – voyeuryzmu, któremu ulegają postaci bądź narrator (Gerould); – tematyki filmowej (Madej, Bujnicka, Kirchner); – spowinowacenia z literaturą popularną (Madej, Bujnicka, Kirchner).

Z kolei za powieści – bądź opowiadania – filmowe z okresu Dwudziestolecia międzywojennego uznane zostały następujące utwory: J. Kurek, *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordo-*

Pod pojęciem „Witkacowskiej wizualności” kryje się szczególna – odczuwalna podczas lektury opisów postaci i przedmiotów w powieściach oraz didaskaliów w dramatach – autorska wrażliwość na „światło” oraz na „barwę ożywianą światłem”. Oczywiście można tę inklinację wyjaśnić, jeśli się pamięta, iż Witkiewicz był malarzem – stąd owa szczególna zdolność, stąd zainteresowanie kolorem, światłem; ale w zainteresowaniach ruchem czy też sposobem ożywiania bryły można dostrzec już wpływ filmu¹² (choć nie bez znaczenia wydają się również eksperymenty ze środkami odurzającymi, obserwacje „sztucznych rajów”). W powieściach i dramatach autora *Nienasycenia* możemy odnaleźć wiele dowodów na to, iż jak mało kto zdawał sobie sprawę z roli, jaką może odgrywać światło w kreowaniu nastroju, budowaniu atmosfery zdarzenia, opisie bohatera. A żył Witkacy właśnie w okresie, gdy filmowcy – twórcy niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, zorientowali się, że światło można wykorzystać jako element konstruujący przestrzeń i wzbogacający ją o dodatkowe znaczenia¹³. Wspomnijmy choćby „ożywione światłem” dekoracje w filmie, manifeście nurtu, pt. *Gabinet doktora Caligari* (1920)¹⁴ Wienego i Mayera czy też stylizowane na obrazy malarza hiszpańskiego Ribeyry zdjęcia Guida Seebera – twórcy niemieckiej szkoły fotografii filmowej. Ówczesni operatorzy używali światła bocznego, wydłużającego postać i twarz; światła rozproszonego, zmiękczającego obraz; światła z góry – wyszczuplającego rysy. W tym miejscu trzeba wspomnieć Marlenę Dietrich, której „twarz filmowa” jest jednym z piękniejszych oszustw w historii kina, naturalne oblicze aktorki było bowiem nie bardzo podobne do tego, które funkcjonowało na ekranie. Sukcesy m.in. Marleny Dietrich, Grety Garbo wzięły się z ich głębokiej świadomości i wiedzy, co może zdziałać odpowiednie oświetlenie, i ze współpracy

wal Amundsena (1926) oraz *SOS. Zbaw nasze dusze* (1927); A. Ważyk, *Triumwirat* z tomu *Człowiek w burym ubraniu* (1930); B. Jasiński, *Pałę Paryż* (1929); A. Strug, *Żółty krzyż* (1932–1933); J. Kadon-Bandrowski, *Czarne skrzydła* (1928); J. Brzękowski, *Psychoanalityczność w podróży* (1929); J. Wiktor, *Zwariowane miasto* (1931); T. Kudliński, *Wygnańcy Ewy* (1932). Zob. Madej, *op. cit.* – Hopfinger, *op. cit.* – T. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990.

¹² Witkiewicz interesował się także fotografią, co również mogło wpłynąć na jego specyficzne podejście do światła i koloru. Jednak kolor i światło w powieściach i dramatach Witkacego „żyją”, są dynamiczne, mają raczej filmową aniżeli fotograficzną proveniencję, ponieważ ruch jest żywiołem filmu, i dlatego nie zajmujemy się inspiracjami fotograficznymi występującymi (lub nie) w twórczości pisarskiej autora *Kurki Wodnej*. Ale wypada tutaj wymienić prace poświęcone i tej pasji twórcy teorii Czystej Formy: P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Poznań 1985. – E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1986. – T. O. Imish, *Portretowa fotografia Witkacego i jej znaczenie w historii fotografii*. Przeł. A. Żakiewicz. W zb.: *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*. Red. A. Żakiewicz. Słupsk 2000. – Ś. Lenartowicz, *Wpływ fotografii Stanisława Ignacego Witkiewicza na jego twórczość plastyczną*. W zb.: jw.

¹³ Niemieccy filmowcy w operowaniu światłocieniem wykorzystali doświadczenia reżysera teatralnego Maxa Reinhardta, nazywano go „mistrzem urzekającej magii światła”. Reinhardt rozpoczął swoje eksperymenty ze światłem z powodu kryzysu w latach 1914–1918, kiedy brakowało mu środków na dekoracje. Jako pierwszy zrozumiał potęgę cieni łączących w sobie dekoracyjność i symbolikę, a dopiero potem wykorzystali to Niemieccy filmowcy, czyniąc w swoich filmach z cienia „obraz losu”. Zob. L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*. Przeł. i wstęp K. Eberhardt. Warszawa 1974.

¹⁴ Witkacy widział ten film. Zob. Witkiewicz, *Teatr*, s. 138.

z operatorami znającymi swoją robotę. Wymienione (nie wszystkie) sposoby zastosowania światła w filmach tamtego okresu były prawdopodobnie Witkacemu znane, chodził przecież do kina. A zatem dostrzegalna w prozie i w dramatach¹⁵ fascynacja światłem mogła wziąć się nie tylko z praktyki malarskiej, ale i zainteresowania tym, co widział na ekranach kina Zakopanego i Warszawy.

Witkiewicz, podobnie jak ówczesni operatorzy, używał w swoich powieściach „światła”: po pierwsze – na podobieństwo teatralnego punktowca lub „najeżdżającej kamery”, po drugie – jako elementu budującego przestrzeń; po trzecie wreszcie – jako środka zmieniającego kolor, a co za tym idzie, i klimat, aurę, znaczenie miejsca, gdzie rozgrywa się określone zdarzenie. Jeśli chodzi o wykorzystanie światła „na podobieństwo najeżdżającej kamery”, to czytelnik w zetknięciu z tak skonstruowanym opisem odnosi wrażenie stopniowego odsłaniania np. otoczenia powieściowych bohaterów. Najpierw pokazany zostaje jeden element, potem kolejny, jak gdyby „coś” (w filmie tym „czymś” jest kamera) pośredniczyło między odbiorcą a pokazywanym (opisywanym) przedmiotem:

Tylko przez rolety wielkich okien filtrował się ledwo uchwytny blask latarni, zagląających aż do pierwszego piętra. [...]

Przez jedyną szparę w roletcie, na wprost nyży, wpadał cieniutki promyk słońca, znacząc swą linię w zakurzonym powietrzu, i świecił krwawą plamą na skrawku czerwonego materaca, na którym spał Edgar. [...] Promień słońca wkraczał właśnie na dolną część twarzy śpiącego księcia. Nevermore usta miał rozchylone i przeświecone purpurowo odbłaskiem słonecznym, podczas gdy oczy i połowa nosa były w cieniu. Robił wrażenie niewinnego chłopczyka w masce. Promień słońca szybko, ze straszną szybkością, jak się zdawało Bungowi, odsłaniał coraz wyżej twarz Edgara. Wreszcie dotknął oczu. Księżę zbudził się nagle i przeciągnął się na posłaniu. Twarz jego, skrzywiona od blasku, podobna była teraz do twarzy przedwcześnie urodzonego embriona. Bungo uczuł tak straszną nienawiść do księcia, że przez chwilę walczył z sobą, aby nie wyskoczyć z łóżka i nie zacząć drapać tej potwornej twarzyczki, jaką ujrzał w blasku słońca¹⁶.

Doskonałymi przykładami tego, jak można użyć światła jako elementu określającego przestrzeń, są następujące fragmenty powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*:

Słońce zachodziło właśnie, rzucając ostatnie pomarańczowo-czerwone blaski na szczyty kamienic i drzew rysujących się ostro na tle bladoniebieskiego przejrzystego nieba. W ulicach mrok już walczył z zimnym odbłaskiem nieba i ludzie idący mieli trupio blade twarze.

Słońce zgasło i popielaty, bezbarwny mrok począł ogarniać miasto, a w niektórych domach zapalały się już światła.

Akne odsunęła się od niego gwałtownie. Było już zupełnie ciemno i Bungo zaledwie widział plamę jej twarzy na tle czarnego wnętrza pokoju¹⁷.

– oraz *Pożegnanie jesieni*:

¹⁵ Ze względu na rozległość zagadnienia „Witkacy i film” oraz szczupłość miejsca ograniczymy się jedynie do rozważenia, jak film wpłynął na powieści Witkiewicza. Filmowym inspiracjom w dramatach Witkacego poświęcony jest szkic: K. T a r a s, *Wpływ filmu na dramaty Witkacego*. W zb.: *Czytanie Witkacego. Studia*. Red. A. Czyż. Siedlce 2001. Z kolei wszystkich zainteresowanych potyczkami filmowców z biografią i twórczością autora *Pożegnania jesieni* wypada odesłać do eseju: K. T a r a s, *Filmowy konterfekt Witkacego*. „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33.

¹⁶ S. I. W i t k i e w i c z, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Oprac. A. M i c i Ń s k a. Warszawa 1992, s. 117–118. *Dziela zebrane*, [t. 1].

¹⁷ *Ibidem*, s. 159, 159–160, 198.

Światło, skondensowane przy głównym ołtarzu, gdzie odbywała się ceremonia, nie rozświetlało całości gmachu, który samą ciszą, potencjalnym jakby rezonansem, dudniącym głucho, jednostajnie, nawet w momentach ciszy absolutnej, szeptał coś straszego, obejmując nie wiadomo czemu ten właśnie kawałek ziemi. Po ciemnych zaułkach czaiły się złowrogie cienie. [...] Dziwne ruchy oświetlonego od dołu księdza Hieronima, skarykaturowane w olbrzymich cieniach, zamącały spokój śpiących ostrołuków. Czuto się wyraźnie, że są to ostatnie przedśmiertne drgawki czegoś dawniej pięknego i wspaniałego, ale i w tym była jakaś straszliwa niezemska moc. Widmo-ksiądz w widmie-kościelnie dawało rzeczywisty ślub czworgu widm, zamierającym odpadkom wątpliwej wartości przeszłości¹⁸.

Korzystanie ze światła jako z elementu zmieniającego barwę przedmiotu, postaci, miejsca – sytuuje prozę Witkiewicza blisko tego, co w *Dużych literach* (1933) stworzył Adam Ciompa. We wrażliwości kolorystycznej Ciompa dorównuje Witkacemu. W *Dużych literach* jednak zawarte zostało to, co dzieje się między barwami a kształtami przedmiotów i ludzi; przedmioty i ludzi opisano po rozłożeniu na elementy podstawowe, czyli na barwę i kształt. Witkiewicz natomiast w swoich powieściach nie dzielił w taki sposób opisywanych rzeczy i postaci; przedstawiał to, co zdarzyło się między całościami, i robił to z wyczuciem operatora filmowego: „Żółtawe światło »sączyło się« przez nędzną białą firanę, modelując delikatnie grupę w łóżku. Wyglądali jak posągi”¹⁹.

Na tle bardzo nielicznych tekstów międzywojennych „eksploatujących” światło²⁰ praktyka Witkiewicza wyróżnia się bogactwem i środków, i funkcji. Jest świadectwem prawdziwie filmowej wyobraźni pisarza; określa też rodzaj filmowości jego prozy.

Jednak specyficzna filmowa Witkiewicza wizualność bierze się nie tylko ze szczególnego operowania światłem. Jej istotnym elementem jest również „dynamiczny szczegół”. Przywykło się twierdzić, że sztuka kinematograficzna przeistoczyła się w sztukę filmową wtedy, gdy dostrzeżono wagę zbliżeń²¹ i zaczęto je umieszczać w realizowanych filmach. Z czasem to zbliżenie – a nie tylko możliwość rejestracji ruchu – stało się głównym elementem specyfiki sztuki filmowej

¹⁸ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1992, s. 177–178. *Dzieła zebrane*, [t. 2].

¹⁹ Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 260.

²⁰ Spośród autorów powieści uznanych za filmowe „wrażliwy na światło” był jeszcze Kaden-Bandrowski oraz uznany przez M. Podrazę-Kwiatkowską i J. Kwiatkowskiego (*Magnumszewski – Berent – Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*. W zb.: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Red. Z. Czerny [i in.]. Kraków 1961) za kontynuatora jego stylu autor *Wygnańców Ewy T. Kudlińskiej*. Jednak Kaden i Kudliński ujawnili w swoich utworach szczególną wrażliwość na światłocień, bryłę postaci czy rzeczy, natomiast Witkacy na bryły ożywiane ruchem i... światłem. Poza tym Kaden i Kudliński proponują czytelnikowi szczegół statyczny, dynamiczne są bowiem światło i cień; u Witkiewicza dynamiczna jest już sama bryła, a efekt ten ulega jeszcze spotęgowaniu na skutek odpowiednio zaaranżowanego oświetlenia. Oczywiście, „filmowość” powieści Kadena wynika także z występującego w utworach „dynamicznego szczegółu” – ale o tym w dalszej części szkicu.

²¹ Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994, hasło *Zbliżenie, inaczej wielki plan*: „ujęcie, które ukazuje twarz aktora lub inny obiekt wypełniający sobą przestrzeń wewnątrz kadru; dramatyczne właściwości zbliżenia zostały odkryte i twórczo wykorzystane w epoce kina niemego, najpierw przez Davida Warka Griffitha, a następnie przez awangardę radziecką lat dwudziestych, przełamując obowiązującą wcześniej konwencję tzw. ujęć pełnych i umożliwiając widzowi fenomenalnie intensywne obserwowanie filmowanego obiektu, zwłaszcza wyrazu twarzy aktora na ekranie”.

i argumentem na rzecz jej odrębności. Również literaci dostrzegli tę specyfikę filmu²². Zwłaszcza Kaden-Bandrowski, którego powieści *Generał Barcz* (1923) i *Czarne skrzydła* (1928) można także uznać za filmowe, i to właśnie ze względu na przywołaną wcześniej „wrażliwość na światło” i na występowanie „dynamicznych szczegółów”. Pisarz ten doskonale potrafił operować zbliżeniem, tzn. w opisach postaci i rzeczy eksponować szczegół, który zostawał wyolbrzymiony „aż na cały ekran”²³. Ów detal ożywał – dlatego nie wahamy się nazwać go „szczegółem dynamicznym” – i był znamieny dla bohatera albo przedmiotu. „Dynamiczny szczegół” świadczy także o filmowości prozy Witkiewicza. Jeśli jednak porównamy „dynamiczne szczegóły” w jego powieściach i w prozie Kadena, łatwo dostrzeżemy różnicę. Autor *Generała Barcza* korzystając z możliwości przeniesienia zbliżenia filmowego na papier – skupiał jedynie uwagę czytelnika na elemencie charakteryzującym postać. Twórca *Nienasycenia* natomiast prowokował czytelnika do ogarnięcia pokazywanej (opisywanej) rzeczy. Powodował, że „wzrok odbiorcy” ślizgał się po prezentowanej postaci na podobieństwo oczu widzów śledzących widziane na ekranie detale. Wywoływał złudzenie kadrowania. Witkiewicz poszedł dalej niż Kaden w korzystaniu z dobrodziejstwa „dynamicznego szczegółu”, i to właśnie dzięki temu detale w jego powieściach są bardziej plastyczne, ruchome.

Bandrowski proponował bierną obserwację „dynamicznego szczegółu”, Witkiewicz pogoń za nim. O ile „dynamiczne szczegóły” w powieściach Kadena bardziej kojarzą się z filmowymi detalami – powiększeniami rekwizytów czy części ciała, o tyle u Witkiewicza odgrywają rolę zbliżeń. Czyżby dla autora *Macieja Korbowy i Bellatrix*, podobnie jak dla rasowego operatora filmowego, najważniejszym elementem i najwdzięczniejszym obiektem do filmowania, tu: do opisywania, była mapa ludzkiej twarzy? A może to po prostu i tylko wpływ często wykonywanej w celach zarobkowych profesji portrecisty? Jednak portrecista nie proponuje pogoni za dynamicznym szczegółem urody, nie śledzi siateczki zmarszczek i drgnień powieki. Na takie drobiazgi wyczulona jest jedynie kamera filmowa. Przywołajmy choćby kilka cytatów z pierwszej i z ostatniej powieści Witkiewicza:

Usta miała [księżna] podobne do Edgara, tylko dolna warga, bardziej wysunięta naprzód, wyrażała niezmiernie pogardę i lekceważenie.

Złotawe brwi [Akne] ledwo były widoczne, a zielone oczy o silnie rozszerzonych źrenicach i okolone prawie białymi rzęsami miały w sobie coś drażniącego i wciągającego. [...] Prosty nos ruszał się jej przy końcu, a krwawe, szerokie, łakome usta o nieregularnym rysunku nie miały ani jednej chwili spokoju²⁴.

Izydor z wielką tkliwością wpatrzył się w jej przymknięte, sinawe, delikatnie żyłkowane, lekko drgające powieki [...].

Rozszerzone źrenice błyszczały mu nienaturalnie, a uśmiech był wprost drażniący w najczulsze miejsca²⁵.

²² Np. Z. Nałkowska, o czym zaświadczyć może fragment *Niecierpliwych* (1939; cyt. z: *Pisma wybrane*. Wybór i przedmowa W. Mach. Warszawa 1956, s. 234–235): „Wychodzili ku niemu z niego samego, powiększali się z każdą chwilą, jak zbliżone twarze aktorów filmowych na ekranie. W ich skórze dostrzegał pory, włosy brwi i rzęs robiły im się twarde jak druciki”.

²³ B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia”*. Poznań 1992, s. 80.

²⁴ Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, s. 107, 128.

²⁵ S. I. Witkiewicz, *Jedynie wyjście*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1993, s. 66, 123. *Dziela zebrane*, [t. 4].

Dotychczas zajmowaliśmy się wyznacznikami filmowości kształtującymi specyficzną Witkacowską wizualność, aczkolwiek widocznymi również w twórczości Kadena-Bandrowskiego. Teraz przedstawimy element, który znajduje się jedynie w prozie Witkiewicza²⁶. Tym elementem jest voyeuryzm²⁷, bez którego nie można wyobrazić sobie współczesnej teorii filmu. Czyżby zatem Witkacy, umieszczając voyeurów w swoich powieściach, zdawał sobie sprawę, że dotyka czegoś, co w przyszłości zostanie uznane za zasadę kina?

W kategoriach psychologicznych voyeuryzm oznacza skłonność do zaspokajania popędów przez podglądanie, głównie popędów seksualnych. Zadowolenia dostarcza więc nie czynne działanie, ale przyglądanie się aktom erotycznym, sadystycznym, perwersyjnym, często także po prostu cudzej intymności. Na teren kina pojęcie voyeuryzmu przenieśli badacze ukie-runkowani psychoanalitycznie, a więc opisujący sytuację widza kinowego podglądającego przez „szczylinę ekranu” (Christian Metz) lub sytuację bohaterów filmowych podpatrujących „spektakl życia” (Maria Kornatowska). [...]

Christian Metz utrzymuje, idąc śladem Freuda, że skopofilia, przyjemność patrzenia, zaspokaja brak tego, co jest jej przedmiotem. [...] Voyeur zawsze bardzo starannie utrzymuje dystans pomiędzy przedmiotem, na który patrzy, a źródłem pragnienia, czyli swym okiem i ciałem. Pozbawia się w ten sposób satysfakcji, gdyż nie może zawładnąć pożądanym przedmiotem, ale jednocześnie czerpie z procesu patrzenia specjalne, skopofiliczne zadowolenie. Voyeuryzm jest zawsze naznaczony sadyzmem, a zwłaszcza wtedy, gdy dotyczy obiektu, który nie wyraził zgody na podglądanie. Voyeuryzm filmowy obywając się bez przyzwolenia, jakim np. w teatrze są finałowe ukłony aktorów, staje się więc „nieautoryzowaną skopofilią” – jak to określa Metz.

[...]

Widz kinowy, sam przecież będący w sytuacji siedzącego w ciemności podglądacza filmowego świata, musi przyjąć pośrednictwo autora jako narratora oraz jawnie narzucony voyeuryzm jego widzenia²⁸.

Voyeurystyczne upodobania Witkacowskich bohaterów niewątpliwie są filmowej proveniencji, świadczą również o ich nadwrażliwości – wszak to osoba niepewna siebie ciągle podejrzewa, że ktoś ją podsłuchuje i podgląda. Skłonność do podglądania innych czy też chęć bycia podglądanym dowodzi także, że interesujący nas bohaterowie chcą przeżywać nadnaturalne, perwersyjne doznania. Voyeurystycznej pokusie ulegają postaci z *622 upadków Bunga*:

Bungo leżał na sofie i najwyraźniej miał wrażenie, że ktoś stoi za nim. Nie śmiał jednak odwrócić się i drętwiał w nieznośnym przerażeniu.

– Zwierzę wstrętne – mówiła pani Akne. – Chciałabym, żeby widział przed dziurkę od klucza, jak jestem z tobą. Wyobraź sobie, żeby on na nas patrzył. Pomyśl, co by się z nim działo [...] ²⁹.

Z kolei w *Nienasyce* voyeuryzm odgrywa ważną rolę w charakteryzowaniu postaci. Za swoją łazienką Księżna ma specjalną aparaturę do podglądania; lubi, kiedy kochanek podgląda ją, gdy jest z innym mężczyzną. I Persy ma „świa-

²⁶ Aczkolwiek K. I r z y k o w s k i (*Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa 1960, s. 108) zaprezentował spostrzeżenie: „Ulubione jest pokazywanie pewnych scen przez dziurkę od klucza lub przez szklę w lornetce, niejako z perspektywy podglądającego” – a zatem v o y e u r y z m, bo o nim mowa, nie był obcy estetyce kina pierwszego 30-lecia XX wieku.

²⁷ Cechę tę również dostrzegł G e r o u l d.

²⁸ G. S t a c h ó w n a, *Roman Polański i jego filmy*. Warszawa 1994, s. 87–88.

²⁹ W i t k i e w i c z, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, s. 93, 280.

domość bycia podglądana” – „miała zwyczaj zawsze, nawet na bidecie, zachowywać się tak, jak gdyby ktoś na nią patrzył”³⁰.

Również Kocmołuchowicz sam siebie obserwuje:

– Zbuntowali się! Ognia!! Obrócić kulomioty!! – krzyczał dziko Kocmołuchowicz, nie tracąc ani na sekundę zimnej krwi. Obserwował siebie z boku, tego tak zwanego historyka i bujdogenera³¹.

Filmowość powieści Witkiewicza odbiega mocno od innych powieści filmowych Dwudziestolecia międzywojennego. Filmowość tych ostatnich determinują środki dynamizujące narrację i świat przedstawiony, zmniejszające dystans czasowy między narratorem, światem przedstawionym a odbiorcą. Natomiast filmowość powieści Witkacego³² to przede wszystkim specyficzna wizualność stworzona przy udziale „dynamicznych szczegółów” i światła. W powieściach tych światło jest elementem dynamizującym. Mamy tu do czynienia z dynamicznymi opisami, jesteśmy wprowadzani w środowisko bohaterów w sposób „aktywny”, tzn. „widzimy” (czytamy), jak „scenografia” powieści zmienia się, przeistacza. Opisy owe jawią się jako prezentacje niemal ruchomych obrazów. Światło w powieściach Witkiewicza żyje swoim życiem; jest jakby kimś na podobieństwo narratora kierującego uwagę odbiorcy na ten a nie inny element, kimś na podobieństwo egzystującego swobodnie bohatera. Filmowość prozy można rozumieć jako jej tempo, szybkość, montażowość. Natomiast filmowość prozy autora *Nienasycenia* to przede wszystkim „umiejętność operowania (opisywania) światłem”. A zatem ze względu na wagę wspomnianego aspektu wizualnego działanie Witkiewicza-powieściopisarza można bardziej przyrównać do pracy operatora niż reżysera. Zrezygnował bowiem z zewnętrznych wyznaczników filmowości na rzecz eksploatacji swej filmowej wyobraźni i dzięki temu usytuował się bliżej istoty kina. Bliżej tego, co widzialne.

Włodzimierz Bolecki czyniąc obserwacje dotyczące „powieści-worka” zauważa, że czytelnik takiej powieści musi być przygotowany na wszelkie prowokacje: nieprzejrzystość semantyczną, motta, parodiowanie tytułów; na liczne dygresje, komentarze, przypisy – swoistą opiekę nad tekstem i... odbiorcą. A więc czemu by za taką właśnie „prowokację” estetyczną nie uznać nasylenia powieści filmowością – jak to uczynił Witkiewicz? Podsumowując swoje rozważania

³⁰ Witkiewicza, *Nienasycenie*, s. 435.

³¹ *Ibidem*, s. 590.

³² Oczywiście, dowodząc „filmowości” powieści Witkiewicza nie można pominąć wspomnianego już voyeuryzmu oraz „wyznaczników filmowości” występujących w innych powieściach filmowych Dwudziestolecia i – śladowo – w prozie autora *Macieja Korbowa i Bellatrix*. A są to: gra z wzorami kultury popularnej, zwłaszcza z romansem popularnym, co dostrzegł T. B o c h e ń s k i w swojej pracy *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja* (Łódź 1994), oraz symultanim zdarzeń. Ze śmiałym zastosowaniem symultanimu spotykamy się w *Pożegnaniu jesieni*. Filmowa geneza symultanimu tej powieści jest nawet zwerbalizowana autorsko: „Hela [...] wymknęła się do swego »dziewiczego« buduaru. Jednocześnie (tak jak na filmie) pijany jak noc Atanazy spotkał się w »pewnym miejscu« z Łohoyskim”; „A podczas tego (tak jak na filmie) Hela ułożywszy się na kanapie, z lekka podpiła, myślała [...]” (s. 183, 184). Nie można jednak powiedzieć, że symultanim organizuje cały tekst tej powieści. A tak jest w wypadku innych powieści filmowych, gdzie stanowi on podstawowy wyznacznik ich filmowości. Chodzi o *Pałę Paryż* B. J a s i e ń s k i e g o, *Wygnańców* E w y T. K u d l i ń s k i e g o, *Żółty krzyż* A. S t r u g a oraz *Zwariowane miasto* J. W i k t o r a.

Bolecki porównuje „powieści-worki” do muzeum form narracyjnych³³. Powieści Witkacego ze względu na ich filmowość możemy określić jako „muzea z sensem filmowym”. „Muzea”, które dzięki owym projekcjom filmowym ożywają, nie stają się zakurzonymi lamusami. Bo przecież muzeum to nie tylko instytucja gromadząca i konserwująca zbiory i udostępniająca je publiczności, ale również – zgodnie z definicją zamieszczoną w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego – „świątynia Muz, zbiór rzeczy kunsztowych, gabinety; miejsce schadzki w celu bawienia się wzajemnego sztukami i naukami”. Skoro tak, to dlaczego Witkacy nie miałby w swoich „muzeach” bawić się własnym filmem? Choć, być może, powieściom owym znacznie bliżej jest do wypełnionych antykami laboratoriów operatora filmowego niż do zakurzonych sal muzealnych?

Niezmiernie interesującym zajęciem stało się tropienie żywiołu filmowego występującego w powieściach Witkiewicza. Gdy jednak istnienie tego żywiołu już udowodnimy, warto sobie zadać pytanie – jaka jest geneza filmowej wyobraźni Witkacego? Odpowiedzi mogą być jedynie hipotetyczne. O jej charakterze najprawdopodobniej zdecydowały: pobyt w Rosji w czasie pierwszej wojny światowej i rewolucji; niemiecki ekspresjonizm filmowy; fascynacja prozą Josepha Conrada i Juliusza Kadena-Bandrowskiego.

Początek pierwszej wojny światowej był jednocześnie końcem podróży Witkiewicza do Australii, podczas której miał on zapomnieć o samobójstwie swojej narzeczonej Jadwigi Janczewskiej³⁴. Aby walczyć po stronie Rosjan z Niemcami – w tym upatrywał szansę wyzwolenia Polski – Witkiewicz przez Bombaj, Aden, Port-Said, Aleksandrię, Saloniki i Odessę dotarł w połowie października 1914 do Petersburga³⁵. Tam, dzięki protekcji męża kuzynki, Władysława Żukowskiego, i wstawiennictwu swego wuja, męża Anieli Jałowieckiej, został przyjęty do elitarnego carskiego pułku Lejb Gwardii. Zachowane dokumenty pozwalają dokładnie prześledzić przebieg kariery wojskowej Witkacego³⁶. Jeśli natomiast chodzi o świadectwa lektur, fascynacji artystycznych, intelektualnego rozwoju, musimy kierować się domysłami na ten temat³⁷. Ilekroć Witkiewicz wspominał pobyt w Peters-

³³ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Wyd. 2, popr. i uzup. Kraków 1996, s. 116: „Powieść-worek to jakby forma-muzeum, w której synchronii obecne są wszystkie dostępne pamięci czytelniczej złoża piśmiennictwa”.

³⁴ Choć istnieje też drugie wytłumaczenie, dlaczego Witkiewicz wyjechał do Australii – rodzina chciała wyciszyć skandal związany z samobójstwem Janczewskiej. Zob. J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*. Warszawa 1992, s. 13.

³⁵ W lutym 1918 Witkiewicz skończył swoją karierę wojskową, w czerwcu opuścił Rosję, 10 lipca zameldował się w Warszawie.

³⁶ Zob. K. Dubiński, *Nieznanne witkacjana*. „Sztuka” 1987, nry 3–6.

³⁷ Wszyscy badacze, których nurtowały losy Witkiewicza w Rosji, ubolewali nad ubóstwem źródeł. Tematem tym zajęli się m.in.: A. Mennwel, *Witkacego jedność w wielości*. „Dialog” 1965, nr 12. – I. Jakimowicz, *Witkacy w Rosji*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 28 (1984). – A. Micinińska, *Witkacy w Rosji*. „Twórczość” 1985, nr 4. Pracę doktorską *Witkacy i rewolucja* chciał napisać K. Puzyna, dostępny jest nawet jej konspekt, ogłoszony przez M. Szpakowską (w: K. Puzyna, *Witkacy*. Oprac. i red. J. Degler. Warszawa 1999). Pracą „nie wykorzystanej szansy” można nazwać magisterium T. Dorofiejewej *Pobyt Stanisława Ignacego Witkiewicza w Rosji i wpływ tego okresu na jego twórczość* (seminarium R. Taborskie-

burgu, pisał o rewolucji³⁸. Przyjaciele i rodzina zapamiętali natomiast głównie zabawy petersburskie³⁹. Wprawdzie Jadwiga Witkiewiczowa napomykała o dzienniku z tegoż okresu, ale owe zapiski spłonęły w powstaniu warszawskim⁴⁰. A zatem szanse udzielenia odpowiedzi na pytania, co Witkiewicz czytał w Petersburgu⁴¹, z kim rozmawiał⁴², są bardzo nikłe, ponieważ musimy posiłkować się relacjami z drugiej ręki.

W próbie rozwiązania zagadki, jak pobyt w Rosji roku 1914 wpłynął na twórczość dramatyczną i prozatorską Witkacego, a konkretnie na to, że pojawił się w niej element filmowości – najbardziej przydatne okazały się wspomnienia Jarosława Iwaszkiewicza, który pisze, że powieści Witkacego są spowinowacane z *Petersburgiem* Andrieja Biełego (1910) poprzez występujące u obu pisarzy przepowiednie o „żółtym niebezpieczeństwie”⁴³. Jednak podobieństwo prozy Witkiewicza do ogromnie znaczącej powieści z początku naszego wieku polega nie tylko na występowaniu tak rozpowszechnionej wówczas w Rosji idei panmongolizmu. *Petersburg* można bowiem uznać za powieść filmową⁴⁴ i może właśnie z takiej inspiracji bierze się filmowość prozy (i dramatów) Witkiewicza? Co interesujące, o filmowości powieści Biełego świadczą te same elementy, które zdecydowały o tym, że z Dziesiątą Muzą mocno spowinowacane są powieści Witkacego, czyli: operowanie przez autora „dynamicznym szczegółem”, a także ujawniona w opisach „wrażliwość na światło”.

Aby jeszcze bardziej prawdopodobne stało się przypuszczenie, że jedną z przyczyn filmowości prozy Witkiewicza był kontakt z literaturą rosyjską początku XX wieku, przyjrzyjmy się, jak funkcjonuje tam żywioł filmowości. O tym, że filmowość jest charakterystyczną cechą rosyjskich powieści owego okresu, prze-

go, UW 1976), ponieważ autorka, mimo możliwości korzystania z niedostępnych polskim badaczom materiałów archiwalnych, nie wzbogaciła niczym stanu wiedzy na temat rosyjskich losów Witkiewicza.

³⁸ Zob. np. S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. – Niemyte dusze*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 1993, s. 229. *Dziela zebrane*, [t. 12].

³⁹ Siedlecka, *op. cit.*, s. 14, 30–31. – J. M. Rytard, *Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy*. W zb.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Red. T. Kotarbiński, J. E. Płomiński. Warszawa 1957, s. 280–283. Z taką prezentacją, niezmiernie trywializującą problem, polemizowali J. Iwaszkiewicz (*Petersburg*. Warszawa 1976, s. 57) oraz wdowa po artyście – zob. A. Micińska, *Przyczynek do biografii Witkacego: wspomnienia Jadwigi Witkiewiczowej*. W zb.: *Spotkanie z Witkacym*, s. 67. – Witkiewiczowa, *op. cit.*, s. 71.

⁴⁰ Witkiewiczowa, *op. cit.*, s. 98.

⁴¹ Np. L. Sokół (*Strindberg i Witkiewicz. Paralela*. W zb.: *Spotkanie z Witkacym*, s. 23) sugeruje, że to właśnie w Rosji Witkiewicz mógł poznać twórczość Strindberga czy też pogłębić jej znajomość.

⁴² O wiele łatwiejszą sytuację mają zainteresowani wpływami okresu rosyjskiego na malarstwo Witkacego. Wiadomo, że podczas swoich wcześniejszych pobytów w Petersburgu Witkiewicz odwiedził Ermitaż, że olśniły go galerie Szczukina i Morozowa. Zob. I. Jakimowicz, *Edukacja*. [Cz. 2]: *Rosja*. W: *Witkacy malarz*. Warszawa 1985.

⁴³ Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 60–61.

⁴⁴ O „filmowości” powieści Biełego wypowiadają się zarówno A. Spiegel w *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (Charlottesville 1979), jak i S. Pollak (*O Andrzeju Biełym*. W: *Ruchome granice*. Kraków 1988) oraz J. Cywjan (*W sprawie pochodzenia niektórych motywów „Petersburga” Andrieja Biełego*. Tłum. B. Żyłko. „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28).

konują dzieła m.in. Babla i Pilniaka, których twórczość Seweryn Pollak wyprowadza bezpośrednio z pisarstwa Biełego, podobnie jak 60 lat wcześniej uczynił to Wacław Lednicki⁴⁵. Według Pollaka filmowość tekstów Babla i Pilniaka to zaleta; według Lednickiego – wada i niedopatrzenie: „Każda taka powieść czy też nawet opowiadanie czynią wrażenie podartego i postrzępionego filmu [...]”⁴⁶. Aczkolwiek dla tego samego krytyka filmowość charakteryzująca powieść Leonowa *Borsuki* jest już atutem –

autor nie opowiada właściwie, raczej pokazuje swych bohaterów jak gdyby na ekranie, pokazuje ich *in statu activitatis*. [...].

Stąd dynamiczny charakter powieści, stąd jej wielka wewnętrzna aktywność i energia [...]. Stąd też i wielka plastyka postaci i charakterów, której nie szkodzi niedomówienia [...]”⁴⁷.

Zapożyczenia filmowe można także odnaleźć w prozie Michaiła Bułhakowa, w *Diaboliadzie* oraz w *Mistrzu i Małgorzacie* – omówiła je pod tym kątem Justyna Karaś⁴⁸. Nie chcemy sugerować, że filmowość powieści Witkiewicza pochodzi bezpośrednio z lektury wymienionych tutaj powieści (Witkacy mógł czytać jedynie *Petersburg* Biełego), ale że dobrze komponuje się z funkcjonującymi wówczas w rosyjskiej prozie tendencjami. A zatem jednym ze źródeł filmowości tekstów Witkacego może być wpływ atmosfery intelektualnej Petersburga z lat 1914–1919.

W swoim szkicu o *Petersburgu* Pollak zauważył, że Biely znalazł wspólny język z ekspresjonizmem niemieckim, czego dowodem miało być stwierdzenie badacza:

On pierwszy [...] zamiast ukazywania serii portretów puścił przed oczami czytelnika taśmę filmową, i to z nakładającymi się na siebie podwójnymi zdjęciami⁴⁹.

Można więc zapytać: czy niemiecki ekspresjonizm filmowy jest także jednym ze źródeł filmowości prozy i dramatów Witkiewicza? Umieszczenie jego twórczości w kręgu wpływów niemieckiej sztuki filmowej jest bardziej uprawnione niż usytuowanie tam Biełego. *Petersburg* powstał w roku 1910, filmy uznawane za manifesty niemieckiego ekspresjonizmu filmowego zaś kolejno w latach: 1913 – *Student z Pragi* (reż. S. Rye, zdj. G. Seeber), i 1919 – *Gabinet doktora Caligari* (reż. R. Wiene, scen. C. Mayer i H. Janowitz, zdj. W. Hameister), a zatem rosyjską powieść można uznać raczej za antycypację pewnych elementów występujących w obydwu realizacjach aniżeli za literackie świadectwo wpływu niemieckiego ekspresjonizmu. Jeśli natomiast chodzi o Witkiewicza, to trzy spośród czterech jego powieści powstały później niż przywołane tu realizacje (*Pożegnanie jesieni*: 1925–1926, wyd. 1927; *Nienasylenie*: 1927, wyd. 1930; *Jedynie wyjście*: 1931–1933, wyd. 1968).

⁴⁵ Pollak, *op. cit.*, s. 104. – W. Lednicki, *Beletrystyka bolszewicka*. „Przegląd Współczesny” nr 44 (1925).

⁴⁶ Lednicki, *op. cit.*, s. 401.

⁴⁷ W. Lednicki, *Z beletrystyki sowieckiej: „Borsuki”*. „Przegląd Współczesny” nr 72 (1928). s. 80. Także J. Braun („Borsuki”. „Zet” 1932, nr z 15 VIII) dostrzegł w tym utworze wyznaczniki filmowości.

⁴⁸ J. Karaś, *O zapożyczeniach filmowych w prozie Bułhakowa*. W zb.: *Literatura rosyjska wobec tradycji kulturowych*. Red. S. Poręba. Katowice 1982.

⁴⁹ Pollak, *loc. cit.*

Poza tym, jak już wspomniano, *Gabinet doktora Caligari* autor *Szewców* widział⁵⁰. O jego ekspresjonizmie pisał Konstanty Puzyna. Jego rozważania, aczkolwiek błyskotliwe i bardzo trafne⁵¹, nie stanowią żadnego punktu zaczepienia dla naszych dociekań, chyba że przyjrzymy się baczniej osobie Yvanna Golla – polecanego przez Witkacego Wiercińskiemu. Ale to dla nas nadal zbyt mało, Goll nie wiąże się bowiem bezpośrednio z niemiecką kinematografią. Był jednak autorem wykorzystanego przez Piscatora w spektaklu *Die Unsterblichen* (1920) pomysłu dotyczącego zastosowania fotografii i filmu na scenie. Także w pochodzącej z 1924 roku inscenizacji *Matuzalema* (reż. J. Peinleve) Goll zaproponował użycie projekcji filmowej, aby pokazać publiczności sny tytułowego bohatera. Czy istnieje zatem jakiś pewniejszy element łączący osobę autora *Mątwy* z niemieckim ekspresjonizmem filmowym? Okazuje się, że tak. Odmienność filmowości prozy i dramatów Witkiewicza polega przede wszystkim na mistrzowskim – choć tylko na papierze – operowaniu światłem. Natomiast pierwszym w historii kina nurtem, który uprawomocnił rolę światła w tworzeniu obrazu filmowego, a z manipulacji reflektorami i kamerą uczynił sztukę, był właśnie niemiecki ekspresjonizm filmowy.

To od Guida Seebera, najlepszego operatora tych czasów⁵², bierze swój początek pierwsza w historii kinematografii szkoła operatorska – szkoła niemiecka. To w okresie niemieckiego ekspresjonizmu narodził się proces „wizualizacji filmu”, czyli przed realizacją jeszcze obmyślenia takiej strony wizualnej, by najlepiej odpowiadała przedstawianej historii.

Jednym ze źródeł sukcesów klasycznego filmu niemieckiego jest współpraca całej ekipy technicznej, porozumienie uzyskane w wyniku długich dyskusji nad kształtem realizowanego filmu (*Regiesitzungen*), trwających niekiedy dwa lub więcej miesięcy przed pierwszym kłapsem, podczas których reżyser konsultuje się z wszystkimi osobami zaangażowanymi w pracę nad filmem, począwszy od pierwszego dekoratora i operatora aż do pracowników zajmujących się oświetleniem⁵³.

⁵⁰ M.in. Witkiewicz, *Teatr*, s. 138. – Degler, *op. cit.*, s. 138.

⁵¹ K. Puzyna, *Witkacy*. Wstęp w: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Oprac. i wstęp... Warszawa 1962. T. 1. Przedruk w wyd. 2 *Dramatów* (1972) i w osobnym tomie pt. *Witkacy* – zob. s. 50–51: „Ekspresjonistycznym gustom w teatrze pozostanie wierny nawet wówczas, gdy niemal całą twórczość dramatyczną – z wyjątkiem *Szewców* – będzie już miał poza sobą. W liście z 26 sierpnia 1927 roku doradza Wiercińskiemu, który właśnie zerwał z Redutą i pasjonuje się Awangardą, czym z nowej twórczości warto by się zainteresować. »Co do autorów polskich, to jest ich bardzo mało« – pisze; wymienia tylko zapomniane dziś sztuki Andrzeja Rybickiego i garść nazwisk Awangardy poetyckiej (Stern, Wat, Przyboś, Peiper, Kurek, Brzękowski), lecz poza próbami Brzękowskiego, Peipera i Przybosia chodzi mu chyba o kontakty osobiste lub o sztuki nigdy nie napisane. »Co do obcych, to przede wszystkim *Sonata widm* Strindberga [...]. Mało znam obcą literaturę. Ale z niemieckich Goll Ivan, Hasenclever, Kaiser, Unruh, Bronnen, Paul Kornfeld (Wiedeń)«. Dorzuca jeszcze Synge’a (»jedną rzecz Golla i jedną Synge’a mam tłumaczone, ale nie autoryzowane«), O’Neill’a (»nie znam, ale mówią, że to świetne rzeczy«) i oczywiście *Króla Ubu*, z zabawnie dziś brzmiącą wzmianką: »zapomniałem autora«.

Ta lista nie wymaga komentarza. Lecz wnioski, jakie chciałby już wyciągnąć czytelnik, są tylko częściowo trafne. Witkacy był ekspresjonistą – i nie był zarazem”.

⁵² Tak Seebera nazywa Eisner (*op. cit.*, s. 52). G. Seebler realizował zdjęcia do następujących filmów: *Student z Pragi* (1913), reż. S. Ryge; *Golem* (1914), reż. P. Wegener i H. Galeen; *Tępicieł szczurów* (1918), reż. P. Wegener; *Sylwester* (1923), reż. L. P. i c k; *Zatracona ulica* (1925), reż. G. W. P a b s t; *Tajemnice duszy* (1926), reż. G. W. P a b s t; *Tragedia dzweczyny ulicznej* (1927), reż. B. R a h n.

⁵³ Eisner, *op. cit.*, s. 231.

To w tamtych „złoty latach” niemieckiego filmu wyodrębnił się zawód operatora filmowego, a niemieccy reżyserzy zrozumieli, że ich sukcesy wiążą się z powstaniem nowego języka filmowego, w znacznej mierze wykreowanego przez autorów zdjęć.

Należy przypuszczać, że romantyczna fantazja reżyserów niemieckich nigdy nie osiągnęłyby tej doskonałości poetyckiego irrealizmu, gdyby nie obrazy nakładane, przenikania, deformacje obrazów i inne przemyślane sposoby operatorów tej epoki⁵⁴.

Tak np. Fritz Lang wypowiedział się o współpracujących z nim przy *Nibelungach* Carlu Hoffmanie i Güntherze Rittau:

Kiedy marzyłem, trochę jak malarz, by wywołać odpowiedni obraz plastyczny – Carl Hoffman stwarzał go, posługując się magią światła i cieni... Ma on swoje sekrety. Gdy na przykład fotografuje kobietę – potrafi w taki sposób uchwycić jej twarz, że nie tylko stwarza portret tej kobiety, ale także potrafi zasugerować psychologiczną zawartość całej sceny; objawia się ona poprzez szczegóły: błysk w kącie źrenicy, cień padający na czoło, świetlisty zarys skroni.

Rittau zaś eksperymentuje: „Tworzy [...] plastykę filmu, posługując się prawidłami matematycznymi”⁵⁵.

Jak widać, twórcy niemieckiego ekspresjonizmu filmowego byli bardzo czuli na obraz, niezmiernie wrażliwi na wizualną stronę filmu. Podobną wrażliwość wizualną, czyli dbałość o szczegóły, o to, aby jak najwyraźniej pokazać (pamiętajmy, że tylko na papierze, w opisach) możliwości światła, ujawniał w swoich powieściach i dramatach Witkiewicz. Szukając w prozie i dziełach teatralnych autora *Pożegnania jesieni* elementów filmowości, łatwo możemy spostrzec, że artyście przyświecał podobny cel, jakim kierowali się według Konrada Eberhardta reżyserzy-ekspresjoniści: „posługiwać się wyrazistym obrazem, obdarzyć obraz maksymalną siłą oddziaływania, uczynić go tak dalece ekspresywnym, aby obywatel się bez dialogów; obraz powinien »mówić« sam”⁵⁶.

Do literackich fascynacji Witkiewicza należała twórczość m.in. Kadena-Bandrowskiego i Josepha Conrada⁵⁷. W przypadku Kadena nietrudno jest powiązać literackie sympatie Witkacego z żywiołem filmowości. Była już mowa o tym, że twórca *Czarnych skrzydeł* jest autorem powieści, w których filmowe elementy są mocno zarysowane. Wskazanie na pisarstwo Kadena-Bandrowskiego jako na jedno ze źródeł Witkacowskiej filmowości nie ma na celu zasugerować, że Witkacy naśladuje Kadena. Chodzi wyłącznie o podobieństwo typów wyobraźni. A jak

⁵⁴ *Ibidem*, s. 232.

⁵⁵ Cyt. za: Eisner, *op. cit.*

⁵⁶ Eberhardt, *Wstęp* w: Eisner, *op. cit.*, s. 6.

⁵⁷ O literackich fascynacjach artysty zob. Witkiewiczowa, *op. cit.*, s. 102–105. Z kolei on sam o swoim uznaniu dla Kadena wspomina w artykułach: *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej?*; *Wywiad z Brunonem Schulzem*; *Twórczość literacka Brunona Schulza*; *O znaczeniu filozofii dla krytyki*; *Leon Chwistek – Demon Intelaktu* (zob. Witkiewicz, *Bez kompromisu*, s. 164, 183, 188–192, 261, 416). Postać Kadena zostaje też w bardzo pozytywny sposób przywołana w *Przedmowie do Nienasycenia* (s. 12) oraz w *Jedynym wyjściu* (s. 153–155). To wtedy pada stwierdzenie, że po wybitnych autorach, m.in. po Conradzie, pisać nie warto. Conrada wymienia również Witkacy w *Przedmowie do Tumora Mózgowicza*. Badając relację Witkiewicz–Conrad trzeba koniecznie przywołać książkę M. Skwary *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze* (Wrocław 1999) oraz nieocenioną pracę Gerolda *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*.

sytuuje się wobec żywiołu filmowości proza Conrada? Spiegel w przywoływanej już kilkakrotnie pracy *Fiction and the Camera Eye* porównuje Conrada z Davidem Warkiem Griffithem i sądzi, że dla amerykańskiego reżysera obrazy były tylko środkiem porozumiewania się, podczas gdy pisarz pragnął, aby jego czytelnik „wkroczył” do obrazu. Dalej badacz twierdzi, że Conrad antycypował kino i że specyficzna filmowość jego prozy bierze się ze „zdekomponowania” sceny: z rozbijania opisywanego, obserwowanego przedmiotu na szereg części. Natomiast Keith Cohen w *Film and Fiction* dowodzi, że autor *Lorda Jima*, podobnie jak Henry James, zerwał z XIX-wiecznym „opowiadaniem” na rzecz „pokazania” tego, jak rozwijają się zdarzenia. Także pisząca te słowa nie waha się nazwać twórczości Conrada prozą filmową, a za argument przekonujący uznać akcentowanie w opisach postaci „dynamicznych szczegółów”, w charakterystykach zaś miejsc – panujących tam warunków oświetleniowych.

Jak widać, ceniona przez Witkiewicza proza, czyli dzieła Kadena i Conrada, charakteryzuje się takimi samymi wyznacznikami filmowości: występowaniem „dynamicznych szczegółów” oraz opisami, w których światło potraktowano w sposób szczególny.

W *Przedmowie do Murzyna z załogi „Narcyza”* Conrad stwierdził:

moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście z o b a c z y li. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko⁵⁸.

Wydaje się, że Witkacym kierowało takie samo pragnienie.

⁵⁸ J. C o n r a d, *Murzyn z załogi „Narcyza”*. *Opowieść morską*. Przeł. B. Z i e l i ń s k i. W: *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa 1987, s. 433.