

Alicja Kisielewska
(Białystok)

FILMOWY „PAN TADEUSZ” – POLSKIE KINO NARODOWE?

„PAN TADEUSZ” – POLISH NATIONAL CINEMA?

Abstract

The subject of this article is an ideological aspect of *Pan Tadeusz*, directed by Ryszard Ordyński (based on a script by Andrzej Strug and Ferdynand Goetel) as a film adaptation of Adam Mickiewicz's poem. Picture was realised in 1928 to celebrate the tenth anniversary of regaining of national independence by Poland. Main goal of this article is to reflect in what ways filmmakers of *Pan Tadeusz* tried to implement a project of Polish national cinema. I also want to present how this film expressed social needs, programme specifications of political power camp and how it explored national values in the cinema.

Key words: Pan Tadeusz, film adaptation, national independence, Polish national cinema

Słowa kluczowe: Pan Tadeusz, filmowa adaptacja, niepodległość, polskie kino narodowe

*

Uroczysta premiera filmowej adaptacji *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, zrealizowanej w dziesiątą rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości odbyła się 9 listopada 1928 r. w Filharmonii w Warszawie i była dużym wydarzeniem kulturalnym. Na pokazie byli obecni Prezydent Rzeczypospolitej Ignacy Mościcki z małżonką, Marszałek Piłsudski z rodziną, przedstawiciele korpusu dyplomatycznego, liczni reprezentanci władz i wojskowości. Scenariusz filmu na zamówienie wytwórni „Star-Film” napisali Ferdynand Goetel i Andrzej Strug, a wyreżyserował go Ryszard Ordyński. Znany producent Stefan Dęzierowski, jeden ze świadków premiery, tak wspominał tę wyjątkową imprezę: „Gdy zapaliły się światła, do loży na pierwszym piętrze, skąd oglądali film Prezydent

i Marszałek Piłsudski, Juliusz Kaden-Bandrowski wprowadził pana Ryszarda Ordyńskiego i przedstawił go jako twórcę filmu. Po prezentacji p. Ordyński zapytał Marszałka, jak w jego odczuciu znalazł film. Pan Marszałek chwilę pomyślał i tak zagaił: I ja panu opowiem pewną historię. Otóż w dawnych czasach żył na Litwie książę Mendog. Posiadał wielki zamek. Bywało, że zapraszał gości na ucztę ...a później ich mordował... No, do widzenia panu, do widzenia... I odszedł. Pan Ordyński stał osłupiały...¹. Wydaje się, że premierowa publiczność lepiej niż Marszałek przyjęła film, ponieważ wielokrotnie w trakcie seansu oklaskiwała poszczególne sceny i zdjęcia. Po warszawskiej premierze film zaczęto wyświetlać w siedmiu największych kinach Rzeczypospolitej i cieszył się on olbrzymim powodzeniem u publiczności. Nie wynikało ono jednak z walorów artystycznych filmu, a raczej z panującego ogólnego nastroju patriotycznego, umiejętnego grania przez twórców filmu na strunach poczucia przynależności do narodu i jego historii. Można by zadać pytanie, dlaczego nie najwyższych lotów film stał się centralnym punktem rocznicowych uroczystości. Tym bardziej jest to zastanawiające, że równocześnie z premierą *Pana Tadeusza* w Teatrze Polskim w Warszawie uroczystość wystawiano widowisko *Witaj jutrzeńko swobody!* składające się z tekstów Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, Teofila Lenartowicza, Jana Lechonia. Moim zdaniem ranga premiery filmowej wersji *Pana Tadeusza* świadczy o tym, że film, stał się ważnym instrumentem politycznym w II Rzeczypospolitej, między innymi dzięki możliwości wizualnego konkretyzowania funkcjonujących w społeczeństwie zbiorowych wyobrażeń, a tym samym skutecznego oddziaływania na emocje i zbiorową wyobraźnię.

Realizacja filmowej wersji *Pana Tadeusza* była największym przedsięwzięciem w dziejach ówczesnego kina. Producent filmu Antoni Niemirski dyrektor „Star-Filmu” zauważył, że widowisko filmowe pokazujące bohaterskie fragmenty historii ojczystej zyskuje znacznie większą nośność emocjonalną niż komercyjna produkcja kosmopolityczna i mając nadzieję na sukces kasowy zaryzykował po raz pierwszy w kinematografii polskiej tak ogromny kapitał – pół miliona złotych. Zamierzał stworzyć, jak sam się wyraził „polski film propagandowy”². Warto tutaj dodać, że „patriotyczno-propagandowy model kina” zdominował produkcję filmową w pierwszych trzech latach niepodległości. Pierwsza dekada po odzyskaniu niepodległości w historii polskiego kina stanowiła okres szcze-

¹ S. Dękieński, *Wspomnienia*, „Iluzjon 1984”, nr 2, s. 50-51.

² W.Z., *Narodziny „Pana Tadeusza”*. U dyrektora A. Niemirskiego, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 71.

gólny. Wówczas bowiem kształtował się ogólnokrajowy rynek filmowy, tworzone były podstawy polskiej kinematografii i koncepcja filmu narodowego, a także rozpoczęła się era filmu dźwiękowego. Tuż po odzyskaniu niepodległości władze doszły do wniosku, że kino może być skutecznym narzędziem propagandy politycznej. Skutkiem tego już w 1919 roku przy naczelnym Dowództwie Wojska Polskiego powołano Centralny Urząd Filmowy Wojska Polskiego, który początkowo produkował aktualności z frontu oraz cenzurował filmy pokazywane w kinach. Wkrótce zaczął występować także jako współproducent patriotycznych filmów fabularnych, które zaczęły powstawać na zlecenie Urzędu w prywatnych wytwórniach. Zwykle, jak pisze historyk kina, były to proste historie o dzielnym polskim żołnierzu i zakochanej w nim dziewczynie osadzone na tle dramatycznych wydarzeń, jak na przykład: *Obrońcy Lwowa* (1919) w reżyserii Niny Niovilli, na tle walk z Ukraińcami w latach 1918–1919, *Męczeństwo ludu górnośląskiego* (1920) Władysława Lenczewskiego na tle pierwszego powstania na Górnym Śląsku. Najlicniejszą grupę filmów stanowiły jednak utwory powstałe wskutek największego zagrożenia dla młodego bytu państwowego, jakim była wojna polsko-bolszewicka, na przykład *Dla ciebie Polsko* (1920) w reżyserii Antoniego Bednarczyka³. Najślynniejszym z nich był *Cud nad Wisłą* (1921) wyreżyserowany przez Ryszarda Bolesławskiego, uznawany za „pierwszy przebój polskiego kina narodowego”⁴. Później ów model kina patriotycznego rozwijał się dwutorowo. Jeden nurt stanowiły melodramaty z historią w tle, a drugi, zwłaszcza po przewrocie majowym, filmy historyczne pokazujące polską drogę do wolności od okresu zaborów do Legionów Piłsudskiego⁵.

Elementem owego szeroko rozumianego patriotycznego modelu kina były też prestiżowe adaptacje klasyki literackiej, między innymi utworów takich pisarzy, jak Władysław Reymont, Stefan Żeromski, Henryk Sienkiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Andrzej Strug. Na fali zainteresowania filmowców wybitnymi polskimi utworami literackimi powstał też film *Pan Tadeusz* (1928). Filmowe adaptacje dzieł literackich stały się specyficznym dla polskiej produkcji filmowej zjawiskiem w latach 1926–1929. Był to jednocześnie pierwszy znaczący okres w dziejach polskiej kinematografii. Wprawdzie nie pod względem jakości produkowanych filmów, lecz wypracowania pewnego modelu produkcji. W tym czasie powstały sprzyjające warunki do tworzenia podstaw nowoczesnej organizacji

³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2008, s. 46-47.

⁴ T. Lubelski, dz. cyt., s. 48.

⁵ Tamże, s. 49.

przemysłu filmowego w Polsce⁶. A poprawa ogólnej koniunktury gospodarczej kraju oraz zmiany w życiu politycznym po przewrocie majowym spowodowały wzrost zainteresowania widzów rodzimą produkcją filmową. Należy tutaj dodać, że widzów, którzy najchętniej wówczas oglądali filmy zagraniczne, głównie amerykańskie, mógł zachęcić do pójścia do kina polski temat i polski aktor⁷. Najbardziej interesującym nurtem w ostatnich latach kina niemego były filmowe adaptacje wybitnych dzieł literatury polskiej. Stanowiły one wówczas prawie 40% produkcji⁸. Złożyło się na kilka przyczyn. Bardzo istotną kwestią, która zaważyła na zainteresowaniu filmowców literaturą polską był autorytet literackiego tekstu należącego do kultury wysokiej, a tym samym dającego szansę na swego rodzaju do wartościowanie powstałego filmu. Poza tym wykorzystanie w produkcji filmowej znanych i cenionych tekstów literackich w połączeniu z często stosowaną melodramatyczną formą miało gwarantować sukces frekwencyjny. Szczególna rola adaptacji wynikała z wysokiej pozycji literatury w kulturze polskiej.

Realizacja filmowej wersji *Pana Tadeusza* w dziesiątą rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości stanowiła przejaw polityki symbolicznej państwa i element szerszego kulturowego projektu poszukiwania stylu narodowego w sztuce czy też sztuki narodowej⁹. Istotnym kontekstem są lata 20. XX wieku, czyli okres kształtowania się jednolitego państwa i kultury polskiej po stu latach niewoli oraz trudności z tym związane. W okresie dwudziestolecia międzywojennego, a zwłaszcza w latach dwudziestych bardzo chętnie w różnych sferach życia społecznego sięgano po teksty romantyków. Nastąpiło wówczas upolitycznienie dzieł romantycznych, szczególnie dzieł Mickiewicza, który stał się patronem ideowym obozu rządzącego, zwłaszcza Polskiej Partii Socjalistycznej. Po przewrocie majowym romantyczne idee stały się podstawą programu politycznego i edukacyjno-wychowawczego. Wykorzystywano także romantyczną mitologię narodową do tworzenia legendy Legionów oraz osobowego mitu Józefa Piłsudskiego¹⁰.

W dwudziestoleciu międzywojennym romantyczna mitologia i symbolika funkcjonowały w społeczeństwie polskim na dwóch poziomach: w kulturze wysokiej jako zespół idei i wzorcowych wartości kulturowych oraz na poziomie

⁶ W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966, s. 160.

⁷ A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 30.

⁸ Tamże.

⁹ L. M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s. 93.

¹⁰ Por. L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław 1980.

kultury popularnej jako zespół stereotypowych wyobrażeń i przedstawień powstałych w wyniku adaptacji kulturowej różnych romantycznych tekstów, na przykład w filmie. Szczególną rolę odgrywała twórczość autora *Pana Tadeusza*, ale jak pisała Maria Czapska, kult Mickiewicza był bardzo powierzchowny i polegał głównie na wszechobecności wieszczka w życiu codziennym. Mickiewicz był więc na pudełkach od zapalek, kałamarzach, guzikach, a nawet w kinie¹¹. Filmowy *Pan Tadeusz* upowszechniał w społeczeństwie romantyczny mit polityczny jako mit bohaterski. Propagandowa, w znaczeniu Barthesowskim, rola mitu romantycznego umożliwiła wykorzystywanie go, po uprzednim dostosowaniu do własnych potrzeb, przez różne ugrupowania polityczne.

Ekranizacja *Pana Tadeusza* miała być nowym estetycznym wyrazem patriotycznych idei zawartych w Mickiewiczowskiej epopei. Jednak język kina niemego w Polsce to wykluczał. Twórcy filmowego *Pana Tadeusza* przedstawili w albumowej konwencji, charakterystycznej dla XIX-wiecznej sztuki popularnej, serię „ożywionych fotografii” utrzymanych w stylistyce Michała Andriollego, przeplatanych fragmentami oryginału literackiego zamiast specjalnych napisów. Scenarzyści filmu: Andrzej Strug i Ferdynand Goetel wybrali z fabuły poematu jedynie pewne zdarzenia. Pewne zastrzeżenia krytyki budziło, będące dziełem Struga, wysunięcie na plan pierwszy scen batalistycznych, z pominięciem szeregu scen rodzajowych¹². Krytykowano też budowę i układ fabuły, które były nieczytelne dla osób nieznających poematu. Ramę kompozycyjną filmu stanowi opowieść Mickiewicza występującego jako narrator w *Prologu* skupiająca się na romansowym wątku Zosi i Tadeusza. Jest on swego rodzaju pretekstem do wyeksponowania warstwy historycznej poematu, stąd pojawiający się często na ekranie legionści Dąbrowskiego, na czele z samym generałem, a także Napoleon stanowiący czytelne dla widza odwołania do narodowych mitów i patriotycznej symboliki. Filmowy świat przedstawiony konstytuują ewokowane w pamięci poety-narratora wzajemnie przenikające się dwa ciągi obrazów: wspomnienia z lat dziecińczych i obrazy z naszej historii narodowej. Przy czym nie jest to film historyczny, nie opowiada bowiem o autentycznych wydarzeniach 1811 i 1812 roku, aczkolwiek historyczne akcesoria zostały w nim zrekonstruowane z odczuwalną pieczołowitością. Ekranizacja *Pana Tadeusza* była próbą wykreowania mitu o wyraźnych funkcjach dydaktycznych, służącego upowszechnieniu sanacyjnej historiozofii. Dzieła romantyków stanowiły bowiem wspólny dla znacznej części społeczeństwa repertuar tekstów ułatwiających komunikację społeczną.

¹¹ Tamże, s. 38.

¹² J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, Warszawa 1956, s. 361.

Piłsudczycy starali się to wykorzystać, by wokół tradycji romantycznej, która miała być drogowskazem dla teraźniejszości, zjednoczyć całe społeczeństwo.

Spróbuję zastanowić się w niniejszym tekście nad kilkoma kwestiami: w jakim sensie filmowa adaptacja *Pana Tadeusza* może stanowić przykład polskiego kina narodowego? W jaki sposób wykorzystano poemat Mickiewicza do celów propagandowo-ideologicznych? Czy filmowy *Pan Tadeusz* kreuje narodową tożsamość i w jaki sposób wyrażana jest w nim, jak to nazywa Benedict Anderson, „wyobrażona wspólnota narodu”¹³.

Termin polskie kino narodowe i inny powiązany z nim – kinematografia narodowa mogą być stosowane w różnych kontekstach. Jak zauważa Andrew Higson kino narodowe cechuje się spójnym systemem wyobrażeń stanowiących o specyfice kinematografii danego kraju. Są dwie metody badania kinematografii narodowej: na zewnątrz – poprzez porównywanie różnych kinematografii i do wewnątrz – poprzez badanie kina narodowego w relacji do innych procesów kulturowych i ekonomicznych istniejących w danym państwie narodowym¹⁴. Mnie będzie tutaj interesował ten drugi sposób – badanie kina narodowego w odniesieniu do istniejącej tożsamości narodowej: politycznej, ekonomicznej i kulturalnej oraz do tradycji danego kraju¹⁵. Kinematografia będzie rozumiana jako przemysł, ale też instytucja kulturalna. Szczególnie przydatna może być tutaj koncepcja Anthony’ego Smitha – „wizualnej reprezentacji tożsamości narodowej”. Autor jest przekonany o istnieniu w filmie, ale też na przykład w malarstwie, „wizji historycznej narodu oraz etnicznej skarbnicy jego mitologii, pamięci, symboliki i tradycji”¹⁶, które można odczytywać poprzez zawarte w filmach znaczenia i emocje, które mają trafić do współrodaków. Środki filmowe mogą służyć oddawaniu „atmosfery etnicznej”, wywoływaniu w widzach „narodowych emocji”. Owe „środki filmowe”, zdaniem Smitha, to: „rozwój postaci, rekonstrukcje historyczne, cytaty obrazowe, akcesoria okresu, krajobraz narodowy, wizerunki „ludu”¹⁷. Spróbuję pójść tym tropem odczytując *Pana Tadeusza* poprzez środki filmowe, które mają służyć wyrażeniu idei polskiego kina narodowego.

¹³ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 20.

¹⁴ A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, przeł. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitariski, Kraków 2001, s. 11.

¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁶ A. Smith, *Images of the Nation: Cinema, art and national identity*, w: *Cinema and Nation*, red. M. Hjort i S. MacKenzie, London-New York 2000, s. 45-59, cyt za: T. Lubelski, *Nasza komedia narodowa*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski i M. Stroiński, Kraków 2009, s. 209.

¹⁷ Tamże.

Bohaterowie zbiorowej wyobraźni Polaków

W filmowym *Panu Tadeuszu* występuje cała galeria Mickiewiczowskich postaci, które stały się bohaterami zbiorowej wyobraźni Polaków. Niektóre z nich, są to postaci fikcyjne, jak na przykład: dziad żebrzący (Józef Kotarbiński) – legionista przynoszący wieści o Napoleonie i Dąbrowskim idącym do Polski, ksiądz Robak (Jan Szymański) agitujący szlachtę i przygotowujący powstanie, które ma ułatwić Napoleonowi wkroczenie do kraju, uosabiający romantyczny mit bohaterski, pełniący w filmie rolę symbolu „odrodzenia się duszy narodu”¹⁸, Zosia (Zofia Zajączkowska) i Tadeusz (Leon Łuszczewski) – młodzi patrioci wywodzący się z kręgu tradycji szlacheckich czy Jankiel (Ajzyk Samberg) wpisujący się w archetyp Żyda polskiego. Ale też znaczącą rolę odgrywają szczególne postaci historyczne, jak: Józef Dąbrowski (Marian Palewicz) i Napoleon (Stefan Jaracz). Postaci historyczne w filmie są wprowadzone do fabuły filmowej, ale też występują w rekonstrukcjach historycznych, jakimi posługują się twórcy filmowi. Przykładem takiej rekonstrukcji może być koncert Jankiela. Muzyka cymbałów pobudza wyobraźnię słuchaczy i staje się okazją do przywołania postaci historycznych, np. króla Stanisława Augusta (Jerzy Leszczyński), który składa przysięgę narodowi i obrazów historycznych wydarzeń, np. Konstytucji 3 maja czy Targowicy przedstawionej na wzór obrazu Matejki *Rejtan*, Legionów Dąbrowskiego. Elementem wizualnej reprezentacji tożsamości narodowej mogą być też akcesoria charakterystyczne dla danego okresu historycznego. W *Panu Tadeuszu* w sposób szczególny zwraca przedmiot charakterystyczny dla epoki, jakim jest tabakiera księdza Robaka, która ma znaczenie symboliczne. Skupia ona kilka wątków: łągodzi kłótnie szlachty i naprowadza jej uwagę na sprawy poważne oraz cofa zebranych w bohaterską przeszłość Polaków.

Pejzaż polski

Pejzaż polski – rozumiany jako pewna kategoria – silnie oddziałuje na emocje widza i stanowi rodzaj symbolicznej ramy, w której rozgrywają się sceny ilustrujące narodową mitologię. Krajobraz w *Panu Tadeuszu* dzięki plastycznym walorom poezji Mickiewicza stał się wizją pejzażu uznanego za typowo polski,

¹⁸ S. Pigoń, *Wstęp*, (w:) A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie*, wyd. 9., Wrocław 1982, s. III-CLVIII.

a zadaniem Antoniego Wawrzyniaka i Janusza Wasunga, autorów zdjęć filmowych, było umiejętne jego pokazanie. Wzorowali się oni przy tym na fotografiach Jana Bułhaka, który narzucił romantyczną malarskość fotografowanym przez siebie wyobrażeniom pejzażu polskiego. Wybierając obiekty zwracano też uwagę na ich wartości patriotyczne. Już w *Prologu* filmu występujący na ekranie Mickiewicz (Wojciech Brydziński) przywołuje obrazy charakterystyczne dla polskiego krajobrazu, takie jak: puszcza litewska i łąny zboża nowogródzkiej ziemi, brzozy. Ale wyobrażony pejzaż polski w filmie tworzą też malowniczo położony zapuszczony wiejski cmentarzyk i dom poety w Nowogrodku – dworek szlachecki: biały z kolumnowym gankiem odzwierciedlający stereotyp dworku polskiego, karczma czy wieś chłopska. Elementem owego pejzażu są także przewijające się w filmie wizerunki ludu, czyli chłopów pracujących w polu, na przykład w scenach żniw.

Cytaty obrazowe

Filmowy *Pan Tadeusz* stanowi właściwie cykl ożywionych ilustracji do epepei Mickiewicza. Trudno jest dzisiaj jednoznacznie stwierdzić, czy wynikało to z braku umiejętności opowiadania przy użyciu języka filmowego, czy może był to świadomy zabieg realizatorów. Podstawowym wzorem ikonograficznym, z którego korzystali twórcy filmowi, były ilustracje do *Pana Tadeusza* Michała Andriollego będące źródłem wyobrażeń dotyczących świata przedstawionego epepei dla pokoleń Polaków. Realizatorzy filmu wiernie odtworzyli typy bohaterów *Pana Tadeusza* w konwencji ikonograficznej zaproponowanej przez Andriollego. Stworzyli przy tym różne, upowszechnione później dzięki filmowi, stereotypy ikonograficzne, np. jadący konno legionieści stanowiący swego rodzaju leitmotiv adaptacji. Obraz ten wywodzi się z popularnych patriotycznych przedstawień obrazujących mocno eksponowany przez rządową propagandę mit legionowy. Przy czym, jak zauważył Stanisław Gepner, znawca broni i munduru wojskowego, przedstawieni przez Andriollego i skopiiowani przez twórców filmu legionieści nie są legionistami Dąbrowskiego, symbolizują jedynie ułanów polskich, ponieważ mają mundury i czapki nieistniejącego kroju¹⁹. Ale wpisują się oni w stereotyp ułanów polskich, którzy dziedziczą rycerską chwałę husarii.

¹⁹ A. Gepner, *Realia militarne w „Panu Tadeuszu” i Andriolli*, „Blok-Notes Muzeum Mickiewicza”, Warszawa 1959.

Miało to swoje uzasadnienie praktyczne, ponieważ stereotypy ikonograficzne, przejęte od Andriollego, takie jak: ułan polski, generał Dąbrowski, galeria typów zażywnych, rubasznych postaci szlacheckich czy Napoleon upozowany według znanego powszechnie portretu Delaroche’a łatwiej przemawiały do wyobraźni przeciętnego odbiorcy niż poważne historyczne treści. Istotnym źródłem ikonograficznym wykorzystywanym w filmie były też romantyczne w nastroju fotografie polskiego pejzażu Jana Bułhaka.

Trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy filmowy *Pan Tadeusz* realizował potrzeby społeczne i w jakim zakresie. Należałoby w tym celu przeprowadzić badania widowni filmowej, a dzisiaj jest to już niemożliwe. W 1928 roku ekranowe postaci poematu, aby uzyskać aprobatę widzów, musiały odzwierciedlać stereotypy emocjonalno-wyobrażeniowe funkcjonujące w społecznej świadomości i sądząc na podstawie popularności filmu tę funkcję spełniały. Ideologiczność *Pana Tadeusza*, który miał służyć umacnianiu uczuć patriotycznych, była realizowana poprzez schematy fabularne, na przykład często odwoływano się w nim do funkcjonującego w społecznej świadomości Polaków popularnego historyzmu, symbolikę postaci, a także rozwiązania ikonograficzne. Język romantycznych obrazów: Artura Grottgera, Jana Matejki i Michała Andriollego miał dużą siłę perswazyjną i w latach dwudziestych XX wieku mógł skuteczniej oddziaływać na emocje odbiorców niż język romantycznej poezji. Te wszystkie elementy, jak się wydaje, zadecydowały o popularności filmu wśród widzów. A, jak zauważa Aleida Assmann, to czy dany tekst kultury kreuje zbiorową (narodową) tożsamość nie zależy od jego formy, ale w dużej mierze od tego, jak jest odbierany, czyli od publiczności²⁰. Przy pewnych zastrzeżeniach, mając świadomość tego, że dane struktury narracyjne wpływają na określone reakcje widzów, *Pan Tadeusz* niewątpliwie wywoływał w widzach narodowe emocje, a tym samym, jak starałam się wykazać, może stanowić przykład polskiego kina narodowego.

Z dzisiejszej perspektywy film *Pan Tadeusz* z 1928 roku stanowi zbiór kulturowych stereotypów i różnego rodzaju cytatów. Ale, jak pisze Jan Prokop, elementem kultury narodowej jest „zasób stereotypowych wyobrażeń tworzących *sui generis* mitologię czy legendarium: macecznik archetypów-toposów. Identyfikując się z tym wspólnym dla wszystkich *universum* znaków-symboli określamy

²⁰ W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, pod red. T. Lubelskiego i M. Stroińskiego, Kraków 2009, s. 297.

swoją przynależność narodową”²¹. Film *Pan Tadeusz* dostarczał odbiorcom zbiór stereotypowych wyobrażeń dotyczących: narodu, ludu, szlachty, patriotyzmu tworzących szczególną polską mitologię, a tym samym stwarzał szansę identyfikacji z owym zasobem wspólnych wyobrażeń pozwalającym na określenie swojej przynależności do narodu polskiego.

Bibliografia

- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Chmielewska A., *Styl narodowy w Drugiej Rzeczypospolitej: artyści, a wizerunek odrodzonego państwa*, w: *Naród, styl, modernizm*, Wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków-Monachium 2006.
- Gepner A., *Realia militarne w „Panu Tadeuszu” i Andriolli*, „Blok-Notes Muzeum Mickiewicza”, Warszawa 1959.
- Higson A., *Idea kinematografii narodowej*, przeł. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001.
- Jewsiewicki W., *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966.
- Kamiński L., *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław 1980.
- Kisielewska A., *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2008.
- Lubelski T., *Nasza komedia narodowa*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski i M. Stroiński, Kraków 2009.
- Madej A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie*, wyd. 9., Wrocław 1982.
- Mrozek W., *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, pod red. T. Lubelskiego i M. Stroińskiego, Kraków 2009.
- Nijakowski L. M., *Polska polityka pamięci esej socjologiczny*, Warszawa 2008.
- Prokop J., *Universum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993.
- Toeplitz J., *Historia sztuki filmowej, t. 2*, Warszawa 1956.

dr hab. Alicja Kisielewska, prof. UwB, Zakład Studiów nad Kulturą i Mediami,
Międzywydziałowy Instytut Kulturoznawstwa i Sztuki Uniwersytet w Białymstoku

²¹ J. Prokop, *Universum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993, s. 11.