

### **Wobec niezwykłości świata. Poetycka „podróż do krainy nieprawdopodobieństwa”**

Tytułowe nawiązanie do książki *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa* Kazimierza Wyki świadczy o inspiracji koncepcją, zgodnie z którą przedmiot filmu, należący do sfery fikcji, zyskuje realny wymiar. Impulsem do rozważań podjętych przez autora *Życia na niby* był scenariusz filmu Georges'a Mélièsa (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904), którego fragment eksponowano w 1947 roku na wystawie „50 lat filmu francuskiego” w warszawskim Muzeum Narodowym<sup>1</sup>. Zdaniem Wyki przełom w dziedzinie twórczości artystycznej nastąpił wraz z wprowadzeniem w obręb sztuki pośrednika mechanicznego. W przemianie, jaka dokonuje się w sztuce współczesnej za sprawą nowoczesnego medium, istotną rolę odgrywa widz, będący jednocześnie jej świadkiem i „nieświadomym aktorem”<sup>2</sup>. Na marginesie warto zauważyć, że autor *Podróży do krainy nieprawdopodobieństwa* przewidział zmiany, jakie przyniesie rozwój techniczny:

<sup>1</sup> Por. K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Kraków 1964 oraz recenzja wystawy: R. Burzyński, *50 lat filmu francuskiego*, „Przekrój” 1947, nr 114 (15/21 VI), s. 13. Film można zobaczyć w dwóch częściach na stronach internetowych: <http://www.youtube.com/watch?v=ysoyrlgL7A>; <http://www.youtube.com/watch?v=1wUPNWW2WtU>, 28 lutego 2013. W książce, napisanej w 1947 roku i uzupełnionej w 1963, Kazimierz Wyka zwrócił uwagę na szereg aspektów sztuki filmowej, o których współcześnie piszą badacze podejmujący zagadnienia z obszaru antropologii obrazu. Por. m.in. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 84–101.

<sup>2</sup> Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 7–12.

Za sto lat, zamiast gnieść się w kolejkach po bilety, będziemy chodzić do wypożyczalni filmów, zabierać „za kaucją i abonamentem” obraz, na jaki przyjdzie nam danego dnia ochota, i wyświetlać we własnej jaskini. [...] Będziemy powtarzać sceny, które szczególnie przypadły nam do smaku, podobnie jak wracamy do nich przy lekturze powieści. Wówczas bowiem powieść od filmu będzie się różnić jedynie opakowaniem zawartego w nich marzenia<sup>3</sup>.

Wynalazek kinematografu umożliwił realizację różnorodnych fantazji. Człowiek łatwo ulega złudzeniu, zapamiętuje obraz bez względu na źródło pochodzenia. Dochodzi do zatarcia granicy między tym, co prawdziwe, a tym, co sprawia wrażenie realnego<sup>4</sup>. Precyzyjnie ujął ten problem Roman Ingarden:

Pozór rzeczywistości wzmaga się dzięki szczególnym właściwościom widowiska filmowego. To mianowicie, że poszczególne przedmioty poruszają się jakby same z siebie, autonomicznie, i że zachowują się podobnie jak przedmioty rzeczywiste, ma tu wielkie znaczenie. Zachowanie się to obejmuje w filmie dźwiękowym zarazem nie tylko to, co można widzieć, ale i to, co da się usłyszeć (szmery, szelesty, stuki, mowa ludzka itd.). Pokazywani na ekranie ludzie zachowują się cieleśnie podobnie jak żywi ludzie. W gestach ich, w wyrazie twarzy, w ruchach dokonują się różne przemiany, spełniające funkcję żywego wyrażania stanów psychicznych. W następstwie tego widz jest świadkiem nie tylko ich czysto cielesnych losów, ale zaczyna obcować – prawie tak jak w życiu codziennym – z rozgrywającymi się w nich procesami i stanami psychicznymi. Zamiast ciał tylko, ma przed sobą istotnie ludzi, istoty cielesno-duszne, i rozumie ich uczucia, pożądania lub wstręty, rozumie ich zamiary i realizację ich czynów, rozumie nawet czasem w pewnych granicach ich wyobrażenia lub myśli. Rozumie przeto akcję nie tylko od zewnątrz, ale i od wewnątrz, i pojmuje jej sens<sup>5</sup>.

Dzięki wynalazkowi kinematografu literatura wzbogaciła się o nowy wymiar estetyczny. Dowodzą tego nie tylko recenzje filmowe, ale również eksperymenty literackie, powieść filmowa i poezja, korzystające z wynalazków X muzy. Poetyka marzenia sennego, metafora filmowa, podróż w czasie i w przestrzeni to zasadnicze elementy strategii autorskiej, współtworzącej nastrój niezwykłości, fascynacji i grozy w twórczości artystycznej międzywojnia. Dla naszych rozważań istotne będą uwagi Jeana Epsteina

<sup>3</sup> Tamże, s. 73.

<sup>4</sup> Tamże, s. 46–48.

<sup>5</sup> Tamże, s. 49–50; R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 306.

i Henri Bergsona, a także opinie pisarzy i komentatorów epoki, m.in. Adama Ważyka, Jana Brzękowskiego oraz Antoniego Słonimskiego, którego fragment recenzji filmowej stanowi dla nas punkt odniesienia:

Hollywood jest jak sen, który się nam wszystkim śni często. Jestem w kinematografie zwolennikiem Freuda. Sądzę bowiem, że filmy, które się nam podobają, są jak sny, które przynoszą po cichutku nocą to wszystko, czego nam brak w życiu<sup>6</sup>.

Kino było miejscem, w którym spełniały się przede wszystkim fantazje i marzenia masowej publiczności. Za jego pośrednictwem widz wkraczał w świat iluzji i baśni, realizował pragnienia awansu społecznego, przygód, egzotycznych podróży. Potwierdzeniem tego jest opublikowana w 1909 roku *Baśń o kinematografie* Wacława Wolskiego, utwór mało znany, warto więc przytoczyć jego fragment:

[...] Na miejscu drugorzędnym, zapadłym gdzieś w kącie,  
Skąd bardzo mało widać baśniowej tej hecy,  
Gdyż scenę zasłaniają czyjeś duże plecy,  
Człek wiruje, jak słomka, w dziwów kołomacie!...

Wychudłe suchotniczo policzki go pieką,  
Wzrok mu pała gorączką sensacji niezdrową...  
Surducina wytarty łśni w mroku, widmowo  
Na tle wizyi baśniowych, co płomienną rzeką

Przewalają się dziko, obłądnie po scenie,  
Niby malsztrzem waryackich snów, wzajem się duszą,  
Jakby dławiać widownię rozkoszną katuszą  
I ciskając jej w bladą twarz śmiechy hyenie...

A on przez łzy to widzi, jak miraż daleki,  
Konstatując ze smutnem pochyleniem krzyża,  
Że już koniec baśniowej feeryi się zbliża,  
A tak chciałby, by trwała bez końca... przez wieki...<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A. Słonimski, *Kryzys w kinie – film zwierzęcy – Hollywood*, w: tegoż, *Romans z X Muzyką. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, oprac. M. i M. Hendrykowsky, Warszawa 2007, s. 132. Przeobrażenia koncepcji czasu, przedstawienia przestrzeni oraz narracji w literaturze pod wpływem rozwoju kinematografii to tematy poruszane w pracy: W. Otto, *Literatura i film w kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007, s. 105–149.

<sup>7</sup> Cyt. za: M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stu-*

Wynalazek ruchomego obrazu inspirował po 1918 roku artystów różnych dziedzin i nurtów awangardowej sztuki europejskiej, którzy przy jego pomocy pragnęli zreformować własne obszary twórczości<sup>8</sup>. Dla poetów polskiego dwudziestolecia, zwłaszcza twórców skupionych wokół „Almanachu Nowej Sztuki”, istotne stały się eseje Jeana Epsteina<sup>9</sup>, o czym wspomina w *Kwestii gustu* Adam Ważyk:

Czytaliśmy eseje Jeana Epsteina o poezji i filmie. Wiązaliśmy wielkie nadzieje artystyczne z filmem niemym. Każdy z nas po swojemu przenosił w jakiejś mierze poetykę filmu niemego do wierszy<sup>10</sup>.

Znak równości między filmem a nową poezją (i nową sztuką) został postawiony przez Epsteina w jego studenckim manifestie zatytułowanym *Witaj kino* (*Bonjour Cinéma*, Paryż 1921). Jest to studium o estetyce filmu, do którego autor wprowadził istotne dla niniejszych rozważań pojęcia: „film = nowa poezja” i „poezja ruchomego obrazu”. W szkicu tym oraz w innych swoich pismach Epstein porównywał film do poezji i filozofii współcze-

*leci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 234–235. Autorka nie podaje źródła tekstu. Fantastyczność egzotycznego filmowego świata wspominał Adam Ważyk: „Pamiętam z dzieciństwa tak zwane fantazje na ekranie, tancerki wyłaniające się z liści, błyskawiczne przemiany kształtów i przedmiotów. Odkryto możliwość zjawiania się *ex nihilo* i nagłego znikania jak w baśni”. Por. A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 127.

<sup>8</sup> Por. Z. Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962, s. 43; T. Brzozowski, *Gra w psychoanalizę, czyli (de)konstrukcja podmiotu w „filmowo-fotograficznym” modelu poezji w „Almanachu Nowej Sztuki”*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993, s. 57. Kazimierz Wyka wskazał na syntetyczny charakter filmu oraz na wynikającą z tego faktu możliwość podjęcia „podróży do krainy interpretacyjnego nieprawdopodobieństwa”. Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 79, 94, 124.

<sup>9</sup> Jean Epstein – Jan Stanisław Alfred Epstein, reżyser i teoretyk filmu, malarz, lekarz. Był jednym z pionierów współczesnej myśli filmowej. Współtworzył „francuską szkołę impresjonistyczną”, do której poza Epsteinem należeli: Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Abel Gance. Wszyscy oni uznawali film za syntezę malarstwa, muzyki, rzeźby oraz literatury. Epstein zrealizował między innymi *Upadek domu Usherów* według dwóch opowiadań Edgara Allana Poe’go (1928). Por. Z. Gawrak, *Jan Epstein...*, s. 5–8; I. Kołasińska-Pasterczyk, *Francuska szkoła impresjonistyczna*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 685–692, 728–735.

<sup>10</sup> A. Ważyk, dz. cyt., s. 75.

snej<sup>11</sup>, uznawał go za najpotężniejszy środek poezji i najbardziej realne narzędzie nadrzeczywistości<sup>12</sup>.

Na gruncie polskiej krytyki kontynuacją myśli Epsteina był artykuł Jana Brzękowskiego *Film a nowa poezja* (1933):

Rozwój filmu jako sztuki, ze względu na jego krótkie stosunkowo życie, mogliśmy obserwować naocznie prawie przez cały czas, stosując metody naukowe, tak jak za pomocą filmu utrwalamy na taśmie wzrastanie i życie jakiejś rośliny czy zwierzęcia we wszystkich fazach rozwojowych. Kino, pozornie związane tylko ze sztukami plastycznymi, ma jednak wiele do zawdzięczenia także poezji (a nie literaturze), która odegrała w niejednym wypadku rolę Jana Chrzciciela nowego filmu<sup>13</sup>.

Wcześniej, w *Ewolucji twórczej* (*Evolution créatrice*, 1907) Henri Bergson porównał sposób postrzegania przez ludzki intelekt stającej się, będącej w ciągłym ruchu rzeczywistości do ożywionych za pośrednictwem mechanizmu kinematografu serii fotografii: „Zdejmujemy widoki niemal migawkowe z przechodzącej rzeczywistości [...] nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego. Można by więc streścić wszystko [...] mówiąc, że «mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej»”<sup>14</sup>. Często stosowane przez poetów dwudziestolecia międzywojennego technika montażu filmowego, jukstapozycja oraz zewnętrzne wobec świata przedstawionego usytuowanie podmiotu lirycznego wydają się potwierdzać spostrzeżenie Bergsona.

<sup>11</sup> W Polsce cytowano tę książkę najczęściej pod skróconym tytułem *Cinéma*. Wydana w futurystyczno-dadaistycznej konwencji edytorskiej praca zawierała montaż poematów pisanych wierszem wolnym, fotografie znanych odtwórców ról filmowych (Charliego Chaplina, Ałły Nazimowej, Sessue Hayakawy i Charlesa Raya) oraz trzy rozdziały poświęcone filmowi, które wzbudziły ogromne zainteresowanie czytelników we Francji i w innych krajach europejskich. Por. J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, Paryż 1921, za: Z. Gawrak, *Jan Epstein...*, s. 84.

<sup>12</sup> Por. J. Epstein, *La Cinématographe vu de là Etna* (*Kinematograf widziany z Etny*), Paryż 1926, za: Z. Gawrak, *Jan Epstein...*, s. 100.

<sup>13</sup> J. Brzękowski, *Film a nowa poezja* (1933), w: tegoż, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 79.

<sup>14</sup> H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. 266–267. Sposób postrzegania i rejestracji obrazów przez ludzki wzrok i kamerę filmową jest również przedmiotem uwagi Kazimierza Wyki. Por. K. Wyka, dz. cyt. s. 51–58.

*Ewolucja twórcza* nie została przez polskich czytelników w pełni zaprobowana, chociaż zmetaforyzowana myśl dotycząca poznania zyskała dużą popularność. Stefan Konrad Gacki pisał: „poezja współczesna jest stenogramem z podróży po szeregu rzeczywistych lub możliwych stacji z tym jednak, że następstwo ich, intensywność, czas trwania itd. mogą nas przenieść w samo serce ruchu”<sup>15</sup>.

Poetyckim nawiązaniem do metaforycznego sformułowania Bergsona jest pochodzący z tomu *Śruby* wiersz Juliana Przybosia zatytułowany *Wrażenie*. Ludzki wzrok porównany w nim został do projektora kinematograficznego, a ciąg mijanych wystaw przypomina rozwijającą się taśmę filmową:

Z najszybszego tramwaju, z fali spienionych flag  
tryśnie żywy projektor: wszystkowiedzący wzrok!  
Pomkną spiralą druty, zwiną-się-rozwiną wspak,  
słońce, czerwony plakat, padnie rozdarte na bok.

Przez szkła rżnięte poziomem – jak kolosalny film  
rozbłyśnie taśmą wystaw puszczone z prądem pęd.  
Elektrycznym galopem dzwoniąc w podkowy szyn,  
wierzgnie, z nagłą wstrzymany, wspięty w podskoku skręt<sup>16</sup>.

Filmowa projekcja wyobraźni obejmuje trzy komplementarne czasami obszary: sen, marzenie i szaleństwo. Kinematograficzne postrzeganie/odtworzenie wiąże się z obszarem wyobraźni, sferą marzeń sennych łączą-

<sup>15</sup> S.K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1. Cyt. za: W. Krzysztozek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 35. Por. także fragmenty filmu Jalu Kurka *O.R. Obliczenia rytmiczne*, 1934 (rekonstrukcja I. Szczepański, M. Giżycki, 1985) – <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=o&id=393>, 10 marca 2013.

<sup>16</sup> J. Przyboś, *Wrażenie*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, *Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, s. 9. Podobnie, chociaż z pominięciem metafory kinematograficznej, zrealizowany został wiersz Tadeusza Peipera *Kwiat ulicy*. Bohaterem tego utworu jest jadący samochodem człowiek, którego doznania stanowią sumę wrażeń wzrokowych: „Srebro. Jezdnia. Wiec barw. Chodniki. / Kobiety. Chochoły z woni. Suknie ze zwierciadeł. / Słońce na tęczujących nitkach niewidzialnej łodygi. / Okno sklepowe. Auto. Ja, który nim jadę”. T. Peiper, *Kwiat ulicy (Żywe linie. Poezje)*, Kraków 1924, rysunkami ozdobił Juan Gris). Cyt. za: T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 302–303.

cych ze sobą fantazje, silnie przeżyte doświadczenia, obrazy z przeszłości, wrażenia<sup>17</sup>. Tak jest w wierszu Jana Brzękowskiego *ogród sentymentów* z tomu *Na katodzie*:

jakżeż wierzyć, jak wierzyć w to mistyczne *cinéma*  
które oświetla księżycą romantyczny pieróg  
gdy w terkoczącej, terkoczącej w uszy ciszy przemian  
szaleje projektor w noc zachodzący bóg<sup>18</sup>.

„Mistyczne *cinéma*” jest niczym oniryczny montaż obrazów lub surrealistyczna kompozycja malarska<sup>19</sup> – kolaż splątanych ze sobą uczuć i wizji – „wyzwolonej wyobraźni” bohatera. Przedmiotem poetyckich projekcji jest przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Cechy sfabularyzowanej, realistycznej narracji sąsiadują z abstrakcyjnymi kompozycjami charakterystycznymi dla twórczości awangardowej. Łączą one niczym w kalejdoskopie kadry fragmentarycznie postrzeganej rzeczywistości i bogactwo wrażeń zmysłowych.

Tego typu realizację dostrzec można w obrazach filmowych, w których bohater uruchamia wyobraźnię, scalając świat realny z fantastyczną projekcją. Pomijając ideologiczne przesłanie filmu, przykładem połączenia dwóch światów jest *Aelita* wyreżyserowana przez Jakowa Protazanowa

<sup>17</sup> Interesujący przykład takiego obrazowania stanowi zbiór poezji Kazimierzy Alberti *Mój film* (Warszawa 1927). Por. J. Kulczyńska, *Od inspiracji do realizacji. Tekst poetycki i obraz filmowy w dwudziestoleciu międzywojennym* (w druku).

<sup>18</sup> J. Brzękowski, *ogród sentymentów*, w: tegoż, *Wiersze awangardowe*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1981, s. 36. Por. także: T. Brzozowski, *O filmowo-onirycznym modelu poezji w dwudziestoleciu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski i A. Sobolewska, Toruń 1999, s. 87–105; W. Otto, dz. cyt., s. 83, 147–149.

<sup>19</sup> Na powiązania malarskich wizji twórców francuskiego surrealizmu (m.in. René Magritte’a) z obrazowaniem poetyckim Jana Brzękowskiego wskazywali m.in.: J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 124; H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań-Bydgoszcz 1971, s. 42, 96, 117; M. Cywińska, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007, s. 80–86. Na poetykę snu interpretowaną zgodnie z psychoanalizą Freuda zwraca uwagę Andrzej Krzysztof Waśkiewicz. Por. A.K. Waśkiewicz, *„Między snem a nieśnieniem” – Jan Brzękowski*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 130–131.

(1924)<sup>20</sup>. Realistycznie ukazany obraz rzeczywistości, w jakiej żyją bohaterowie filmu, został powiązany z życiem na Marsie. Ziemskie życie bohatera, inżyniera Łosia, zostaje na jakiś czas zawieszony i kontynuowany jest na obcej planecie. Przeniesienie do innego wymiaru dokonuje się na skutek przeżytego w wyobraźni wstrząsu. Zazdrość o żonę sprawia, że bohater projektuje scenę, w której zabija ukochaną Anię<sup>21</sup>. Przekonany o zrujnowaniu swojego życia odbywa imaginacyjną podróż na Marsa. Tam realizuje się z jego udziałem utopijna wizja uwolnienia od nierówności społecznej mieszkańców planety. W filmie zestawiono dwa obrazy – realnego życia w porewolucyjnej Rosji z niezwyklej wizją pozaziemskiej wysokorozwiniętej cywilizacji. Oddziaływanie obrazu filmowego wzmacnia konstruktywistyczna scenografia Wiktora Simonowa i kostiumy zaprojektowane przez Aleksandrę Ester<sup>22</sup>. Podobnie jak w utworach poetyckich, awangardowe inspiracje plastyczne umożliwiły tu połączenie obrazów realnych z fantastycznymi, czego efektem była kreacja nowej rzeczywistości.

Projekcją szaleństwa są obrazy z powstałego w 1920 roku niemieckiego filmu *Gabinet doktora Caligari*<sup>23</sup> w reżyserii Roberta Wiene. Film spo-

<sup>20</sup> *Aelita*, reż. J. Protazanow (1924). Film powstał w oparciu o wydaną w 1923 roku fantastyczną powieść Aleksego Tołstoja pod tym samym tytułem, nawiązującą do idei podboju kosmosu i popularnych po 1917 roku myśli Mikołaja Fiodorowa i Konstantego Ciołkowskiego. W roli marsjańskiej księżniczki Aelity wystąpiła Julia Sołncewa. Por. J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, w: *Historia kina...*, s. 507–509; J. Płażewski, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2008, s. 60. Film można zobaczyć w Internecie: <http://www.youtube.com/watch?v=qL6hG1erfFo>, 2 marca 2013.

<sup>21</sup> Być może do tej sceny nawiązał Jan Brzękowski w wierszu *gabinet zbrodni*: „po cóż młody Rosjanin zastrzelił swoją żonę”. J. Brzękowski, *Wiersze awangardowe*, dz. cyt., s. 62.

<sup>22</sup> O plastycznej realizacji filmu pisze Joanna Wojnicka. Por. J. Wojnicka, dz. cyt., s. 508.

<sup>23</sup> *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż. R. Wiene, 1920) to film realizujący koncepcje estetyczne ekspresjonizmu. W rolach głównych wystąpili: Werner Kraus jako Dr Caligari i Conrad Veidt jako somnambulik Cezar. Podobnie jak inne filmy niemieckie powstałe w latach 1913–1933 komentowany był przez Siegfrieda Kracauera w kontekście politycznym. Por. S. Kracauer, *Od Caligari do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958. Za: T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina...*, s. 393–394, 408–409. Postać Caligari i innych opętanych żądzą sprawowania władzy nad światem kreatorów wpływała na zmianę wyobrażenia o Nietzscheańskiej

tkął się z uznaniem krytyków – Karola Irzykowskiego i Antoniego Słonimskiego, który będąc pod wrażeniem tego obrazu, pisał:

[...] jest to [...] niesamowita mieszanka somnambulizmu i obłędu wypowiedziana w formie najbardziej współczesnej. [...] Wszystko, co było snem, jest życiem. Senne, niepokojące koszmary, przerażająca logika zdarzeń nie mogących mieć miejsca, realność fantasmagorii bezwstydnie wyciągnięta na srebro ekranu, groza widziadeł nieznanymi, ale przeczuty, ohydne i omdlewająco piękne sny, wszystko to razem przesuwają się chorobliwym somnambulicznym korowodem zaczarowanym przez lunatyczny blask lampy kinematograficznej. Nerwowy, dziwaczny i męczący ekspresjonizm znalazł wreszcie grunt, na którym rozwinął się bujnie i niezdrowo trujący kwiat cieplarniany. *Gabinet doktora Caligari* jest wyreżyserowany i stworzony przez człowieka nienormalnego. Geniusz niewiele ma bowiem wspólnego z normalnością<sup>24</sup>.

Kreacja Wiene poruszyła poetycką wyobraźnię Słonimskiego, który napisał utwór zatytułowany *Negatyw*<sup>25</sup>. Konstruując go technika marzenia sennego odbiega od sposobu prowadzenia narracji w opowieści filmowej.

koncepcji nadczłowieka. Pisał o tym we wspomnieniach Adam Ważyk: „Literatura nizinna od dawna wniosła poprawkę do nietzscheańskiej koncepcji nadczłowieka, powieść sensacyjna wprowadziła złoczyńców opętanych wolą mocy, jak dr Korneliusz albo Fantomas. Tuż po wojnie powstały filmy o dr Caligari i o dr Mabuse”. A. Ważyk, dz. cyt., s. 86. Film można obejrzeć na stronie internetowej: <http://www.youtube.com/watch?v=xrg73BUxJLI&feature=channel>, 2 marca 2013.

<sup>24</sup> Fragment recenzji Antoniego Słonimskiego z „Kuriera Polskiego” (1920, nr 155) za: A. Słonimski, *Romans z X Muzą...*, Warszawa 2007, s. 53–54. O filmie pisał Adam Ważyk: „Tuż po wojnie zaczęła się passa na rzeczy niesamowite. [...] Z Niemiec przychodziły również filmy niesamowite, które zresztą u szerszej publiczności nie miały powodzenia. *Gabinet dr Caligari* zszedł po kilku dniach z ekranu. Zdążyłem go obejrzeć na ostatnim seansie. Na sali była zaledwie garstka widzów, pod kinem stały cudzoziemskie auta z korpusu dyplomatycznego...”. A. Ważyk, dz. cyt., s. 29. Nikły odbiór *Gabinetu dr Caligari* wynikał zapewne z tego powodu, że film wyświetlano w kinach równocześnie z produkcjami komercyjnymi, które łączyły w sobie wątki sensacyjne, przygodowe i melodramatyczne, a ich najmocniejszym atutem była gwiazdorska obsada. Por. A. Słonimski, *Romans z X Muzą...*, przypis 1.

<sup>25</sup> Poemat powstał w 1920 roku, a opublikowany został w tomie *Godzina poezji* wydanym w Warszawie w 1922 roku. Por. komentarz redakcyjny do *Negatywu*, w: A. Słonimski, *Romans z X Muzą...*, s. 58. O nawiązaniach wiersza Słonimskiego do filmu Wienego piszą w kontekście motywów i postaci filmowych Ewa i Marek Pytaszowie. Por. E. i M. Pytaszowie, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w: *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1978, s. 20–21.

Poeta zbudował swój wiersz, montując rwaną, pozbawioną ciągu logicznego wypowiedź. Wydaje się, że tekst jest nie tylko negatywem realnego świata, ale również odwróconą konstrukcyjnie formą obrazu filmowego. Czytając poemat Słonimskiego, niemal od razu wiadomo, że jest on zapisem „głosu-wizji” człowieka obłąkanego. Poeta nie pozwala, przeciwnie niż reżyser filmu, ulec złudzeniu prawdopodobieństwa. Chociaż teatralne dekoracje *Gabinetu doktora Caligari* sygnalizują świat irrealny, to fabuła skonstruowana jest na zasadzie przyczynowo-skutkowej. Słonimski skupił się na oddaniu wrażenia snu-wizji, Wiedeń zaś na opowiadaniu makabrycznej historii. Dopiero w końcowej scenie filmu widz przekonuje się, że to, co widział, jest jedynie urojoną projekcją pacjenta szpitala dla obłąkanych, a opowieść o zbrodniach, które spadają na miasto wraz z pojawieniem się w nim tajemniczego gościa, to imaginacja szaleńca. Punktem wspólnym filmowego i poetyckiego obrazu jest deformacja rzeczywistości. Jednak celem poety nie było osiągnięcie literalnego przekładu. Skupił się on raczej na oddaniu tragizmu chorej wyobraźni ludzkiej. Nie poddając zachowań racjonalnej analizie, poeta pokazał chaotyczny splot wrażeń i halucynacji. Poetycka interpretacja filmu zbliżona jest do refleksji wyrażonej w cytowanej recenzji.

Egzemplifikacją włączenia metafory filmowej w obręb zjawisk rozgrywających się w realiach świata przedstawionego oraz projekcji wyobraźni bohatera jest narracja z debiutanckiej powieści Słonimskiego *Teatr w więzieniu*<sup>26</sup>:

Leżąc na łóżku w ciemnym pokoju, czekał, aż zacznie syczeć projektor kinematograficzny. Wtedy na tle nocy i szarych murów świeciło mu, jak droga mleczna, pasmo światła z ruchomymi widzialnymi smugami cienia i blasku. Smugi te przechodziły tuż przed jego oknem i, wychyliwszy się bardzo, mógłby wmieszać kontur swej szlachetnej głowy w nieznaną mu akcję dramatu czy komedii [...]<sup>27</sup>.

Słonimski traktuje *Gabinet doktora Caligari* jako realizującą się we śnie opowieść o mrocznych zakamarkach duszy. Tak samo myśli poeta o Gole-

<sup>26</sup> Powieść Antoniego Słonimskiego *Teatr w więzieniu* wydana została w 1922 roku w Warszawie. Jej bohaterem jest malarz-filmowiec, Anatol Zorn, którego poglądy na sztukę spójne są z poglądami autora. Por. M. i M. Hendrykowscy, *Znawca kina*, w: A. Słonimski, *Romans z X Muzą...*, s. 54, s. 23–25.

<sup>27</sup> Fragment powieści *Teatr w więzieniu* A. Słonimskiego (Warszawa, 1922). Cyt. za: M. i M. Hendrykowscy, *Znawca kina*, dz. cyt., s. 23, 63.

mie, którego motyw Paul Wegener ekranizował w 1914 roku na podstawie powieści Gustava Meyrinka. Meyrink, jak przypomina Słonimski, „określił sen jako krainę, która działa na nas czystymi obrazami bez udziału słowa – w którym jest załączek czynu”<sup>28</sup>.

Wegener nakręcił osadzone w ekspresjonistycznej scenografii filmy<sup>29</sup> – *Golem* (wersja z 1914 i 1920 roku) oraz *Golem i tancerka* (*Der Golem und die Tänzerin*, 1917) na podstawie żydowskiej legendy ludowej<sup>30</sup>. Funkcjonowanie potwora uzależnione jest od woli jego twórcy, która w pewnym momencie przestaje działać. Golem to rola i kostium zarazem, symbolizujące bezwładność, podporządkowanie i ograniczenie. Gliniany olbrzym w utworze poetyckim może być także figurą ludzkiej mentalności i postawy wobec życia. Jeden z artystycznych opisów potwora powstał za sprawą Bronisława Iwanowskiego, poety związanego z „Almanachem Nowej Sztuki”:

Golem

Żyrandol iskier żelaza, kutego w ogniu, rozpala mi pierś, gdy wchodzę w krzywiznę ulic, w której się bieleł twój krynoliny wypukły balon. Domy swe szczyty zginają w pałąk, kuby kamieni kryją na omszałej powierzchni twój świętej stopy

<sup>28</sup> A. Słonimski, *Romans z X Muzą...*, s. 65.

<sup>29</sup> Wegener dał się poznać widzom przede wszystkim jako twórca obrazów opartych na podaniach i baśniach zaczerpniętych z niemieckiego folkloru (tzw. *Märchenfilme*). Scenariusze filmowe powstawały najczęściej na podstawie tekstów pisarzy okresu *Sturm und Drang* oraz niemieckiego romantyzmu (*Peter Schlemihl* 1914, *Wesele króla gór* 1914, *Szczurołap z Hameln* 1918, *Obcy książę* 1918). Pierwszym tego typu filmem był *Student z Pragi*. Por. T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina...*, s. 400.

<sup>30</sup> Golem to pochodząca z żydowskich podań ludowych gliniana postać, ożywiona za pomocą praktyk kabalistycznych. Cechami tej postaci były ogromna siła i brak rozumu. Jedną z najwcześniejszych legend o stworzeniu golema jest pochodząca z 1583 roku opowieść o rabbim Elijahu Baal Szemie z Chełma. Najbardziej znana jest jednak legenda, której wydarzenia rozgrywają się w Pradze za panowania cesarza Rudolfa II (1576–1612). Według tej opowieści golem został powołany do życia za sprawą rabina, alchemika i astronoma – Judy Loew Ben Becalela. Gliniany stwór ożył dzięki magicznemu zaklęciu, które zostało zapisane na kartce papieru i włożone do jego ust. Golem miał służyć pomocą rabbiemu. Okazało się jednak, że jego okrutna i bezwolna natura ściągnęły nieszczęście na mieszkańców Pragi. Nocami olbrzym grasował, siejąc postrach na ulicach miasta. Por. *Golem* [hasło], w: *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2002, s. 210.

daktyloskop. Słońce, gzymsy i ornamenty, jak starej księgi zwietrzały pergamin, wiążą wyblakłą powagę proroczej kabały. Waliłem tu głową o mur natchnienia. Dziś przypominam sobie to prostacze bohaterstwo. – Klaszczę w dłonie i tańczę wśród ruin<sup>31</sup>.

Golem rozumiany jest przez Iwanowskiego jako efekt niedostatecznych możliwości kreacyjnych człowieka, chybione dzieło, które prowadzi swojego twórcę ku katastrofie, szaleństwu i osamotnieniu. Masywny potwór jako niedoskonały, szkodliwy twór wyobraźni i praktyk magicznych stał się świadectwem próżności oraz niepohamowanej woli panowania człowieka nad losem własnym i innych. Podobnie jak w wierszu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Golem na dancingu* (1929)<sup>32</sup> glinianą postać określa ruch – taniec, tyle że jest to taniec wśród ruin, których jest sprawcą. Opis miasta w utworze Iwanowskiego przypomina ekspresjonistyczną dekorację, jaką widzowie mogli oglądać w realizacji filmowej z 1920 roku. Praskie getto to mroczna scenografia filmu, na którą składają się krzywizny ulic, bryły budynków, ostre szczyty dachów, łuki okien i bram<sup>33</sup>.

Interpretacja utworów poetyckich staje się pełniejsza dzięki analizie powieści Meyrinka, w której legenda o Golemie stała się dla autora pretekstem do zbudowania postaci głównego bohatera, Atanazego Pernata. Żyjący na pograniczu jawy i snu człowiek to uosobienie zjawiającego się w Pradze potwora. W powieści Golem pojawia się we wspomnieniach

<sup>31</sup> Utwór pochodzi z tomu prozy poetyckiej Bronisława Iwanowskiego *Serce gramofonu. Montaż z 1927 roku*. Por. B. Iwanowski, *Golem*, w: *Poezja polska 1914–1939. Antologia*, t. 1, oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1984, s. 388.

<sup>32</sup> Por. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Golem na dancingu*, w: *Być kwiatem?... Wybór wierszy i szkiców poetyckich*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 2007, s. 341.

<sup>33</sup> Trudności interpretacyjne utworów odwołujących się do postaci Golema wynikają z braku dostępu do filmów *Golem* (1914) oraz *Golem i tancerka* (1917). Najprawdopodobniej omówiony przez Karola Irzykowskiego *Golem* był wersją z 1914 roku, o czym świadczy odmienna od filmu powstałego w 1920 roku fabuła. Irzykowski pisze o Golemie jako o powołanym do życia „kamiennym” tworze, który z niewolniczego narzędzia przeobraża się w uczuciową postać. Golem kocha, tęskni i zazdrości. Nie ma jednak pewności, czy i w jakim stopniu ten film zainspirował poetów. Nie wiadomo, czy obrazy poetyckie stanowią reminiscencje scen filmowych. Por. K. Irzykowski, „*Dziesiąta Muza*” oraz „*Pomniejsze pisma filmowe*”, w: tegoż, *Pisma*, red. A. Lam, red. tomu S. Góra, Kraków 1982, s. 30.

mieszkańców miasta jako postać, która w niewielkim stopniu przypomina filmowe monstrum:

[...] Nie wiem od czego zacząć – odparł z wahaniem Zwak – od czego zacząć? Historię Golema trudno ułożyć. Jak wam Pernat mówił, nie wiadomo dokładnie, jak ten nieznajomy wyglądał i nie podobna go określić. Mniej więcej co lat 33 powtarza się pewne zdarzenie na naszych ulicach, które, choć nie ma w sobie nic osobliwego, wywołuje zdumienie. Zdarzenie to wymaga pewnych objaśnień i uzupełnień. Mianowicie bywa tak, że zupełnie obcy człowiek, bez zarostu, o żółtym kolorze twarzy na podobieństwo rasy mongolskiej, staromodnie ubrany, wychodzi z ulicy Staroszkolnej, przechodzi przez dzielnicę żydowską – idąc miarowym dziwnie utykającym krokiem, jakby każdej chwili miał upaść przed siebie – i nagle – znika bez śladu. Zazwyczaj skręca w pewną ulicę – i tam przepada. Czasami trafia się, że ruchem swoich kroków opisuje koło i powraca do punktu, z którego wyszedł, do starego domu w pobliżu synagogi. Ten i ów wzburzony zapewnia, że go widział na rogu, jak szedł naprzeciwko, a jednak choć najwyraźniej widział go naprzeciwko, jego postać rozplywa się w oddali, zmniejsza się coraz bardziej, a w końcu znika zupełnie [...]<sup>34</sup>.

Gdyby Wegener zdecydował się na dokładną adaptację powieści Meyrinka, stworzyłby obrazy bliskie realizacji Wienego w *Gabiniecie doktora Caligari*. Golem w powieści to postać symbolizująca sferę wyobraźni – lęków, koszmarów sennych, chorobliwych urojeń. Na przykładzie mistrza Pernata Meyrink pokazał, że Golema można nie tylko stworzyć i zobaczyć, ale także utożsamić się z nim. Można uciekać w popłochu przed potworem i być przyczyną panicznego lęku. Bogata wyobraźnia człowieka jest zarazem źródłem artystycznej kreacji i psychicznej słabości czy choroby. Odległy od literackiego wzorca filmowy *Golem* stał się przede wszystkim symbolem złożoności natury ludzkiej oraz zwodniczego przekonania człowieka o własnych możliwościach twórczych.

Zacytujmy jeszcze jeden fragment powieści, której bohaterem jest Pernat, były pacjent szpitala dla obłąkanych:

[...] Więcej niż godzinę brodziłem poprzez pola gruzów, tańcowałem po chwiejących się deskach i pełzałem wśród poprzecznych belek, zamykających ulice. Cała dzielnica żydowska była jedną kamienną pustynią, jakby trzęsienie ziemi zbu-

<sup>34</sup> G. Meyrink, *Golem*, przeł. A. Lange, Warszawa 1919, s. 41; G. Meyrink, *Golem*, przeł. A. Lange, Kraków 2004, s. 32–33.

rzyło miasto. Oddech mi zapierało ze wzruszenia, szedłem splamiony i w podartem obuwiu – aż na koniec wydostałem się z tego labiryntu. Kilka szeregów domów – i stałem przed jaskinią, której poszukiwałem. – Nade drzwiami widniał napis: „Cafe Chaos” [...]”<sup>35</sup>.

Popularność filmu, zdaniem Kazimierza Wyki, jest konsekwencją „niewidoczności formy”, za pośrednictwem której wyobrażony jest obraz świata. Podobnie jak w powieści, ważna jest fabuła, historia opowiedziana w filmie za pomocą obrazów. Wobec zagadnienia formy artystycznej twórca i widz ustosunkowują się odmiennie. Próba wyrażenia tego, co niewyraźne, w akcie kreacji „przebiega w porządku: rzeczywistość – intencja – forma”. Odwrotny porządek cechuje odbiór przez widza, który może mieć kłopot interpretacyjny, jeśli nie rozumie zasad, jakimi kieruje się sztuka. Film jednak jest tą dziedziną, która nie wymagając znajomości prawideł jej tworzenia, proponuje kuszącą iluzję rzeczywistości. Różnica między światem rzeczywistym a nierealnym jest prawie niedostrzegalna<sup>36</sup>. Trafną ilustracją tego zjawiska są: film *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wienego, wiersz *Negatyw* Antoniego Słonimskiego oraz powieść Gustava Meyrinka *Golem*, których bohaterowie funkcjonują na granicy jawy i snu, prawdy i złudzenia. Deformacja wykreowanej rzeczywistości wprowadza widza w świat iluzji i gry wyobraźni. Jak zauważa dalej Kazimierz Wyka – forma staje się złudzeniem. Dzieło sztuki wynika z tęsknoty za odmienną rzeczywistością, jest świadectwem indywidualnego odbioru oraz interpretacji zgodnej z kreatywnymi zdolnościami autora. Przekształcona, zdeformowana rzeczywistość jest projekcją umożliwiającą poznanie, uświadomienie sobie, „kim jesteśmy i jaka jest natura świata”, w którym żyjemy<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> G. Meyrink, *Golem* (1919), dz. cyt., s. 247; G. Meyrink, *Golem* (2004), dz. cyt., s. 187.

<sup>36</sup> Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 79, 111–116.

<sup>37</sup> Tamże, s. 120–134.

## BIBLIOGRAFIA

- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957.
- Brzękowski J., *Film a nowa poezja (1933)*, w: tegoż, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 79–81.
- Brzękowski J., *Na katodzie*, Paryż 1928.
- Brzękowski J., *Wiersze awangardowe*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1981.
- Brzozowski T., *Gra w psychoanalizę, czyli (de)konstrukcja podmiotu w „filmowo-fotograficznym” modelu poezji w „Almanachu Nowej Sztuki”*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993, s. 57–79.
- Brzozowski T., *O filmowo-onirycznym modelu poezji w dwudziestoleciu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999, s. 87–105.
- Burzyński R., *50 lat filmu francuskiego, „Przekrój” 1947, nr 114 (15/21 VI)*, s. 13.
- Cywińska M., *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.
- Dubowik H., *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań–Bydgoszcz 1971.
- Epstein J., *Bonjour Cinéma (Witaj kino)*, Paryż 1921.
- Epstein J., *La Cinématographe vu de là Etna (Kinematograf widziany z Etny)*, Paryż 1926.
- Gacki S.K., *Na drodze do nowego klasycyzmu, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1*.
- Gawrak Z., *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962.
- Hendrykowsy M. i M., *Znawca kina*, w: A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, oprac. M. i M. Hendrykowsy, Warszawa 2007, s. 7–43.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.



- Ingarden R., *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 297–316.
- Irzykowski K., „Dziesiąta Muza” oraz „Pomniejsze pisma filmowe”, w: tegoż, *Pisma*, red. A. Lam, red. tomu S. Góra, Kraków 1982.
- Kłys T., *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 393–462.
- Kolasińska-Pasterczyk I., *Francuska szkoła impresjonistyczna*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 685–735.
- Meyrink G., *Golem*, przeł. A. Lange, Kraków 2004.
- Meyrink G., *Golem*, przeł. A. Lange, Warszawa 1919.
- Otto W., *Literatura i film w kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Być kwiatem?... Wybór wierszy i szkiców poetyckich*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 2007.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Płazewski J., *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2008.
- Poezja polska 1914–1939. Antologia*, t. 1, oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1984.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. R. Skręt, Kraków 1984.
- Pytaszowie E. i M., *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w: *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1978, s. 18–32.
- Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2002.
- Sławiński J., *O poezji Jana Brzękowskiego*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 114–140.
- Słonimski A., *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, oprac. M. i M. Hendrykowsy, Warszawa 2007.
- Tołstoj A., *Aelita*, przeł. A. Stern, Warszawa 1956.
- Waśkiewicz A.K., „Między snem a nieśnieniem” – Jan Brzękowski, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 119–144.

- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- Wojnicka J., *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 463–544.
- Wyka K., *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Kraków 1964.

## Filmy

- Aelita*, reż. J. Protazanow, 1924.  
<http://www.youtube.com/watch?v=qL6hG1erfFo>, 2 marca 2013.
- Gabinet doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, reż. R. Wiene, 1920.  
<http://www.youtube.com/watch?v=xrg73BUxJLI&feature=channel>, 2 marca 2013.
- Golem*, reż. P. Wegener, C. Boese, 1914 (fragmenty).  
<http://www.youtube.com/watch?v=4lBWDcd3mkl>, 2 marca 2013.  
<http://www.youtube.com/watch?v=qjln79Zj2i4&feature=related>, 2 marca 2013.
- Golem*, reż. P. Wegener, C. Boese, 1920.  
[http://www.youtube.com/watch?v=QTEN9JL1A\\_g](http://www.youtube.com/watch?v=QTEN9JL1A_g), 4 marca 2013.
- O.R. Obliczenia rytmiczne*, J. Kurek, 1934 (rekonstrukcja I. Szczepański, M. Giżycki, 1985).  
<http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=o&id=393>, 10 marca 2013.
- Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, reż. G. Méliès, 1904.  
<http://www.youtube.com/watch?v=ysyoyrlg7A>, 28 lutego 2013.  
<http://www.youtube.com/watch?v=1wUPNWW2WtU>, 28 lutego 2013.

## ABSTRAKT

Tytułowe nawiązanie do książki *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa* Kazimierza Wyki świadczy o inspiracji koncepcją, zgodnie z którą przedmiot filmu, należący do sfery fikcji, zyskuje realny wymiar. Niesamowitość literatury, a zatem tajemniczość i nieprawdopodobieństwo, dzięki wynalazkowi kinematografu wzbogaciły się o nowy wymiar estetyczny.

Dowodem tego są nie tylko recenzje filmowe, ale również eksperymenty literackie, powieść filmowa i poezja, korzystające z doświadczeń X muzy. Poetyka marzenia sennego, metafora filmowa, podróż w czasie i w przestrzeni to zasadnicze elementy strategii autorskiej, współtworzącej nastrój niezwykłości, fascynacji i grozy w twórczości artystycznej międzywojnia. Przedmiotem uwagi badawczej jest tu przede wszystkim poezja polska, ukazana w kontekście innych form gatunkowych, takich jak powieść i film, powstałych zarówno w kraju, jak i poza jego granicami.

Adrianna Alksnin

**„Z życia swego stworzyć bajkę!”  
Marzenie senne, wyobraźnia i choroba w powieści  
Ewy Szelburg-Zarembiny *Ta, której nie było***

Nazwisko Ewy Szelburg-Zarembiny bywa zwykle kojarzone z literaturą przeznaczoną dla dzieci. Mało kto pamięta, iż debiut powieściowy tejże autorki adresowany był do odrobiny dojrzałego grona czytelników, choć widoczne są w nim baśniowe rysy charakterystyczne dla późniejszej twórczości pisarki<sup>1</sup>. Wydany w 1925 roku utwór *Ta, której nie było*, posługujący się poetyką onirycznej fantastyki, stanowi zarówno apologię twórczej mocy wyobraźni, jak i opowieść, którą młodszy czytelnik z pewnością się zachwyci, a dojrzały dostrzeże w niej wiele niepokojących wątków.

Ze względu na specyficzne ukształtowanie narracji prowadzonej z perspektywy głównego bohatera, warto poświęcić uwagę jego „psychologicznej” konstrukcji tekstowej, która może rzucić więcej światła na wymowę utworu. Świat przedstawiony w powieści jest bowiem światem przepuszczonym przez filtr jego wyobraźni, a może nawet przez nią stwarzany i, co za tym idzie, wyodrębnienie porządku *fantazji i obiektywnej rzeczywistości* staje się niemożliwe.

<sup>1</sup> „Ziarno fantastyki, która w dalszych latach miała rozrosnąć się w twórczości Zarembiny tak bujnie i w formach tak różnorodnych, jak u nikogo ze współczesnych – zakiełkowało właśnie w utworach dla dzieci. I jeśli w późniejszych o przeszło dziesięć lat pierwszych ogniach cyklu powieściowego tak wyraźnie wystąpiły związki z literaturą skandynawską – Selmą Lagerlöf, Sigrid Undest – te właśnie inklinacje zaznaczyły się już u progu twórczości w trzech opowieściach fantastycznych dla dzieci”. K. Kuliczowska, *Droga twórcza Ewy Szelburg-Zarembiny. Szkic monograficzny*, Kraków 1965, s. 8.