

Paweł Sitkiewicz: Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza

Czy Bruno Schulz chodził do kina? Czy lubił filmy? Co najchętniej oglądał? Czy kino odcisnęło piętno na jego twórczości? Zachowane listy, wspomnienia o pisarzu oraz jego teksty literackie nie pomogą nam w znalezieniu jednoznacznej, a zwłaszcza wyczerpującej odpowiedzi na te pytania. Ze szczątkowych relacji oraz z lektury między wierszami można jednak wysnuć parę hipotez. Ale czy mamy w ogóle prawo do tak daleko posuniętej spekulacji? A jeżeli tak, to czemu miałyby ona służyć?

Życie i twórczość Schulza od kilkudziesięciu lat poddawane są eksperymentom hermeneutycznym. Badacze zainteresowani gustami literackimi i plastycznymi autora *Sklepów cynamonowych*, nie mówiąc o tych, którzy chcieliby przeniknąć jego myśli i uczucia, muszą sięgać do strzępów wspomnień, a przede wszystkim – do tekstów i rysunków. Moim zdaniem fascynacja drohobyckim pisarzem, który pozostawił przecież pod względem ilościowym dość skromny dorobek, przypomina odczytywanie zapomnianego języka albo rekonstruowanie zaginionej kultury. Dlatego każdy element pozwalający lepiej zrozumieć Schulzowskie *work in progress*, a więc relacje świadków, odnalezione listy i prace plastyczne, ale także interpretacje i hipotezy, przybliży nas do rozwiązania ostatecznej zagadki tej jakże trudnej w uchwyceniu twórczości. Na końcu tej drogi czeka oczywiście legendarny *Mesjasz*, który – w co pewnie wierzą liczni schulzolodzy – pozwoli odpowiedzieć na wszystkie pytania.

Pokolenie Schulza, nie wyłączając jego kolegów po piórze, niemal bez wyjątku było kinem zafascynowane, choć wówczas nie wypadało mówić o tym wprost. Większość prozaików i poetów dwudziestolecia międzywojennego wdało się w mniej lub bardziej namiętny romans z X muzą. Słonimski pisał recenzje filmowe, Kaden-Bandrowski – filmowe powieści, Irzykowski zajmował się teorią kina, Witkacy dwukrotnie stanął przed kamerą, z kolei Anatol Stern pisał scenariusze. Przykłady można by mnożyć długo. „Ze względu na powszechność samych pokazów i różnorodność miejsc prezentacji przyjąć należy, że [...] już około roku 1907 po prostu nie sposób było nie otrzeć się

czy Schulz
chodził do
kina?

namiętne
romanse
z X muzą

kino „Urania”
Izydora
Schulza

o kino”¹ – pisała Małgorzata Hendrykowska. Kilkanaście lat później, w dwudziestoleciu międzywojennym, rytuał chodzenia do kina stał się powszechny, zwłaszcza wśród klasy średniej, mieszkańców miast, kadry urzędniczej, dzieci i młodzieży. Gdy na ziemiach polskich odbywały się pierwsze projekcje filmowe, Schulz był w wieku szkolnym. Z biograficznych ustaleń Jerzego Ficowskiego dowiadujemy się, że brat Brunona, Izydor, na początku XX wieku prowadził w Drohobyczu kino „Urania”, w którym przyszły pisarz przesiadywał zapewne całąmi wieczorami². Odbił w ten sposób solidną edukację filmową. Później opisał te seanse i zamieścił w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*. „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu”³ – mówi narrator w opowiadaniu *Noc lipcowa*. Ponieważ twórczość literacka Schulza jest głęboko autobiograficzna, wyznanie to można potraktować jako swoiste credo. Ficowski bez skrępowań nazywa Schulza kinomanem, dodając, że sztuka filmowa wpłynęła na jego „wyobraźnię i twórczość”, a kinoteatr starszego brata stanowi, obok sklepu ojca, „mitologiczną pożywkę i poetyckie zauroczenie” czasów młodości⁴. Przytacza również wspomnienie Haliny i Józefa Wittlinów, którym Schulz zwierzył się z „entuzjastycznego zainteresowania” filmami rysunkowymi Włalda Disneya.

I tu pojawia się kłopot. Nawet w filmowym fragmencie *Nocy lipcowej* wrażenia z kinoteatru skupiają się głównie na poczekalni oraz budce kasjerki, a nie na repertuarze czy też magii ruchomych obrazów. Narrator wspomina o „sali kinowej rozdartej popłochem latających światła i cieni”, „fantastycznej gonitwie po wertepach filmu” oraz „ekscesach ekranu”. Czuć w tych słowach dystans, a nawet pobłażanie. Ponadto w pozostałych opowiadaniach Schulza na próżno szukać kinoteatru brata, gdyż to sklep ojca pełni funkcję symbolicznego centrum w prywatnej mitologii Drohobycza. Ta jedna krótkka wzmianka to trochę mało jak na rasowego kinomana. Dużo większą rolę odgrywa w prozie Schulza literatura, malarstwo, rysunek, a nawet cyrk.

Moim zdaniem stosunek Schulza do kinematografu mógł być nieco schizofreniczny. Na przypadek tę cierpiało całe ówczesne pokolenie. Problem najlepiej obrazuje przypadek Stanisława Ignacego Witkiewicza, bliskiego przyjaciela Schulza, którego upodobania filmowe znamy dużo lepiej. „Witkacy kino lubił, ale go nie cenil – pisała Katarzyna Taras – ko-

sklep, nie
kino!

- 1 M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 219.
- 2 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 130.
- 3 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 212.
- 4 J. Ficowski, op. cit., s. 133–134.

rzyszał z jego środków, ale wyrażał się o nim niepocholebnie (jego bohaterowie też), choć zdawał sobie sprawę z roli kinematografu w kulturze XX wieku”⁵. Filmowy gust Witkacego nie był bynajmniej wyrafinowany. Z listu Jadwigi Witkiewiczowej dowiadujemy się, że jej mąż najbardziej lubił kreskówki Disneya (!), a także filmy z Rudolfem Valentino, Chaplinem i Keatonem, a więc rzeczy błahe, gatunkowe⁶. Przy goleniu lubił zaś naśladować popularnych aktorów, a ogolony – bez przeszkód wracał do teorii Czystej Formy. Z Schulzem mogło być podobnie. W prywatnej rozmowie chwalił kreskówki z Myszka Miki, ale w twórczości literackiej ostrożnie sięgał po filmowe aluzje.

Od ludzi dorastających w oparach młodopolszczyzny i w kulcie tradycyjnej sztuki zaakceptowanie kina wymagało nieco wysiłku. Zarazem jednak Schulz nie był przecież mędrceem starej daty, zamkniętym w wieży z kości słoniowej i wędrującym myślami na „wyzynach ducha”. Był skromnym, niepewnym swego talentu nauczycielem. Lubiał aktorską pozę, czego dowodem jego autoportrety, w niezliczonych układach i rolach, oraz fotografie – zwłaszcza słynna maskarada z Witkacym, Janem Kochanowskim i Romanem Jasińskim oraz starannie wyreżyserowany portret w kapciach. Miał słabość do tego, co niskie i zdegradowane. Pisząc list z Paryża, nie zachwycał się architekturą ani życiem kulturalnym, ale paryskimi kobietami, swobodą obyczajów, „kokotami” i tempem życia, a więc wielkomiejskim pejzażem, którego stałym elementem był wówczas kinematograf⁷. Przed Wielką Wojną kino było częstokroć przyrównywane do prostytutki, gdyż – tak samo jak ona – bezwstydnie odsłaniało to, co powinno zostać ukryte, kusiło przechodniów tanią atrakcyjnością⁸. Wizyta w małym, obskurnym kinie dawała dreszczyk emocji porównywalny z wizytą w tingel-tanglu, a może nawet na pokazie striptizu. Niewykluczone, że drohobyckich kinematografów należałoby szukać na Schulzowskiej ulicy Krokodyli, w dzielnicy „nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”.

W rozważaniach nad filmowym doświadczeniem Brunona Schulza można jednak pójść drogą na skróty i uznać, że nie jest istotne, ile razy kupił bilet do kina i czy rzeczywiście wychodził dopiero po ostatnim seansie. Jak już wielokrotnie pisano, cała kultura dwudziestolecia międzywojennego była przesiąknięta filmem, który wpłynął na styl powieści, tendencje w malarstwie i grafice, na inscenizację teatralną, a także na ję-

nieistotne,
ile razy kupił
bilet do kina

5 K. Taras, *Witkacy i film*, Warszawa 2005, s. 99.

6 Za: *ibidem*, s. 96–97.

7 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 172.

8 Zob. np. Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, transl. by A. Bodger, London – New York 2005, s. 27 i n.

zyk poezji. Film stworzył nowy rodzaj doświadczenia wizualnego. Paradoksalnie uwolnił prozę od konieczności realistycznego odzwierciedlenia świata. Można mówić o wzorcowej symbiozie obu sztuk, ponieważ z jednej strony obrazy filmowe odświeżyły powieściowe strategie narracyjne, z drugiej zaś – polskie kino dwudziestolecia było pod dużym wpływem literatury, z której aż do przesady czerpało inspiracje⁹. Marshall McLuhan dowodził, że środek przekazu nigdy nie jest neutralny. Jego „przekaz” zmienia całą kulturę.

■

Nawet jeżeli przyznamy rację Ficowskiemu, to nadal nie otrzymamy odpowiedzi na kluczowe pytania: w jaki sposób kino wpłynęło na wyobraźnię i twórczość Brunona Schulza? Co oznacza stwierdzenie, że ktoś pisze w sposób filmowy?

Analizując to zagadnienie, łatwo popełnić błąd. Filmoznawcy i literaturoznawcy mają niestety skłonność do przypisywania filmowych fascynacji ludziom, którzy kinematografu znać nie mogli, ponieważ zmarli przed jego debiutem. Drugi częsty błąd polega na tym, że istotę filmowej wyobraźni definiuje się zgodnie z doświadczeniem kinowym człowieka wychowanego w drugiej połowie XX wieku. Z tej perspektywy filmowość prozy oznacza dynamiczną kompozycję, montaż obrazów, rytmizację, szybkie tempo zdarzeń, równoległość wątków, które zmieniają się jak w kalejdoskopie, a także nawiązanie do popularnych konwencji gatunkowych i fabularnych. Proza Schulza niewiele ma jednak wspólnego z tak definiowaną filmowością, a być może stanowi jej zaprzeczenie. Kwestia okazuje się niestety bardziej złożona.

Choć co prawda kino lat dwudziestych i trzydziestych, zwłaszcza po przełomie dźwiękowym, było już sztuką dojrzałą, posługującą się pełnym arsenałem środków wyrazu, to jednak doświadczenia widzów – zwłaszcza w pozszywanej z trzech zaborów Polsce – mogły być skrajnie różne. Okres ten obfitował bowiem w rewolucyjne zmiany w podejściu do kinematografu: od instrumentu naukowego, przez tak zwane kino jarmarczne i kinematograf atrakcji, po zjawisko społeczne i nowy język artystyczny. Pokolenie urodzone jeszcze w wieku XIX i dorastające na początku wieku XX fascynowało się zjawiskiem, które w niewielkim stopniu przypominało współczesne kino, a wizyta w prowizorycznym iluzjonie, nie mówiąc już o kinematografie obwoźnym, wiązała się z inną

pisać
w sposób
filmowy

⁹ Wyczerpująco opisała te relacje A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979. Odwołuję się do jej wniosków.

skąłą atrakcji niż fabularny seans w warszawskim, a zwłaszcza paryskim „pałacu X muzy”. Krótko mówiąc, w dwudziestoleciu międzywojennym „filmowość” pojmowano dużo szerzej niż dziś, a gama ekranowych przyjemności była dłuższa i bogata w półtony.

Poza tym rodzaj filmowej inspiracji zależał od kręgów, w jakich obracał się pisarz. Publicyści dwudziestolecia międzywojennego rozumieli te niuansy i bezbłędnie rozróżniali odmiany „gorączki filmowej”. Zafascynowana „miastem, masą i maszyną” awangarda literacka inaczej traktowała kino niż na przykład prozaicy dorastający w kulturze Młodej Polski, tacy jak Władysław Reymont, Stanisław Przybyszewski czy Stefan Żeromski. Inny był stosunek do „żywych obrazów” modernisty Witkacego, a inny Dołęgi-Mostowicza, którego czytelnicy lubili zapewne przesiadywać w iluzjonach. Czym innym był „szalony pęd” kinematografu, a czym innym – jak pisała Stefania Zahorska – filmowe przeplatanie się różnych płaszczyzn rzeczywistości i „wybijały sensualizm” w eksperymentalnej prozie lat trzydziestych¹⁰. Właśnie tej ostatniej – i chyba najmniej popularnej – odmianie filmowości literatury chciałbym się przyjrzeć bliżej.

odmiany
filmowości

Zdaniem Stefania Zahorskiej, jednej z najważniejszych eseistek i krytyczek filmowych dwudziestolecia, kino wpłynęło na sposób opisywania świata przedstawionego w powieści, dlatego pisarz nie może już użyć zwykłego porównania lub epitetu. Młoda literatura, „analityczna i zmysłowa”, posługuje się metaforą w sposób dynamiczny. Wedle tej koncepcji filmowość oznacza specyficzny model wyobraźni wizualnej i nie ma nic wspólnego ani z gatunkowymi konwencjami, ani z montażowym skrótem, ani z szybkim tempem narracji. Można ją rozpoznać po opisie szczególnego rodzaju, sprawiającym, że obrazy konkretyzują się w wyobraźni w sposób namacalny i plastyczny, ale jednocześnie płynny: jedna scena przechodzi w drugą, jedno słowo pociąga za sobą lawinę obrazów. „W zdjęciu zwolnionym, które pisarz przesuwają przed oczyma swego czytelnika, wyolbrzymiają się wszystkie cechy opisywanych przedmiotów, stają się indywidualne, jednostkowe, jednorazowe, zmysłowe, namacalne [...]”¹¹ – pisała Zahorska w 1934 roku. Jako przykład posłużył jej „młody autor, Bruno Schultz [!]”.

Jeśli iść śladem Zahorskiej, to wychowany w kulturze filmowej pisarz, zwłaszcza taki, który lubił eksperymentować z formą, nie mógł w latach trzydziestych napisać: „Szliśmy z matką przez rynek. Upał był nie do zniesienia”. Dlatego Bruno Schulz snuje przed nami oniryczną wizję:

iść śladem
Zahorskiej

¹⁰ S. Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29, s. 3.

¹¹ Ibidem.

„Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach. Kwadraty bruku mijały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladoróżowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe i aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości”¹². Za pomocą przenikających się obrazów spaceru w oślepiającym blasku słońca, wielkich cieni przemykających po budynkach, widoku kostek brukowych, które w rozgrzanym powietrzu zdają się żyć – narrator przekracza ramy konwencjonalnego opisu, animując na żywo świat złożony z doznań zmysłowych.

Źródłem tego rodzaju filmowości należałoby szukać w chwili narodzin X muzy. Już pierwsi eseści i krytycy piszący o kinie dali się uwieść animistycznym i analitycznym właściwościom wynalazku braci Lumière. Odkryli, że kinematograf – choć na pozór tylko rejestruje rzeczywistość w ruchu – tak naprawdę pozwala spojrzeć na nią z dystansu, rozłożyć przestrzeń, a nawet czas, na poszczególne elementy. Dopiero w kinematografie ludzie dostrzegli, ile poezji kryje się w banalnych obrazach: liściach powiewających na wietrze albo falach morskich uderzających o brzeg. Wbrew pozorom zachwyt nad zmysłową stroną świata utrwalonego na kliszy nie ograniczał się tylko do początków kina. W okresie dwudziestolecia międzywojennego dalej odgrywał istotną rolę. „Trzeba zrozumieć, że widzialność, bogactwo wizualne, nasycenie wizualnymi wrażeniami, ich nowość, ich podejście do widowiska samego życia – w kinematografie jest w s z y s t k i m”¹³ – pisał Paweł Muratow w roku 1925. W antologiach wczesnej myśli filmowej podobnych stwierdzeń znajdziemy znacznie więcej.

Nawet pobieżne zbadanie recepcji twórczości Schulza przed rokiem 1939 pozwala potwierdzić spostrzeżenie Zahorskiej. Oznacza to, że już wtedy dostrzegano filmowość *Sklepów* i *Sanatorium*, definiując ją zgodnie z doświadczeniem ówczesnego widza, który wychował się na ogół na kinie niemy, a nawet „jarmarcznym”. W recenzjach wielokrotnie zwracano uwagę na szczególnie sposób konstruowania świata przedstawionego – dynamiczny, zmysłowy. Wielu publicystów, próbując rozgryźć styl Schulza, krążyło wokół fotograficznej lub parafilmowej metafory. Krytyk „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o „dziwacznej wizji”, „śnie, pełnym majaczeń i zmor”¹⁴. Publicysta „Dziennika Poznańskiego” – o „fan-

„widzialność...
jest wszystkim”

12 B. Schulz, *Sierpień*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór...*, s. 5–6.

13 P. Muratow, *Kinematograf* [1925], [w:] *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekł. i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2003, s. 91.

14 J. J., *Sen pelen zmor...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 19, s. 385.

tasmagoryczności” i „fantomowości” prozy drohobyckiego pisarza (przypomnę, że kiedyś filmy nazywano fantasmagoriami), a także o „widziadłach” (jakby chciał zasugerować, że *Sklepy cynamonowe* odbiera się wzrokiem niczym kino)¹⁵. Henryk Vogler nazwał Schulza sensualistą, dostrzegając, że pisarz „łowi zewnętrzną, zmysłową stronę rzeczywistości [niczym kamera – dop. P.S.], z tej rzeczywistości istnieje dlań jedynie orgiastyczny taniec kolorów, świateł, dźwięków”¹⁶. Ponadto – zdaniem Voglera – rysunki Schulza „są świadectwem pogoni autora za doskonalszym, optycznym, zmysłowym utrwaleniem świata”. Choć w recenzji Voglera nie pada słowo „kino”, to optyczna rejestracja rzeczywistości w ruchu kojarzy się jednoznacznie – myślę, że nie tylko filmoznawcom. Z kolei Emil Breiter na łamach „Wiadomości Literackich” przyrównał prozę Schulza do czegoś w rodzaju teatru cieni albo latarni magicznej, a więc widowisk zaliczanych do prehistorii kina. „Umiejętność wyolbrzymienia szczegółów – pisał Breiter – nadawanie im nowych barw i niezwykłych możliwości stanowi szczególny rodzaj odkształcania rzeczywistości. Jest to rzeczywistość cieniów, rzucanych przez drobne przedmioty na ekran ściany, oświetlonej ostatnim błyskiem dogorywającej świecy [...]”¹⁷.

Gdy sięgniemy do biografii Brunona Schulza, również znajdziemy argumenty potwierdzające filmowy sposób konstruowania świata przedstawionego. W ankiecie „Wiadomości Literackich” Schulz zwierzył się, że punktem wyjścia w procesie tworzenia jest dla niego migawka, pojedyncza forma, która – jak się domyślam – rozrasta się, pęcznieje, przekształca w zmysłowe obrazy i dalej ewoluuje. Załączkiem *Ptaków* było ponoć „migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia”; z kolei *Wiosny* – „obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji”¹⁸. To dowód, że Schulz jako prozaik był wzrokowcem, sensualistą, bardziej cenił „pewien stan dynamiczny” niż konwencjonalną fabułę. Wrażliwość na ruchomą plastykę (na granicy abstrakcji) oraz grę barw, świateł i przypadkowych form przybliżyła go wręcz do filmowców z kręgu awangardy filmowej, którzy fascynowali się ucieczką od realistycznej rejestracji świata. (Na marginesie dodajmy, że Feliks Kuczkowski, teoretyk tak zwanego filmu wizyjnego, abstrakcyjne kinomalarstwo nazwał właśnie ruchomą tapetą¹⁹).

zdaniami
Troczyńskiego,
Voglera,
Breitera

Schulz –
wzrokowiec
i sensualista

15 K. Troczyński, „*Sklepy cynamonowe*” B. Schulca, „Dziennik Poznański” 1934, nr 101, s. 2.

16 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 247.

17 E. Breiter, „*Sanatorium pod Klepsydrą*” Schulca, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23, s. 4.

18 *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich* [ankieta], „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17, s. 5.

19 F. Kuczkowski, *Wspomnienia o filmie przyszłości*, maszynopis w arch. FilMOTEKI Narodowej, sygn. A-129.

kilka trafnych
spozrzezeń
(badaczy
i filmowców)

O dynamicznej wyobraźni Schulza wielokrotnie pisali badacze jego twórczości, a także filmowcy, którzy odważyli się ekranizować jego prozę. Chciałbym zwrócić uwagę na kilka trafnych spostrzeżeń. W tekście na temat narracji plastycznej drohobyckiego pisarza Zbigniew Taranienko zwrócił uwagę na płynność kreowanego świata, liczne metamorfozy, „plastyczność materii”; pisał też, że „animizacji przedmiotów martwych i antropomorfizacji zwierząt towarzyszą reifikacje fragmentów świata organicznego”²⁰. Ducha animizmu dostrzegł też Jan Gondowicz, pisząc o „mrugającej materii” (nie przez przypadek jego tekst ukazał się zarówno w „Kwartalniku Filmowym”, jak i w tomie o białych plamach schulzologii). Gondowicz odkrył ponadto niestabilność Schulzowskich rysunków²¹. Dostrzegł w nich „sztukę inwersji” polegającą na transformacji obrazów oglądanych z różnej perspektywy. Zdaniem Gondowicza rysunki kryją niewidoczne z pozoru znaczenia, na naszych oczach ulegają transformacji: na przykład kot oglądany do góry nogami zamienia się w psa, a chasyd przeistacza się w Mefistofelesa. Tego rodzaju obrazy, a więc inwersje, anamorfozy, ukryte wizerunki, bywają czasem zaliczane do prehistorii kina, gdyż pełnią funkcję podobną do zabawek optycznych – za pomocą prostych środków próbują oddać iluzję ruchu. Rysunki Schulza sprawiają czasem wrażenie projektów awangardowego filmu – to niekończące się wariacje tych samych tematów, obsesyjnie powracające motywy (zwłaszcza autoportrety), które często wyłaniają się z płątaniny form i z powrotem gubią się w chaosie linii.

Krzysztof Miklaszewski, zafascynowany filmowością prozy Schulza, nazwał jego opowiadania „napisanymi poetycką prozą scenopisami”, lecz jednocześnie zauważył coś istotnego: „nadmiar możliwości, wynikający z plastycznego nasycenia obrazu”²². Właśnie owo „nasylenie” stanowi sedno problemu. To dzięki niemu opowiadania z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wydają się filmowe, choć jednocześnie trudne w ekranizacji. Ktoś, kto chciałby posłużyć się takim scenopisem, byłby skazany na porażkę. „Tego niezwykłego świata nie da się pokazać – pisał Wojciech Grabowski. – On istnieje wyłącznie w czasie lektury. Tylko ci, którzy zdają sobie z tego sprawę, mają szansę wykorzystać twórczo” dorobek literacki Schulza²³. Bracia Quay, których *Ulica Krokodyli* (1986) uchodzi za jedną z najbardziej udanych adaptacji pro-

20 Z. Taranienko, *Narracja plastyczna w prozie Schulza*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 46.

21 J. Gondowicz, *Mrugająca materia*, [w:] *Białe plamy schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 2010. Zob. także: „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65.

22 K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 148–149.

23 W. Grabowski, *Schulz w Krakowie*, „Kino” 1993, nr 1, s. 33.

zy drohobyckiego pisarza, odrzucili jego rodzinną mitologię i bohaterów, zredukowali zdarzenia, lecz – zdaniem samych filmowców – pozostali wierni idei wyrażonej w *Traktacie o manekinach*: „staraliśmy się znaleźć ową graniczną krainę kruchości, gdzie w półmroku podejrzenie można wibracje i drżenie rzeczy, jakby próbujących się wskrzesić, reanimować”²⁴. Z tej wypowiedzi wynika, że instynktownie odgadli, na czym polega filmowość *Sklepow cynamonowych*. Paradoksalnie bowiem ten rodzaj filmowości jest prawie nieprzekładalny na język współczesnego kina, gdyż odwołuje się do pierwotnych, animistycznych funkcji „siódmej sztuki”, odrzucając wartką akcję czy filmowe techniki narracyjne. Ci reżyserzy, którzy w swoich adaptacjach prozy Schulza większą uwagę skupili na ideach niż poetyce, bez wyjątku ponieśli artystyczną klęskę.

„wibracje
i drżenie
rzeczy”

Jeżeliby więc szukać filmowych inspiracji w twórczości Brunona Schulza, to na pewno nie w eleganckich iluzjonach i nie w latach trzydziestych. Literacka wyobraźnia Brunona Schulza wydaje się zgodna raczej z poetyką wczesnego kina (a może nawet jego prehistorią!) niż z formalnie dojrzałym filmem okresu klasycznego, takim jak kreskówki Walta Disneya. Schulz przywiązywał dużą wagę do „żelaznego kapitału ducha” zdeponowanego w dzieciństwie, pisząc, że twórczość polega na egzegezie „sekretu powierzonego na wstępie”²⁵. Może więc filmowe inspiracje (lub nawet fascynacje) zostały zaszczerpione nieświadomie, w trakcie pierwszych wizyt w lokalnym iluzjonie, być może wzięły się z młodzieńczego zachwyty magią ruchomych obrazów, którą tak pięknie opisał w opowiadaniu *Noc lipcowa*? Aura seansów filmowych przed I wojną światową zdaje się potwierdzać tę hipotezę, którą – zaznaczymy – sformułował już Jerzy Ficowski.

Pierwsi widzowie rzadko interesowali się filmami, których fabuły były w większości błahe i schematyczne (dlatego narrator w *Nocy lipcowej* w ogóle nie wspomina repertuaru). Bardziej ekscytowała ich sama atmosfera kina, przyrównywanego przez świadków epoki do „podwodnej krainy”, miejsca tajemniczego i groźnego zarazem, jak również kreacja nieistniejącego świata na obraz i podobieństwo rzeczywistości pozaekranowej. W małym prowincjonalnym kinie było ciemno i ciepło (aparatura mocno się nagrzewała, a poza tym panował zaduch, gdyż pomieszczenia nie miały wentylacji), unosił się dziwny zapach, ponieważ jako źródła światła często używano palników gazowych. Światło projektora

w małym
prowincjonalnym
kinie...

²⁴ *Gabinet Braci Quay. Z Braćmi Quay rozmawiają Kuba Mikurda & Michał Oleszczyk*, [w:] *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, pod red. K. Mikurdy i A. Prodeus, Kraków–Warszawa 2010, s. 97.

²⁵ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17. Cyt. za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór...*, s. 442–443.

sen na jawie,
jaskinia
platońska,
życie płodowe

miało żółtawy odcień, a posrebrzane ekrany i monotony dźwięk terkoczącego kinematografu potęgowały wrażenie nierzeczywistości. Na ekranie mogło się pojawić cokolwiek – a i tak budziło entuzjazm widzów, zafascynowanych dynamizmem form, ruchem czegoś, co powinno pozostać martwe. Wiele projekcji rozpoczynano od nieruchomej fotografii, która – po zakręceniu korbką – nagle ożywała, budząc zachwyt pomieszany ze zdziwieniem. Najprostsze triki, od pociągu jadącego w stronę ekranu po meliesowską magię zniknięć i transformacji, rozstrajały nerwy widzów. To właśnie ten rodzaj doświadczenia teoretycy filmowi zainspirowani psychoanalizą przyrównują do snu na jawie, jaskini platońskiej, a nawet życia płodowego. We wszystkich trzech stanach podmiot odbiera fantasmagorie będące zniekształconymi obrazami realnego świata. Dokładnie tak jak w opowiadaniu *Noc lipcowa*, gdzie kinoteatr jest miejscem nierzeczywistym, a „czas ustał od dawna”. Czar pryska dopiero wtedy, gdy bohater przekracza szklane drzwi poczekalni i zanurza się w lipcowej nocy.

■

Zdefiniowanie filmowej wyobraźni Brunona Schulza zgodnie z naturą wczesnego kina pozwala nieco inaczej spojrzeć na jego twórczość literacką. Nie tylko na język czy sposób prowadzenia narracji, ale również na sens tych wieloznacznych obrazów. Czy można zatem poetyckie wizje *Sklepów* i *Sanatorium* traktować jako wariacje na temat filmów obejrzanych w dzieciństwie w kinoteatrze brata? Chyba nie mamy do tego prawa. Szkoda, że ów słynny list Schulza do Witkacego nie rozpoczyna się od takich słów: „Początki mej twórczości literackiej gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem dobrze pisać, gdy pokrywałem już kartki pierwszymi opowieściami. Były to z początku same historie filmowe”. Odczytywanie wizji Schulza za pomocą klucza filmowego miałyby wówczas merytoryczne podstawy.

tropy...

Ostatecznie to jednak czytelnicy decydują, w jakich ramach interpretacyjnych umieścić tekst, jaką przyjąć optykę. Może filmowa wrażliwość współczesnego odbiorcy, bardziej powszechna niż przed wojną, pozwala lepiej zrozumieć ogromne powodzenie tych dwóch tomów opowiadań w historii polskiej literatury. Do pokoleń wychowywanych od małego w kulturze audiowizualnej Schulz przemówił pełnym głosem, a jego poetycka proza odsłoniła swe ukryte sensy nie tylko znawcom literatury, lecz wszystkim czytelnikom wrażliwym na „plastyczność materii”. Biografia Schulza daje nam przynajmniej prawo do nieodrzućania po prostu filmowych tropów w jego opowiadaniach. A jest ich sporo. Większość niestety została poukrywana pod piętrowymi metaforami. To

prawdziwy raj dla filmoznawców ze szkoły psychoanalitycznej, którzy z łatwością by dowiedli, że liczne fantasmagorie stanowią literacko przetworzone i silnie zmitologizowane wspomnienia z kinematografu pierwszych lat XX wieku. Siła mitologizacji sprawia, że filmowe seanse nabierają cech prehistorii kina.

W opowiadaniach wielokrotnie pojawia się motyw nieboskłonu, który staje się ekranem, raz nawet przyozdobionym kurtynami; wyświetlane są na nim fantastyczne, a nawet abstrakcyjne obrazy, złożone albo z ciał niebieskich, albo ze stada ptaków. Równie częstym motywem jest teatr cieni, na ogół przypadkowy, wywołany przez „naftową lampę z reflektorem” lub dogasającą świeczkę. Kilkakrotnie pojawiają się aluzje do kamery obskury, a więc najstarszego w historii ludzkości projektora. W *Genialnej epoce* przez otwarte okno wpływa „powódź obrazów”, tworząc na ścianie quasi-filmowy pokaz: „Ciemny ten pokój żył tylko refleksami dalekich domów za oknem, odbijał ich kolory w swej głębi, jak *camera obscura*”²⁶. Podobny efekt znajdziemy w *Skleпах cynamonowych* i *Nawiedzeniu*.

Filmowe skojarzenia budzą również ożywione rysunki (*Genialna epoka*); wertowane przez wiatr kartki księgi, „wywiewające kolory i figury”, oraz „pryzmatyczne kryształki zwisające z lampy”, rozszczepiające światło i rzutujące tęcze kolory na ściany pokoju (*Księga*); seans fotograficzny w dekoracjach jak ze snu (*Wiosna*); soczewki, przez które bohater obserwuje świat (*Martwy sezon*); „dalekowiedz”, będący połączeniem auta, lunety i kamery (*Sanatorium pod Klepsydrą*); a także niezliczone „światłne iluminacje” i „refleksy” na ścianach, tapetach, sklepieniach.

Najbardziej filmowym opowiadaniem jest – moim zdaniem – opublikowana w „Wiadomościach Literackich” *Kometa*. Można ją wręcz interpretować jako przefiltrowany przez Schulzowską wyobraźnię ciąg nocnych seansów kinematograficznych na rozświetlonym przez kometa niebie. Odnajdziemy tu magiczne sztuczki Georges’a Mélièsa z multiplikowanymi królikami, burleskowych cyklistów, transformację migoczącej i mrugającej rzeźby w ciocię Wandzię („jak żywą”), a zwłaszcza komin będący ni to lunetą, ni to mikroskopem, ni to kamerą, w którego soczewce księżyc zamienia się w mózg, a następnie w embrion. Być może Schulz ma na myśli popularne we wczesnym kinie ujęcie zwane „kocim okiem” (przesłona zaciemnia brzegi kadru tak, by obraz miał kształt koła; używano go głównie do dużych zbliżeń, by na przykład uzyskać efekt szkła powiększającego lub mikroskopu, ale także po to, by wyodrębnić znaczącą część kadru). Pod koniec opowiadania, gdy kometa

...motywy...

...skojarzenia

najbardziej filmowe opowiadanie

26 B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór...*, s. 131–132.

znika za horyzontem, narrator informuje o „zwinieciu kosmicznej perspektywy” (a więc prześcieradła ekranu) i powrocie do codziennych zajęć.

Poszukiwanie tropów filmowych w prozie Schulza może pomóc w odpowiedzi na postawione na początku pytanie: dlaczego w opowiadaniach drohobyckiego pisarza, dla którego iluzjon brata pełnił rzekomo tę samą funkcję co sklep ojca, kino pojawia się tylko raz, i to w młodzieńczym tekście, opublikowanym prawie dziesięć lat po napisaniu? Moim zdaniem kino pojawia się dużo częściej, ale nie sposób oddzielić poszczególnych skarbów w tym „żelaznym kapitale ducha”. Schulz dokonał ciekawego procesu w swojej wyobraźni. Zatarłe wspomnienia o wczesnym kinie, które samo w sobie było niezwykle i eteryczne, opowiedział stylem „filmowym” i poetyckim, a następnie przepisał na język prywatnej mitologii, po raz kolejny deformując i tak już wyblakłe obrazy, a na koniec wymieszał je z innymi wątkami. Z tego wszystkiego powstały fantasmagorie o filmowej sile wyrazu, ale jakże dalekie od pierwotnej fascynacji „fantastyczną gonitwą po wertepach filmu”. To tłumaczy, dlaczego wierna ekranizacja prozy Schulza – zainspirowanej trudną do zrekonstruowania atmosferą wczesnego kina i napisanej filmowym stylem, odnoszącym się wszakże do filmowej prehistorii – wydaje się zadaniem niewykonalnym.

Filmowość potrafi być czasem mało filmowa. W opowiadaniach Schulza wszystko jest możliwe.