

Alicja Kisielewska

Film
w twórczości
Andrzeja Struga

TRANS HUMANA
Białystok 1998

Na okładce: kadr z filmu *Niebezpieczny romans*
w reżyserii Michała Waszyńskiego

Projekt okładki i typografia
Andrzej Kisielewski

Redakcja i korekty
Urszula Andrejewicz

Redakcja techniczna
Wojciech Siwak

© Copyright by
Alicja Kisielewska



© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersyteckie
TRANS HUMANA
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20
tel. (0 85) 745 74 23, fax 745 73 95
e-mail: transhum@noc.uwb.edu.pl
<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana/>

ISBN 83-86696-43-5

Książka dofinansowana ze środków KBN
na działalność statutową Instytutu Filologii Polskiej
Uniwersytetu w Białymstoku

Druk: Orthdruk sp. z o.o.
Białystok, ul. Składowa 9

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I. Związki Andrzeja Struga z kinem polskim	11
Źródła filmowych fascynacji	11
Rada do Spraw Kultury Filmowej	24
Koncepcja kina	31
Rozdział II. Filmowa poetyka twórczości Andrzeja Struga	43
Motyw kinematografu	48
Bohater w kręgu mitologii kina	61
Obraz – punkt widzenia	69
Czas i przestrzeń – symultanizm	81
Rozdział III. Filmowe adaptacje powieści	103
<i>Mogła Nieznanego Żołnierza</i>	108
<i>Grzeszna miłość</i>	121
<i>Niebezpieczny romans</i>	137
<i>Gorączka</i>	156
Rozdział IV. Działalność scenariopisarska	197
<i>Pan Tadeusz</i>	203
<i>Przedwiośnie</i>	223
<i>Mocny człowiek</i>	237
V. Zakończenie	259
VI. Filmografia	265
VII. Kalendarium	269
VIII. Bibliografia	273

WSTĘP

Twórczość Andrzeja Struga, stanowiąc przykład ścisłego powiązania z filmem, jawi się jako szczególnego rodzaju zjawisko w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Pisarz bowiem już w początkach wieku zaczął postrzegać kino jako znaczącą instytucję kulturalną i uczynił je elementem swojej twórczości. Fascynacje filmowe wpłynęły na kształt artystyczny jego prozy, która była poddawana adaptacjom filmowym, zaś on sam stał się jednym z pierwszych pisarzy uprawiających scenariopisarstwo. Czas aktywności twórczej Struga to pierwsze trzydzieści kilka lat naszego wieku. W latach dwudziestych Andrzej Strug był w zasadzie jedynym pisarzem swojej generacji, który podjął bezpośrednią współpracę z polską kinematografią. Między innymi został wówczas członkiem i jednocześnie prezesem powstałej w 1928 roku Rady do Spraw Kultury Filmowej — pierwszej społecznej instytucji propagującej kulturę filmową.

W książce niniejszej ujmuję i analizuję wszystkie wskazane powyżej rodzaje związków pisarza z filmem. Jest ona rekonstrukcją specyficznego rodzaju symbiozy słowa i obrazu, występującej w twórczości Andrzeja Struga, określającej nowe możliwości sztuki filmowej i zarazem powiązanej z nią literatury. Stanowi jednocześnie próbę uchwycenia procesu tworzenia się nowoczesnego języka obrazowania. Twórczość Struga można uznać za doskonały materiał empiryczny, umożliwia ona bowiem refleksję nad wpływem wzorów ówczesnej kultury literackiej na twórczość filmową, jak też odwrotnie — nad wpływem zasad estetycznych i języka „nowej sztuki”, jak określano wtedy film, na twórczość literacką.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest w zasadzie cała twórczość fabularna Andrzeja Struga. Nie znaczy to, że wszystkie tytuły dzieł pojawiają się jako materiał egzemplifikujący interesujący mnie

problem wizualizacji literatury, dokonującej się w dużej mierze pod wpływem filmu. Praca jest omówieniem najbardziej znaczących pod tym względem utworów pisarza. Wyjątkowe walory filmowe kilku utworów Struga powodują niejednokrotnie konieczność powracania do tych samych wątków, motywów czy postaci literackich.

W opiniach historyków literatury a także czytelników panuje dosyć powszechne przekonanie o jednostronności dzieła literackiego Struga. Jest on postrzegany przede wszystkim jako pisarz zaangażowany ideowo, z przekonań socjalista — aktywny członek Polskiej Partii Socjalistycznej. Jego twórczość kojarzona bywa z rodzajem służby społecznej. Reprezentatywna w tym względzie wydaje się opinia Tomasza Burka, próbującego zdefiniować twórczość pisarza przy pomocy dominujących w niej kręgów tematycznych. Zdaniem krytyka są to: rewolucja, wojna, kapitał.¹ Patrząc na zjawisko twórczości Andrzeja Struga z antropologicznej perspektywy, dostrzegamy jeszcze jeden znaczący krąg — kino. Z tego punktu widzenia twórczość Andrzeja Struga nie jest już tak jednoznaczna i dookreślona, jak można by sądzić na podstawie badań literaturoznawczych.

Przedmiot szczególnej uwagi stanowią tutaj kinematograficzne doświadczenia Andrzeja Struga, trwające zaledwie kilka lat — od 1927 roku do 1930 — zbiegające się w czasie z końcem kina niemego, a zarazem z okresem stylotwórczego przełomu, według Mieczysława Porębskiego związanego z kształtowaniem się nowej masowej kultury wizualnej.² Następuje powolny zmierzch — posługując się kategoryzacją Marshalla McLuhana — cywilizacji druku, zastępowanej przez nową cywilizację obrazu, zdominowaną przez obrazowanie fotograficzne, a przede wszystkim film, będący sztuką najintensywniej kształtującą ikonosferę współczesnego życia.³

W latach dwudziestych w Polsce literatura ulega wyraźnym przeobrażeniom. Następuje profesjonalizacja działalności literackiej i jej instytucji. Pisarz spełnia nadal rolę przywódcy opinii pu-

blicznej, jednak coraz bardziej jest uzależniony od wymagań rynku czytelniczego, gdzie coraz mniejszą rolę odgrywają potrzeby inteligencji, znacznie ważniejsze są mniej wyrafinowane oczekiwania nowej publiczności literackiej. Z ankiety przeprowadzonej w 1925 roku wynika, że czytelnicy inteligentcy preferowali pisarzy młodopolskich, w ich odczuciu — współczesnych. Listę otwierali: Stefan Żeromski, Władysław Stanisław Reymont, Jan Kasprówic, Waław Sieroszewski, Leopold Staff, Stanisław Przybyszewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Tadeusz Boy-Żeleński, w dalszej kolejności znaleźli się Andrzej Strug i Waław Berent. Natomiast wybory czytelnicze nowych odbiorców — masowych, którzy nie stanowili grupy jednolitej — były zdeterminowane strukturą uczestnictwa w kulturze literackiej. Na listach lektur robotników, związkowców przodowali pisarze związani z tradycjami walk o wyzwolenie narodowo-społeczne: Andrzej Strug, Gustaw Daniłowski, Stefan Żeromski.⁴

Filmowy okres w biografii pisarza zapoczątkowała ekranizacja *Mogily Nieznanego Żołnierza*, dokonana przez Ryszarda Ordyńskiego w 1927 roku. W następnych latach przeniesiono na ekran jeszcze dwie kolejne powieści Andrzeja Struga: *Pokolenie Marka Świdy* (*Grzeszna miłość* z 1929 roku, w reżyserii Mieczysława Krawicza) i *Fortunę kasjera Śpiewankiewicza* (*Niebezpieczny romans* w reżyserii Michała Waszyńskiego z roku 1930). W tym samym czasie pisarz pracował jako scenarzysta i kierownik literacki przy trzech przygotowywanych wówczas prestiżowych ekranizacjach wybitnych dzieł literackich: *Pana Tadeusza* według Adama Mickiewicza (1928 r.), *Przedwiośnia* według Stefana Żeromskiego (1928 r.) i *Mocnego człowieka* na podstawie powieści Stanisława Przybyszewskiego (1929 r.). Wszystkie te filmowe realizacje zostały poddane analizie, w granicach interpretacyjnych możliwości, ograniczonych brakiem kopii trzech z pięciu przedwojennych filmów: *Grzesznej miłości*, *Przedwiośnia* i *Mocnego człowieka*. Pozostałe, które się zachowały, są niekompletne. Nie zachowały się

także scenariusze autorstwa Andrzeja Struga. Podobnie jak inne prace pisarza znajdowały się w archiwach zniszczonych w czasie okupacji. Wynikła stąd konieczność rekonstruowania dzieł, polegająca głównie na odtworzeniu fabuły poszczególnych filmów w oparciu o informacje zaczerpnięte z prasy. Innymi źródłami wykorzystanymi w pracy, poza samymi powieściami i filmami, stały się programy kinowe, reklamy, recenzje, wywiady, wspomnienia i wypowiedzi prasowe Andrzeja Struga. Należy przy tym zaznaczyć, że tylko bezpośredni kontakt z dziełem filmowym stwarza szansę zbadania rzeczywistych relacji między filmem a literaturą. W przypadku filmów archiwalnych jest on utrudniony, a czasami wręcz niemożliwy. Ocenie podlegało jednak głównie kulturowe znaczenie owych przedsięwzięć, w mniejszym zaś stopniu ich wartość artystyczna, dlatego możliwe było sformułowanie na tej podstawie uogólnień teoretycznych.

W książce tej zajmuję się pograniczem literacko-filmowym, traktując literaturę i film jako równorzędne i wzajemnie się przenikające dziedziny twórczości Andrzeja Struga. Problematyka związków literacko-filmowych swoista jest dla kultury polskiej, chociaż w aspekcie filmowych adaptacji literatury pojawia się w zasadzie wszędzie. W polskiej refleksji badawczej pograniczem obu dziedzin w aspekcie kulturowym zajmował się, między innymi Aleksander Jackiewicz⁵, problemem adaptacji filmowych utworów literackich — Maryla Hopfinger⁶ i Władysław Orłowski⁷, scenariuszami filmowymi — Bolesław W. Lewicki⁸.

Charakter pracy rodzi wiele problemów metodologicznych. Podstawowym jest różnica tworzyw między literaturą i filmem, która utrudnia zastosowanie jednolitej metody analizy. Osobny problem stanowi film *Gorączka*, zrealizowany przez Agnieszkę Holland w 1981 roku, na motywach powieści Andrzeja Struga *Dzieje jednego pocisku*, pokazujący współczesny dialog kina z literaturą. Na podstawie utworu prozatorskiego pisarza powstał jeszcze jeden film — *Fortuna*, będący telewizyjną adaptacją *Fortuny kasjera Śpie-*

wankiewiczza, zrealizowaną przez Helenę Amiradżibi w 1972 roku. Ze względu na anachroniczność zastosowanej konwencji sensacyjnego melodramatu w teatralnych dekoracjach nie został on w pracy uwzględniony.

Książka jest zmienioną wersją rozprawy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem prof. dr. Jerzego Toeplitza. Recenzowali ją profesorowie: Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Andrzej Mencwel. Promotorowi i Recenzentom pragnę złożyć gorące podziękowania za życzliwość oraz wszelkie uwagi i sugestie, które były pomocne w jej przygotowaniu.

Przypisy

1. T. Burek, *Jaka niepodległość? Wokół dylematu odrodzonego państwa. Andrzej Strug i Juliusz Kaden-Bandrowski*, (w:) *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1991, t. 1: 1918–1932, s. 507–527.
2. M. Porębski, *Czekanie na przełom*, „Ex Libris” (dodatek do „Życia Warszawy”) nr 52, maj 1994, s. 2–4.
3. M. McLuhan, *Film: świat na szpulce*, (w:) tegoż, *Wybór pism*, wybór J. Fuksiewicz, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 136–148.
4. S. Żółkiewski, *Kultura literacka — Społeczny zasięg czytelnictwa, jego struktura oraz instytucje uczestnictwa w kulturze literackiej*, (w:) tegoż, *Literatura polska 1918–1975*, Warszawa 1991, s. 66–67.

5. A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968; tegoż, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971; tegoż, *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974.
6. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
7. W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974.
8. B. W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.

Rozdział I

ZWIĄZKI ANDRZEJA STRUGA Z KINEM POLSKIM

Źródła filmowych fascynacji

„Nie wyobrażam sobie rasowego literata, który by nie czuł dziś potrzeby wypowiedzania się za pomocą obrazów filmowych”¹ — stwierdził Andrzej Strug w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Ekranu i Sceny” jesienią 1927 roku. W tym czasie realizowano filmową adaptację jego głośnej powieści *Mogiła Nieznanego Żołnierza*. Cytowana wypowiedź świadczy niewątpliwie o zafascynowaniu pisarza możliwościami nowej sztuki i trudno ją traktować jedynie jako koniunkturalny gest kurtuazji pod adresem rodzimej kinematografii. Biorąc pod uwagę wyraźnie filmowy charakter takich powieści, jak *Dzieje jednego pocisku*, *Pieniądz* czy *Pokolenie Marka Świdy*, należy tę wypowiedź traktować jako wręcz wykładnię stosunku pisarza do kina, a szerzej — nawet do kultury współczesnej.²

Bardzo istotny wpływ na artystyczną postawę Andrzeja Struga wywarły dwa zjawiska: rewolucja 1905 roku i wynalazek kinematografu. O wpływie rewolucji na światopogląd pisarza i tym samym charakter jego utworów napisano wiele.³ Nie zanalizowano jednak roli, jaką w twórczości Struga odegrał film.

Andrzej Strug niewątpliwie był duchowym spadkobiercą modernizmu, z tego względu celowe wydaje się poszukiwanie źródeł późniejszych wyborów ideowych pisarza i jego postaw twórczych właśnie w kulturowym modelu modernizmu.⁴ Pisarz należał do postyczeniowego pokolenia „niepokornych” — jak je nazwał Bohdan

Cywiński⁵ — pokolenia wyjątkowego, szczególnie zagrożonego demoralizacją i wynarodowieniem, które jednak w ciągu kilkunastu lat dało społeczeństwu pierwszą liczną kadrę inteligencji i wskrzesiło zamarłe niemal zupełnie życie społeczno-polityczne. Po pięćdziesięcioletniej przerwie ono właśnie postawiło problem Polski na płaszczyźnie międzynarodowej, a w społeczeństwie polskim — sprawę nierówności socjalnych. Po odzyskaniu niepodległości właśnie ta generacja stworzyła jednolity organizm państwowy i stanęła na jego czele.

Okres wchodzenia w dorosłe życie przedstawicieli tego pokolenia to koniec XIX wieku. Był to czas znaczących przewartościowań w literaturze i sztuce, spowodowanych odczuciem radykalnej zmiany cywilizacyjnej, powodującej kryzys uznawanych dotąd wartości — miejsca i roli sztuki w kulturze, a także roli artysty.⁶ Na rynku pojawił się nowy odbiorca, klasa rzemieślnicza, inteligentny tłum”. Ów „inteligentny tłum” charakteryzował się szczególnym brakiem wyrobienia i tym samym prymitywizmem potrzeb kulturalnych. Jednocześnie poprzez samą swoją obecność zmienił sytuację nie tylko odbioru, lecz także tworzenia kultury, a nawet sytuację artystów.⁷

Zdaniem Romana Zimanda już wówczas pojawił się problem masowego odbioru, co można stwierdzić, porównując doświadczenia dwóch kolejnych pokoleń.⁸ Swoisty paradoks polegał na tym, że artyści modernistyczni pragnęli tworzyć kulturę wysoką i mieli w pogardzie wszystko, co znajdowało się chociażby stopień niżej. Udało im się to w niewielkim stopniu. Powstały natomiast, w sposób jakby niezauważalny, trwałe elementy kultury niskiej — prototypy nowoczesnej rozrywki, ujawniające się we wzorcach literatury masowej a także w kinie. Możemy więc potraktować doświadczenia kinematograficzne Andrzeja Struga jako swoisty wyraz zbliżenia kultury wysokiej i niskiej, jakie wystąpiło już w modernistycznym modelu kultury.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Przybyszewski przybył do Krakowa w 1898 roku, natomiast kinematograf pojawił się tam dwa lata wcześniej. 14 listopada 1896 roku odbył się w stolicy Młodej Polski pierwszy seans filmowy.⁹

Narodzinom modernizmu w Polsce towarzyszył odczuwalny wzrost ilości ludzi umiejących czytać oraz wyraźna komercjalizacja kultury. Zaczął się zmieniać społeczny status literatury i literatów, na co bez wątplenia częściowo wpłynęło także pojawienie się kinematografu.

Dotychczasowy model kultury został rozbity. Wprawdzie dominowała w nim jeszcze kultura słowa, lecz głównie kinematograf zdawał się odzwierciedlać ducha czasu. Ożywiony obraz, będący wytworem maszyny, stwarzał możliwość rejestrowania otaczającej rzeczywistości, pozwalał przyjrzeć się sobie a jednocześnie umożliwiał kreację nowych światów. Kino zaczynało opowiadać, rozwijając swoje możliwości fabularne i narracyjne. Zdaniem Maryli Hopfinger, język filmowy rozwijał się, ponieważ służył narracji, która musiała być coraz ciekawsza, aby zaspokoić rosnące oczekiwania odbiorców.¹⁰

Fotografia, kinematograf, radio — to sygnały rozwijającej się epoki mechanicznej, która poprzez zmianę mechanizmów komunikacyjnych z wolna zaczyna zmieniać życie człowieka. W coraz większym stopniu relacje jednostki ze światem zewnętrznym stają się zapośredniczone przez komunikację masową. Między nadawcą a odbiorcą pojawia się maszyna, która mechanicznie rejestruje obrazy lub dźwięki i sprawia, że świat w odczuciu odbiorców staje się mniejszy i bardziej zrozumiały. Dzieło sztuki przestaje być wyrazem wyłącznie indywidualnej refleksji artysty, staje się w znaczący sposób podporządkowane możliwościom maszyny, przez co zaczyna pełnić funkcję nie tylko przekaznika, lecz także przekazu, jak to ujął Marshall Mc Luhan.¹¹

Kiedy w 1907 roku Andrzej Strug przyjechał do Paryża¹² — miasto było centrum sztuki nowoczesnej i niekwestionowaną stoli-

cą światowego kina. Aż do wojny działało się tam wszystko, co najważniejsze w przemyśle filmowym. Wtedy właśnie ukazała się we Francji *Ewolucja twórcza* Henri Bergsona, jedno z trzech głównych jego dzieł, które wywarło głęboki wpływ na ówczesną epokę. Szczególnie interesujące były jego poglądy dotyczące analogii między filmowym mechanizmem naszego postrzegania a aparatem kinematograficznym.¹³ W 1908 roku odbył się w Paryżu pierwszy publiczny pokaz twórczości kubistów. Było to wydarzenie przemienne w skutkach.¹⁴ Kubizm, z którym obok malarzy: Picassa i Braque'a wiąże się nazwiska takich poetów ówczesnej awangardy, jak Guillaume Apollinaire i Andre Salmon, jak wiadomo w szczególnie sposób wpłynął na obrazowanie XX wieku. „Odrzucał konwencjonalne wzory widzenia świata, dążąc przede wszystkim do jego rozumienia. Rzeczywistość została rozbita po to, by mogła zostać zbudowana na podstawach deformujących wprawdzie jej konwencjonalny wygląd, lecz oddających jej wewnętrzną strukturę.”¹⁵

Pierwsze awangardy dwudziestego wieku charakteryzowały się niezwykle elitaryzmem, który wyrażał się iście romantycznym kompleksem odpowiedzialności za szerokie masy. Buńczuczne i tym samym bojowe programy awangardowych ugrupowań jakże często zawierały postulat rewolucyjnej przebudowy świata. To stanowiło ich cel i wyraz ambicji. Twórczość artystyczna niejednokrotnie stanowiła jedynie środek do celu, artysta usiłował bowiem niejako wznieść się ponad tłum i narzucić mu swoją wolę. Biorąc pod uwagę dokonania niemieckiego Bauhausu, dokonania artystów z kręgu holenderskiego ugrupowania De Stijl czy postulaty twórców radzieckich, widzimy, że wszystko to miało na celu uszczęśliwienie człowieka postrzeganego jako członka gigantycznej zbiorowości — masy. Idee zawarte w awangardowej architekturze i zamysłach masowej produkcji przedmiotów codziennego użytku zaprojektowanych przez artystę, który nie tylko nie znał odbiorców swoich wytworów, ale który próbował narzucić ogółowi przez siebie wymyśloną estetykę — i tym samym swoją wolę — sprowadzały się

w gruncie rzeczy do utopijnego w tym czasie brania przez artystę odpowiedzialności za masy.

W 1908 roku w Paryżu miało również miejsce inne ważne z punktu widzenia dynamiki kultury wydarzenie. 17 listopada w sali Charras w eleganckiej ósmej dzielnicy, tuż koło Champs Elysees, wyświetlony został film pod tytułem *Zabójstwo księcia Gwizjusza*, stanowiący zwiastun nurtu mającego uszlachetnić kino. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że w realizacji filmu uczestniczyły dwie ważne instytucje kulturalne — Akademia Francuska, której członkiem był autor scenariusza, komediopisarz Henri Lavedan, i pierwsza scena Francji, Comédie Française, w której grał odtwórca roli Henryka III — Le Bargy. Trzecią znakomitością biorącą udział w realizacji filmu był kompozytor Camille Saint-Saëns, który skomponował specjalną partyturę wykonaną przez orkiestrę symfoniczną.¹⁶ Wprawdzie historycy kina zgodnie twierdzą, że filmu tego nie można nazwać dziełem sztuki,¹⁷ lecz z punktu widzenia mechanizmów kulturowych istotne było to, że znacznie poszerzył się krąg odbiorców kina. Zainteresowała się nim publiczność, która dotąd chodziła jedynie do teatru, gardząc jarmarczną rozrywką. Kolejne filmy wytwórni Film d'Art były jeszcze słabsze. Znaczenie owej teatralnej rewolucji w kinie polegało nie na niej samej, lecz na nowych możliwościach, jakie stworzyła. Scenariusze do filmów zaczęli pisać znani literaci: Lavedan, D'Annunzio, Pirandello, Hauptmann, Schnitzler, zaczęli w nich grać zawodowi aktorzy teatralni.¹⁸ W sposób oficjalny film w poszukiwaniu tematów zaczął sięgać do literatury, aby je przekładać na język obrazów filmowych. Dla kina był to oczywiście awans, mimo że realizowane adaptacje miały charakter ruchomych ilustracji. Była to również szansa dla literatury, polegająca na możliwości popularyzowania treści dotąd elitarnych. Po roku 1908 kino we Francji stało się naprawdę popularne. Jego dotychczasowi przeciwnicy, podkreślający wciąż istniejącą przepaść między popularnością a walorami artystycznymi nowej muzy, w zmienionej sytuacji musieli myśleć o udoskona-

leniu widowiska filmowego. Przed rokiem 1914 film europejski uzyskuje już pewną samodzielność środków wyrazu, możemy mówić o narracji filmowej, operowaniu planami, stosowaniu montażu w celu opowiadania. Staje się tym samym ważną instytucją społeczną, kształtującą kulturę społeczeństwa.

Nie wiemy wprawdzie, czy Andrzej Strug był na pokazie pierwszego filmu artystycznego, lecz bez wątpienia wydarzenie to nie umknęło jego uwadze. Jak żaden inny artysta, nie mógł pozostać obojętny wobec nowego fenomenu kulturowego. Nadzieje generacji artystycznej na taki kierunek rozwoju i współpracy obu sztuk — prozy i filmu, który pozwoliłyby na osiągnięcie nowych jakości artystycznych, podsypane atmosferą czasu i miejsca, w którym się znajdował, znalazły wyraz w jego twórczości literackiej. Powstałe w Paryżu w 1909 roku *Dzieje jednego pocisku* stanowią przykład „literatury fotogenicznej”, którą pisarz tworzył w trakcie całego życia. W ćwierć wieku później Andrzej Strug, już jako autor kilkunastu powieści i tomów opowiadań powie, że owe siedem lat emigracji (1907–1914) było najszcześniejszym okresem w jego życiu, gdyż mógł się wówczas poświęcić pracy twórczej.¹⁹ Paryska atmosfera kształtowania się nowoczesnej świadomości estetycznej niewątpliwie wpłynęła na formowanie się własnego ja twórczego pisarza.

Przemiany dokonujące się w sztuce europejskiej w początkach wieku, w Polsce pojawiły się z dużym opóźnieniem. Właściwie dopiero w latach dwudziestych były ku nim sprzyjające warunki, powodujące wówczas bardzo wyraźną krystalizację nowych trendów w sztuce. Gdy po powrocie z wojny Andrzej Strug znalazł się w Warszawie, klimat ówczesnych sporów artystycznych do złudzenia przypominał to, co działo się w przedwojennym jeszcze Paryżu. Skala zjawiska była jednak niewspółmierna do jego wydzźwięku, który ostro kontrastował z ogólnym zapóźnieniem cywilizacyjnym. W sposób wyrazisty zaistniał wówczas — na początku drugiej dekady XX wieku — problem masowego odbioru kultury. Szczególnie interesujące są tutaj programowe deklaracje futurystów, zwią-

zane z przemianami w szeroko rozumianej sferze komunikacyjnej, wywołanymi między innymi coraz powszechniejszym funkcjonowaniem kinematografu.

Awangardowy postulat dostosowania się do wymogów nowożytnej cywilizacji oznaczał między innymi konieczność stworzenia sztuki przeznaczonej dla szerokich rzesz uczestników procesu kulturowego. *Novum* polegało na poszukiwaniu form wyrazu artystycznego sztuki, która miała być awangardowa i masowa jednocześnie, w czym ujawniała się wewnętrzna sprzeczność awangardy i tym samym utopijność jej programów. W środowiskach awangardowych podkreślano związek między dwudziestowieczną rewolucją artystyczną a rewolucją społeczną. W dotychczasowej tradycji artystycznej sztuka dla mas była niższą formą sztuki, spłyconą i strywializowaną, dostosowaną do gustów niewybrednego odbiorcy. Nowa sztuka tworzyła własne wartości artystyczne w oparciu o problemy swojego czasu, próbując nadać im nową formę odpowiadającą rytmowi epoki. Nowatorstwo artystyczne niektórych zjawisk w sztuce omawianego okresu polegało między innymi na łączeniu twórczości artystycznej z życiem codziennym. Był to zasadniczy przełom w świadomości estetycznej, polegający na stworzeniu nowych poglądów na sztukę i jej rolę w życiu społecznym. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że najdonioślejsze znaczenie miała dokonana przez awangardę estetyczna nobilitacja niskich obszarów kultury, związanych z literaturą popularną czy wydawnictwami jarmarcznymi, cyrkiem. Wpłynęła ona nie tylko na twórczość awangardową, ale znacznie szerzej, na dwudziestowieczną świadomość kulturalną.²⁰ Awangardziści dostrzegli w zjawiskach należących do sfery codzienności lub uważanych za pospolitą rozrywkę cechy sztuki, mające walor autentyku, zarówno w sferze wartości, jak i reguł estetycznych.

Wyjątkową rolę wśród zainteresowań awangardy odegrało kino — zjawisko z pogranicza sztuki wysokiej i kultury popularnej.

„Dla awangardzistów kino stało się rewelacją artystyczną. Szeroko analizowali reguły jego poetyki: dynamizm, symultанизm (równoczesność zdarzeń przedstawianych), komponowanie całości z ujęć fragmentarycznych, dominację montażu nad opowiadaniem. Pisali, że doświadczenia kina powinny zostać wykorzystane w innych dyscyplinach artystycznych, przede wszystkim — w poezji.”²¹

Przedstawiciele polskiej awangardy filmowej lat dwudziestych dążyli do określenia specyfiki kina jako „nowej sztuki”, powstałej dzięki wynalazkowi technicznemu, charakterystycznej więc dla cywilizacji XX wieku. Leon Trystan, Anatol Stern i Tadeusz Peiper w sprawach zasadniczych byli zgodni, pojmowali kino jako sztukę swoistą — antyliteracką i antyteatralną, natomiast problemy szczegółowe rozwiązywali odmiennie.

Fotograficzność obrazu filmowego, opierająca się na odniesieniu do rzeczywistości, została uznana przez twórców awangardowych za wzór nowego typu kreatywności. Szczególnie futuryści podkreślali zalety filmowego języka obrazowania. Nowy rodzaj obrazu, zreprodukowanego, zwielokrotnionego, którego tworzywem jest realna rzeczywistość, wydaje się zjawiskiem zupełnie nowym w kulturze a zarazem czymś prymarnym, wręcz pierwotnym. Kojarzy się z typem nowej ikoniki, której percepcja nie wymaga rozległej, ugruntowanej wiedzy dotyczącej systemu przedstawieniowego, co stanowi niezbędny warunek odbioru na przykład malarstwa. Owa percepcja wymaga raczej Sartrowskiej „świadomości wyobrażającej”²², pobudzanej przez percepcję dzieła, opierającą się na specyficznym zespoleniu techniki z wyobraźnią. Dokonywana przez widza interioryzacja obrazu stanowi podstawę pozycji kina w nowoczesnej industrialnej kulturze. Jest to możliwe dzięki temu, że film, mówiąc w sposób metaforyczny, stanowi rodzaj „dzieła otwartego”, przy czym ów efekt otwarcia pojawia się na poziomie tworzywa i polega na pewnej nieprzewidywalności zdarzeń rejestrowanych przez kamerę, na konieczności uwzględnienia przez twórcę przypadku.²³ Możemy mówić o powstaniu nowego imagi-

narium, stanowiącego „bezprecedensowe skojarzenie fikcji i rzeczywistości”, często utożsamianego z samą rzeczywistością.²⁴ Pomijając poziom polskiej produkcji filmowej, możemy stwierdzić, że kino, będące jednocześnie wytworem cywilizacji technicznej i kultury masowej, stanowiło nowoczesny środek wyrazu artystycznego, a więc w pewnym sensie realizowało awangardowy postulat „nowej sztuki”. Kultura wizualna lat dwudziestych, przede wszystkim w aspekcie kultury odbioru, w znacznej mierze była kształtowana przez film. Rodziło to problemy związane z miejscem i rolą tradycyjnej komunikacji literackiej w wieku komunikacji obrazowej.

Andrzej Strug, jak większość polskich pisarzy, przez całe niemal życie uprawiał twórczość „zniewoloną klauzulą obowiązków”, pełnił rolę pisarza - działacza, co wynikało przede wszystkim z oczekiwań jego publiczności literackiej. Był pisarzem socjalistycznym, wyrażającym w swojej praktyce literackiej tę właśnie ideologię. „Pisarz działacz spełniał w drugiej ćwierci XX w. rolę szczególną w procesach zdobywania nowej publiczności, pogłębiania jej wielorakiej demokratyzacji, przewyższania barier dzielących kulturę uczoną i popularną w jej wielu subkulturowych odmianach.”²⁵ W tym okresie kino stało się poważnym konkurentem literatury w zakres różnorodnych funkcji społecznych, takich jak dostarczanie rozrywki, wzorców zachowań, a także pewnej wiedzy o życiu. Sposobem rozwinięcia roli pisarza-działacza mogło być poszerzenie skali form wyrazu artystycznego. Gdy więc pojawiła się propozycja współpracy z kinematografią polską, Andrzej Strug przyjął to bardzo chętnie. Znaczący jest fakt, że poza nim na tę propozycję w 1927 roku pozytywnie odpowiedziało jeszcze tylko dwóch pisarzy: Wacław Sieroszewski i Ferdynand Goetel.²⁶

W latach dwudziestych zaczęto uświadamiać sobie rzeczywistość pozycję filmu jako rodzaju „nowej sztuki”. Niemalą rolę w tym procesie odegrały awangardowe postulaty i poszukiwania podstawowych właściwości i specyfiki każdej ze sztuk, co wpłynęło także

na wyraźne określenie odrębności kina. Szczególnie istotna była działalność teoretyczna, popularyzatorska, a także realizatorska przedstawicieli awangard filmowych.

Wyrażany publicznie entuzjazm dla kina, także przez niektórych intelektualistów starszego pokolenia, był znaczący w procesie jego kulturowej adaptacji. Tak więc z jednej strony awangardowi twórcy, z drugiej zaś przedstawiciele środowisk artystycznych, intelektualiści zainteresowani kinem dyskutowali na temat jego możliwości wyrazu, a także jego funkcji artystycznych i społecznych. Jednocześnie walczyli o autonomię artystyczną i nobilitację znaczeniową.²⁷ Uprawomocnienie się kina jako zjawiska kulturowego i jednocześnie jednego z rodzajów sztuki dokonało się zatem dzięki popularności filmu wśród szerokich rzesz odbiorców, a jednocześnie dzięki zainteresowaniu się nim twórców związanych z awangardą oraz uznanych artystów, którzy wprowadzali do kina styl myślenia i wzory kultury wcześniejszej, tradycyjnej — literackiej. Oczekiwania obu zainteresowanych grup względem kina były różne. Artyści dostrzegali przede wszystkim stronę wizualną filmu, tym samym swoisty charakter jego tworzywa, nowy język, odbiorcy — percypujący film na poziomie prerefleksyjnym — anegdotę, akcję, rozrywkę.

Andrzej Strug zainteresował się kinem już w początkach wieku, natomiast bezpośrednią współpracę z kinematografią podjął dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych. Spowodowane to było, jak się wydaje, olbrzymią rozbieżnością między poziomem dyskusji o kinie a praktyką filmową w Polsce. Pokolenie literackie, do którego należał autor *Pieniądza*, wbrew obiegowym opiniom, powitało kinematograf z dużym zainteresowaniem i nadzieją na rozszerzenie skali literackich środków wyrazu. W 1908 roku znany literat i publicysta, Włodzimierz Perzyński, w korespondencji z Paryża, zamieszczonej w popularnym piśmie „Świat”, obwieścił „triumf kinematografu”.²⁸ Skalę dystansu dzielącego polską kinematografię od europejskiej obrazuje fakt, że na ziemiach polskich w tym

okresie nie istniała prawie wcale produkcja kinematograficzna. Do roku 1910 wyprodukowano dwa filmy fabularne, nie było żadnego ośrodka, wokół którego gromadziliby się ludzie kina.²⁹ Polska produkcja filmowa pierwszej połowy lat dwudziestych w porównaniu z filmami zagranicznymi charakteryzowała się ogromnym zapóźnieniem technicznym i prymitywizmem środków artystycznych. Powszechne było jeszcze stosowanie w polskich filmach wzorów zaczerpniętych z produkcji Film d'Art. Były one z reguły zlepkiem teatralnych scen — słabo oświetlonych, nieumiejętnie skomponowanych plastycznie, łączonych za pomocą tasiemcowych napisów.³⁰ Nic dziwnego, że stanowiły one w tym okresie niewielki procent wyświetlanych w kinach obrazów. Pokazywano głównie filmy importowane — niemieckie, włoskie, rosyjskie. Na początku lat dwudziestych pojawiły się na naszych ekranach znaczące filmy amerykańskie Davida W. Griffitha, takie jak *Złamana lilia*, *Dwie sieroty*, *Męczennica miłości*, niekompletna *Nietolerancja*, Cecila B. de Mille'a *Kaprysy losu* i inne.³¹

W Polsce w latach dwudziestych kino jako sztuka dopiero się kształtowało. Kino światowe miało już za sobą — uważane za szczytowe osiągnięcia — utwory Griffitha, Chaplina, Stroheima, Eisensteina, Pudowkina. W płaszczyźnie estetycznej wciąż aktualna była dyskusja między zwolennikami koncepcji filmu literackiego i filmu wizualnego. Czerpanie inspiracji z literatury było praktyką dosyć powszechną w światowej produkcji filmowej lat dwudziestych. Tego rodzaju tendencja wystąpiła także w polskiej produkcji filmowej, zwłaszcza w drugiej połowie lat dwudziestych.

Dopiero ostatnie lata kina niemego (1926–1929) stanowią okres znaczący w polskiej kinematografii, może nie pod względem jakości produkowanych filmów, lecz organizacji pewnego modelu produkcji. W tym czasie zaistniały sprzyjające warunki do tworzenia podstaw budowy nowoczesnej organizacji przemysłu filmowego w Polsce.³² Poprawa ogólnej koniunktury gospodarczej kraju, w połączeniu ze zmianami w życiu politycznym po przewrocie ma-

jowym, spowodowały wzrost zainteresowania rodzimą produkcją filmową. Trwający wiele tygodni strajk właścicieli kin przeciwko zbyt wysokim stawkom podatkowym zakończył się sukcesem strajkujących, co w następstwie pozytywnie wpłynęło na produkcję filmową.

W drugiej połowie lat dwudziestych zmieniło się w sposób zasadniczy oblicze programowe filmu polskiego, prawie 40% produkcji stanowiły adaptacje dzieł literackich.³³ Powstały wtedy filmowe przeróbki utworów między innymi — Adama Mickiewicza, Bolesława Prusa, Stefana Żeromskiego, Władysława Reymonta, Gabrieli Zapolskiej i Andrzeja Struga.

Zainteresowanie literaturą poważną jako podstawą adaptacji stanowiło rys charakterystyczny produkcji tego okresu. Zdaniem Stefana Żółkiewskiego kultura ogólnonarodowa w latach międzywojennych miała charakter typowo inteligencki, pomimo przenikających wartości kultury plebejskiej. Lata dwudzieste w kulturze „inteligentko-burżuazyjnej” charakteryzują się dominacją tradycyjnych wartości religijnych i narodowych, przybierających cechy ideowe nacjonalizmu.³⁴ Zaznaczyło się to także w produkcji filmowej, która musiała spełniać określone wymogi ideologiczne. Wpłynęło to oczywiście na zaostrenie sporu o film artystyczny, toczzonego między przedstawicielami branży filmowej a publicystami. Dyskusje prasowe, które dotychczas koncentrowały się na krytyce warsztatu, skupiły się na krytyce scenariusza. Zmienił się także cel działań krytyków, którzy w mniejszym stopniu zajmowali się już uszlachetnianiem producentów, w większym zaś kształtowaniem widowni i tworzeniem dobrej atmosfery dla poszukiwań nowatorskich, wręcz awangardowych.

Należy zwrócić uwagę na próby tworzenia nowoczesnej organizacji przemysłu filmowego. Powstały wtedy związki branżowe, tworzyły się nowe wytwórnie, obok starego i najbardziej znanego Sfinksa, nowe biura wynajmu filmów, nowe kina, a co najważniejsze — stopniowo krystalizowało się stałe grono twórców filmo-

wych. W latach 1926–1930 powstał zespół realizatorów, który do 1939 roku zrealizował większość polskich filmów fabularnych.³⁵ Wymienione czynniki spowodowały dość intensywny rozwój polskiej produkcji filmowej po roku 1926.

Gdy weźmiemy pod uwagę wiodącą rolę krytyki w kształtowaniu kultury filmowej społeczeństwa w końcu lat dwudziestych oraz podjętą przez producentów akcją adaptacji dzieł literackich, nieco innego wydźwięku nabierze fakt zainteresowania filmem wśród pisarzy. Należałoby tutaj mówić o rodzaju drugiej fali zainteresowania dziesiątą muzą wśród intelektualistów i twórców. Niestety, powtórzyła się sytuacja z lat dziesiątych — już pierwsze dokonane adaptacje dzieł literackich rozwiały wiele złudzeń i rozbudzonych nadziei. Poza wymienioną wcześniej trójką pisarzy: Andrzejem Strugiem, Wacławem Sieroszewskim i Ferdynandem Goetelem z kinematografią współpracował jeszcze Anatol Stern. W zasadzie w latach 1927–1930 jedynie Andrzej Strug i Anatol Stern aktywnie współpracowali z branżą kinematograficzną. Główny okres współpracy z wytwórniami filmowymi Sieroszewskiego i Goetela przypada na lata trzydzieste.

Podjmując współpracę z krajowymi producentami filmów, Andrzej Strug znał dobrze zasady estetyczne sztuki filmowej, czerpiąc wiedzę na temat kina nie tylko z rodzimej literatury. „Filmem ostatnio interesowałem się ogromnie — mówił znakomity pisarz. — Czytałem sporo dzieł zagranicznych, poświęconych temu przedmiotowi: Moussinaca, Gada, Faure’a i innych. A ponieważ niejednokrotnie podkreślano w recenzjach o mych książkach obecność w nich elementu kinowego, który i sam spostrzegłem — przeto nic dziwnego, że bardzo mnie cieszy realizacja najbardziej bodaj filmowego z mych dzieł, jakim jest *Mogila Nieznanego Żołnierza*.”³⁶

Pisarz wierzył, że ze współpracy literatury z filmem powstaną nowe jakości artystyczne, zgodne z postulatami programowymi ery gwałtownych przeobrażeń kulturowych, i nie był w tym przekonaniu odosobniony. Potwierdzeniem przedstawionej tezy może być

opinia Tadeusza Peipera, który stwierdził, że „film zadomowił się w kulturze, zmieniając widnokrąg i słuchokrąg jej uczestników”.³⁷

Rada do Spraw Kultury Filmowej

Anatol Stern w swoim wspomnieniu o Andrzeju Strugu napisał, iż pisarz „miał świadomość wielkiej roli filmu, jego wpływu na masę, jego artystycznych możliwości. Niejednokrotnie mówił o konieczności wydobycia z filmu polskiego tych jego walorów. I podczas tych właśnie rozmów naszych narodziła się myśl stworzenia związku czy stowarzyszenia, które by poświęciło się opiece nad stroną artystyczną i kulturalną naszego filmu. Tak powstała Rada dla Spraw Kultury Filmowej.”³⁸

Oficjalnie Rada została powołana do życia na wniosek wysunięty przez Centralny Zarząd Polskiego Związku Teatrów Świetlnych na konferencji odbytej w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w listopadzie 1927 roku. Celem nowej organizacji miała być opieka nad stroną artystyczną oraz kulturalno-oświatową polskiej kinematografii.³⁹

W skład Rady weszli: Andrzej Strug (przewodniczący), Anatol Stern (sekretarz), Karol Irzykowski, prezes Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych — Stanisław Zagroździński, prezes Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych — Henryk Finkelsztejn, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, malarz — Tadeusz Pruszkowski, reżyserzy filmowi: Wiktor Biegański i Ryszard Ordyński, przedstawiciele Ministerstwa Spraw Wewnętrznych: znawca filmów naukowych — inspektor Czesław Cieszkowski, szef wydziału cenzury — Kazimierz Błeszyński oraz Arnold Szyfman — reżyser teatralny, dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie.⁴⁰ Skład Rady wskazuje na to, iż było to ciało mogące mieć wpływ na różne



Ekipa realizacyjna na planie

inicjatywy w branży, a także na decyzje rządu w sprawach kinematografii.

W celu usystematyzowania swej pracy Rada zorganizowała się w kilka referatów. Referat propagandy walorów artystycznych kina objęli: Karol Irzykowski i Anatol Stern. Miał on za zadanie krzewienie idei filmu artystycznego za pomocą odczytów, wydawnictw, pokazów filmowych. Jednym z celów było zainicjowanie wydawania literatury filmowej — polskiej i przekładów, w cyklu popularnych i naukowych wydawnictw. Niewątpliwym osiągnięciem Rady było wydanie zbioru studiów i krytyk filmowych Marii Jehanne Wielopolskiej oraz Karola Irzykowskiego i Anatola Sterna, co dało czytelnikom pewien wgląd w dorobek polskiego piśmiennictwa filmowego. Dążono także do wypracowania pozycji krytyki filmowej w prasie polskiej.

Referat kolejny został nazwany artystycznym, kierowali nim Ryszard Ordyński i Tadeusz Pruszkowski. Miał on ogromne znaczenie dla branży kinematograficznej, bowiem wydawał opinie dotyczące walorów artystycznych i kulturalnych filmów polskich oraz sprowadzanych z zagranicy. Oczekiwano, iż w związku z istnieniem podwójnej cenzury filmów referat ten wprowadzi pożądane zmiany. Przede wszystkim wyrażona opinia miała być miarodajna dla władz komunalnych przy wymierzaniu odpowiedniej stawki podatkowej.

Referat filmu kulturalno-oświatowego (naukowego), który tworzyli profesor Kazimierz Błeszyński, Wiktor Biegański i Czesław Cieszkowski, miał opracować plan spopularyzowania i zastosowania filmu kulturalno-oświatowego w szkolnictwie. Równocześnie jego zadaniem było przygotowanie dla władz materiałów dotyczących kina pedagogicznego w innych krajach (tym problemom był poświęcony kongres filmowy w Paryżu i kongres filmu naukowego w Szwajcarii) i wypracowanie metod, które umożliwiłyby rozpowszechnianie tego rodzaju filmów w Polsce. Pewną propozycją był memoriał w sprawie obniżenia podatku na programy mieszane, czyli

pokazywanie filmu rozrywkowego i naukowego, inną — przymus wyświetlania filmów kulturalno-oświatowych, jak to się działo w Niemczech i Włoszech.

Ostatnim referatem — ogólnym, kierował Andrzej Strug. Zadaniem jego miało być opiniowanie w sprawach kinematografii na wnioski lub prośbę władz, organizacji zawodowych, instytucji społecznych i prywatnych oraz placówek zagranicznych.

Rada, będąc jakby zarodkiem kilku instytucji, które przekształcały się w odrębne organizacje kulturalne, zamierzała zapraszać do współpracy wybitnych przedstawicieli filmu, sztuki i prasy.⁴¹

Andrzej Strug, udzielając wywiadu dziennikarzowi „Filmu” na temat Rady, powiedział, że jej główne zadanie to wpływanie na rozwój kinematografii w Polsce i podniesienie poziomu artystycznego filmów, przede wszystkim przy pomocy rzeczowej i kompetentnej krytyki. Rada planowała wydawanie specjalnego czasopiśma. Istniejąca krytyka filmowa, zdaniem pisarza, miała przeważnie charakter płatnej z góry reklamy. Drugi nurt działań Rady, według Struga, miał polegać na próbach oddziaływania na stanowisko rządu w sprawach kinematografii. Chodziło przede wszystkim o zwrócenie uwagi na problemy kina polskiego, podjęcie decyzji w sprawie kontyngentu, zmniejszenie i unormowanie opłat magistrackich, utworzenie urzędu filmowego, mającego mieć specjalne kompetencje do popierania rozwoju filmu polskiego.⁴²

Cele i zadania Rady przedstawiały się wręcz imponująco, trudno jest jednak ustalić, jak naprawdę wyglądała jej działalność. Na podstawie źródeł prasowych wiadomo, że w kilku sprawach działania Rady okazały się skuteczne.

Rada do Spraw Kultury Filmowej przyczyniła się do rozwiązania konfliktu pomiędzy Polską Agencją Telegraficzną a Związkiem Producentów Filmowych, wywołanego monopolem PATA na filmowanie uroczystości i osób urzędowych. Jednomyślny protest organizacji filmowych, które zwróciły się do Rady, spowodował wystosowanie przez jej członków listu w tej sprawie do Prezydium Rady

Ministrów. Żądali oni w nim przywrócenia wolności słowa filmowego, którą ograniczała decyzja Rady Ministrów, przyznająca PAT wyłączność praw dokonywania zdjęć kinematograficznych z wszelkich obchodów oficjalnych i uroczystości, mających znaczenie państwowe. Zdaniem Rady monopol ten mógłby zahamować rozwój filmowej sztuki operatorskiej, dla której tego rodzaju obchody były ważnym zadaniem, oraz w wielu wypadkach wpłynąć ujemnie na wierność dokumentalną i historyczną takich zdjęć, które powinny tworzyć „żywe archiwum narodu”.⁴³ W efekcie interwencji PAT rzekł się monopolu, w przyszłości miał wydawać upoważnienia do zdjęć w ścisłym porozumieniu ze Związkami: Producentów Filmowych i Przemysłu Filmowego.⁴⁴

Rada, kierowana przez Andrzeja Struga, zawarła porozumienie z rzymską Luce w sprawie wymiany filmów kulturalno - oświatowych, zaprojektowała kinofikację szkolnictwa w Polsce, przesyłała Ministerstwu Spraw Wewnętrznych swoje opinie o wartości artystycznej filmów zatrzymanych przez cenzurę i stawała w ich obronie. Na Radzie odczytywane były referaty dotyczące sztuki filmowej, a także problematyki kulturalnej. Wszystko to działo się przy współudziale, a często z inicjatywy Andrzeja Struga.⁴⁵

W związku z dosyć dużą rodzimą produkcją filmową i trudnościami wprowadzenia jej na ekrany, wynikającymi z zalewu rynku polskiego filmami zagranicznymi, prezes Rady złożył na początku 1930 roku na ręce ministra Józefskiego memoriał w sprawie koniecznych zmian organizacyjnych w naszej kinematografii.⁴⁶ Wymiernym tego efektem była decyzja Centralnego Biura Filmowego o obowiązku wyświetlania przez kina filmów polskich, mających stanowić 10% repertuaru w ciągu roku.⁴⁷ Zaznaczono w ten sposób znaczenie polskiej produkcji filmowej dla interesów państwa. Decyzja ta pozwoliła uniknąć wprowadzenia kontyngentu na filmy zagraniczne, co postulowała część środowiska filmowego, powołując się na wzór Niemiec czy Francji. Nie ograniczała tym samym administracyjnie eksportu i jednocześnie spowodowała duże zaintereso-

wanie filmem polskim. O ile dotychczas na 700 kin tylko 200 grało krajowe filmy, od momentu wprowadzenia zmian wszystkie kina musiały wyświetlać polskie filmy. W ten sposób zwiększono pojemność krajowego rynku i stworzono mechanizm mogący się przyczynić do rozwoju polskiej kinematografii.⁴⁸

Andrzej Strug zaangażował się w sprawy kinematografii nie tylko jako prezes Rady. Jako senator Rzeczypospolitej Polskiej na jednym z zebrań komisji senackiej mówił o konieczności rozwiązania problemu Centralnego Biura Filmowego. Zakres działalności Biura, zdaniem senatora, był zbyt szeroki. Nie tylko cenzurowało ono filmy, ale także oceniało je pod względem artystycznym, co stanowiło podstawę do określenia wysokości podatku komunalnego na terenie całego kraju. Centralne Biuro Filmowe zajmowało się poza tym całokształtem spraw filmowych, opracowując ustawy i rozporządzenia. Skupienie wszystkich spraw przemysłu kinematograficznego w jednym biurze o skromnym budżecie prowadziło do wadliwego funkcjonowania całego organizmu kinematografii, którą miało ono kierować, oraz ogólnego niezadowolenia środowiska.⁴⁹

Ważnym przedsięwzięciem polskiej kinematografii tego okresu było zorganizowanie w 1927 roku przez Polski Związek Przemysłowców Filmowych i Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii Wystawy Foto-Kinematograficznej. W skład komitetu honorowego wystawy weszli przedstawiciele rządu, dyplomacji, a także środowisk twórczych, między innymi Andrzej Strug. Wystawa miała prezentować dorobek polskiej kinematografii, zarówno techniczny (pokaz aparatów projekcyjnych), jak i artystyczny (projekcje filmów).⁵⁰ Uzupełnieniem była Akademia Filmowa, kierowana przez Anatola Sterna. Była to właściwie seria odczytów nadawanych przez radio, dotyczących zagadnień zarówno teoretycznych, jak i praktycznych współczesnego filmu. Wystąpiło w niej wiele znanych postaci ze świata kultury, między innymi Kazimierz Prószyński, Stefania Zahorska, Karol Irzykowski, Aleksander Hertz, Wiktor

Biegański, Jadwiga Smosarska, Melchior Wańkowicz.⁵¹ Jak podają źródła prasowe, sześćdziesiąt tysięcy abonentów polskiego radia słuchało prelekcji organizowanych w ramach Akademii Filmowej.⁵² Miał wystąpić z odczytem także Andrzej Strug, ale nie doszło do tego. Anatol Stern zapowiadał, że wystąpienia radiowe zostaną uzupełnione przez szkice wybitnych literatów, znawców filmu, między innymi Andrzeja Struga, i że będą wydane w formie książkowej.⁵³

Działalność Rady do Spraw Kultury Filmowej trwała z przerwami blisko trzy lata. Próbując dokonać oceny jej działalności, należy zauważyć, że była to pierwsza instytucja społeczna zainteresowana kinem jako nowym środkiem wyrazu artystycznego i przyszłą sztuką, a zarazem dostrzegająca problemy przemysłu kinematograficznego i dążąca do wprowadzenia istotnych zmian w tym zakresie. Przedsięwzięcia i inicjatywy podejmowane przez Radę, w kilku przypadkach zakończone spektakularnym sukcesem, świadczą o sensowności istnienia tego typu instytucji. Wiedza na temat działalności Rady do Spraw Kultury Filmowej w historii kina polskiego jest niewielka, tymczasem był to, sądząc z informacji dotyczących jej działalności, istotny element polskiego życia filmowego drugiej połowy lat dwudziestych.

Przygoda filmowa Andrzeja Struga, trwająca trzy lata 1927–1930, był to jedyny okres bezpośrednich doświadczeń kinematograficznych pisarza. Później w zasadzie do nich nie wracał, co nie znaczy, że nie interesował się kinem. Wyrazem ciągłej fascynacji Struga nową sztuką była jego twórczość pisarska, o czym najlepiej świadczy *Żółty krzyż*, jeden z jego ostatnich utworów, napisany w konwencji scenariusza filmowego.

Koncepcja kina

Gdy w 1927 roku Andrzej Strug zaczął współpracować z polską kinematografią ani poziom artystyczny rodzimych filmów, ani organizacja przemysłu kinematograficznego właściwie nie zachęcały do tego. Był to wówczas rodzaj wyzwania dla niespokojnych twórców, którzy dostrzegali nowoczesność filmu jako środka wyrazu artystycznego. Autor *Pieniądza*, którego utwory adaptowano na ekran, piszący scenariusze filmowe, walczący o kulturę filmową i wielokrotnie wypowiadający się na temat kina, nie stworzył spójnego systemu teoretycznego. Rozproszone w prasie uwagi dotyczące zagadnień estetycznych filmu, a także problemów produkcyjnych układają się jednak w pewną znaczącą całość.⁵⁴

Prasowy dialog z kinem Strug rozpoczął po ekranizacji *Mogily Nieznanego Żołnierza*⁵⁵, dokonanej przez Ryszarda Ordyńskiego. W jednym z wywiadów na pytanie o przyszłość filmu polskiego odpowiedział, iż „w większości filmów realizowanych w kraju brak przede wszystkim *kinowości* (podkr. aut.). Jeszcze realizatorowie filmowi nie przyzwyczaili się u nas mówić obrazami i ich rytmem. Jeszcze jest w tym wiele krztuszenia się, jąkania, zacinania się — jak gdyby mówiło niemowlę lub cudzoziemiec, niewładający językiem. A powinno to być proste i naturalne, tak jak w filmach amerykańskich, w których może być i fabuła szczytem naiwności i błędy te i owe, ale gdzie obrazy płyną rytmiczną, nieprzerwaną, muzyczną falą. Ale na to trzeba przede wszystkim wyżyć się chęci opowiadania, tłumaczenia i propagowania za pomocą filmu. Film u nas za bardzo jest uważany za narzędzie propagandy państwowej lub społecznej — nie znaczy to, by te czynniki nie miały wartości pierwszorzędnej, lecz w polskich obrazach tłumią one w pewnej mierze artyzm.”⁵⁶ Uzupełnieniem przedstawionych poglądów mogą być uwagi Struga pochodzące również z 1927 roku, dotyczące kina. „Jest to sztuka, nad którą fatalnie zaciążył kapitał. Artysta nie posiada w sztuce filmowej dotychczas żadnych praw”.⁵⁷ Pisarz podkreślał,

iż wytwórnice filmowe liczyły się jedynie z gustem publiczności, wyrażającym się poprzez wpływy kasowe. Z tego powodu często zmieniano intencje autora tekstu literackiego. Przykładem może być *Dzwonnik z Notre Dame* Wiktora Hugo. Na pytanie dziennikarza, które z filmów uczyniły na nim największe wrażenie, pisarz wymienił *Doktora Caligari* i filmy ekspresjonistyczne, ale także *Robin Hooda* i *Złodzieja z Bagdadu*. Ogromne wrażenie wywarł na Strugu film *Dekabryści*, zresztą deklarował się on jako zwolennik kina radzieckiego, które — jego zdaniem — poza głębią tematu prezentowało wysoki poziom artystyczny.⁵⁸

W wywiadzie dla „Przeglądu Wieczornego” z 1927 roku pisarz zawarł kilka istotnych uwag dotyczących sztuki filmowej i roli, jaką kino powinno odgrywać w kulturze. „Wydaje mi się, że film powinien iść inną drogą, drogą filmów niesamowitych, fantastycznych w najlepszym tego słowa znaczeniu. Realizm zaś powinien być stosowany przy używaniu filmu do notowania ważnych faktów codziennego życia, przy których kinematografia może odegrać bardzo ważną rolę, jako kronika, jako dokument przechodzących chwil.”⁵⁹ Zwraca uwagę wyraźne zafascynowanie pisarza filmem ekspresjonistycznym, a z drugiej strony pobrzmiwają w cytowanej wypowiedzi echa teorii Bolesława Matuszewskiego, dotyczącej dokumentalnej i historycznej misji kina. Problemem kina polskiego, zdaniem Andrzeja Struga, jest brak niezbędnych do produkcji filmów środków finansowych, czego efektem są chałupnicze metody realizacji i powszechne w filmach polskich niedostatki warsztatowe. Poważną wadą polskiej kinematografii jest przemożne dążenie producentów do sprzedania filmu za granicę, co staje się celem samym w sobie.

Dwa lata później, a więc mając już pewien багаż doświadczeń wynikających z ekranizacji powieści *Mogiła Nieznanego Żołnierza*, a także pracy scenarzysty przy *Panu Tadeuszu*, *Przedwiośnie*, jak również działalności w Radzie, Andrzej Strug w jednym z wywiadów mówił o problemach bieżącej produkcji filmowej.

Zwrócił uwagę na fakt, że gorączka produkcyjna 1929 roku świadczy wprawdzie o rozwijającym się przemyśle kinematograficznym, ale niestety, ilość filmów nie dorównuje ich jakości. Dwie główne wady polskiej produkcji to dyletantyzm i dorywczność, które zdaniem pisarza można usunąć, zachęcając do współpracy ludzi sztuki, którzy zastąpią businessmanów, myślących jedynie o doraźnym zysku, ucząc się tego, co inne kinematografie już osiągnęły. Dotyczy to przede wszystkim poziomu reżyserów i operatorów oraz konieczności zrzeszania się i współpracy różnych firm kinematograficznych (biura, atelier), które powinny tworzyć filmy na tyle atrakcyjne, by można je było sprzedać na rynkach światowych.⁶⁰ „Polowanie na pieniądź sprawiło, że właściwe zagadnienie filmu jako sztuki dla wielu producentów przestało już istnieć. To się mści, jestem pewien, że gdyby myślano mniej o handlu, a więcej o sztuce, dawno już robilibyśmy obrazy na poziomie europejskim — a w ślad za tym i dochody wzrosłyby w dwójnasób (...). Także i reżyserzy przejawiają za mało ambicji lub nadają jej fałszywy kierunek. Usprawiedliwia ich jednak prymitywność środków, jakimi rozporządzają. Technicznie stoimy tak słabo, że mimo wielkich wysiłków, jakie dziś dają się zauważyć, nie mogę i tego roku spodziewać się rewelacji. Nawet geniusz nie dałby sobie rady bez odpowiedniego atelier, bez dostatecznych funduszy i bez aktorów (...). Dotąd nie widzę nikogo, kto by udźwignął brzemień roli w wielkim stylu. Zwłaszcza brak nam zdolnych aktorek. Z mężczyznami jest o wiele lepiej (...). Wytwórcy polskich obrazów zanadto boją się cenzury: to niejednokrotnie obniża wartość ich dzieła. Nie trzeba zawczasu trząść się ze strachu, że coś tam zostanie wycięte czy usunięte. Trzeba robić wszystko, co dobry scenariusz i sumienie artystyczne nakazuje. I jeszcze jedna rzecz — pozbyć się propagandowości, która cechowała dotąd tzw. polski typ filmu. Polskość nie polega na łałach, folklorze i słonecznych krajobrazach. Nie można się zacieśniać. Jak największa różnorodność — a przedtem zapał twórczy i precyzja wykonania. To nam wystarczy na początku. A potem?

Może przyjdzie geniusz — reżyser, który film polski pchnie na nowe tory.”⁶¹

Zacytowane tutaj obszernie fragmenty wypowiedzi Struga przedstawiają nie tylko problemy, które zdaniem pisarza wiązały się z funkcjonowaniem rodzimej kinematografii: podporządkowanie systemowi rynkowemu, propagandowemu, cenzurze, lecz także ówczesny sposób myślenia o kinie. Charakterystyczny jest brak krytyki formalnej, co może dziwić u twórcy uprawiającego pisarstwo „kinematograficzne”. Jest to zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę, że w tym okresie był on bezpośrednio zaangażowany w sprawy produkcji. Analizując cytowane wypowiedzi dotyczące funkcjonowania kina w kulturze, dostrzegamy wyraźnie narastające rozczarowanie Struga polskim kinem, które wbrew nadziejom i oczekiwaniom artystów, intelektualistów i widzów nie stało się w latach dwudziestych sztuką, nie spełniało też funkcji dobrego towaru.

Rodzaj podsumowania doświadczeń kinematograficznych Andrzeja Struga mogą stanowić dwie wypowiedzi pisarza zamieszczone w „Kinie” w 1930 roku. Nigdy później autor *Pieniądza* nie wyowiadał się już publicznie na temat kina.

Pierwsza z nich dotyczyła filmowych adaptacji powieści. „Dwukrotnie przerabiano moje utwory na ekran — mówił Andrzej Strug. Nie zadowolili mnie jednak przeróbka *Mogily Nieznanego Żołnierza*, a jeszcze mniej *Pokolenia Marka Świdry (Grzeszna miłość)*. Nie pisałem scenariuszy, ograniczyłem się do ogólnych wskazówek. Nasi filmowcy obchodzą się z utworem bardzo niefrasobliwie, biorą tylko niektóre momenty, inne zatracają; na plan pierwszy występuje masa nieistotnych zewnętrznych motywów — tak, iż widz nie poznaje znanego z lektury utworu, który na ekranie staje się czymś nijakim. Pobudką tych przeróbek jest chęć reklamowania filmu nazwiskiem autora.”⁶²

Powody rozczarowania pisarza były dosyć głębokie, kino interesowało go bowiem jako nowa forma komunikacji artystycznej, posiadająca potencjalne możliwości wyrażania sensów, których li-

teratura nie jest w stanie przekazać. Natomiast to, z czym się zetknął w praktyce kinematograficznej, oprócz tego że niewiele miało wspólnego z jakąkolwiek formą sztuki, nie stwarzało także szans na przyszłość. W branży filmowej drugiej połowy lat dwudziestych nie było miejsca na artystyczny eksperyment. W takiej sytuacji pisarz definitywnie zrezygnował ze współpracy z kinematografią, chociaż nigdy nie przestał być entuzjastą dziesiątej muzy. „W kinie bywałem bardzo często — powiedział dziennikarzowi „Kina” Andrzej Strug — gdyby nie to, że natrafiwszy na nędzny obraz, zniechęcam się i muszę zapomnieć o tym wrażeniu, właśnie dlatego że kino porywa mnie ogromnie. Nie mogę znieść tej okropnej tandety, która przeraża mnie w produkcji filmowej zagranicznej i polskiej.

Dźwiękowce obniżyły ten poziom, ale mam nadzieję, że doczekam jeszcze powrotu filmu niemego i jego dalszego rozwoju.

W wielu filmach są wspaniałe szczegóły, mnóstwo wynalazków technicznych, ale niezmiernie rzadko spotyka się obraz zbudowany logicznie i wytrzymujący kryterium artystyczne w całości.

W naszych polskich warunkach współpraca literata z przeróbkami filmowymi jego utworów jest nadzwyczaj niewdzięczna i niemal beznadziejna w znaczeniu uratowania w filmie samej istoty utworu (...). Literat obdarzony wielką energią i uporem (...) może niekiedy wymóc pewne poszanowanie dla swoich rad i wskazówek, ale zazwyczaj po bezowocnych usiłowaniach rezygnuje i filozoficznie czeka końca.

Taki też zazwyczaj jest mój los.³⁶³

Paradoksem twórczości Andrzeja Struga było to, że tylko literatura dawała mu możliwości wyrażania treści, z istoty swojej właściwych formie filmowej, zaś najbardziej filmowe jego utwory, jak dotychczas, nie doczekały się przeniesienia na ekran.

Przypisy

1. *Andrzej Strug o filmie*, „Ekran i Scena” 1927, nr 4, s. 1.
2. Uzupełnieniem przedstawionej tezy może być opinia Struga na temat radia, które zdaniem pisarza uosabia współczesną cywilizację, bowiem swobodnie operuje czasem i przestrzenią i ze względu na ilość odbiorców jest środkiem przekazu, który może najlepiej popularyzować sztukę, przede wszystkim wśród robotników; por. *Andrzej Strug o radiu i wojnie* (wywiad Ra z autorem *Mogiły Nieznanego Żołnierza*), „Radio” 1929, nr 9, s. 3.
3. Por. np: S. Kryński, *Wizja rewolucji we wczesnej prozie Andrzeja Struga (1902–1912)*, Rzeszów 1989.
4. Używam kategorii model kulturowy modernizmu, odwołując się do pracy R. Zimanda *Dekadentyzm warszawski*. Model kulturowy w niniejszej pracy będzie określał te same lub podobne zjawiska, ale postrzegane z dwóch perspektyw: historii ówczesnej i dzisiejszej. Po pierwsze, model kultury modernistycznej oznaczać będzie wyobrażenia ludzi tamtych lat o tym, co w ich oczach i przy ich czynnym współudziale powstawało jako nowy typ kultury. Po drugie, odnosi się on do wyobrażeń badacza o kulturze, która minęła. W tym sensie model kulturowy modernizmu jest konstrukcją historyczną, ale przede wszystkim konstrukcją poznawczą i metodologiczną, służy bowiem nie do bezpośredniego opisywania rzeczywistości, lecz do zadawania pytań.
5. B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1984.
6. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, (w:) tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 246–276.
7. R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1964, s. 106.
8. Ibidem, s. 107. Innego zdania jest badacz dziejów polskiego futurystu Helena Zaworska, która jest przekonana, że wiek ubie-

gły nie mógł znać problemu odbiorcy masowego, ponieważ nie dysponował odpowiednimi warunkami społecznymi ani techniczno-cywilizacyjnymi; por. H. Zaworska, *Spoleczne ambicje awangardy*, „Polityka” 1963, nr 35.

9. A. Urbańczyk, *Kinematograf na scenie. Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie XI–XII 1896*, Kraków 1986.
10. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 97.
11. M. McLuhan, *Przekazem jest przekaznik*, (w:) tegoż, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, op. cit., s. 45–60.
12. W 1907 roku Andrzej Strug został omyłkowo aresztowany w czasie akcji policyjnej przeciwko Polskiemu Związkowi Ludowemu i jego czasopismu „Zagon” i skazany na karę pięciu lat zesłania do Wiatki, którą dzięki łapówce zamieniono na łaskę banicji do końca stanu wyjątkowego. Tym sposobem znalazł się w Paryżu.
13. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, Warszawa 1913, s. 254–260.
14. Próby określenia przez badaczy, jak podaje Helena Zaworska, początku procesu kształtowania się nowej świadomości artystycznej sprowadzają się w zasadzie do dwóch propozycji: jednej podkreślającej, że zasadniczy przełom w poglądach na istotę i funkcje sztuki nastąpił w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku, oraz drugiej wiążącej go z takimi wydarzeniami, jak pierwsza wojna światowa czy rewolucja październikowa, powodującymi upadek dotychczasowego systemu wartości. Większość słowników i opracowań dotyczących sztuki nowoczesnej uznaje okres 1905–1909 za czas narodzin sztuki dwudziestowiecznej, co wynika z faktu, że rozwój sztuk plastycznych na początku wieku wyprzedzał — jeśli chodzi o ukształtowanie się nowej świadomości estetycznej — rozwój literatury.

- Podobne przemiany w literaturze nastąpiły w latach dziesiątych naszego wieku.
15. H. Zaworska, *Pierwsza młodość sztuki XX wieku — kubizm*, (w:) tejże, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963, s. 33.
 16. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1: 1895–1918, Warszawa 1955, s. 53.
 17. Ibidem, s. 53.
 18. B. W. Lewicki, Scenariusz. *Literacki program struktury filmowej*, Warszawa 1970, s. 43.
 19. J. Rzymowski, Wstęp i komentarz do: A. Strug, *Nowele i opowiadania*, Warszawa 1987, s. 53.
 20. Z. Jarosiński, Wstęp i komentarz do: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. X.
 21. Ibidem, s. XI.
 22. J. P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 46.
 23. A. Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1970.
 24. A. Malraux, *Przemijanie a literatura*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1982, s. 58.
 25. S. Żółkiewski, *Miejsce literatury w kulturze polskiej XX wieku*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 7, s. 54.
 26. W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: 1895–1929, Warszawa 1989, s. 209.
 27. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, op. cit., s. 96.
 28. W. Perzyński, *Triumf kinematografu*, „Świat” 1908, nr 14, s. 14–15.

29. J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 28.
30. Pisze o tym m.in. J. Toeplitz, por. tegoż, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, Warszawa 1956, s. 343.
31. W. Banaszekiewicz, W. Witczak, op. cit., s. 142.
32. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966, s. 160.
33. Ibidem.
34. S. Żółkiewski, *Miejsce literatury w kulturze polskiej XX wieku*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 7, s. 50.
35. W. Jewsiewicki, op. cit., s. 159.
36. K.Z. „*Kurier Polski*” u Andrzeja Struga. *Co mówi wielki pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza”*, „*Kurier Polski*” 1927, nr 340, s. 11. Andrzej Strug powołuje się na przeczytane teksty teoretyczne o kinie, między innymi: Urbana Gada, odkrywcy i męża Asty Nielsen, duńskiego reżysera i teoretyka filmu, autora głośnej swego czasu książki *Film, jego środki i cele (Filmen Dens Midler og Maal — 1919*, jedna z pierwszych książek o sztuce filmowej, w 1920 roku ukazało się tłumaczenie niemieckie), piszącego o nowych estetyzujących i psychologizujących tendencjach w kinie duńskim przed pierwszą wojną światową; pracę francuskiego krytyka Leona Moussinaca, *La naissance du cinéma* (J. Povolzky, Paris 1925), której autor podejmuje walkę o film artystyczny i narodowy jednocześnie; Elie Faure’a, *L’arbre d’Eden* (Flammarion 1924), piszącego o sytuacji francuskiej kinematografii po 1919 roku, walczącej z zalewem filmów zagranicznych. Obaj francuscy autorzy opisują okres kina francuskiego z lat 1919–1924, który określa się mianem impresjonizmu filmowego lub pierwszej awangardy.

37. T. Peiper, *Radiofon*, (w:) tegoż, *Tędy*, s. 304, pierwodruk (w:) „Zwrotnica” 1922, lipiec.
38. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 205.
39. *Rada do Spraw Kultury Filmowej w Polsce*, „Przegląd Wieczorny” 17 XI 1927.
40. J. R., *Rada do Spraw Kultury Filmowej*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 56.
41. L. M. *Kinematografia polska na nowych drogach. Cele i działalność Rady dla Spraw Kultury Filmowej*, „Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1929, s. 56; J. R., *Rada do Spraw Kultury Filmowej*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 56.
42. *Rada do Spraw Kultury Filmowej (Opinia Andrzeja Struga)*, „Film” (Ilustrowany Kurier Kinematograficzny) 1928, nr 3, s. 2.
43. *Osobliwy monopol Polskiej Agencji Telegraficznej na zdjęcia uroczystości i osób urzędowych. Jednomyślny protest organizacji filmowych*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 62, s. 1.
44. *Koniec zatargu PATA z Polskim Związkiem Producentów Filmowych*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 65.
45. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, op. cit., 209.
46. *Dookoła filmu polskiego. Senator Andrzej Strug złoży memoriał na ręce ministra Józefskiego*, „Kurier Filmowy” 1930, nr 8, s. 3 (28 II 1930).
47. H. B., *Polacy na morze! Statek noszący nazwę „Polski film” uratowany*, „Kino Świat” 1930, nr 6, s. 3.
48. Ibidem.
49. *Dookoła filmu polskiego. W komisji senackiej obradowano nad sprawą Urzędu Filmowego*, „Kurier Filmowy” 1930, nr 8, s. 3.

50. *Zwrotny punkt w naszej kinematografii. Wystawa Foto-Kinematograficzna odbędzie się we wrześniu pod protektorem wicepremiera Bartla*, „Kino dla Wszystkich” 1927, nr 44, s. 1.
51. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, op. cit., s. 189.
52. *Polski dorobek w sztuce kinematograficznej*, „Kino-Film” 1927, nr 2, s. 2.
53. A. Stern, op. cit., s. 190.
54. Rozważania teoretyczne literatów na tematy filmowe były w tym okresie dosyć częstym zjawiskiem. O filmie pisali między innymi: Karol Irzykowski, Jan Brzękowski, Władysław Broniewski, Adolf Nowaczyński, Jerzy Braun, Witold Zechenter, Antoni Słonimski, Zofia Nałkowska, Bruno Jasieński, Tadeusz Peiper, Jalu Kurek.
55. Pomijam w tym miejscu uwagi pisarza na temat poszczególnych adaptacji, które pojawiają się w dalszej części pracy.
56. K. Z., „*Kurier Polski*” u *Andrzeja Struga*. *Co mówi wielki pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza”*, „*Kurier Polski*” 1927, nr 340, s. 11.
57. Aineg, „*Kino-Teatr*” u *Andrzeja Struga*. *Znakomity pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza” i o filmach w ogóle*, „*Kino-Teatr*” 1927, nr 22–23, s. 2.
58. Z. D. (Dromlewiczowa), *Andrzej Strug o filmach*, „*Przegląd Wieczorny*” 1927, nr 288, s. 3.
59. Ibidem.
60. *Wywiad z Andrzejem Strugiem*, „*Kurier Filmowy*” 1929, nr 1, s. 3.
61. Ibidem.

62. *Nasza Ankieta: powieść na ekranie. Co mówią Andrzej Strug i Ferdynand Goetel*, „Kino” 1930, nr 4, s. 10.
63. E. M. S., *Współpraca literatury z filmem*, „Kino” 1930, nr 16, s. 3.

Rozdział II

FILMOWA POETYKA TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA STRUGA

„Podobnie jak pod wpływem muzyki rozwija się słuch muzyczny (innymi słowy — kultura muzyczna), tak też z rozwojem sztuki filmowej powstaje filmowy sposób widzenia, czyli kultura filmowa (...). Na naszych oczach powstała i rozwijała się nie tylko nowa sztuka, lecz także i człowiek posiadający nową wrażliwość, nową zdolność i nową kulturę. Nauczyliśmy się patrzeć.”

(Bela Balazs, *Kultura wizualna*)¹

Od 1902 roku, kiedy to Ferdynand Zecca stworzył *Ofiary alkoholizmu* na podstawie powieści Emila Zoli *W matni* możemy mówić o związkach literatury z filmem. Wywołało to obszerną dyskusję, która z jednej strony koncentrowała się na wykazywaniu wpływu, jaki wywierała literatura na kształtującą się twórczość filmową, czego efektem była między innymi koncepcja przyliterackości dzieła filmowego.² Z drugiej zaś strony pojawiła się kwestia inspiracji filmem, które zaznaczały swoją obecność w powieści.

Ideał precyzyjnej, niezapośredniczonej przez subiektywność twórcy, rejestracji świata, jaki w początkowym okresie swego istnienia starało się realizować kino, wraz z rozwojem techniki filmowej tracił na znaczeniu. Nie był też chyba możliwy do zrealizowania. Elementy ułatwiające percepcję obrazów odbijających rzeczywistość, takie jak ruch, określona przestrzeń i realny czas zdarzenia, jednocześnie umożliwiły twórcom wyjście poza ów wymóg realności w kierunku fikcji filmowej.

Pozycja kina, w początkowym okresie jego istnienia, jako instytucji służącej rozrywce, spełniającej przede wszystkim funkcje ludyczne, uniemożliwiała wręcz poszukiwanie odrębności artystycznej filmu poprzez wykorzystanie własnych, specyficznych możliwości. W konsekwencji fotograficzność jako najbardziej oryginalna cecha filmu przez długi czas stanowiła przeszkodę na drodze jego artystycznej nobilitacji. Teoretycy kina starali się udowodnić, że film, pomimo że jest fotografią, może być sztuką.³ Wyrazem dążenia do artystycznej nobilitacji stało się naśladowanie innych sztuk. Efektem był między innymi Film d' Art, a później w okresie awangardy lat dwudziestych koncepcja kina — „muzyki dla oczu” czy ożywionego malarstwa, a także nurt dosłownych filmowych adaptacji literatury.

Związek filmu z literaturą, jakby wbrew fotograficznemu rodowodowi kina, okazał się najściślejszy i najtrwalszy. Literatura jako sztuka narracyjna dostarczała kinu schematów fabularnych, a nawet nieco przekształconych środków wyrazu, nadając produkcji filmowej pierwszych dziesiątków lat istnienia kina „literacki” charakter, ale przede wszystkim dostarczała kinu gotowych tekstów. Wybitni twórcy filmowi — David Wark Griffith, Sergiusz Eisenstein wielokrotnie nawiązywali do literatury, odnajdując w prozie Dickensa czy poezji Puszkina wzorce środków stylistycznych, wykorzystywane w filmie: zbliżenia (wielkie plany), detale, kompozycja kadru, a nawet montaż (konstrukcje epizodyczne, montaż równoległy)⁴. W ten sposób elementy literackie stały się podstawą języka nowej sztuki i zostały powszechnie uznane za typowo filmowe środki wyrazu.

Przeciwniegi biegun prezentowali pisarze, dla których film stał się znaczącą inspiracją wykorzystywaną w twórczości literackiej. Sugestie badaczy wskazywały na twórczość takich wybitnych autorów, jak: Joyce, Proust, Kafka, Robbe-Grillet, którzy wykorzystywali w swoich powieściach pewne chwyt techniczne i artystyczne wywodzące się z ducha formy filmowej. „Brak ciągłości fa-

buły i prowadzenia scen, nagłość myśli i nastrojów, względność i niekonsekwencja miar czasu u Prousta i Joyce'a, Dos Passosa i Wirginii Woolf przypomina cięcia, przesłony i interpolacje filmu, i jest to po prostu czar filmu, kiedy u Prousta dwa wydarzenia, między którymi upłynęło może trzydzieści lat, zbliżają się do siebie bardziej niż te, które w rzeczywistości dzielą tylko dwie godziny.”⁵ Wśród autorów polskich, oprócz Andrzeja Struga⁶, którzy w swojej twórczości w pewnej mierze inspirowali się filmem (co zostało zaznaczone w refleksji badawczej), można wymienić między innymi Stefana Żeromskiego⁷ i Jerzego Andrzejewskiego⁸.

Zafascynowanie kinem było symptomem tych czasów. Młodzi twórcy awangardowi uważali film za jedyną sztukę nadążającą za postępem technicznym, a tym samym zdolną wyrazić ducha epoki. Przeświadczenie to znalazło najpełniejszy wyraz w manifestach i wierszach polskich futurystów. Szczególnie podkreślano filmowy charakter wierszy Anatola Sterna.⁹ Także Skamandryci ulegli owej gorączce filmowej, wyraźne reminiscencje z *Gabinetu doktora Caligari* znajdowały się w wierszach Antoniego Słonimskiego (*Negatyw 1921*). Pierwiastki filmowe dostrzegano w twórczości literackiej Tadeusza Peipera czy Jalu Kurka.¹⁰ Znane były również próby zastosowania w literaturze pewnych chwytów wziętych wprost z filmu, naśladowania filmowych konstrukcji narracyjnych, na przykład w powieści Jalu Kurka *Kim był Andrzej Panik*, nowelach Adama Ważyka *Człowiek w brymborach*, sztuce Tadeusza Peipera *Szósta, szósta*. Należy wspomnieć także o powieściach powstałych na podstawie obejrzanych filmów, na przykład Leo Belmonta *Droga Człowieka. Powieść osnuta na tle filmu pt. „Cyrk” Charlie Chaplina*, oraz powieści Antoniego Marczyńskiego *Niepotrzebny człowiek* i *Znachor*. W tego typu utworach fabułę filmową poddawano przekładowi na język literatury, zaś powstałe dzieła moglibyśmy nazwać powieściową adaptacją filmu. Pisano także powieści na podstawie scenariuszy filmowych, przykładem mogą być utwory Zofii Dromlewiczowej *Pod banderą miłości*, według sce-

nariusza Jerzego Brauna, czy *Pod dachami Paryża*, według scenariusza René Claira.¹¹ Film miał spowodować symultaniczne postrzeganie świata, co zdaniem Arnolda Hausera, rozwijającego Bergsonowską myśl, iż „mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej”¹², miałyby stanowić jedną z cech kultury dwudziestego wieku.

Kino stworzyło nowe universum obrazowe, na które składały się fikcyjne, bo przez film wykreowane, wizje świata. Były to obrazy świata zreprodukowanego i tym samym zwielokrotnionego, przemawiające do odbiorcy niezwykle atrakcyjną — para-mimetyczną formą, dające złudzenie uczestnictwa w nowej rzeczywistości. Należy dodać, że ów zwielokrotniony nierealny świat powstawał niejako pod dyktatem gustów i potrzeb masowego widza. Film musiał spełniać wszelkie wymogi dobrego towaru, mającego doskonale się sprzedawać maksymalnej liczbie odbiorców. Kino, oferując odbiorcom możliwość poznawania świata poprzez zwielokrotnione obrazy reprodukuje świat rzeczywisty, stanowiło nową jakość w kulturze dwudziestego wieku. Bolesław Lewicki zwracał uwagę na stałą opozycyjność formalną kina w stosunku do literatury i stałe z nią współzawodniczenie w podejmowaniu tych samych tematów.¹³ Mając świadomość wpływu obu sztuk na sposób myślenia, odczuwania i wyobraźnię masowej publiczności, dostrzegając jednakże większy wpływ kina, zrozumiemy, dlaczego Arnold Hauser nazwał wiek XX wiekiem filmu.

Związki między literaturą XX wieku a filmem są wszechstronne i trudno jest ustalić, która sztuka, wbrew obowiązującemu w kulturze dyktatowi literatury, jest w tym układzie dominująca. Relacje między nimi mają charakter wzajemnego oddziaływania, mogą więc polegać na wpływach bądź zbieżnościach, transpozycjach lub odpowiednościach. Waga, jaką przykłada się do refleksji dotyczącej relacji między powieścią a kinem, szczególnie w polskiej myśli o sztuce, wyraża się w ustawicznym dążeniu, zaznaczonym w szcze-

gólowych artykułach i książkach, do określenia i zanalizowania wszelkich możliwych odpowiedniości między dwiema sztukami.

Problem „filmowości literatury”, tak widoczny w twórczości Andrzeja Struga, jawi się tutaj jako szczególnie interesujący materiał do refleksji. Fascynacja kinem niewątpliwie znalazła najpełniejszy wyraz w jego powieściach pisanych „techniką filmową”. Już to tylko może stanowić powód podjęcia próby prześledzenia wpływu filmu na typ narracji literackiej, a także na sposób obrazowania stosowany przez Struga w powieściach.

Dwie cechy kina, jak się wydaje, szczególnie zainteresowały Andrzeja Struga: „poezja wizualna” (wyrażenie Yvana Golla) i zasygnalizowana przez Pierre Mac Orlana zdolność kina do wyrażenia tego, co „nieświadome”¹⁴. Różne chwytty, takie jak nakładanie obrazów, przenikania, jazdy kamery, luźne, często niełączące się z sobą sekwencje, zmiany planów, efekty świetlne, zmiany punktów widzenia, a także nowe sposoby narracji filmowej, czyniły z kina w latach dwudziestych, w okresie eksperymentów filmowych: ekspresjonistycznych, dadaistycznych, surrealistycznych, rodzaj poezji obrazów.

Istota problemu filmowości prozy jest trudna do uchwycenia i aby spróbować przybliżyć się przynajmniej do jego zrozumienia, należy tutaj dokonać analizy porównawczej, która będzie dotyczyła struktur artystycznych filmu i powieści. Należy odnaleźć filmowe odpowiedniki treści literackich, czyli — jak mówi Philippe Durand — „zbieżności w twórczym procesie”.¹⁵ Poprzez analizę konkretnych rozwiązań i technik występujących w obu rodzajach sztuki można ustalić tożsamości, podobieństwa czy zbliżenia struktury lub funkcji, które odpowiadają analogicznym lub równoważnym aspektom tej samej ekspresji artystycznej.¹⁶ Niniejsza część pracy będzie dotyczyła filmowych przejawów w myśleniu Andrzeja Struga, wyrażających się w jego twórczości literackiej. Poszukiwanie analogii będzie się tutaj odbywało w kilku przenikających się płaszczyznach: motywu kinematografu, bohatera w kręgu mitologii

kina, obrazu — punktu widzenia, sposobu operowania elementami czasu i przestrzeni — symultanizmu. Kolejność analizy powyższych motywów została uwarunkowana ich diachronią. Można się też zastanowić, jak dalece „filmowa kultura widzenia i słyszenia” Andrzeja Struga określała przedstawioną przez niego rzeczywistość literacką.

Motyw kinematografu

O prawdziwej rewolucyjności dzieł Struga, jak ją pojmował Karol Irzykowski¹⁷, o której nie decydował sam temat, lecz także jego literackie ukształtowanie, mogło świadczyć artystyczne wykorzystanie w powieści motywu kinematografu.¹⁸

Film jako motyw w literaturze polskiej pojawił się już w początkach wieku — w sztuce Karola Irzykowskiego *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo* (1908/1909), w opowiadaniu Bolesława Prusa *Widziadła*, napisanym niedługo przed śmiercią pisarza, a opublikowanym dopiero w 1936, następnie w utworze poetyckim Wacława Wolskiego *Baśń o kinematografie* z 1909 roku.¹⁹ Jednakże tylko nieliczni polscy pisarze w tym okresie szukali w „innej sztuce”, jaką było kino, nowych możliwości wyrazu artystycznego. Maryla Hopfinger wymieniła trzy nazwiska: Anatola Sterna, Jalu Kurka i Adama Ważyka.²⁰ Do grona tych nielicznych twórców, autentycznie zainteresowanych sztuką filmową w początkach naszego wieku, niewątpliwie należy dołączyć Andrzeja Struga, który już w 1909 roku w powieści *Dzieje jednego pociągu* wykorzystał film jako temat literacki, a także zastosował kompozycję i sposób narracji zbliżone do estetyki filmowej.

Potrafił on dostrzec cechy nowego typu wrażliwości psychicznej człowieka doby kinematografu i odnotowywał w swoich po-

wieściach kolejne etapy jej kształtowania się. Motyw niezwykłego onirycznego transu, w jaki kino wprawiało widza, po raz pierwszy stykającego się z magią ruchomych obrazów, pojawił się już w *Dziejach jednego pocisku*. Później będzie się on przewijał niczym leitmotiv przez niemal wszystkie powieści, pełniąc w strukturze każdej z nich różne funkcje.

Bardzo znamienny jest fragment z *Dziejów jednego pocisku*, w którym autor wykorzystuje efekt projekcji kinematograficznej jako rodzaj komentarza do dramatycznej sceny zamachu na gubernatora: „Przyćmiewają światła. Dzwonek. Patrzy z chciwością. Wysoko na galerii, na wielkim płótnie przebiega szybko żyjący krajobraz: środkiem bieżą szyny kolejowe. Z jednej strony spływają zbocza gór, z drugiej faluje i bije o brzeg żywe, cudowne morze. Z daleka przypląwa fala, rozpędza się, zbiera siły, naciera i szerokim płaszczem zalewa brzeg. Wiatr od morza niesie jędrny, słony chłód, chwieją się na wietrze gałęzie drzew, mijają białe wille, pałacyki. Przemijają szybko ludzie, patrzący na pociąg. Znajomy miły walc narzuca dziwny, rzewny urok na to wszystko. Ktoś wywołuje głośno tytuł numeru: Droga z Nicei do Monte Carlo — Nigdy tam nie będę — myśli Kama i żyzy napływają jej do oczu.”²¹ W świat myśli i wyobrażeń bohaterki wkraczają obrazy filmowe. Projekcja kinematograficzna wywołuje fenomen uczestnictwa uczuciowego, które staje się strefą niejasnych, dwuznacznych, splątanych projekcji-identyfikacji.²²

Obrazy kinematograficzne swą sugestywnością i złudzeniem rzeczywistości wywołują nastrój onirycznego transu, w jaki popada bohaterka. Wskutek projekcji jej myśli, pragnienia, aspiracje, obsesje i lęki rzutowane są na zwyczajne scenki krajobrazowe, które nabierają zgoła nieoczekiwanego wymiaru. Tempo akcji wzrasta, jak w sensacyjnym filmie. Bohaterka wie, że ma coraz mniej czasu, jej myśli płyną więc coraz intensywniej. Oparte na konfrontacji marzeń o wielkim czynie z realnością, przybierają postać sensualnych obrazów filmowych.

„Skoczna, trywialna polka. Toczy się środkiem drogi pijany jegomość, oszczekują go psy, najeżdża nań rowerzysta, przewracają się obaj w pocieszny sposób. Wokoło śmiechy. I Kama się śmieje. Pijak idzie dalej, wpada w stado owiec i bije się z pastuchem. Znowu psy, które wydzierają mu z ubrania całe płyty. Jakiś człowiek niesie coś na głowie w dużym kubie. Pijak wchodzi mu pod nogi i zostaje obłany wapnem od stóp do głów. I Kama śmieje się, chociaż spostrzega, że ta błazeńska scena zaczyna się wiązać w jakiś straszliwy sposób z jej sprawą.”²³ Bohaterka, oglądając zabawne scenki, odnosi je do własnej sytuacji, co prowadzi do nieoczekiwanych asocjacji. Obłany wapnem bohater wyświetlanego filmu staje się w jej wyobraźni zalaną krwią ofiarą zamachu, którego ma za chwilę dokonać. W ten sposób uzmysławia sobie bezsensowność terrorystycznego czynu.

Projekcja-identyfikacja, której podłoże stanowi uczestnictwo uczuciowe, według Edgara Morin jest stale obecna w naszym życiu codziennym. Już Gorki mówił o „na wpół wyobrazeniowej rzeczywistości ludzkiej”. Możemy też odwołać się do myśli Margaret Mead czy Charlesa Cooleya, dostrzegając wówczas, jak łatwo jest zatrzeć granicę pomiędzy światem wyobrażonym a realnym w nim uczestnictwem, pomiędzy spektaklem a życiem. Funkcjonujemy w społeczeństwie, grając pewne role, nie tylko dla innych, także dla siebie — owo przedstawienie to wyobrażone projekcje-identyfikacje.²⁴ Kiedy więc Kama identyfikuje obrazy ekranowe z życiem realnym, uruchamia właściwy naszemu codziennemu doświadczeniu a także percepcji filmowej mechanizm projekcji-identyfikacji. Powoduje on, że wizyjnym obrazom filmowym nadajemy wrażenie realności, właściwej wizji magicznej lub zjawisku marzenia sennego. Andrzej Strug w sposób niezwykle plastyczny opisał w tej scenie przebieg procesu percepcyjnego Kamy, bohaterki epizodu, opartego na aktywnym udziale widza w spektaklu. Kamera filmowa zarejestrowała jedynie banalną scenkę, która dla bohaterki nabrała zupełnie innego sensu. Stała się rodzajem metafory przywodzącej na myśl czyn,

którego miała dokonać. Opisana scena odznacza się dużym ładunkiem dramatyizmu, który budowany jest w sposób wręcz filmowy poprzez kontrastowanie małych całości obrazowych, przypominających ujęcia. Zderzenie ze sobą wizji i jawy świadczy o dużej wrażliwości i przenikliwości autora *Dziejów jednego pocisku*, który zrozumiał istotę nowoczesnej narracji kinematograficznej i zastosował ją w powieści.

Podobne przykłady, egzemplifikujące proces projekcji-identyfikacji odnajdziemy w *Kronice Świeciechowskiej*, którą autor uważał za jeden z najbardziej filmowych utworów w swoim dorobku. Znajdziemy je również w *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* i *Żółtym krzyżu*.

Kompleks projekcji — identyfikacji — przenoszenia, zdaniem Edgara Morin, kieruje wszystkimi zjawiskami psychologicznymi, zwanymi subiektywnymi.²⁵ W *Kronice Świeciechowskiej* (1924) Andrzej Strug przedstawił proces przechodzenia uczestnictwa uczuciowego w uczestnictwo filmowe. Bohater opowiadania *Żywoć lorda Camelford*, z tomu *Kronika Świeciechowska*, młody prowizor — farmaceuta nazwiskiem Dziadoszek, przeżywa rodzaj snów na jawie, będących swego rodzaju substancjalizującą się identyfikacją. Lord Camelford, którego Dziadoszek uważa za swojego sobowtóra, stanowi ucieleśnienie wizji subiektywnej, która w ten sposób przekształca się w wizję magiczną. „W pewnych momentach odrywa się od niego połowa, trzy czwarte, czasami aż do dziewięćdziesięciu dziewięciu procent Dziadoszka i żyje to samodzielnie, puszcza się na przygody, wciela się w najrozmaitsze osobistości historyczne i współczesne. To, co z Dziadoszka pozostaje na miejscu w skórze prowizora w Świeciechowie i małżonka Fanfary, spełnia jedynie funkcję, jak się wyraża, biura świadomości (...). Najbardziej swawolnym i niebezpiecznym, bo niepoprawnym duchem był znany nam obu dobrze genialny globtroter i łobuz w wielkim stylu, młody lord Camelford.”²⁶ „(...) Dziadoszek myślał i mówił skrótami. Pomimo wprawy nie zawsze mogłem za nim zdążyć. Spo-

sób wyrażania miał wybitnie obrazowy, gdyż o ile wiem, myśląc nie wymyślał on nic, a wszystko widział oczami. W chwilach natchnienia spieszył się, jakby goniąc, wyłapując i skupiając mknące rojem obrazy.”²⁷

Należy zauważyć, iż wcześniej dostrzeżono w kinie czynnik zmieniający myślenie człowieka, wrażliwość i jego percepcję świata. Chodzi tutaj nie tyle o możliwości dokumentacyjne filmu i związane z tym funkcje dydaktyczne, ile o szeroko pojmowane konsekwencje antropologiczne, jakie wywołał fakt upowszechnienia się instytucji kinematograficznej.²⁸ Interesujące wydają się uwagi Tytusa Czyżewskiego, który zwracał uwagę, że: „dzisiejszy człowiek jako widz i słuchacz współczesnego kina ma sposób myślenia i wyobraźnię inaczej skonstruowaną niż człowiek przedkinowy”²⁹. Zdaniem autora kino, zaspokajając ludzką, naturalną niejako potrzebę „gapienia się” i rozwijając tkwiący w nich „instykt poznania żywiołu”, stało się „potrzebą psychologiczną” współczesnego człowieka. Pozbawienie go możliwości przeżywania „fantasmagorycznej rzeczywistości” filmu³⁰, nowej niby-rzeczywistości, która staje się niemal równie ważna, jak ta, która go otacza, równałoby się niemalże z utratą wzroku.

Tezę, iż „kinoteatr wytwarza nowy typ ludzi i typ ten będzie typem przyszłości”, wysunął już w 1919 roku socjolog Jan Stanisław Bystron.³¹ Autor zwracał uwagę na rolę kina w utrwalaniu i rozwijaniu procesów społecznych zapoczątkowanych przez wojnę światową, która „wyrwała miliony ludzi z ich codziennych zajęć i przez pięć lat rzucała nimi po szerokim świecie, pokazując zdumionym oczom coraz to nowe widoki, zmuszając ich do akomodacji w coraz to nowych warunkach”.³² Kino pełni podobną rolę, „i tak tu, jak i tam ciągle ruch, ustawiczna zmiana obrazów prowadzi do tego samego; tak jak żołnierz, tak i bywalec kinowy to swego rodzaju globtroter.”³³ Skutkiem tego człowiek ery kinematografu potrzebę bezpośredniego działania coraz częściej zastępuje możliwościami oglądu, co zaznacza się w unifikacji zbiorowej świadomości

w postaci filmowych wręcz wzorów zachowań, sposobu ubierania się, stylu bycia. „Tak samo jak reemigrant z Ameryki nie wraca już do wiejskiego stroju, tak samo i widz z kinematografu staje się szybko zewnętrznym kosmopolitą.”³⁴

Konstrukcja postaci Dziadoszka, jednego z bohaterów *Kroniki Świeciechowskiej*, może stanowić przykład egzemplifikujący przedstawione tezy dotyczące wpływu kina na osobowość odbiorcy. Od czasu, gdy Dziadoszek zobaczył kinematograf, lord Camelford zaczął się ukazywać jedynie w postaci zdjęć kinematograficznych: „Kinematograf mu zaproszył w głowie (...). Odtąd to nasz lord ukazywał się z rzadka i jedynie w martwej postaci zdjęć kinematograficznych. Uparł się Dziadoszek, przeklinał dzień, w którym los zetknął go z wiekopomnym wynalazkiem schyłku stulecia (...). W końcu pogodziliśmy się z losem. Przynajmniej dla mnie pokazy plastyczne miały więcej uroku niż dotychczasowe bezpośrednie wynętrzania lorda — Dziadoszka. Losy Camelforda, objawiając się na ekranie, nabierały wyrazistości życia.”³⁵

Losy sobowtóra Dziadoszka obrazują proces kształtowania się nowego typu wrażliwości i nowego sposobu postrzegania świata „człowieka kinowego”, używając określenia Tytusa Czyżewskiego. Wyobrażenia Dziadoszka „przedkinowego”, przyjmujące postać obrazowych wizji, pod wpływem optyki kina nabierają cech obrazów filmowych. Wizyjne seanse przybierają postać spektaklu kinowego, w którym widz, siedząc przed białym płótnem ekranu, zostaje unieruchomiony w sensie fizycznym, mając nieograniczoną swobodę w sferze wyobraźni. Kinematograf pokazuje jedynie serie obrazów, które dzięki aktywności uczuciowej widzów nabierają walorów rzeczywistości. Dokonywana przez bohaterów opowiadania interioryzacja obrazu stanowi zjawisko ustanawiające kulturę pozycję kina.

Andrzej Strug w sposób metaforyczny przedstawia magiczną wręcz moc obrazów filmowych, łatwiejszych a tym samym atrakcyjniejszych w odbiorze niż obrazy literackie, w których występuje

symboliczny pośrednik — słowo. W przytoczonych fragmentach *Kroniki Świeciechowskiej*, która jest uważana za powieść autotematyczną³⁶, autor zastanawia się także nad możliwościami tworzywa literackiego w kreowaniu obrazu, w konfrontacji z filmem.

Kreowanie własnej wizji świata poprzez obraz filmowy stanowi pomysł wyjściowy *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza* (1928), a zarazem jego główną oś fabularną. Skromny kasjer bankowy w średnim wieku — Hieronim Śpiewankiewicz, którego jedyną pasją jest kino, postanawia zastosować w życiu filmowe rozwiązania. Idea czynnego protestu przeciwko absurdałnej rzeczywistości pierwszych powojennych lat, stanowiąca jedno z haseł polskiej literatury, przyjmuje kształt „filmowego” pomysłu obrabowania banku — rodem z sensacyjnego kina. Groteskowy finał powieści stanowi zaprzeczenie reguł obowiązujących w kinie, szczególnie amerykańskim, w którym zawsze triumfuje prawo. Fabularna konstrukcja powieści opiera się na konfrontacji mitów filmowych, szczególnie mitu wielkiego pieniądza, z rzeczywistością. W *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* mamy do czynienia z bezpośrednim przeniesieniem rozwiązań fabularnych stosowanych w kinie do powieści. Rzeczywistość ekranu stanowi podstawową płaszczyznę odniesienia dla obrazu powieściowego świata przedstawionego. Zaznacza się to także w kompozycji powieści, przypominającej rozwiązania stosowane w filmach sensacyjnych, w których na początku dowiadujemy się o dokonanej zbrodni, a dopiero później poznajemy jej motywy.

Kino jako temat literacki występuje także w *Żółtym krzyżu* (1933). Indywidualna prawda Andrzeja Struga o wojnie została przedstawiona w powieści w konwencji widowiska filmowego — wojna jako „kolosalny ekran, na który ręka przeznaczenia rzucała migotliwe snopy blasków i cieni. Wspaniałe, porywające obrazy syciły wyobraźnię wielkością i grozą”³⁷ — w którym biorą udział prawdziwi aktorzy (na przykład Eva Evard, sławna aktorka filmo-

wa) i autentyczni bohaterowie wojenni: Ludendorff, Petain, Clemenceau, cesarz Wilhelm II).

Kino stanowi w *Żółtym krzyżu* główny motyw trzeciego tomu zatytułowanego *Ostatni film Ewy Eward*, a zarazem rodzaj konwencji artystycznej — główną metaforę dotyczącą świata przedstawionego. Wszyscy bohaterowie powieści odgrywają jedynie pewne role. W powieści Struga kino jawi się także jako forma ucieczki od życia i wojny, która jest nie do wytrzymania, bowiem rządzi nią logika absurdu. Natomiast w filmowym świecie ułudy obowiązuje pewna logika — spiętrzenie niezwykłych napięć dramatycznych reżyser zwykle doprowadza do kulminacyjnego momentu, aby w finale mógł zatriumfować zdrowy rozsądek wynikający z jasno określonych reguł społecznych i estetycznych. Problem polega na tym, że bohaterowie tego filmu w pełni identyfikują się z odgrywanymi rolami, nie potrafiąc odnaleźć dystansu, koniecznego w sztuce a czasami również w życiu.

W *Żółtym krzyżu* występuje także motyw kinematografu jako ważnej instytucji kulturalnej. Autor kilkakrotnie pisze o pełnych salach kinowych w wojennych europejskich miastach, między innymi w znękanym wojną i zabiedzonym Berlinie, salach, które zapelniali ludzie, być może w poszukiwaniu wizji swoich pragnień.

Natomiast w *Chimerze* (1917) i w *Pokoleniu Marka Świdry* (1925) kino występuje jako element nowoczesnej cywilizacji miejskiej, wytwarzającej określony typ potrzeb kulturalnych. Bohaterami obu powieści są potencjalni pisarze, którzy dużo czasu spędzają w kinematografach.

Znaczącym tłem przeżyć bohatera *Chimery*, który przyjechał do Paryża, aby napisać „epokowe dzieło o psychice pokolenia z epoki trzech rozbiorów”, ale bardzo szybko wyzwolił się „ze świętej obowiązkowej służby rodaka w Paryżu”, stało się miasto: „Czarowała go potęga, ogrom i nieodgadniona tajemnica Paryża. Z rozkoszą gubił się w nim, rozplýwał się, nie istniał, przeżywał tu niesłychane dzieje, tworzące się z niczego, a własne, rodzime i praw-

dziwsze niż wszystko, co istniało poza nimi — w życiu zewnętrznym, uchodzącym za jedynie prawdziwe.”³⁸ „Korzystał z uroków paryskiego życia, poza tym wysiadywał dziwnie sporo czasu po kinematografach.” W efekcie rozmyślań „wydały mu się losy Polski snem na jawie, składającym się z kolosalnych, niewiarygodnych komizmów. Wszystko tam było pomyłone, pijane, wariackie.”³⁹ Fakt, iż bohater — potencjalny pisarz — wiele czasu spędza w kinematografie, tłumaczy się wielokrotnie przywoływanym w różnych wypowiedziach przeświadczeniem Struga, że nowe medium, które się pojawiło w kulturze, stanowi nie tylko konkurencję dla już istniejących, głównie dla literatury, lecz może też być wyrazem natchnienia, szczególnie jeśli chodzi o odmienny sposób przedstawiania rzeczywistości. Stan półsnu-półjawy, w którym nasze myśli i marzenia uosabiają się na ekranie, stanowi rodzaj katharsis dostępnego dla społeczeństwa. Sposób prezentacji świata przedstawionego w *Chimerze* świadczy o zafascynowaniu autora systemem przedstawieniowym kina.

W *Pokoleniu Marka Świdry* wizja miasta ma wyraźnie ekspresjonistyczny charakter. Warszawa staje się rodzajem molocha. Jego zagubiony i samotny mieszkaniec błąka się w labiryncie ulic. Nocą wabią go blaski neonów i wystaw sklepowych, ale to jedynie ułuda, taka sama jak w kinie. Prawdziwa rzeczywistość miasta, ta dzienna, jest ponura i okrutna. „Nędzna jest zawiść, martwe jest pożądanie pariasów. Dobre i to, że wolno patrzeć. Taki jest świat. Nie od dzisiaj (...). W rażących odbłaskach reklamowych tłum pcha się do kina, zgłodniały ułudy, cudzych przygód, cudzych cierpień, dalekich przestrzeni, obrazów bogactwa, nadzwyczajności, cudów. Zagubić się bodaj na chwilę, zapomnieć o tym, co jest i czym się jest.”⁴⁰ Do tego samego tłumy, stanowiącego publiczność kinową, Andrzej Strug adresuje swoje utwory, które — jak wykazały badania nad czytelnictwem w okresie międzywojennym — największym powodzeniem cieszyły się w bibliotekach robotniczych.⁴¹ Kino jako jedyna stała instytucja kulturalna w mieście nigdy nie zawodzi swo-

ich wielbicieli, dostarczając im niezwyklej porcji wrażeń, pozwalających oderwać się od rzeczywistości. Status widza kinowego gwarantuje absolutną równość społeczną, kino jest dostępne dla wszystkich i dla każdego. Tego typu argumenty są nie bez znaczenia, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę zaangażowany charakter twórczości Andrzeja Struga.

Pisarz dostrzegł także dokumentacyjne możliwości kinematografu, co nasuwa skojarzenia z teorią Bolesława Matuszewskiego, w myśl której kino powinno się stać „nowym źródłem historii”. Motyw ten pojawia się w *Odznace za wierną służbę* (1921): „Jak to miło będzie kiedyś zobaczyć na ekranie całą brygadę. Może będę już bardzo stary i zdziadziały, a ten film zobaczę wiecznie młodym. I ci z nas, którzy od dziś polegną, stawią się żywi do szeregu i będą maszerować dziarsko. Cudowny to wynalazek, szkoda, że nie był zdjęty z nami Komendant, bo pojechał do Warszawy.”⁴²

Zupełnie inne funkcje pełni motyw kinematografu w dwóch satyrycznych powieściach Struga: w *Zakopanoptikonie* (1913) i w *Wielkim dniu* (1926), w których stanowi rodzaj dowcipnego komentarza do rzeczywistości.

Zacznijmy od tytułu pierwszej powieści — *Zakopanoptikon* to słowo kalambur. Zakopane jawi się jako panoptikum, czyli przybytek groteskowych i dziwacznych sytuacji, a jednocześnie Zakopane staje się fotoplastikonem, oferującym widzowi w epoce przedkinematograficznej zmienny szereg niezwykle obrazów.⁴³ W *Zakopanoptikonie* zwraca uwagę wielość motywów fabularnych, które składają się na satyrę wymierzoną przeciw młodopolszczyźnie. Strug, stosując w powieści formę burleski, zaatakował jedynie zewnętrzny stereotyp wyobrażeniowy Młodej Polski — skostnienie wysokich gatunków i konwencji stylistycznych. Autor kreował świat przedstawiony *Zakopanoptikonu* na wzór burleski filmowej Mack Sennetta, będącej odmianą „ludowej groteskowej komedii”.⁴⁴ Warstwa wizualna *Zakopanoptikonu* tętni życiem. Obrazy budowane są niezwykle dynamicznie. Modernistyczna emocjonalność, charak-

teryzująca się biernością i statycznością przeżywania, została zastąpiona dynamiką.⁴⁵ Ów dynamizm potęguje się przez ożywienie martwej natury lub ciągłe doprowadzanie do skupiania się dużej liczby osób — na przykład w kawiarni, na wiecu, odczycie, w czasie wycieczki w góry — zawsze stwarzającego możliwość wszczęcia bijatyki i pogoni, jak w klasycznej burlesce filmowej. Ofiarą burleskowego żartu padł między innymi klan taterników. Jeden z tatrzańskich bohaterów, Gdysz, w czasie ogromnego wiecu w sprawie kolejki na Świnicę pragnie rozdzielić rozjuszonych przeciwników obrzucających się żabami, glistami, karaluchami, ale zaplątuje się we własne trzystumetrowe liny i zostaje unieruchomiony. Przypomina on w tym momencie jednego z owych zabawnych policjantów z filmów Mack Sennetta.

Innym przykładem komizmu sytuacyjnego, stanowiącego podstawę burleskowego żartu, może być scena wspinania się na dzwonicę zakopiańskiego kościoła, połączona z wytyczaniem szlaków w poprzek zegara, dzwoniem po osiągnięciu szczytu wieży, nocowaniem na nim i gotowaniem tam grupiku (kaszki) na spirytusowej kuchence. Przedstawione wydarzenia mają czysto komediowy wyraz — ludzie i przedmioty zostali umieszczeni w obłądnej karuzeli komicznych sytuacji. Ostrze groteski Macksennettowskiej wymierzone było przeciwko możliwym tego świata. W *Zakopanoptikonie* głównym bohaterem a zarazem obiektem satyry jest pensjonariusz — inteligent. Burleskowy charakter powieściowego świata przedstawionego doskonale ilustrowała finałowa scena surrealistycznego pogrzebu pani Marchołtowej, właścicielki pensjonatu „Pod Polskim Brzuchem”. Bohaterka tej sceny krzyczała z zamkniętej trumny: „Kanalie! Otwórzcie! Żyją mnie chcieli zakopać! Już ja wam pokażę Zakopane (...). W mgnieniu oka tłum lunął na wszystkie strony. W szaleństwie przerażenia rypało wszystko przed siebie, wyjąc ze zgrozy. Łamano krzyże, przewracano się na mogiłkach i pomnikach. Zwały ciał tworzyły się co chwila i zrywały się na nowo, gubiąc kapelusze, parasole, pochodnie, sztandary, insy-

gnia, narty, sanki, szkielety niedźwiedzi jaskiniowych, gontyny, ła-
mając nogi i jeszcze uciekając na jednej nodze”.⁴⁶

W *Zakopanoptikonie* występował również motyw kinemato-
grafu, rozumianego jako rodzaj instytucji kulturalnej, co stanowiło
dosyć charakterystyczny sposób traktowania „nowej sztuki” w pol-
skiej refleksji krytycznej, a także literackiej tego okresu. Kinema-
tograf dzielił bohaterów powieści na dwa przeciwne obozy — je-
dni, jak doktor Buchadło, uważali, że „kinoteatr, który przybył do
miasta, to wstrętna płócienna buda, skandal na pryncypialnej uli-
cy”, inni zaś, jak na przykład pan Szelmiądz, twierdzili, że „kine-
matograf jest genialnym wynalazkiem (...). A budynek prowizo-
ryczny co prawda, ale uszyty ze starych worków, w stylu nieposzła-
kowanie zakopiańskim.”⁴⁷

W sposób satyryczny autor *Zakopanoptikonu* odnosił się
do możliwości realizacji idei dokumentowania ważnych społecz-
nie wydarzeń. Przykładem może być groteskowo opisana próba wy-
kradzenia aparatu z masy upadłości przez zbankrutowanego wła-
ściciela kinematografu. Chciał on nakręcić scenę pogrzebu pani Mar-
chołtowej, „licząc na wielkie dochody, jakie dać mu mogło rozpo-
wszechnienie filmu z tak znakomitym dokumentem z życia narodo-
wego”.⁴⁸

W *Wielkim dniu* (1926), który stanowił swego rodzaju powieść
bliźniaczą ze względu na podobną satyryczną konwencję, autor roz-
wijał podjęty wcześniej wątek kinematografu. Ośmieszał twórców
polskiej kinematografii, którzy szermując hasłami narodo-
wymi produkowali filmy najzwyczajniej propagandowe, przybie-
rające zazwyczaj postać bogoojczyźnianych i hurrapatriotycznych
obrazów z ludem w tle: „W Murdeliu zastali Lecha Manikurew-
skiego studiującego wśród sześciu luster nową rolę w filmie naro-
dowym, przeznaczonym dla propagandy zagranicznej, pod tytułem
Odpust u bonifratrów”. Autorzy filmu uważali, że tematy religijne
mogły wzbudzić sympatie zagranicy, „o ile stoją na wyżynie wiary
wzmoczonej przez środki techniczne. Wspaniałe wnętrza naszych

świętyń, bogobojne życie naszych zakonników, barwne procesje korzącego się ludu są zresztą niezastąpionym akcesorium plastycznym.”⁴⁹ Tego typu filmy polskie, wypełniające ekrany w pierwszej połowie lat dwudziestych, nie miały nic wspólnego z wielkimi tradycjami kultury polskiej, stanowiły jedynie środek agitacji i propagandy, których skuteczność także wydaje się być wątpliwa. Groteskowość przedstawienia obrazu „niedoszłych wydarzeń”, czyli planowanego faszystowskiego zamachu stanu, który miał doprowadzić do obalenia rządu i wprowadzenia dyktatury z admirałem Cymbbergajem na czele, przypominała pastisz scenariusza sensacyjnego filmu, który pojawiał się w powieści kilkakrotnie w formie satyrycznego komentarza wydarzeń. Autor tak opisywał dramatyczną sytuację, do jakiej doszło w czasie jednego z posiedzeń „Centralnej Rady Knowań Narodowych”: „Po paru minutach przewodniczący leżał na w pół rozdzielony, rozwalony na fotelu, z kompresem na łysinie i na sercu. Reszta tych panów ugrupowała się w malowniczy żywy obraz, dość pospolity w dramatach kinowych, gdy w szóstej i ostatniej części filmu *Złoto i śmierć, Krwawe klejnoty czy Związek Czarnej Ręki* — przestępcy, zgromadzeni w jednym pokoju dla podziału łupów zdobywanych przez całe pięć aktów z niemałym trudem i narażeniem życia, słyszą dobijanie się policji.”⁵⁰

Motyw kinematografu, występujący w większości powieści Andrzeja Struga, pełnił rolę szczególną, wyrażał bowiem charakterystyczną dla kultury dwudziestego wieku tendencję do wizualizacji, której znaczącym elementem było kino, oferujące masowemu odbiorcy iluzyjne obrazy parareeczywistości. Wynalazek kinematografu realizował marzenia publiczności o wiernym odbiciu rzeczywistości, a także o zobrazowaniu głębokich pokładów wyobraźni.⁵¹ Stwarzało to, niezależnie od konwencji przedstawieniowej, nieograniczone możliwości przedstawiania człowieka, zarówno jeśli chodzi o stronę zewnętrzną, behawioralną, jak i wewnętrzną, duchową. Pozwalało pokazywać człowieka w całej antropologicznej sytuacji, z różnych perspektyw i punktów widzenia. Człowiek

zobaczył na ekranie samego siebie i mógł poznawać tajniki swego ciała i swojej duszy, uobecnione głębokie pokłady wyobraźni i uwikłania społeczne, tęsknoty, obsesje i lęki. W ten sposób film stał się źródłem naszej wiedzy i samowiedzy, wyrastającym, jak to określił Leszek Kołakowski, z pewnej właściwości kultury europejskiej, opierającej się na zdolności do samokwestionowania, do spoglądania na siebie oczami innych, a także do zainteresowania się innymi i do patrzenia na nich z ich perspektywy oglądu świata.⁵²

Bohater w kręgu mitologii kina

Kino nieme, które przede wszystkim stanowiło płaszczyznę odniesienia pisarstwa Struga, „wyrażało myśl poprzez ciało”.⁵³ Można powiedzieć, że szeroką publiczność przyciągała do kin możliwość obejrzenia gwiazd filmowych, szczególnie w latach dwudziestych i trzydziestych. Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Greta Garbo — były to twarze najbardziej znane na świecie.

Greta Garbo, według Rolanda Barthesa, należy do „owej chwili w historii filmu, kiedy to widok ludzkiej twarzy rozpętywał w tłumach najwyższy niepokój, kiedy — dosłownie — gubiono się w obrazie człowieka jak w czarodziejskim napoju, kiedy twarz stanowiła jakby absolut ciała, którego nie można było ani dotknąć, ani porzucić (...). Garbo ukazywała widzom jakby platońską ideę osoby ludzkiej”⁵⁴, będąc w odczuciach widzów istotą pośrednią między cieniem a rzeczywistym bytem. Pozwala to nam uchwycić, zdaniem Edgara Morina, głęboką naturę kinematografu, będącą swego rodzaju stanem pośrednim między cieniem a rzeczywistością, „w micie jaskini to my stajemy się zjawami, w odróżnieniu od zjaw, które stały się nieśmiertelne”.⁵⁵

Gwiazda filmowa ma dwa życia: ekranowe i realne, przy czym to pierwsze stara się podporządkować sobie drugie. Nowa wrażli-

wość człowieka doby kinematografu, którą Strug analizował w swoich powieściach, rodziła niebezpieczeństwo zatracenia poczucia realności, pełnego utożsamienia magii ekranu z realnością. Tego rodzaju dramat przeżywała gwiazda filmowa Eva Evard — bohaterka *Żółtego krzyża* (1933). Można tutaj przytoczyć dwa fragmenty powieści, które obrazują funkcjonowanie mitu gwiazdy filmowej w społeczeństwie. Przechodzącą przez most Evę Evard zatrzymuje kłozard: „Kto pani jest?! Pamiętam na Boga żywego (...). Ja pamiętam! Już raz pani patrzyła na mnie tak samo (...). Kiedy? Gdzie? (...). Wówczas było ciemno i było dużo ludzi, ale pani patrzyła tylko na mnie jednego (...). Wiem, wiem, działo się to na wsi, na farmie i, za przeproszeniem, pani obrządzała krowy. Czyż to możliwa rzecz?! — (...) W prostym chłopskim ubraniu, na nogach saboty.”⁵⁶ Następuje całkowite utożsamienie wizji ekranu z realnością, co stanowi skrajną realizację możliwości oddziaływania kina na odbiorcę, wskazujące na pewien powszechny mechanizm, który potwierdziły badania: „Dla większości widzów gwiazdy są nie tyle aktorami, ile ich (widzów) alter ego albo co najmniej bliskimi przyjaciółmi, i widzieć ich, jak się zachowują niezgodnie ze swym charakterem, oznacza widzieć, jak się zapada własny świat, odczuwać, jak się zaciemnia własna osobowość — uczucie jakby się dostawało ołędu.”⁵⁷

Drugi przykład z *Żółtego krzyża* doskonale obrazuje różnorodność zjawiska filmowego mitu. Eva Evard jest postrzegana, nie tylko przez widzów, ale również przez znajomych, właśnie przez pryzmat ekranowych ról: „Zna ją od dawna, zna i uwielbia jak miliony ludzi na obu półkulach Ziemi. Wpatrywał się w nią godzinami, przenikał ją, odgadywał, a teraz ujrawszy ją nareszcie żywą, w całej prawdzie jej istnienia, wie co mówi.”⁵⁸ „Pani! (...) Widziałem panią w wielu rolach, we wszystkich (...). Znam pokorną, skrzywdzoną, wierną Janę z Zaułka, w La Chope de Montrouge zbrodniarkę bez czci i wiary; i wspaniałą rozpustnicę, panią Destalguez z *Circe*; i świętą bohaterkę, siostrę Innocente z *Pożaru Saragossy* (...).

W duszy Evy Evard są wszystkie role! Pani musi być czysta i bohaterka, i wierna, i cudownie czuła, ale tak samo jest w pani demon zepsucia bezwstydy i jawno grzeszny (...). Pani jest chimera! Na szczęście dla siebie i dla innych znalazła pani upust w sztuce — ale niech panią Bóg strzeże, byś się pokusiła zagrać kiedy w prawdziwym życiu, między ludźmi.”⁵⁹ Specyficzność aktorstwa filmowego polega między innymi na tym, że trzeba bardziej być niż grać. Przyczynia się ona także do stopniowego zacierania granicy między światem realnym a fikcją ekranu. Eva Evard z wolna traci poczucie świadomości własnego ja. Egzemplifikacją tego procesu stanowi trzeci tom *Żółtego krzyża*, zatytułowany *Ostatni film Evy Evard*. Prawdziwe życie gwiazdy filmowej Evy Evard to jej świat wewnętrzny, zbudowany z fikcji i fantasmagorii, niepoddający się logice, w którym ludzie i zdarzenia stanowią jedynie pożywkę dla jej wyobraźni. Gwiazdą filmową nie jest bowiem aktorka występująca w kinie, gwiazda jest mitem, zaś kolejne grane przez nią role są wciąż nowymi jego wersjami. Służąc jedynie własnej fantazji, w pewnym momencie Eva Evard postanawia wziąć udział w wielkim widowisku, jakie się rozgrywa wokół niej. Zostając szpiegiem, przekracza niepisane reguły gry, zakładające istnienie dystansu między grą a życiem. Nawet w więzieniu nie dostrzega grozy sytuacji, nie potrafi odróżnić prawdy życia od prawdy ekranu. W scenie, w której karetka więzienna przewozi ją z sądu, gdzie została skazana, do aresztu, ulega onirycznej wizji ucieczki. Przebudzenie następuje dopiero w więziennej celi, która stanowi kres jej drogi. „Koniec filmu — zdawało się, że lada chwila zgaśnie w oczach kobierzec murawy, szary, kamienny mur, zielone gałązki berberysu zwieszające się z nasypu i trup Evy Evard. Na sekundę wszystko pochłonie ciemność i za sekundę znów błysnie światło, umknie z oczu i ujdzie z serc czar i omamienie sztuki...”

Ale tak piękna nie była w żadnej swojej kreacji. Dwanaście kul przeszło i podarło jej ciało, ani jedna nie ważyła się drasnąć tej radości i chluby świata, rysów oblicza umiłowanego po wszyst-

kich łądach kuli ziemskiej przez narody ziemi. Ocalała i zastęgała teraz w ukojeniu śmierci twarz jedyna, uwieczniona w pamięci milionów, milionów ludzi. W niej, jak w żywej księdze, czytali najtajemniejsze dzieje dusz, z niej chłonęli wszystkie wzruszenia serca.”⁶⁰

Twarz Evy Evard wyraża, symbolizuje, ucieleśnia instynktowne potrzeby zbiorowości. W cytowanym fragmencie Andrzej Strug opisuje możliwości przekazywania znaczeń w filmie niemym przy pomocy ludzkiej fizjonomii. Zdaniem Beli Balazsa zapomniana wraz z nastaniem druku metoda przekazywania znaczeń przez wyraz twarzy została ponownie ożywiona przez „mikrofizjonomię” obrazu na ekranie. Twarz w filmie staje się głównym terenem, na którym rozgrywają się ludzkie dramaty. Fizjonomia staje się domeną pozasłownego przeżycia: „Gesty człowieka nie oznaczają pojęć, które by wyrazić się dały za pomocą słów, lecz takie uczucia, które by pozostały niewyrażone nawet wtedy, gdyby człowiek przy użyciu słów wypowiedział wszystko dla określenia swych przeżyć”.⁶¹

Słowa, obrazujące nasze myśli i uczucia, w pewnych sytuacjach ograniczają ich znaczenie, natomiast subtelna mimika twarzy nie tylko przekazuje niewyraźne dotąd przeżycia, lecz także rozszerza skalę możliwych do ukazania doznań. Film zwiększa swój obszar ekspresji, wykorzystując psychologiczną wymowę ludzkiej twarzy. Mikrodrat rozgrywający się na ludzkiej twarzy stał się podstawą kreacji aktorskiej między innymi Renee Falconetti w *Męczeństwie Joanny d’Arc* Dreyera, a także Lilian Gish w *Złamanej lilii* Davida W. Griffitha. Dzięki zbliżeniom widzowie znali gwiazdy filmowe w taki sposób, w jaki nie znali nigdy aktorów teatralnych. Andrzej Strug w *Żółtym krzyżu* wielokrotnie stosował literacką formę zbliżenia, opisując twarz Evy Evard lub wyraz jej oczu.

Aktorem, w pewnym sensie odgrywającym swoją rolę w życiu, jest także bohater *Wielkiego dnia* (1926), dyktator Cymbargaj, którego autor tak charakteryzuje: „Żaden aktor świata — ani Valentino, ani Patetino, ani Framor, ani Bramor, ani Maks Linder, ani

Lafirynder, ani Pat wraz z Pataszonem razem wzięci nie odtworzyliby postaci dyktatora wielkiego narodu z tak wspaniałą wyrazistością i prawdą. Było zdumiewające, jak człowiek, który po raz pierwszy w życiu był dyktatorem, zdołał tak głęboko wejść w swoją rolę.⁶² Wielka kpina z rzeczywistości polskiej początku lat dwudziestych, zawarta w *Wielkim dniu*, polega na utożsamieniu przezwrotu społecznego z tandetnym dramatem kinowym. Rozgrywające się wydarzenia są tak nierealne i nieprawdopodobne, a zarazem dające złudzenie rzeczywistości, jak te na płótnie ekranu, co powoduje, że biorący w nich udział bohaterowie zatracają poczucie rzeczywistości. Oddziaływanie filmowej fikcji zdaje się tak przemożne, że jej efektem jest między innymi dotkliwie pobicie przez uczestników uroczystości nad Morskim Okiem aktora grającego w kręconym w pobliżu filmie *Tajemnica Wisiornego Szczytu*. Aktor, co wynika ze scenariusza, morduje z zazdrości swoją ukochaną. W świecie przedstawionym *Wielkiego dnia* rzeczywistość staje się swego rodzaju repliką kina.

Odwołania do mitologii kina w poszukiwaniu wzorów bohaterów literackich w twórczości powieściowej Andrzeja Struga tłumaczą się między innymi potrzebą używania znaków zrozumiałych dla odbiorców. W interesującym nas okresie kino posługuje się zespołem stałych, a przez to czytelnych konwencji, których źródła znajdują się w sztuce popularnej, takich jak: zwycięstwo dobra nad złem, szczęśliwe zakończenia, szczególny nacisk położony na napięcie, przygodowość, melodramat, przedkładanie wartości społecznych nad indywidualne, hołd dla Boga, ojczyzny i silnych indywidualności, humor.⁶³ Znaczący jest fakt, że właśnie kino stanowi podstawową, a często jedyną rozrywkę bohaterów powieści Struga. W żadnym utworze nie ma mowy o tym, by odwiedzali oni teatr.

Mit miliardera, wywodzący się z kręgu kultury masowej, najlepiej przedstawiany przez kino amerykańskie, Andrzej Strug wykorzystał w swojej powieści *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza* (1928). Główny bohater — kasjer bankowy Hieronim Śpiewankie-

wicz w ciemnościach sali kinowej marzył o wielkiej fortunie. Kino stanowiło kompensację nieciekawej codziennej egzystencji Śpiwankiewicza, będącego upostaciowaniem przeciętności. On, jak wielu jemu podobnych, w kinie „tonął w tłumie i upajał się tchnieniem szerokiego życia. Uwielbiał odwagę bandytów, genialne sposoby złodziejskie, nieprawdopodobne ucieczki i pogonie, awantury i przygody. Dreszczem zachwyty zdejmowały go dzieje zakopanych skarbów, skradzionych klejnotów, porwanych dzieci amerykańskich milionerów. Jego ulubionym typem był zbrodniarz buntujący się przeciwko potężnym prawom życia w walce wręcz wydzierający bogaczom bogactwo, ażeby na drugiej półkuli świata pędzić żywot uczciwy, rozkoszny i spokojny.”⁶⁴ Fabularna konstrukcja powieści jest oparta na konfrontacji mitów filmowych z rzeczywistością realną. Fakt, iż urzędnik bankowy, będący zaprzeczeniem bohatera sensacyjnego filmu, okrada bank, w którym pracuje, wyraża absurdalność wynikłą z przemieszania dwóch porządków wartości, które rządzą groteskowym światem przedstawionym, niepoddającym się logicznej interpretacji.

Inna odmiana filmowego oniryzmu występuje w *Mogile Nieznanego Żołnierza* (1922). Mówiąc o kinematograficznych walorach swoich powieści, Andrzej Strug zaakcentował sprawę onirycznych wizji występujących w *Mogile Nieznanego Żołnierza*, stanowiących jego zdaniem istotę kinematografii.⁶⁵ Pisarz prawdopodobnie znał tezę Bergsona o pokrewieństwie mechanizmu myślenia i aparatu kinematograficznego, lecz wskazywanie na oniryczność jako istotę kina świadczy o dużej wrażliwości na sztukę filmową, a zarazem i o świadomości zasad jego estetyki. Oniryczność stanowi cechę poetyki wspólną kinu i powieściom Struga.

W *Mogile Nieznanego Żołnierza*, a szczególnie w wątku Nelly, autor nieustannie balansuje na granicy dwóch rzeczywistości, a momentami nawet ją zaciera. Szczególnie interesująca jest telepatyczna więź utrzymywana przez córkę Michała Łazowskiego — Nelly z ojcem. Strug wyraźnie zaznacza, że nie chodzi mu jedynie

o grę wyobraźni, lecz o oniryczne projekcje, przybierające kształt filmowych obrazów: „Na tle wielu możliwości wyobraźnia rzuciła jej przed oczy nieprzeliczoną moc obrazów o nieprzebranej różnorodności. Gubiła się w tym i na próżno zgadywała, co było prawdą, a co nie. Mogło być wszystko, od wymarzonej niewoli, zapewniającej życie i przetrwanie w spokoju aż do... I właśnie to, co było najgorsze, tak straszne, że nieprawdopodobne do żadnego przyjęcia, nastęczało się wciąż, ciągle, ustawicznie, bez przerwy. Rozszalała wyobraźnia płodziła drobiazgowo, zabójczo plastyczne i żywe obrazy tego, co się stało (...). Częstokroć były to z jego doli wzięte *przedstawienia filmowe* (podkr. aut.). To było najcięższe. Zaczynało się w pewnej chwili, gdy dumała z przymkniętymi oczami, co było z dawna w jej zwyczaju. Zaczynało się od pustego jakiegoś pejzażu, który długo stał w miejscu i nudził. Ale w swoim czasie na owo pole, w ów las, na ten jakiś most wchodzili hurmem żołnierze, konie, armaty, samochody, tabory. Wybuchały jak czarne drzewa granaty, żołnierze szli do ataku lub uciekali, padali ludzie, padały konie. Wreszcie niespodziewanie ukazywał się on.”⁶⁶

W świecie przedstawionym obrazy zmieniają się jak w myśli, jak we śnie, jak w filmie z epicką narracją. Czytelnik znajduje się w środku opisywanych wydarzeń, które poznaje z lirycznej perspektywy przeżyć bohaterów. Odpowiada to poetyce widzenia filmowego, w której widz patrzy na wszystko oczyma kamery. Rzeczywistość pojmowana jest jako nieustanny przepływ doznań. Obraz powieściowego świata przedstawionego przypomina rozwiązania stosowane w filmach ekspresjonistycznych, składa się bowiem ze scen wizyjnych, nierealnych, zbudowanych na zasadzie marzeń sennych. Strugowski ekspresjonizm ma charakter halucynacyjno-wizyjny. Istotny w nim wydaje się Bergsonowski problem nakładania się pamięci na stany aktualne.

Wpływ filmowych wzorców zachowań na postawę i gesty bohaterów da się zauważyć, może nie w sposób tak wyrazisty i obejmujący całokształt świata przedstawionego, także w innych powie-

ściach. Nowa płaszczyzna świadomości bohaterów związana jest z rozwijającą się kulturą filmową, kształtującą wrażliwość „człowieka ery kinematografu”, co wyraża się między innymi w obrazowym, filmowym sposobie postrzegania rzeczywistości. Na przykład w *Pokoleniu Marka Świdry* (1925) główny bohater — przyszły pisarz — żyje niejako w dwóch wymiarach: zewnętrznym, w którym przeżywa niezwykle, często wręcz nieprawdopodobne przygody, na które nie ma wpływu (fantastyczna wędrówka do kraju przez Sybir, Mongolię, Mandżurię), i wewnętrznym — stanowiącym jego „ja istotowe”, w którym realizuje się pisarz-psycholog.⁶⁷ Akcja powieści momentami przypomina konstrukcję sensacyjnego romansu lub filmu awanturczo-przygodowego. W scenach tych świat filmu na poły realny, na poły imaginacyjny, stanowi perspektywę oglądu rzeczywistości. Bohater, będący jednocześnie uczestnikiem wydarzeń i ich obserwatorem, kreuje obrazy na wzór sekwencji filmowych: „Pośepne jak czarne szkielety głodomory patrzyły weń spod białych turbanów nieodgadzionymi spojrzzeniami, jakby spoza grobu, sprzed tysiącleci, bez szyderstwa, i bez cienia ludzkiej życzliwości. Ich czarne, milczące oblicza opętywały go. Ich obraz i ten moment nabierały nagle niepojętego znaczenia. Marek odkrył, że zna ich od dawna ze snu, który teraz dopiero się przypomniał (...). Ci sami, których widma jeszcze raz objawiły mu się w Krakowie w kinie „Zachęta”, w wieszczych obrazach *Dusieciele z Ghazipur*. Nikt nie ujdzie przed swoim losem. Naokoło w tłumie ani jednej białej twarzy! Wśród zgiełku ani jednego dźwięku ludzkiej mowy! Dusieciele odbierali mu duszę, mącili mu w myślach, a gdy chciał wydostać się spomiędzy nich, przygważdżali go do miejsca okrutnymi oczami. Nagle roześmiał się. Czar zgasł. Znienacka wszystko stało się nadzwyczaj śmieszne. Śmiał się ze swej przygody z kapitanem, z czarnych fakirów, ze swego przywidzenia. I okręł ze wszystkim, co na nim było, i morze, i on sam było to jedno wielkie widowisko.”⁶⁸

Zupełnie odmienny typ bohatera, w porównaniu z poprzednio analizowanymi, występuje w *Kronice Świeciechowskiej* (1924).

Jej bohater, niedoszły pisarz i jednocześnie znudzony życiem samotnik — dobrowolny więzień dworku w Świeciechowie, mówi o sobie: „...ja jestem świadkiem, powiernikiem, widzem. Siedzę jak na czarodziejskiej panoramie i podziwiam”.⁶⁹ Jego inność wynika z bierności — w sensie fizycznym. Przyjmuje on postawę widza wobec dziejących się wydarzeń, stając się jednocześnie kreatorem nadrealistycznych wizji, które są efektem jego aktywności imagiacyjnej. Świat przedstawiony *Kroniki Świeciechowskiej* jest to świat oglądany. Bohater — narrator sytuuje się na zewnątrz opisywanej rzeczywistości. Ukazuje ją, posługując się techniką niemal filmowego przedstawienia, w sposób stwarzający efekt iluzji przestrzeni. Podstawę stanowi, na co zwraca uwagę Rudolf Arnheim: „dość bliska, bezpośrednia niejako więź między widzem a wydarzeniami w przestrzeni obrazu”⁷⁰, powodująca, że jest on faktycznym uczestnikiem widowiska, którego podstawę stanowią ruchome obrazy.

Obraz — punkt widzenia

„Żyjemy w wieku wizualizmu. Od rana do wieczora bombardują nas obrazy. Siadając do śniadania, rozkładamy gazetę i patrzymy na fotografie mężczyzn i kobiet zamieszczone wśród wiadomości, a kiedy podniesiemy wzrok znad gazety, trafiamy na obrazek na pudełku płatków owsianych.”⁷¹ Nie dziwi więc, zdaniem Gombricha, twierdzenie, że wkraczamy w epokę, w której obraz wizualny być może z wolna zaczyna wypierać słowo pisane. Tendencja do nowego rodzaju wizualizacji zaznacza się także w sposobach kreowania obrazu literackiego w dziełach pisarzy współczesnych. Pojawia się dążenie do coraz dokładniejszego określania miejsca, z którego widziane są obiekty, precyzowania kąta ich widzenia i sposobu oświetlenia. Niewątpliwie wiąże się to z techniką filmową, szcze-

gólnie filmu niemego, który regułę punktu widzenia uczynił jedną z podstawowych zasad estetycznych.

Andrzej Strug w swoich powieściach pragnie, w pewnym sensie, unaocznić opowiadane historie przy pomocy obrazów, sensualnością i wyrazistością przypominających obrazy filmowe. Filmowa technika kreowania rzeczywistości artystycznej w *Pieniądzu*, *Odnace za wierną służbę*, *Kronice Świeciechowskiej*, *Pokoleniu Marka Świdry* czy *Żółtym krzyżu*, wyraża się między innymi typem obrazowości przypominającym obrazowanie filmowe. Dotyczy to przede wszystkim technicznych sposobów budowy scen w powieści, porównywalnych z filmowymi, na które składałyby się swobodne przejścia, zmiany planów, akcentowanie oświetlenia, zmiany punktu widzenia. Szczególnie istotna wydaje się w pisarstwie Struga, nawiązującego do poetyki kina niemego, reguła punktu widzenia, odzwierciedlająca pozycję obserwatora we fragmentach opisowych powieści.

Punkt wyjścia stanowić może tutaj pojęcie obrazu, jakim posługiwał się Aby Warburg. Obraz, według niego, to przedmiot idealny, ukształtowany w danym czasie jako wyraz indywidualnej refleksji artysty, lecz opartej o treści wspólne pewnej grupie, następnie przekazywany środkami właściwymi dla danej dziedziny kultury i stający się elementem świata społecznej wyobraźni.⁷² Porębski nazywa go ikonosferą, stanowiącą szeroko pojmowany świat obrazów. W tak pojętym obrazowaniu znajdują się bohaterowie mityczni i religijni, bohaterowie znanych dzieł literackich: *Joanna d'Arc*, *Hamlet*, *Mazepa*, *Falstaff* czy *Kmicic*, a także alegorie i symbole. Obraz idealny wykracza poza jego słowną definicję. Określa on wprawdzie zarys obrazowego przedstawienia, lecz wizualne konkretyzacje obrazów literackich, jakie mogą stanowić na przykład obrazy filmowe, zazwyczaj różnią się od siebie, mimo że opierają się na tych samych obrazach intencjonalnych. Autentyczna wartość obrazów wizualnych polega na ich wieloznaczności, której nie sposób wyrazić przy pomocy schematów słownych. Zarówno obraz

literacki, jak i obraz filmowy stanowią rodzaj symbolicznych przedstawień, co stanowi wspólną płaszczyznę pozwalającą na zastanawianie się nad typem możliwych między nimi relacji. Oczywiście musimy mieć świadomość odrębności między dwoma systemami ekspresji — filmem i powieścią. Różni je przede wszystkim tworzywo. Jakość obrazu filmowego nie jest tożsama z przedstawianym przedmiotem. Jak zauważa Ernst Gombrich, „obraz wizualny (także obraz filmowy — przyp. aut.) nie jest prostym przedstawieniem rzeczywistości, ale systemem symbolicznym”.⁷³ W obrazie literackim słowo funkcjonuje w podobny symboliczny sposób jak przedmiot w obrazie filmowym. W przypadku percepcji zarówno obrazu filmowego, jak i literackiego, konieczny jest udział odbiorcy.

Antyiluzjonistyczne elementy kina, takie jak fizyczne unieruchomienie widza, skróty, fakt, że scena jest nam przez kogoś dana, nie pozwalają nam utożsamiać filmu z życiem, lecz każą traktować jako obraz w rozumieniu Sartre’a, jako obecność nieobecnego. „Filmowe przedstawienie”⁷⁴ tworzymy sami w naszym umyśle. Znaczenie obrazu zależy w dużym stopniu od doświadczeń widza — jego wiedzy i wrażliwości. Obraz stanowi swoistą potencjalność, która może przybrać bardzo różne konkretyzacje.

Problem obrazu i jego możliwości ekspresyjnych pojawia się w powieści *Portret* (1912). Sam tytuł powieści wskazuje na powinowactwa kultury słowa i kultury obrazu. Bohater *Portretu* jest malarzem, więc właściwym mu sposobem wyrażania siebie i komunikowania się ze światem są obrazy. Powieść ta stanowi wyraz rozczarowania pisarza po klęsce rewolucji. W pewnym sensie rozczarowanie dotyczy także literatury jako sztuki, nie mogącej sprostać zadaniom swoich czasów. Autor, czyniąc bohaterem malarza, zwraca się w stronę sztuk przedstawiających. Kreacja świata przedstawionego ma charakter obrazowy, z całym bogactwem szczegółów, zarysowanym gestem i pewną potencjalnością ruchu, zaznaczoną zmianami punktu widzenia. Portret Kory, rewolucjonistki, która zginęła w zamachu bombowym, tworzony przez zakochanego w niej

malarza Siewierskiego, wyraża zamysł ideowy i kompozycyjny powieści, będący próbą ukazania duchowego wizerunku człowieka poprzez obraz. Stąd już tylko krok do obrazu ruchomego — filmu, który wzbogaca obraz plastyczny o gest, mimikę, ruch, a tym samym staje się doskonalszym medium do wyrażenia antropologicznej charakterystyki człowieka.

Jeśli przyjmiemy założenie oparte na rozumowaniu Nelsona Goodmana i „świat Struga” będziemy rozumieć jako zespół paradygmatów, z którego pisarz mógł czerpać i w polu którego znajduje się także kino, poszukiwanie analogii między światem przedstawionym jego powieści a „światem filmu” nabierze innego wydźwięku.⁷⁵ Potrzeba dotarcia do masowego odbiorcy kultury, do którego adresowany jest film, zaznacza się także w powieści między innymi w sposobie kreowania obrazów literackich, które nabierają szczególnej wyrazistości, porównywalnej z obrazami wizualnymi.

W jednej z wczesnych powieści Struga — *Pieniądz* (1914), napisanej w konwencji modernistycznej prozy psychologicznej, zwraca uwagę priorytet obrazu wzrokowego. We wstępnej scenie autor tak charakteryzuje jedną z bohaterek: „Miss Jenny przymknęła oczy w upojeniu (...). Opadła na kolana ciężko oprawna książka (...). Ruchliwa, niespokojna, bolesna, radosna, tragiczna, szydercza, mieniła się jej twarz w samotnej zadumie, pełnej dziwów, cierpień, radości.

Na chwilę podnosiła powieki i wielkie zielonkawe oczy roztwierały się jakby ze zdumienia. Przeobrażała się nie do poznania, patrząc uparcie w coś niewiadomego. Ręce ujmujące książkę siliły się, by uczynić jakiś ruch. Poruszały się niespokojnie blade palce, ozdobione pierścieniami o wielkich ciemno błyskających kamieniach. Wysiłek w oczach, wysiłek w całej postaci ku ogarnięciu i zrozumieniu czegoś najtrudniejszego...

Aż opadały powieki, opadały ręce i całą postacią spoczywała w bezwładzie w olbrzymim głębokim fotelu, obitym wytłaczaną skórą. Głowa jej, okręcona ciężkim zwojem kasztanowatych włosów, przechylała się w tył, na wymyślnie wzorzyste oparcie, a rysy

twarzy zastygały w nieruchomości, zapadały się w głąb popod ciemne brwi, zaciśnięte powieki, usta układały się w linie martwego spokoju.

Jenny zdawała się umarła. Spoczywała godziny w martwocie myśli, bez ruchu, zda się bez oddechu.

Przed nią, jak okiem zagarnął, groźnie piękny i ponury w swej martwocie świat. Wielki, oszklony olbrzymimi taflami i tonący w kwiatach balkon wisiał w przestrzeni.”⁷⁶

Obraz ten odznacza się wyrazistą obecnością przedmiotów, które pisarz charakteryzuje tak, jakby pokazywała je kamera filmowa, dokonując opisu ich kształtu, formy, barwy. Filmowy sposób patrzenia, zaznaczony centralną perspektywą i pewną głębią obrazu, wyraża się także zmianą punktu widzenia. W początkowej części sceny bohaterka jest pokazywana z przodu w planie ogólnym, w części końcowej kamera narracyjna przyjmuje punkt widzenia bohaterki.

Ciekawym przykładem wizyjnego charakteru prozy Struga, bliskiego sposobowi kreowania świata przez kino, może być *Wyspa zapomnienia* (1921). Zwraca uwagę ekspresjonistyczna technika narracji, rzeczywistość wizualna została tu przefiltrowana przez pryzmat zaburzonej świadomości bohatera. Świat przedstawiony składa się z obrazów: przyrody, ludzi, miejsc, przedmiotów odznaczających się niezwykłą wprost plastycznością, które twórca filmowy mógłby wprost przenosić na ekran: „Trwał w przerażeniu, w obłądnie myśli kołujących bezsilnie. Łagodny prąd niósł jego łódź po jeziorze. Łódź roztrącała spokojną toń i nieznacznie, chybotąc się, zbliżała się do środka jeziora, do wyspy. Wsunęła się z szelestem w trzciny nadbrzeżne i stanęła (...). Mroczyło się już pod zbitym sklepieniem liści, tylko kilka ostatnich promieni słońca przeszywało daleko gęstwinę strugą czerwieni i złota.

Stały w głębokim cieniu sękate, pogarbione pnie. Obalone, gnijące kłody umarłych drzew zaścielały ziemię. W ciepłym, dusznym

powietrzu ział niezdrowy upał. Było tu martwo i cicho jak w grobowej kaplicy.

Gdy oczy po jasnym dniu oswoiły się z ciemnią, pnie drzew i kłody próchna zaczęły się mienić i drgać (...).

Nagle promień słońca przedarł się i smugą złota lunął w ciemne wnętrze: Jorg wznosił ramiona w ekstazie i znieruchomiał.”⁷⁷

Zafascynowanie Struga niemieckim ekspresjonizmem filmowym, o którym pisarz mówił w wywiadach, wpłynęło na plastyczną kompozycję obrazów w omawianej powieści, rolę tła, światła i ruchu. Obraz powieściowy odznacza się w niej niezwykle wyrazistością, autor nie posługuje się monologiem wewnętrznym, usiłuje mówić poprzez rzeczy same, aby w ten sposób docierać do wnętrza, przenikać magię słowa. Łączy w ten sposób wizualność filmu z obrazowością literatury. Intensywność w prezentowaniu rzeczywistości wizualnej wynika z nagromadzenia obrazów, skrótowej, migawkowej narracji, zbliżonej do techniki ekspresjonizmu filmowego. Twórcy tego nurtu nie przykładali bowiem wagi do łączenia scen i epizodów. Najważniejsze było przekazywanie przeżyć jednostki w ich dynamice. Aktywizm ów wyrażał się z reguły kompozycją epizodyczną.⁷⁸

Z innym typem obrazowości, chociaż równie ekspresyjnym, mamy do czynienia w *Odnace za wierną służbę* (1921). „Ledwie się rozwidniło, już leciały na nas pierwsze kuferki. Naprzód na lewo, na puste zbocza. Wyje, wyje, dolatuje i trrrach! I już cztery czarne topole wyrastają na śniegu. Za drugim razem uderzy znacznie bliżej, między kompanie czwartego baonu i znowu stają cztery dymy, zanim opadły tamte. Na coś mi Wojtek pokazuje hen ku piechocie, coś gada i śmieje się. Tam czarni ludzie kręcą się, odbiegają, powracają, istotnie wygląda to na jakiegoś kontredansa, tańczonego przez czarne sylwetki na białej karcie i przypomina zdjęcia kinematograficzne.”⁷⁹

Dynamizm obrazów podkreśla ruch stanowiący cechę immanentną dziejących się wydarzeń. W filmie ruch stanowi podstawę

narracji. Z punktu widzenia fenomenologii świadomość percepcyjna odbiorcy śledzącego przepływ obrazów układa je w opowiadanie wyznaczone sposobem kadrowania i zmianami ujęć. Konieczność zdefiniowania każdej sceny stanowi podstawę łączenia szeregu następujących po sobie scen w znaczącą całość. Strug w przedstawionym przykładzie, poprzez umiejętne kadrowanie i zmiany planów układających się w dynamiczną sekwencję montażową, osiągnął efekt wręcz filmowy. Opisujący podmiot zachowuje się jak kamera narracyjna, nakierowując uwagę odbiorcy na ważne z dramaturgicznego punktu widzenia fragmenty akcji. Nasuwa to skojarzenia z twórczością Griffitha, który odnalazł za pomocą kamery wiele sposobów przedstawiania ruchu w przestrzeni, uzyskując efekt działającej na wyobraźnię „rytmiczności wizualnej”. Długie ujęcia, półzblżenia, akcje równoległe, dalekie ujęcia, zaciemniania i rozjaśniania obrazu, cofanie i zanikanie obrazu, stały się obiegowymi chwytami i rozwiązaniami techniki filmowej. Bohaterowie tej sceny stanowią element obrazu, zostali więc potraktowani jak aktorzy w filmie.

Wyrazem inspiracji filmową techniką kreowania rzeczywistości artystycznej może być subiektywizowany opis wydarzeń, który sygnalizuje problem punktu widzenia, wyznaczającego pozycję obserwatora w opisowych fragmentach powieści. Posłużmy się przykładem sceny z *Pokolenia Marka Świdy*: „Marek co chwila mrużył oczy od blasku i pograżał się w słodkiej nicości. Budził się — widział gazetę rozłożoną na kolanach, żółte ściernisko, pachnące świeże snopy, wyłamaną linię żeńców, którzy już dochodzili do gruszy. Zasnął. Majaczyła daleka wojna z gazety, przemykał się bliski strach przed czymś nadchodzącym. Trzeba się było zerwać na równe nogi. Ale ciężkie słońce przytłaczało go do ziemi. Zamroczony i bezwładny macał w ciemnościach za jakąś pomocą. Przemknął się kosooki Japończyk z gazety i życzliwie wyszczerzył na niego zęby. Za nim cienki jak patyk cień pachciarza Froima. Aż wielka mucha zagrała mu w same ucho. Zerwał się, spojrzął ku domowi:

aleją lipową już sunął ogromny słomiany dach ojcowskiego kapelusza.”⁸⁰

Demonstrator obrazów sugeruje nam, że mamy do czynienia z subiektywnym opisem wydarzeń postrzeganych z punktu widzenia bohatera. To odpowiadałoby tezie wysuwanej przez Sartre’a, że scena nie istnieje poza świadomością jakiejś postaci.⁸¹ Bliższy prawdy wydaje się jednak Robbe Grillet, który twierdzi, że nie świadomość bohatera-observatora wyznacza punkt widzenia, a wzrokowa perspektywa „kamery oka powieściopisarza”, która ma podobną swobodę co kamera w filmie.⁸²

W przytoczonej scenie Strug stosuje zmienny układ planów i kątów widzenia kamery, zaznacza też rodzaj oświetlenia. Scena rozpoczyna się od zbliżenia pokazującego zmrużone oczy bohatera, pogrążającego się w drzemce. Później staje się on obserwatorem, który w półśnie postrzega — w dużym zbliżeniu, na pierwszym planie — rozłożoną gazetę, dalej, w planie pełnym — ściernisko i w planie ogólnym — snopy i linie żeńców. Obraz gazety staje się coraz bardziej niewyraźny, zamglony sennością, coraz bardziej zacierają się nagłówki mówiące o wojnie. Osłepiające słońce wywołuje oniryczna wizje Japończyka z gazety, który w zbliżeniu wyszczerza zęby. Brzęk muchy budzi bohatera z letargu i nagle postrzega on w planie ogólnym zbliżającego się ojca.

Szczegółowa analiza wykazuje, że występuje tu rodzaj polaryzacji punktu widzenia. Bohater jest obserwującym podmiotem i dlatego widz przyjmuje jego punkt widzenia. Jednocześnie bohater staje się obserwowanym przedmiotem, który zostaje objęty polem obserwacji. Przypomina to filmowy ogląd świata polegający na tym, że zdjęcia są robione często pod takim kątem i z takiej perspektywy, z jakiej nie mógłby patrzeć bohater-observator. W filmie niemożliwe jest całkowite utożsamienie punktu widzenia kamery z jednym z aktorów. Możemy mówić jedynie o rodzaju iluzji czyjegoś oglądu — na przykład w *Obywatelu Kane* Orsona Wellesa sugeruje się widzom wzrokową perspektywę postaci.

Filmowe następstwo planów jako zasada strukturywania występująca w wielu powieściach Struga w *Żółtym krzyżu* (1932–1933) zostaje wzbogacona o inne typowo filmowe chwytły i rozwiązania, takie jak jazdy kamery i panoramy, dokładnie opisujące sytuację wstępną (tzw. traveling). Dobrym przykładem będzie pierwsza scena powieści: „W ciszy na dalekiej równinie płonęły spokojnie ciemnopurpurowe pożary. Zapadająca noc otulała je coraz szczelniej, myląc odległości w czarnej przestrzeni. Chwiały się, falowały wielkie ognie i zdawały się sunąć światem jak widma. Unosiły się i opadały, rozpościerały się po ziemi i wypiętrzały się, rosły sięgając ku ciemnemu niebu, zawałonemu od horyzontu do horyzontu jedną beżmierną chmurą. Tu i tam na niskim pułapie nieba rodziły się i znikały, jak gasnące zarzewie, blade, mętne łuny.

Szybko gęstniały ciemności, zatracały się rzeczy najbliższe — szczyt muru ze sterzcącym jeszcze kominem, pochyła żerdź od telefonu, strzaskany pień drzewa z jedną jedyną wielopalczystą, nagą gałęzią, która wołała w przestrzeń jak rozwarta dłoń, wzywająca ratunku. Okrywała noc wszystkie okropności tych miejsc (...). Kapitan Despaix od dawna wsłuchiwał się w ów głos ostatni i jedyny, który ocalał na świecie. Czuwał pilnie i chwytął z chciwością każde najcichsze jego tchnienie, albowiem okropna była jego samotność. Trzymał się go mocno, był to bowiem jedyny ślad czyjeś istnienia, jakiejś zagubionej prawdy (...). Gdy wreszcie umilkł i zginął mu jedyny żywy głos, kapitan Despaix zaczął osuwać się w dół i opadał, pogrążał się coraz głębiej. Usnął i natychmiast wyłazły spod ziemi te same, dawniejsze ruchliwe maskary. Zanim go osaczą i zgubią, patrzą weń ogromnymi, płaskimi oczami, które są puste jak ze szkła, a tają w sobie okropną groźbę. Na próżno szuka wyjścia i ucieczki — jest odcięty. Chwyta go poczwara w żelazne ramiona, łamie mu żebra, łamie mu krzyże i dusi. Ostatni szępt ostatniej myśli: „To jest śmierć” (...). Śmierć porywa go w oślepiającym blasku, w huku rozsadzającym czaszkę (...). Odległe zgrzytanie łopat o żwir było pierwszym odgłosem, który doszedł do świadomo-

ści porucznika von Sendena. Ocuły go zimne płaty śniegu, zacinające z wiatrem. W czarnej nocy dogasały pożary. Gdzieś w niezmierzonej odległości zapalały się, wlatywały szybko i spływały z wolna biało-błękitne gwiazdy, świecące jaskrawo. Gaśły nagle, tonąc w niezbadanych czeluściach, i wnet wyrastały nowe. Oczy porucznika długo nie mogły się oderwać od tych dalekich zjaw (...). Kapitan Despaix umierał i chwilami, budząc się w agonii, nawet jak gdyby o tym wiedział (...). Ujrzeć człowieka, usłyszeć ludzki głos (...). Błagał o to i wołał, ale usta nie wydały już dźwięku i szeroko rozwartymi oczami wpatrywał się w ciemność (...). Nagle jego ręka błąkająca się bezradnie po ziemi natrafiła na coś niepojętego. Drgnęło to i wymknęło się palcom (...). Była to żywa ręka człowieka. Wymknęła się, wnet wróciła i mocno, mocno splotły się palce obu rąk, chwyciły się, zacisnęły się kurczowo w niemym porozumieniu.”⁸³

Scena rozpoczynająca *Żółty krzyż* przypomina panoramę szczegółowo opisującą początkową sytuację (tzw. traveling). Obserwator, będący rodzajem kamery narracyjnej, powoli przesuwając wzrok po polu bitwy, ukazując różne przedmioty obrazujące zniszczenia. Następnie wprowadzony zostaje zsubiektywizowany punkt widzenia dwóch bohaterów — wrogów, których los zetknął na polu bitwy: Francuza kapitana Despaix i Niemca — porucznika von Sendena. Obaj są ranni i zasypani ziemią po szyję, nie mogą nic zrobić i niewiele mogą zobaczyć (akcja dzieje się nocą). Obrazy, będące wyrazem zaburzonej świadomości bohaterów, są nieprawdziwe, to zjawy i widma pochodzące z koszmarów sennych. Bardziej znaczące są słyszane przez nich odgłosy.

Kreowany słowem obraz stanowi w *Żółtym krzyżu* zasadniczy element konstrukcji świata przedstawionego. Główny problem powieści, wojna światowa, został przedstawiony w konwencji widowiska — wojna jako kolosalny ekran. Konstruując wizję europejskiego wojennego koszmaru, Strug posługuje się sensacyjno-filmową fabułą oraz wywodzącą się z ekspresjonistycznego filmu tech-

niką symultanizmu narracji i fantasmagoryczną wizyjnością, zaznaczoną przede wszystkim w scenach uwięzienia i śmierci Ewy Evard. Fascynacja autora *Żółtego krzyża* ekspresjonizmem filmowym zaznacza się w powieści poprzez dynamiczne wizualne wyobrażenia, które stanowią ekspresje przeżyć bohaterów i zastępują analizy psychologiczne, co wyraźnie widoczne jest w omawianej scenie. Andrzej Strug, podobnie jak ekspresjoniści, pojmuje tworzenie w sposób aktywistyczny i uczucia swoich bohaterów transponuje na wydarzenia zewnętrzne. Poszukiwanie ręki drugiego człowieka w błocie pola bitewnego przez umierającego kapitana Despaix to typowo filmowy chwyt, który dużo więcej wyraża niż pisarz mógłby osiągnąć środkami typowo literackimi. Nie należy jednak zapominać, że jest to konstrukcja literacka, twór słowny. Ręka stanowi tutaj obraz wyobrazeniowy, którego podstawą jest słowo-symbol, funkcjonujące w powieści w podobny sposób jak przedmiot w obrazie filmowym.

Zastosowanie w powieści tego typu metody dramatycznej, ujawniającej uczucia i charakter bohaterów poprzez działania i wypowiedzi, stanowi próbę przeniknięcia w głąb psychiki ludzkiej i ożywienia tradycyjnej metody narracyjnej przedstawiania stanów wewnętrznych w literaturze. We wcześniejszych utworach Struga występowały sekwencje, w których autor w ten sposób charakteryzował bohaterów. Dopiero w *Żółtym krzyżu* możemy jednak mówić o konsekwentnym zastosowaniu takiej charakterystyki w całej powieści. Tego typu metoda bliska jest wizjom filmowym stosowanym w kinie niemym, w którym głównie poprzez zewnętrzne działanie się możliwe jest przedstawianie życia wewnętrznego bohaterów. Obrazy świata przedstawionego w *Żółtym krzyżu* odznaczają się ekspresjonistyczną hiperbolizacją.

W ostatniej swojej powieści *W Nienadybach byczo jest* (1937) Strug konstruuje obrazy literackie tak, jakby posługiwał się kamerą, która wybiera z rzeczywistości pewne jej fragmenty, a następnie montuje z nich znaczące sekwencje: „Tej właśnie nocy przyśniła

się Tołpie wspaniała uroczystość urzędowa: w parku o stuletnich drzewach, na tarasie pałacu oczekują na coś ministrowie, generalicja, biskupi, delegacje, poczty sztandarowe, obok, w pełnym słońcu, orkiestra wojskowa przedmuchuje olbrzymie trąby, przeraźliwie błyszczące (...). Panny prowadzą go wprost na ministrów, trąby zarykły ogłuszającą fanfarę. Ministrowie w ceremonialnych żakietach, w lśniących cylindrach, w ostro zaprasowanych spodniach stoją szeregami nieruchomo jak posągi, jeden Lucio — wypędek szczyrzy zęby i wyczynia mu oburzające miny. Tołpa, bezbronny wobec cylindra, gdyż obie ręce ma zabrane przez panny, ciska głową jak koń, napastowany przez bąki, aby odrzucić go w tył i bodaj na chwilę odłonić oczy. Ujrzał ruchomą chmurę fotoreporterów, pstrykających mu kodakami przed samym nosem, operatorzy kinowi celują w niego, gorączkowo obracają korby.”⁸⁴

Zwraca uwagę troska Struga o kompozycję obrazu, o przedstawianie rzeczy i ludzi w odpowiednich planach, respektujących właściwość perspektywicznego odbioru rzeczywistości, a jednocześnie eksponujących dramatyzm sytuacji. Autor w przedstawionej scenie zastosował przejście od planu ogólnego poprzez średni aż do zbliżenia, co określane jest w branży filmowej mianem sekwencji akordowej. Odzwierciedla to nasz sposób postrzegania kontekstu sytuacyjnego w momentach zwracania uwagi na czyjaś wypowiedź. Twórca nie kreuje ekspresyjnych obrazów, zaskakujących odbiorcę formą, jak to miało miejsce w wielu wcześniejszych utworach, natomiast większą wagę przykładu niewątpliwie do plastyczności wizji i naturalności narracji obrazowej.

Przedstawione fragmenty powieści Andrzeja Struga, stanowiące egzemplifikacje obrazowości tej prozy, skłaniają do pewnych ogólniejszych refleksji. Zwraca uwagę związek prozy Struga z poetyką intensywnego wizualizmu, charakterystycznego dla kina niemego, polegającą na stosowaniu takich chwytów, jak: częste zmiany planów, specyficzne efekty świetlne, ruchliwość kamery i jednocześnie częste zmiany punktu widzenia, podkreślające walory formal-

ne obrazu filmowego. Sposób obrazowania stosowany przez Struga stanowi wyraz przeniesienia pewnych formuł filmowych na grunt literacki, gdzie nabierają one nowego sensu. Obraz w literaturze jest bowiem jedynie epifenomenem, który towarzyszy opisowi, odpowiednio go waloryzuje, ale nadal pozostaje strukturą całkowicie literacką. „Filmowość” obrazu literackiego opiera się na słowie, które spełnia w literaturze funkcję symbolu.

Czas i przestrzeń — symultanizm

Zdaniem Arnolda Hausera, nowe pojęcie czasu, „którego cechą zasadniczą jest równoczesność i którego istota polega na uprzestrzennieniu czasu, nie wyraża się w żadnym gatunku w sposób wywierający tak głębokie wrażenie, jak właśnie w tym ostatnim, współczesnym koncepcji Bergsonowskiej. Zgodność między środkami technicznymi filmu i oznakami nowego pojęcia czasu jest tak zupełna, że odczuwa się kategorie czasowe nowoczesnej sztuki, jakby powstały one z ducha formy filmowej i jest się skłonny określać sam film jako gatunek sztuki współczesnej, reprezentatywny pod względem historii stylu, chociaż właśnie pod względem jakości nie najbardziej wydajny.”⁸⁵ Fakt, iż wydarzenia w filmie mają charakter czasoprzestrzenny oznacza, iż przestrzeń i czas mają płynne granice — możemy więc mówić o uprzestrzennieniu czasu i nadaniu przestrzeni wymiaru czasowego.⁸⁶ Różni to film od innych sztuk a zarazem powoduje, że posiada on wyjątkowe predyspozycje do przedstawiania antropologicznej charakterystyki człowieka, w której równie ważny jak obraz słowny wydaje się aspekt behawioralny.

Jak zauważył André Malraux, „kino stało się opowiadaniem, jego prawdziwym rywalem nie jest już teatr, lecz powieść”.⁸⁷ Wzajemne zależności między powieścią i filmem powodują, że możemy mówić o reżyserii w twórczości pisarza, który przedstawiając

fakty, a także tworząc psychologiczne charakterystyki postaci, opowiada, czyli reżyseruje, realizując w praktyce funkcję wyboru, jaką stanowi montaż. Reżyserią u pisarza możemy nazwać wybór momentów w czasie, na które zwraca on uwagę, a także wybór środków wyrazu, umożliwiających nadanie im szczególnego znaczenia.⁸⁸

Andrzej Strug tak rozpoczyna *Dzieje jednego pocisku* (1910): „Była to puszka z lanego żelaza...” Oko, jak obiektyw kamery, separuje przestrzeń i zatrzymuje czas, powodując, że postrzegamy jedynie część obrazu, znajdującą się na pierwszym planie. Rozpoznajemy w tym typowe zbliżenie, wywołujące poruszenie i niepokój. W ten sposób oko powieściopisarza, będące rodzajem „kamery narracyjnej”, zachowuje się jak obiektyw kamery, który, zdaniem Pudowkina, zastępuje wzrok obserwatora.⁸⁹ Wprawdzie respektuje on fizyczne realia, ale nie jest ograniczony sposobem patrzenia widza. Należy zgodzić się z opinią Jerzego Toeplitza, który za niezwykle filmowy pomysł uważa oparcie kompozycji powieści na dziejach bomby, stanowiącej element spajający akcję i znacząco kontrastujący kolejne obrazy z życia „ludzi podziemnych”.⁹⁰ Pomysł ten kino wykorzystало dopiero w latach dwudziestych, prawdopodobnie zupełnie niezależnie od polskiego pisarza — w filmie *Przygoda dziesięciomarkowego banknotu* Viertelę (1926), według scenariusza Beli Balazsa, a później w *Dziejach jednego fraka* J. Duviviera (1940). W obu przypadkach zastosowano podobną perspektywę narracyjną, w której opowieść o ludziach i ich problemach łączy przedmiot — banknot czy frak, przechodzący z rąk do rąk.⁹¹

Interesujące jest także w *Dziejach jednego pocisku* podjęcie próby zespolenia sensacyjno-filmowej fabuły z dyskursem ideowym. Historia bomby, która jest obiektem pragnień wielu ludzi i różnych ugrupowań politycznych, przypomina znane z kina sensacyjne intrygi osnute wokół zdobywania cennego klejnotu. W powieści tej Andrzej Strug po raz pierwszy w swojej twórczości próbował poddać opowiadanie rygorom dramaturgicznym kina niemego, jego rozczłonkowaniu i montażowym konstrukcjom myślowym. Przykła-

dem może być swoboda w operowaniu czasem i przestrzenią. Akcja przenosi się z miejsca na miejsce wraz z przemieszczającą się bombą (Warszawa, Łódź, wieś, Kraków, Warszawa). W scenie zamachu na generał-gubernatora Strug, chcąc podkreślić dramatyzm sytuacji, zastosował narrację symultaniczną, będącą odpowiednikiem filmowego montażu równoległego. Sceny z bazaru dobroczynnego, w którym uczestniczy Kama czekająca na przyjazd generała, przeplatają się z przygotowaniem generała do wyjazdu z Zamku. Oba równolegle prowadzone wątki stopniowo nabierają dynamiki i dramatyzmu, napięcie rośnie, aż do finałowego rozwiązania.

Symultaniczna technika narracji, stanowiąca literacki odpowiednik filmowej techniki montażu równoległego, jest jednym z ulubionych chwytów stosowanych przez Struga w takich powieściach, jak: *Pieniądz*, *Mogila Nieznanego Żołnierza*, *Kronika Świeciechowska*, *Pokolenie Marka Świdy*, *Żółty krzyż*, *Miliardy*. Wyraża ona autorską filozofię czasu, a także fatalistyczną koncepcję losu ludzkiego, poddanego prawom przypadku. Filmowy symultанизm — montaż równoległy, zapoczątkowany przez Davida Warka Griffitha w *Narodzinach narodu* (1915) i *Nietolerancji* (1916), należał do klasycznych sposobów narracji w kinie niemym. Symultанизm, oferujący twórcom możliwość swobodnego operowania elementami czasu i przestrzeni, stanowi coś więcej niż technikę artystyczną — wyraża ducha nowoczesności. Pozwala na ukazanie sytuacji człowieka „doby kinematografu”, przeżywającego wiele spraw równocześnie, stanowiących zarazem wspólne doświadczenie ludzi żyjących w różnych częściach świata. Zanim pojawił się w filmie, wystąpił w kierunkach awangardowych plastyki i poezji, będących instrumentami najczulej reagującymi na procesy dziejące się w kulturze.

W *Mogile Nieznanego Żołnierza* (1922) akcja rozwija się symultanicznie. Wydarzenia związane z przeżyciami żony kapitana Łazowskiego i jego córki Nelly, mieszkających w Krakowie i bezskutecznie czekających na powrót męża i ojca, przeplatają się

z niezwykle przygodami kapitana wracającego z niewoli rosyjskiej do domu. Oba równoległe wątki dotyczą wydarzeń rozgrywających się w tym samym czasie, ale w odległych przestrzeniach. Ich równoczesność została wyrażona poprzez skokowe zmiany miejsca akcji, w kinie osiągnęte przy pomocy montażu równoległego. Filmowy efekt tego rozwiązania polega na tym, że równoległość wydarzeń nie jest sugerowana żadnymi środkami typowo literackimi, lecz stanowi skutek literackiego montażu scen. Czytelnik, niejako wbrew sukcesywnemu rozwijaniu się wypowiedzi narracyjnej, ma świadomość dwutorowej akcji, która opiera się na umiejętnym kontrastowaniu przestrzeni. W *Mogile Nieznanego Żołnierza* występują dwa typy przestrzeni, odpowiadające dwóm wątkom: przestrzeń otwarta — wędrówka bohatera przez niezmiernie obszary Rosji i przestrzeń zamknięta — dom, w którym przebywają żona i córka.⁹² Przestrzeń otwarta jest zmienna, dynamiczna, bohater porusza się w niej i cały czas ją kształtuje, natomiast przestrzeń zamknięta jest stała, statyczna, to raczej ona określa bohaterów. Zmiany przestrzeni oznaczają też wpływający czas, w ten sposób następuje uprzestrzennienie czasu. Autor bardzo konsekwentnie prowadzi oba przeplatające się, równoległe wątki, które w warstwie fabularnej pozostają oddzielne do końca.

Przykład zastosowania techniki symultanicznej możemy znaleźć także w *Pokoleniu Marka Świdy* (1925), lecz nie stanowi ona w tej powieści konsekwentnej metody narracyjnej.

Utworem zupełnie wyjątkowym, jeśli chodzi o rozwiązania czasoprzestrzenne, powstałym jakby z ducha idei Bergsonowskiej, jest *Kronika Świeciechowska* (1924). „Zamiast przywiązywać się do wewnętrznego stawania się rzeczy — pisze Bergson — umieszczamy się na zewnątrz nich, aby sztucznie odbudować ich trwanie. Zdejmujemy widoki niemal migawkowe z przechodzącej rzeczywistości, a ponieważ są one charakterystyczne dla tej rzeczywistości, wystarczy, gdy je nawlecemy wzdłuż stawania się oderwanego, jednostajnego, niewidzialnego, umieszczonego w głębi przy-

rządu poznania, aby naśladować to, co jest charakterystyczne w tym stawaniu się samym. Postrzeganie, pojmowanie, mowa na ogół tak postępują. Czy chodzi o myślenie o stawaniu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet o postrzeżenie, nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego. Można by więc streścić wszystko poprzedzające, mówiąc, że mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej.”⁹³

Podstawowym i najbardziej charakterystycznym problemem bergsonizmu jest zagadnienie czasu i trwania. Istotą czasu jest trwanie, a istotą trwania — tożsamość i ruch w niepodzielnym uwarunkowaniu. Wszelka zmiana i wszelki ruch są niepodzielne i nie mogą być rozważane za pomocą ich przestrzennych substratów — rzeczy, która się zmienia, przedmiotu, który się porusza. Bergsonowski dualizm zakłada istnienie dwoistości procesów poznawczych odniesionych bądź do materii, bezruchu i symboli, bądź do życia, trwania i świadomości. Ich przeciwstawność może być przeciężona dzięki wysiłkom intuicji — oku psychicznemu.⁹⁴

Wpływ Bergsonowskiej koncepcji czasu dostrzegamy w tomie opowiadań Struga *Kronika Świeciechowska*. Równoczesność treści świadomości wyraża się brakiem ciągłości fabuły i prowadzenia scen, nagłością i zmiennością myśli i nastrojów, względnością i niekonsekwencją miar czasu, przypomina to cięcia i przesłony w filmie, równoległość akcji, zaciemnienia i rozjaśnienia obrazu. Bohater-pisarz przyjmuje postawę obserwatora i widza wobec dziejących się wydarzeń. Jego życie jest ciągłą kreacją samego siebie, nieustanną twórczością. Jako pisarz nie kreuje świata przedstawionego jedynie przy pomocy symboli językowych. Próbuje przeniknąć rzeczywistość, dotrzeć do jej istoty nie poprzez umysł, lecz intuicję — wyobraźnię. Dociera w ten sposób poza zewnętrzną jej powłokę, w sfery normalnie niedostrzegalne. Wyrażając stany własnej duszy, przyczynia się do rozszerzenia skali naszych doznań. Wyrazem dualizmu życiowego bohatera istniejącego między real-

nością a twórczością jest wahadłowy rytm porcelanowego chińczyka, który rozgranicza obie sfery.

Bohater przypomina widza kinowego, dla którego jedynym dostępnym typem aktywności jest aktywność uczuciowa — imaginacyjna i który tworzy świat, utożsamiając się z nim. Twórczość stanowi rodzaj iluminacji, w której sfery snu i jawy przeplatają się, a momentami są nie do odróżnienia, zaś związki przyczynowe i czasoprzestrzenne często są efektem gry swobodnych skojarzeń.

W opowiadaniu *Italia* bohater postanawia opuścić swoje miejsce własne — Świeciechów i udać się w podróż, ale nigdzie nie wyjeżdża, odbywa swoją podróż w czasie i przestrzeni przy pomocy wyobraźni: „Zostaję sam. Opadam na fotel i oddycham ciężko, jak po niezmiernej pracy, jak po przebyciu groźnego niebezpieczeństwa. Uprzynam sobie i rozważam wszystko. Szczerze i bezwstydnie napawam się moją niedoszlą wyprawą. W moim postanowieniu, w którym wytrzymałem po bohatersku, w ciągu kilku godzin przeżyłem wszystko jak w rzeczywistości — tylko intensywniej, głębiej, piękniej. O Italio! O, Firenze...

Czyż nie stałem w skupieniu przed grobowcami Medyceuszów? Czyż nie przeżyłem od początku do końca mojej włoskiej miłości? Czyż to nie wszystko jedno, a raczej czy nie lepiej, czy nie piękniej...

Powróciłem — jakże mi błogo!

I kto mi będzie śmiał powiedzieć, że nie byłem we Florencji?”⁹⁵

Bohater-narrator tworzy swoistą rzeczywistość nadrealną, przestrzegając małe jej fragmenty w formie obrazów, które łączy na zasadzie swobodnej gry wyobraźni w większe sekwencje. Możemy uznać tę metodę za odpowiednik widzenia filmowego opartego na montażu zbliżeń. Wydarzenia rozgrywają się w dwóch wymiarach: realnym i wyimaginowanym, zespala je osoba narratora, spełniającego funkcje bohatera prowadzącego, który w sposób swobodny operuje czasem i przestrzenią. Przestrzeń świata przedstawionego jest jednocześnie zamknięta (przestrzeń dworku w Świeciechowie)

i otwarta (nieograniczona przestrzeń wyobraźni). Zmiany miejsca akcji związane są ze świadomością bohatera i następują w sposób przypominający filmowe ściemnienia, rozjaśnienia, przenikania. Podobnie rozwiązany jest problem czasu, którego cechą charakterystyczną wydaje się równoczesność — możemy mówić o przenikaniu wydarzeń postrzeganych i przeżywanych, dziejących się w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym.

Również w pozostałych opowiadaniach z tego tomu odnajdujemy ów urok koegzystencji, sprawiający, że człowiek przeżywa w danym momencie wiele różnych rzeczy, nie łączących się w sensie przyczynowo-skutkowym. Ten rodzaj odczucia czasu uświadomiła współczesnemu człowiekowi sztuka filmowa. Tak wyrażony czas w powieści nabiera szczególnie filmowego charakteru.

Symultanimizm jako metoda narracyjna stosowana przez Andrzeja Struga najpełniej został zrealizowany w trzech powieściach: *Pieniądz*, *Miliardy* i *Żółty krzyż*.

Pieniądz (1914), napisany zgodnie z regułami poetyki modernistycznej prozy psychologicznej, byłby zupełnie konwencjonalną powieścią, gdyby nie zastosowana przez Struga symultaniczna technika narracji. Wyjątkowość tego rozwiązania wynika z faktu, że symultaniczna technika narracji, zdaniem badaczy literatury, pojawiła się w polskiej powieści w roku 1932, wówczas bowiem zostały wydane *Zazdrość i medycyna* Michała Choromańskiego i *Wygnañcy* Ewy Tadeusza Kudlińskiego.⁹⁶

Akcja *Pieniądza* dzieje się w środowisku milionerów: w Alpach, w Paryżu i na statku płynącym do Ameryki. Przedstawieni w powieści milionerzy i miliarderzy to głównie Amerykanie, którzy na zimę przyjeżdżają do Europy. Paryż ukazany jako miejsce spotkań bogaczy z całego świata staje się miejscem zderzenia dwóch kultur: starej — europejskiej, zapatrzonej w przeszłość wielowiekowej tradycji, nastawionej na odtwarzanie minionych wartości, i kultury Nowego Świata, młodej, ekspansywnej, opartej na wielkich fortunach i ufnej w siłę pieniądza. Kompozycja powieści pole-

ga na ukazywaniu kilku autonomicznych ciągów wydarzeń, dziejących się równocześnie w tych samych miejscach (Alpy, Paryż, stątek). Ogniskują się one wokół postaci bohaterów: Jenny Shurman, Lucy Slazenger, Ady Hartley, Toma Shurmana, Niemego. Narrator opisuje wydarzenia, w których oni uczestniczą, a także ich przeżycia. Wątki bęgną równolegle, by spotkać się w punkcie kulminacyjnym, w wielkiej scenie zbiorowej, jaka rozegra się w czasie podróży transatlantyką. Napięcie dramatyczne, odpowiednio stopniowane, osiąga punkt kulminacyjny w momencie katastrofy statku, w której giną prawie wszyscy bohaterowie. Wiemy, że ocalał jeden pasażer — Tom Shurman, który zawdzięcza życie swoim pieniądzom. Takie zakończenie powoduje, że kompozycja powieści ma charakter otwarty.

Kontynuację *Pieniądza* stanowi powieść *Miliardy* (1937–1938), której bohaterami są ci, którzy przeżyli morską katastrofę — Lucy Slazenger (obecnie Rascob), Tom Shurman oraz dwudziestoletni syn Lucy — Gerald i syn Toma Shurmana. W powieści nie ma właściwie rozróżnienia bohatera głównego i bohaterów drugoplanowych, co prowadzi do rozbicia fabuły na kilka wątków. Dostrzegamy także podobieństwo formy powieściowej, opartej na symultanicznej kompozycji. Narrator prowadzi kilka równoległych wątków — wątek Lucy, Geralda, Shurmana. Rozwijają się one w sposób dramatyczny. Gdy któryś z nich dochodzi do punktu kulminacyjnego, narrator porzuca go i rozpoczyna następny, aby w którymś momencie powrócić do poprzedniego (tego typu rozwiązania Strug stosował już w powieściach wcześniejszych). Wszystkie prowadzone wątki łączy idea równoczesności czasowej i zależności dramaturgicznej. Bohaterowie są związani ze sobą niewidzialnymi nićmi zależności, na które składa się wspólnota poglądów, przeżyć, doświadczeń. Dynamizm formy stanowi jakby odbicie dynamiki świata przedstawionego. Kompozycja oparta na jednoczesności wydarzeń przypomina mozaikowy charakter naszej percepcji i jest zgodna z regułami poetyki kina. Przedstawianie równoczesności akcji rów-

noległych powoduje filmowy efekt uprzestrzennienia czasu. Zmiany czasu są obrazowane zmianami przestrzeni w obrębie miasta Nowy Jork, który jest miejscem akcji. Tylko jeden wyłom czyni pisarz, przenosząc akcję w pewnym momencie do Saltplacid w Kentucky, gdzie odbywa się strajk górników, którym jedzie pomagać Gerald Rascob. Odbiorca, jak widz kinowy, aby połączyć w jedną całość przedstawione wydarzenia, musi dokonać swego rodzaju montażu wewnętrznego. Poszczególne wątki rozwijają się w porządku chronologicznym i z zachowaniem reguł następstwa przy czynowo-skutkowego. W *Miliardach* jedynie paralelizm wątków sugeruje ich równoczesność a zarazem stanowi metodę niszczenia ciągłości narracji.

W *Miliardach*, zrealizowanych według tej samej zasady kompozycyjnej co *Pieniądz*, nie ma sceny kulminacyjnej. Istnieje natomiast punkt styczny, łączący równolegle biegnące wątki. Element spajający to „cel i jedyna racja wszystkiego: gotowy pieniądz — dolar”.⁹⁷ Złoto stanowi rodzaj alegorii dominującej w psychice bohaterów. Technika symultaniczna zastosowana w powieści ma charakter filmowy, ponieważ sygnały symultaniczności zaznaczone są w obrazie, wyrażającym uprzestrzenniony czas. Stanowi to więc metodę kompozycyjną, którą możemy porównać do montażowej konstrukcji fabularnej.

Powieściowa technika symultaniczna lat trzydziestych zazwyczaj pokazuje momenty przełomowe w życiu państw, narodów (*Żółty krzyż* — wojna, *Miliardy* — kryzys światowy) i przedstawia losy wielu ludzi. Zwraca także uwagę postawą narratora, którą cechuje epicki obiektywizm wyrażający się jednakowym — poprzez taki sam dystans — traktowaniem wszystkich bohaterów i zdarzeń. Epicka postawa narratora spowodowała znaczące przemiany w dziedzinie fabuły powieściowej, rozbicie jej na epizody oraz zakwestionowanie pozycji głównego bohatera.⁹⁸

Narracja za pomocą obrazów filmowych, którym twórca nadał odpowiedni rytm, służący wyrażaniu uczuć i stopniowaniu napię-

cia dramatycznego, pozwoliła Griffithowi na prowadzenie wielowątkowego opowiadania, w którym występuje kilkanaście pierwszoplanowych postaci, a także na podkreślanie wymowy poszczególnych epizodów.⁹⁹

Ślady fascynacji Struga kinem odnajdujemy w wielu powieściach, lecz najpełniejszy wyraz zyskuje ona w *Żółtym krzyżu* (1932–1933). Akcja powieści biegnie dwutorowo, wydarzenia rozgrywają się w Niemczech i we Francji. Rozpoczyna się w czwartym roku wojny — gdzieś na froncie pod farmą La Routoire i kończy się także na froncie, ma więc budowę klamrową. Konstruując wizje europejskiego wojennego koszmaru, Strug posługuje się sensacyjno-filmową fabułą oraz ekspresjonistyczną konwencją przedstawieniową. Oba widoczne w powieści źródła fascynacji pisarskich: ekspresjonizm i kino łączy nacisk położony na wizualne elementy świata przedstawionego. Analizując reżyserię *Żółtego krzyża*, należy zwrócić uwagę na fakt, że po raz pierwszy w twórczości Struga pojawia się perspektywa wielkiej historii. W trylogii znajdują się partie mówiące o działaniu instytucji kierujących wojną: szczegółowo omówione jest działanie francuskiego wywiadu w Niemczech i przesilenie rządowe we Francji w czwartym roku wojny. Skala problemu podjętego przez pisarza wpływa także na charakter rozwiązań kompozycyjnych. *Żółty krzyż* składa się z szeregu wątków płynących pozornie niezależnie od siebie, w pewnych momentach przecinających się, lecz prowadzonych konsekwentnie ku pewnym fabularnym rozwiązaniom. Ogniskują się one wokół postaci bohaterów: Evy Evard — światowej sławy aktorki filmowej, profesora Wagera — twórcy niemieckich gazów bojowych, doktora Ossjana Helma vel kapitana Claude'a Despaix — chemika, będącego francuskim szpiegiem w Niemczech, porucznika von Sendena — początkującego pisarza, generała Sittenfelda — szefa niemieckiego kontrwywiadu, Rity — baronowej von Tebben-Gerth oraz jej męża Fella — dowódcy niemieckiej łodzi podwodnej. Wszyscy oni należą do elity społecznej w swoich krajach i nie chcą być jedynie

przedmiotem historii, pragną odgrywać w niej aktywną rolę, być jej faktycznymi twórcami.

Autor, stosując w *Żółtym krzyżu* symultaniczną technikę narracji, pozwalającą na prowadzenie wielu równoległych wątków, jest w stanie wyrazić wielopłaszczyznowość zjawiska. Akcja powieści rozwija się sukcesywnie, lecz wiele wydarzeń dzieje się w tym samym czasie i trudno je wszystkie ogarnąć. Strug postępuje jak reżyser filmowy, zastępując intelektualną analizę bezpośrednim wizualnym wyobrażeniem. Opisuując wygląd ulic wojennego Berlina czy hali dworca Montparnasse w czasie, gdy przyjeżdża pociąg z żołnierzami z frontu, przedstawia przy pomocy języka obrazów własną wizję wojny, oddającą nie tylko jej fenomenologię, lecz także ocenę.

Rok 1918 stanowi moment szczególny, czas znaczący, któremu są niejako poddani bohaterowie. Wizualizacja czasu dokonuje się poprzez uprzestrzennienie go, podporządkowanie filmowym rygorom dramaturgicznym. Podobnie jak w kinie, czas w *Żółtym krzyżu* jest plastyczny. Pisarz swobodnie nim operuje w ramach poszczególnych wątków. Szczególnie wyraziście zaznacza się to w wątku dotyczącym Rity von Tebben-Gerth. W ramach jednej sceny-sekwencji, rozgrywającej się w domu rodzinnym bohaterki w Ludwigschafen, trwającej, jak możemy przypuszczać, kilka godzin, występuje kilka porządków czasowych: cofnięcie w czasie — do lat dziecięcych bohaterki, stanowiące rodzaj retrospekcji, łączy się z opisami przeczytć Rity, poprzecinanych montażowo obrazami zmagañ załogi łodzi podwodnej jej męża. Cała scena została zrealizowana filmową metodą krótkich równoczesnych epizodów. Oto jak opisuje to autor: „Przekłęte morze! Nie darmo bała go się od dziecka. Przeczuwała już wówczas, co ją czeka (...). Litości, potężne, złe morze! Oszczędź mnie, nie gub jego, który jest teraz na twej łasce (...). Jakiej daniny, jakiej ofiary żądasz, ty nienasycone? (...)”

Przenikliwy zgrzyt żelaza — to rozpedzony torpedowiec-niszczyciel najezdza na wątlą łódź i roztrąca ją swoim taranem (...).

Cudem znikła mu z drogi, grąży się, opada na dno, ponad nią tuż przeleci grobowy jęk śrub wroga, a dalej wałą i grzmią bez końca potwornej mocy granaty, wybuchając w głębinie.”¹⁰⁰

W tej samej scenie występuje także rodzaj czasu wizyjnego właściwego snom, marzeniom, halucynacjom: „Na ogromnym obrazie Kaulbacha, który był chlubą ich domu i całego miasta i przedstawiał jakąś uroczystość na dworze Karola Wielkiego, wszczął się ruch i zamęt jaskrawych plam barwnych. Trwało to długo, wreszcie jeden z rycerzy, ten w długim, powłóczystym, zielonym płaszczu aksamitnym, który zawsze stał za tronem królewskim, wsparty na mieczu, przekroczył złotą ramę i wyszedł na środek salonu. Za nim wykradał się śliczny biały chart, który na obrazie leżał tuż nad dolną ramą, u stóp królewskich, z głową opartą na łapach, i patrzył uważnie i tak rozumnie na każdego, kto stanął przed obrazem. Straszne i ciekawe! Co oni będą tu robili?”¹⁰¹

W *Żółtym krzyżu* Andrzej Struga konstruuje obrazy literackie tak, jakby posługiwał się kamerą filmową. Dramaturgia wydarzeń zastępuje analizę stanu ducha bohaterów. Zaznacza się w ten sposób odejście pisarza od poetyki intensywnego wizualizmu, charakteryzującej kino nieme, a także prozę Struga do końca lat dwudziestych. Zmiana poetyki, jaką dostrzegamy w *Żółtym krzyżu*, ma także związek ze zmianami sposobów przedstawiania w kinie. Lata trzydzieste to okres krystalizowania się podstawowych norm estetycznych kina dźwiękowego, obowiązujących do dzisiaj.

Symultanim często stosowany przez Struga stanowi coś więcej niż metodę kompozycyjną. Podkreśla mozaikowy i wielowarstwowy sposób postrzegania świata, odpowiadający nowej wrażliwości człowieka doby kinematografu. Analizowanie struktur czasowo-przestrzennych w utworach Andrzeja Struga pokazuje, jak trudne jest w prozie jednoczesne prowadzenie kilku wątków rozgrywających się w wielu miejscach, ale w tym samym czasie, dokonywanie inwersji w czasie — skoków w przeszłość i w przyszłość. Tymczasem w filmie, który cechuje czasowo-przestrzenna

płynność tworzywa, dzięki montażowi oraz wartościom komunikatywnym obrazu filmowego (montaż wewnątrzkadrowy) można swobodnie dysponować czasem i przestrzenią.

Andrzej Strug w swoich powieściach bardzo wyraźnie zaznaczał płaszczyznę odniesień i inspiracji, jaką stanowiło kino. W drugiej połowie lat dwudziestych, a więc w okresie działalności kinematograficznej autora *Kroniki Świeciechowskiej*, kino stało się dla szerokiego ogółu społeczeństwa tym, czym powieści Dickensa były dla współczesnego mu społeczeństwa.¹⁰² Strug wypowiadał się głównie w materii literackiej, lecz miał świadomość tego, że sztuką najbardziej nośną kulturowo, tworzącą ducha nowoczesnej kultury, jest film. Czas aktywności twórczej pisarza to okres bliskich, genetycznych kontaktów kina i literatury, okres „w którym wyraźnie zaznaczała się nadrzędność literatury jako sztuki wiodącej, co wpłynęło na literacki charakter produkcji filmowej, a jednocześnie okres eksperymentów artystycznych w filmie i poszukiwań specyfiki języka nowej sztuki.

Świadomość filmowa Andrzeja Struga, jak się wydaje, w zasadniczy sposób określiła przynajmniej część jego twórczości literackiej. Technika pisarska Struga charakteryzuje się dużymi skrótami, wizualizacją, umiejętnym wybieraniem planów, co może świadczyć o znajomości konsekwencji wynikających z ustawienia kamery. Obrazowy charakter powieściowego świata przedstawionego zaznacza się także w podziale na części przypominające ujęcia, sceny, sekwencje filmowe. Ważna również jest tutaj swoboda, z jaką są one łączone w większe całości. Stanowi to odpowiednik montażowego zestawienia tworzącego nowe jakości intelektualne i emocjonalne. Swoboda, z jaką autor *Kroniki Świeciechowskiej* posługuje się czasem i przestrzenią, jest porównywalna do techniki filmowej.

Filmowe elementy w twórczości pisarza, które zostały tutaj obszernie zanalizowane, świadczą o nowoczesnym charakterze tworzonej przezeń prozy. Zaznaczyło się to zarówno w technice pisar-

skiej, w sposobach kreacji świata przedstawionego, jak i jego kształcie. Film w twórczości Struga jawi się jako technika antropologiczna XX wieku, posiadająca możliwości ukazania całego bogactwa przeżyć człowieka, a tym samym stająca się źródłem naszej samowiedzy. Twórczość Andrzeja Struga stanowi przykład możliwości oddziaływania kina — rozumianego jako instytucja społeczna i jednocześnie nowy rodzaj sztuki — na literaturę. Jest świadectwem swego rodzaju symbiozy literatury z filmem. Literacki charakter niemych filmów polskich można potraktować jako obowiązujący ówczesnie kanon filmowy, natomiast zjawisko filmowego charakteru prozy Struga należy uznać za niewątpliwe novum. Wiąże się ono z początkiem procesu kształtowania się nowego typu kultury, w której obraz z wolna staje się równie ważny jak słowo — kultury audiowizualnej.

Przypisy

1. B. Balazs, *Kultura wizualna*, (w:) tegoż, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987, s. 48.
2. Przedstawicielem poglądu o przyliterackim charakterze sztuki filmowej jest Bolesław W. Lewicki, który w licznych artykułach oraz książce pt. *Wprowadzenie do wiedzy o filmie* stara się udowodnić genetyczny charakter związku filmu z literaturą i proponuje badanie dzieła filmowego metodą filologiczną, przy uwzględnieniu specyfiki filmowej.
3. R. Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 11.
4. Por. S. Eisenstein, *Dickens, Griffith i my*, (w:) tegoż, *Wybór pism*, przeł. L. Hochberg, A. Kaltbaum, S. Klonowski, M. Kumorek,

- L. Lewin, I. Nomańczukowa, I. Piotrowska, Warszawa 1959, s. 50–51.
5. A. Hauser, *Pod znakiem filmu*, (w:) tegoż, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, t. 2, Warszawa 1974, s. 388.
 6. Na ten temat pisał Wojciech Wierzewski, por.: W. Wierzewski, *Doświadczenia kinematograficzne Andrzeja Struga*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2.
 7. E. Siemińska, *Hipoteza inspiracji filmowych w „Róży” Stefana Żeromskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, 1963, R. XVII, 6.
 8. E. Siemińska, *Zastosowanie metody analizy dzieła filmowego w badaniu dzieła literackiego na przykładzie „Bram raj” Jerzego Andrzejewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, Seria I, zeszyt 41, Łódź 1965, s. 167–189.
 9. Pisali o tym Kazimierz Wyka i Mieczysław Jastrun: „Najlepsze wiersze Anatola Sterna otrzymują ruch wyobrażeń, ich płynne następstwo i przeciekanie — podobne do kompozycji bezfabularnej taśmy filmowej” (por.: K. Wyka, *Z lawy metafor*, „Życie literackie” 1957, nr 31, s. 1–2). „Czytamy te najlepsze wiersze i oglądamy z tym samym podziwem dla płynnej materialności wszechrzeczy co dawne filmy, uradowane i zachłyśnięte tym, że ją odkryły człowiekowi” (por.: M. Jastrun, *O wierszach Anatola Sterna*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 10).
 10. J. Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 44–52.
 11. A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, (w:) *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 102–121.

12. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, op. cit., s. 259.
13. B. W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.
14. B. Morrissette, *Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
15. Ibidem.
16. Istnieje metoda przeciwna, o czym pisze Bruce Morrissette, polegająca na wychwytywaniu różnic między ekspresyjnymi możliwościami kina i powieści.
17. J. Rohoziński, *Andrzej Strug*, (w:) *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. III, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 189.
18. Kinematografem nazywano wynalazek Lumierów, służący rejestracji i projekcji żywych obrazów, później — miejsce, w którym urządzano projekcje, wreszcie — większy kompleks zjawisk o charakterze ogólnokulturowym, wywoływanych przez projekcje kinematograficzne. Współcześnie kinematograf zastąpiło określenie kino. W pracy słowo kinematograf będzie używane we wszystkich wymienionych znaczeniach.
19. W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: *1895–1929*, Warszawa 1989, s. 97–98.
20. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 53.
21. A. Strug, *Dzieje jednego pocisku*, Warszawa 1977, s. 44–45.
22. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 151.
23. Ibidem, s. 45.
24. Ibidem, s. 120–131.
25. Ibidem, s. 120.

26. A. Strug, *Kronika Świeciechowska*, Warszawa 1958, s. 47–48.
27. Ibidem, s. 53.
28. Problemowi instytucji kinematograficznej, pojmowanej jako rodzaj instytucji społecznej, służącej zaspokajaniu pewnych niedających się wyraźnie określić potrzeb społecznych, u podłoża której znajduje się wynalazek techniczny służący demonstracji obrazów filmowych, będących rodzajem towaru, poświęcona jest praca *Film w kulturze. Wokół kategorii instytucji kinematograficznej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1991.
29. T. Czyżewski, *Narodowy i rasowy charakter filmu*, „ABC” 19 XII 1932, s. 6, dod. „ABC Filmowe”.
30. T. Czyżewski, *Krajobraz w kinie*, pierwodruk: „ABC” 3 X 1932, przedruk: „Iluzjon”, 1986, nr 3, dział: *Walka o film artystyczny*.
31. J. S. Bystroń, *Socjologia kina*, „Ekran” 1919, nr 11; cyt. za: J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 99.
32. Ibidem.
33. Ibidem.
34. Ibidem.
35. A. Strug, *Kronika Świeciechowska*, s. 73–75.
36. E. Szary-Matywiecka, *Książka — powieść — autotematyzm (od „Patuby” do „Jedyne go wyjścia”)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 115–132.
37. A. Strug, *Żółty krzyż*, t. 1, Warszawa 1976, s. 378.
38. A. Strug, *Chimera*, Kraków 1917, s. 177.
39. Ibidem, s. 224.
40. A. Strug, *Pokolenie Marka Świdy*, Kraków 1985, s. 217.
41. S. Żółkiewski, *Spółeczny zasięg czytelnictwa, jego struktura oraz instytucje uczestnictwa w kulturze literackiej*, (w:) tegoż, *Litera-*

- tura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, t. 1: 1918–1932, Warszawa 1975, s. 48–68.
42. A. Strug, *Odnaka za wierną służbę*, Warszawa 1957, s. 69.
43. R. Hennel, *Przedmowa*, (w:) A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem*, Kraków 1989, s. 21.
44. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1: 1895–1918, op. cit., s. 91.
45. Z. Mokranowska, *Śmiech w „Zakopanoptikonie” Andrzeja Struga*, (w:) *Proza Andrzeja Struga*, red. T. Bujnicki, S. Gębala, Warszawa–Katowice 1981, s. 133.
46. A. Strug, *Zakopanoptikon*, Kraków 1989, s. 335–336.
47. Ibidem, s. 118–119.
48. Ibidem, s. 323.
49. A. Strug, *Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń*, Warszawa 1957, s. 164.
50. Ibidem, s. 285–286.
51. M. Hopfinger, *Film i antropologia*, (w:) *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktynowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Warszawa 1992, s. 197.
52. L. Kołakowski, *Szukanie barbarzyńcy*, (w:) tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Aneks, Londyn 1984.
53. R. Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 105.
54. R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, (w:) tegoż, *Mit i znak. Eseje wybrane*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 63–64.
55. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, op. cit., s. 63–64.
56. A. Strug, *Żółty krzyż*, op. cit., s. 61.

57. Badania Leo Hendela w pracy *Hollywood at its Audience*, cyt. za: G. Bluestone, *Granice powieści i granice filmu*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
58. A. Strug, *Żółty krzyż*, op. cit., s. 61.
59. Ibidem, s. 60.
60. A. Strug, *Żółty krzyż*, t. 3: *Ostatni film Ewy Eward*, Warszawa 1976, s. 272.
61. B. Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1987, s. 53.
62. A. Strug, *Wielki dzień*, Warszawa 1957, s. 335–336.
63. G. Bluestone, *Granice powieści i granice filmu*, op. cit.
64. A. Strug, *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, Warszawa 1958, s. 32.
65. *Andrzej Strug o filmie*, „Ekran i Scena” 1927, nr 4, s. 1.
66. A. Strug, *Mogiła Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1931, s. 28–29.
67. J. Rohoziński, *Andrzej Strug*, (w:) *Literatura okresu Młodej Polski*, t. III: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Wyka, M. Puchalska, Kraków 1973.
68. A. Strug, *Pokolenie Marka Świdy*, Kraków 1985, s. 64.
69. A. Strug, *Kronika Świeciechowska*, Warszawa 1958, s. 65.
70. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 297.
71. E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, przeł. A. Morawińska, (w:) *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 312–338.
72. J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, (w:) tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
73. E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, op. cit., s. 312–338.

74. Kategoria wprowadzona przez Dudleya Andrew, por. tegoż, *Przedstawianie*, przeł. M. Nalikowski, „Kino” 1987, nr 4, s. 18–22.
75. „Świat filmu” nie stanowi katalogu rzeczy ukazywanych na ekranie, lecz rodzaj przeżycia, podobnie jak „świat wyobraźni”; por. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford–New York–Toronto–Melbourne 1984. Cytuję za: D. Andrew, *Przedstawianie*, przeł. M. Nalikowski, „Kino” 1987, nr 4, s. 18–22.
76. A. Strug, *Pieniądz. Powieść z obcego życia*, Warszawa 1957, s. 5–6.
77. A. Strug, *Wyspa zapomnienia*, Warszawa 1962, s. 38–39.
78. Pisał o tym między innymi francuski krytyk Leon Moussinac, (w:) tegoż, *La naissance di cinéma*, J. Povolozky et Cie Editeurs, Paris 1925, s. 128, por. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2: 1918–1928, op. cit., s. 57.
79. A. Strug, *Odnaka za wierną służbę*, Warszawa 1957, s. 49.
80. A. Strug, *Pokolenie Marka Świdy*, Warszawa 1958, s. 5.
81. A. Laffay, *Opowiadanie, świat i kino*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
82. B. Morrisette, *Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
83. A. Strug, *Żółty krzyż*, t. 1: *Tajemnica Renu*, Warszawa 1976, s. 7–16.
84. A. Strug, *W Nienadybach byczo jest*, (w:) tegoż, *W Nienadybach byczo jest i inne utwory*, Warszawa 1968, s. 346–347.
85. A. Hauser, *Pod znakiem filmu*, (w:) tegoż, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przeł. J. Ruszcycówna, Warszawa 1974, s. 363.

86. Pisze o tym także E. Panofsky, por. tegoż, *Styl i medium w filmie*, (w:) *Estetyka i film*, red. A. Helman, przeł. J. Mach, Warszawa 1972, s. 128–147.
87. Esej napisany i opublikowany w 1939 roku w czasopiśmie „Verve”. Cytuję za: A. Malraux, *Zarys psychologii kina*, przeł. A. Ledóchowski, „Dialog” 1977, nr 6, s. 101.
88. Ibidem.
89. W. I. Pudowkin, *Wybór pism*, Warszawa 1956, s. 40.
90. J. Toeplitz, *Kartki z kalendarza*, „Film” 1971, nr 48.
91. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2: 1918–1928, op. cit., s. 255–256.
92. Posługuję się kategoriami: przestrzeń otwarta, przestrzeń zamknięta, stosowanymi przez Lorenzo Lopez Sancho; por. tegoż, *Tworzenie przestrzeni w obrazie filmowym*, przeł. S. Cornella, „Przekazy i Opinie” 1976, nr 2.
93. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1913, s. 258.
94. I. Wojnar, *Bergson*, Warszawa 1985, s. 46–120.
95. A. Strug, *Italia*, (w:) tegoż, *Kronika Świeciechowska*, Warszawa 1958, s. 97.
96. S. Wysłouch, *Technika symultaniczna i technika monologu wewnętrznego w dwudziestowiecznej powieści*, (w:) *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Święch, Lublin 1985, s. 84.
97. A. Strug, *Miliardy*, t. 1, Warszawa 1973, s. 28.
98. S. Wysłouch, op. cit., s. 84–112.
99. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1, s. 134.

100. A. Strug, *Żółty krzyż*, t. 1: *Tajemnica Renu*, Warszawa 1976, s. 101.
101. Ibidem, s. 104–105.
102. S. Eisenstein, *Dickens, Griffith i my*, op. cit., s. 50–51.

Rozdział III

FILMOWE ADAPTACJE POWIEŚCI

Podjmując problem przedwojennych filmowych adaptacji powieści Andrzeja Struga, pominieliśmy w niniejszych rozważaniach kwestię, czy adaptacja, jako rodzaj przekładu tekstu literackiego na inny język artystyczny, jest w ogóle możliwa. W trakcie analizy związków literatury i filmu, których szczególnie rodzaj stanowią adaptacje filmowe, przyjmujemy historyczny punkt widzenia, pozwalający zastanowić się nad istnieniem modelu filmowej adaptacji powieści, charakterystycznego dla praktyki filmowej drugiej połowy lat dwudziestych w Polsce.

Adaptacje powieści Struga, będące przedmiotem niniejszej analizy, zostały zrealizowane w latach 1927–1930: *Mogila Nieznanego Żołnierza* w 1927, *Grzeszna miłość* w 1929 (adaptacja *Pokolenia Marka Świdy*), *Niebezpieczny romans* w 1930 (adaptacja *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza*) i mieszczą się w okresie bliskich genetycznych kontaktów filmu i literatury. Literacki charakter ówczesnej produkcji filmowej wiązał się z wysoką pozycją literatury w kulturze zdominowanej przez druk, będący nośnikiem treści werbalnych. Czerpanie z zasobów literackich stawało się formą kulturowej i artystycznej nobilitacji filmu, opierającego swoje istnienie o wynalazek techniczny a tym samym sytuującego się niżej w tradycyjnej hierarchii sztuk. Przejawem tych tendencji był nurt dosłownych adaptacji filmowych, którym przyświecała idea adaptacyjnej wierności wobec oryginału literackiego. Używanie przez krytykę ówczesną, a także współczesnych historyków kina polskiego¹ oraz samych twórców takich kategorii, jak oryginał literacki czy pierwowzór, stanowi widoczny tego dowód. Film nabierał w ten

sposób niejako wtórnego charakteru. Tendencje, o których mowa, zaznaczyły się między innymi w dyskusji prasowej na temat filmowych adaptacji utworów literackich. Ranga, jaką w dwudziestoleciu międzywojennym, a szczególnie w drugiej połowie lat dwudziestych, usiłowano nadać filmom powstałym w oparciu o znane utwory literackie, stanowiła potwierdzenie wysokiej pozycji literatury, a także przejaw komercjalizacji polskiej kinematografii, zaś w niektórych przypadkach świadectwo zainteresowania kinem obozu rządzącego, który zaczął dostrzegać możliwości filmu w upowszechnianiu ideologii.

Efektom były masowo dokonywane przeróbki utworów znaczących w dorobku naszej literatury, głównie o tematyce społeczno-obyczajowej, a więc powieści Stefana Żeromskiego — *Przedwiośnie* (1928), Władysława Reymonta — *Ziemia obiecana* (1927), Bolesława Prusa — *Dusze w niewoli* (1930), Gabrieli Zapolskiej — *Pan policmajster Tagiejew* (1929, film nosi tytuł *Policmajster Tagiejew*), Stanisława Przybyszewskiego — *Mocny człowiek* (1929), Włodzimierza Perzyńskiego — *Uśmiech losu* (1927). W nurcie tym mieściły się także filmowe adaptacje powieści Struga. Określano je mianem adaptacji prestiżowych, reprezentacyjnych, co nie wiązało się z ich walorami filmowymi, lecz wynikało z rangi podstawy literackiej. Literackie myślenie przejawiające się w filmie odnosiło się także do szeregu filmowych adaptacji utworów literatury popularnej, rozrywkowej, nazywanych „adaptacjami drugiego rzutu”.²

Zasada adaptacyjnej wierności wobec oryginału literackiego w praktyce filmowej najczęściej polegała na wykorzystywaniu literackich konstrukcji i schematów fabularnych, a nawet nieco przekształconych środków wyrazu. Powieściopisarze zdawali sobie sprawę, że film jest najlepszym sposobem upowszechniania ich dzieł i pomimo świadomości wszystkich jego braków zgadzali się na przenoszenie swoich utworów na ekran. Filmowcy zaś, wykorzystując w czołówkach tytuły znanych dzieł literackich i nazwiska ich autorów, zapewniali sobie reklamę.

Tworzący się obóz sanacji zaczął dostrzegać film jako skuteczny nośnik poglądów i idei, co znalazło bezpośredni wyraz w realizacji filmów o wymowie propagandowej, upowszechniających legendę legionową: *Komendant*, *Szaleńcy (My Pierwsza Brygada)*, *Huragan*.³ Jednym ze współtwórców legendy legionowej był Andrzej Strug, stąd między innymi duże zainteresowanie jego twórczością ze strony branży kinematograficznej.

Zastanawiając się nad specyficznym pograniczem literatury i filmu, jakie stanowiły adaptacje, należy także wziąć pod uwagę historyczną zmienność sposobów traktowania literatury przez filmowców, wyznaczoną możliwościami technicznymi, które mieli do dyspozycji w danym czasie. W krajach o znaczącej produkcji kinematograficznej już przed pierwszą wojną światową filmowa adaptacja tekstu literackiego stała się pewnym szczególnym rodzajem widowiska filmowego. Jak pisał Jerzy Toeplitz⁴, adaptacje realizowane w latach 1908–1912 miały pewną cechę wspólną, w mniejszym lub większym stopniu były ilustracyjne, stanowiły rodzaj albumów żywych fotografii, obrazujących najciekawsze fragmenty powieści. Na początku lat dwudziestych w produkcji światowej wypracowano model widowiska filmowego, ukształtowany w dużej mierze pod wpływem doświadczeń i poszukiwań prowadzonych w wielu krajach w dziedzinie adaptacji i mający wiele wspólnego ze sformułowaniem Griffitha, że film to powieść w obrazach. Film fabularny stał się wówczas szczególnym rodzajem narracji, realizowanej w nowym obrazowym języku.

W większości przypadków adaptacje, które się pojawiały na ekranach, były wyrazem komercjalizacji kina, ale, jak pisze Panofsky, „jeśli sztukę komercyjną zdefiniujemy jako wszelką sztukę, której celem głównym jest nie zaspokojenie dążeń twórczych artysty, ale w pierwszym rzędzie spełnienie wymagań mecenasa bądź przyszłych nabywców, to okaże się, że sztuka niekomercyjna należy raczej do wyjątków niż do reguły, przy tym do wyjątków daty dosyć świeżej i nie zawsze najszcześniejszych”.⁵ Jeśli wytwórnice,

realizując adaptacje, stawiały sobie za cel na przykład połączenie walorów handlowych nazwiska znanego aktora z popularną postacią literacką i efektem była Greta Garbo jako Anna Karenina, to tego rodzaju komercjalizm w niczym nie podważa niezależności artystycznej filmu.

Patrząc z historycznego dystansu na ostatnie lata kina nieme- go, należy zwrócić uwagę na pewną znaczącą prawidłowość. Otóż najlepsze utwory, które moglibyśmy zaliczyć do realistycznego nurtu niemej kinematografii, stanowiły adaptacje literackie: *Chciwość* (*Greed*, 1925) Eryka Stroheima zrealizowano na podstawie powieści *Mc Teague* Franka Norrisa, *Teresa Raquin* (1927) Jacques Fey- dera była przeróbką powieści Emila Zoli.⁶ Podobne tendencje możemy dostrzec także w polskiej kinematografii, w której literatura stanowiła stały układ odniesienia. Do roku 1918 zrealizowano kilkanaście adaptacji filmowych, co świadczyło o potrzebie wzboga- cania filmu o wartości literackie. Ich poziom artystyczny budził nie- stety wiele wątpliwości.

Lata dwudzieste w produkcji światowej były okresem powsta- niania arcydzieł nieme- go kina, często będących adaptacjami wybit- nych utworów literackich, film polski w tym czasie dopiero uczył się podstawowych reguł wypowiedzi. Jak pisała Maryla Hopfinger, filmy, które moglibyśmy nazwać adaptacjami literatury, czyli inter- pretacjami literackich podstaw, pojawiły się około 1939 roku, a jako znaczące zjawisko w latach 1956–1961.⁷ W interesującym nas okre- sie film nie mógł być partnerem literatury, która stanowiła jednakże główny układ odniesienia.

Dla potrzeb niniejszego studium posłużono się terminem „adap- tacja” w znaczeniu bliskim koncepcji Maryli Hopfinger, to znaczy jako próbę przekładu intersemiotycznego — z systemu znaków ję- zykowych na system znaków wizualnych. Trzeba mieć świadomość, że tego rodzaju przekład jest zawsze częściowy, niepełny, ponie- waż nie ma pełnej odpowiedniości między znakami obu systemów. Istnieją nieprzekładalne poziomy utworu literackiego — poziom

budulcowy, przekładalne częściowo: poziom budulcowo-znaczeniowy i w zasadzie przekładalne — poziom znaczeniowo-kulturowy.⁸ Nas będzie interesował przede wszystkim poziom trzeci, który wyznacza wspólną płaszczyznę, umożliwiającą wyrażanie podobnych sensów przy pomocy różnych języków artystycznych. Trzeba zgodzić się z opinią Alicji Helman, która uważa, że adaptacja filmowa tekstu literackiego pojmowana przez teoretyków jako dający się określić i zdefiniować jeden model związków kina i literatury, na przykład jako przekład intersemiotyczny, nie istnieje, nie ma bowiem żadnego wzorca idealnego, który pozwoliłby określić zestaw cech charakterystycznych, definiujących związki kina i literatury.⁹ Natomiast można próbować poszukiwać modeli charakteryzujących praktykę adaptacyjną pewnych dających się określić znaczących momentów w historii kina.

W tym celu podejmiemy próbę wewnętrznej analizy trzech filmowych adaptacji powieści Andrzeja Struga i zastanowimy się nad modelem związku między filmem a literaturą, który wyrażałby sposób traktowania materiału literackiego w analizowanych filmach i szerzej w praktyce adaptacyjnej końca lat dwudziestych. Przyjmując założenie o autonomii sztuki filmowej, dokonamy paralelnej analizy porównawczej powieści Struga z filmami powstałymi na ich podstawie, poprzez zestawienie dwóch samoistnych dzieł na wspólnej płaszczyźnie. Tylko w niewielkim stopniu będzie nas interesował stopień zależności „kopii” filmowej od literackiego „pierwowzoru”. Niemożliwe będzie dokonanie całościowej i wszechstronnej analizy porównawczej ze względu na problemy techniczne¹⁰, w związku z tym ograniczymy się do punktów zbieżnych obu dzieł, zastanawiając się, jak poszczególne elementy literackie nabierają nowego znaczenia na ekranie, jakie role pełnią w nowej strukturze artystycznej.

Pozostaje problem stworzenia adekwatnego aparatu do tego typu analizy porównawczej. Wydaje się, że najbardziej celowe w określeniu owych punktów wspólnych, w których można badać

styk filmu z literaturą, będzie posłużenie się zmodyfikowanym schematem badania dzieła literackiego, stworzonym przez Henryka Markiewicza.¹¹ Autor posłużył się Ingardenowskimi warstwami, które uzupełnił i zmodyfikował, i zaproponował następujące kategorie: uogólnienia o charakterze poznawczym lub postulatycznym, świat przedstawiony, konstrukcja postaci, fabuła. Wprowadzony schemat będzie traktowany jedynie jako punkt wyjścia, wyznaczający kierunki analizy, przede wszystkim dzieła literackiego, a dopiero później, na zasadzie umowy, dzieła filmowego. Pojmujemy bowiem praktykę adaptacyjną jako rodzaj konwencji korzystania z materiału literackiego, zdeterminowanej historycznie — związanej z regułami produkcji filmowej w kinie polskim drugiej połowy lat dwudziestych, ograniczonej stopniem rozwoju filmowych środków wyrazu, a także uwarunkowanej konkretnymi indywidualnościami twórczymi autorów.¹² Aby móc zastanowić się nad istnieniem modelu adaptacji filmowej w kinie polskim końca lat dwudziestych, w dalszej części tekstu zostaną pokazane związki poszczególnych adaptacji powieści Andrzeja Struga z tradycją kulturową, nawykami odbioru, ruchem konwencji artystycznych, a także pewnymi uwarunkowaniami pozaartystycznymi. Spróbujemy ustalić sposób korzystania z materiału literackiego w przypadku każdego analizowanego filmu. Ponieważ każdy z trzech filmów: *Mogila Nieznanego Żołnierza*, *Grzeszna miłość* i *Niebezpieczny romans* stanowi samodzielne dzieło, będą one omówione oddzielnie.

Mogila Nieznanego Żołnierza

Jesienią 1927 roku Andrzej Strug powiedział dziennikarzowi czasopisma „Ekran i Scena”: „Wizja kinematograficzna ogromnie często przesuwają się pomiędzy wierszami moich powieści. Historia o aptekarzu w *Kronice Świeciechowskiej*, kalejdoskopowy wir wypadków w *Pokoleniu Marka Świdry* — wszystko to ma w sobie wie-

le kinowego. Szczególniej marzyłem jednakże o tym, aby prorocze wizje mojej Nelly z *Mogily Nieznanego Żołnierza* zostały kiedyś zrealizowane na ekranie. Książka bowiem nie jest w stanie ukazać dość przekonująco tych właśnie wizji, które są najgłębszą istotą kinematografii.”¹³

Wkrótce potem reżyser Ryszard Ordyński przystąpił do realizacji filmu *Mogila Nieznanego Żołnierza* na podstawie powieści Andrzeja Struga. Pisarz nie brał udziału przy opracowywaniu scenariusza, lecz — jak sam określił — „ograniczył się do ogólnych wskazówek”.¹⁴ Była to jedna z pierwszych reprezentacyjnych adaptacji literackich zrealizowanych po 1926 roku. Na fakt wyboru przez filmowców tej powieści wpłynęła bez wątpienia aktualność tematu (Prochy Nieznanego Żołnierza sprowadzono do stolicy i pogrzebano uroczyście w listopadzie 1925 roku) i charakterystyczny dla Struga typ obrazowości, który posiadał wiele cech obrazowania filmowego. Przedsięwzięcie zapowiadało się jako wydarzenie artystyczne. Pozwalały tak przypuszczać także nazwiska osób, które brały udział w realizacji filmu: reżysera Ryszarda Ordyńskiego i autora powieści — Andrzeja Struga, a także dobra jak na ówczesne warunki obsada aktorska. Główne role odtwarzali: Jerzy Leszczyński (kapitan Łazowski), Maria Malicka (Nelly), Nina Olida (żona kapitana), Maria Gorczyńska (księżna Turchanowa).

W przypadku filmu, bardziej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki, widoczny jest w skończonym dziele wpływ oczekiwań odbiorców. Jednakże sprzeczności wynikające z wymogów rynku i tendencji rozwoju kina czynią problem bardziej złożonym. Biorąc pod uwagę kryterium frekwencji kinowej, należy zauważyć, iż pod koniec lat dwudziestych w Polsce największym powodzeniem u publiczności cieszyły się filmy zagraniczne: przygodowe, sensacyjne i melodramaty z takimi gwiazdami jak Greta Garbo czy Rudolf Valentino.¹⁵ Kinematografia polska starała się sprostać tym oczekiwaniom, produkując filmy operujące różnymi odmianami kilku melodramatycznych szablonów, bardzo podobnych do sie-

bie.¹⁶ Formuła melodramatu, szczególnie w wydaniu amerykańskim, zdawała się być gwarancją sukcesu, należało ją tylko nieco spolonizować. Według tej recepty zrealizowano także *Mogilę Nieznanego Żołnierza*, w której wojna i rewolucja stanowią jedynie malownicze tło do opowiadanej na wzór amerykański historii miłosnej.

Mogila Nieznanego Żołnierza należy do sekwencji powieści wojennych Struga. Została wydana w 1922 roku, a więc w czasie swoistej euforii panującej po odzyskaniu niepodległości. Struga interesowała wojna jako przeżycie pokoleniowe, które w równej mierze dotykało walczących, jak i tych, którzy zostali w domu. W powieści została ona ukazana z perspektywy przeżyć kobiety, która straciła męża. W rozdziałach poświęconych rozdarłej osobowości żony kapitana Łazowskiego, a zwłaszcza w wątku dotyczącym jej córki Nelly, przeżywającej szczególnie dotkliwie skutki rozbicia rodziny, poznajemy oblicze wojny znacznie różniące się od zwyczajowych opisów bitew i potyczek.

Zasadą budowy świata przedstawionego powieści, obejmującą jego duże fragmenty, jest oniryczność, która może być uznana również za signum specificum dziesiątej muzy. Szczególnym przypadkiem filmowego oniryzmu, występującego w wielu powieściach Struga, jest telepatyczna więź utrzymywana przez córkę Michała Łazowskiego — Nelly z ojcem podczas jego długiej tułaczki w czasie wojny i rewolucji w Rosji. Należy zaznaczyć, iż nie chodzi tutaj o irracjonalne przeczucia, lecz o wizje przybierające kształt filmowych obrazów, ciągle niepokojących bohaterkę. Wizje Nelly tworzą interesująco zbudowaną personifikację ojca. Rekonstruując czas i przestrzeń, rozbijają linearny układ opowiadania i stanowią kompozycyjny leitmotiv powieści. Andrzej Strug, mając świadomość możliwości filmu w zakresie uprzestrzenniania czasu i ukazywania równoczesności wydarzeń, stworzonego jakby do oddawania skomplikowanych przeżyć psychicznych, miał prawo oczekiwać, że najbardziej filmowe z jego dzieł, jak sam określał *Mogilę Nieznanego Żołnierza*¹⁷, uzyska szansę pełnej realizacji na ekranie filmowym.

Marzenia pisarza nie mogły się jednak spełnić, ponieważ zbyt ubogi, zbyt jednoznaczny był wówczas język polskiego filmu. Oniryczność wizji Nelly na przykład, ich wielowarstwowość i płynność ukazano w filmie poprzez dosyć mechaniczne stosowanie diafragmy.

Filmowa *Mogila Nieznanego Żołnierza* stanowi typowy przykład adaptacji ilustracyjnej zbudowanej na zasadzie albumu żywych fotografii, obrazujących wybrane epizody książki. Fabuła filmu przypomina fabułę powieści, opiera się na motywie wędrówki kapitana Łazowskiego, oficera ck armii, który w czasie wojny dostał się do niewoli rosyjskiej, a potem, wracając do Polski, przeżył niewiarygodne wręcz przygody — z Rewolucją Październikową włącznie.

Przyjrzyjmy się sposobowi opowiadania, który zarówno w literaturze, jak i w filmie stanowi jeden z podstawowych elementów oddziaływania na wyobraźnię i emocje odbiorców. Andrzej Strug posługiwał się narracją epizodyczną, która była odpowiednikiem filmowej narracji montażowej i być może w pewnym stopniu została ukształtowana pod wpływem technik wypracowanych przez kino. Taki kształt narracji powieściowej nadawał się wprost do przeniesienia na ekran, z czego skorzystał reżyser. W filmowej adaptacji *Mogily Nieznanego Żołnierza* wszechwiedzący narrator, który jest głównym demonstratorem obrazów, wypowiada się poprzez swoich bohaterów. W ten sposób ulegamy złudzeniu, że mamy do czynienia z czymś punktem widzenia. Nie jest to jednak opowiadanie filmowe, gdyż funkcje narracji spełniają napisy, które służą jako pomost między jedną a drugą sceną. Łączą one poszczególne obrazy, komentując ich treść i wyjaśniając, co działo się w międzyczasie. Długie teksty napisów stanowią fragmenty wzięte dosłownie z powieści. Rozwiązanie połączenia montażowego przez zastosowanie napisu w 1927 roku było już anachroniczne i raziło sztucnością. Już na początku lat dwudziestych film fabularny w Europie i Ameryce wykształcił umiejętność opowiadania przy pomocy mon-

tażu obrazów. Nic więc dziwnego, że polska publiczność niechętnie oglądała filmy rodzimej produkcji.

W filmowej *Mogile Nieznanego Żołnierza* struktura narracji powieściowej została niemal dokładnie przeniesiona na ekran. W efekcie jest to kino, które opowiada, a nie przedstawia. Reżyser podjął próbę wiernego przełożenia treści słownych na obrazy, co było niewykonalne i w zasadzie sprzeczne z ideą adaptacji, mającej być rodzajem interpretacji tekstu literackiego. Ordyński poprzez nadanie fotograficznej dosłowności temu, co w powieści jest wyobrażone (wizje Nelly), rezygnuje z możliwości, jakie daje mu kino, na rzecz odtwarzania struktury literackiego opowiadania. W filmie Ordyńskiego rzeczywistość faktyczna nie istnieje, jest tylko rzeczywistość opowiadana.

Jeśli posłużymy się formułą Laffaya dotyczącą analogii między filmem a powieścią, która mówi, iż film przypomina powieść dzięki schematowi opowiadania¹⁸, wówczas bardzo wyraźnie dostrzeżemy niezrozumienie przez autorów adaptacji *Mogily Nieznanego Żołnierza* istoty związku między dwiema sztukami. Obraz mentalny różni się bowiem w sposób zasadniczy od wszystkich odmian wizji fotograficznej. Kino musi się podporządkować dwóm przeciwstawnym koniecznościom. Zdaje się być podzielone między rzeczywistość i opowiadanie. Ciężar prawdy zawarty w fotografii ściąga kino w stronę rzeczy, natomiast opowiadanie kieruje je ku funkcji oznaczania. Opowiadanie filmowe różni się od słownego tym, że w strukturze opowieści ocala rzeczy.

W powieści Struga najważniejszą warstwą wydaje się warstwa psychologiczna. Warstwa fabularna stanowi pretekst do ukazania szeregu analiz psychologicznych. Bohaterami powieści są skrajnie zindywidualizowane jednostki, które nie odgrywają znaczącej roli w wielkich wydarzeniach historycznych. Ważniejsze jest ich przeżywanie historii niż sama historia, stąd często stosowaną formą wypowiedzi jest monolog wewnętrzny. Szczególnie dwie postaci są interesująco zarysowane: żona kapitana Łazowskiego, miotająca-

ca się między miłością do profesora Głowińskiego a poczuciem winy wobec pamięci męża, i kapitan Łazowski, który wracając z niewoli rosyjskiej do Polski — do domu, odbywa długą podróż w czasie i przestrzeni, będącą tak naprawdę podróżą w głąb siebie.

Cała skomplikowana warstwa psychologiczna powieści w filmie nie istnieje. Głębię przeżyć bohaterów sprowadzono do czystej zdarzeniowości. Jedną z przyczyn leży w niedostatkach aktorstwa, które cechuje wyraźna teatralizacja. Szczególnie rażą, z dzisiejszej perspektywy, przerysowane gesty, teatralne pozy i przesadna charakteryzacja. Kamera dosyć rzadko zatrzymuje się na twarzach aktorów, przeważają plany ogólne i półzblżenia, a przecież to film, jak pisze Bela Balazs „umożliwił nam pokazanie niemego monologu, w którym mimika twarzy za pomocą najbardziej subtelnych odcieni przemawia do widza w sposób naturalny (...). W tych niemych monologach samotna ludzka dusza wypowiada się w sposób bardziej szczerzy, bardziej bezpośredni niż w jakimkolwiek monologu mówionym, bowiem dzieje się to jakby bezwiednie, nieświadomie. Człowiek nie jest w stanie ani ukryć, ani kontrolować wyrazu twarzy (...). Film pokazuje, odkrywa przed nami wszystkie, najbardziej ukryte uczucia (...). W całkowicie oddzielnym od innych ujęć filmowych zbliżeniu możemy zająrzeć w samą głębię duszy człowieka.”¹⁹ W *Mogile Nieznanego Żołnierza* reżyser unika zbliżeń twarzy, a te, które występują, pokazują sztywne maski, zbyt mocno ucharakteryzowane (Jerzy Leszczyński, Maria Malicka, Nina Olida), niczego niewyrażające. Teatralność gry aktorskiej, która mocno razi współczesnego widza, nie polega tylko na przerysowanych gestach i wystudiowanych, nienaturalnych pozach, lecz także na tym, że aktor za pomocą mimiki pokazuje jedynie to, o czym wcześniej dowiedzieliśmy się z napisu.

W filmie dźwiękowym zmniejszono znaczenie „mikrofizjonomii”, wychodząc z założenia, że słowami można powiedzieć więcej niż mimiczną grą twarzy aktora. Późniejsza praktyka filmowa przyznała słuszność Balazsowi — wiele głębokich przeżyć ducho-

wych po prostu nie da się wyrazić słowami. Kino współczesne zdaje się to rozumieć i często odwołuje się do „mikrofizjonomii”.

Wędrownka Łazowskiego przez pogrążoną w rewolucyjnym chaosie Rosję była dla Struga okazją do podjęcia próby ukazania i oceny Rewolucji Październikowej. Obraz rewolucji bolszewickiej widziany oczyma bohatera to ogrom przelanej krwi i zadanych cierpień. Dostrzegając jednak ten straszliwy żywioł destruktywny, bohater widział jakby ponad nim oznaki „jakiejś straszliwej mądrości i myśli bezlitosnej i sprawiedliwej, nowej myśli z nieznanego świata”.²⁰ Nie miał on żadnych przekonań, w istocie jednak przyznawał całą słuszość bolszewikom. „Oni jedni spośród tylu skrwawionych w walce narodów Europy wysnuli straszliwy i jasny wniosek logiczny z wielkiej wojny światowej.”²¹

Filmowy obraz rewolucji jest bardzo uproszczony, ponieważ to, co dyskursywne, niełatwo jest przedstawić w postaci serii ruchomych obrazów. Wprawdzie autor powieści w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Kino-Teatru” powiedział, iż Ordyńskiemu udało się uniknąć rozmyślnego antybolszewizmu²², lecz wymowa scen rewolucyjnych zdaje się temu przeczyć. Są to jednak najciekawsze, w sensie filmowym, sekwencje *Mogily Nieznanego Żołnierza* (niezapomniany obraz wiszących obok siebie trupów carskich generałów i bolszewickich komisarzy), bowiem cechuje je dynamika i ruch, będące istotą sztuki filmowej, a także coś, co moglibyśmy nazwać magią obrazu filmowego. Przedstawione w planach ogólnych rewolucyjne zamieszki w Bobrowie i Jejsku, w których uczestniczą tłumy ludzi, obrazujące walki uliczne, panikę, gwałty, rewolucyjny, często bezmyślny terror, zadziwiają sprawnością realizacji. Dramatyzm wydarzeń stanowi pewne ułatwienie, ale wymaga dużej umiejętności reżyserowania scen zbiorowych. Mistrzowsko zrealizowane są sceny przedstawiające żołnierzy galopujących konno ulicami pogrążonego w rewolucyjnych walkach miasta. Zwraca także uwagę symboliczna w swej wymowie scena — ujęcie, w której w planie ogólnym widzimy obdartych, kalekich



Maria Malicka w filmie *Mogiła Nieznanego Żołnierza*
w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego

i chorych ludzi, siedzących przed zniszczoną, zamkniętą cerkwią. Są to niestety jedynie pewne odstępstwa od przyjętej reguły, zdradzające jednakże umiejętność Ordyńskiego myślenia za pomocą obrazu filmowego. W sposób zupełnie nieoczekiwany występuje nagle coś, co nie daje się ująć w ramy „literackiej” konwencji obowiązującej w całym filmie, co powoduje, że dostrzegamy obraz filmowy.

Niezwykłe w zamyśle pisarskim przygody Łazowskiego (Jerzy Leszczyński), wskutek przełożenia wyobrażeniowych obrazów mentalnych na realną materię obrazu fotograficznego, w ekranizacji są nieprawdopodobne. Warstwa fabularna powieści i filmu jest niemalże identyczna, z małymi odstępstwami, których wymagała poetyka filmowego melodramatu. Dotyczy to przede wszystkim rozbudowanych obu wątków romansowych: kapitana Łazowskiego z księżną Turchanową (Maria Gorczyńska), w powieści ledwie zaszyfrowanego, i wątku miłości żony Łazowskiego (Nina Olida) i profesora Głowińskiego (Jerzy Marr).

Filmowy świat przedstawiony *Mogiły Nieznanego Żołnierza* jest zbudowany według literackich reguł, zaś obraz, który jest systemem substancjalnym i immanentnym filmu niemego, pełni funkcje ilustracyjną. Przyliterackość dzieła filmowego w tym wypadku nie jest jedynie naukową metaforą, lecz raczej empiryczną konstatacją.

Wprawdzie film niemy bardzo wiele czerpał z literatury, ale także literatura korzystała z doświadczeń filmowych. Zamyśl kompozycyjny zastosowany przez Struga w powieści, polegający na prowadzeniu dwóch wątków równoległych, przyjmujący literacką postać narracji symultanicznej, przecinających się ze sobą, a w punktach kulminacyjnych jasno warunkujących fabularne rozwiązanie, należał do klasycznych wręcz sposobów prowadzenia filmowego opowiadania w kinie niemym, zapoczątkowanych jeszcze przez Davida W. Griffitha w *Narodzinach narodu* (1915) i *Nietolerancji* (1916). Reżyser filmu rozwinął równoległe i kontrapunktycznie oba

wątki mieszczące się w pierwowzorze literackim przy użyciu filmowych środków wyrazu, przede wszystkim montażu równoległego, i trudno jest stwierdzić, czy jest to efekt przyliterackości dzieła filmowego, czy może filmowych walorów prozy Struga.

Mogiła Nieznanego Żołnierza Ryszarda Ordyńskiego i Seweryna Romina stanowi próbę dosłownego przeniesienia powieści na ekran metodą jej ilustrowania. Zgodnie z typologią zaproponowaną przez Wojciecha Wierzewskiego jest to adaptacja „wierna” — bliska pierwowzorowi literackiemu.²³ Ten typ filmu realizowany jest zazwyczaj w celu popularyzacji klasycznego tekstu literackiego, stąd troska adaptatorów o odtworzenie ciągu fabuły i zdarzeń, realiów i postaci, wyrażająca się także w dążeniu do przeniesienia na ekran literackiej konstrukcji i dialogów, co — jak zauważa Wierzewski — prowadzi zazwyczaj do czystej ilustracyjności. Z jedną rzeczą w zaprezentowanej charakterystyce „ekranizacji wiernej” nie można się zgodzić, z tym mianowicie, by tego typu praktyka polegająca na przenoszeniu literackich struktur na ekran mogła mieć wiele wspólnego z wyrażaniem ducha pierwowzoru literackiego. Przychylić się raczej trzeba do opinii Jerzego Toeplitza, iż wierna, udana adaptacja utworu literackiego na ekran nie musi być dosłowna, ważne jest, by oddawała atmosferę utworu literackiego i jego główne idee.²⁴ Robert Bresson, twórca adaptacji książki Bernanosa *Dziennik wiejskiego proboszcza*, mówił, iż „adaptując powieść, nie trzeba troszczyć się o zachowanie identyczności akcji. Mogą nawet mieć miejsce na ekranie wydarzenia diametralnie różne od powieściowych, ważne natomiast jest, by życie wewnętrzne postaci nie uległo zmianie.”²⁵

Filmowy kształt *Mogiły Nieznanego Żołnierza* budzi wiele zastrzeżeń. Podstawowe z nich to niemal dosłowna ilustracyjność wobec pierwowzoru literackiego. Dotyczy ona przede wszystkim warstwy fabularnej i, jak się wydaje, na tym właśnie polega metoda przekładu, jakiego dokonał Ryszard Ordyński. Filmowi brak jest zwartej konstrukcji dramaturgicznej, jakby reżyser nie mógł się

zdecydować, czy robi film tak zwany „patriotyczny” — o wymowie antybolszewickiej, czy melodramat. W efekcie powstało dzieło będące kompilacją obrazów. Na uwagę zasługują zdjęcia Antoniego Wawrzyniaka — szczególnie ciekawie zostały sfotografowane sceny rewolucji w Rosji, same w sobie posiadające pewną siłę wyrazu filmowego, jakby wbrew ilustracyjnym założeniom. Trudno jest zauważyć w *Mogile* montaż wewnątrzjęzykowy czy sekwencyjny, ponieważ funkcje montażu spełniają napisy.

Zasadnicza niezgodność między powieścią a filmem dotyczy najistotniejszej dla wymowy ideowej powieści warstwy psychologicznej, która na ekranie praktycznie nie istnieje. Stanowi to świadectwo ogromnego ubóstwa filmowych środków wyrazu, jakimi posługiwał się film polski w przeddzień ery dźwiękowej. Nie możemy więc uznać *Mogily Nieznanego Żołnierza* Ryszarda Ordyńskiego i Seweryna Romina za wierną adaptację powieści Andrzeja Struga.

Publiczność końca lat dwudziestych, obficie zaopatrywana w filmy zagraniczne, stojące na nieporównanie wyższym poziomie warsztatowym, niewiele obchodziły spory krytyków o polski film artystyczny. Niewątpliwie na taką postawę wpływał poziom polskiej produkcji filmowej, a także brak właściwej informacji, niewielki zasięg czasopism filmowych i brak obszerniejszych artykułów na temat filmu polskiego w prasie literackiej. Nie bez znaczenia był fakt, że twórcy filmu polskiego lekceważyli kształtującą rolę widza kinowego. Producenci wciąż podkreślali niski poziom widzów, którym rzekomo wystarczały akcenty polskie, aby wzbudzić ich zainteresowanie. Niektórzy krytycy próbowali zrozumieć związek istniejący między ekranem i widowiskiem. Stefania Zahorska pisała: „Film musi urabiać masy, jeśli posiadać ma jakąkolwiek wartość społeczną”²⁶, zaś Emil Schurer podkreślał, że branża zacznie utożsamiać dobro przemysłu z dobrem sztuki dopiero wówczas, gdy masy nauczą się właściwie oceniać filmy.²⁷ W roku 1928 były to jedynie pobożne życzenia niewielkiej liczby krytyków, gdyż więk-

szość ich kolegów, kierując się różnymi względami, często uprawiając kryptoreklamę, zdawała się nie dostrzegać podobnych problemów.

Niemalże wszystkie recenzje, jakie pojawiły się po premierze *Mogily Nieznanego Żołnierza*, były pozytywne. Recenzent „Kina dla Wszystkich” pisał: „Ryszardowi Ordyńskiemu udało się należycie przetłumaczyć słowo literackie na język kinowy. Powieść Andrzeja Struga wypadła w przeróbce kinowej jasno, zrozumiale i plastycznie. Przede wszystkim należy pochwalić sam wybór tej powieści, która zawiera w sobie dużo pierwiastków ruchowych i akcję żywą, pełną niespodzianek sytuacyjnych i lokalnych zmian. (...) wątki psychologiczne powieści, a więc miłość Nelly do ojca i jej intuicyjne wyczuwanie bliskości i cierpienie ojca — także psychologiczny przekrój rewolucji, uwidoczniiony w osobach Simonowa i Szapkina — otrzymały bardzo wyrazistą i umiarkowaną formę kinową.”²⁸

Przyjrzyjmy się jeszcze recenzjom krytycznym. Recenzent „Rzeczypospolitej” napisał, iż obraz ten był wielkim nieporozumieniem. „Między powieścią Struga a filmem jest chyba tylko wspólność tytułu. Te bowiem chaotyczne, porwane strzępki niewiążące się ze sobą, nieskoordynowane, nie mogą stanowić o treści. Jeśli chodzi o techniczną stronę obrazu, to przede wszystkim rzuca się w oczy brak dynamiki i ekspresji artystycznej. Nie widać myśli reżyserskiej, lecz działanie przypadku. Pod względem aktorskim więcej wad niż zalet.”²⁹ Sprawozdawca „Dźwigni”, pisząc o *Mogile*, stwierdził, że film jest równie tandetny artystycznie i technicznie, jak wyświetlana przed laty *Tajemnica medalionu*. Sceny ukazujące pozazmysłową, telepatyczną więź córki z ojcem zagubionym na bezdrożach Rosji ogarniętej rewolucją, kluczowe dramaturgicznie, wypadły słabo.³⁰ „Z filmu zakrojonego na wielką skalę — wspomina Jerzy Toeplitz — pozostało w pamięci parę scen batalistycznych i uczucie niedosytu, spowodowane kompromisowym rozwiązaniem

adaptacji powieści. Chciano ocalić i psychologię, i bardzo rozbudowaną fabułę. Nie udało się ani jedno, ani drugie.”³¹

Andrzej Strug, jeśli wierzyć temu, co powiedział dziennikarzowi „Kino-Teatru”, był zadowolony z ekranizacji *Mogiły*: „Odniosłem wrażenie, że powieść odtworzono z niezmierną starannością. Wiele zawdzięczają realizatorzy Muzeum Wojsk, dzięki któremu posiadali prawdziwe białe kruki kinematografii — filmy ilustrujące autentyczne chwile walk o niepodległość Polski. Momenty te zostały odtworzone w obrazie przy udziale kilku tysięcy statystów i muszę stwierdzić, że sceny masowe są wprost imponujące. Co do samego scenariusza, to p.p. Romin i Ordyński rozszerzyli w przeróbce na ekran epizody, dzięki czemu akcja stała się żywsza, barwniejsza, bardziej galopująca. Doskonale p. Ordyński ujął również wizyjne momenty, które mi się wydają najbardziej kinową stroną powieści — traktując je realistycznie, czym nadał soczystości tej „metafizycznej” stronie *Mogiły*.”³²

Wydaje się, że Strug, mówiąc pochlebnie o filmowej realizacji *Mogiły Nieznanego Żołnierza*, miał na myśli bardziej jej wymowę patriotyczną niż kształt artystyczny. Być może na taką opinię wpłynął też fakt, iż w tym okresie zwrócono się do niego z propozycją napisania scenariusza do zamierzonej adaptacji filmowej *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. O słuszności tego rodzaju przypuszczeń może świadczyć odpowiedź pisarza na ankietę „Kina” z 1930 roku, dotyczącą problemu filmowych adaptacji powieści. Stwierdził w niej bardzo wyraźnie, iż rozczarowała go ekranizacja *Mogiły*, która nie oddaje idei powieści, będąc jedynie przejawem komercjalizacji kina.³³

Być może kinu polskiemu brakowało artysty, który potrafiłby wykorzystać możliwości, jakie stwarzał język filmowych obrazów, aby wyrazić sytuację człowieka i kultury w sposób niewyraźny przez inne sztuki. Karol Irzykowski, nawiązując do znanego porównania Bergsona — mechanizmu naszego poznania do aparatu kinematograficznego, odwrócił je i uczynił podstawą rehabilitacji

kina, twierdząc, że film zdolny jest „przystosować się do skoków wyobraźni, jest jej szatą przezroczystą, jest narzędziem giętszym niż teatr, może nawet zasadniczo innym, mianowicie równoważnikiem myśli tak zmiennym i ruchliwym jak poezja”.³⁴ Tylko film mógł uprzestrzennić czas i pokazać jego równoczesność. Dzięki niemu przeżycia, które dotychczas można było wyrazić tylko muzycznie, stały się wyobrażalne optycznie. Niestety, twórcy kina polskiego drugiej połowy lat dwudziestych nie potrafili wykorzystać tych możliwości i sztuka filmowa, posługując się sformułowaniem Arnolda Hausera, pozostawała „niezrealizowaną szansą naszej cywilizacji”.³⁵ Film polski tego okresu daleki był od wizji Karola Irzykowskiego, nie mógł być więc partnerem nowoczesnej literatury. Jego niedorozwój sprawił, że przez długi czas pełnił rolę rezonera często już przebrzmiałych konwencji i stylów literackich. *Mogila Nieznanego Żołnierza* Ryszarda Ordyńskiego i Seweryna Romina była typowym tego przykładem.

Grzeszna miłość

Sezon kinowy 1929/1930, w którym zrealizowano *Grzeszną miłość*, odznaczał się wzmożoną produkcją rodzimą. W 1929 roku wyświetlono kilkanaście nowych filmów, co stanowiło wyraźne ożywienie i — jak podają źródła — była to produkcja reprezentująca już kapitał paru milionów złotych, zatrudniająca kilkaset osób. Niemal wszystkie zrealizowane obrazy należały do kategorii średnich produkcji, żadna wytwórnia nie chciała zaryzykować większych nakładów finansowych.³⁶ W reżyserii również podkreślano średni poziom. „Króluje staranna fotograficzna ilustracja anegdoty według wzorów zagranicznych, zwłaszcza niemieckich.”³⁷

Zdaniem historyków kina polskiego w produkcji obowiązywał model sensacyjno-melodramatyczno-patriotyczny, który był bardzo skuteczny w sensie propagandowym. Producenci filmowi kierowa-

li się przede wszystkim upodobaniami widowni i troską, aby nie wchodzić w konflikt z cenzurą i nie byli skłonni do podejmowania jakiegokolwiek ryzyka politycznego ani kasowego, związanego z realizacją tematów realistycznych, odzwierciedlających polską rzeczywistość.³⁸ Opinie wyrażane w podobnym tonie wydają się charakterystyczne dla nurtu tak zwanej postępowej krytyki tego okresu i części historyków kina polskiego. Takie podejście wynikało prawdopodobnie z myślenia o kinie z perspektywy kultury wysokiej, przede wszystkim literatury tworzącej w owym czasie obowiązujące kanony estetyczne. Nie dostrzegano, co uwidoczniło się w refleksji krytycznej, faktu, że będąc wytworem kultury masowej, film musiał być „literaturą dla ubogich, powieścią plebejską naszego wieku”³⁹, musiał spełniać rolę podobną do tej, jaką odgrywało malarstwo sakralne w średniowieczu — przekazywać i utrzymywać standardy kultury. Wprawdzie związki filmu z literaturą od początku istnienia kina były silne, niemniej jednak jego genologia wiąże się z obrazem.

Grzeszna miłość, filmowa adaptacja *Pokolenia Marka Świdry* Andrzeja Struga, została zrealizowana przez debutanta Mieczysława Krawicza, przy pomocy znanego operatora Sfinksa — Zbigniewa Gniazdowskiego, na podstawie scenariusza Anatola Sterna. Podobnie, jak w przypadku *Mogily Nieznanego Żołnierza*, autor powieści ograniczył się do wskazówek udzielanych scenarzyście. Wobec braku przedmiotu analizy, czyli filmu, a także scenariusza, stanowiącego podstawę adaptacji, które niestety nie zachowały się, trudno jest zastanawiać się nad przekładem intertekstualności literackiej na medium filmowe. Do dyspozycji badaczy pozostają jedynie źródła pisane, z reguły omówienia, które nie zawsze są wiarygodne, co stanowi poważny problem metodologiczny.

Skoro nie możemy zanalizować adaptacji filmowej jako swiego procesu twórczego, musimy spojrzeć na interesujący nas problem z innej perspektywy. Możemy porównać fabułę powieści z fabułą filmu, aby przyjrzeć się związkom modelu adaptacji z ist-

niejącym modelem kultury filmowej i zastanowić się nad korzyściami kulturalnymi wynikającymi z możliwości upowszechnienia dzieł wielkiej literatury, nawet za cenę ich spłylenia. Punktem wyjścia mogą być uwagi recenzenta „Kuriera Polskiego”, nie odbiegające od tonu innych krytyk, który stwierdził, że wcześniej zaprezentowane publiczności filmy, zrealizowane w 1929 roku, takie jak: *Przygoda jednej nocy*, *Mocny człowiek*, *Pod banderą miłości*, były to produkty wysiłków ludzi dobrej woli, natomiast *Grzeszna miłość*, zdaniem krytyka, stanowi „rezultat pracy ludzi talentu”.⁴⁰ Istniało wiele przesłanek świadczących o tym, że Andrzej Strug mógł stworzyć literacką biografię pokolenia legionowego, które stanęło wobec problemów organizacji życia zbiorowego w niepodległej Polsce. Temat był wielkiej wagi, więc i oczekiwania społeczne w stosunku do twórcy podejmującego się wyjaśnienia sobie współczesnym sensu ich codziennych zmagania, były duże. *Pokolenie Marka Świdy* Andrzeja Struga ukazało się w 1924 roku, więc równoległe z *Przedwiośniem* Stefana Żeromskiego. Krytyczna ocena pierwszych lat niepodległości zawarta w *Pokoleniu*, podobnie jak w *Przedwiośniu*, została skonfrontowana z wizją rewolucji bolszewickiej, której głęboki sens będzie stanowił, pośrednio, miarę moralno-politycznych stosunków i sytuacji społecznej w państwie polskim.

Akcja *Pokolenia* zaczyna się w czasie wojny rosyjsko-japońskiej w 1904 roku, a kończy w roku 1922, obejmuje więc osiemnaście lat polskiej historii, czyli dzieje jednego pokolenia. Główny bohater — Marek Świda jest postacią w pewnym sensie typową, pochodzi z rodziny szlacheckiej, posiada więc rodowód charakterystyczny dla pokolenia polskich inteligentów końca dziewiętnastego wieku. Przypadek, a może wewnętrzna potrzeba, wynikająca z przeświadczenia o konieczności dziejowej obowiązku wobec ojczyzny, sprawiają, że ten neurastenik, pogrążony w jakiejś własnej nierzeczywistości, jednocześnie „czuje w sobie rozkosz bohaterstwa”⁴¹ i naprawdę uczestniczy w przygodach wojennych: kampania legionowa, pobyt w niewoli rosyjskiej — doświadczenie rewo-

lucji, egzotyczna wędrówka do kraju przez Sybir, Mongolię i Mandżurię. Gardzący dobrami materialnymi moralista mimo woli, przez przypadek zdobywa ogromną fortunę, którą powierza koledze, aby ten zrobił z niej dobry użytek. Później już w Polsce niepodległej, w wyniku nieznanego mu operacji czarnogiełdowych, traci ją bez żalu. W pierwszych trudnych latach niepodległości przeżywa kryzys religijny i przygodę miłosną z kobietą wampem. Jest nią Iza Chosłowska. Jednocześnie marzy o przeżywaniu wzniosłej miłości z Moniką Goślicką. W tym czasie pisuje poezje, lecz pragnie napisać „wielką powieść o Polsce”. „Nie kronika wydarzeń, nie uczony traktat polityczny i nie dyplomata, nie filozof, nie socjolog dadzą odpowiedź na to, co nas podświadomie nurtuje, co nas trawi i nie daje żyć spokojnie. Tylko sztuka i tylko artysta.”⁴²

Zapewne nie bez powodu Strug czyni głównym bohaterem powieści pisarza, który pracę literacką traktuje jako zasadniczy cel swojego życia. Pragnie przełożyć swoje bogate przeżycia i doświadczenia na materię słowa, nadając im kształt wielkiej powieści o współczesnej Polsce. Biografia Marka Świdy może stanowić swego rodzaju porte parole autora, bowiem zawiera wiele cech wziętych z biografii Struga: dzieciństwo, szkołę, studia w Krakowie, kampanię legionową, pierwsze lata niepodległości w Warszawie i przede wszystkim koncepcję pracy pisarskiej. Przekonania i opinie Andrzeja Struga, stanowiące fundament jego artystycznego światopoglądu, wynikają z przeświadczenia, któremu dał wyraz w licznych utworach o głębokim zakorzenieniu osobowości pisarskiej w życiu zbiorowym, o jej formowaniu przez los narodowy czy pokoleniowy oraz o poczuciu wspólnoty ze zbiorowością, której pisarz stanowił swoiste medium. Idea wielkiego dzieła sztuki, odziedziczona po modernizmie (cykl poetycki Świdy nosił taki sam tytuł, jak dramat Borszowskiego — bohatera powieści Struga *Chimera*), miała stanowić jednocześnie swego rodzaju dokument, potwierdzony doświadczeniem osobistym pisarza. Dzieło to miało wyrażać stan świadomości pokolenia niepodległościowego, miało w myśl

założeń Marka wyrażać całą prawdę o czasach „poza wrzawą, za pyłem powszedniego dnia”.

Zgodnie z sugestiami Janusza Rohozińskiego w *Pokoleniu Marka Świdy* możemy wyróżnić dwie warstwy.⁴³ Pierwsza z nich przedstawia rzeczywistość zewnętrzną w stosunku do ja postaci powieściowych, stanowi opis świata przedstawionego. Spełnia więc funkcję swego rodzaju ramy epickiej, odnoszącej utwór do konkretnej rzeczywistości historycznej. Druga warstwa prezentuje świat wewnętrzny bohaterów. Odwoływanie się Struga przy konstruowaniu postaci głównego bohatera do psychologii głębi, do tego, co „podświadomie nurtuje”, do „potrzeb duszy i łaknącej wyobraźni”, a więc do charakterystycznych haseł estetyki modernistycznej, zostało potraktowane jako konwencja artystyczna, mająca zdystansować bohatera wobec aktualnej rzeczywistości. Miało to także swoją wymowę ideową. Owe „źródła podziemne” i „czeluście dusz”, do których odwoływał się Marek Świda, projektuując swą powieść, oznaczały określony świat wartości. Tym głębokim i ukrytym poza wrzawą światem był ofiarny poryw legionowego pokolenia, jego wewnętrzny ogień, jego wizja nowej Polski. Wizja niezrealizowana i dlatego przeciwstawiona w *Pokoleniu* konkretnej rzeczywistości. Postrzegany przez Struga obraz rzeczywistości polskiej po wojnie charakteryzują dwa zjawiska: korupcja i afery. Prowadzi to pisarza do idei o czynnym proteście, reprezentowanej w powieści przez dwie postaci: porucznika Śniata, oskarżonego o zorganizowanie antypaństwowego, zabarwionego komunizmem narodowym sprzysiężenia w wojsku, i „samotnego człowieka” — jedyne go bohatera powieści o Polsce, który dosyć jednoznacznie kojarzy się z Piłsudskim.⁴⁴

Wizja powieści o Polsce zawarta w *Pokoleniu Marka Świdy* może być uznana za rodzaj meta języka politycznego rozrachunku. Obraz tytułowego pokolenia ma być wpleciony w biografię bohatera, tworząc integralną całość. Sam Marek Świda zajmuje w świecie pozycję obserwatora, bowiem bieg jego życia to seria przypadków, zaś jego twórcza aktywność ogranicza się do zamiarów literackich.

Ostatecznie powieść o Polsce pozostała niezrealizowanym projektem, być może wizja dzieła wielkiego, służebnego okazała się nieprzystająca do społeczno-politycznego kształtu niepodległej Polski. Literatura w wolnym kraju nie musi już zastępować szkoły, urzędu czy ministerstwa. Problem polega na tym, że w miejsce zanegowanego wzorca zachowań, ograniczającego aktywność jedynie do działań twórczych, nie wchodzi żaden inny, na przykład polsko-służebny. Znaczące jest rozwiązanie wątków innych postaci, tworzące rodzaj syntezy: Skurnik oskarżony o działanie szkodliwe z punktu widzenia interesów państwa wyjeżdża do Ameryki, Botwid, który zamierza oddać ziemię chłopom, zostaje uznany za wariata, Śniat za neomesjanistyczny program uzdrowienia Polski zostaje uwięziony. Tak więc w świecie przedstawionym nie może się zrealizować ani aktywizm, ani pasywizm, jedyną niezanegowaną wartością okazuje się biologia.

Większość recenzentów pierwszego wydania *Pokolenia* (1925) oceniła powieść surowo, dając autorowi wskazówki, jak powinien ją napisać. Zarzucano Strugowi, że nie stworzył oczekiwanej syntezy, chociaż leżało to w jego możliwościach. Ograniczył się do pokazania elementów polskiej rzeczywistości, nie pogłębiając tego obrazu.⁴⁵ Wątpliwości budził tytuł powieści, bowiem — zdaniem recenzenta — niczego się z niej o pokoleniu nie dowiadujemy, ponieważ autor koncentruje się na głównym bohaterze, a właściwie na jego życiu erotycznym.⁴⁶ Jan Dąbrowski w „Robotniku” napisał, że „autor *Pokolenia Marka Świdły* stworzył bohatera, który jest typem zdecydowanie aspołecznym (...) rwałemu potokowi zdarzeń oddaje się on jak zniewolona kobieta, rozdwojony na istotę zewnętrzną, z którą dzieją się przypadki fantastyczne a nieistotne — i wewnętrzne ja, w którym spoczywa jak śpiąca królewna w szklanej trumnie”.⁴⁷ Zarzuca on Strugowi, że pokazuje wypaczony obraz rzeczywistości, a tym samym oddala się od zadań powieściopisarza. Tak surowe oceny powieści Struga wynikały z oczekiwania na wielką powieść o Polsce, która miała podjąć problem odzyskania

niepodległości a jednocześnie opisać całą złożoną sytuację w nowym państwie.

Filmowa adaptacja *Pokolenia Marka Świdy*, zatytułowana *Grzeszna miłość*, w przeciwieństwie do pierwowzoru literackiego spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem, zarówno ze strony krytyki, jak i publiczności. Film zrealizowany ogromnym nakładem środków finansowych i technicznych prasa okrzyknęła wydarzeniem sezonu.⁴⁸

Dobrym punktem wyjścia do zastanowienia się nad problemem filmowej adaptacji powieści Andrzeja Struga może być opinia samego pisarza: „W *Pokoleniu Marka Świdy* postawiłem sobie za zadanie ukazanie Polski powojennej — tego bujnego okresu marzeń, niezagojonych ran, rozgoryczenia, zdemoralizowania, heroizmu jednostek i (...) inflacji. Chodziło mi przede wszystkim o psychikę społeczeństwa. W filmie jednak trudno jest się o to wszystko pokusić. I dlatego też autor scenariusza, A. Stern, pracując nad nim przy moim współudziale wziął za podstawę dramat paru bohaterów powieści. Przede wszystkim zaś dramat Moniki Goślickiej i Marka Świdy, kochającego żonę przyjaciela, o którym nie wiadomo, czy poległ, czy też nie poległ w boju. Chodziło bowiem o to, ażeby stworzyć nareszcie film głęboki, ukazujący dramatyczne skrzyżowanie namiętności i starcia uczuć, film, który by ukazał miłość od strony bardziej subtelnej i skomplikowanej niż dotąd ukazywał, a wojnę jako bohaterską tragedię, nie jako zwycięską zabawę. W scenariuszu wszystko to znalazło wyraz. Nie przesadzę, jeśli powiem, że Sternowi udało się stworzyć scenariusz o wyjątkowej przejrzystości i logice budowy. Akcja nie rwie się. Wiele pomógł nam swą radą i zapałem reżyser Mieczysław Krawicz. Jestem szczęśliwy, że realizatorowie reżyser Krawicz i inżynier Gniazdowski, pracujący nad filmem przy współudziale St. Szebeki, podeszli do realizacji od najpoważniejszej strony, nie ułatwiając sobie zadania. Podjęli oni walkę z powierzchownym traktowaniem filmu, co uważam za największą wadę większości polskich obrazów (...).

Grzeszną miłość uważam za pierwszą u nas próbę twórczego, wizualnego ukazania skomplikowanego dramatu uczuć na ekranie. Chcemy tu odmalować — i to dobrze pojął zespół wytwórni Sfinks — niepokój miłości i jej labirynty, grozę wojny i jej tragiczne konsekwencje obok radosnych. Wierzę, że film ten nie będzie prymitywny, co można powiedzieć o wielu polskich obrazach. Tę właśnie chęć sprostania zadaniu widzę i odczuwam, przyglądając się świetnej grze pani Jadwigi Smosarskiej, która głęboko pojęła i odtwarza swą rolę — podobnie jak grająca namiętną rywalkę, pełna talentu pani Batycka. Nie uciekają się one do tricków psychologicznych, ale przeżywają to, co im ukazał scenariusz obrazu i co im sugerują realizatorowie. Mówię o tych artystkach, gdyż *Grzeszna miłość* jest przede wszystkim filmem kobiety i filmem o kobiecie. Ukazuje on nieporuszone dotąd w naszym filmie zagadnienie: kobieta i wojna. Kobieta dręczona nieobecnością męża i walcząca z uczuciem do jego przyjaciela. Kobieta walcząca z naradzającą się w niej miłością w imię miłości zamierającej. Dramatyczność zaś *Grzesznej miłości* polega na tym, że kobieta owa Monika Goślicka — nie cofa się w tej walce przed najdalej idącymi konsekwencjami. Z roli męża jej i ukochanego doskonale wywiązują się panowie: Wesołowski i Maliszewski. To najważniejsze, co mogę powiedzieć. Chcemy stworzyć coś nowego. Wierzę, że to stworzymy.”⁴⁹

Grzeszna miłość, zrealizowana w 1929 roku przez Mieczysława Krawicza, stanowiła zmiękczenie seryjnej produkcji Sfinksa, który po śmierci Aleksandra Hertza zaczął podupadać. Próbując film zaklasyfikować, krytyka nazwała go przeróbką z powieści. Przyjrzyjmy się warstwie fabularnej, która stanowi podstawową płaszczyzną odniesienia do powieści. Zbiegły z niewoli bolszewickiej porucznik Marek Świda wypoczywa w Zakopanem. Na jednej z górskich wycieczek spotyka kobietę, która nie może sobie poradzić z jakimś defektem w aucie. Świda próbuje jej pomóc, ale bezskutecznie. Nadciąga burza, więc oboje szukają schronienia w pobliskim schronisku. Marek opiekuje się przygodną znajomą, lecz gdy



Tadeusz Wesołowski, Zofia Batycka i Jadwiga Smosarska
w filmie *Grzeszna miłość* w reżyserii Mieczysława Krawicza



Jadwiga Smosarska i Tadeusz Wesołowski w filmie *Grzeszna miłość*

budzi się z drzemki, jej już nie ma. Po pewnym czasie spotyka ją na weselu swojego brata, na wsi. Okazuje się, że pani Monika jest jego sąsiadką. Marek jest zachwycony tym spotkaniem, ale na znak Moniki dyskretnie przemilcza fakt, iż się znają, tym bardziej że kuzynka Moniki — Iza od pierwszego wejrzenia zakochuje się w Marku i już zdradza oznaki zazdrości. Mąż Moniki, którego ona kocha — kapitan lotnik, znajduje się na froncie, więc nie chce ona słuchać wyznań miłosnych Marka. Marek, też lotnik, wraca do wojska i zostaje przydzielony do eskadry męża Moniki. Podczas jednej z walk Goślicki ginie, Świda ciężko ranny wyjmuje mu z kieszeni list adresowany do żony. Nie będąc w stanie powiedzieć Monice prawdy o śmierci męża, oddaje list odwiedzającej go w szpitalu Izie z prośbą, by doręczyła go kuzynce. Iza, „czarny charakter”, oczywiście tego nie robi. Monika zaś myśli, że mąż jest w niewoli i gdy Marek przekonany, iż ona już wie o śmierci męża, ponownie się jej oświadcza, Monika podejrzewa go, iż kłamie, ażeby ją zdobyć. Iza, chcąc się zemścić, zgadza się oddać list Monice pod warunkiem, że Marek pojedzie na Ural, aby odzyskać jej majątek. Marek zgadza się i wyjeżdża z Warszawy. Kiedy Monika poznaje treść listu (mąż poleca ją opiece Świdy), dogania pociąg i Marek — zamiast jechać na pewną śmierć — wraca do domu i ukochanej.⁵⁰

Według opinii recenzentów *Grzeszna miłość* był to pierwszy film psychologiczny o treści rodzimej, zaczerpniętej z powieści, zrealizowany przez wytwórnię Sfinks.⁵¹ Recenzentowi „ABC” nie podobał się scenariusz, w którym jego zdaniem było wiele elementów urągających logice.⁵² Odmienne sądy na ten temat wyrażali krytycy „Kina dla Wszystkich” i „Kuriera Filmowego”, którzy podkreślali, że „zaletą filmu jest idealna wprost budowa scenariusza (...), kładącego nacisk przede wszystkim na erotyczny konflikt, którego siła dramatyczna i żywiołowość fascynuje wprost widza. Akcja nie zastyga w bezruchu, przeciwnie — toczy się wartko, nie ma w *Grzesznej miłości* tych mielizn, w których tak często w filmach polskich

grzęźnie życzliwe zainteresowanie widzów.”⁵³ Jako zalety filmu podkreślano jakość zdjęć inżyniera Gniazdowskiego i dobre aktorstwo, wady — to zbyt jaskrawo podkreślony erotyzm niektórych epizodów i szablon scen batalistycznych. Sensację, jako nowość techniczna, budził epizod snu, w którym ukazywały się Monice ciemne zjawy, otoczone jasną, świecąca obwódka.

W większości recenzji zwracano uwagę na sensacyjną fabułę, stanowiącą zapowiedź sukcesu kasowego. Podkreślano także polski charakter tego obrazu. Odwoływanie się do uczuć patriotycznych stanowiło stały element zarówno wypowiedzi krytyków, jak i twórców filmowych, którzy w ten sposób zapewniali sobie zainteresowanie ze strony widowni. Polskość w rozumieniu producentów filmowych z reguły oznaczała wykorzystywanie kilku schematów przedstawieniowych: chwałę żołnierza polskiego, folklor, piękno ojczystego krajobrazu i rozgrywający się na tym tle dramat uczuciowy, którego jednym z bohaterów powinien być żołnierz.⁵⁴ Film wyrażał więc, w sposób strywalizowany, istotne treści kultury polskiej tego czasu, które możemy uznać za wyraz świadomości zbiorowej Polaków, do czego kino zawsze się odwoływało.

W recenzjach podkreślano duże umiejętności operatorskie inżyniera Gniazdowskiego: „*Grzeszna miłość* przepojona jest polską poezją. Piękne są sceny łąk i pól i piękne są widoki Tatr. A prócz tej polskości, której pozbawiony jest na przykład *Mocny człowiek*, wyróżnia się *Grzeszna miłość* niezwykle sumiennym opracowaniem technicznym. Imponująca jest scena wizji Moniki, świetna wizja Marka w szpitalu. Fotografia na poziomie najlepszych filmów amerykańskich.”⁵⁵

Zachwycano się głównie stroną widowiskową filmu, która robiła duże wrażenie. Zwracano uwagę na niespotykany w dotychczasowej praktyce realizatorskiej rozmach inscenizacyjny. Sceny burzy w Tatrach kręcono w czasie trwania wiatru halnego w Zakopanem.⁵⁶ Wojnę lotniczą, z udziałem kilkudziesięciu samolotów i artylerii przeciwlotniczej, kręcono na lotnisku pod Warszawą, do

dyspozycji filmowców oddano eskadrę lotniczą. Ciekawostką techniczną były zdjęcia wykonane z samolotów.⁵⁷ Pisząc o zaletach obrazu filmowego, recenzenci zwracali także uwagę na wspaniały bal w domu arystokracji, barwne wesele wiejskie, kręcone na tle modrzewiowego dworku, z udziałem około stu statystów. Zwłaszcza tańce, w których artyści mieszały się z tłumem chłopskim, wypadły ponoć znakomicie, nadając filmowi „barwny i malowniczy swojski koloryt”.⁵⁸ Na uwagę zasługiwały też zdjęcia wykonane w atelier Sfinksa — w dekoracjach wybudowanych przez inżyniera Jacka Weinrejcha. Dzięki współpracy z Juliusem von Borsody po raz pierwszy w produkcji polskiej były stosowane wnętrza ekspresyjne nowego typu, z uwzględnieniem stałej perspektywy i sztucznych światłocieni.⁵⁹ Podkreślano efekty zdjęć specjalnych, na przykład rozwiązanie pełnej grozy sceny, gdy duch kapitana ukazuje się jego żonie.⁶⁰

Osobny problem stanowiła gra aktorska. „Wykonawczynie roli głównej, Jadwiga Smosarska, stanęła na niedoścignionym jeszcze dotąd szczyble artyzmu filmowego, całkowicie usprawiedliwiają swą godność królowej ekranu polskiego”, napisał recenzent „Kina dla Wszystkich” i nie był odosobniony w swoim zachwycie.⁶¹ Nowa gwiazda kina polskiego — Zofia Batycka (Iza), „urocza lwowianka”, jak ją określali krytycy, zebrała dużo słów uznania za swą rolę, zwracano uwagę na dużą swobodę ruchów, naturalność i szczerłość jej aktorstwa. Kontrowersyjną rolę, według krytyków, zagrał jeden z amantów polskich — Tadeusz Wesołowski (Marek).

Andrzej Strug powiedział, że *Grzeszna miłość* to film o kobiecie. Pewnym podsumowaniem mogą być więc uwagi Jadwigi Smosarskiej o roli Moniki: „Uważam rolę Moniki za bardzo ciekawą (...), daje mi bowiem niesłychanie interesujące tworzywo o finezyjnie subtelnym odcieniach psychologicznych i dramatycznych. Walka duchowa kobiety tak uczuciowej, jak Monika, targanej rozterką i zmaganiem wewnętrznym, dręczonej wahaniem między płomienną miłością dla jednego mężczyzny a niepokojącą niepewnością co

do losu drugiego — swego męża — toż to zadanie równie trudne, jak pociągające zarazem, podnieca bowiem niepospolicie wyobraźnię i fantazję artystyczną.”⁶²

Pokolenie Marka Świdy — powieść o artyście, według Tomasz Burka — została napisana pod wpływem psychologii głębi i stała się kluczową „powieścią o polskiej nerwicy i o pokoleniowym urazie zdradzonej ideowości”, powieścią o niemocy czystych idei.⁶³ Zasadniczo różna, w stosunku do powieści, optyka przedstawionych w filmie wydarzeń, o czym mówił Andrzej Strug w cytowanym wywiadzie, powodowała, że znikł ton osobistego wyznania, jakim nacechowane było *Pokolenie*, a tym samym rola świadka pokolenia czynu wyzwolenczego (Marek Świda) stała się zupełnie inną rolą. *Pokolenie Marka Świdy* napisane zostało w sposób ewidentnie filmowy, z montażem na cięciu scen-sekwencji, swobodnymi przeskokami czasowymi, które regulował rytm powrotów do miejsca własnego bohatera — do rodzinnych Jordanowic, z retrospekcjami we śnie i na jawie. Powieść stanowiła doskonały wręcz materiał do adaptacji filmowej. Właściwie jej struktura przypomina miejscami scenariusz filmowy.

Przytoczone obszerne fragmenty recenzji dotyczących *Grzesznej miłości*, a także ich omówienia, pozwalają zobaczyć ten film oczyma mu współczesnych. Poetyka uwag krytycznych w pewnej mierze, jak sądzę, odzwierciedlała poetykę filmu, który niewiele miał wspólnego z powieścią Struga. Była to zupełnie inna historia, nawet jeśli byśmy potraktowali utwór literacki jedynie jako źródło fabuły, pomysłów, inspiracji. Wyraźnie melodramatyczny charakter tytułu — *Grzeszna miłość* rozwiewa złudzenia dotyczące zgodności adaptacji z ideą podstawy literackiej. Polityczna powieść Struga, będąca opowieścią o dziejach trudnego pokolenia z przełomu wieków, została przełożona na język kultury masowej i dostosowana do wymagań odbiorców, do poziomu najszerszych mas, gdyż kino to ulica, jak zauważyła w tonie krytyki Stefania Heymanowa. Gdyby zostawiono tytuł *Pokolenie Marka Świdy*, szanse na szeroki

odbiór byłyby znacznie mniejsze. Twórcy *Grzesznej miłości* potraktowali powieść Struga, jak się wydaje, jedynie jako swoisty substrat, który pozwolił wyprodukować rodzaj „typowo polskiego melodramatu”, w którym dramat uczuciowy pary bohaterów rozegrał się na tle działań wojennych i swojskich krajobrazów. Wprawdzie pisano, że jest to film psychologiczny, lecz w większości recenzji zwracano uwagę na inscenizację. Był to bez wątpienia film widowiskowy, który pozwalał odbiorcy przeżyć grozę wojny, niepewność uczuć i radość, że ostatecznie zwycięża sprawiedliwość. Kalejdoskopowy wir wypadków, wyrażający dynamikę wydarzeń z początku naszego wieku, będący także cechą charakterystyczną sztuki filmowej, w *Pokoleniu Marka Świdry* stanowił jedynie pretekst do ukazania skomplikowanych ludzkich dramatów, w *Grzesznej miłości* pełnił rolę tła opowiadanej historii miłosnej.

Pozytywna opinia Struga na temat *Grzesznej miłości* wydaje się efektem gry interesów, w jakie był on wówczas zaangażowany w branży kinematograficznej, co potwierdziła późniejsza o rok bardzo krytyczna wypowiedź dotycząca tego samego filmu. Pisarz mówił o swoim niezadowoleniu z filmowej przeróbki *Pokolenia Marka Świdry*, która na ekranie niewiele miała wspólnego z pierwowzorem literackim.⁶⁴

Grzeszna miłość była filmem współczesnym w stosunku do podstawy literackiej, powstała cztery lata po napisaniu przez Struga *Pokolenia Marka Świdry*. Problemy, które pisarz podjął w powieści, były więc żywe i aktualne, lecz nie miały szans na znalezienie się na ekranie, ponieważ kino polskie w latach dwudziestych starało się realizować oczekiwania publiczności pragnącej oglądać melodramaty. Claude Beylie uważa, iż kino w samej swej istocie jest melodramatyczne, co potwierdzają tysiące filmów, i takim być powinno.⁶⁵ Melodramat był to najbardziej typowy wzór dla kina od momentu jego powstania. To także jego dziedzictwo przejęte po ubiegłowiecznym teatrze popularnym a zarazem gwarancja trwałości. Widz potrzebuje bowiem współuczestnictwa, wiary w cuda,

pragnie, aby mu opowiadano historie naiwne, patetyczne, gwałtowne, bajeczne, historie, w których jest dużo krwi i łez, aby mógł udawać, że w to wszystko wierzy, a po wyjściu z kina odetchnąć z ulgą.

Zdaniem Erwina Panofsky'ego kino mieści się w ludycznym nurcie kultury, z którego wyrasta także melodramat.⁶⁶ Kiedy jako gatunek dramatyczny formował się on w dziewiętnastym wieku, był reakcją na sztukę niedostępną dla szerokich mas, na swoisty arystokratyzm, na pojmowanie sztuki jako gry estetycznych wartości. Kształtował się w okresie triumfującego, demokratyzującego sztukę mieszczaństwa, miał być formułą przedstawienia dla „wszystkich”, tak jak słowo „wszyscy” pojmowali mieszczańscy twórcy tej sztuki. Istniały więc w melodramacie elementy, które miały zaspokoić tęsknoty nowej mieszczańskiej publiczności: wzniosła miłość, łamiąca wszelkie przeszkody, bezinteresowna ofiara, niespotykany egalitaryzm — księżęta krwi kochają do szaleństwa proste dziewczyny i na odwrót. Konflikty, które z tego wynikały, stały się główną materią dramaturgiczną melodramatu, co nie znaczy, że egalitaryzm zwyciężał w owych starciach. Melodramat miał w sobie silnie akcentowany motyw tragizmu, ale nie afirmował zwycięstwa przedziałów społecznych.

Jak każda formacja artystyczna, melodramat z czasem zaczął się degenerować. Powoli wyciekało z niego życie i autentyczna szlachetność, a pozostawały jedynie schematy. Główny konflikt uczuciowo-społeczny stał się rodzajem sztywnego wzoru. W podtekście istniał ukryty inny konflikt — „egzystencjalny”: kochają się do szaleństwa, niestety, śmiertelna choroba, najczęściej gruźlica, zabiera jednego z partnerów. Ukształtowały się więc gotowe wzorce melodramatycznych bohaterów. Całe to uniwersum otrzymało też swoje naturalne tło, którym były stałe miejsca spotkań kochanków: mieszczańskie salony lub skromne poddasza, arystokratyczne pałace i podmiejskie knajpy.

Melodramat był formacją określonej epoki, odpowiadał jej potrzebom psychologicznym i społecznym. Realizował potrzebę

sztuki całkowicie emocjonalnej, odwołującej się do wielkich, czystych uczuć i realizowanej w przystępnej formie. Filmowy melodramat stanowił odpowiednik literatury popularnej, gdyż tak jak ona zaspokajała oczekiwania współczesnej sobie publiczności. Wychodząc od „subkultury naiwnej”, posługiwał się jednolitym kanonem tematów, sytuacji, dramaturgicznych formuł, które zdaniem Erwina Panofsky’ego wierne są najważniejszym elementom sztuki ludowej: porywom serc, sensacji, pornografii, humorowi, który z nich wypływa, i sprawiedliwości moralnej. Szlachetność melodramatu jest konsekwencją jego szczerości i bezpośredniości. Melodramat to dzieło prymitywisty. „Naiwni” bez żadnego dystansu zwracają się do „naiwnych”, a tym samym kino przywraca dynamiczną więź między tworzeniem i konsumpcją artystyczną.

Jak pisał Barthelemy Amengual, kino pozostaje melodramatyczne w zasadzie do końca lat dwudziestych, gdyż publiczność kinowa to nowe rzesze odbiorców nieprzygotowane do uczestnictwa w tradycyjnej kulturze wysokoartystycznej, o specyficznej strukturze doświadczeń i zainteresowań.⁶⁷ Kino staje się dla nich stałą instytucją w mieście, służącą do zapełniania wolnego od pracy czasu, dającą przede wszystkim rozrywkę. „Publiczność melodramatu to ten sam lud, który stanowi społeczne tło powieści Wiktora Hugo, Eugeniusza Sue i Karola Dickensa (...), proletariat wyrwany z jego naturalnego środowiska (ze wsi), to lud półanalfabetów, wyzyskiwany, podporządkowany moralności mieszczańskiej, bezbronny wobec przeciwności losu i naturalnych katastrof (choroby, wypadki przy pracy, bezrobocie, wielodzietność, porzucenia) oraz wobec przemocy społecznej. Melodramat to tragedia ludowa. W melodramacie proletariusz odnajduje się, rozpoznaje. Po codziennym dramacie i nędzy jego egzystencji, wyrażających się w nieustannym znoszeniu tego, co niesprawiedliwe, żałosne i hańbiące, melodramat go uwzniośla i rehabilituje.”⁶⁸ Świat ekranowy stwarza szanse, jakie nie istnieją w realnej rzeczywistości, pełni więc melodramat funkcje kompensacyjne. Publiczność, do której jest adresowany, to

głównie robotnicy, stanowiący także znaczny krąg odbiorców powieści Struga.

Należy więc uznać *Grzeszną miłość* za swoistą realizację modelu sensacyjno-melodramatyczno-patriotycznego, dominującego w polskiej produkcji filmowej końca lat dwudziestych. Natomiast zrealizowany rok później *Niebezpieczny romans* stanowi przykład melodramatu niejako w „stanie czystym”.

Niebezpieczny romans

Niebezpieczny romans został zrealizowany w 1930 roku jako jeden z pierwszych polskich filmów dźwiękowych⁶⁹ przez Michała Waszyńskiego na podstawie powieści Andrzeja Struga *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza* (1928). Rok 1930 upłynął w Polsce pod znakiem recesji gospodarczej. Kontynuowano rozpoczętą po odzyskaniu niepodległości modernizację kraju, chociaż jej tempo wyraźnie zmalało. Sytuacja materialna ludności uległa pogorszeniu, wzrosło natomiast zainteresowanie społeczeństwa filmem, pomimo braku wybitnych dzieł rodzimej produkcji. Rewolucja techniczna, jaka wiązała się z wprowadzeniem dźwięku do kina, zbiegła się z kryzysem ekonomicznym, co pociągnęło za sobą rozliczne konsekwencje. Istniejący dotychczas układ produkcyjno-dystrybucyjny został rozchwiany.⁷⁰ W 1930 roku rynek filmowy w Polsce był jeszcze rynkiem filmu niemego. Na ogólną liczbę 771 kin — 659 były to kina nieme, natomiast tylko 112 — dźwiękowe. W Warszawie proporcje były podobne — kin niemych było 46, dźwiękowych — 13.⁷¹

Pierwsze kino dźwiękowe Warszawa miała pod koniec września 1929 roku. W sali Splendid wyświetlano *Śpiewającego błazna* z Al Jolsonem w roli głównej.⁷² Film dźwiękowy stanowił w tym okresie sensację i niebywałą atrakcję. Niektóre kina, broniąc się w ten sposób przed spadkiem frekwencji, w tajemnicy przed pozo-

stałymi wprowadzały film dźwiękowy, co wiązało się z dużymi kosztami zainstalowania aparatury i droższym wynajmem kopii, a gdy po pewnym czasie to nie wystarczało, obniżały cenę biletu. Pozostałe, aby wytrzymać konkurencję, musiały robić to samo.⁷³

Zagraniczne filmy dźwiękowe, które się pojawiły wówczas na polskich ekranach, z reguły gwarantowały sukces kasowy. Jak podała prasa, do najlepszych filmów dźwiękowych, czyli najbardziej podobających się publiczności, należały operetki: amerykańskie — *Król żebraków* w reżyserii Ludwiga Bergera i *Moje słoneczko* z Janet Gaynor i Charlesem Farrelem, niemieckie — *Walc miłości* w reżyserii Wilhelma Thiele z Lilian Harvey i Willy Fritschem.⁷⁴ Można też było zobaczyć pierwszy czeski film dźwiękowy *Skąd nie ma powrotu* w reżyserii Karela Antona, adaptację noweli Erwina Egona Kischea oraz adaptację dramatu Eugene O’Neilla *Anna Christie* w reżyserii Clarence’a Browna z Gretą Garbo w roli głównej.

Trudna sytuacja wewnętrzna w Polsce, spowodowana kryzysem gospodarczym i politycznym, oraz napływ filmów dźwiękowych z zagranicy nałożyły się na problemy polskiego przemysłu filmowego i spowodowały katastrofę wewnętrznego rynku filmowego.⁷⁵ Pomimo dużego postępu w stosunku do lat poprzednich film polski w 1930 roku pod względem technicznym a także artystycznym pozostawał jeszcze daleko w tyle za filmem europejskim. Przeważająca część produkcji filmowej miała charakter melodramatyczny, poczynając od adaptacji polskich utworów literackich o tematyce społeczno-obyczajowej, takich jak: *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego, *Pokolenie Marka Świdry* Andrzeja Struga, a kończąc na przeróbkach ckliwych utworów literatury brukowej: *Iwonki* Juliusza Germana, *Trędowatej* Heleny Mniszkówny oraz powieści Ireny Zarzyckiej *Dzikuska* i *Najmilsze przygody Jacka Trenta*.

Do adaptacji wybierano utwory o dużej poczytności lub pióra wybitnych i popularnych autorów. Grupa adaptacji powstałych na kanwie utworów pisarzy znanych i uznanych niewiele różniła się

od adaptacji literatury drugorzędnej. Szukano w nich głównie sensacji, drastycznych wątków obyczajowych lub elementów melodramatu. Autorytet wielkich nazwisk ze świata literatury miał wpływ na frekwencję kinową, ale nie na poziom realizacji. Filmy, które produkowano, miały trafiać do szerokiego grona odbiorców i w związku z tym sprowadzano je zwykle do banalnych stereotypów melodramatu, szczególnie lubianego przez niewyrobioną kulturalnie publiczność. Były to przeważnie utwory współczesne, w tym sensie, że wykorzystywały elementy wzięte z otaczającej rzeczywistości. Opowiadane historie budowano jednak w oparciu o wzory wypracowane przez kino hollywoodzkie. Programowy optymizm filmowy wynikał z istniejącego modelu kina, mającego dostarczać ludziom rozrywki. Tym niemniej z omawianych filmów wyłania się pewna wizja Polski, ukazana wprawdzie w odwróconym zwierciadle, ale wystarczy ponownie je odwrócić, aby stała się realna.

Przeciętny odbiorca, człowiek z tłumu, znajdował w kinie kompensację za swoją nieciekawą, powszednią egzystencję. Realizował się psychicznie w filmowych iluzjach, żył mitami, a niekiedy ulegał pokusie zastosowania w swym życiu kinowych rozwiązań. Taki był zresztą fabularny pomysł wyjściowy *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza* Andrzeja Struga. Kasjer bankowy Hieronim Śpiewankiewicz, człowiek 47-letni, szary, przeciętny, rozsnuwając w „cieńniu plugawego muru przy ulicy Pańskiej”⁷⁶ chorobliwe fantazje o innym, wspaniałym życiu, mniemał, „że tylko siła wielkiego pieniądza zdoła go wyrwać z nędzy dożywotniego upodlenia”.⁷⁷ Pod wpływem miłości do rudowłosej Ady kradnie z kasy wszystkie pieniądze, aby móc uciec z ukochaną w szeroki świat i w ten sposób zerwać ze swoją nudną egzystencją między kłatką kasową w banku a „norą z widokiem na mur”,⁷⁸ będącą jego domem, ze zniechęconą żoną Leokadią, z domu Szczupło, i czwórką dzieci.

W *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* Strug pokazał, stosując formułę groteski, stwarzając możliwość całościowego ujęcia rzeczywistości, środowisko drobnomieszczańskie — ludzi bezradnych,

zagubionych, w których niemoc czasami wyzwała szaleństwo. Obraz rzeczywistości polskiej i polskiego kapitalizmu pierwszych lat niepodległości tworzą zawiłe procesy gospodarczo-spekulacyjne. To czas paskarzy i skorumpowanych graczy politycznych, którzy wykorzystują polski impas. Świat przedstawiony *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza* wyraża niezadowolenie, rozczarowanie i gorycz pisarza, czynnego bojownika o wolną Polskę, będącego od marca 1928 roku senatorem z listy wyborczej PPS, w owym czasie partii opozycyjnej wobec rządów Piłsudskiego. W latach 1929–30 Strug wielokrotnie na posiedzeniach komisji senackich i sesjach plenarnych Senatu występował z ostrą krytyką decyzji lub wypowiedzi przedstawicieli rządu, mających charakter antydemokratyczny. Walczył z ludźmi szykanującymi lewicę parlamentarną. Szczególnie żywy udział brał w akcji protestacyjnej przeciwko uwięzieniu w twierdzy brzeskiej głównych działaczy Centrolewu.

Przemyślenia wynikające z czynnej, zaangażowanej postawy zawarte zostały także w *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza*, w której pojawił się ton racjonalnej analizy świata współczesnego. Rzeczywistość przedstawiona wydaje się dość ponura, stoi bowiem pod znakiem kryzysu wartości. Nic już jej nie usprawiedliwia, żadne ideały, ani ogólnoludzkie, ani typowo polskie, narodowe. Pojawiająca się idea czynnego protestu, jaką jest obrabowanie banku przez głównego kasjera, mająca charakter groteskowy, staje się wyznacznikiem świata przedstawionego. Rzeczywistość kulturowa postrzegana przez Struga ma charakter groteski, która tym samym wykracza poza płaszczyznę czysto estetyczną.

Bohater nie odczuwał żadnej duchowej więzi ze społeczeństwem, które rządziło się nieakceptowanymi, a często wręcz absurdalnymi prawami. „Jego ulubionym typem był zbrodniarz, buntujący się przeciwko potężnym prawom życia, w walce wręcz wydzierający bogaczom bogactwo, ażeby na drugiej półkuli świata pędzić żywot uczciwy, rozkoszny i spokojny.”⁷⁹ Wobec bankructwa ideałów osobistych i społecznych jedynie żywy okazuje się mit wiel-

kiego pieniądza, który może przynieść wyzwolenie. Formą ucieczki od absurdałnej rzeczywistości było dla Śpiewankiewicza kino — świat ułudy, istniejący poza dobrem i złem, poza czasem, jedynie w wymiarze czystej idei — w wymiarze marzeń, świat, w którym wszystko się może zdarzyć. „Małpowany niezdarnie w filmach, gdzie zawsze pierwszą rolę odgrywał łapacz-detektyw i policyjna sprawiedliwość, zawierał on w sobie potężne znamię buntu przeciwko wszystkiemu, co ustalone i uświęcone, i swoimi zbrodniami protestował przeciwko niezliczonym zbrodniom panującego ustroju. To wieczna wojna, gdzie z jednej strony staje do walki samotny przestępca ze swoją namiętą odwagą, z dziką, drapieżną przemyślnością, a z drugiej — społeczeństwo i państwo, i kodeks karny, kryminal, szubienica i wszystko, co uczciwe. Jego najszczerze tajemne sympatie pchały go od dawna ku tym ludziom wyklętym i ściganym. Bił od nich urok tajemnicy — strach i ciekawość. Hańba i chwała występkę zalewała ponurą łuną sprawy ich życia.”⁸⁰

Śpiewankiewicz „żyjący marzeniami” wydaje się człowiekiem bezgranicznie samotnym, gdy więc poznaje Adę, zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia, jak w klasycznym melodramacie, zaś siła tego uczucia jest tak wielka, że postanawia odmienić swoje życie. „Odzyskaj samego siebie, a nie będzie Ci trzeba nikogo. Wyzwól się przez odwagę, przez wielki samotny czyn” — mówi Rudolf Pontius, alter ego Śpiewankiewicza, jedna z owych tajemniczych i groźnych postaci bohaterów, jakich spotykał na ekranie filmowym i z którymi wielokrotnie się identyfikował.⁸¹ To właśnie kino rozbudziło w skromnym indywiduum tęsknotę za innym życiem.

Fabularna konstrukcja powieści wykorzystuje motyw żalostnej konfrontacji mitów filmowych, stanowiących główne źródło inspiracji bohatera, z realnością, kiedy to okazuje się, że wahania i obawy małego urzędniczyny nie pozwalają mu sprostać brawurowym zadaniom, jakie postawił przed sobą, pragnąc zrobić „wielki skok”. Rzeczywistość okazuje się inna, o wiele bardziej skomplikowana,

niż się wydawało. Zjawiska historii i mechanizmy społeczne, ukazane w powieści w poetyce groteski i wizji sennej, jawiły się jako wyalienowane, wrogie i niszczycielskie moce, jako demoniczne fatalizmy i potężne mity zbiorowe, władające człowiekiem i kwestionujące dotychczasowe, racjonalne podstawy jego osobowości. Upostaciowaniem owych sił był mit Pieniądza. Wszyscy bohaterowie odczuwali ten sam ucisk fantasmagorycznej rzeczywistości, niepojętej i nieposłusznej logice, tę samą wszechmoc fikcji, która stawała się rzeczywistością.

Kradzież pieniędzy z kasy banku nie stanowi prywatnego celu Śpiewankiewicza. Zdobyte pieniądze mają uszczęśliwić nie tylko bohatera, lecz wszystkich Polaków. Program uszczęśliwienia Polski i Polaków, narzucony mu przez Pontiusa, który nazywa siebie Mścicielem, stanowi odgłos nowoczesnego totalizmu. „Powstanie cała literatura wielkiego zagadnienia, dookoła problemu Śpiewankiewicza-Mściciela utworzą się koła, kluby, stronnictwa, jego imię stanie się sztandarem walki o nagą prawdę życia. Zadrzą potentaci banków, lewiatany wyzysku i krzywdy, podniosą głowę poniżeni. Ten ruch już nie ustanie. A gdy po latach dojrzeje sprawa i wybuchnie w wielkiej rewolucji, kiedy Polska porać się będzie ze strasznymi trudnościami nowego ustroju — zacznie obiegać legenda (...). On żyje! On z daleka czuwa nad swoim dziełem. On przybywa! Śpiewankiewicz-Mściciel wraca do ojczyzny! (...) Rudolf Pontius, pan świata! (...) To on! On! — On kasjer Śpiewankiewicz! Hurra! Jego mowa będzie krótka. Ukradłem najbardziej złodziejskiemu z banków — tyle a tyle — dla protestu przeciwko zbrodniarzom starego ustroju. Rozporządziłem się sam tym kapitałem, nie pytając nikogo, jeno własnego sumienia. Pracą życia pomnożyłem go więcej niż tysiącrotnie i teraz oddaję narodowi wszystko. Bierzcie — oto miliard dolarów.”⁸²

Obraz kapitalizmu polskiego, jaki przedstawił Strug w *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza*, odpowiadał nastrojom zawiedzionych nadziei i pogłębiającego się rozczarowania społeczeństwa, atmo-

sferze martwoty ideowej, jaką usiłowały przełamywać rządy Piłsudskiego. Próba przekazania bogactwa współczesnych idei za pomocą chwytów literatury rozrywkowej, zdaniem Tomasza Burka, nie udała się Strugowi.⁸³ Nie udała się synteza powieści społeczno-ideologicznej o tendencjach radykalnych z konwencją sensacyjnego romansu. Na plan pierwszy w *Fortunie* wysuwa się bowiem sensacja, intryga i romans.

Powieść Struga została zrealizowana w poetyce snu. Sen staje się wzorem całego obrazu świata, w którym realność i irrealność, logika i fantastyka, banalność i wyrafinowanie bytu tworzą nierozzerwalną i niewytłumaczalną jedność. Naturalizm szczegółów i niekonwencjonalna dowolność ich związków, którą surrealizm buduje na wzór marzeń sennych, nie wyrażają jednak tylko uczucia, że żyjemy na dwóch różnych poziomach, w dwóch różnych sferach, lecz także, że te rejony bytu przenikają się wzajemnie, nie będąc sobie podporządkowane, ani nie mogąc być przeciwstawione jako antyteza.

Fortuna kasjera Śpiewankiewicza, którą możemy zaliczyć do gatunku popularnej beletrystyki, została wydana w 1928 roku, dwa lata później powstała adaptacja filmowa. *Niebezpieczny romans* był więc filmem współczesnym i jako taki miał szansę podejmowania problemów bliskich odbiorcom, lecz zgodnie z powszechnie panującym wówczas przekonaniem powinien ich przede wszystkim bawić. Zastosowana przez twórców konwencja melodramatu pozwalała na przedstawienie pozornie bezproblemowej wizji świata. Formuła melodramatu stanowiła rodzaj atrakcyjnego dla widza opakowania, będącego po części mitem stworzonym przez reklamę filmową. W odczuciu widza współczesnego sam termin „melodramat” wydaje się z góry deprecjonować film, który w ten sposób określiliśmy. Jednak, jak zauważa Claude Beylie, melodramat nie jest rodzajem gorszym, jak zwykle bywa traktowany, przeciwnie, jest jednym z najbogatszych i najpłodniejszych, ponieważ wytwarza własną antonimię.⁸⁴ Melodramat, może jedyny z filmowych ga-

tunków, zawiera wszystkie elementy rzeczywistości, pokazane wprawdzie w postaci schematów myślowych i ikonograficznych, ale odbiorca doskonale zna reguły gry.

Niebezpieczny romans, wyprodukowany przez Józefa Szpaka (As-Film), rozpoczynał karierę Michała Waszyńskiego, jednego z najbardziej znanych i uznanych reżyserów okresu międzywojennego. Anatol Stern, pisząc scenariusz *Niebezpiecznego romansu* w oparciu o powieść Struga *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, przedstawił własną wizję losu bohatera, umoralnioną, pozbawioną akcentów satyrycznych i uwarunkowań społecznych. Kasjer Śpiewankiewicz w powieści Struga żyje w świecie rządzonym przez pieniądze i w sposób paradoksalny z ofiary zamienia się w pana sytuacji — posiadacza fortuny. W filmie dręczony wyrzutami sumienia zwraca zrabowane pieniądze.

Anatol Stern, awangardowy poeta związany z ruchem futurystycznym, pisał, iż „technika współczesna kształtuje wrażliwość i psychikę dzisiejszego człowieka”⁸⁵, co pozwalało mieć nadzieję, że efekt jego pracy scenariopisarskiej będzie odbiegał od obowiązującego wówczas szablonu produkcyjnego. Współczesna literatura polska była według Sterna mało przydatna z powodu obcej filmowi rozlewnej opisowości, występującej w większości powieści. „Scenariusz to przede wszystkim przejrzysta konstrukcja i wielkie natężenie emocjonalne.”⁸⁶ Niepowodzenia wielu scenarzystów były jego zdaniem rezultatem nieumiejętności myślenia obrazami, zamiast pojęciami, wpływały ze starania się głównie o zawilą intrygę.⁸⁷ *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza* zdawała się doskonałym materiałem do adaptacji filmowej — napisana w konwencji powieści sensacyjnej, odznaczała się wyraźnie określonymi typami postaci, skrótowymi dialogami, dynamiczną akcją a jednocześnie tematyką wziętą ze współczesnego życia codziennego. Pomimo krytycznego podejścia do problemu scenariusza Stern nie potrafił się ustrzec przed nadmiernymi uproszczeniami, preparowaniem banalnych postaci, niedorzecznymi intrygami.

Scenariusz *Niebezpiecznego romansu* niestety nie zachował się, lecz biorąc pod uwagę wersję ekranową, należy zauważyć, iż Stern, adaptując powieść Struga, która sama w sobie przypomina scenariusz, dosyć swobodnie selekcjonował materiał literacki, co zmieniło wymowę ideową utworu. Takie postępowanie scenarzystów wobec tekstów literackich było w owym okresie swego rodzaju regułą, chociaż wywoływało ostrą krytykę prasową.

Wokół adaptacji *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza* powstał spór między dwoma krytykami zajmującymi skrajnie różne stanowiska. Bolesław Lewicki uznał scenariusz Sterna za wyjątkowy przykład przeróbki pozytywnej, twórczej, przy czym jako główny argument wysunął ów kontrowersyjny zabieg umoralniający.⁸⁸ Zdzisław Żygulski, historyk literatury, bronił satyry, którą poświęcono dla konwenansu kinowego.⁸⁹

Spróbujmy przyjrzeć się filmowi *Niebezpieczny romans*, starając się dostrzec owe znaczące napięcia, jakie powstały ze zderzenia literatury z obrazem filmowym. Obrót, jaki przybrały wydarzenia w *Niebezpiecznym romansie*, musiał mieć w sobie coś ogromnie kojącego, zamiast komplikacji psychologii indywidualnej rządziła nim bowiem czysta logika Arystotelesowa, której brak często odczuwamy w realnym życiu. Hieronim Śpiewankiewicz (grany przez Bogusława Samborskiego ucharakteryzowanego na Emila Janninga), kasjer warszawskiego Detpolbanku, okrada kasę swojego banku z miłości do Ady (Betty Amann), właścicielki sklepu z kanarkami i jednocześnie członkini bandy włamywaczy. Piękną Adę dręczą jednak wyrzuty sumienia i postanawia zerwać z dotychczasowym trybem życia, ale nie jest to takie proste. Za próbę sprzeciwienia się bandzie zostaje zastrzelona. Kasjer przyznaje się do obrabowania banku, mimo że okoliczności wskazują na innego winowajcę. Popada w obłąd, a porzucone przez niego pieniądze odnajduje policja.

Niebezpieczny romans był pierwszym polskim filmem „stuprocentowym”, dialogi utrwalone na płytach nagrywano w trakcie re-

jestrowania na taśmie obrazu.⁹⁰ Zwracała uwagę ich forma, były krótkie, urywane, często w postaci równoważników zdań, stanowiło to duży kontrast w stosunku do literackiego dialogu na przykład w *Mogile Nieznanego Żołnierza* i wskazywało na duże wyczucie filmowe Anatola Sterna. Lekką i wpadającą w ucho muzykę skomponował Adam Szpak, dyrygent Warszawskiej Orkiestry Kameralnej. Formuła dźwiękowa filmu polegała na przeplataniu partii niemych z mówionymi i śpiewanymi. Piosenki włączone do akcji filmu nie wynikały z jego dramaturgii, stanowiły nieco sztuczne wstawki, będące konsekwencją przyjętej przez twórców modnej wówczas konwencji operetki. Piosenkę *Wujek Sam ma kozią bródkę* wykonywał Kazimierz Krukowski.

Twórcy filmu — Stern i Waszyński — stworzyli na ekranie rodzaj „niby-rzeczywistości”, zbudowanej wprawdzie z elementów wziętych z codziennego życia zwykłych ludzi, ale innej — piękniejszej, rodzaj subkultury naiwnej. Bohaterowie *Niebezpiecznego romansu* odpowiadają ustalonym typom: Hieronim Śpiewankiewicz, podobnie jak w powieści, jest kasjerem bankowym, ale nie złodziejskiego Detpolbanku, opisywanego przez Struga, żerującego na polskim kryzysie gospodarczym, lecz Banku Polskiego, w melodramacie nie ma bowiem miejsca na kryzys gospodarczy, afery polityczne czy finansowe. Ada nie może być brzydką, rudą Żydówką, handlującą szmuglowanymi amerykańskimi papierosami. W filmie jest piękną i elegancką właścicielką sklepu z kanarkami o wdzięcznej nazwie *Raj*, który Śpiewankiewicz odwiedza, aby kupić synkowi ptaszka. Dom kasjera to zwykła mieszczańska rodzina, którą on na swój sposób kocha.

Filmowy Śpiewankiewicz stanowi uosobienie drobnomieszczańskiej przeciętności. Dopiero spotkanie Ady odmienia jego życie, kaprys losu burzący nudną, ale spokojną egzystencję urzędnika bankowego. Wszechwładza dyskursu „się mówi” w powieści w filmie zostaje zastąpiona „się dzieje” jakby bez woli bohatera. Pojawia się *Fatum*, czyli klasyczny efekt melodramatyczny, najbar-

dziej typowy z możliwych: odwrócenie sytuacji nagle i niespodziane albo tak niewiarygodne, że możliwość jego przewidzenia staje się kwestią przypadku. W życiu pełno takich przypadków i kino niczego nowego nie wymyśliło, ale przygotować je i odpowiednio połączyć, oto cały sekret twórcy filmowego melodramatu.

Spotkanie Ady stanowi rodzaj impulsu. Od tej chwili kasjerem bankowym zaczyna rządzić serce. Gdy w czasie niedzielnego rodzinnego śniadania w domu Śpiewankiewiczów dzwoni telefon, stanowi to zapowiedź zniszczenia szczęścia rodzinnego. Według typologii ikonograficznej Panofsky'ego⁹¹ wypełnia się schemat: dobry „Ojciec Rodziny” zostaje uwiedziony przez „Wampa”, a miłość zwycięża wszystkie przeciwności. Śpiewankiewicz kocha Adę i chce dla niej poświęcić całe dotychczasowe życie, buntuje się przeciwko swej mieszczańskiej egzystencji, życiu rodzinnemu, nudnej pracy. Jest tak szlachetny, że nie waha się wiązać z kobietą lekkich obyczajów, ponieważ ją kocha. Jednak Ada przelicytowuje go swoją szlachetnością, chcąc porzucić złodziejski proceder, aby uciec z ukochanym. Widzowie wzruszają się szlachetnością uczuć bohaterów, tym bardziej że mechanizm projekcji-identyfikacji⁹² pozwala im bezkarnie przeżywać emocje grzesznej miłości, zaspokajając poza tym społeczne zapotrzebowanie na szlachetność. Fakt, iż Ada jest kobietą z półświatka, należąca do bandy włamywaczy, zdaje się stanowić dodatkową pikantną atrakcję dla odbiorców romansu. Śpiewankiewicz kocha Adę tak bardzo, że okrada dla niej bank, w którym pracuje. Z filmu niczego nie dowiadujemy się o tych wszystkich rozterkach duchowych, które są udziałem bohatera powieści.

Miasto (Warszawa) stanowi synonim zła i zepsucia. Podkreślają to typowe dla melodramatu miejsca akcji: podrzędna knajpa, w której spotyka się banda włamywaczy, mieszczański salon Śpiewankiewiczów, ulica. Zakochani jadą więc do lasu, symbolizującego czystość natury. W tym miejscu scenarzysta i reżyser, stosując montaż równoległy, wprowadzają drugi wątek: służącej (Zula Pogorzelska) i jej narzeczonego (Adolf Dymsha), którzy jadą na nie-

dzielną wycieczkę do lasu rowerem. Komiczne popisy aktorskie Zuli Pogorzelskiej i Adolfa Dymyzy, odgrywających role nierozgarniętych wesołków, zaspokajają najbardziej prymitywne poczucie humoru, rodem z komedii slapstickowej. Stanowią poza tym kontrastowe tło dla tragicznej miłości pary głównych bohaterów. Oba równoległe wątki zmierzają nieuchronnie ku tragicznemu finałowi. Jak przystało na klasyczny melodramat, przeciwności losu rozdzielają kochanków, wspólnicy Ady zabijają ją, aby nie mogła odejść, zaś kasjer Śpiewankiewicz, widząc, co się stało, przeżywa straszne wyrzuty sumienia i w końcu dostaje obłądu. Ostatnie kadry filmu ukazują Śpiewankiewicza idącego przed siebie wiejską drogą wśród drzew, w blaskach odbijającego się w wodzie słońca. Zakończenie niesie więc nutę optymizmu — zaspokojone zostało podstawowe poczucie sprawiedliwości i przyzwoitości. Ostatecznym celem melodramatu jest bowiem pogodzenie się widza z nim samym.

Nawet w klęsce bohaterów tkwi pochwała wzniosłej, bezinteresownej miłości, która może łamać wszelkie przeszkody. *Niebezpieczny romans* podważa wprawdzie moralność i zasady religii, burząc święty związek małżeński, ale jedynie po to, aby w finale powrócić do nich i odnaleźć jeszcze bardziej wzmocnione. Świadomość grzechu i wyrzuty sumienia, jakie przeżywa Śpiewankiewicz po dokonaniu kradzieży i śmierci Ady, prowadzą go do obłądu, a w konsekwencji, co sugerują ostatnie kadry, do nawrócenia, do przywrócenia ustalonego ładu, który tylko na krótko został zachwiany. Melodramat spełnia zatem, jak religia, funkcję pocieszycielską. Zgodnie z tą zasadą, której reżyser musi przestrzegać, kasjer Śpiewankiewicz nie może wyjechać na „drugą półkulę świata i pędzić tam żywot uczciwy, rozkoszny i spokojny”.⁹³ Sprawiedliwości musi stać się zadość, zwraca więc zrabowane pieniądze i wraca na łono rodziny, moralność mieszczańska triumfuje, poprzez śmierć Ady grzechy zostają ukarane. Świat przestępczy, do którego należy Ada, jest tajemniczy i nieznany, rządzący się własnymi prawami,

wiem wzajemne przenikanie się w społeczeństwie dwóch różnych światów, które powinny być od siebie odległe: świata przestępczego i świata ludzi uczciwych. Wyrażało to stan pewnego rozchwiania w obrębie obowiązujących wzorów wartości i norm postępowania, które przestawały być jednoznaczne — człowiek uczciwy mógł bardzo łatwo stać się przestępcą. Film ten niejako mimochodem, w sposób właściwy melodramatom, stawał się swoistym pamfletem na ówczesne stosunki społeczne.

Od momentu, w którym kasjer Śpiewankiewicz kradnie pieniądze z sejfu, napięcie rośnie, co zostaje zaznaczone montażem przyspieszonym. Szczególnie ostatnia sekwencja filmu, pokazująca próbę obrabowania banku przez bandę Inżyniera i równoczesną akcję policji, jest dobrze zrealizowana, według najlepszych recept kina tego gatunku.

Zastrzeżenia może budzić kompozycja filmu, niezbyt spójna z powodu wprowadzenia przez reżysera rozbudowanego wątku służącej i jej narzeczonego, nieobecnego w powieści, zaś w filmie służącego głównie popisom aktorskim Zuli Pogorzelskiej i Adolfa Dymyzy.

Z naszej perspektywy melodramat jako taki nie może być filmem dobrym. Gdy film melodramatyczny uważamy za dobry, to niejako automatycznie przestaje być melodramatem. W kategoriach historycznofilmowych problem ten wygląda nieco inaczej. Klasyczny melodramat, którego przykładem może być *Niebezpieczny romans*, w 1930 roku stanowił jeszcze formę żywą, gdyż istniały związki między nawykami odbioru a konwencją artystyczną. Tadeusz Kończyc tak pisał: „Na ekrany polskie wszedł nowy film polski *Niebezpieczny romans* przystosowany do wymogów publiczności polskiej, ale i zagranicznej, między innymi za sprawą Betty Amann, urodziwej Amerykanki i doskonałej artystki, która odnosiła sukcesy w filmach niemieckich (*Asfalt*). W filmie *Niebezpieczny romans* Betty Amann wznosi się na wyżyny prawdziwej sztuki.

Niebezpieczny romans porównać można z dobrymi dźwiękowcami zagranicznymi. Ilustracja muzyczna dyrektora A. Szpaka, reżyseria Waszyńskiego (duży krok naprzód od *Pod banderą miłości* i *Kultu ciała*), zdjęcia Theyera (synchronizacja w atelier Syrena-Record) w skojarzeniu z dobrą na ogół grą wykonawców prawie wszystkich ról, złożyły się na całość technicznie dobrą. Bogusław Samborski w roli kasjera przypomina wprawdzie swoje poprzednie kreacje filmowe, powtarza sam siebie, ale jest to maniera w dobrym stylu, na którą może się zdobyć tylko prawdziwy artysta.

Dymsza i Pogorzelska bardzo dobrzy w grze, gorzej za to jest z mówieniem. Zastrzeżenia mógłby budzić scenariusz, odbiegający od powieści, niepotrzebnie tak poprowadzony, że przypomina *Niepotrzebnego człowieka*, zresztą żywy i zajmujący.”⁹⁵

Niemal wszyscy recenzenci podkreślali, iż *Niebezpieczny romans*, drugi film dźwiękowy produkcji polskiej, był filmem zrealizowanym z dużą kulturą i aspiracjami artystycznymi. Zwracano uwagę na świetne kreacje aktorskie Bogusława Samborskiego i Betty Amann. Krytykowano natomiast warstwę dźwiękową filmu, co wynikało z nie najlepszej jakości technicznej. Film ten pod tytułem *Warsaw* wyświetlany był w Londynie i w szeregu innych miast Anglii. Zagraniczna krytyka przyjęła go na ogół życzliwie, chwalać grę Samborskiego i Betty Amann i wysuwając szereg zastrzeżeń pod adresem reżyserii.⁹⁶ *Niebezpieczny romans* miał być zrealizowany w czterech wersjach językowych: polskiej, francuskiej, angielskiej i niemieckiej. Jako jeden z pierwszych polskich filmów dźwiękowych stanowił próbę obrony polskiego przemysłu filmowego przed zalewem amerykańską produkcją dźwiękową i jednocześnie próbę produkcji na eksport.

Uproszczona konstrukcja fabularna *Niebezpiecznego romansu* odwoływała się do ludowej wiary w przeznaczenie, wyrażonej formułą „się dzieje”, określającej tematykę i kierunek rozwoju wydarzeń. Film ten realizował bowiem podstawowe mity i archetypy, należące do sztuki ludowej: zbrodnia zostaje ukarana, zaś cnota

nagrodzona, występna miłość kończy się tragicznie, ale i tak ostatecznie miłość zwycięża, ponieważ melodramatem rządzi serce. Zwyciężają wartości, które polska publiczność ceni i pragnie odnaleźć u swoich idealnych mężczyzn i kobiet, zaś humor i sensacja powodują, iż film staje się łatwy i przyjemny w odbiorze. Społeczne zapotrzebowanie na melodramaty w latach dwudziestych i trzydziestych potwierdzały ich sukcesy kasowe.

Jerzy Toeplitz tak pisał o *Niebezpiecznym romansie*: „Z typowo warszawskiej i pełnej świetnie podpatrzonych rysów obyczajowych *Fortuny* (...) Struga zrobiono kosmopolityczną sensację z wielkiego świata. Film Waszyńskiego, w którym występuje Samborski ucharakteryzowany na Janningsa w towarzystwie Betty Amann, był przeniesieniem na teren Polski wzorów niemieckiego filmu kryminalno-sensacyjnego.”⁹⁷ Możemy odebrać *Niebezpieczny romans* jako płytki, banalny i cikliwy melodramat, przykład typowej produkcji kosmopolitycznej. Lecz przyjęte na wstępie założenie każe nam traktować melodramat poważnie, jako rodzaj obrazu negatywowego, którego odwrócenie pozwoli dostrzec, iż wyraża on z konkretnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Melodramat pokazuje bowiem wyidealizowaną, oczekiwaną przez publiczność wizję świata. *Niebezpieczny romans* po dokonaniu owego przekładu okazuje się filmem wskazującym tematy żywo zajmujące społeczeństwo polskie: afery finansowe, korupcję, nieprawdopodobny rozrost środowiska przestępczego, kryzys rodziny.

Zastanawiające jest to, iż Andrzej Strug nigdy nie wypowiedział się na temat *Niebezpiecznego romansu*. Można więc przypuszczać, że sprzedał prawa autorskie powieści.

Powszechna w latach dwudziestych praktyka adaptacyjna wykształciła model filmu, mającego być odpowiednikiem powieści, tego bowiem oczekiwali od dobrej adaptacji zarówno pisarz, jak i producent, a także publiczność. Zadaniem twórców filmowych był wierny przekład obrazów literackich na obrazy filmowe, co stanowiło, w opiniach krytyki, zasadnicze kryterium wartości dzieła.

Było to zadanie w zasadzie niewykonalne, ponieważ obraz literacki, zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej, stanowi skonstruowaną rzeczywistość przedstawioną, która zarysowuje się nam przede wszystkim jako owoc myśli, a więc jako wytwór subiektywny.⁹⁸ Nie możliwe więc jest proste przetransponowanie go poprzez system racjonalizacji na język obrazu. Filmy nie powinny więc być analizowane według kryteriów literackich.

Producenci filmowi z reguły wybierali do adaptacji utwory posiadające określoną wymowę ideową, która nie zawsze wiązała się z głównymi tendencjami ideologicznymi obozu rządzącego.⁹⁹ Zdaniem Władysława Jewsiewickiego był to nawrót do nurtu narodowego, istniejącego w polskiej kinematografii z lat 1911–1914. Trudno nam się z tym zgodzić, ponieważ filmy, do których się odwołuje Jewsiewicki, były to w zasadzie pierwsze, nieporadne próby produkcji filmowej, wykorzystujące tematy zaczerpnięte z wybitnych utworów rodzimej literatury, w sposób ilustracyjny przenieszone na ekran. Natomiast w latach 1926–1929 tak zwane reprezentacyjne adaptacje literackie, do których możemy zaliczyć adaptacje powieści Struga, stanowiły wprawdzie wyrazisty przykład sztuki zaangażowanej, lecz nie znaczy to, że możemy mówić o istnieniu nurtu narodowego w kinie polskim w ostatnich latach filmu niemego.

Problem kina narodowego pojawia się także w publicystyce tego okresu w postaci sporu o tak zwany „polski typ filmu”, czasami określane jako „swojski” lub „rodzimy”. W praktyce filmowej zaczęło się to przejawiać propagowaniem pewnego typu powierzchownego patriotyzmu, opartego na mitach i legendach narodowych, funkcjonujących w świadomości zbiorowej. Ich kształt został określony wcześniej przez literaturę i popularną dziewiętnastowieczną ikonografię. Większość filmowych adaptacji wybitnych dzieł literackich z tego okresu prezentowała tradycyjne wartości religijne i narodowe, traktowano je więc jako swoistą realizację postulowanego modelu.

Skutkiem owych prasowych batalii było także utworzenie w 1927 roku Narodowej Wytwórni Filmów Historycznych — Klio-Film oraz Polskiej Wytwórni Filmów Historycznych.¹⁰⁰

Porównując filmową praktykę adaptacyjną z innymi zjawiskami ówczesnej kultury, należy wspomnieć o wyraźnej potrzebie znalezienia i akcentowania formuły stylu narodowego we wszelkich przejawach sztuki, nie tylko w filmie. W malarstwie, rzeźbie, grafice, architekturze i wzornictwie przemysłowym lat dwudziestych wzorce rozumiane jako tradycjonalistyczne — rodzime, między innymi folklor — często łączono ze swoiście przekształconym językiem sztuki awangardowej, przede wszystkim językiem kubizmu. Efektem tego zjawiska stała się stylizacyjna maniera łącząca rozstrzygnięcia formalne sztuki ludowej i sztuki awangardowej, niezwykle powierzchowna, pozornie nowoczesna, przy tym dekoracyjna. Zjawisko to, określane jako polska sztuka dekoracyjna, było uważane wówczas za najdoskonalszą postać polskiego stylu narodowego.¹⁰¹

Najpełniej ów trend w sztuce polskiej objawił się na Wystawie Światowej w 1925 w Paryżu, zorganizowanej pod hasłem: Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej (l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels). Stała się ona wielkim sukcesem polskich artystów.¹⁰² Stylistyka polskiej *art déco* opierała się na specyficznym połączeniu motywów folklorystycznych, na przykład góralskich zaciosów z kubistyczną geometryzacją, co znakomicie ilustrowała zaprezentowana na wystawie stylizowana drewniana kapliczka Wojciecha Jastrzębowskiego. Można tutaj wspomnieć o malarstwie Zofii Stryjeńskiej, opartym na ludowo-nowoczesnej stylizacji, o nurcie dworkowym w polskiej architekturze tego okresu, czy o polskiej sztuce stosowanej, najpełniej może wyrażającej idee polskiej *art déco* w produkcji spółdzielni ŁAD.¹⁰³ Nurt ten, w sztuce polskiej ówczesnie uchodzący za najbardziej nowoczesny i jednocześnie rodzimy, wyrażał ideologię sztuki związanej z życiem, sięgającą poglądów Cypriana Norwida, przedsta-

wionych w *Promethidionie* postulatów jedności wszystkich przejawów sztuki.

Filmowe adaptacje literatury również podlegały ciśnieniu owych tendencji w sztuce polskiej do wyraźnego stylistycznego samookreślenia. Zaznaczyło się to przede wszystkim poprzez eksponowanie przez twórców filmowych motywów patriotycznych oraz scen przedstawiających uroki ojczystego krajobrazu, najlepiej z ludem w tle. Filmy z tego okresu spełniały podobne funkcje jak sztuka użytkowa, zresztą w pewnym sensie nią były. Popularyzowały treści kultury wysokiej — literackiej i podobnie jak sztuka stosowana były efektem swego rodzaju symbiozy przemysłu i sztuki. Lecz nawet w sztuce użytkowej, aby powstały pewne wartości, potrzebny jest artysta.

Filmowe ekranizacje powieści Struga skłaniają do wniosku, że adaptacja pojmowana jako transpozycja tekstu literackiego na język obrazów wizualnych w latach 1926–1930 nie była możliwa. Filmy, które powstały na podstawie *Mogily Nieznanego Żołnierza*, *Pokolenia Marka Świdy* i *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza*, niewiele miały wspólnego z powieściami Struga. Jeśli przyjmiemy założenie, że udana adaptacja polega na wierności idei filmu wobec oryginału literackiego¹⁰⁴, żaden z wymienionych filmów tego warunku nie spełniał. W zrealizowanych filmach nie szukano filmowych ekwiwalentów środków literackich, może za wyjątkiem *Niebezpiecznego romansu*, w którym znajdujemy pewne rozwiązania typowo filmowe. Natomiast dwa pozostałe filmy stanowią przykład anachronicznej poetyki kina, które opowiada przy pomocy literackich formuł, a nie ruchomych obrazów.

Niezwykle trudno jest na podstawie kilku analizowanych utworów wskazać pewne cechy charakteryzujące model związku filmu i literatury w drugiej połowie lat dwudziestych. Niewielki materiał badawczy pozwolił jednak zauważyć pewien wpływ stylu narodowego, zaznaczającego się wyraźnie w sztukach plastycznych, na kształt artystyczny omawianych filmowych adaptacji literatury. Je-

śli chodzi o stronę formalną, należy zwrócić uwagę na przenikanie się w tych filmach dwóch rodzajów technik: wywodzącej się z wczesnego okresu kina techniki żywych obrazów, ilustrujących wybrane fragmenty powieści (*Mogiła Nieznanego Żołnierza*, *Grzeszna miłość*) z bardziej filmową techniką, której narodziny wiąże się z dziełem przełomowym w historii kina — *Narodzinami narodu* Griffitha, polegającą na umiejętności opowiadania obrazami filmowymi, posługiwania się skrótami, syntetyzowania rzeczywistości za pomocą swobodnego operowania czasem i przestrzenią, stosowania montażu równoległego, co odpowiada technikom narracyjnym dziewiętnastowiecznej powieści (*Niebezpieczny romans*).

Trudno jest wskazać, poza komercyjnym, cel dokonywanych filmowych adaptacji literackich. Łatwiej jest określić sens poczynań adaptacyjnych, w latach dwudziestych określane przez motywacje społeczne, związane z potrzebą upowszechnienia treści literackich. Formułą gatunkową, najbliższą analizowanej praktyce adaptacyjnej, wydaje się patriotyczny melodramat, będący rodzajem konwencji artystycznej łączącej akcenty narodowej stylistyki z obowiązującą w kinie lat dwudziestych formułą melodramatu. Ze względu na szczupłość bazy źródłowej trudno jest wyciągać wnioski o charakterze ogólnym. Model adaptacji, o którym mówimy, nie jest więc na tyle jednolity, by rzeczywiście mógł spełniać wszelkie funkcje modelu.

Gorączka

Gorączka (1981) w reżyserii Agnieszki Holland, na motywach powieści Andrzeja Struga *Dzieje jednego pocisku*, stanowi odbicie nowych form kontaktów kina i literatury, ukształtowanych w latach siedemdziesiątych. Kino dorosło już do dialogu z literaturą, bowiem zbliżyło się do materii współczesnej prozy. Według Alberta Lafaya film przypomina powieść dzięki schematowi opowiadania.¹⁰⁵

Nowe możliwości kina są porównywalne do literackich — umiejętność operowania półtonami, niedopowiedzeniem, możliwość poruszania się w sferze psychicznych i duchowych doświadczeń człowieka sprawiają, że film staje się swego rodzaju „literaturą pisaną obrazami”.¹⁰⁶ Rzeczywistość artystyczna lat siedemdziesiątych, to między innymi kino autorskie, na przykład twórczość Krzysztofa Zanussiego (*Iluminacja*, *Spirala*), uważane za zjawisko równoprawne z literaturą, a także przemiany kina translacyjnego, czerpiącego z literatury — *Ziemia obiecana*, *Panny z Wilka* Andrzeja Wajdy, kina, w którym fakt istnienia pierwowzoru literackiego w niczym nie zmienia autorskości dzieła. Pojawiają się wówczas także nowe, trójstronne relacje: książka — serial — film kinowy, będące innym modelem wykorzystania tekstu literackiego.

Zmieniły się w związku z tym sposoby adaptacji wielkiej literatury, które coraz częściej odchodzą od reguły absolutnej wierności tekstowi na rzecz oddania klimatu, a także adaptacji popularnych bestsellerów — twórcy filmowi, pragnąc zdyskontować sukces książki, dokonują jej nowego, własnego odczytania. Coraz częściej, prowadząc dialog z odbiorcą na temat problemów implikowanych w powieści, film staje się autorską wersją, nową konkretyzacją tekstu literackiego, niedążącą w żadnym sensie do identyczności z literackim pierwowzorem.

Gorączka Agnieszki Holland, zrealizowana według scenariusza Krzysztofa Teodora Toeplitza, napisanego na motywach *Dziejów jednego pocisku* Andrzeja Struga, wpisuje się w ów nurt przemian, jakie dokonały się w dziedzinie adaptacji.¹⁰⁷ Kształt i kierunek dokonanej adaptacji tylko w niewielkim stopniu mógł wynikać z określonych oczekiwań współczesnych odbiorców wobec *Dziejów jednego pocisku*, ponieważ tekst był mało znany. Ryzyko autorki nie polegało więc, jak w przypadku adaptacji filmowych dzieł znanych i uznanych, na przełamaniu określonych oczekiwań wobec sposobu aktualizacji tekstu kanonicznego, lecz na podjęciu

niepopularnego tematu i wynikającym stąd niebezpieczeństwie odrzucenia przez widownię.

Pomijając wszelkie inne uwarunkowania, fakt, iż Agnieszka Holland sięgnęła po powieść Struga stanowi współczesny sprawdzian walorów filmowych tej prozy. Zdaniem Jerzego Toeplitza¹⁰⁸ nie każda powieść w równym stopniu nadaje się do adaptacji. Atrakcyjność filmowa *Dziejów jednego pocisku* to między innymi dobrze zbudowana dramaturgia, wyraźnie zarysowane konflikty, porządkowane rygorom kompozycyjnym opisy i refleksje odautorskie.

Inny niż literacki rodzaj kontekstu, w jaki wpisuje się *Gorączka*, stanowią filmy historyczne, związane z narodzinami dwudziestowiecznej polskości, które pojawiły się na ekranach niemal równocześnie z filmem Holland: *W biały dzień* Edwarda Żebrowskiego, *Polonia Restituta* Bohdana Poręby, *Wizja lokalna 1901* Filipa Bajona, *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego. Próby tworzenia filmowego obrazu wydarzeń z początku wieku nabierają znaczenia, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że przez wiele lat ten okres naszej historii był skazany na urzędową niepamięć. Z jednej strony stwarzały szansę powiedzenia prawdy na temat naszej najnowszej historii, z drugiej były kolejną okazją do jej zafałszowań.

Gorączka w reżyserii Agnieszki Holland będzie tutaj szczególnie interesująca z dwóch powodów: jako adaptacja powieści Andrzeja Struga, a więc współczesny sprawdzian filmowości tej prozy, i jako nowa formuła kina historycznego.

Wypada zgodzić się z opinią Alicji Helman, która uważa, iż w kinie współczesnym film nie jest dosłowną adaptacją literatury, lecz jedynie z niej korzysta.¹⁰⁹ W związku z tym problem adaptacji nabiera zupełnie innego sensu. Nieuprzedzony odbiorca nie odróżni filmu będącego adaptacją dzieła literackiego od filmu zrealizowanego na podstawie oryginalnego scenariusza. A nawet jeśli wie, że film został oparty o tekst literacki, tylko w niewielu przypadkach ma to jakiegokolwiek znaczenie, wartość filmu oceniana jest bowiem w kate-

goriach autonomicznego dzieła. Przekonują nas o tym tak różne rodzaje adaptacji, jak *Śmierć w Wenecji* Viscontiego, *Tron we krwi* Kurosawy, *Panny z Wilka*, *Ziemia obiecana* Wajdy czy *Sanatorium pod klepsydrą* Hasa, które łączy jedno — są wybitnymi filmami. Termin „adaptacja” będzie tutaj używany w znaczeniu możliwie najszerszym, co należy rozumieć jako korzystanie przez twórcę z materiału literackiego. Zresztą twórcy filmu *Gorączka*, ograniczając się w czołówce do formuły „na motywach powieści”, sugerują taki właśnie charakter związku filmu i literatury.

Traktując film Holland jako rodzaj dialogu z tekstem Struga, warto prześledzić zbieżności między filmem a powieścią na poziomie, używając segmentacji Maryli Hopfinger, znaczeniowo-kulturowym, dotyczącym pewnej wspólnoty doświadczeń i wynikających z nich wspólnych bądź podobnych pytań stawianych sobie i kulturze. Literatura i film mogą bowiem wyrażać takie same sensy kulturowe, co pozwala na znajdowanie wspólnych płaszczyzn, i nie przestają być przy tym samodzielnymi przekazami. Poza tym adaptacja filmowa jest uwarunkowana aktualnymi możliwościami techniki filmowej. Należy więc postawić pytanie, w jakim stopniu poetyka utworu współkształtuje znaczenia kulturowe.

Wojciech Wierzewski w artykule na temat kinematograficznych doświadczeń Struga¹¹⁰ doszedł do wniosku, że filmowość jego prozy związana jest z estetyką kina niemego, zaś podejmowane problemy dotyczą marginalnych z historycznego punktu widzenia wydarzeń rewolucji 1905 roku i w związku z tym nie zainteresują współczesnego odbiorcy, a tym samym powieści Struga nie mają szans na adaptacje filmowe.

Cóż więc skłoniło Agnieszkę Holland do zainteresowania się *Dziejami jednego pocisku*, powieścią właściwie nieistniejącą, poza kręgiem lektur szkolnych, w szerszym obiegu czytelniczym.¹¹¹ „Znalazłam tam te same pytania (mówi reżyser — przyp. aut.), jakie sobie niejednokrotnie zadajemy do dziś, na przykład bić się czy nie bić? Albo jaki powinien być charakter stosunków klasy robotniczej

i inteligencji. Albo jeszcze wyraźniejsza sprawa: czy rewolucja jest możliwa, czy mechanizm wyrażania się idei jest uniwersalny.”¹¹²

Wybór *Dziejów jednego pocisku* jako podstawy filmowej adaptacji wynikał z potrzeby postawienia kulturze istotnych pytań, a jak podkreślał wielokrotnie Stanisław Brzozowski, „rewolucje są momentami, w których społeczeństwa zapoznają się z istotną swoją strukturą”.¹¹³ Jeżeli kultura, zdaniem Marii Janion, pozwala nam sformułować dwa podstawowe pytania: „Co dalej Z?” i „Co to jest, co jest?”, to rewolucja związana jest z tym pierwszym, dotyczącym historii, twórczości, dziania się, przyszłości, zmiany.¹¹⁴ Tego typu pytanie stawia Strug w *Dziejach jednego pocisku*, stawiają je także twórcy filmu, których interesuje sens naszej najnowszej historii.

Aby przedstawić w filmie proces tworzenia się historii, wzorem nowych powieści historycznych twórcy *Gorączki* wykorzystują osiągnięcia psychohistorii. Wydarzenia wielkiej historii zostają przefiltrowane przez pryzmat osobowości jednostki. Podobny typ myślenia o historii występuje w twórczości Struga. Znamienna jest wypowiedź autora *Dziejów jednego pocisku*, który wiele lat po napisaniu powieści powiedział na łamach „Robotnika”, że „chciał przedstawić dole i niedole rewolucji od strony wewnętrznej, w jej czysto ludzkim moralnym przeżywaniu”.¹¹⁵ Takie podejście do wydarzeń rewolucji 1905 roku powoduje, że powieść ta nie jest rodzajem lekcji historii, lecz żywą i zajmującą z perspektywy współczesnego odbiorcy opowieścią, odbiciem pytań, które również dzisiaj sobie stawiamy: czy każda rewolucja powoduje klęskę, czy klęska jest immanentnie związana z samą zasadą terroryzmu.

Zrozumienie problemu adaptacji *Dziejów jednego pocisku*, powieści powstałej w 1909 roku, do potrzeb współczesnego kina wymaga zaznaczenia kontekstu kulturowego i sytuacji komunikacyjnej, w której funkcjonował pisarz, oraz tej, w której istnieje filmowiec-adaptator¹¹⁶, i wydaje się, iż jest to problem nadrzędny wobec wewnątrztekstowej odpowiedniości powieści i filmu.

Kiedy Andrzej Strug pisał *Dzieje jednego pocisku*, minęło zaledwie kilka lat od wygaśnięcia fali rewolucyjnych wydarzeń, których był uczestnikiem i świadkiem. Lata 1905–1907, jak piszą Stanisław Kalabiński i Feliks Tych, są oznaką i symbolem wkroczenia Polski w epokę współczesną.¹¹⁷ Przez ponad osiemdziesiąt lat dzielących nas od opisanych w książce wydarzeń trwa w polskiej historiografii i publicystyce spór o ich znaczenie w dziejach Polski. W piśmiennictwie sprzed 1945 roku jedni celowo pomniejszali i wypaczali znaczenie lat 1905–1907, inni upatrywali w rewolucji niemal wyłącznie powstanie antyrosyjskie, jeszcze inni, podkreślając jej społeczne treści i wspólne cele z proletariatem rosyjskim, nie zawsze dostrzegali jej treści narodowowyzwoleńcze.¹¹⁸ Andrzej Strug w *Dziejach jednego pocisku* podjął problematykę socjalizmu i rewolucji, ale nie w aspekcie historycznym, lecz psychologiczno-moralnym.

Gdy Agnieszka Holland przystąpiła do realizacji filmu był rok 1980. Napięta sytuacja w kraju powodowała, że problem rewolucji stawał się aktualny, chociaż podłoże polityczno-społeczne było zupełnie inne. Autorka filmu, chcąc trafić swoim dziełem w krąg społecznych oczekiwań, związanych z koniecznością postawienia sobie i kulturze pytania „Co dalej Z?”, podjęła próbę poszukiwania rodowodu współczesnych postaw, zachowań i sytuacji.

Przy analizie sensów *Gorączki* celowe będzie posłużenie się jako podstawą metodologiczną tym typem lektury, który Michał Głowiński nazwał „konwencyjną lekturą historyczną”.¹¹⁹ W procesie takiej lektury przekaz artystyczny staje się swego rodzaju źródłem historycznym, które może zawierać informacje dotyczące konkretnych wydarzeń historycznych bądź ogólnych wyobrażeń o świecie, życiu, kondycji ludzkiej, dominujących w okresie, w którym przekaz został sformułowany. W przypadku *Gorączki* interesować mnie będą oba wymienione aspekty, z zastrzeżeniem, iż jest to beletrystyka, wytwór autorskiej wyobraźni, sytuujący się między dokumentem a dziełem sztuki.

Niemiecki teoretyk Theo Furstenuw wprowadza kategorię autentycznego realizatora, który ewokuje przeszłość artystycznymi, a nie dokumentalnymi środkami. Stwarza on świat, a nie tylko rekonstruuje.¹²⁰ W przypadku *Gorączki* owo stwarzanie świata polega nie tyle na odtwarzaniu wydarzeń rewolucji 1905–1907 w Królestwie Kongresowym, lecz przede wszystkim na budowie więzi duchowej między przeszłością a pewnymi koncepcjami współczesności, osiągananej poprzez przefiltrowanie wydarzeń przez pryzmat świadomości bohaterów, co nadaje im wprawdzie walor subiektywności, lecz przez to większej autentyczności. Wyobraźnię widza pobudza duchowa i emocjonalna struktura świata przedstawionego. Stanowi ona świadectwo współczesnych wyobrażeń na temat rewolucji i przeobrażeń społecznych z nią związanych, odzwierciedlających trendy ideowe charakterystyczne dla końca lat siedemdziesiątych. Ten typ lektury, uwzględniający konwencję filmową, polega na odczytaniu dzieła jako pewnego rodzaju dokumentu ideologicznego. Dzieło filmowe czytane historycznie, jako przekaz idei, jest przede wszystkim odbierane jako świadectwo pewnych ideologicznych potencjalności, wynikających z reguł gry filmowej.

Gorączka jest filmem historycznym, którego warstwa przedmiotowa związana jest z polską historią najnowszą, a jednocześnie współczesnym filmem politycznym, w którym autorzy zastanawiają się nad tym, czym jest rewolucja, jaki jest jej współczesny sens. W sposób naturalny pojawia się problem socjalizmu jako nowocześniejszej ideologii i uniwersalna refleksja etyczna nad moralnymi kosztami krwawej walki, prowadzonej z konieczności niegodziwymi środkami. I ta warstwa filmu wydaje się chyba najbardziej interesująca. Współczesny charakter tego utworu podkreśla także sposób jego realizacji. Nie ma w nim stylizacji na malarstwo z epoki ani wystawnej rekonstrukcji, nie ma poza tym owego namaszczenia, z jakim zazwyczaj traktuje się przeszłość. Został on zrealizowany w takiej manierze, jakby dzieł się dzisiaj. Kilkunastoletni dystans czasowy, jaki istnieje między premierą filmu a dniem dzi-

siejszym, pozwala z pewnej perspektywy oceniać wydarzenia ewokowane w filmie — te, które się wydarzyły, i te, które okazały się czysto teoretyczne.

„Była to puszka z lanego żelaza z pokrywą wkręconą na śrubie” — tak Andrzej Strug rozpoczyna swoje *Dzieje jednego pocisku*. Podobnie — od zbliżenia — Agnieszka Holland rozpoczyna swój film. W ciemnym kadrze, w świetle zwisającej lampy, widzimy ręce skręcające jakiś delikatny mechanizm. Dopiero po chwili orientujemy się, że będzie to bomba. Wówczas spada na nią kropla krwi, pracujący człowiek skaleczył się w palec. Krótkiemu ujęciu towarzyszy niepokojąca muzyka. Widz od razu zostaje wprowadzony w tajemniczy i groźny świat. Zwraca uwagę swoisty hiperrealizm jako forma przybliżenia opisywanych wydarzeń, wyjście od szczegółu powoduje, że postrzegamy rzeczywistość w sposób niezwykle bezpośredni i bardzo realistyczny. Zbliżenie zastosowane w pierwszym ujęciu filmu posiada wymiar uobecnienia, aktualizacji, stając się jednocześnie nośnikiem treści ideologicznych. W następnym ujęciu widz zostaje wprowadzony, przy pomocy napisu informującego, w konkretne realia historyczne: akcja filmu toczy się w latach 1905–1907, a jej bohaterami są członkowie Organizacji Bojowej PPS.

Fabula filmu, podobnie jak powieści, jest osnuta wokół historii bomby wyprodukowanej przez chemika maniaka, członka Organizacji Bojowej PPS, która ma być użyta do zamachu na generał-gubernatora. Zamach jednak nie dochodzi do skutku. Również kolejne próby wykorzystania jej w celach terrorystycznych są nieudane, natomiast wszystkim, którzy chcą jej użyć, przynosi nieszczęście — śmierć, szaleństwo, chorobę, więzienie. Tylko ci, którzy mieli od niej zginąć — carscy urzędnicy, nie doznają żadnego uszczerbku. Linia fabularna biegnie wraz z bombą od postaci do postaci. W *Gorączce* możemy wyróżnić kilka sekwencji fabularnych. Bohaterem każdej z nich jest inna postać, której dzieje są wpisane w los zbiorowy.

Bohaterem pierwszej sekwencji a zarazem jedną z kluczowych dla wymowy ideowej filmu postaci jest Leon (Olgierd Łukasiewicz) — dowódca bojówki, którego sylwetka została zbudowana z dwóch postaci powieściowych: Leona i towarzysza Marka. Ucharakteryzowany na młodego Piłsudskiego został przez twórców filmu wyposażony we właściwości symboliczne: uosabia postać przywódcy ruchu, który ma absolutną władzę nad ludźmi. To „szpicel rewolucji i jej kat”, jak sam mówi o sobie.

Kluczową dla wymowy ideowej filmu jest scena rozmowy Leona z ojcem (Zbigniew Zapasiewicz), postacią wprowadzoną przez twórców filmu. Jej odpowiednikiem powieściowym może być dyskusja w pociągu między towarzyszem Markiem a jego dawnym przyjacielem — Szablowskim, obecnie esdekiem. Rozmowa przekształca się w dyskurs ideowy przedstawicieli dwóch zupełnie odmiennych racji, dotyczący wizji przyszłości Polski.

Ojca Leona możemy porównać do bohatera pamfletu politycznego Grzegorza Glassa.¹²¹ „Ów człowiek w roku 1906 w Polsce poczciwy” był nosicielem najbardziej reakcyjnych cech polskiej burżuazji z początku wieku — szowinizmu, antydemokratyzmu, ugodowości i braku kulturalnej wizji. „Ś.p. Wiesław Wrona, przemysłowiec, kupiec, obywatel i wyborca”, to mieszczanin, który — jak pisał Tomasz Burek¹²² — nigdy nie walczył w imię swobód obywatelskich, jak jego zachodni kuzyn. On i jemu podobne jednostki, wrogie wszelkim postępowym przemianom, stanowiły główną siłę narodowej demokracji, ugrupowania politycznego skupiającego głównie burżuazję, które opowiadało się przeciwko walce niepodległościowej i rewolucyjnej polskiego proletariatu, w imię obrony polskiego stanu posiadania i nieokreślonej „idei narodowej”. Była to skonsolidowana siła polityczna i ideologiczna, która współpracując z zaborcami, prowadziła swego rodzaju kontrrewolucję.

Leon to fanatyk rewolucji, który podporządkowuje życie swoje i swoich towarzyszy twardym prawom efektywności, poświęcenia i skuteczności działania. W gruncie rzeczy maskuje w ten spo-

sób wspólny wszystkim bojowcom idealizm, wynikający z przeświadczenia, że aktami terroru można dokonać przeobrażeń społecznych i politycznych, że „można zabić zło bombą”. Twórcy filmu wyposażyli postać Leona nie tylko w zewnętrzne atrybuty podobieństwa do Piłsudskiego, ale kazali mu mówić jego słowami. W kreacji tego bohatera wspólnota patriotycznej ikonografii łączy się z mitologią integrującą zbiorowe doświadczenia historyczne w postaci wciąż żywego w polskim społeczeństwie mitu wodza.

Szukanie w przeszłości wzorów wybitnych osobowości świadczy o istniejącej potrzebie społecznej. Problem polega jedynie na tym, aby te tradycje przełożyć na język współczesnych żądań i celów. Nieważne jest w gruncie rzeczy, na ile legenda Piłsudskiego była spontaniczna, na ile inspirowana, natomiast wymaga zastanowienia fenomen jej trwałości i żywotności w polskim społeczeństwie. Przez całe lata wywierała ona wpływ na formowanie określonej świadomości i mentalności Polaków. W pewnym sensie wyjaśnia to Ernst Cassirer, który pisze, że „prawdziwym podłożem mitu nie jest podłoże myśli, lecz uczucia”.¹²³ Mit, w szerokim obszarze antropologii współczesnej, staje się kategorią postrzegania przeszłości jak i terażniejszości społeczeństwa, nie tylko pierwotnego, ale też cywilizowanego. Nowoczesne państwa oparte, jak się powszechnie zakłada, na racjonalnych podstawach, w momentach szczególnych odwołują się do „demonicznych sił mitu”.¹²⁴

Początek lat osiemdziesiątych w Polsce był takim momentem szczególnym, kiedy bardzo wyraźnie odczuwało się zbiorową potrzebę wodza, która w zwykły, normalny sposób nie mogła być zaspokojona. Intensywność owej zbiorowej potrzeby uosabiała się w osobie Piłsudskiego, którego mit funkcjonuje do dzisiaj w społecznej pamięci narodu. Stał się on postacią legendarną w historii polskiego społeczeństwa, do czego przyczyniła się także polityka władz powojennych, zmierzająca do wymazania go ze świadomości zbiorowej, a powodująca skutek odwrotny — wręcz sakralizację bohatera. Tak więc fakt, iż Leon — postać centralna dla wymo-

wy ideowej *Gorączki* — posiada rysy osobowe zbliżone do Piłsudskiego, jest wielce znamienny dla owego dramatycznego czasu roku 1980, a także dla poetyki kina, które od początku istnienia prowadziło swego rodzaju grę mitem.

Fascynacja osobowością Piłsudskiego spowodowała, iż obiegowy i literacki mit herosa i wodza został związany z jego literackim wizerunkiem.¹²⁵ Dużą rolę w procesie legendotwórczym odegrali literaci, będący w zasięgu wpływów ideowych Piłsudskiego, między innymi Strug. Sens legendy Piłsudskiego polega na łączeniu jego nazwiska z hasłem bezwzględnej polskości, z tradycją powstań z roku 1831 i 1863, nawiązaniem poprzez czyn realny do tradycji walk narodowyzwoleniczych, z polityką czynną odradzającej się Polski lat porozbiorowych.¹²⁶

Twórcy *Gorączki*, odwołując się do mitologicznych wzorców kultury polskiej, jednoczą widownię poprzez konkretną treść, wobec wspólnych dla polskiego społeczeństwa wartości i wzorów. Próbując zgłębić to, co mit wyraża, starają się wywołać w wyobraźni widzów określony stosunek do rzeczywistości, a nie odtwarzać rzeczywistość jako taką. Podstawową racją istnienia mitu jest bowiem stosunek uczuciowy. Mity mówią w istocie nie o zdarzeniach, lecz o typach sytuacji egzystencjalnych, nie są zapisem fragmentów historii, lecz struktur, które mogą być i są najczęściej powtarzalne, w jakiejś mierze ponadczasowe.¹²⁷

Zachowania bohaterów w filmie *Holland* są manifestacją konkretnych kulturowych treści, które wyrażają mitologiczną jedność idei. Antropologiczno-kulturowa koncepcja mitu kładzie nacisk na sam akt symbolizowania, na rolę języka symbolicznego jako pomostu porozumienia. Taką rolę pełnią w kinie mity, oddziałujące atrakcyjnością wyobrażenia, zdolnością wywoływania uczuć, mające możliwości ukierunkowania działań opartego o wiarę w prawdziwość przedstawienia.¹²⁸

Emocjonalne oddziaływanie mitów, także mitów filmowych, pozwala je nazwać, jak proponuje Northrop Frye, tworamii jedno-

czącej wyobraźni.¹²⁹ Wyraźne odwołanie się do narodowej mitologii pozwoliło włożyć w usta Leona parafrazę słynnego zdania Piłsudskiego o tym, że musi walczyć i gotów jest zginąć, „bo nie może żyć w tym wychodku, jakim jest nasze życie, bo to ubliża godności człowieka, nie niewolnika”. Jego przeciwnik ideowy, nawiązując do romantycznego rodowodu bojowców, wysuwa argument braku politycznego realizmu, który doprowadzi do katastrofy – „krwawej zbrodni i klęski wszelkich wartości”. Aby uchronić kraj od „socjalistycznej anarchii” On i jemu podobni gotowi są współpracować z zaborcami, aby poprzez represje stłumić ów bunt „motłochu”. Problem „buntu mas”, który zostaje postawiony w dyskusji, istotny w perspektywie poznania historycznego, w filmie wydaje się kwestią czysto teoretyczną. Walczący o swe prawa robotnicy znajdują się jedynie w tle filmowych wydarzeń. W *Dziejach jednego pocisku*, które możemy zaliczyć do literatury rewolucyjno-socjalistycznej, pozostającej na poziomie świadomości dziewiętnastowiecznej, rewolucja jest głównie konspiracją, sprawą wykorzenionej inteligencji, dziełem „zawodowych rewolucjonistów”.¹³⁰ Podobny punkt widzenia zostaje zaprezentowany w filmie. Pytanie: czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja, które po upływie ponad sześćdziesięciu lat stawiają pod adresem wydarzeń 1905–1907 na ziemiach polskich historycy, w filmie nie jest ważne.¹³¹

Twórców filmu bardziej interesuje etyczny wymiar działań rewolucyjnych, co zbieżne jest z opcją pisarską Struga. Wprawdzie autor *Dziejów jednego pocisku* podjął problematykę socjalizmu i rewolucji, ale nie w aspekcie intelektualnym, lecz psychologiczno-moralnym. Refleksja historyczna zawarta w filmie schodzi na drugi plan wobec problemów egzystencjalnych. Holland, podobnie jak Struga, interesuje ludzki wymiar rewolucji, możemy więc mówić o wspólnej płaszczyźnie ideowej między powieścią a adaptacją filmową. Wyraża się ona wrażliwością na człowieka, próbą wniesienia w psychikę bojowców, ludzi walczących w imię pewnych ogólnie wyznawanych słusznych racji i gotowych poświęcić dla nich

życie. Warto przypomnieć w tym miejscu słynne zdanie Józefa Piłsudskiego: „Socjalista w Polsce dążyć musi do niepodległości kraju, a niepodległość jest znamionym warunkiem zwycięstwa socjalizmu w Polsce”.¹³²

Owo przełamywanie się sprawy polskiej ze sprawą socjalną, będące przedmiotem dyskusji Polaków od stu pięćdziesięciu lat, zostało w *Gorączce* potraktowane od strony indywidualnych losów bohaterów. Zachowania bohaterów nie stanowią świadectwa zindywidualizowanych postaw psychologicznych, lecz świadczą o pewnej typowości. Twórcom filmu chodziło o zaznaczenie celów perswazyjnych, przy czym tworzywo filmowe odgrywa niewielką rolę w kształtowaniu planu ideologicznego. Zadanie to spoczywa głównie na fabule, co powoduje konieczność wyposażenia postaci filmowych we właściwości symboliczne, które tworzyłyby repertuar wzorcowych figur i sytuacji wynikających z pewnej tradycji kulturowej.

Zarysowana na wstępie opozycja ideowa między światopoglądem pozytywistów-lojalistów (ojciec Leona) a rewolucjonistów (Leon) stanowi wyraz wciąż obecnego w kulturze polskiej pytania o współczesny sens polskości. W 1980 roku to pytanie było szczególnie aktualne, na nowo bowiem rozpoczęła się polska dyskusja narodowa. Powieść Struga, a także film, to historia rewolucji przegranej, ale tylko przegrana może stanowić dobrą lekcję historii i etyki.

Bomba powoduje łatwą fabularyzację, ale w filmie stanowi jedynie pretekst do mówienia o ludziach rewolucji, o pokoleniu walczącym, podobnie jak w powieści. Holland bardziej interesuje terroryzm jako metoda walki, natomiast Struga problem rewolucji i związanych z nim ludzkich postaw, emocji.

W filmie zwraca uwagę egzystencjalny nastrój. Bohaterowie podejmują walkę w imię wolności, chociaż cena, jaką zapłacą, będzie najwyższa — życie. W *Gorączce* mamy do czynienia ze światem kompletnie zdestruowanym. Destrukcja dotyczy przede wszy-

stkim wartości — te, które istniały, zostały zburzone, ale nie stworzono nowych. Sartre’owski wybór pierwotny, wybór określonej postawy wobec świata i samego siebie, został dokonany. Bohaterowie są przekonani o istnieniu racji nadrzędnych, które skłoniły ich do dokonania wyboru, i w imię tych racji działają. Poznajemy ich poprzez czyny, które są konsekwencją wcześniej dokonanego wyboru. Pozostaje spokój i determinacja, obecne w działaniach, wynikające z przeświadczenia o słuszności wybranej drogi. Dramatyzm sytuacji dokonywania wyboru właściwie w *Gorączce* nie istnieje, zastępuje go dramatyzm samych wydarzeń. Spokojna, zobiektywizowana narracja podkreśla dystans czasowy, jaki dzieli nas od przedstawianych wydarzeń.

Związki filmowej ideologii z myślą Sartre’a polegają na próbie pokazania połączenia walki o wolność osoby ludzkiej z ideą rewolucji socjalistycznej.¹³³ Egzystencja bohaterów *Gorączki*, tożsama z ich wolnością, ma charakter dynamiczny, jest nieodłączna od działania, co jest związane z koniecznością ciągłego dokonywania wyborów, określania się przez czyn. Urzeczywistniając swoją wolność, bohaterowie nie mogą nie ograniczać wolności drugiego człowieka, powodując jego alienację, ujmując go jako obiekt i narzędzie swoich celów, w ten sposób go uprzedmiotawiając. Znamienny jest stosunek Leona do zakochanej w nim towarzyszki z bojówki — Kamy (Barbara Grabowska) – „robi użytek z jej życia”, bo wie, że ono do niego należy. Lecz namiętne pragnienie Leona osiągnięcia bytu podobnego do Boga jest z góry skazane na niespełnienie. Egzystencja autentyczna, jaką bohaterowie próbują realizować swoim działaniem, wiąże się z niepokojem, trwogą i osamotnieniem, taka jest bowiem cena wolności.

Alienacja bohaterów *Gorączki* została podkreślona pewnymi rozwiązaniami przestrzennymi. Możemy mówić o istnieniu w filmie znaczącej przestrzeni zamkniętej, która spełnia funkcje przestrzeni psychologicznej. Filmowy świat przedstawiony poznajemy od wewnątrz, a jednocześnie jakby z pewnego oddalenia. Twórcy

filmu często posługują się szybą, lustrem, ramą okienną jako rodzajem perspektywy poznawczej, podkreślającej dystans dzielący bohatera od świata zewnętrznego, separującej przestrzeń a zarazem pozorującej obiektywność poznania. Szyba, która służy bohaterom do postrzegania wydarzeń dziejących się na zewnątrz, odzwierciedla wyraźnie zarysowany dualizm ideowy.

Bohaterowie żyją w świecie zamkniętych przestrzeni, podkreślających ich izolację: ponure mieszkanie-laboratorium chemika, mieszczańsko zasobny gabinet ojca Leona, zaparowana łaźnia, sutereny Kamy z oknem na poziomie chodnika, przez które widać nogi przechodniów, poczekalnia dworcowa, wnętrza Zamku Królewskiego, wiejska chałupa Kiełzy, fabryka, klaustrofobiczna ślepa uliczka, knajpa, niemalże pałacowe wnętrza ochrony, cela więzienia. Egzystencjalny nastrój *Gorączki* zaznacza się także w sposobie filmowania. Chłodny obiektywizm kamery, która podkreśla konkretność szczegółu a zarazem rozbija obraz na szereg elementów przypominających strukturę mozaiki, wyraża alienację bohaterów. Każdy z nich jest samotny, łączy ich jedynie bomba, czyli wspólny cel — przyszłość, opierający się na przeświadczeniu, że można „zniszczyć zło bombą”. Podniosły ton i pewna patetyczność charakterystyczna dla powieści Struga zostaje w planie filmowym zastąpiona bezosobową, obiektywną, analityczną narracją. Romantyczny rodowód bojowców i prometejskość ich postawy łączy się z niebohaterskim widzeniem historii. Walka jest ciężką i marudną pracą, doskonale obrazuje to scena egzekucji, którą musi wykonać na zdrajcy Wojtek Kiełza. Metoda zastosowana przez Holland wynika z traktowania przeszłości jako obrazu odbijającego nasze dzisiejsze problemy.

Autorkę najbardziej interesują problemy etyczne związane z terroryzmem jako metodą walki. Wprawdzie sensory zawarte w filmie uniwersalizują się, ale trudno jest porównać akty terroru indywidualnego stosowane przez bojówki PPS w czasie rewolucji 1905 roku ze zjawiskiem terroryzmu współczesnego. Niemoralna forma

walki, jaką były zamachy bombowe organizowane przez bojówki, stanowiła wyraz desperacji i bezsilnego, idealistycznego buntu, wynikającego z niemożności dalszego znoszenia ucisku. Sytuacja była także o tyle różna od współczesnej, że wróg był jasno określony i wspólny całemu społeczeństwu. Nawet jeśli spiskowcy nie byli aktywnie wspierani przez społeczeństwo, to możemy mówić o pewnym rodzaju solidaryzmu. Wyraża to w sposób symboliczny scena w poczekalni dworcowej, której bohaterem jest kadrowiec Organizacji Bojowej Leon. Gdy szpicle z ochrony próbują go aresztować, nikt z osób będących na dworcu im tego nie ułatwia, ale też nikt mu nie pomaga — zostaje kompletnie sam w pustej sali. Symbolika tej sceny jest aż nadto wyrazista.

Bohaterowie *Gorączki*, a także *Dziejów jednego pocisku*, to postaci aktywne, działające, tworzące historię, a nie rozmyślające o niej.¹³⁴ Znajdują się w sytuacji nieustannego zagrożenia, które zmusza ich do ciągłego dokonywania wyborów, stanowiących o sposobie istnienia, a często wręcz o życiu lub śmierci. Przywódca bojówki Leon z punktu widzenia ideologii, a także dramaturgii i kompozycji filmu, jest postacią centralną, w jego działaniu ogniskują się bowiem socjalistyczne racje ideowe. Przedstawiona na wstępie polemika postaw, wynikająca ze sporu o wartości reprezentantów dwóch sił politycznych, stanowi znaczące tło, na którym rozgrywają się przedstawione wydarzenia. Ich bohaterowie nie prowadzą dyskusji światopoglądowych, lecz działają, określają się poprzez czyny. Obraz przedstawionych w filmie wydarzeń rewolucji 1905 roku nie spełnia wymogów dokumentarnej rekonstrukcji. Naznaczony został bowiem indywidualnym piętnem bohaterów, co podkreśla świadomościowy i wartościotwórczy wymiar procesów dziejowych. Filmowa droga do historii prowadzi poprzez analizę psychologiczną. Najważniejsze w sylwetce psychicznej Leona jest utożsamienie ze Sprawą. Romantycznie wystylizowany bojowiec, dla którego walka stanowi wyraz pełni ludzkiej istoty, swoją postawą przywołuje żywy w naszej kulturze mit prometejski. Nie bez

znaczenia jest także jego rodowód społeczny, który moglibyśmy nazwać, używając określenia Bohdana Cywińskiego, „inteligentnym proletariatem”.¹³⁵ Misja dziejowa inteligencji, do wypełnienia której poczuwał się Leon i jemu podobni, zmuszała do podjęcia walki, z pełną świadomością niebezpieczeństw i ceny, jaką trzeba będzie zapłacić po to, aby „dać masom poczucie siły, co na razie wystarczy”. Rola społeczna żołnierza rewolucji, walczącego z wrogiem przy pomocy bomb i wierzącego, że aktami terroru można dokonać przeobrażeń społecznych, świadczy o pewnym idealizmie. Sposób przedstawienia tej postaci jest jednostronny i odznacza się pewnym schematyzmem — fanatyk rewolucji, twardy i bezwzględny, wymagający wiele od innych, lecz także i od siebie, oschły i zasadniczy w kontaktach ze swoimi towarzyszami, wydaje się niezdolny do przeżywania podstawowych ludzkich uczuć: przyjaźni, miłości. „Na nasze czasy, na naszą piekielną, targającą człowiekiem walkę, trzeba, żeby bojowiec nie myślał nic innego, tylko to, czego chce od niego „robota” — jak my to nazywamy po naszymu... My — narzędzia, maszyny do ciskania bomb, szpiegi podkradające się chyłkiem pod wroga, rycerze nocy.”¹³⁶

Nie liczy się jednostkowy wymiar działań, jedynie rewolucyjna pragmatyka. Bohater nie jest i nie może być indywidualistą, jak bohater romantyczny, który za miliony kocha i cierpi. Tak naprawdę nie jest ważny człowiek, tylko czyn. Twórcy filmu, podobnie jak autor powieści, uczynili swoich bohaterów-rewolucjonistów spadkobiercami etosu rycersko-żołnierskiego, który charakteryzuje męstwo, niezłomność i wierność, a jednocześnie starali się ich zbliżyć do zwykłego ludzkiego doświadczenia.¹³⁷ To wszystko, co było niejednoznaczne, czego nie dało się zawrzeć w słowach, co właściwie niemożliwe było do zrealizowania w powieści, w filmie można było wyrazić przy pomocy gestu, mimiki oraz innych możliwości, jakie daje obraz i muzyka. Zobrazowane i udratyzowane w filmie dzieje pocisku nie wynikają jedynie z chęci zastosowania prostej fabularyzacji, lecz stanowią swego rodzaju wykładnię procesu dziejowego.

Gorączka Holland odznacza się większą dramaturgią niż jej podstawa literacka. Zastosowana w filmie dyscyplina kompozycyjna spowodowała ograniczenie liczby bohaterów do kilku postaci znaczących, co przyczyniło się do udramatycznienia wydarzeń i wyrażenia problemów etyczno-moralnych. Agnieszka Holland przejęła z powieści Struga ów „ludzki wymiar rewolucji”. Strug jako uczestnik i świadek wydarzeń ukazał wiele prawdy o dialektyce rewolucji i trudnych, często wręcz tragicznych doświadczeniach ludzi podejmujących walkę o wyzwolenie narodowe i porządek społeczny godny wolnego człowieka.

Z punktu widzenia współczesnego odbiorcy najciekawsza w powieści jest owa wewnętrzna perspektywa przedstawianych wydarzeń, widzianych od środka, z pozycji zaangażowanego uczestnika, a nie bezstronnego i bezosobowego świadka, co nadaje przedstawionej opowieści walor autentyzmu. To także składa się na „ludzki wymiar rewolucji”, co Agnieszce Holland udało się zrealizować poprzez kreacje bohaterów.

W filmie bomba, która ma być użyta do zamachu na generał-gubernatora, stanowi jedynie pretekst do mówienia o ludziach rewolucji, o pokoleniu walczącym, umożliwia przedstawienie racji ideologicznych. Walka jest prowadzona takimi metodami, że nie ma w niej miejsca na indywidualizm, obowiązuje bowiem bezwzględne posłuszeństwo organizacji, co przyczynia się do redukcji osobowości. Bohaterów w filmie postrzegamy jako postaci jednowymiarowe: Leon — fanatyk rewolucji, uosabia mit wodza, Kama — beznadziejnie zakochana w Leonie, poświęca swe życie na ołtarzu Sprawy, Kamil — poświęca się dla Kamy, Wojtek Kiełza — także wybiera śmierć dla Sprawy, Gryziak — wybiera wolność.

Postacią, która skupia w filmie emocje, jest Kama (Barbara Grabowska), kobieta spiskowiec, która ma dokonać zamachu na generał-gubernatora, aby w ten sposób zrealizować „swoją wielki czyn i zginąć pięknie”. Twórcy filmu, konstruuując tę postać, odwołują się do wspólnoty patriotycznej ikonografii i mitologii narodo-

wej. Przywołuje ona bowiem mit kobiety Polki, oddanej sprawie narodowej i społecznej, która kojarzy się z Grottgerowską Polonią. Kama poświęca swoje życie dla Sprawy, ale skutek przypadku nie ginie, jej ofiara okazuje się bezużyteczna, i wówczas popada w obłąd. Sposób przedstawienia tej postaci podkreśla wymownie symbolika ciemnych sukien, twarz skupiona, poważna, z jakimś wyrazem napięcia i nieobecności, nawiązująca do dziewiętnastowiecznej ikonografii, w której para pojęć „kobieta” i „śmierć” tworzy trwałą topikę martyrologii narodowej, pojmowanej jako idea śmierci i konkretna śmierć osobowa.¹³⁸ „Stąd połączenie — jak pisze Alina Witkowska — alegorii i ekspresji konieczności, bo tę alegoryczną kobietę dręczy się, katuje, przybija do skały, spycha do grobu, nawet obnaża, bezwstydnie ściągając szatę z ciała, któremu za chwilę zada się ostatni cios.”¹³⁹ Motyw pohańbionej kobiety, występujący w ikonografii *Polonii*, w *Gorączce* również występuje, lecz w filmie nabiera on nieco melodramatycznego charakteru uciśnionej niewinności. „Umęczona *Polonia* — pisze dalej Witkowska — przekształca się w heroinę melodramatu, który nakazuje obronę słabszych i uciśnionych.”¹⁴⁰

W kinie wzór heroiny melodramatu stanowi jeden z podstawowych archetypów. Sylwetka psychologiczna Kamy jest realizacją pewnego wzoru a zarazem jego przekroczeniem. Młoda kobieta — rewolucjonistka, „bombonierka”, jak je często nazywano, pragnie realizować mit o kobiecie Polce, ale motywy, które ją do tego skłaniają (miłość do Leona, dla którego gotowa jest na każde poświęcenie), zdają się wykraczać poza ów wzorzec. Nawiązaniem do formuły melodramatu jest zachowanie Kamila, który kocha Kamę i poświęca dla niej swoje rewolucyjne ideały. Występujący w *Gorączce* wątek miłosny jest waloryzowany przez ciągle aktualny w polskiej sztuce mit narodowy wyrażony poprzez topikę martyrologiczną.

Gdy zakochany w swej towarzyszce Kamil (Tomasz Międzik) mówi jej, że życie ma także kształt codzienny, powszedni i nie można

tak ciągle stać na piedestale, Kama odpowiada mu, że wybrali los inny, trudniejszy. W stwierdzeniu tym wyraźnie pobrzmiewają romantyczne echa o posłannictwie dziejowym i misji do spełnienia, jaką ma warstwa świadoma. W postaci Kamy szczególnie wyraźnie zaznacza się determinizm w działaniu, wynikający z przeświadczenia, że los bojowców został przesądzony. Wszyscy naznaczeni są piętnem zguby, żyją ze świadomością, że mają przed sobą dwie drogi — katorgę lub śmierć — i jedyne co mogą w tej sytuacji zrobić, to postarać się przeżyć swój czas jak najbardziej efektywnie. Swoista spżżowość postaci Kamy, mająca odzwierciedlać obowiązujący wzór osobowy bojowca, który najpełniej realizuje Leon, w kilku sytuacjach zostaje przełamana, a tym samym ideał nabiera cech ludzkich.

Wywodząca się z wzoru romantycznej ofiary idea śmierci — odkupienia, swoistej fascynacji śmiercią na ołtarzu Sprawy, śmiercią, która staje się wartością, której Kama szuka z zimną pragmatyką ofiary, w sytuacji bohaterki wiąże się z miłością, jaką darzy ona Leona. W nieszczęśliwej miłości, która realizuje się w sposób brutalny, co odbieramy także jako rodzaj ofiary bohaterki, wyraża się także romantyczny rodowód tej postaci.

Prawdziwie ludzki, zindywidualizowany obraz Kamy poznamy w sekwencji nieudanego zamachu, do którego miało dojść w czasie bazaru dobroczynnego. Sekwencja ta została zrealizowana przy użyciu montażu równoległego, w powieści — narracją symultaniczną, w czym wyraża się pewien sens ideowy. Sceny balu dobroczynnego przeplatają się ze scenami przygotowań do wyjazdu generał-gubernatora z Zamku. W sposób dramaturgicznie mistrzowski zostało rozegrane mające nastąpić spotkanie kata i ofiary. Zdarzenie to ma charakter symboliczny, odzwierciedla bowiem atmosferę czasu, dramatyzm tamtych wydarzeń. W tej sekwencji zostaje porzucona obowiązująca dotąd reguła estetyczna polegająca na chłodnej, obojętnej narracji wyrażającej spokój bezosobowej, obiektywnej i analitycznej relacji dokonywanej z pewnego

dystansu. Zastępują ją nerwowe, rozedrgane obrazy odzwierciedlające stan psychiczny bohaterki. Kontrastują one ze statycznymi, jakby celowo spowolnionymi obrazami przedstawiającymi przygotowania na Zamku, wyrażającymi obezwładniający bohatera strach. W sekwencji tej grają szczegóły: mundur galowy generał-gubernatora z licznymi orderami, dym z aparatów fotograficznych, schody, kinematograf. Bardzo interesująca jest ścieżka dźwiękowa, w scenach na bazarze dominują dźwięki naturalne — gwar rozmów, śmiechy rozbawionego towarzystwa, strzały korków od szampana, strzały aparatów fotograficznych, które za każdym razem wstrząsają Kama czekającą na swój moment, skontrastowane ze spokojną z pozoru rozmową gubernatora ze swoim kamerdynerem Polakiem na temat polskich powstań narodowych, zamachów, terroryzmu, rewolucji. Nagle słyszymy hejnał z balkonu i werble, a w następnym ujęciu widzimy, że generał zasłabł i nie przyjedzie na bazar. Zamach nie dojdzie więc do skutku. Miarowy terkot aparatu projekcyjnego kinematografu przypomina terkot karabinu maszynowego. Projekcja zabawnego filmu z epoki braci Lumiere wywołuje śmiechy publiczności, śmieje się także Kama, ale jej śmiech staje się histeryczny, przerażający.

W scenach bazaru dobroczynnego Kama wydaje się dysponentem widzenia kamery, jej niepokój, trwoga i samotność, wyrażające się w każdym ruchu, geście, wpływają na jakość obrazu. Scenom tym towarzyszy drażniąca muzyka. Wielki czyn Kamy stanowi próbę połączenia walki o wolność jednostki z ideą rewolucji socjalistycznej. Problem polega na tym, że społeczeństwo nie potrzebuje jej ofiary. Jej czyn stanowi jedynie akt buntu i rozpaczliwej wolności, realizującej się głównie jako wolność umierania. Wolny wybór sposobu istnienia może dotyczyć jedynie sposobu umierania, a gdy nawet to okazuje się niemożliwe bohaterka popada w obłęd. Kama jest postacią ważną w filmie, także ze względów dramaturgicznych, przyczynia się bowiem do skontrastowania po-

staw dwóch bohaterów wywodzących się z tego samego środowiska: Leona i Kamila.

Kamil wydaje się być alter ego Leona a zarazem jego sumieniem, głosem wyrażającym wątpliwości etyczne widza współczesnego. Należy do tej samej formacji duchowej co Leon — inteligent, socjalista przekonany o możliwości walki narodowowyzwoleńczej, a także przemian socjalnych. Postać Kamila w filmie została rozbudowana i uwspółcześniona w stosunku do sylwetki powieściowej. Wprawdzie można w niej znaleźć typowe cechy rycersko-patriotycznego wzoru osobowego, ale została wyposażona w większą świadomość po to, by móc postawić współczesne pytania o moralne koszty walki terrorystycznej. Czy można w sposób przedmiotowy posługiwać się życiem drugiego człowieka, nawet w imię słuszných racji? Czy ideologia, która zakłada szacunek wobec człowieka, może sankcjonować takie zachowania? Odpowiedzi na te pytania, jakich sobie udzielił Kamil, do czego bez wątpienia przyczyniła się choroba psychiczna Kamy, kazały mu zrezygnować z dalszej walki. Dostrzegł on bowiem bezsens terrorystycznych metod walki wobec ceny, jaką płać jej uczestnicy.

Zarysowana w *Gośćcu* polemika postaw między Leonem, który myśli tylko o tym, żeby się udało, a Kamilem niegodzącym się na redukcję cech osobowych na rzecz ważnych wydarzeń, co wiąże się z terrorystycznymi metodami walki, dotyczy sfery mentalno-ideologicznej. Stanowi fragment wciąż aktualnej dyskusji narodowej nad kształtem naszej najnowszej historii, zogniskowanej w pytaniu: bić się czy nie bić? Patrząc na to z szerszej perspektywy, możemy mówić, iż jest to wyraz kryzysu współczesnej kultury w sferze ideowej i moralnej.

Twórców filmu interesuje świadomość ludzi ogarniętych ideą walki — polskich buntowników, rewolucjonistów z początku XX wieku. Film ten należy oglądać, ważąc na szali romantyzm i pragmatyzm — dwie tradycyjne cechy charakterystyczne dla polskich zrywów narodowowyzwoleńczych. Filmowa droga do historii wie-

dzie poprzez analizę psychologiczną. Wszyscy bohaterowie płacą wielką cenę za nieudaną rewolucję. Terrorystyczne metody walki prowadzą do autodestrukcji osobowości, bowiem klęska immanentnie związana jest z samą zasadą terroryzmu. A mimo wszystko *Gorączka* jest filmem o niezwykłoności buntu człowieka przeciw zniewoleniu. Pobrzmiwają w nim echa teorii Edwarda Abramowskiego dotyczącej problemu rewolucji, która — jego zdaniem — nie może dokonać się inaczej, jak tylko za pomocą przewrotów moralnych, które muszą ją poprzedzić. Zdaniem Abramowskiego „rewolucja duszy człowieka to podstawowe zadanie rewolucji w ogóle”.¹⁴¹ Aby dokonało się zasadnicze przeobrażenie społeczne, co było celem rewolucji 1905 roku, niezbędne jest przeobrażenie moralne. Musi wytworzyć się klasa, która będzie w stanie zniszczyć stare porządki i instytucje. Będzie się to wiązało z powstaniem nowej moralności, do której formy społeczno-prawodawcze będą musiały się dostosować.¹⁴² W rewolucji 1905 roku, co zgodnie podkreślają Stanisław Kalabiński, Feliks Tych i Norman Davies¹⁴³, taką siłą byli robotnicy. Natomiast w powieści, a szczególnie w filmie, robotnicy znajdują się jedynie w tle — stanowią nie podmiot historii, lecz jej przedmiot. W momencie chylenia się rewolucji ku upadkowi Leon, aby uchronić „przeobrażenie duchowe, które się dokonało w masach”¹⁴⁴, chce zorganizować grupę partyjnych samobójców, która dokonując spektakularnych zamachów terrorystycznych, da masom „chwile poczucia siły”. O rewolucyjnej walce robotników dowiadujemy się w sposób pośredni, głównie z rozmów bohaterów, którzy mówią o strajkach, oraz poprzez parafrazowane motywy śpiewanej przez demonstrantów na ulicy *Warszawianki*, którą słyszymy kilkakrotnie nawet pomimo zamkniętych okien. Tylko w jednym ujęciu widzimy strajkujących w fabryce robotników, przy okazji poznajemy kolejnego bohatera — Wojtkę Kiełzę (Adam Ferency), który przywiózł ze wsi chleb strajkującym. Sposób prezentacji tej sceny nasuwa skojarzenia z całkiem współ-

czesną ikonografią strajkową — zamknięta brama fabryki ozdobiona kwiatami, po jej obu stronach stoją ludzie i rozmawiają.

Brak autentycznego bohatera-robotnika był słabością pisarstwa Struga, który nie umiał się zbliżyć do tego środowiska, a tym samym nie mógł go poznać, o czym pisarz wielokrotnie mówił. Agnieszka Holland również nie stworzyła takiej postaci.

Prawdziwym, niestylizowanym bohaterem ludowym jest w filmie Wojtek Kieźła, którego osobowość została zbudowana z cech dwóch bohaterów książki Struga: Kieźły i Weszyckiego, przez co nabrała większej wyrazistości. Nic nie wiemy o motywach, które skłoniły chłopca — Wojciecha Kieźłę do przystąpienia do partii. Poznajemy go w jednej z pierwszych sekwencji filmu, w naturalistycznej scenie egzekucji, którą musi wykonać na zdrajcy. W konwencji niemalże hiperrealistycznej twórcy filmu pokazują, jak trudno jest zabić człowieka, stojąc z nim twarzą w twarz, co jest istotą walki rewolucyjnej, jaką prowadzą bojówki. Agnieszka Holland przekłada idee na czyny i pokazuje ludzką twarz rewolucjonisty, jego ludzki, nie heroiczny wymiar, stawiając go w sytuacji, w której wybór jest niemożliwy — pomiędzy rozkazem a osobistą odpowiedzialnością za zabójstwo. W sposobie konstruowania tej postaci szczególnie wyraźnie zaznacza się antybohaterskie widzenie historii, będące wykładnią ideową całego filmu. Walka rewolucyjna jest ciężką i żmudną pracą, zaś życie bojowców wcale nie jest podniosłe.

W *Gorączce* Agnieszka Holland poddaje krytycznej analizie, z perspektywy czasu, etos rewolucjonisty, zadając pytanie fundamentalne — o sens takiej formy walki. Rycersko-patriotyczny wzór żołnierza, zakorzeniony głęboko w polskiej tradycji narodowej, nie bardzo przystaje do kształtu współczesnej kultury. Wojtek Kieźła przechowuje w swojej chałupie bombę przywiezioną na wieś przez towarzysza Leona, a gdy kontakty partyjne się urywają, jedzie do miasta, aby dokonać wielkiego czynu. Na miejscu okazuje się, że rewolucja już się właściwie dopała. Skończyły się strajki i zamachy terrorystyczne. Szpicle wyłapują ostatnich bojowców, a ci, co

chcą przeżyć, chowają się tak głęboko, że nikt nie jest w stanie ich wyśledzić. Nieznający sytuacji politycznej, przekonany o trwającej wciąż rewolucji chłop-bojowiec, który mówi o sobie, że jest z polskiej partii, wprost z ulicy trafia do więzienia, gdzie czeka go śmierć. Sytuacja ta stanowi jaskrawe obnażenie słabości ruchu socjalistycznego, pozbawionego społecznego oparcia, istniejącego dzięki kadrze zawodowych rewolucjonistów, wokół której panuje pustka. Ofiarą owej pustki okazał się właśnie Kiełza. W celi więziennej, miejscu przyspieszonej edukacji wszystkich rewolucjonistów, poznaje anarchistrę Gryziaka (Bogusław Linda), który tworzy wizję przyszłej prawdziwej rewolucji — anarchistycznej. Gryziak, który opuszcza więzienie, dostaje od Kiełzy list, adresowany do partii i żony.

W *Gorączce* występuje wiele wstrząsających scen, lecz najbardziej porażająca jest chyba scena egzekucji Wojtka Kiełzy, obrazująca typowy koniec drogi rewolucjonisty. Z całą ostrością została zaznaczona w niej ambiwalencja między katem a ofiarą, stale obecna w postawach bojowców. W ostateczności wszyscy okazują się ofiarami. Kamera z wielką dokładnością i precyzją rejestruje wszystkie etapy rutynowych czynności wiodących bojowca na szubienicę. Podobnie jak w scenie zamachu, niezwykle ekspresywna i znacząca jest warstwa dźwiękowa, która z łatwością pozwala sobie wyobrazić, co się dzieje w warstwie obrazu — tupot butów na korytarzu, szcęk zasuw w drzwiach celi, ostatni przed śmiercią okrzyk skazańca: „precz z caratem”, który wbrew powszechnym wyobrażeniom, wynikającym z tradycji przekazów, nie brzmi dumnie, lecz przypomina skamlenie, odgłosy łopat zasypujących grób i tupot żołnierskich buciorów miarowo i systematycznie udeptywanych mogiłę. Symboliczna jest wymowa tej sceny — ostatniego aktu życia bojowca. Mogiła zostaje zrównana z ziemią, nie ma po niej żadnego śladu, jak też nie ma śladu w pamięci potomnych po Wojtku Kiełzie i wielu jemu podobnych, bezimiennych bohaterach czasów najnowszych. List, który miał być rodzajem testamentu ide-

owego — kontaktu z przyszłością, stanowiącą jedyny cel zmagania bojowców, nie dochodzi do partii, bo w międzyczasie partia się rozpada.

Ostatecznie bomba trafia w ręce anarchisty Gryziaka, człowieka, dla którego śmierć nic nie znaczy, przeraźliwie wolnego, wolnością osiągalną tylko wówczas, gdy — jak mówił Sartre — wszystko jedno, czy żyć, czy umierać. Tak więc w sposób paradoksalny bomba — obiekt pragnień, a wręcz pożądań wielu bojowców, którzy przy jej pomocy chcieli dokonać przeobrażeń społecznych, trafia w ręce wolnego ptaka, funkcjonującego właściwie poza dobrem i złem. Jedyne, czego pragnie Gryziak, to absolutna wolność jednostki. Nie uznaje on w tej materii żadnych kompromisów, co jest zgodne z zasadami teoretycznymi anarchizmu w postaci ukształtowanej przez Bakunina. „Anarchizm to coś więcej niż metoda działania — to filozofia — zarówno przyrody jak i społeczeństwa.”¹⁴⁵

Bomba w rękach Gryziaka — anarchisty i nihilisty z przekonania — stanowi symbol zmierzchu rewolucji, ale nie idei buntu, będącej podstawą wszelkich działań rewolucyjnych. Świadczy o tym jego „wielki czyn” — zamach na urzędników ochrony, który mogliśmy nazwać bohaterskim lub heroicznym, gdyby bomba wybuchła. Gryziak ginie, cały czas się śmiejąc, okrutnie zmasakrowany przez rozwścieczonych policjantów. Postać anarchisty z przekonania i zachowań świetnie zagrał Bogusław Linda, który poprzez nieprzewidywalność gestów, reakcji, postawy, potrafił przedstawić całkowicie nieracjonalny bunt. Jego czyn świadczy o wpisaniu w los zbiorowy, który w sytuacji klęski wyzwala determinizm i opór do końca.

Klamra zamyka się — pocisk przechowywany i chroniony z narażeniem życia przez wielu bezimiennych spiskowców wybuchu w rzece pod murami Cytadeli, rozbrojony ręką carskiego oficera, nie przynosząc szkody tym, przeciwko którym miał być użyty, przy głośnym uraaa! obserwujących to rosyjskich żołnierzy.

Agnieszka Holland w *Gorączce* buduje własną wizję wydarzeń z lat 1905–1907 rozgrywających się na terenie Królestwa Kon-

gresowego, w której perspektywa wielkiej historii łączy się z egzystencjalnym, jednostkowym przeżyciem rewolucji. Twórcy nie stawiają pytania, czym był rok 1905 w dziejach Polski i w historii polskich walk wyzwoleniczych, próbują się natomiast zastanowić nad ludzkim wymiarem rewolucji. Egzystencjalny nastrój panujący w filmie dobrze oddają Sartre'owskie pojęcia: niepokój, trwoga, osamotnienie, które w pewnym sensie stanowią formę rozpoznania sytuacji człowieka we współczesnym świecie. Kryzys, jaki wystąpił w końcu lat siedemdziesiątych w sferze ideowej i moralnej, zmuszał do zastanowienia się nad formą dwudziestowiecznej polskości.

Rewolucja w filmie Holland została przedstawiona jako „działania” wyobcowanych ze społeczeństwa, pełnych poświęcenia zawodowych rewolucjonistów. Z naszego punktu widzenia ważniejsze niż wizja rewolucji wydaje się odtworzenie przez twórców filmu klimatu owych czasów — odczuwanego w całym społeczeństwie ideowego napięcia, które przyczyniło się do podjęcia walki w imię celów społecznych i narodowych przez nielicznych, ale też wytworzyło pewien stan powszechnej świadomości buntu przeciwko narzuconym przez okupanta formom bytu narodowego. W tym sensie *Gorączka* jest filmem jak najbardziej współczesnym, mówi bowiem o niezwykłości buntu człowieka przeciw zniewoleniu. Metoda twórcza, zastosowana przez Agnieszkę Holland, polega na przywołaniu mitów narodowych i poddaniu ich próbie czasu.

Gorączka Agnieszki Holland nie jest dokumentem historycznym, nie jest też wielką metaforą losów rewolucji 1905 roku, jaką są *Dzieje jednego pocisku*, to raczej połączenie obrazu czasów z naszymi oczekiwaniami i wyobrażeniami o nich. Budując własną wizję ludzkiego losu i historii, autorka filmu nawiązała do tragicznej legendy PPS, opartej na podwójnym rozczarowaniu wynikającym z odpływu fali rewolucyjnej 1905 roku i „nieskuteczności zabijania zła bombą”. Podjęty w filmie problem przemocy jako metody walki politycznej jest wciąż aktualny, chociaż formy współczesnego terroryzmu nie-

wiele mają wspólnego z przedstawionymi w filmie wydarzeniami. Losy bomby kończą się efektownym, ale daremnym wybuchem, podobnie jak losy ludzi z nią związanych. Twórcy filmu analizują historyczną sytuację oporu poprzez klęskę. Sytuacja historyczno-społeczna była taka, że ta rewolucja nie mogła się spełnić, chociaż była to walka przeciwko wspólnemu wrogowi, w imię społecznych racji. Daremne były akty terroru i anarchiczne czyny, nawet te popełniane ze szlachetnych pobudek. Największe wrażenie robi w filmie analiza psychologiczno-egzystencjalnych konsekwencji poświęcenia się walce.

Filmowa *Gorączka* przypomina *Dzieje jednego pocisku* poprzez schemat opowiadania. Literacka anegdota, jaką stanowią dzieje bomby, służy jako pretekst do wyrażenia treści ideologicznych. Temu celowi służą także konkretne rozwiązania fabularne, na przykład wyposażenie postaci we właściwości symboliczne, a także analityczna funkcja obrazu filmowego, penetrującego wnętrze ludzkiej istoty poprzez obserwacje jej zachowań. Historia bomby wędrującej z rąk do rąk i w końcu rozbrojonej ręką wroga wyraża Kublerowską ideę „kształtu czasu”¹⁴⁶, stanowi widzialny portret zbiorowej osobowości grupy społecznej, a może nawet narodu. Wizerunek odcisnięty w rzeczach, co podkreśla realistyczny sposób opowiadania — troska o szczegóły, często decydujący o jakości sceny — staje się przewodnikiem po świecie, którego już nie ma, portretem pozostawionym potomności, a dla nas jedynym konkretnym punktem odniesienia.

Współczesne odczytanie powieści Struga, jakiego dokonali Krzysztof Teodor Toeplitz i Agnieszka Holland, kładzie nacisk na wierność doświadczeniu pisarza, towarzyszącemu narodzinom dwudziestowiecznej polskości i rodzeniu się nowoczesnej ideologii socjalistycznej, co nadaje opowiadanej historii walor autentycznego przeżycia. *Gorączka* wydarzeń z początku wieku, ów burzliwy proces stawania się historii, przekłada się w filmie, podobnie jak w powieści, na pojedyncze biografie, na odwieczne dylematy mo-

ralne, tworzące żywą i aktualną psychohistorię. W filmie, a także w powieści, nie występują wielkie postaci historyczne, pojawia się wprawdzie czytelne odwołanie do mitu wodza — Piłsudskiego, ale nie stanowi to dominanty myślowej ani estetycznej.

Gorączka Holland, *W biały dzień* Żebrowskiego czy *Wizja lokalna* Bajona obrazują ślady dramatycznych wydarzeń wyrażone w osobowościach jednostek, co czyni owe wydarzenia wiarygodnymi. Rok 1905 pokazany został w filmie w aspekcie owego specyficznego, adresowanego do historii niepokoju moralnego, bliskiego ideom Edwarda Abramowskiego, autora *Etyki i rewolucji*, który jeszcze w trakcie rewolucyjnych wydarzeń do tradycyjnych niepodległościowo-socjalistycznych haseł: „wolność dla Polski” dodawał – „wolność dla każdego człowieka w Polsce”.

Zarówno w *Gorączce*, jak i w *Białym dniu*, odnajdujemy echa myśli Abramowskiego. Żebrowski wyraża to w sposób bezpośredni, wikłając swojego bohatera Białego w nierozwiązywalny dylemat moralny, polegający na konieczności wykonania rozkazu partyjnego i braku przekonania co do jego słuszności. Powstaje problem wolności świadomego wyboru. Bohaterowie *Gorączki* przemieniają własną wolność w partyjne uzależnienie, co często prowadzi do całkowitego zatracenia się i przypomina ich romantyczny rodowód, sprzyjający poświęcaniu się, umacniający poczucie sensowności ofiary i nakazujący zapomnienie o sobie w imię podporządkowania idei, w tym wypadku partii.

Dążenie do wolności podporządkowane wojskowej dyscyplinie stworzyło podstawę etosu dwudziestowiecznych rewolucjonistów, dla których problem wolności dla każdego człowieka był jednym z najważniejszych. Korzenie tego zjawiska tkwią w gorączkowych wydarzeniach z początku wieku, wiążąc się z procesami polityzacji społeczeństwa, kultury, a także moralności. Wydarzenia opisane przez Struga znamionuje specyficznie polskie połączenie pierwiastka niepodległościowego z rewolucyjno-społecznym, nie tylko w skali ruchu masowego, ale co istotniejsze — w wymiarze życia

prywatnego jego uczestników. Pisarz pokazuje, w jaki sposób sztandarowe hasła i abstrakcyjne idee demokratyzują się naprawdę. Przedstawiona rewolucja staje się buntem człowieka poszukującego swojej tożsamości. Rewolucja w filmie Holland to czas karnawału, święta wyzwolenia, dojrzewającej pośpiesznie świadomości. W tym pokoleniu ujawniły się bowiem załączki narodowej solidarności robotników.

Współczesność filmów Holland, Bajona, Żebrowskiego wynika z umiejętności postawienia historii ważnych pytań dotyczących naszego rodowodu. Część z nich postawił w *Dziejach jednego pocisku* Andrzej Strug i na tym, jak sądzę, polega współczesność i atrakcyjność tej powieści dla kina. Gdy mówimy o filmowych wariantach tekstu literackiego, mówimy jedynie o pewnej potencjalności, która dopiero na ekranie ma szansę pełnego urzeczywistnienia. Agnieszka Holland przefiltrowała powieść Struga przez własną wrażliwość i własny system wartości, wykazując się umiejętnością analizowania rzeczywistości kulturowej, w której żyjemy, skłaniającej do podejmowania pewnych problemów. *Gorączka* więcej w gruncie rzeczy mówi o czasie, w którym powstała, niż o czasach, o których opowiada.

Powrót do Struga, jakiego dokonała Holland, jest rodzajem dialogu nie tylko z konkretnym tekstem czy tradycją literacką, lecz z naszą tradycją kulturową. *Gorączka*, będąca adaptacją powieści *Dzieje jednego pocisku*, jest wierna idei powieści, którą twórczo aktualizują realizatorzy filmu. Podstawą adaptacji jest swego rodzaju pokora wobec tekstu, który nie służy łatwej aktualizacji i dosłownemu uwspółcześnianiu, lecz stanowi wizję świata innego tylko z pozoru, w istocie przenikniętego bliskimi nam problemami i niepokojami. Twórcy filmu dokonali adaptacji powieści, zachowując jedynie realia z początku wieku i schemat zdarzeń, resztę poddając współczesnej interpretacji. *Gorączka* nie jest więc ani re-produkcją świata powieściowego, ani próbą wskrzeszenia świata

powieści w duchu pierwowzoru, jest w pełni samodzielnym dziełem.

Jeśli umieścimy *Gorączkę* w trwającym blisko dwieście lat dyskursie zawierającym się w pytaniu: „bić się czy nie bić?”, to stanowi ona wyraz bezradności i niewiary. Reżyserka pokazuje klęskę różnych ideologii: romantyczno-rewolucyjnej, pozytywistyczno-lokajskiej, jedynie anarchizm proponujący nieograniczoną wolność wydaje się zwycięski.

Dramatyczna rama filmu, jaką stanowią dzieje bomby — od momentu jej skonstruowania do wybuchu pod murami Cytadeli — stanowi element zamknięcia minionego świata, swego rodzaju tableau, a jednocześnie rodzaj przybliżenia i aktualizacji minionych wydarzeń.

Przypisy

1. Por. W. Banaszkiwicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: 1895–1929, Warszawa 1989, s. 208–210.
2. Ibidem, s. 227–230.
3. „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 77, s. 8.
4. J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, (w:) tegoż, *Powieść na ekranie*, Warszawa 1952, s. 2.
5. E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, (w:) *Estetyka i film*, red. A. Helman, przeł. J. Mach, Warszawa 1972, s. 146.
6. J. Toeplitz, op. cit., s. 35.
7. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 49.
8. M. Hopfinger, op. cit., s. 83.

9. A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28–30.
10. Film *Grzeszna miłość*, będący adaptacją *Pokolenia Marka Świdy*, nie zachował się, do dyspozycji badaczy pozostają w zasadzie jedynie jego omówienia. Pozostałe dwa filmy: *Mogila Nieznanego Żołnierza* i *Niebezpieczny romans* na podstawie *Fortuny kasjera Śpiewankiewicza*, znajdujące się w zbiorach Filmoteki Narodowej, są niekompletne.
11. H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, LIII, nr 2, s. 344–348. Z rozważań wyłączamy warstwę znaków językowych, znaczeń wyrazów i zdań jako nieobecnych w filmie.
12. A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, op. cit.
13. *Andrzej Strug o filmie*, „Ekran i Scena” 1927, nr 2, s. 1.
14. *Nasza ankieta: powieść na ekranie. Co mówią o tym Andrzej Strug i Ferdinand Goetel*, „Kino” 1930, nr 4, s. 10.
15. Na podstawie anonsów prasowych.
16. W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: 1895–1929, op. cit., s. 235.
17. K. Z., „*Kurier Polski*” u *Andrzeja Struga*. *Co mówi wielki pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza”*, „*Kurier Polski*” 1927, nr 340, s. 11.
18. A. Laffay, *Opowiadanie, świat i kino*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
19. B. Balazs, *Wybór pism*, op. cit., s. 74–75.
20. A. Strug, *Mogila Nieznanego Żołnierza*, Warszawa–Kraków 1922, t. 1, s. 124.
21. *Ibidem*, s. 125.

22. Aineg, „Kino-Teatr” u Andrzeja Struga. Znakomity pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza” i o filmach w ogóle, „Kino-Teatr” 1927, nr 22–23, s. 2.
23. W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 37.
24. J. Toeplitz, *Współpraca kina i literatury*, „Kurier Polski” 1931, nr 22, s. 4.
25. Cyt. za: J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, op. cit., s. 70.
26. Cyt. za: W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t.1, op. cit., s. 214.
27. Ibidem.
28. *Przed ekranem. „Mogila Nieznanego Żołnierza”*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 56.
29. J. S. W., *Na ekranie. „Mogila Nieznanego Żołnierza”*, *Rzeczypospolita* 1927, nr 355, s. 6.
30. *Mogila Nieznanego Żołnierza*, „Dźwignia” 1928, nr 7, s. 24.
31. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, op. cit., s. 360.
32. Aineg, „Kino-Teatr” u Andrzeja Struga. Znakomity pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza” i o filmach w ogóle, „Kino-Teatr” 1927, nr 22–23, s. 2.
33. *Nasza ankieta: powieść na ekranie. Co mówią o tym Andrzej Strug i Ferdynand Goetel*, „Kino” 1930, nr 4, s. 10.
34. K. Irzykowski, *Śmierć kinematografu*, (w:) J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, op. cit., s. 70.
35. A. Hauser, *Společna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974, s. 373.
36. Według autorów *Historii filmu polskiego w 1929 roku* wyświetlono 16 nowych filmów polskich, w 1928 roku — 12. Wcześniej było ich mniej niż 10.
37. Rubryka: *Na srebrnym ekranie. Filmy polskie*, „Świat” 1929, nr 35, s. 17.

38. W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, op. cit., s. 189–190.
39. W pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku literaci galicyjscy, m.in. Zygmunt Wasilewski, Tadeusz Dąbrowski, akceptując kinematograf w jego ówczesnym kształcie, sugerowali, iż jest on „powieścią plebejską naszego wieku”. Podobne opinie wyrażali: Bolesław Prus (*Widziadła*) i Karol Irzykowski (*Człowiek pod soczewką*), film miał być „literaturą dla ubogich”.
40. B. H., „Grzeszna miłość” — kino „Colosseum”, „Kurier Polski” 1929, nr 287, s. 7.
41. A. Strug, *Pokolenie Marka Świdy*, Kraków 1985, s. 52.
42. Ibidem, s. 246.
43. J. Rohoziński, *O wolności śniłem. Wstęp do Pokolenia Marka Świdy*, Warszawa 1984.
44. A. Strug, *Pokolenie Marka Świdy*, op. cit., s. 122.
45. J. Lorentowicz, *Z marzeń o „dziele epoki”*, „Express Poranny” 1925, nr 177.
46. L. Piwiński, „Przegląd Warszawski” 1925, (w:) *Posłowie do Pokolenia Marka Świdy*, opr. J. Pieszczachowicz.
47. J. Dąbrowski, „Robotnik” 1925, nr 128.
48. „Grzeszna miłość” największy film Sfinksa, „Kurier Filmowy” 1929, nr 1, s. 5.
49. „Grzeszna miłość” czyli film o kobiecie. Rozmowa naszego korespondenta ze znakomitym pisarzem A. Strugiem, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 93, s. 6–7.
50. *Przed ekranem. „Grzeszna miłość”, kino „Colosseum”, własność Sfinksa*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 100, s. 22.
51. T. Mic, „Grzeszna miłość” w kinie „Colosseum”, „ABC”, R.: 4, 1929, nr 295, s. 11.
52. Ibidem.

53. „*Grzeszna miłość*” *największy film Sfinksa*, „Kurier Filmowy” 1929, nr 1.
54. *Film o kobiecie*, „Świat” 1929, nr 29, s. 19.
55. B. H., „*Grzeszna miłość*” – *kino Colosseum*, „Kurier Polski” 1929, nr 287, s. 7.
56. „*Grzeszna miłość*” *wśród wiatru halnego i burzy*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 156, s. 10.
57. *Rój samolotów*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 206, s. 13.
58. *Wesele w „Grzesznej miłości”*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 193, s. 7.
59. *Zza ekranu (Kronika filmowa)*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 163, s. 24.
60. T. Kończyc, *Sukces „Grzesznej miłości”*, „Świat” 1929, nr 43, s. 18.
61. *Zakończenie zdjęć do „Grzesznej miłości”*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 96, s. 14.
62. *Smosarska Jadwiga. O „Grzesznej miłości”*, oprac. H. Liński, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 95, s. 11.
63. T. Burek, *Jaka niepodległość? Wokół dylematu odrodzonego państwa* *Andrzej Strug i Juliusz Kaden-Bandrowski*, (w:) *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: 1918–1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1991, s. 515–516.
64. *Nasza ankieta: powieść na ekranie. Co mówią o tym Andrzej Strug i Ferdynand Goettel*, „Kino” 1930, nr 4, s. 10.
65. C. Beylie, *Refleksje o melodramacie*, „Les Cahiers de la Cinémathèque”, nr 23, przeł. I. Dembowski, (w:) „Film na Świecie” 1982, nr 6, s. 5.
66. E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, (w:) *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128–150.

67. B. Amengual, *Uwagi pedantyczne o melodramacie wczorajszym i fałszywym melodramacie dzisiejszym*, „Les Cahiers de la Cinémathèque”, nr 28, przeł. I. Dembowski, (w:) „Film na Świecie” 1982, nr 6, s. 18.
68. Ibidem, s. 17.
69. Dźwięk został nagrany na płytach i przegrany na taśmę.
70. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 2: 1930–1939, Warszawa 1988, s. 13.
71. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego w latach 1930–1939*, Łódź 1967, s. 93.
72. Ibidem.
73. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, op. cit., s. 15.
74. T. Kończyc, *Szlakiem dziesiątej muzy.*, „Niebezpieczny romans”, „Świat” 1930, nr 44, s. 22.
75. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, op. cit., s. 15.
76. A. Strug, *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, Warszawa 1958, s. 145.
77. Ibidem, s. 34.
78. Ibidem, s. 114.
79. Ibidem, s. 32.
80. Ibidem, s. 110.
81. Ibidem, s. 106.
82. Ibidem, s. 113–114.
83. T. Burek, *Jaka niepodległość? Wokół dylematu odrodzonego państwa: Andrzej Strug i Juliusz Kaden-Bandrowski*, (w:) *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: 1918–1932, op. cit., s. 507–517.
84. C. Beylie, *Refleksje o melodramacie*, op. cit., s. 9.
85. A. Stern, *Maszyna jako ideał sztuki dzisiejszej a przesady estetyczne*, „Głos Polski” 1934, nr 196.

86. A. Kowalski, *Rozmowa z Anatolem Sternem*, „Świat Filmu” 1937, nr 2.
87. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 153.
88. B. Lewicki, *Etyka kasjera Śpiewankiewicza. Rywalizacja ideaowa powieści i scenariusza*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” rok 6: 1931, nr 13, s. 4.
89. Z. Żygulski, *Jeszcze w sprawie sfilmowania powieści Struga pt. „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza”*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 3, s. 3.
90. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, op. cit., s. 238.
91. E. Panofsky, *Styl i tworzywo w filmie*, (w:) *Estetyka i film*, op. cit.
92. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, op. cit., s. 116–120.
93. A. Strug, *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, Warszawa 1958, s. 32.
94. Postaci z filmu *Niebezpieczny romans*.
95. T. Kończyc, *Szlakiem dziesiątej muzy. „Niebezpieczny romans”*, „Świat” 1930, nr 44, s. 22.
96. *Warsaw*, „Słowo Polskie” 1932, nr 48, s. 8.
97. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 3, op. cit., s. 358.
98. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 116–152.
99. Opinia wyrażona przez W. Banaszekiewicza i W. Witczaka, autorów *Historii filmu polskiego*.
100. Narodowa Wytwórnia Filmów Historycznych — Klio Film, wyprodukowała takie filmy, jak: *Maraton polski* (1927), *Komendant* (1928), *Szaleńcy (My Pierwsza Brygada)* (1928), *Ponad śnieg* (1929), natomiast Polska Wytwórnia Filmów Historycznych zrealizowała tylko jeden film — *Huragan*.
101. A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 33.

102. M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, (w:) *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 21–51.
103. Ibidem.
104. Por. J. Toeplitz, *Współpraca kina i literatury*, „Kurier Polski” 1931, nr 224, s. 4.
105. A. Laffay, *Opowiadanie, świat, kino*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2, s. 184.
106. Por. W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 228.
107. Agnieszka Holland debiutowała w 1974 roku filmem telewizyjnym *Wieczór u Abdona*, według noweli Jarosława Iwaszkiewicza, później realizowała filmy według scenariuszy oryginalnych: *Obrazki z życia* — 1975, *Niedzielne dzieci* — 1976, *Coś za coś* — 1977, *Zdjęcia próbne* — 1977, *Aktorzy prowincjonalni* — 1978.
108. J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, (w:) tegoż, *Powieść na ekranie*, op. cit., s. 69.
109. A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28–30.
110. W. Wierzewski, *Doświadczenia kinematograficzne Andrzeja Struga*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2.
111. Jak wykazały badania nad czytelnictwem (na podstawie tekstu Stefana Żółkiewskiego *Rewolucja a przemiany kultury literackiej 1918–1939*, (w:) *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 471–475) przeprowadzone wśród robotników w 1926 roku (ankieta Związku Zawodowego Kolejarczy) mówiące o wyborach czytelniczych, Andrzej Strug znalazł się na 5 miejscu tuż za Rodziewiczówną, na 1 miejscu wymieniało Żeromskiego. Popularność Struga notują wszyscy badacze właśnie w bibliotekach robotniczych. Zdaniem Stefana Żółkiewskiego decydowały o tym nie tylko treści dzieł, ale legenda doty-

cząca osoby pisarza. Decydującą rolę w kształtowaniu masowego czytelnictwa w Polsce międzywojennej spełniała rodzima tradycja literatury zaangażowanej, zwłaszcza odwołująca się do treści ideowych rewolucji 1905 roku. Szczególnie istotna była w tym nurcie twórczość Żeromskiego, Struga i Daniłowskiego. Należy zauważyć, że nie była to poczytność trwała (może z wyjątkiem Żeromskiego). Po 1945 roku większość pisarzy nurtu zaangażowanego została zapomniana, dotyczy to także twórczości Struga. Nie pomogła nawet próba zbiorowej edycji dzieł pisarza w 1957 roku. Zdaniem Żółkiewskiego ten typ literatury zaangażowanej spełnia istotne funkcje kulturowe, ale jest on ściśle związany ze swoim czasem.

112. *Gdy patrzę na historię... Z Agnieszką Holland rozmawia Jerzy Diałowski*, „Kultura” 1981, nr 14, s. 11.
113. S. Brzozowski, *Literatura polska wobec rewolucji. Dzieła wszystkie*, t. 6, Warszawa 1936, s. 222.
114. M. Janion, „Cześć i dynamit”. *Literatura a rewolucja*, (w:) *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 39.
115. SEK, „*Dzieje jednego pocisku*” na scenie. *Nasza rozmowa z Andrzejem Strugiem w dniu premiery*, „Robotnik” 1935, nr 84, s. 3.
116. Por. T. Lubelski, *Uspokojenie, czyli „Panny z Wilka” Andrzeja Wajdy jako adaptacja*, (w:) *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 93.
117. S. Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969, s. 167.
118. Ibidem.

119. M. Głowiński, *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, (w:) *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.
120. T. Furstenuau, *Le film historique: document ou oeuvre d'art?*, „Culture”, Paris 1974, nr 1; por. R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 25.
121. G. Glass, *Wizerunek człowieka w roku 1906 w Polsce pocziwego*, (z podtytułem: *Pamiętnik śp. Wiesława Wrony, przemysłowca, kupca, obywatela i wyborcy*), Kraków 1908.
122. T. Burek, *Lekcja rewolucji. (O znaczeniu rewolucji 1905 roku w procesie historycznoliterackim)*, (w:) *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 151.
123. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 150.
124. Ibidem, s. 163.
125. W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w Polsce międzywojennej*, Katowice 1986, s. 127.
126. Akst (S. Baczyński), *Wódz i naród (Józef Piłsudski)*, Warszawa 1917, s. 14–15.
127. M. Czerwiński, *Magia, mit i fikcja*, Warszawa 1973, s. 110.
128. Koncepcja funkcjonalna mitu Henry Murraya z 1959 roku opisana przez E. Tarkowską (w:) tejże, *Ciągłość i zmiana w socjologii francuskiej: Durkheim, Mauss, Levi-Strauss*, Warszawa 1974, s. 246.
129. N. Frye, *Mit, fikcja, przeniesienie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2.
130. T. Burek, op. cit., s. 188.
131. S. Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.

132. J. Piłsudski, *Jak stałem się socjalistą*, „Promień” 1903, nr 8–9.
133. Por. W. Gromczyński, *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre’a*, (w:) *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, t. 1, Warszawa 1983, s. 313.
134. Por. I. Maciejewska, *Rewolucja i niepodległość*, Kielce 1991, s. 70–71.
135. B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, op. cit.
136. A. Strug, *Dzieje jednego pocisku*, Warszawa 1977, s. 52–53.
137. Por. I. Maciejewska, *Rewolucja i niepodległość*, op. cit., s. 80.
138. A. Witkowska, *Śmierć Polonii*, „Teksty”, 1979, nr 3.
139. Ibidem.
140. Ibidem.
141. E. Abramowski, *Etyka i rewolucja*, (w:) tegoż, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1924, s. 265–310.
142. Ibidem.
143. Por. N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, Kraków 1993; Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.
144. Cytat pochodzi z filmu *Gorączka*.
145. P. Kropotkin, *Nauka współczesna i anarchizm*, Lwów 1920.
146. G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970, s. 21.

Rozdział IV

DZIAŁALNOŚĆ SCENARIOPISARSKA

„Przekleństwem filmu jest fakt, iż do scenariuszy biorą się nie literaci, lecz byle kto! Scenariusze powinny być powierzane wyłącznie literatom. Posiadają oni wykształcenie w doborze obrazów, w ich porządku i logice. Pracę pisarza należy uzgodnić z wymaganiami techniki filmowej przy opracowywaniu tzw. drehbuchu, do spółki z fachowcem. Raczej trzeba zamawiać scenariusze u literatów niż uciekać się do przeróbek utworów.”¹

W 1930 roku, gdy Andrzej Strug wypowiadał przytoczone uwagi, miał już za sobą doświadczenia scenariopisarskie wyniesione z pracy przy trzech filmach: *Pan Tadeusz* (1928), *Przedwiośnie* (1928), *Mocny człowiek* (1929). Pisarz nigdy więcej nie wyrażał publicznie swoich poglądów na temat filmu, co wskazywałoby, iż zerwał wszelkie bezpośrednie więzy łączące go z kinematografią polską. Charakter powyższej wypowiedzi świadczy o tym, że znał on reguły języka filmowego i świadomie wybierał filmową formę wyrazu. Końcowy fragment uwag pisarza pozwala przypuszczać, że był on zwolennikiem scenariuszy pisanych specjalnie do filmu, nie zaś adaptacji tekstów literackich, co być może miało związek z dokonanymi adaptacjami jego powieści.

Bliskie świadomości artystycznej Andrzeja Struga, dążącego do twórczego zespolenia filmu i literatury, wydają się opinie Karola Irzykowskiego, który uważał, że pisarze powinni współpracować z kinematografią, bo tylko w ten sposób kino opanowane „przez wszelką biedotę intelektualną, przez analfabetów pociągniętych żądzą zysku, ma szansę stać się sztuką.”² Praktycznym sprawdza-

nem możliwości artystycznych tego rodzaju symbiozy w końcu lat dwudziestych była działalność scenariopisarska Struga.

W latach 1926–1929 scenariusz stał się centralnym problemem dyskusji prasowych, zarówno jeśli chodzi o proces realizacji filmu, jak i zagadnienie przyszłości dziesiątej muzy. Wydaje się jednak, że był to problem wynikający z literackiego kontekstu, w jakim funkcjonowało kino w Polsce. Myślenie o kinie w kategoriach literackich powodowało, że scenarzysta urastał do rangi faktycznego twórcy dzieła filmowego. Zadaniem realizatora było jedynie przełożenie wizji scenarzysty na obrazy filmowe, sprowadzało się więc do funkcji wykonawczych. Takie rozłożenie akcentów wynikało z głęboko zakorzenionej w kulturze polskiej tendencji do utożsamiania pisanego projektu filmu z jego wersją ekranową. Zupełnie innego wydźwięku nabiera w tym kontekście cytowana już na początku wypowiedź Andrzeja Struga: „Nie wyobrażam sobie rasowego literata, który by nie czuł dziś potrzeby wypowiedzania się za pomocą obrazów filmowych.”³ Jest to dobitnie wyrażone przeświadczenie o możliwości kreacji nowego typu, odzwierciedlającej stan kulturowego współwystępowania słowa i obrazu. Typem aktywności twórczej zbliżonym do przedstawionej idei mogło być pisanie scenariuszy do filmów.

Scenariopisarstwo filmowe nie stało się w Polsce zawodem, niewielu było etatowych scenarzystów w kinie międzywojennym. Właściwie tylko dwaj literaci związani byli na stałe z produkcją kinematograficzną: Jerzy Braun, który po opracowaniu czterech scenariuszy do filmów: *Huragan*, *Mocny człowiek*, *Pod banderą miłości* i *Halka*, w końcu okresu niemego porzucił pracę scenariopisarską, oraz Anatol Stern. Stern rozpoczął współpracę z kinematografią od przeróbki na ekran powieści Żeromskiego *Przedwiośnie* (1928). Po odejściu Brauna stał się on jedynym stałym scenarzystą filmowym aż do 1939 roku. Wielu realizatorów samodzielnie opracowywało przygotowywane filmy.⁴ Tym cenniejsi byli współpracownicy, szczególnie literaci, o uznanym autorytecie.

Próbowali pisać scenariusze lub współpracowali przy ich pisaniu Leo Belmont, Kazimierz Andrzej Czyżowski, Stefan Kiedrzyński, Janusz Meissner, Waław Sieroszewski, a także Andrzej Strug.⁵

W 1927 roku w jednym z wywiadów pisarz powiedział: „Na ogół (...) nie jestem zwolennikiem przeróbek z powieści. Następnym moim film, który został zamówiony przez wytwórnię Starfilm — *Wiatr halny*, piszę od razu w formie scenariusza filmowego.”⁶ Film ten nigdy nie został zrealizowany.⁷

Oprócz Struga oryginalne scenariusze filmowe próbowali pisać Władysław Reymont i Stefan Żeromski⁸, niestety z podobnym skutkiem. W latach dwudziestych obok scenarzysty, aktorów i operatora zdjęć, jak to było we wcześniejszym okresie, zwracano uwagę na rolę reżysera, ale dotyczyło to głównie refleksji krytycznej. Natomiast w praktyce realizatorskiej dominował wzór autorstwa przeniesiony z tradycji literackiej. Ferdynand Goetel podkreślał, że scenariusz jest jednym z podstawowych elementów konstrukcyjnych filmu: „Nie robię nigdy z góry streszczenia fabuły, konspektów: piszę obrazami. Jest to zupełnie odmienna technika pisarska od techniki nowelistycznej czy powieściowej. Postępuje się od obrazu do obrazu, drogą asocjacji wizji”.⁹ Literatura przedmiotu, dotycząca problemów związanych z teorią i praktyką scenariusza filmowego, potwierdza niejednoznaczność i złożoność zjawiska.¹⁰ Scenariusz, będąc słowną antycypacją dzieła filmowego, zazwyczaj stanowi efekt pracy pisarza i jako twór językowy jest w pewnym sensie utworem literackim. Teoretycy literatury nie traktują go jednak jako odrębny gatunek literacki. Scenariusz filmowy sytuuje się więc na pograniczu filmu i literatury. Duża różnorodność form scenariuszy, zarówno pod względem dramaturgicznym, jak i stylistycznym — scenariusze schematyczne, emocjonalne, nowele filmowe, scenariusze pisane w specyficznej formie quasi-montażowej, z wyraźnymi sugestiami widzenia filmowego (pojawiły się one w okresie kina niemego i skończyły się wraz z jego zmierzchem) — rodzi potrzebę dalszych studiów badawczych nad

rolą scenariusza w procesie tworzenia dzieła filmowego, a także jego miejscem w literaturze.¹¹

Scenariusz w latach dwudziestych nie miał wartości autonomicznej, weryfikował się dopiero w dziele filmowym. Znacznie później Jean Mitry tak pisał na ten temat: „ (...) scenariusza — w rozumieniu precyzyjnego scenopisu — nie można porównywać z powieścią lub sztuką teatralną. Niewykonana partytura, niewydana powieść czy niewystawiona sztuka mają swoją własną, skończoną egzystencję. Niezrealizowany film po prostu nie istnieje.”¹² Natomiast Jerzy Adamski stwierdził: „Z punktu widzenia tworzywa filmu scenariusz może nie mieć żadnej autonomicznej (na przykład literackiej) wartości estetycznej, podobnie jak nie ma jej nutowy zapis muzyki, dla której obojętne jest na przykład graficzne piękno zapisu.”¹³ Stanowi on propozycję skierowaną do zespołu ludzi mających pracować nad filmem. Wymaga to od scenarzysty opanowania pewnych umiejętności warsztatowych. Bardzo istotnym elementem procesu produkcyjnego jest aparatura optyczna współkomponująca dzieło filmowe. Bolesław W. Lewicki, podkreślając wagę czynnika technicznego w filmie, zwracał uwagę, iż scenariusz jest rodzajem propozycji, twórczego impulsu. Tworzenie scenariusza wymaga bowiem od jego autora umiejętności przewidywania, jaki efekt ekranowy można uzyskać dzięki zastosowaniu określonych możliwości technologicznych.

Ze względu na charakter niniejszego studium propozycją przydatną metodologicznie może być koncepcja scenariusza filmowego stworzona przez Bolesława W. Lewickiego.¹⁴ Autor traktuje scenariusz jako „literacki program struktury filmowej”. Oznacza to, iż stanowi on swego rodzaju etap wstępny pracy nad filmem, rodzaj planu określającego temat i dramaturgię przyszłego dzieła, a także rysunek psychologiczny postaci i teksty dialogów. Scenariusz będący słownym projektem dzieła filmowego może wpływać na konkretne rozwiązania twórcze reżysera, może go inspirować do szukania obrazowych ekwiwalentów literackich środków stylistycznych

lub stanowić jedynie źródło fabuły. Zazwyczaj rolą scenariusza w procesie produkcyjnym filmu jest dostarczanie fabuły i związanej z nią koncepcji przedstawieniowej.

Bardzo trudno jest, wobec braku scenariuszy napisanych przez Andrzeja Struga, na podstawie tylko jednego z trzech analizowanych filmów — *Pana Tadeusza*, odpowiedzieć na podstawowe pytania, jakie wiążą się z działalnością scenariopisarską pisarza. Nie będziemy w stanie rozstrzygnąć, jaką rolę odgrywał scenariusz w tych konkretnych realizacjach i w warsztacie filmowym w końcu lat dwudziestych ani jakie funkcje w procesie produkcyjnym filmu spełniał scenarzysta i jaki miał wpływ na kształt realizowanego filmu. Trudności natury źródłowej pogłębiają poważne problemy metodologiczne, związane z rolą scenariusza w strukturze wypowiedzi filmowej. Wobec braku scenariuszy realnych, które pozwoliłyby przeanalizować sposób wtopienia się ich w strukturę dzieła filmowego, potraktujemy scenariusz jako „literacki program struktury filmu”, zawarty w fabule filmowej. Fabuła będzie tutaj traktowana w sposób zaproponowany przez Henryka Markiewicza jako osobista wypowiedź autora scenariusza.¹⁵ Możemy więc zastanowić się, posługując się głównie źródłami pisanyymi i porównując fabułę literacką z filmową, na ile fabuła omawianych filmów, traktowana jako realizacja propozycji scenariuszowych, zdradza predylekcje twórcze scenarzysty, jego sposób myślenia, rodzaj wyobraźni, a tym samym wpływ scenariusza na kształt artystyczny i charakter filmu. Szczególnie jest tutaj interesujące, na ile zainteresowania pisarskie Struga znalazły oddźwięk w pisanych scenariuszach i realizowanych na ich podstawie filmach.

Krąg problemów, którymi zajmował się Strug w swojej twórczości, koncentrował się na sytuacjach granicznych, w których bieg akcji zmierzał ku centrum człowieczeństwa, czyli sumieniu, dokonującemu wyboru, z reguły nieodwracalnego. Wypadki zewnętrzne spełniały rolę jedynie katalizatora umożliwiającego ujawnienie się wewnętrznej wartości człowieka. Strug przedstawiał bohaterów

w momencie wyboru: między szczęściem a obowiązkiem, między wolnością indywidualną a podporządkowaniem, między wiernością a zdradą, między życiem a śmiercią. Stefan Lichański zauważył, iż u Struga wartości to nie przedmiot wyrafinowanych intelektualnie dysput, lecz integralny element naszego (polskiego — przyp. autorki) losu, więc także element sztuki, przed którym bezskutecznie usiłuje się ona chronić w utopię „czystości”, w kult „dobrego rzemiosła”.¹⁶

Trzy omawiane utwory: *Pan Tadeusz*, *Przedwiośnie*, *Mocny człowiek*, stanowiące podstawę scenariuszy, dotyczą problemu wartości i konieczności dokonywania wyborów, pojmowanych realistycznie, praktycystycznie, sprawdzających się w ludzkich decyzjach i czynach. Problem wartości wydaje się określać istotę zjawiska artystycznego, jakim był w polskiej kulturze Andrzej Strug, zarówno jego postawę życiową, jak i samo pisarstwo. Kazimierz Czachowski pisał, iż Struga interesował problem wartości zarówno od strony psychologii, jak i aksjologii: „Strug z całym krytycyzmem wnika we właściwe bodźce psychiczne swych postaci, nie waha się przedstawiać ich załamania i wykołajenia, rzecz by można z pasją odtwarza komplikacje natury ludzkiej, wyrwca ją podszewką do góry, ukazuje ją na tle katastrof i zdrad, aby tym głębiej sięgnąć w duszę człowieka i tym prawdziwiej i dokładniej odmalować jego oblicze.”¹⁷

Bohaterowie Struga, których Irzykowski określa mianem „bohaterskich gburów”, znajdują się w trudnej sytuacji, gdyż próbują walczyć o wolność w różnych jej postaciach, własną i cudzą. Ich życie podporządkowane jest świadomie wziętej na siebie odpowiedzialności. Potrafią być jednocześnie indywidualistami, buntującymi się wewnętrznie przeciwko duchowemu służalstwu większości społeczeństwa, i członkami organizacji, wykonującymi jej rozkazy jako potwierdzenie swego indywidualizmu, w imię dokonanego wyboru. Jak słusznie zauważa Leon Pomirowski¹⁸, Struga interesuje człowiek, przebijający się do świata wolności — indy-

widualnej i społecznej, przez swoją *via crucis*, a także przez własne złudzenia i zafałszowania wewnętrzne, przez pokusy zewnętrznego splendoru.

Działając w imię społecznych racji, które mogły stanowić, w pewnym sensie, mechanizm sprawczy jego twórczości, nie mógł Strug nie zareagować na szansę, jaką stwarzało kino. Poddanie literatury próbie ekranu, według autora *Pokolenia Marka Świdry*, stanowiło kryterium nowoczesności uprawianej sztuki. Pytanie, czy był w stanie realizować swój ideał kina jako scenarzysta, pozostaje otwarte. Panujący w kinie polskim tego okresu system producencki, wbrew opiniom prasowym, dawał scenarzyście niewielki margines swobody. Andrzej Strug, przystępując do współpracy z kinem w 1927 roku, miał tego pełną świadomość.

Filmy, które powstały w oparciu o scenariusze, napisane przez Andrzeja Struga, należały do grupy reprezentacyjnych adaptacji literackich. Podobnie jak w przypadku filmowych adaptacji jego powieści, każdy z filmów, przy których Strug pracował jako scenarzysta, zostanie potraktowany jako odrębne dzieło.

Pan Tadeusz

Przystępując do ekranizacji *Pana Tadeusza* (1928) Adama Mickiewicza w dziesiątą rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości, reżyser Ryszard Ordyński i autorzy scenariusza: Andrzej Strug i Ferdynand Goetel, stanęli wobec niezmiernie trudnego zadania. Tekst poematu, a także ów szczególny moment dziejowy sprawiły, że nie mógł to być zwyczajny film, lecz „spektakl narodowy”.

Uroczysta premiera filmu *Pan Tadeusz*, rozpoczynająca obchody dziesięciolecia odzyskania przez Polskę niepodległości, odbyła się w Warszawie w kinie „Filharmonia”. Na pokazie byli obecni: prezydent Ignacy Mościcki z małżonką, marszałek Józef Piłsudski z rodziną, Rada Ministrów, korpus dyplomatyczny i inni zaprosze-

ni goście. Recenzent „Polski Zbrojnej” napisał: „Premierowa publiczność reagowała bardzo żywiołowo i oklaskiwała rzęsiście niektóre szczególnie udane zdjęcia, a także napisy wyjęte z tekstu eposu. Gdyby nie uroczysty nastrój przedstawienia, być może zaczęłyby chórem deklamować i jest to bodaj pierwszy w dziejach kinematografii wypadek frenetycznego oklaskiwania napisów.”¹⁹

Natomiast recenzent „Świata” tak podsumował wrażenia z premiery: „Wielkiego fiaska nie ma, chociaż i nie ma wielkiego sukcesu artystycznego, choć będzie kasowy”.²⁰

Po warszawskiej premierze, która była dużym wydarzeniem kulturalnym, film zaczęto pokazywać w siedmiu największych kinach Rzeczypospolitej.

Rok wcześniej — 28 czerwca 1927 roku na Wawelu spoczęły prochy Juliusza Słowackiego. Te dwa tak różne wydarzenia wbrew pozorom łączyło bardzo wiele. Znaczenie wawelskich uroczystości wykraczało poza hołd złożony pamięci poety. Była to ogromna manifestacja polityczno-patriotyczna, zorganizowana przez ówczesny rząd. Podobny charakter miała premiera *Pana Tadeusza*, będąca wyrazem stosunku sanacyjnego obozu rządzącego do tradycji romantycznej. Pogrzeb Słowackiego i premiera filmu *Pan Tadeusz* to szczytowe momenty kultu romantyzmu, nieutożsamianego wyłącznie z literaturą, w dwudziestoleciu międzywojennym. Zjawiskiem tym obejmowano, obok poezji, tak zwaną filozofię narodową, poglądy religijne, a także ciąg powstań i walk wyzwoleniczych, wyznaczony datami: 1794, 1812, 1830, 1848, 1863, 1905, 1914 aż po lata 1920 i 1926, traktowane jako realizacja patriotycznych ideałów.²¹

Silnie zakorzeniona w tradycji narodowej, utożsamianej z romantyczno-niepodległościową, była działalność i wystąpienia polityczne Piłsudskiego i jego zwolenników. Chętnie szukali oni patronów dla swoich działań w historii literatury. Szczególną wagę przywiązywano do propagowania odpowiednio interpretowanych idei wyjętych z utworów Słowackiego czy Mickiewicza. Bez wątplenia

silniejszy był wpływ Mickiewicza, wyrażający się nie tylko znaczną ilością cytatów i zapożyczeń z dzieł wieszczka, lecz przede wszystkim częstotliwością sięgania po jego pisma przy określaniu najważniejszych punktów polityki i ideologii obozu. Świadczyła o tym także decyzja sfilmowania *Pana Tadeusza* w dziesiątą rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości. Kult Mickiewicza, jak pisała Maria Czapska, był bardzo powierzchowny, gdyż nie dotyczył inspiracji twórczych, lecz polegał głównie na wszechobecności wieszczka w życiu codziennym. Mickiewicz był więc na pudełkach od zapalek, kałamazarzach, guzikach, a nawet w kinie.²²

Przełożenie poezji Mickiewicza na język obrazu filmowego, co należało do zadań scenarzystów, nie było łatwe, nie tylko ze względu na problemy adaptacji, lecz także z uwagi na ryzyko konfrontacji wyobrażeń zbiorowych z jednorazową, niepowtarzalną, a więc swoiście dogmatyczną wizją artystyczną. Realizowano ten film z nadzieją na masowy odbiór, zaś sposób myślenia i odczuwania mas opierał się na wiekowej tradycji narodowej i religijnej. O randze przedsięwzięcia świadczył niespotykany dotąd w polskiej produkcji zaangażowany kapitał — około pół miliona złotych. Wielce znaczący był fakt, że plakat i program kinowy, wydany w formie kolorowej broszury, opracował Wojciech Kossak, jeden z najpopularniejszych ówczesnie malarzy, którego twórczość kojarzono ze stereotypowym ułanem.²³

Autorzy adaptacji mieli świadomość ideologicznych celów, jakim miał służyć filmowy *Pan Tadeusz* jako dzieło rocznicowe, liczyli się też z oczekiwaniami odbiorców i wybrali drogę, która wydawała się im najprostsza i najbezpieczniejsza — ilustracyjnej wierności poematowi. Stworzyli serię „ożywionych fotografii”, przeplatanych fragmentami oryginału literackiego, zamiast specjalnych napisów. Nie oznaczało to jednak próby przeniesienia całości *Pana Tadeusza* na ekran. Scenarzyści wybrali z fabuły jedynie pewne zdarzenia, według ustalonego klucza. Pewne zastrzeżenia budziło wysunięcie na plan pierwszy scen batalistycznych, z pominięciem sze-

regu scen rodzajowych.²⁴ Krytykowano też budowę i układ fabuły, które były nieczytelne dla osób nieznających poematu.

Ramę kompozycyjną filmu stanowiła opowieść poety (Mickiewicza) — narratora, skupiająca się na romansowym wątku Zosi i Tadeusza, będącym swego rodzaju pretekstem do wyeksponowania warstwy historycznej, stąd pojawiający się często na ekranie legionieści Dąbrowskiego, na czele z samym generałem, a także Napoleon — czytelne znaki dla widza, odwołujące się do narodowych mitów i patriotycznej symboliki. Nie był to film historyczny, nie opowiadał bowiem o autentycznych wydarzeniach 1811 i 1812 roku, aczkolwiek historyczne akcesoria zostały zrekonstruowane z odczuwalną pieczołowitością. Była to próba wykreowania mitu o wyraźnych funkcjach dydaktycznych, służącego upowszechnieniu sanacyjnej historiozofii.

Trudno pisać o scenariuszu do *Pana Tadeusza*, ponieważ nie zachował się on do dnia dzisiejszego, możemy go więc oceniać jedynie na podstawie efektu ekranowego i wypowiedzi samych scenarzystów.²⁵ Andrzej Strug w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Kina dla Wszystkich” powiedział: „Nie odbiegamy od akcji utworu, ale wydobywamy na światło dzienne to, co zazwyczaj rozplywa się w sielskich cudownościach *Pana Tadeusza*. Moją funkcją przy tworzeniu scenariusza było właśnie podmalowanie tego historycznego tła, którego się nie zauważa w poemacie. Dziad żebrzący — legionista przynoszący wieści o Napoleonie, o Dąbrowskim, idącym do Polski, Robak agitujący szlachtę i szykujący powstanie, które ma ułatwić Napoleonowi wkroczenie do kraju — to wszystko, co dyskretnie ukazuje Mickiewicz, szerokie rozłogi eposu dziejowej widziane przez tęczowe okna rozrzuconych tu i ówdzie wierszy Mickiewiczowskich, to starałem się ukazać i ja, i dać jako soczyste tło głównej akcji poematu wieszczą (...). Ekspozycja jest zachowana w scenariuszu ta sama, co w książce — z większym wszakże uwzględnieniem tych spraw, które mający je jeszcze w pamięci Mickiewicz uważał za zrozumiałe same przez się. Tych



Pan Tadeusz w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego

uwzględnień wszakże nie należy się lękać. Nie zapominajmy, iż *Pana Tadeusza* każdy z nas nosi od młodości w sercu (...). Niechaj będą to prawdziwe sybillińskie księgi narodu, zamykające w sobie nie tylko drogocenne pamiątki obyczajowej przeszłości, lecz również skarby marzeń i walk o wolność Polski, ukryte w dębowych skarbcach zaścianków litewskich.²⁶

Natomiast Ferdynand Goetel na pytanie dziennikarza „Kurier Filmowego” o różnice między filmem a tekstem poematu odpowiedział, że: „Poza mocnym podmalowaniem tła historycznego, co scenariusz zawdzięcza A. Strugowi przede wszystkim, akcja na ekranie zostanie udramatyzowana w znacznie większym stopniu, niżli to ma miejsce w poemacie. Mimo iż ze złością pilnowaliśmy tekstu, sama technika filmu wprowadza swoje zmiany. Tak więc wypuklą się w filmie postacie, biorące udział w akcji utworu, takie jak Robak, jak Gerwazy, który jest w filmie wybitną dramatis persona. Natomiast zajmujący dość wiele miejsca w poemacie wieszczka Podkomorzy, na ekranie zmaleje ze względu na swój charakter rezonera, mogącego sobie znaleźć jeszcze miejsce na scenie, ale nigdy na płótnie ekranu (...). Trójkąt: Tadeusz, Zosia, Telimena nabierze dzięki umiejętnemu montażowi poszczególnych fragmentów przez reżysera plastyki i siły dramatycznej (...). Sprawa napisów była przedmiotem dłuższych rozważań, gdyż ekran wymaga raczej syntetycznej prozy i skrótu, niżli wiersza, nawet najpiękniejszego. Ale doszliśmy do przekonania, że dzieło to ma poza filmowym, artystycznym, także wiekopomne znaczenie społeczne i że nie wolno nam przekładać natchnionych słów poety na swoje nieporadne zdania. Zostawiliśmy tedy niezbędne fragmenty poematu, dążąc do tego, by były one nierymowane, tzn. nie stanowiły dwu- lub czterowierszy, które by swą niezrównaną formą zbyt zaabsorbowały uwagę widzów.”²⁷ Na zakończenie wyraził on nadzieję, że zwrot twórców filmowych ku arcydziełom naszej literatury skłoni rząd do zaopiekowania się polską produkcją.

Producentom (wytwórnia Star-Film), którzy podjęli się realizacji *Pana Tadeusza*, także przyświecały określone intencje. Anto-

ni Niemirski, dyrektor Star-Filmu, zauważył, że widowisko filmowe, pokazujące bohaterskie fragmenty historii ojczyzny, zyskuje znacznie większą nośność emocjonalną niż komercyjna produkcja kosmopolityczna i mając nadzieję na sukces kasowy, zaryzykował po raz pierwszy w kinie polskim tak ogromny kapitał, by stworzyć — jak sam się wyraził — „polski film propagandowy”.²⁸

Filmowa adaptacja *Pana Tadeusza* była potwierdzeniem rangi Mickiewicza jako patrona ideowego obozu rządzącego. Lecz w latach dwudziestych, zdaniem Stefana Żółkiewskiego, nie przeżywanego zainteresowania romantyzmem w takiej mierze, w jakiej rozbudziło się ono w początkach XX wieku.²⁹ Dzieła romantyków tworzyły jednak wspólny dla znacznej części społeczeństwa repertuar tekstów ułatwiających komunikację społeczną. Piłsudscy starali się to wykorzystać, by wokół tradycji romantycznej zjednoczyć całe społeczeństwo. Miała ona być rodzajem drogowskazu dla teraźniejszości. Różnymi sposobami starano się narzucić społeczeństwu przekonanie o bezpośredniej łączności między dawnymi a nowymi laty, łączności reprezentowanej przez Piłsudskiego i zwolenników jego orientacji.

Twórcy filmowej adaptacji *Pana Tadeusza*, pragnąc stworzyć przekonującą wizję Mickiewiczowskiego poematu, odwołali się do romantycznej i poromantycznej ikonografii.³⁰ Biorąc swój początek z popularnej, patriotycznej imagerii i taki charakter zachowując, polskie malarstwo romantyczne i poromantyczne stało się elementem o największym społecznym znaczeniu i zasięgu. Przejęło ono po gasnącej poezji romantycznej coś, co określano mianem rządu dusz, i poprzez właściwe sobie wizualne uobecnienie wprowadziło na trwałe do polskiej kultury pewne stereotypowe obrazy, które funkcjonują do dzisiaj w zbiorowej świadomości Polaków. Symbolem owej patriotycznej sztuki, przeciwstawiającej się sytuacji politycznej, był Michał Elwiro Andriolli, znany głównie jako ilustrator polskiej przeszłości narodowej. Jego rysunki spopularyzowały w drugiej połowie XIX wieku świat idei i obrazów jeszcze roman-

tycznych na użytek szerokich mas mieszczańskich. Miał on ogromne wycucie pewnej charakterystycznej poetyki przedstawiania ludzi i zjawisk, dzięki czemu stworzył w swoich drzeworytach szereg typów postaci: polskiego ułana, starego szlachcica, polskiego młodzieńca, polskiej dziewczyny, księdza, mieszkańca dworku, myśliwego, polskiego Żyda.

Jego ilustracje były jedynym bezpośrednim źródłem ikonograficznym wykorzystanym w filmie przez reżysera Ryszarda Ordyńskiego i scenografa Józefa Galewskiego.³¹ Stereotypowe obrazy, które on stworzył, zapadły tak głęboko w polską świadomość, iż twórcy filmowej adaptacji *Pana Tadeusza*, chcąc dotrzeć do odbiorcy masowego, nie mogli zlekceważyć faktu, iż już kilka pokoleń Polaków wyobrażało sobie świat przedstawiony w *Panu Tadeuszu* w sposób określony przez Andriollego. Ilustrując *Pana Tadeusza*, wybierał Andriolli sceny dramatyczne, pełne ekspresji, takie jak kłótnia, bitwa, koncert, polonez, spowiedź księdza Robaka, ale także liryczne, poetyckie, sentymentalne. Starannie układał je w rytm następujących po sobie obrazów różniących się nastrojem. Po nieco intymnej scenie spotkania Zosi z Tadeuszem z księgi pierwszej pojawia się scena zbiorowa, będąca ilustracją wieczerzy z tej samej księgi. Podobnie po scenie ubierania Zosi z księgi piątej następuje scena kłótni. Takich następstw, wskazujących na przemyślaną kompozycję, jest więcej. Twórcy adaptacji, chcąc udramatyzować akcję filmu, korzystali prawdopodobnie z pomysłów Andriollego.

Filmowy *Pan Tadeusz* przypominał adaptacje ilustracyjne, realizowane we wczesnym okresie kina, był bowiem właściwie cyklem ożywionych obrazów utrzymanych w stylistyce Andriollego, przeplatanych wybranymi fragmentami poematu, spełniającymi funkcje napisów objaśniających sens obrazów i nadających kierunek ich interpretacji. Myślenie większymi cyklicznymi całościami, jak zauważył Mieczysław Porębski, było charakterystyczne szczególnie dla wieku XIX. Chodzi głównie o cykle malarskie (Grottgerowskie, Matejkowskie, całość malarskiego *ouvre* Michałowskie-

go), ale dotyczy także grafiki oraz ilustracji romantycznej i poromantycznej. Twórcy filmu budowali poszczególne ujęcia tak jak obrazy malarskie. Ze względu na charakter tworzywa niemego filmu, jakim jest obraz w ruchu, przedmiotem szczególnej uwagi będzie warstwa wizualna.

Świat przedstawiony w filmowej adaptacji Mickiewiczowskiego poematu konstytuują ewokowane w pamięci poety-narratora dwa ciągi obrazów, wzajemnie się przenikające: wspomnienia z lat dziecińczych oraz obrazy z naszej historii narodowej. Film rozpoczyna *Prolog* ukazujący Adama Mickiewicza (Wojciech Brydziński) upozowanego jak na portrecie namalowanym przez Józefa Oleszkiewicza w roku 1828. Przedstawia on siedzącego poetę ze wspartą na dłoni głową. Gest ten, jak podkreślał Jan Białostocki, w porenasansowej ikonografii staje się gestem samego Saturna, patronującego zadumanym myślicielom, uczonym, poetom.³² W polskiej tradycji jest on wszechobecny w ludowym wizerunku Frasnobliewego. Gest poety, myśliciela w wyobrażeniach Polaków staje się gestem Frasnobliewego, nabiera więc wydźwięku narodowo-religijnego. Siedzący, zadumany poeta romantyczny, spoglądając przez okno na katedrę Notre Dame, przenosi nas strofami swego wiersza „Litwo! Ojczyzno moja” w przestrzeń swojej pamięci. Na ekranie pojawia się dom poety w Nowogródku, malowniczo położony zapuszczony wiejski cmentarzyk, puszcza litewska i łany zboża nowogródzkiej ziemi.

Obrazy-wspomnienia są ożywiane strofami Mickiewiczowskiego wiersza, posłuszna zaś marzeniom poety kamera pokazuje piękno krajobrazu litewskiego. Natura jest jednym z bohaterów poematu Mickiewicza, a tym samym filmu. Sytuacja wygnania sprawiła, że autor w *Panu Tadeuszu* nawiązuje raczej do bardziej pogodnego stosunku do natury właściwego epoce sentymentalizmu i idyllicznej odmianie romantyzmu. W *Panu Tadeuszu* typowo romantyczne przeciwstawienie jednostki naturze w zasadzie nie istnieje. Natura występuje w epopei w dwóch formach: jako krajobraz, który dzięki

plastycznym walorom poezji Mickiewicza stał się wizją pejzażu uznanego za typowo polski, i jako środowisko codziennego bytowania bohaterów. W wersji filmowej szczególnie eksponowany jest motyw człowieka obserwującego naturę. Owym obserwatorem jest sam poeta, grany z dużą siłą wyrazu przez Wojciecha Brydzińskiego, a także pozostali bohaterowie filmu.

Zdjęcia pejzaży w filmie zostały wykonane z dużą kulturą plastyczną przez Antoniego Wawrzyniaka i Janusza Wasunga. Były to ujęcia plenerowe, realizowane na Nowogródczyźnie, między innymi w Czombrowie, uchodzącym tutaj za Soplicowo Mickiewicza. Spół sposób komponowania kadru, panoramicznie rozległe, niemalże malarzkie obrazy o szerokiej perspektywie, zdają się być bliskie fotografiom Jana Bułhaka, który narzucił romantyczną malarskość fotografowanym przez siebie wyobrażeniom pejzażu polskiego. Wybierając obiekty, zwracano uwagę na ich wartości patriotyczne, co było zgodne z tradycją sztuki polskiej i z obowiązującymi w latach dwudziestych tendencjami. Sentymentalne, statyczne obrazy polskiego krajobrazu, pokazane w filmie, dobrze oddają idylliczny klimat poezji Mickiewicza i są chyba najciekawszą warstwą adaptacji.

Pejzaż polski — rozumiany jako pewna kategoria³³ — silnie oddziałuje na emocje widza i stanowi rodzaj symbolicznej ramy, w której rozgrywają się sceny ilustrujące narodową mitologię. Tworzą one ciąg powracających obrazów wywoływanych z pamięci poety odpowiednimi fragmentami poematu: „tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną”, pisał Mickiewicz, ponownie oglądany na ekranie. Wyobraźnię widza wypełniają zaś obrazy bujnej i dzikiej przyrody litewskiej. Twórcy filmu reprodukują także inne obrazy-wspomnienia, które odsyłają do szerszych, społecznych ram pamięci. Jest to wieś, przez którą maszeruje oddział legionistów, zebrzący dziad, opowiadający o Legionach, Napoleonie i generale Dąbrowskim idącym do Polski. W tej scenie dokonuje się istotna metaforyzacja polegająca na przeniesieniu sfery znaczeń związanych z Legionami Dąbrowskiego na Legiony Piłsudskiego. Nawiązanie do tradycji napoleoń-

skiej i Legionów Dąbrowskiego, z których wywodziła się romantyczna koncepcja walki o wolność, posiadało charakter symboliczny. Miało świadczyć o zakorzenieniu Piłsudczyków w ojczystej tradycji, utożsamianej z tradycją romantyczno-niepodległościową. Logiczną konsekwencją ruchu niepodległościowego były Legiony Piłsudskiego, od momentu swojego powstania niejako wpisane w symbolikę romantyczną. Legioniści uważali się bowiem za duchowych spadkobierców i kontynuatorów dzieła romantycznych wieszczów.

Przeszłość legionową miał za sobą również Andrzej Strug, który jeszcze w 1928 roku identyfikował się z polityką Piłsudskiego i dlatego mógł w sposób przekonujący wykreować w scenariuszu mit legionowy.

Zamknięcie *Prologu* stanowi filmowy efekt ściemnienia obrazu, który przechodząc w rozjaśnienie, wprowadza widza w inny czas akcji. Młody Tadeusz (wyglądający jak postać Tadeusza z rysunków Andriollego, grany przez Leona Łuszczewskiego) po wielu latach nauki w mieście wraca do rodzinnego domu w Soplicowie — krainy dzieciństwa, symbolizującej świat pierwszych i trwałych wartości. Jej zobrazowanie stanowi dworek szlachecki, odzwierciedlający stereotyp dworku polskiego — biały, z kolumnowym gankiem.

Tadeusz błądzi po pustym domu — twórcy stosują rodzaj subiektywizowanej narracji, każąc kamerze podążać za jego wzrokiem, ukazując rodzinne pamiątki, portrety, obrazy o tematyce historycznej, będące wyrazem dawnej świetności, i kreśląc w ten sposób duchowy portret bohatera, by wreszcie pokazać za oknem Zosię (Zofia Zajączkowska), zwiewną i delikatną, jaką opisał Mickiewicz, a narysował Andriolli. Dalsze zdarzenia z książki pierwszej (*Gospodarstwo*) płyną Mickiewiczowskim torem: powitanie Tadeusza z Sędzią, spotkanie Hrabiego rysującego ruiny zamku z Gerwazym, wieczerza w zamku, w czasie której zaczyna się spór Rejenta z Asesorem, a także ważne dla rozwoju wątku romansowego marzenie Tadeusza o pięknej nieznajomej wyrażone w formie fil-

mowego przenikania (obraz Zosi na tle gości). Zdjęcia z podwójną ekspozycją pojawiają się kilkakrotnie w *Panu Tadeuszu*, ich pomysł został zaczerpnięty z filmów pierwszej awangardy francuskiej. Ryszard Ordyński, podobnie jak impresjoniści francuscy, kładł nacisk nie tyle na realistyczne przedstawienie zdarzeń, ile na nastrój wywołujący określone emocje bohaterów, a tym samym także widzów. Było to zgodne z oczekiwaniami scenarzystów, bowiem *Pan Tadeusz* miał wskrzeszać w sercach Polaków postaci bohaterów naszej epopei narodowej.³⁴

Prawie zupełnie pominięto w filmie dwie kolejne księgi (druga — *Zamek* i trzecią — *Umizgi*), podejmujące problematykę obyczajową i rozwijające wątki miłosne.

Dyplomatyka i łowy (księga czwarta) została dosyć dokładnie zilustrowana. Szczególnie wyeksponowano scenę w karczmie, w której Robak opowiada braci szlacheckiej o tabakierze, a właściwie o wielkich ludziach, którzy z niej zażywali tabakę. Interesująca i znacząca jednocześnie jest kompozycja tej sceny. W środku obrazu, ale nie na pierwszym planie, znajduje się tabakiera, którą trzyma w wyciągniętej dłoni siedzący ksiądz Robak, zaś wokół niego skupione są postaci ubrane w szlacheckie stroje, ciekawie zagląda-jące do jej wnętrza. Wprawdzie Robak jest w głębi obrazu, ale z tyłu widać okno, które oświetla jego twarz i tabakierę, znajdującą się w centrum kompozycji i nawet gdyby nie zastosowano filmowego zbliżenia, znajdowałaby się ona w centrum uwagi widza.

Tabakiera księdza Robaka ma znaczenie symboliczne. Mickiewicz porównuje ją do ogniska, gdyż skupia w sobie kilka wątków. Najpierw łagodzi kłótnie i naprowadza uwagę szlachty na sprawy poważne. Cofa zebranych w bohaterską przeszłość — kamera pokazuje jadących konno legionistów, generała Dąbrowskiego na koniu i zabiegiem filmowym flash back włącza do akcji Napoleona. Ksiądz Robak radzi bowiem „dom oczyścić” na powitanie cesarza, a wszystko to za pomocą tabakiery, pokazanej w środku kompozycji, zgodnie z romantyczną zasadą podkreślania znaczenia przedmio-

tu charakterystycznego dla epoki. Kompozycja tego obrazu jest taka sama, jak na rysunku Andriollego, co potwierdza tezę o wpływie rozwiązań ikonograficznych na wymowę ideową filmu.

Jednym ze stereotypów ikonograficznych wykorzystywanych do kształtowania planu ideologicznego filmu są jadący konno legioniści, obraz stanowiący swego rodzaju leitmotiv adaptacji. Wywodzi się on z popularnych patriotycznych przedstawień obrazujących mit legionowy, mocno eksponowany przez rządową propagandę, przy czym, jak zauważył Stanisław Gepner, znawca broni i munduru wojskowego, przedstawieni przez Andriollego i skopionani przez twórców filmu legioniści nie są legionistami Dąbrowskiego, symbolizują jedynie ułanów polskich, ponieważ mają czapki i mundury nieistniejącego kroju.³⁵ Miało to swoje uzasadnienie praktyczne, stereotypy ikonograficzne, takie jak: ułan polski, generał Dąbrowski czy Napoleon łatwiej przemawiały do wyobraźni przeciętnej odbiorcy niż poważne historyczne treści.

Kolejne dwie księgi (piątą – *Kłótnia* i szóstą — *Zaścianek*) twórcy adaptacji pominęli, co spowodowało brak logicznej ciągłości akcji.

Narada u starego Macieja (księga siódma — *Rada*) została przedstawiona jako galeria typów zażywnych, rubasznych postaci szlacheckich, jakby wprost przeniesionych z rysunków Andriollego. Były one niezwykle przekonujące dla odbiorcy, bowiem Andriolli podzielał poglądy, zwyczaje, wierzenia drobnej szlachty, znał życie małych, wiejskich dworzków, a tym samym potrafił przekształcić powszechne stereotypy wyobrazeniowe w obrazowe, które w jego wykonaniu stawały się wiarygodne.

W scenie zajazdu (księga ósma — *Zajazd*) Ryszard Ordyński przywołał ogólnonarodowy mit dworku szlacheckiego z czasów rozbiorów, będącego symbolem tradycji, źródłem wartości moralnych i duchowych narodu, pełniącego wraz z jego mieszkańcami rolę bastionu polskości. Zagrożony byt dworku ratuje ksiądz Robak, a następnie na łożu śmierci wyznaje swe przewiny i opowiada

historię życia ukrytego pod zakonnym kapturem. Jest on najważniejszą dla wymowy ideowej poematu postacią i w pewnym sensie może być uważany za porte parole autora. Możemy go uznać za pełnego bohatera romantycznego. Wprawdzie nie jest to wielki bohater narodowy, lecz pełni rolę symbolu „odrodzenia się duszy narodu”.³⁶ Postać księdza Robaka łączy rodzimy dogmat chrześcijański z wartościami żołnierskimi i patriotycznymi, stanowi więc popularny zwłaszcza w sztuce niskiego obiegu wzorzec postaw obywatelskich i osobowościowych. W latach dwudziestych, gdy cenione było poszukiwanie wartości narodowych w sztuce, nabierał on szczególnego wydzźwięku. W filmie ksiądz Robak grany jest, w sposób przekonujący, przez Jana Szymańskiego. Aktor ten nie nadużywa patetycznych gestów, kojarzących się z romantyczną manierą teatralną.

Krąg tradycji szlacheckich w adaptacji filmowej ogranicza się do pokazania galerii znacząco malowniczych postaci i wyakcentowania wątku romansowego, który ma tutaj oczywisty patriotyczny wydzźwięk. Ów wątek tworzą Tadeusz i Zosia — młodzi patrioci, których miłość może być odczytywana jako nadzieja na lepszą przyszłość ojczyzny. Flirt Telimeny z Tadeuszem, chociaż bardzo filmowy, nie mógł zaistnieć w filmie o wyraźnych cechach ideologicznych.

Rok 1812 (księga jedenasta) rozpoczynają Grottgerowskie w nastroju ujęcia pejzażowe, w których pojawiają się legionieści Dąbrowskiego — symbol patriotyzmu Polaków. Końcowa część filmu w warstwie fabularnej jest niemal w całości zgodna z poematem.

W filmowej adaptacji *Pana Tadeusza* kluczową sceną wydaje się koncert Jankiela, który został zainscenizowany w parku w Radziejowicach. Pod konarami jodły zgrupowani zostali wszyscy bohaterowie poematu, na czele z generałami: Dąbrowskim i Kniaziewiczem, wodzami Legionów. Niezwykła muzyka cymbałów pobudza wyobraźnię słuchaczy, rekonstruuje i ożywia wydarzenia z hi-

storii Polski, pojawiające się na ekranie w znaczącym ciągu: król Stanisław August składa przysięgę narodowi, Konstytucja 3 maja, Targowica zobrazowana na wzór obrazu Matejki *Rejtan*, Legiony Dąbrowskiego. Film kończy jednoczący wszystkich bohaterów polonez.

Dwie postaci bohaterów wolnościowych są szczególnie wyeksponowane w filmie: generał Dąbrowski, grany przez Mariana Palewicza, i świetnie zagrany przez Stefana Jaracza Napoleon. W przypadku generała Dąbrowskiego źródłem ikonograficznym, na którym wzorowali się twórcy filmu, były rysunki Andriollego. Napoleon natomiast został upozowany według znanego powszechnie portretu Delaroche'a.

Bohaterowie filmowej adaptacji *Pana Tadeusza* to problem wykraczający poza krąg literatury. Ekranowe postaci poematu, aby uzyskać aprobatę widzów, musiały odzwierciedlać stereotypy emocjonalno-wyobrażeniowe funkcjonujące w społecznej świadomości. W takiej sytuacji plany dotyczące obsady aktorskiej stały się sprawą stosunku do kulturowego dziedzictwa. Reżyser Ordyński, według relacji prasowych, starannie dobierał obsadę poszczególnych ról, lecz ich recepcja była różna.

Zdaniem krytyki Brydziński (Mickiewicz) okazał brak „rozumienia dla wymogów kinematografii”.³⁷ Nieprzekonywająco wypadli Leon Łuszczewski (Tadeusz) i Zofia Zajączkowska (Zosia) — jemu zarzucano na wskroś nowoczesną urodę oraz teatralny sposób gry, jej przyznano wprawdzie, że posiada „istotnie ładne warunki”, ale nic poza tym.³⁸ O Mariuszu Maszyńskim napisano, że był to „Don Kichot Miłaszewskiego, a nie Hrabia”.³⁹ Inne postaci były znacznie lepiej odbierane — Jan Szymański jako Robak — Jacek Soplica wzruszał, a miejscami porywał widownię.⁴⁰ Podobała się Helena Sulima w roli Telimeny. Nie budził zastrzeżeń Sędzia Stanisława Knake-Zawadzkiego i Podkomorzy Pawła Owerły.⁴¹ Wiesław Gawlikowski „z fantazją” odegrał Wojskiego.⁴² Stefan Jaracz wcielił się w swą ulubioną postać — Napoleona Bonaparte,

a Jerzy Leszczyński był godnym królem Stanisławem Augustem. Podkreślono też doniosłość ról Teodora Rolanda (Asesor) i Józefa Kotarbińskiego (dziad legionista).⁴³

Wszyscy odtwórcy ról byli aktorami teatralnymi, co w sposób widoczny odbiło się na sposobie gry. Poza tym wzorce ikonograficzne, głównie rysunki Andriollego, również na swój sposób teatralne, według których budowano poszczególne postaci i sceny, jeszcze potęgowały efekt teatralizacji. Łączyły bowiem schematyczność i teatralną umowność szczegółów z przesadnie zarysowaną gestykulacją. Ludzie na nich przedstawieni byli aktorami, rzeczy zaś rekwizytami. Teatralność postaci pogłębiał jeszcze patetyzm gry aktorskiej, przemawiającej do odbiorcy językiem romantycznego teatru.

Pan Tadeusz nie był filmem wybitnym. Brak zwartej konstrukcji dramaturgicznej i luźna, chaotyczna akcja sprawiały, że widz, który nie znał dobrze poematu, nie rozumiał filmu. Podobnie jak w przypadku *Mogily Nieznanego Żołnierza* struktura narracji literackiej została przeniesiona na ekran, jej funkcje spełniały napisy. Film niemy w końcu lat dwudziestych dysponował w pełni rozwiniętymi środkami wyrazu, które oparte były głównie na montażu. Przykładem filmu montażowego polskiej produkcji tego okresu może być *Huragan* (1928) w reżyserii Józefa Lejtesa. Natomiast w *Panu Tadeuszu* montaż właściwie nie istniał, stanowił on rodzaj dosyć luźnej składanki obrazów. Wprawdzie operatorzy *Pana Tadeusza* stosowali przenikania i maski, a więc ekspresywny typ przejść montażowych, ale nie pełniły one żadnej funkcji dramaturgicznej. Służyły raczej jako spoiwo luźnych fotografii. Filmowa forma *Pana Tadeusza* była więc anachroniczna, nawet w stosunku do możliwości kina polskiego.

Pan Tadeusz nie funkcjonował w społecznym obiegu kultury jako samodzielne dzieło sztuki, będąc swego rodzaju odbiciem poematu narodowego wieszca, uosabiał kompleks „narodowej słu-

źebności”, stanowiący pokłosie romantycznego, a tym samym literackiego odbioru sztuki.

Ponadartystyczna ranga przedsięwzięcia, jakim była filmowa adaptacja *Pana Tadeusza*, pozwala przypuszczać, że niewiele swobody twórczej mieli scenarzyści i reżyser filmu. W filmie akcenty ideowe zostały rozłożone nieco inaczej niż w poemacie. Ważniejsze niż problematyka obyczajowa zdaje się być ukazanie martyrologiczno-powstańczego mitu wpisanego w naszą historię i stanowiącego jej żywe ogniwo. Nie jest to jednak film historyczny. W historii szukano jedynie metafory odnoszącej się do czasów współczesnych. Mickiewiczowski *Pan Tadeusz* został odczytany przez twórców adaptacji jako utwór zawierający zestaw zadań ideowych i konkretnych wskazań programowych, którymi sto lat później kierował się Józef Piłsudski, tworząc Legiony mające wywalczyć niepodległość Polski. Służyło to budowaniu mitu państwa, „mitu władzy silnej, na dobrej woli opartej”.⁴⁴ Romantyzm miał stać się podłożem legionowej mitologii. Ucieczka w przeszłość przez długie lata była dla Polaków formą potwierdzenia własnej tożsamości. W 1928 roku, gdy realizowano filmową wersję *Pana Tadeusza*, ukazanie owych zmitologizowanych wydarzeń sprzed ponad stu lat miało służyć umocnieniu uczuć patriotycznych. Nawet wątek miłosny, przyczyniający się do melodramatyczności nastrojów, został podporządkowany zasadniczej wymowie filmu, jaką było opowiadanie o powołaniu do walki za ojczyznę.

W ten sposób stworzono, co było zamiarem twórców, „polski film propagandowy”, wyrażający autentyczne potrzeby społeczne, będący ilustracją założeń programowych ówczesnego obozu władzy a jednocześnie wyrazem poszukiwania wartości narodowych w sztuce.

Ideologiczność *Pana Tadeusza* była realizowana poprzez schematy fabularne, symbolikę postaci, a także rozwiązania ikonograficzne. W filmie występuje cała galeria symbolicznych polskich bohaterów: ułan polski — Tadeusz, dziewczyna polska — Zosia,

ksiądz — Robak, stary szlachcic — Sędzia, Żyd polski — Jankiel, którzy działają na emocje widzów i wsączają się głęboko w ich świadomość i co ważniejsze — w podświadomość. Język romantycznych obrazów Grottgera, Matejki i Andriollego miał dużą siłę perswazyjną i w latach dwudziestych mógł znacznie skuteczniej oddziaływać na emocje niż język romantycznej poezji.

Aby lepiej zrozumieć charakter filmowej adaptacji *Pana Tadeusza*, odwołajmy się do głosów krytyki z roku 1928. Reakcja prasy na film była chyba zgodna z oczekiwaniami producentów. Pojawiła się bowiem ogromna ilość recenzji i omówień, w większości pozytywnych. Gasiński w „Głosie Literackim” pisał: „Po tylu nieudanych polskich obrazach mieliśmy wszyscy obawy co do możliwości sfilmowania polskiej epopei narodowej, aby jej nie sparodiowano. Reżyser Ordyński potrafił doskonale pogodzić poezję z ekranem. Wziął tylko z *Pana Tadeusza* to, co było do sfilmowania, tj. ruch, zdarzenia, wypadki, resztę pozostawił nienaruszone. Stworzył kinową ilustrację *Pana Tadeusza*. Pomiedzy wiernie przedstawiony przebieg akcji umiejętnie wstawił słowa, stwarzające prawdziwie artystyczną całość.”⁴⁵ Natomiast recenzent „Kina dla Wszystkich” stwierdził, iż : „Pana Tadeusza nie można rozpatrywać pod tym samym kątem, pod którym rozpatruje się inne filmy polskie, nie szukamy tu bowiem wartości kinetycznych, lecz uczuciowe i pod tym względem musimy poddać się głębokiemu wzruszeniu”.⁴⁶ Bardzo krytyczną recenzję napisała Stefania Heymanowa: „Niemcy mają *Fausta*, my musimy mieć *Pana Tadeusza!* i otrzymaliśmy ilustracje do niektórych ustępów Mickiewiczowskiego poematu (...). Toteż pomimo cechującej ten film ogólnej kultury i pietyzmu dla Mickiewicza — *Pan Tadeusz* Ordyńskiego dla kinematografii polskiej jest pozycją straconą.”⁴⁷ Mimo tych zastrzeżeń w Warszawie film cieszył się olbrzymim powodzeniem⁴⁸, zapewne także dlatego, jak dodaje krytyk, że był swego rodzaju paradą aktorów.⁴⁹

Podstawowe pytanie, jakie się pojawia w związku z filmową adaptacją *Pana Tadeusza*, to czy każdy utwór literacki nadaje się do przeniesienia na ekran. Praktyka twórcza dowodzi, że tak, bowiem od początku istnienia kina duży procent produkcji to przeróbki i adaptacje powieści, nowel, dramatów, komedii, a nawet utworów poetyckich. Sfilmowano dosłownie wszystko od Homera do Prousta, od średniowiecznych legend do literatury science fiction. Jerzy Toeplitz w latach trzydziestych proponował ustalenie kryteriów, które pozwoliłyby adaptować jedynie pewien typ literatury, ale stworzenie reguły ogólnej okazało się niemożliwe.⁵⁰ Zdaniem autora największe szanse na udane, zgodne z intencjami autora, adaptacje mają utwory współczesne, wydane po wojnie, pisane stylem, w którym zaznacza się istnienie kina.⁵¹

Film *Pan Tadeusz* w pewnym sensie stanowi potwierdzenie tezy, że każdy tekst literacki można przenieść na ekran, problem w tym, czy należy. W tym wypadku zadecydowały motywacje społeczne, ale nie będzie to przedmiotem szczególnej uwagi w niniejszym tekście. Podstawowa trudność adaptacyjna, wynikająca z konieczności przełożenia na obraz filmowy dzieła wierszowanego, została rozwiązana poprzez zastosowanie zasady ilustracyjnej. W warstwie wizualnej, a więc podstawowej w kinie niemym, odczytano *Pana Tadeusza* poprzez rysunki Andriollego. W efekcie mamy do czynienia z cyklem ilustracji do poematu Mickiewicza, mających niewiele wspólnego z myśleniem filmowym, związanym z umiejętnością operowania skrótami, swobodą posługiwania się czasem i przestrzenią, tworzenia znaczeń przy pomocy montażu. Tymczasem twórcy adaptacji zaprezentowali cykl ożywionych obrazów, będących zamkniętymi kompozycyjnie całościami przypominającymi bardziej dziewiętnastowieczne obrazy malarskie niż obrazy filmowe. Obraz w filmie *Pan Tadeusz* pełni funkcje raczej semantyczne, jak w literaturze, a nie semiotyczne, co bliższe byłoby istocie obrazu filmowego. Jest bowiem umowny, wiąże się ze sferą wielowarstwowych znaczeń stanowiących istotę dzieła literackiego, co pod-

kreśla literacki charakter narracji w filmowej adaptacji *Pana Tadeusza*.

Drugi niezmiernie ważny aspekt tej adaptacji to jej rocznicowy charakter, wynikający z faktu, że była ona realizowana jako jeden z elementów obchodów dziesięciolecia odzyskania niepodległości. W ten sposób wracamy do Struga, którego rolą jako scenarzysty było wyeksponowanie historycznego tła poematu. Jest to o tyle istotne, że celem perswazyjnym w kinie niemych służyła głównie fabuła. Trudno jest ustalić skalę i zakres możliwości twórczych autora scenariusza, bez wątpienia uzależnionego od oczekiwań reżysera, traktującego scenarzystę jako współautora filmu lub jedynie dostawcę pomysłów fabularnych, a przede wszystkim od wymagań wytwórni i nacisków opinii publicznej.

Zastanówmy się więc, w jakim stopniu fabuła filmu zdradza predylekcje twórcze Struga jako scenarzysty. Strug stawia bohaterów filmowej adaptacji wobec konieczności wyboru, co jest w pewnym sensie modelową sytuacją w jego powieściach. Bohaterowie filmu – Tadeusz i Zosia zmuszeni zostali do dokonania wyboru między szczęściem osobistym a obowiązkiem wobec ojczyzny. W wątku historycznym filmu pojawia się charakterystyczny dla twórczości Struga problem wyboru wartości, traktowany jako integralny element polskiego losu, który ma wydźwięk rycersko-patriotyczny, co zbieżne jest z założeniami sanacyjnej historiozofii. Podstawową metaforą wprowadzoną do filmu przez Struga są legionieści (ułani), funkcjonujący w płaszczyźnie mitu, w który chętnie wpisywał swój rodowód obóz rządzący. Był to zarazem znak dla widza, symbol istotnego dla naszej kondycji społecznej patriotyzmu. Ideologiczne zabarwienie filmowej wersji *Pana Tadeusza*, co jest zasługą Struga, stanowiło swoisty wyraz poszukiwania stylu narodowego w filmie polskim, związanego z nurtem narodowym w ówczesnej sztuce i architekturze. Zaznaczyło się to, między innymi, w wykorzystanych przez twórców filmowych stereotypach kulturowych. Szczególnie często odwoływano się w *Panu Tade-*

uszu do funkcjonującego w społecznej świadomości Polaków popularnego historyzmu. Starano się w ten sposób wykorzystać atut kina jako skutecznego środka propagandowego. Metoda okazała się skuteczna, ponieważ filmowa adaptacja *Pana Tadeusza* cieszyła się ogromną popularnością.

Przedwiośnie

W 1915 roku w Zakopanem Stefan Żeromski wygłosił odczyt zatytułowany *Literatura a życie polskie*, którego główna teza sprowadzała się do stwierdzenia, że istnieją dwa rodzaje twórczości literackiej: „europejski i polski”.⁵² Literatura europejska — wolna, autonomiczna i indywidualna — stanowi domenę „ducha ludzkiego”. „Pisarz Zachodu ujmuje życie ludzkie ze spokojem badacza, z przenikliwością odkrywcy i czułością poety.”⁵³ To najpełniej wyraziło się w powieści nowoczesnej, której w Polsce nie było prawie wcale, a której protagonistami byli Stendhal, Flaubert i Dostojewski.⁵⁴ Literatura polska — przeciwnie, zniewolona klauzulą obowiązków i spętana społeczną pańszczyzną, musiała żywymi obrazami ogrzewać serca i krzepić ducha. Była sztuką dydaktyczną i utylitarną, i dzięki temu „stała się cementem, spajającym rozetrwane części narodu”. Być może gdyby nie ona, „nie byłibyśmy już żyjącą i świadomą siebie rzecząpospolitą, lecz strwożonym stadem, rozbitym przez wilki”.⁵⁵

Przedstawione przez Żeromskiego dwa wzory twórczości nie są samoistne — chociaż pierwszy z nich tak został nazwany — lecz zależne od całości życia społecznego. Istnieją bowiem społeczeństwa należycie zorganizowane oraz społeczeństwa takiej należytości pozbawione. W społeczeństwach zorganizowanych wszystkie sektory życia zbiorowego mają określone miejsce w strukturze społecznej, więc „życie literackie z jego prądami, zawikłaniami i bu-

rzami (...) nic zazwyczaj nie ma wspólnego z walkami na arenie parlamentarnej i przełomami w instytucjach społecznych”.⁵⁶

Cóż wspólnego może mieć odczyt Żeromskiego z 1915 roku z filmową adaptacją *Przedwiośnia*, zrealizowaną przez Henryka Szaro w 1928 roku? Problem wydaje się wciąż ten sam. Już Stefan Żeromski tak o nim pisał: „Nie przynosimy światu wiadomości artystycznej o zawiłościach duszy człowieka. Mówimy wciąż o zawiłościach duszy Polaka.”⁵⁷

Po odzyskaniu niepodległości wydawało się, że skoro oba rodzaje twórczości, przynajmniej teoretycznie, istnieją na wspólnej płaszczyźnie, możliwe będzie przekształcenie „polskiego rodzaju twórczości w europejski”. Bardzo szybko okazało się, że nie wystarczy mieć instytucje państwowe, aby funkcjonowało należycie zorganizowane życie społeczne. Można jedynie ów polski rodzaj twórczości porzucić, jak dużo wcześniej deklarował i co też sam uczynił Stanisław Przybyszewski.

Wprawdzie najwcześniejsza dewiza twórczości Polski Niepodległej brzmiała: „Ojczyzna moja wolna, wolna (...), więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”⁵⁸, ale nigdy nie stała się ona dewizą Stefana Żeromskiego. Jego marzeniem była literatura uniwersalna, filozoficzna czy metafizyczna, gdy tymczasem w rzeczywistości jej sytuację wyznaczały wektory dramatycznego rozdroża polskiego — odrodzenie państwa i związane z tym kłopoty oraz rosyjska rewolucja. W wolnej Polsce i z wolnego wyboru do końca życia Stefan Żeromski uprawiał twórczość zniewoloną klauzulą obowiązków. Wystarczy przypomnieć tytuły kilku utworów: *Ponad śnieg bielszym się stanę*, *Snobizm i postęp*, *Przedwiośnie*.

Przedwiośnie było ostatnią ukończoną powieścią Stefana Żeromskiego (1924), podejmującą współczesną problematykę, przedstawiającą bilans pierwszych lat niepodległości. Mając nadzieję, iż odrodzone państwo polskie wcieli w życie ideały wolności i równości dla wszystkich, ideały radykalnej demokracji szlacheckiej, Żeromski zadawał owe najistotniejsze pytania, skierowane do lu-

dzi odpowiedzialnych za rozwój społeczny. Pytał — w formie namiętnych dyskusji ideowych — o nierozwiązane problemy biedoty rolnej i proletariatu miejskiego, o nędzę dzielnic żydowskich, o bezprawie i przemoc stosowane wobec mniejszości narodowych. Dostrzegał terror policyjny i społeczne zacofanie polskiej wsi, którą uosabiała Nawłóć z *Przedwiośnia*. Żądał natychmiastowych reform społecznych, aby zażegnać widmo rewolucji, która jawiła mu się w podwójnej postaci: z jednej strony jako żywioł gwałtu i przemocy, zagrażający świeżo zdobytej wolności, tradycji i polskiej kulturze duchowej, z drugiej zaś, jako „dzieło nieznanne, nieznaną przemianą starego więzienia, niewątpliwie wielka próba naprawy ludzkości”.⁵⁹

Wyrazem utopii własnych autora *Przedwiośnia* i mitów narodowych była wielka idea Polski, odradzającej się nie poprzez gwałt, lecz drogą postępu, pod duchowym przywództwem inteligencji. Sam Żeromski miał odwagę jej zaprzeczyć i ująć w cudzysłów utopijności, gdy nie potwierdziła tego Polska realna. Ostatnia, kontrowersyjna scena *Przedwiośnia* była wyrazem wewnętrznego rozdarcia duchowego pisarza, walki między radykałem społecznym z jednej strony, a potomkiem szlacheckiego rodu z drugiej. Nie stanowiła ona jednak wyrazu deklaracji ideowej pisarza, gdyż — jak pisał Tomasz Burek⁶⁰ — nie popierał on żadnego stanowiska, jedynie je prezentował, nie obserwował świata wyłącznie z jednej, aprobowanej przez siebie pozycji bohatera prowadzącego. Wyrazem tego była forma narracji, charakteryzująca się dynamiczną zmiennością perspektyw, rozluźnieniem i niedookreśleniem artystycznych znaczeń, sprawiająca wrażenie niezwyklej przestrzenności dzieła. Formuła powieści Żeromskiego, polegająca na luźnej kompozycji obrazów, przeplatanych partiami rozbudowanych dyskursów ideowych, była charakterystyczna także dla *Przedwiośnia*. Nowy styl tej powieści opierał się przede wszystkim na rezygnacji autora z uprzywilejowanej pozycji narratora, sprawującego ideową i moralną pieczę nad światem powieściowych zdarzeń. Pisarz potraktował jako

równorzędne, często przeciwstawne punkty widzenia i pozwolił mówić reprezentantom różnych idei, odmiennych wartości, a zrównując ich w prawach bohaterów, uzyskał dzięki temu wielopłaszczyznowy ogląd zjawisk.⁶¹

W sposób szczególny interesowały go dwa zjawiska: Polska i rewolucja rosyjska. Rewolucja — w optyce widzenia matki Cezarego — to gwałt i grabież, jej męża, Seweryna Baryki — absurd dziejowy, który niszczy społeczeństwo, wytwarzając w miejsce dawnej nową tyranję. W oczach młodego Cezarego rewolucja to zarówno „upajająca awantura, jak i groźna pożoga, ale także (...) konieczność, wyższa ponad wszystko. Jest to prawo moralne.”⁶²

Znacznie bardziej skomplikowanym problemem była idea Polski, widziana i oceniana z różnych perspektyw: niemalże feudalnego społeczeństwa Nawłoci, wolnościowej i demokratycznej tradycji myśli polskiej XIX wieku, reprezentowanej przez Szymona Gajowca, polskich komunistów, Cezarego Baryki, przy czym każda z nich miała własną dialektykę. Kontrowersyjna była zwłaszcza idea szklanych domów, będąca celowo skonstruowanym mitem o wielkim postępie cywilizacyjnym w Polsce, zabarwionym wyraźną ironią, zaznaczoną dystansem narracji, mającą zogniskować myśli i uczucia Cezarego.

Cezary Baryka nie reprezentował jednoznacznej postawy, ponieważ jego osobiste doświadczenia nie były do końca zgodne z żadną z prezentowanych opcji ideowych. Żeromski stworzył bohatera, który obserwował dziejące się w Polsce wydarzenia bez emocji, jako bezstronny świadek, obserwator. Wprawdzie posiadał on szlachecki rodowód, typowy dla inteligencji polskiej końca XIX wieku, ale w sytuacji Cezarego Baryki to nic nie znaczyło. Dzieciństwo i młodość spędzone w Baku spowodowały, że nie odczuwał on emocjonalnej więzi z krajem i jego problemami, za sobą natomiast miał doświadczenia rewolucji społecznej w Rosji.⁶³

Bohater *Przedwiośnia* uosabia nową sytuację i odmienne doświadczenia historyczne. Postać ta, obca ideowo autorowi, wyraża

jego wątpliwości i problemy. Cezary Baryka jest bohaterem problematycznym. Pisarz poprzez jego spostrzeżenia i poglądy, z którymi nie zawsze się zgadza, wyraża zasadniczą ideę powieści: niepokój o przyszłość Polski i ostrzeżenie o grożących niebezpieczeństwach wyrażanych w formie wizji rewolucji społecznej. Żeromski wzdragał się przed „ohydą, okropnością, tragedią”⁶⁴ rewolucji społecznej, ale jednak umieścił Barykę na czele robotniczego pochodu idącego na Belweder, przyznając się tym samym do osobistych wątpliwości, wynikających z rozdźwięku między ideą a rzeczywistością. Los Baryki miał być uogólnieniem doświadczeń młodego pokolenia Polaków, myślącego inaczej niż pokolenie ojców.

W prasie, po ukazaniu się *Przedwiośnia*, wybuchła wielka wrzawa polemiczna i Żeromski uznał za celowe wyjaśnić swoje intencje. W liście otwartym *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym* oświadczył: „Nigdy nie byłem zwolennikiem rewolucji, czyli mordowania ludzi przez ludzi z racji rzeczy, dóbr i pieniędzy — we wszystkich swych pismach, a w *Przedwiośniu* najdobitniej, potępiąłem rzezie i kaźnie bolszewickie. Nikogo nie wzywałem na drogę komunizmu, lecz za pomocą tego utworu literackiego usiłowałem, o ile jest to możliwe, zabiec drogę komunizmowi, ostrzec, przerazić, odstraszyć. Chciałem, jak to zaznaczył jeden z czujnych krytyków polskich, a człowiek serca — uderzyć w sumienie polskie — wezwać do stworzenia wielkich, wzniosłych, najczęściej polskich, z ducha naszego wyrastających idei, dokoła których skupiłaby się zwartym obozem młodzież, dziś pchająca się do więzień, ażeby w nich gnąć i cierpieć za obcy komunizm. Nie zrozumiano mej przypowieści. Nie uderzyłem w sumienie, lecz tu i tam trafiłem w brzuch, tu i tam w serce poczciwe, niewiedzące, zaślepione. Nie zrozumiano ohyd, okropności, tragedii pochodu na Belweder — sceny, przy której pisaniu serce mi się łamało.”⁶⁵ List opublikowany w „Echu Warszawskim” nie miał większego wpływu na temperaturę i przebieg dyskusji. Nie zapobiegł mnożącym się atakom na powieść i autora.

Nie mniejsza niż po ukazaniu się powieści fala krytycznych głosów pojawiła się w prasie po premierze filmu *Przedwiośnie*, powstałego na podstawie scenariusza Andrzeja Struga i Anatola Sterna. Film reżyserował Henryk Szaro. Premiera odbyła się w grudniu 1928 roku, cztery lata po ukazaniu się powieści, w dwóch kino-teatrach stolicy: „Casino” i „Apollo”.⁶⁶ Film, niestety, nie zachował się, nie istnieje także scenariusz. W związku z tym rola, jaką odegrał w jego realizacji Andrzej Strug jako współautor scenariusza, jest bardzo trudna do ustalenia. Do dyspozycji pozostają jedynie recenzje i omówienia, które w wielu przypadkach są mało wiarygodne.

Podstawowy zarzut, pojawiający się w większości recenzji, dotyczył braku zgodności filmu z ideą powieści. Przedstawiciele tak zwanej postępowej krytyki zarzucili twórcom filmu wypaczenie idei oryginału literackiego, innego zdania byli pozostali autorzy recenzji. Gorąca dyskusja, jaka rozbrzmiała w prasie po premierze *Przedwiośnia*, była niewątpliwie wyrazem niedostrzegania ontologicznej różnicy między filmową adaptacją a pierwowzorem literackim. Było to ówczasie zjawisko powszechne. Od filmowej adaptacji oczekiwano przede wszystkim zgodności z tekstem literackim, co stanowiło w latach dwudziestych swego rodzaju konwencję w korzystaniu z materiału literackiego. Sytuacja *Przedwiośnia* była o tyle nietypowa, że zarzut wypaczenia idei oryginału był trudny do udowodnienia. W recenzjach prasowych nie znajdziemy jednolitego stanowiska krytyki literackiej co do zgodności wymowy finałowej sceny filmu z finałowym rozwiązaniem powieści Żeromskiego.

Henryk Szaro w rozmowie z recenzentem „Kina dla Wszystkich” powiedział, że wdowa po pisarzu — Anna Żeromska udzieliła praw autorskich i wraz z wydawcą pism Żeromskiego J. Mortkowiczem zastrzegła, że żąda uwzględnienia materiałów pisarza, odnoszących się do drugiej części i zakończenia *Przedwiośnia*, bowiem pisarz dzielił się swymi projektami z najbliższymi i był głęboko wzburzony komentarzami do epilogu *Przedwiośnia*.

Autorzy filmowej adaptacji uznali więc za niemożliwe zignorowanie woli Żeromskiego, tym bardziej że nie pokrywałyby się to z całą dotychczasową twórczością autora *Przedwiośnia*. Zamierzeniem twórców filmu była więc synteza ideologii *Przedwiośnia* i (zamierzonej drugiej części) *Wiosny*: „Ukazaliśmy Barykę kroczącą ku szklanym domom drogą nie rewolucji, niszczącej życie, lecz ewolucji ducha i drogą żmudnej pracy nad Polską. *Przedwiośnie* będzie pierwszym filmem ożywionym wielką ideą.⁶⁷ (...) będzie w najszerszym tego słowa znaczeniu wizją psychiki współczesnego nam społeczeństwa polskiego (...). Będzie to przegląd naszego powojennego społeczeństwa, na którego tle ukazał Żeromski postać człowieka na rozdrożu, jednego z tysiąca młodych, stawiących o jutrze Polski.”⁶⁸

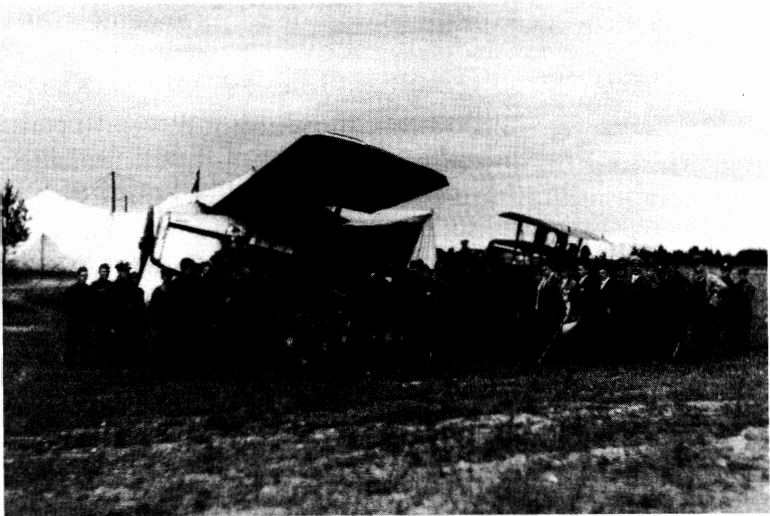
Opinie Henryka Szaro potwierdził w jednym z wywiadów Anatol Stern, który powiedział, że był z reżyserem u Anny Żeromskiej i czytali rozpoczętą przez pisarza drugą część *Przedwiośnia*. „Mieliliśmy bardzo trudne zadanie. Nawet krytyka nie mogła uzgodnić swoich poglądów na tę sprawę, więc sporządzając scenariusz, musieliśmy wziąć pod uwagę ów dalszy ciąg, pozostały dotąd w rękopisie. Zacznie się więc i skończy *Szklanymi Domami*. Pierwsza scena to agonía Seweryna Baryki i jego opowieść o *Szklanych Domach*. Zakończymy zgodnie z dalszymi rękopisami: Cezary zostanie wtrącony do więzienia, przekonuje się tam, że idea, której dał się porwać, to bluff, zostaje wypuszczony, na ulicy otacza go tłum i tłum ten w jego oczach przekształca się w *Szklane Domy*.”⁶⁹ W filmie Cezary Baryka nad brzegiem Wisły dźwiga się duchowo, wierząc w pomyślną przyszłość Polski, w powieści zaś idzie na czele zbiedzzonego tłumy.

Autorzy scenariusza zmienili scenę końcową, lecz nie wypaczyli intencji Stefana Żeromskiego, twierdzili recenzenci wielu pism.⁷⁰ Cezary Baryka w powieści idzie wprawdzie z tłumem nędzarzy, ale nie jako komunista, lecz jako ten, który marzy o zwalczeniu nędzy w Polsce niepodległej, *Wiosna* bowiem ma być pol-

ska, nie komunistyczna. Filmowy obraz pochodzący do Belwederu, nie poprzedzony tymi wszystkimi komentarzami, które daje książka, mógł być mimowolnym potwierdzeniem błędnego sądu o intencji powieści. Niestety, nie udało się wprowadzić do filmu tych wszystkich momentów, które dokładnie oświetlają myśl autorki, jak na przykład spotkanie Baryki z Szymonem Gajowcem.⁷¹

Równie ważny, jak problematyka społeczna, był w filmie wątek historii miłości Cezarego Baryki. Reżyser postanowił ukazać trzy wielkie miłości bohatera: „rozkwitłą i odurzającą swym przepechem miłość Laury, prostą, piękną i czystą miłość Karoliny i obłąkaną wśród gwiazd i melodii muzycznych polatującą miłość biednej Wandzi”.⁷² Cała intryga miłosna i wszystkie perypetie z tym związane rozgrywały się, jak podawała prasa, w stylowych wnętrzach dworu w Nawłoci. Sceny miłosne Cezarego (Zbyszko Sawan) i Laury (Maria Gorczyńska) zdaniem recenzenta są subtelną przypominały najpiękniejsze sceny „słynnych arcydzieł zagranicznych”.⁷³

Ważnym elementem filmowej wizji świata w *Przedwiośniu* wydają się, według wielu recenzentów, doskonale zrealizowane sceny rewolucji bolszewickiej, dające odczuć posmak anarchistycznego szaleństwa. „Odtworzenie scen rewolucyjnych na ulicach miasteczka rosyjskiego z domami, knajpą, a nawet widniejącymi z dala kopułami cerkiewnymi, złączonymi się na tle dalekiego, siniego nieba, wypadło wprost po mistrzowsku, widzowi wydaje się, że znalazł się w głębokiej Rosji. A kiedy zaulek ten wypełnia się kolorowym tłumem *istinno-ruskich* postaci, tłumem włóczęgów, obszarpanych czerwonogwardzistów, dziewcząt wypływających nieodłączne pestki słonecznika — wrażenie jeszcze bardziej się potęguje. Albo moment, gdy tłum uwalnia więźniów z więzień. Olbrzymia żelazna brama więzienna w pewnej chwili pęka pod naporem szalejącego tłumu (...), nowa fala żywiołu ludzkiego wylewa się na ulicę, roznosząc rzeź i gwałt po mieście.”⁷⁴



Na planie filmu *Przedwiośnie* w reżyserii Henryka Szaro



Bolesław Mierzejewski i Zbigniew Sawan w filmie *Przedwiośnie*

Swoistą syntezą ideologii *Przedwiośnia* była w filmie wizualna idea szklanych domów, stanowiąca wyraz żarliwej tęsknoty za lepszym jutrem. „Mętna i pełna optycznych załamań i dłużyzn wizja szklanych domów przyszłości zawieszona w powietrzu ponad szlakiem fal wiślanych, wydaje się jakimś mglistym zmateriałowanym zjawiskiem strefy czwartego wymiaru — i przywołuje na myśl wzory Picassa czy Marinettiego, drgające i zmętniałe. Widzimy je oglądane poprzez kryształ łoż Cezarego Baryki, który się przywłókł wraz ze swą męką na piaszczysty brzeg wiślany (...). Zakończenie *Przedwiośnia* — z dna szarych fal wiślanych wyłania się biała umarła twarz starego Baryki i w wibrujących w powietrzu wyrazach odczytujemy hasło twórczej idei — wiemy, że Cezary Baryka pójdzie wypełnić nakaz ojca — budować Polskę przyszłości (...), wznosić pałace szczęścia dla bezdomnych nędzarzy.”⁷⁵

Recenzent „Polski Zbrojnej” zarzucił twórcom filmu, że pokazali jedynie sercowe przygody Baryki. Z *Przedwiośnia* trafiły na ekran dwie lub trzy sceny przedstawiające wydarzenia rewolucyjne oraz „bardzo brzydkie makiety szklanych domów, które się w końcu filmu dość właściwie bezzasadnie bohaterowi zwidują”.⁷⁶ Zarzuty dotyczyły także koncepcji przedstawienia Nawłoci, którą zdaniem recenzenta „Naszego Przeglądu” przemieniono w urzekającą oazę ziemiaństwa i staropolszczyzny, chociaż w książce ukazana była w nader krytycznym świetle. Kulminacyjną scenę demonstracji robotniczej tak spreparowano, by umożliwić Barycy wycofanie się z czoła pochodu.⁷⁷

Bardzo krytycznie ocenił film Jerzy Pański w „Wiadomościach Literackich”, zarzucając twórcom wprowadzenie do filmu szeregu zmian o charakterze ideologicznym, niepodyktowanych względami artystycznymi, wynikających z chęci naginania Żeromskiego do „taniego szablonu ulicznej propagandy”. Według Pańskiego film był także nieudany jako romans kinowy. Złożyło się na to wiele przyczyn, między innymi słabe aktorstwo, niska jakość zdjęć wynikająca z niedostatków warsztatu operatorskiego oraz błędy reży-

serskie, ujawniające się w sposobie komponowania obrazu, zdradzającym brak znajomości zasad kompozycji filmowej. Jedynym atutem filmu było rzekomo nazwisko autora powieści, mające ściągać do kina masy bezkrytycznej publiczności. Zdaniem recenzenta przed taką wulgaryzacją literatury trzeba się bronić.⁷⁸

Natomiast Stefania Heymanowa napisała w swojej recenzji, że „gdyby to nie był Żeromski, byłby to najlepszy z dotychczas widzianych u nas filmów”. Swoje sądy oparła na zdaniu J. N. Millera i doszła do wniosku, że „filmowanie arcydzieł jest nie tyle ich popularyzacją, ile wulgaryzacją”. Zdaniem autorki istniały dwie przyczyny tego stanu rzeczy. Po pierwsze, należało dzieło przystosować do możliwości percepcyjnych najszerzych mas. Po drugie, to, co w dziele literackim miało największą wartość, nie mogło zaistnieć na ekranie. W filmowej adaptacji powieści Żeromskiego zabrakło warstwy ideologicznej i niezwykłego bogactwa i piękna języka pierwowozu literackiego. Została w zasadzie tylko fabuła, wprawdzie niezmiernie interesująca, urozmaicona, kinowa, ale czy to jest Żeromski? — pytała Heymanowa. Podsumowując swoje rozważania, doszła do wniosku, że filmowe *Przedwiośnie* to w zasadzie romans, ponieważ przygody miłosne Baryki zostały potraktowane najszerzej, wprawdzie zawarto w nim pewne przesłanki ideowe, ale dożyć mętne, a nawet naiwne.⁷⁹

Zdaniem Tadeusza Kończycza *Przedwiośnie* to sukces Henryka Szaro i wytwórni Gloria, sukces, który powinien utwierdzić naszych filmowców w przekonaniu, że należy adaptować na obrazy filmowe jedynie literaturę wysokiej klasy, co stwarza szansę na wyprodukowanie filmu, który będzie towarem eksportowym.⁸⁰

Na ogół pozytywne oceny krytyki zebrał reżyser za opracowanie epizodów, dobór statystów (udane typy postaci: ciotki, pasażerów tiepłuszki, uczestników komunistycznego zebrania), sceny zbiorowe — szczególnie sceny batalistyczne, w których brało udział około czterech tysięcy osób (piechota, kawaleria, artyleria, czołgi,

aeroplany)⁸¹, montaż. Ogólnie strona techniczna filmu, oprócz wizji szklanych domów, została uznana za zadowalającą.

Opinie dotyczące aktorstwa były szczególnie nasycone subiektywizmem i w związku z tym często różniły się diametralnie. „Sawan zagrał bardzo dobrze, była to najlepsza z jego dotychczasowych kreacji, wykazująca bogactwo zdolności mimicznych, jakich nie widzieliśmy w *Huraganie* ani w *Dzikusce*”, napisał recenzent „Ekranu i Sceny”.⁸² Co innego napisał recenzent „ABC”: „poważne zastrzeżenia można wysunąć w stosunku do odtwórcy roli tytułowej — Sawana — młody i zdolny aktor ma zasadniczą wadę — ma twarz nadąsaną i posępną, czasami z odcieniem demonizmu. W jego interpretacji Cezary Baryka (w tekstach będący uosobieniem tęsknoty za lepszym jutrem) jest lampartem salonowym, o niewyraźnych, chociaż szlachetnych tendencjach.”⁸³ Jedyne role Stefana Jaracza, wcielającego się w postać Seweryna Baryki, i Tekli Trapszo, grającej matkę Cezarego, zostały uznane przez wszystkich recenzentów za znakomite.

Tak dokładne zrelacjonowanie dyskusji wokół filmowej adaptacji *Przedwiośnia* pozwala uzmysłowić całą złożoność problemu. Fragmenty obrazów filmowych, które udało się tutaj w sposób opisowy zrekonstruować, świadczą o tym, iż w ocenach wielu krytyków był to interesujący film. Najdobitniej wyraziła to w swojej recenzji Stefania Heymanowa, opatrując ją jednym zastrzeżeniem — gdyby to nie był Żeromski. Problem polega na tym, że nie możemy ustalić rzeczywistych walorów filmu, ponieważ cała dyskusja prasowa koncentrowała się wokół kwestii zależności między tekstem literackim a adaptacją filmową.

Główny zarzut krytyki wobec filmowej wersji *Przedwiośnia* dotyczył wypaczenia idei pierwowzoru i skierowany był właściwie pod adresem scenarzystów, a więc Sterna i Struga, a przede wszystkim Struga, poczuwającego się do wspólnoty duchowej z Żeromskim. Zwłaszcza, że autor *Pokolenia Marka Świdry* był uosobieniem wzoru niezależnego pisarza, zasługującego na miano drugiego, obok

Żeromskiego, humanisty i obywatela w literaturze polskiej okresu międzywojennego, który po przewrocie majowym miał odwagę przeciwstawić się antydemokratycznej polityce Piłsudskiego i pozostał w opozycji aż do śmierci. „Cień, w którym Andrzej Strug spędził dobrowolnie ostatnie lata swego życia, należał do najjaśniejszych miejsc w Polsce” — napisał później Józef Wittlin.⁸⁴

Znając stosunek Struga do sztuki filmowej, jesteśmy przeświadczeni, że nie mógł on nie skorzystać z nadarzającej się okazji napisania filmowego scenariusza do *Przedwiośnia*, a tym samym zajęcia stanowiska wobec kontrowersyjnej ideowo powieści Żeromskiego. Dokonując próby zrozumienia i oceny postawy Struga wobec tekstu Żeromskiego, należy wziąć pod uwagę kilka faktów: w 1918 roku jako delegat Polskiej Organizacji Wojskowej pisarz przebywał kilka miesięcy na terenie Kijowa i Moskwy, prowadząc pertraktacje z misjami wojskowymi państw zachodnich, gdzie naocznie zetknął się z rewolucją rosyjską. Swoje przemyślenia dotyczące rewolucji zawarł w *Mogile Nieznanego Żołnierza* i *Pokoleniu Marka Świdry*. Pomimo opozycyjnej postawy wobec rządów sanacyjnych Andrzej Strug w żadnym ze swoich utworów nie opowiedział się po stronie rewolucji.

Zarzut krytyki, a ściślej pewnego jej nurtu nazywanego przez historyków kina polskiego postępowym, dotyczący wypaczenia idei pierwowzoru przez autorów scenariusza, wydaje się dyskusyjny.

Zastanówmy się nad recepcją powieści w 1925 roku. Henryk Markiewicz⁸⁵ pisał, iż wymowa ideowa *Przedwiośnia* weszła w środek starć polemicznych między trzema głównymi nurtami politycznymi w Polsce: ruchem komunistycznym, ruchem socjalistycznym i pravicowym obozem narodowym, w którym najpoważniejszą rolę odgrywała Narodowa Demokracja. Sfery endecko-klerykalne zdecydowanie potępiły wymowę ideową *Przedwiośnia*, natomiast krytyka lewicowa na ogół nie przypisywała Żeromskiemu ideologii komunistycznej. Zastrzegł się przeciw temu najwyraźniej Julian Bronowicz w swej odważnej pracy. „Stosunek Żeromskiego do

bolszewizmu jest bezwzględny i nieprzejednanie wrogi. Za ledwie godzi się uznać, że i rewolucja rosyjska miała gdzieś u swego punktu wyjścia jakąś swoją prawdę. A przecież właściwością Żeromskiego jest, między innymi, zdolność wyczuwania jakichś własnych prawd nawet we wrogich stanowiskach.”⁸⁶

W bolszewizmie, którego Żeromski pozbawił wszelkich pozytywnych i twórczych wartości, kryła się jednakże, jak zauważył Julian Brun, poza jego zewnętrznymi potwornościami jakaś fatalna siła przyciągania. Komuniści moskiewscy zdegradowali idee społeczne, które chcieli realizować, ale nie pozbawili ich potęgi oddziaływania na umysły.⁸⁷ Być może tu właśnie tkwiła przyczyna nieporozumień narosłych wokół *Przedwiośnia*. Inną przyczyną było zapewne oczekiwanie na powieść — receptę społeczną, gdy tymczasem *Przedwiośnie* stanowiło powieść — pytanie o drogę rozwojową Polski

Sądząc z licznych wypowiedzi, autorzy scenariusza starali się potraktować powieść Żeromskiego poważnie. Fabuła filmu *Przedwiośnie*, charakteryzująca się patriotyczno-melodramatyczną wymową, pozwala przypuszczać, iż wersja ekranowa powieści była wyrazem kompromisu, na jaki musieli przystać scenarzyści wobec oczekiwań producentów. Zastosowanie wzorca zaczerpniętego z popularno-sensacyjnych scenariuszy amerykańskich miało zapewnić filmowi sukces kasowy, nie tylko w kraju.

We wspomnieniach o Andrzeju Strugu Anatol Stern pisał, iż w czasie pracy nad scenariuszem *Przedwiośnia* odniósł wrażenie, że Strugowi chodziło o oddanie przysługi starszemu, nieżyjącemu już koledze, a zarazem mistrzowi. Najbardziej interesowała go postać Baryki, który szedł na czele demonstrującego tłumu i zatrzymał się przed murem konnej policji. Strug chciał zachować w scenariuszu zakończenie powieści Żeromskiego, lecz producent, w obawie przed cenzurą, ostro zaprotestował. Strug, jak napisał Anatol Stern, nie chciał ustąpić i zamierzał porozumieć się w tej sprawie z ministrem spraw wewnętrznych. Zrezygnował z tego na sku-

tek perswazji producenta i reżysera. Symboliczne zakończenie *Przedwiośnia* wizją szklanych domów podobno spodobało się Strugowi, ale oglądając film, skomentował to w ten sposób: „Żeby tak można było dać zakończenie Żeromskiego!”⁸⁸

Andrzej Strug, podobnie jak Stefan Żeromski, przez całe życie uprawiał „polski rodzaj twórczości”. Cezary Baryka należał do pokolenia synów ludzi podziemnych, u których brak należycie zorganizowanego społeczeństwa wywoływał postawę buntu i potrzebę radykalizmu społecznego. Niepokój o losy kraju zmusił Stefana Żeromskiego do postawienia pytania o przyszłość radykalizmu polskiego, było to także pytanie Andrzeja Struga, które pisarz postawił sobie współczesnym w *Pokoleniu Marka Świdry*.

Mocny człowiek

W latach dwudziestych Stefan Żeromski, Stanisław Przybyszewski i Andrzej Strug byli pisarzami uznanymi, a nawet w pewnym sensie oficjalnymi. Stanisław Przybyszewski należał wprawdzie do tej samej formacji pokoleniowej, co Strug i Żeromski, lecz w przeciwieństwie do owych luminarzy polskiej literatury wcześniej się z niej wyzwolił. Stanowił zjawisko najpierw z kręgu kultury europejskiej, a dopiero później polskiej. Efektem zainteresowania kinematografią twórczością Przybyszewskiego, dwa lata po jego śmierci, była filmowa adaptacja trylogii powieściowej *Mocny człowiek*, zrealizowana przez Henryka Szaro według scenariusza Jerzego Brauna. Autorem opracowania literackiego filmu był Andrzej Strug. Ponieważ ani film, ani scenariusz nie zachowały się, z konieczności ograniczymy się do recenzji i omówień. Wydaje się, iż o przeniesieniu na ekran *Mocnego człowieka* Przybyszewskiego zdecydowała legenda biograficzna twórcy, ekscytująca publiczność i krytyków za życia i nie wygasła po jego śmierci, a także pozycja Przybyszewskiego w polskim życiu kulturalnym lat dwudziestych.

Kanon legendy Przybyszewskiego, obejmującej legendę dzieła i legendę życia artysty, stworzył w latach 1927–1933 Tadeusz Boy-Żeleński. Pisał on o Przybyszewskim, jak zauważył Andrzej Makowiecki, z podkreśleniem cech legendy antyhagiograficznej: „On żywotowi człowieka pocziwego przeciwstawił żywot człowieka szalonego, kazaniom Skargi — chichot sabatu czarownic, różnym synom nieba preparowanym dla młodzieży — synów ziemi opitych rozpaczą i bluźnierstwem”.⁸⁹ Mówił wprost o takich rysach biografii pisarza, jak alkoholizm, brak odpowiedzialności, tworząc wzór legendy antynormy w zakresie biograficznym, będący odpowiedzią na zapotrzebowanie na legendę negatywną, tak często pojawiającą się w innych literaturach, a tak rzadką na gruncie literatury polskiej. Przybyszewski był tym z twórców Młodej Polski, który bodaj najpełniej realizował postulat twórczego kreowania własnej mitologii jako artysty, budowania dramatu, traktowania własnego życia jako równouprawnionego sposobu artykulacji artystycznej.

Zdaniem Andrzeja Makowieckiego w najważniejszych tekstach o Przybyszewskim w dwudziestoleciu międzywojennym zachowana była względna równowaga legendy biografii i legendy twórczości. Der geniale Pole pragnął literaturę polską skierować w stronę twórczości wolnej, autonomicznej, i aby ten cel osiągnąć, postanowił sobie, gdy obejmował „Życie”: „wychować społeczeństwo, by nauczyło się odłączać sztukę od spraw etycznych i dotyczących ekonomii społecznej — by nauczyło się patrzeć na sztukę słowa tak, jak się nauczyło zapatrywać na sztukę barwy, plastyki i dźwięku — to znaczy: by z wolna (...) dorosło do kultury czysto artystycznej, by nie żądało od słowa, aby mu się wysługiwało w pożytkowych celach, nie było środkiem jakiegokolwiek agitacji na rzecz jakiegokolwiek hasła — chociażby tak wzniosłego, jakim jest Ojczyzna!”⁹⁰

Można zauważyć pewną zbieżność programu literackiego Przybyszewskiego z postulatami wysuniętymi pod adresem rodzimej literatury przez Stefana Żeromskiego w słynnym zakopiańskim od-

czycie. Zasadnicza różnica między nimi polegała na tym, że Przybyszewski program ten realizował. Sztuka według niego będąca „objawieniem ukrytych w człowieku, a nieznanym mu potęg, których tylko małą cząsteczką, trzymaną na uwięzi zmysłów żyjemy”⁹¹, jako taka nie ma żadnego celu, przynajmniej żadnego z tych, jakie nasz umysł za cel uważa.

Trylogia *Mocny człowiek*, będąca podstawą filmowej adaptacji, należy do niemieckiego okresu twórczości Stanisława Przybyszewskiego. Została wydana w 1913 roku w Monachium. Zdaniem Marty Wyki, podstawowa intencja Przybyszewskiego powieściopisarza została zawarta w wypowiedzi zamieszczonej w *Szlakiem duszy polskiej*: „Nie ma złych ani dobrych ludzi (...). Dusza człowieka sięga od jednego bieguna do drugiego — wszystko się w niej mieści, wszelkie załążki zła i zbrodni spoczywają obok tych, z których wykwitają najszlachetniejsze porywy i najwznioślejsze cnoty”⁹². Przybyszewskiego interesował człowiek traktowany przede wszystkim jako indywidualium. Swoją koncepcję indywidualności pisarz przeniósł także w obszar powieści, ale w tym celu sama powieść musiała być odpowiednio przystosowana: „Wyrzuciłem z mych powieści wszystko, co dotychczas jedyną jej wartość stanowiło (tzn. anegdotę, tło, związki przyczynowe). Wszystko, co się dawniej powieścią nazywało, stało się w mych powieściach jedynie celem, by ukazać ukryte w głębi duszy moce i ich przejawy, ujawnić źródła ich pochodzenia.”⁹³

Bielecki, bohater *Mocnego człowieka*, cierpi na rozszczepienie jaźni. Żyje w dwu światach: zewnętrznym — społecznym, określonym przez kulturowe wzorce i normy, i wewnętrznym, stanowiącym zasadnicze źródło poszukiwań egzystencjalnej prawdy. Istnieje więc mózg i naga dusza, ja świadome i ja głębinowe, postać i jej projekcja. W sferze doświadczeń wewnętrznych, nieskrępowanej przez myślenie i wartości, bohater poszukuje „czystej egzystencji”, drogą jej poszukiwania staje się erotyka⁹⁴. Bielecki odnajduje w erotyzmie fundamentalną rzeczywistość i dzięki miłosnym doświadczeniom

usiłuje stworzyć własny świat — pragnie zostać wielkim artystą. Realizacja mitu kariery całkowicie zależy od ułożenia stosunków z kobietami, które go otaczają i osaczają niejako swoją zaborczością. Siła i wola, którymi bohater się chlubi, zostają wykorzystane do spełnienia morderstw, oszustw i kradzieży. Nie ucieleśnia on nietscheańskiego ideału nadczłowieka — nowego prawodawcy, twórcy wartości. Autora nie interesowała bowiem heroiczna jednostka, fascynował go psychopata, dręczony kompleksami i urazami, dla którego pragnienie statusu nadczłowieka jest rodzajem mitycznej projekcji. Opętany miłością do idealnej kobiety, Niny Ligęzowej, kończy samobójstwem, które jest efektem psychicznego załamania. Zbrodnie, które popełnia, w myśl filozofii twórczej Przybyszewskiego, zbieżnej z poglądami Fryderyka Nietzschego, w imię świadomego wyzwalania się z rygorów narzucanych przez społeczeństwo, są następstwem wymagań współczesnej kultury, której uosobieniem może być publiczność.⁹⁵ Jego osobowość zyskuje pełnię tylko w sferze intuicji i popędów. Bielecki nie stanowi, wbrew pozorom, potężnej inkarnacji buntu i zła, lecz raczej zdradza objawy neurozy, staje się ofiarą własnej manii wielkości.

Mocnego człowieka Przybyszewskiego możemy zaliczyć do gatunku literatury sobowtórowej, do której należą zarówno utwory Dostojewskiego, jak i Edgara Alana Poe, liczne utwory autorów niemieckich z E. T. A. Hoffmannem na czele. Przybyszewski znał także, jak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska, twórczość Ewersa, być może widział jego film *Student z Pragi*.⁹⁶ Podobne, jak w powieści Przybyszewskiego, przeświadczenie o skomplikowanej i niejednolitej strukturze ludzkiej osobowości występuje w innych utworach tego gatunku, jak np. *Portret Doriana Graya* Oskara Wilde’a lub w opowiadaniu Roberta Stevensona *Dr Jekyll i Mr Hyde*, które zrobiło w historii filmu ogromną karierę. Było przenoszone na ekran wielokrotnie, po raz pierwszy już w 1909 roku. W roku 1920 filmową adaptację opowiadania *Dr Jekyll i Mr Hyde* zrealizował John

S. Robertson, z Johnem Barrymore w roli głównej.⁹⁷ Twórcy filmowej adaptacji *Mocnego człowieka* mogli więc je widzieć.

Obecna u Przybyszewskiego przenikliwa i wcale niezestarzała wraz z epoką psychologia postaci wydaje się trudna do przeniesienia na ekran. Filmową adaptację powieści Przybyszewskiego *Mocny człowiek* zrealizowano w 1929 roku w wytwórni Gloria Marka Libkova i, jak pisali autorzy *Historii filmu polskiego*, zarówno w zamysłu jak i wykonaniu posiadała ona cechy dzieła ambitnego.⁹⁸ Film reżyserował Henryk Szaro, który zaangażował do głównej roli Grzegorza Chmarę, aktora rosyjskiego, znanego też w Niemczech. Jerzy Toeplitz sugerował, że wpływ na wybór powieści Przybyszewskiego jako podstawy adaptacji mógł mieć fakt, iż Wsiewołod Meyerhold, u którego Szaro studiował, przeniósł tę powieść na ekran w 1915 roku. Był to film dekadenski w treści i nastroju, a poza tym podobno niezrozumiały, co wynikało być może z rozbitcia całości na ogromną ilość montażowych odcinków⁹⁹, nie mógł więc stanowić wzorca estetycznego dla twórców polskich.

Andrzej Strug był kierownikiem literackim przygotowywanej adaptacji. W wywiadzie dla prasy powiedział, że chodziło o „rzucenie sylwetki bohatera na tło współczesności. W tym celu należało nie tylko zmodernizować jego psychikę, ale i zmodyfikować pewne przewodnie motywy książki Przybyszewskiego (...). Przede wszystkim trzeba było pozbawić Bieleckiego (...) demoniczności, tak fascynującej przed dwudziestu laty dla luminarzy Młodej Polski i tak obcej dzisiejszym czasom. Uposażyło się więc bohatera powieści Przybyszewskiego w pewne cechy kulturalnego raubrittera — jednego z wielu, których spotykamy dziś jeszcze my pisarze na swych drogach. A poza tym — Bielecki Przybyszewskiego to przecież stuprocentowy szarlatan i złodziej cudzych marzeń. Został on poprowadzony zbyt już jednoplanowo, trzeba więc było uczynić go bardziej ludzkim — i jego nierealne nieco mroki duchowe rozświetlić promieniami skruchy, zwątpień, wzlotów i nadziei.”¹⁰⁰ Wypowiedź Andrzeja Struga obala wcześniej wysuniętą tezę, że

opracowanie literackie oznaczało jedynie przygotowanie napisów do gotowego filmu niemego i świadczy o tym, że był on faktycznym jego współscenarzystą.

Bohater filmu *Mocny człowiek* — dziennikarz Henryk Bielecki (Grzegorz Chmara) marzy o sławie wielkiego pisarza. W tym celu morduje podstępnie genialnego acz zapoznanego pisarza, narkomana i suchotnika, Górskiego (Artur Socha) oraz fałszuje wksel, aby rękopisy ofiary wydać pod własnym nazwiskiem. Próbuje także zgładzić jedyne świadka przestępstwa, swoją kochankę Łusią (Agnieszka Kuck). Gdy książka się ukazuje, morderca zdobywa rozgłos i pieniądze. Jednak pod wpływem wielkiej miłości do żony kolegi odradza się moralnie. Nie mogąc znaleźć dla siebie miejsca w życiu, w czasie premiery sztuki *Mocny człowiek*, która zyskuje ogromne powodzenie, kończy samobójstwem.¹⁰¹

Szereg zarzutów pod adresem Struga, sprawującego pieczę nad ekranizacją *Mocnego człowieka*, wysunął Leon Brun. „W filmie tym opracowanym dobrze, starannie, z wielkim nakładem pracy i talentu — błędne było samo postawienie scenariusza, zamkniętego w zbyt ciasnym kole zainteresowań czysto literackich; w tej formie problematyka *Mocnego człowieka* mogła zainteresować tylko parę tysięcy osób uczęszczających do Ziemiańskiej i do Italii, dla szerokich mas byłby on ciekawy i zrozumiały, gdyby bohater ukradł na przykład brylant zamiast rękopisu. Rękopis? Na sto osób na ulicy, może dwie lub trzy wiedzą dostatecznie, co to jest.”¹⁰²

Pomysł Struga, aby uwspółcześić bohatera, pozbawiając jego psychikę pewnych cech demonizmu, krytyka jednak generalnie zaakceptowała. Większość recenzji, jakie się ukazały po premierze filmu, była pozytywna. Charakter dokonanej adaptacji krytycy określali mianem wolnej przeróbki powieści i nie wywoływało to zasadniczo protestów, nie pojawiły się głosy, poza jednym, o wypaczeniu idei pierwowzoru literackiego. Spowodowane to zapewne było niezbyt wysoką rangą tekstu literackiego, który nie funkcjonował w powszechnej świadomości odbiorców, a tym samym nie narzucał



Grzegorz Chmara w filmie *Mocny człowiek*, reżyseria Henryka Szaro



Agnes Kuck w filmie *Mocny człowiek*, reżyseria Henryka Szaro



Maria Majdrowiczówna w filmie *Mocny człowiek*

twórcom filmu w zasadzie żadnych oczekiwań interpretacyjnych. Nie było natomiast zgodności co do gatunku filmu, który powstał: „współczesny dramat erotyczno-życiowy, dramat psychologiczny o sensacyjnym zacięciu, nieprzeciętny film sensacyjno-salonowy. Według samego reżysera film był dramatem namiętności.”¹⁰³

W kilku recenzjach pojawiła się znacząca uwaga, że powieść *Mocny człowiek*, która w momencie ukazania się wywołała burzę namiętnych sporów i dyskusji, okazała się w końcu lat dwudziestych dziwnie prorocza. Dotyczyło to zwłaszcza postaci bohatera — Bieleckiego, człowieka bez skrupułów, utalentowanego, genialnego pasożyta, który zdaniem recenzentów uosabiał nowoczesny typ mocnego człowieka, dążącego za wszelką cenę do sławy i bogactwa. Wydobycie z powieści Przybyszewskiego tych uwspółcześnionych akcentów zdecydowało o powodzeniu filmu wśród krytyki i widzów.

Recenzent „Naszego Przeglądu” stwierdził, że należy się cieszyć, że film będzie realizował Henryk Szaro — twórca *Przedwiośnia* i *Czerwonego błazna*, reżyser, który w pierwszym z filmów pokazał, że potrafi wejrzeć głęboko w złożoną psychikę bohatera naszych czasów, w drugim zaś, iż doskonale wyczywa rytm wielkiego miasta.¹⁰⁴

Dla porównania można tutaj przedstawić dwie recenzje — pozytywną i negatywną, które oddają ton dyskusji wokół filmowej adaptacji *Mocnego człowieka*. Stefania Heymanowa napisała, że sam pomysł sfilmowania Przybyszewskiego nie był może najszcześliwszy, ale scenariusz został zrealizowany dość zręcznie, a nawet z zachowaniem pewnych charakterystycznych cech przybyszewszczyzny, co zostało podkreślone w reżyserii (nastroje w willi za miastem). Wprawdzie, jej zdaniem, role kobiece całkowicie zawiodły, całość wypadła jednak więcej niż poprawnie: ze względu na dobry montaż, stopniowanie napięcia akcji oraz ciekawe rozwiązania scenograficzne, wykraczające poza szablony teatralny. Stylistyka filmu wskazuje na powinowactwa z niemieckim ekspresjoniz-

zmem, szczególnie widoczne w sposobie odtwarzania postaci Bieleckiego przez Grzegorza Chmarę, który długi czas pracował w Niemczech i grywał bohaterów Dostojewskiego. Zdaniem recenzentki *Mocny człowiek* jest filmem, który może być pokazywany w całej Europie, na amerykańskie ekrany jest zbyt ponury.¹⁰⁵

Natomiast recenzent „Kuriera Polskiego” zwrócił uwagę na zasadniczą rozbieżność między koncepcją postaci Bieleckiego w powieści Przybyszewskiego a jego ekranową realizacją. Bielecki w powieści Przybyszewskiego jest człowiekiem chorym, maniakiem, podczas gdy w filmie jest tylko przestępcą, złodziejem, człowiekiem, który zbłądził. To sprawia, że „zamiast spodziewanego arcydzieła Przybyszewskiego otrzymaliśmy nieprzeciętny film sensacyjno-salonowy.”¹⁰⁶

We wszystkich recenzjach zwracano uwagę na wysoki poziom techniczny filmu. Szczególnie podkreślano zalety reżyserii, w której dostrzeżono konsekwentnie przeprowadzoną linię dramatyczną, umiejętne stopniowanie napięcia przy pomocy montażu, a także umiejętności aktorskie odtwórców ról. Wyróżniono Grzegorza Chmarę, aktora teatru Stanislawskiego, znanego odtwórcę roli Raskolnikowa w filmie Roberta Wiene, który, zdaniem krytyków, grał z umiarem i umiejętnie podkreślał momenty tragiczne.¹⁰⁷ W wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Naszego Przeglądu” Grzegorz Chmara tak mówił na temat granej przez siebie postaci Bieleckiego: „Jestem zdania, że demonizm tej postaci jest dziedzictwem okresu nietzscheańskiego, które zostało już za nami. Pragnę tę postać bardziej przybliżyć do życia, do prawdy. W tym celu należy otoczyć ją odpowiednią atmosferą, która pozwoli nam zrozumieć psychikę człowieka stojącego przed odwiecznym problematem Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*.”¹⁰⁸

Bohaterowi powieści nieodstępnie towarzyszy jego cień, jego drugie ja, jego sobowtór mentalny. Gdzie szukać należy maski, a gdzie tożsamości? Jak rozłożone są racje moralne? Czy bohater i jego sobowtór to dwie osoby przeciwne sobie? Tego typu pytania

ewokuje *Mocny człowiek* Przybyszewskiego. Czy możliwe było postawienie ich w filmie? Wydaje się, że nie. Oczywiście można było próbować odtworzyć fabułę i to, jak się wydaje, zostało zrobione, lecz aby oddać całą skomplikowaną grę psychologiczną, jaką prowadził z czytelnikiem Przybyszewski, na to środki wyrazowe niemego filmu polskiego w 1929 roku były zbyt ubogie.

Pytając o granice świadomości, Bielecki prowadzi grę z sobą i ze społeczeństwem. „Człowiek dostępny naszej rozpoznawalności ma, jak wszystko w naturze, dwa bieguny, na jakie go schematyzujący mózg ludzki rozdzielił: południowy i północny, świetlisty i ciemny, dobry lub zły”, napisał autor *Mocnego człowieka*.¹⁰⁹ Sam pragnął wtargnąć w tę drugą, ciemną i ponurą hemisferę człowieka — północną, niebezpieczną, bowiem mieści się w niej wszystko, co się wyłamało z kulturowego porządku. Sztuka, zdaniem Przybyszewskiego, powinna ukazywać ukryte w człowieku, a nieznanne mu potęgi, aby spełniała swe główne zadanie — ukazanie człowieka w całej jego pełni.¹¹⁰

Struga wprawdzie interesowała psychika ludzka, ale raczej w wymiarze psychologii społecznej. Natomiast Przybyszewski „człowieka rzeczywistego” szukał dopiero tam, gdzie jego zdaniem kończyła się „fikcja osobowości społecznie ustalonej”, w głębi mrocznego życia duchowego, gdzie nie było już spokoju i równowagi, gdzie zaczynał się bunt osamotnionej jednostki.¹¹¹ Swoista antropologia Przybyszewskiego nie miała więc zbyt wiele punktów styecznych z wizją bohaterów Struga. Były to dwa odmienne światy, dwa różne rodzaje twórczości: „europejski” i „polski”. Co skłoniło autora *Ludzi podziemnych* do zainteresowania się twórczością Przybyszewskiego? Na to pytanie trudno jest odpowiedzieć, pisarz sam nigdzie tego nie wyjaśniał.

Peryfrastyka legendy Przybyszewskiego wskazuje na duże zaangażowanie emocjonalne piszących: „meteor Młodej Polski, der geniale Pole, wielki demoralizator, smutny szatan, archicygan, wódz bohemy, arcykapłan synagogi szatana, znachor czarnej magii, upa-

dłty Belzebub, wielki dziennikarz metafizyki, kapłan negacji, budziiciel duszy, polski Verlaine, artysta życia” — oto tylko niektóre wyrażenia peryfrastyczne.¹¹² Tak wielka różnorodność określeń wyraża ogromną złożoność i niejednoznaczność zjawiska artystycznego, jakim był Stanisław Przybyszewski, twórca kultury realizujący się w materii literackiej, a także w sferze działań psychospołecznych. W świadomości społecznej funkcjonowała głównie negatywna legenda osobowości Przybyszewskiego, jako burzyciela ustalonych wzorów i norm kulturowych, co dla kina stanowiło doskonałą reklamę.

W przypadku *Mocnego człowieka* Henryka Szaro, Andrzeja Struga i Jerzego Brauna tekst powieści stanowił, jak się wydaje, podstawę do współczesnego odczytania i interpretacji. Na ile było ono interesujące pod względem formalnym i ideowym, trudno jest, wobec braku filmu, ocenić. Powieść Przybyszewskiego wyrażająca chorobliwe niepokoje człowieka początku XX wieku, zagrożonego utratą własnej osobowości, a jednocześnie wskazująca na nieograniczone możliwości twórczej indywidualności, na ekranie przybrała postać dramatu namiętności. W pewnej mierze można to potraktować jako wyraz oczekiwań publiczności kinowej tego okresu, najchętniej oglądającej właśnie melodramaty. Kazimierz Wyka pisał, że film był w owym czasie dysponentem wizualnym świata, usuwającym ze świadomości widza działanie formy, co prowadziło do pełnej identyfikacji.¹¹³

Jaką rolę pełnił Strug jako scenarzysta w procesie produkcyjnym filmu polskiego w końcu lat dwudziestych: czy był jedynie znanym literatem traktującym scenariopisarstwo jako rodzaj ubocznej działalności? Czy uważał się za specjalistę od dramaturgii filmowej, czy tylko dostarczyciela pomysłów fabularnych, a może pragnął być współautorem filmu? Tego typu pytania implikuje udział pisarza w relizacji trzech filmów: *Pana Tadeusza*, *Przedwiośnia* i *Mocnego człowieka*.

Andrzej Strug chciał być, o czym mówił w różnych wywiadach, współautorem realizowanych filmów. Pytanie, na ile mu się to udało, pozostaje otwarte. Pisząc scenariusze, w pewnym sensie realizował swoje pragnienie wypowiedzenia się za pomocą obrazów filmowych. Niezależnie od efektów artystycznych była to postawa kreatora nowej koncepcji sztuki.

Traktując ukształtowanie fabuły filmowej jako swego rodzaju osobistą wypowiedź scenarzysty, wypada zauważyć, że w trzech realizowanych przez Struga scenariuszach pojawiły się podstawowe dla jego pisarstwa kręgi zagadnień: historia (*Pan Tadeusz*, *Przedwiośnie*), rola twórcy w nowej sytuacji cywilizacyjnej (*Mocny człowiek*). Nie sposób jest ustalić strukturę dramaturgiczną, kształt literacki ani funkcję, jakie w trzech realizowanych filmach pełnił scenariusz. Możemy jedynie przypuszczać, na podstawie licznych recenzji, że wpływał na konkretne rozwiązania artystyczne stosowane przez reżysera, który stawał się w tym układzie wykonawcą, realizującym zalecenia scenariusza, a przede wszystkim producenta.

Filmy, które powstały, pomimo szumnej reklamy, zapewniającej efekt komercyjny, nie były wybitnymi dziełami sztuki filmowej. Ambitne zamierzenia pisarza scenarzysty, jak możemy sądzić na podstawie omówień, nie zmieniły faktu, że powstałe adaptacje były prymitywne pod względem treści a także formy, na co bez wątplenia wpływał niski poziom warsztatu reżyserskiego.

Brak możliwości realizowania własnych zamierzeń twórczych w filmie, co pisarz wielokrotnie podkreślał w wywiadach, i konieczność ciągłego podporządkowywania się producentom zapewne miały wpływ na decyzję Andrzeja Struga o rezygnacji z dalszej współpracy z kinematografią.

Przypisy

1. *Nasza ankieta: powieść na ekranie. Co mówią o tym Andrzej Strug i Ferdynand Goettel*, „Kino” 1930, nr 4, s. 10.
2. K. Irzykowski, *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 27, s. 6.
3. *Andrzej Strug o filmie*, „Ekran i Scena” 1927, nr 4, s. 1.
4. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966, s. 161.
5. *Ibidem*, s. 162.
6. Aineg, „*Kino-Teatr*” u Andrzeja Struga. *Znakomity pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza” i o filmach w ogóle*, „Kino-Teatr” 1927, nr 22–23, s. 2.
7. J. Rzymowski we wstępie do *Nowel i opowiadań* Andrzeja Struga pisze, iż nie wszedł do produkcji także scenariusz impresji filmowej *Przekłete ręce* (1919) oraz przygotowywana przez filmowców adaptacja noweli Struga *Cześć kobiety*. Bezowocne okazały się także zabiegi pisarza o ekranizację *Pieniądza i Żółtego krzyża* za granicą. Zachowały się także informacje o pomysle na film *Kwiaty*; por. J. Rzymowski, *Wstęp do: A. Strug, Nowele i opowiadania*, Warszawa 1987.
8. Żeromski był autorem scenariusza pt. *Wieczna fala*, którego treść relacjonuje Anatol Stern we *Wspomnieniach z Atlantydy*. O specjalnie dla filmu napisanym przez Władysława Reymonta scenariuszu pisze Grzegorz Gazda w pracy *Władysław Stanisław Reymont i sfery wyświellające*, powołując się na „Wiadomości Literackie” 1924, nr 47, Msz. Biblioteka IBL.
9. *Ibidem*.
10. Por. np.: B. W. Lewicki, *Scenariusz — literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970; W. Orłowski, *Scenariusz — gatunek niedookreślonej poetyki*, *Dialog*” 1971, nr 1; B. Michałek, *Scena-*

- riusz — dokument produkcyjny, (w:) tegoż, *Kino naszych czasów*, Warszawa 1972; W. Orłowski, *Nad scenariuszem adaptacji*, (w:) tegoż, *Z książki na ekran*, Warszawa 1974; M. Hendrykowski, *Słowo w filmie*, Warszawa 1982.
11. B. W. Lewicki, *Scenariusz — literacki program struktury filmowej*, op. cit., s. 6.
 12. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paryż 1963, s. 41. Cyt. za: W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974, s. 113.
 13. J. Adamski, *Jak oceniać rolę techniki w sztuce?*, „Kultura i Społeczeństwo” 1963, nr 3, s. 36.
 14. B. W. Lewicki, *Scenariusz — literacki program struktury filmowej*, op. cit.
 15. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 67–94.
 16. S. Lichański, *Chleb i dynamit*, „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6, s. 66–70.
 17. Ibidem, s. 67.
 18. Ibidem.
 19. Ol., *Ze świata filmu. „Pan Tadeusz” w kinie „Filharmonia”*, „Polska Zbrojna” 1928, nr 316, s. 6.
 20. T. Kończyc, *„Pan Tadeusz” na ekranie*, „Świat” 1928, nr 46.
 21. L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław 1980, s. 26.
 22. Ibidem, s. 38.
 23. W. Z., *Narodziny „Pana Tadeusza”. U dyrektora A. Niemirowskiego*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 71.
 24. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, op. cit., s. 361.
 25. Jak podaje Władysław Jewsiewicki, już w 1920 roku biuro wynajmu filmów Petef podjęło próbę sfilmowania *Pana Tadeusza*.

- Realizację filmu powierzono operatorowi Zygfrydowi Mayflaue-
rowi, który między innymi sfilmował wjazd Piłsudskiego do Ki-
jowa w 1920 roku. Nie jest znany ani scenariusz, ani opis kon-
cepcji reżyserskiej filmu. Po przeprowadzeniu szumnej kampanii
reklamowej dyrektor Petefu, Hofman, złożył oświadczenie, że po
nakręceniu ponad 100 metrów filmu dalsza realizacja okazała się
niemożliwa; por. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okre-
sie filmu niemego*, op. cit., s. 105.
26. Andrzej Strug o „Panu Tadeuszu”, „Kino dla Wszystkich” 1928,
nr 69, s. 13–14.
27. Co mówi Goetel o „Panu Tadeuszu”, „Kurier Filmowy” 1928,
nr 28 (dodatek do nr 191, IKC z dn. 12 VII 1928).
28. W. Z., *Narodziny „Pana Tadeusza”*. U dyrektora A. Niemir-
skiego, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 71.
29. S. Żółkiewski, *Spółeczny zasięg czytelnictwa, jego struktura
oraz instytucje uczestnictwa w kulturze literackiej*, (w:) *Literatu-
ra polska 1918–1975*, t. 1: 1918–1932, op. cit., s. 59.
30. Por. M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 10.
31. Michał Andriolli wykonał ilustracje do *Pana Tadeusza* w 1882
roku. Przed tym wydaniem ukazały się trzy ilustrowane wydania
Pana Tadeusza, w tym paryskie: z roku 1834 i 1838 w zbiorze
Pism w ośmiu tomach, oraz wydane przez S. H. Merzbacha w
Warszawie w roku 1858 z ilustracjami M. Fajansa, W. Gersona,
F. Kostrzewskiego, A. Lessera, H. Pillatiego.
32. J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów
badawczych*, (w:) tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, op. cit.,
s. 352.
33. Ibidem.
34. A. Strug o „Panu Tadeuszu”, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 69,
s. 13–14.

35. S. Gepner, *Realia militarne w "Panu Tadeuszu" i Andriolli*, „Blok-Notes Muzeum Mickiewicza”, Warszawa 1959.
36. S. Pigoń, *Wstęp*, (w:) A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie*, wyd. 9, Wrocław 1982, s. III–CLVIII.
37. Baks, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, „Nasz Przegląd” 1928, nr 314, s. 7.
38. T. Kończyc, *Pan Tadeusz na ekranie*, „Świat” 1928, nr 46, s. 24.
39. Ibidem.
40. I. Truszkowska, *Mickiewicz na ekranie*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 88, s. 9, 10, 17.
41. J. R. , „*Pan Tadeusz*”, kina „*Filharmonia*” i „*Wodewil*”, „Kurier Polski” 1928, nr 315, s.9.
42. Ibidem.
43. T. Kończyc, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, op. cit.
44. L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia*, op. cit., s. 32.
45. Gasiński, *Kino*, „Głos Literacki” 1928, nr 21, s. 4.
46. „*Pan Tadeusz*”, kina „*Filharmonia*” i „*Wodewil*”, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 78, s. 24.
47. Stef. H. (S. Heymanowa), *Z życia ekranu. „Pan Tadeusz”, „Bluszcz”* 1929, nr 5, s. 13.
48. Ibidem.
49. T. Kończyc, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, op. cit.
50. J. Toeplitz, *Współpraca kina i literatury*, „Kurier Polski” 1931, nr 224, s. 4.
51. Ibidem.
52. S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, (w:) tegoż, *Sen o szpandzie. Pomyłki*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1966, s. 39–61.
53. Ibidem.

54. Pisał na ten temat A. Mencwel w pracy *Przedwiośnie czy po-top?* (masz. aut.).
55. Ibidem.
56. Ibidem.
57. S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, op. cit.
58. A. Słonimski, *Czarna wiosna*, przedruk według: „Poezja” 1978, numer zatytułowany *Rok 1918*, nr 11–12, s. 96.
59. S. Żeromski, *Dzieła*, t. 19, opr. tekstu S. Pigoń, Warszawa 1973, s. 361.
60. T. Burek, *Żeromski — rozdarta świadomość*, (w:) *Stefan Żeromski w 50 rocznicę śmierci*, red. Z. Goliński, Warszawa 1977.
61. Ibidem.
62. S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Warszawa 1971, s. 47.
63. Z. J. Adamczyk, „*Przedwiośnie*” *Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemik z 1925 roku*, Warszawa 1989, s. 41–42.
64. S. Żeromski, *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym*, (w:) *Pisma polityczne*, Polonia, Londyn 1988, s. 66–72.
65. Ibidem.
66. „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 77, s. 7.
67. K. A., *Przed ukazaniem się „Przedwiośnia”*, „Kino dla Wszystkich”, 1928, nr 79, s. 25.
68. *Przekrój psychiki powojennego społeczeństwa. „Przedwiośnie” Żeromskiego na ekranie. Reżyser H. Szaro o swej nowej pracy*, „ABC” 1928, nr 224, s. 6.
69. Them, *Jak się kręci „Przedwiośnie”*, „Polska Zbrojna”, 1928, nr 273, s. 3.
70. „Epoka”, „ABC”, „Kurier Warszawski”, „Polska Zbrojna”.
71. Widz, *Refleksje. „Przedwiośnie” na ekranie*, „Epoka” 1928, nr 347, s. 3.

72. *Przekrój psychiki powojennego społeczeństwa...*, op. cit.
73. W. K., „*Przedwiośnie*” na ekranie. Realizacja powieści Żeromskiego *dobiega końca*, „Nasz Przegląd”, R: 5, 1928, nr 290, s. 12.
74. Nota inf., *Ukryci bohaterowie „Przedwiośnia”*, „Nasz Przegląd”, R: 5, 1928, nr 312, s. 18.
75. J. Truszkowska, *Wizja szklanych domów na ekranie (Dookoła „Przedwiośnia”)*, „Kino dla Wszystkich”, 1929, nr 81, s. 14–15.
76. X., „*Casino*” i „*Apollo*”: „*Przedwiośnie*”, „Polska Zbrojna” 1928, nr 349, s. 5.
77. *Rewelacyjna premiera polskiego filmu. „Przedwiośnie” Stefana Żeromskiego na ekranie*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 345, s. 4.
78. J. Pański, „*Przedwiośnie*” na ekranie, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 5.
79. S. Heymanowa, *Z życia ekranu. „Przedwiośnie” zdradliwy ekran*, „Bluszcz”, 1929, nr 7.
80. T. Kończyc, „*Przedwiośnie*” w „*Apollo*” i „*Słońcu*”..., „Świat” 1928, nr 52, s. 23.
81. H. Szaro, *Wśród huków dział i szczerku broni powstaje „Przedwiośnie” Żeromskiego*, „ABC” 1928, nr 241, s. 6.
82. K. J., *Po premierze „Przedwiośnia”*, „Ekran i Scena”, R. IX, 1925, nr 25, s. 5.
83. i. k., Rubr.: *Na srebrnym ekranie. „Przedwiośnie”*, „ABC” 1928, nr 356, s. 6.
84. J. Wittlin, *Lekcja Struga*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 10.
85. H. Markiewicz, „*Przedwiośnie*”, (w:) tegoż, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1964.
86. Julian Brun (pseud. Bronowicz, 1886–1942) — wybitny publicysta oraz działacz SDKPiL i KPP, od 1923 członek KC; por. J. Brun, *Wzywanie trzeciego cudu*, (w:) Żeromski. *Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z. J. Adam-

- czyk, Warszawa 1975, pierwodruk: *Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek*, „Skamander” 1925, nr 39.
87. Ibidem , s. 186.
88. A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 204–205.
89. T. Boy, *Smutny szatan*, (w:) tegoż, *Pisma*, t. 3, *Ludzie żywi*, Warszawa 1956, s. 84.
90. S. Przybyszewski, *Moi współcześni wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 95–97.
91. Ibidem, s. 128–129.
92. S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1917, s. 65, cyt. za: M. Wyka, *Przybyszewski powieściopisarz*, (w:) *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982, s. 78.
93. Ibidem.
94. Por. W. Gutowski, *Eros w biografii „Mocnego człowieka”* (S. Przybyszewski), (w:) tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 274–283.
95. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985, s. 312–313.
96. Ibidem, s. 110.
97. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, Warszawa 1989, s. 179.
98. W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, op. cit., s. 228.
99. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, op. cit., s. 179.
100. *Na drogach „Mocnego człowieka”*. Wywiad z *Andrzejem Strugiem*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 95, s. 7.
101. *Mocny człowiek*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 99, s. 26.

102. L. Brun, *Blaski i cienie polskiej produkcji filmowej w chwili obecnej*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 190.
103. W. Z., *Henryk Szaro przy montażu „Mocnego człowieka”*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 97, s. 15.
104. „*Mocny człowiek*” *na ekranie*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 157, s. 12.
105. S. Heymanowa, *Z życia ekranu. Na drodze do samowystarczalności — Goetel na ekranie*, „Bluszcz” 1929, nr 49.
106. B. h., „*Mocny człowiek*”. *Kina „Apollo” i „Casino”*, „Kurier Polski” 1929, nr 272, s. 9.
107. *Przed ekranem. „Mocny człowiek”* (wł. Gloria), „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 99, s. 16.
108. S., *Do Polski przybył Grzegorz Chmara. Artysta mówi: na zachodzie nic nowego*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 164, s. 11.
109. S. Przybyszewski, *Moi współcześni wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 236.
110. Ibidem, s. 236–238.
111. T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, (w:) *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 16.
112. Cyt. za: A. Makowiecki, *Legenda literacka — przykład Stanisława Przybyszewskiego*, (w:) *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, op. cit., s. 267–288.
113. K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Kraków 1964, s. 53.

ZAKOŃCZENIE

Punktem wyjścia przedstawionych rozważań dotyczących miejsca filmu w twórczości Andrzeja Struga była opinia pisarza, pochodząca z 1927 roku, na temat odczuwanej przez literatów potrzeby wypowiedzania się przy pomocy obrazów filmowych. Cytowana wypowiedź miała charakter deklaracji, wyznaczającej niejako ramy omówieniu interesującego nas problemu, tworzące współistniejące w twórczości Struga dwa systemy komunikacyjne: słowo i obraz. Przyjęta opcja badawcza polegała na analizowaniu problemów literatury warunkowanych kulturową obecnością filmu. Prześledzenie szczegółowych problemów związanych z filmowymi adaptacjami powieści Struga pozwoliło zastanowić się nad sprawą ogólniejszej natury, dotyczącą możliwości przekładu treści literackich na język filmu. Historyczny model adaptacji, jaki realizowały filmy powstałe na podstawie powieści Andrzeja Struga, odpowiadała obowiązującemu schematowi adaptacyjnemu, który moglibyśmy nazwać „polskim melodramatem”. Stanowił on w drugiej połowie lat dwudziestych odbicie modelu świadomości publiczności kinowej. Były to filmy nieskomplikowane pod względem ideowym i raczej prymitywne pod względem formalnym. Upowszechniały one tradycyjne wartości religijne i narodowe, wyrażające się w określonych schematach myślowych i ikonograficznych, funkcjonujących w świadomości zbiorowej. Ten sam model adaptacyjny realizowały filmy, których współscenarzystą był Andrzej Strug: *Pan Tadeusz*, *Przedwiośnie*, *Mocny człowiek*.

Jedyny film kinowy, jaki zrealizowano po wojnie na podstawie powieści Struga *Dzieje jednego pocisku — Gorączka* trudno właściwie nazwać adaptacją w tradycyjnym rozumieniu tego terminu. Stanowi on wyraz zupełnie nowej jakościowo formy kontaktów filmu i literatury. Jest to przede wszystkim autonomiczne dzieło filmowe, będące twórczą interpretacją powieści Struga. Każda

współczesna filmowa adaptacja literatury, używając w sposób umowny tego określenia, stanowi indywidualne rozwiązanie twórcze. W przypadku *Gorączki* charakter relacji między powieścią a filmem wyraża formuła „na motywach”, która jest na tyle otwarta, że nie zobowiązuje twórców do jakiegokolwiek wierności wobec podstawy literackiej. Zespół zagadnień związanych z doświadczeniami scenariopisarskimi Struga pozwolił zastanowić się nad literackimi możliwościami wypowiedzianiu się przy pomocy obrazów filmowych. Wobec braku materiałów źródłowych niemożliwa była ocena, na ile kreatywną formą twórczości był scenariusz w produkcji filmowej i jaką naprawdę rolę odgrywał w twórczości Struga. Niewątpliwie, co zostało wykazane w niniejszej książce, pisarz, podejmując się pracy scenariopisarskiej, brał pod uwagę możliwości, jakie dawała twórcy nowa sztuka, operująca skrótami, syntetyzująca rzeczywistość, rozszerzająca obraz świata przeciętnego odbiorcy.

Poczynione tutaj ustalenia dotyczące szczegółowych problemów związanych z adaptacjami powieści Struga oraz scenariuszami przez niego pisanymi wiążą się z tradycyjnym kierunkiem refleksji badawczej, dotyczącym wpływu literatury na kształtującą się twórczość filmową. Znacznie ciekawszy okazał się kierunek przeciwny, wskazujący na film jako źródło dynamiki przekształceń literatury. Wymagało to innego trybu postępowania analitycznego. Ze względu na stan zaawansowania badań zmuszeni byliśmy odwrócić porządek relacji i na podstawie analiz pojedynczych powieści Struga wnioskować o pewnym istniejącym modelu reguł, wobec którego pisarz się określa, oczywiście mając świadomość wszystkich niebezpieczeństw, jakie niesie postępowanie indukcyjne.

„Filmowość” prozy Andrzeja Struga można rozmaicie interpretować. Stwierdzenie jednak, iż pojawienie się nowego medium, jakim było kino, określiło twórczość literacką pisarza, do końca nie rozwiązuje problemu. Książka niniejsza przede wszystkim jest analizą związków, w płaszczyźnie formalnej i ideowej, między filmem

a literaturą, występujących w twórczości jednego autora. Oprócz niewątpliwie „filmowego” charakteru prozy Struga warto także zwrócić uwagę na inne jeszcze jej aspekty. Scenerią większości utworów literackich Andrzeja Struga jest miasto, z jego tempem, gwarem, ulicznym ruchem, wielkością. Bohaterem jego prozy jest zazwyczaj przedstawiciel wielkomięjskiej przemysłowości — urzędnik bankowy, artysta malarz, człowiek pieniądza, polityk, robotnik fabryczny. Można więc w twórczości pisarza dostrzec określoną prawidłowość. Książki Struga stają się w pewnym sensie refleksją o cywilizacji w ogóle oraz o nowej sytuacji człowieka. Pisarza interesuje nowoczesność we wszelkich jej przejawach: industrializacji, masowości, nowym poczuciu czasu. Znaczącym tłem, stanowiącym wyraz wspomnianych fascynacji pisarza, w wielu jego powieściach była metropolia. Tutaj niezwykle wymowny zdaje się być polityczny światopogląd Andrzeja Struga. Jego socjalistyczne poglądy na swój sposób odzwierciedlają bowiem jego świadomość istnienia wielkich mas społecznych. Bohaterowie powieści Struga to ludzie, którzy właściwie nie są w stanie zmienić kształtu rzeczywistości, chociaż próbują to robić. Zazwyczaj są to pojedynczy przedstawiciele określonych grup społecznych, na ogół wprzęgnięci w pewien społeczny mechanizm. To ludzie pozbawieni tej dozy indywidualności i monumentalnego wymiaru, jacy występują w prozie na przykład Żeromskiego, pisarza bliskiego pokoleniowo i ideowo Strugowi. Można więc sądzić, że Struga bardziej interesowały pewne mechanizmy rządzące społeczeństwem niż indywidualność człowieka. Strug był zauroczony wszystkim, co wielkie i jednocześnie będące wyrazem nowoczesnego industrializmu. W powieści *Miliardy* scenerią nie jest, jak w *Pieniądzu*, Paryż, uznawany za stolicę XIX wieku, miasto, które pisarz znał z autopsji. Scenerią jest miasto największe — Nowy Jork, którego Strug nie znał, a jeśli już, to tylko z filmowych migawek. Bohaterami są tutaj ludzie pieniądza, w najwyższym światowym wymiarze. Znacząca jest także w tej powieści perspektywa widzenia Struga jako pisarza. Kino było, podobnie jak

Nowy Jork i tamtejsi miliarderzy, swego rodzaju wyrazem epoki. Oddziaływało na masy i jednocześnie stanowiło niewątpliwą rewelację technologiczną. Było poza tym sztuką. W tym kontekście filmowe inspiracje pisarza ukazują się w innym nieco świetle.

Odrębną kwestią staje się też w tym momencie wizualny charakter prozy Struga. Możemy go uznać za swoisty efekt oddziaływania estetyki filmu jako sztuki ruchomego obrazu. Dążenie do zastąpienia obrazu literackiego, a więc tego, co wyobrażalne, przez obrazowanie „filmowe”, będące świadectwem „widzialnego”, stanowiło zasadę związku literatury z filmem w twórczości Struga — zasadę wyrażającą przemianę świadomości artystycznej, dokonującą się w latach dwudziestych, przemiany, których współtwórcą i współuczestnikiem był Andrzej Strug. W tym momencie można dojść do wniosku, że filmowa poetyka twórczości literackiej Struga stanowi rzeczywisty wyraz świadomości filmowej pisarza.

Początek kształtowania się masowej kultury wizualnej wiąże się między innymi z realnym upowszechnieniem kina. Szczególnie atrakcyjne stały się tu strukturalne właściwości obrazu filmowego, będącego kreacją swego rodzaju parareczystości, otwierającej się na rzeczywistość spoza dzieła. To, co najbardziej fascynowało Struga i jemu współczesnych w kinie, to możliwość wyrażenia całego bogactwa przeżyć człowieka przy pomocy ruchomego obrazu. Jednakże film niemy, stanowiący technikę przekazu dysponującą wyłącznie obrazem, nie był w stanie przeniknąć do wnętrza człowieka. W tej materii doskonalsza była literatura. Kino najpełniej jednak wyrażało dynamizm nowoczesnej cywilizacji — było w stanie ukazać ruch, wykluczało obserwację z jakiegoś jednego, uprzywilejowanego punktu widzenia, zmuszało widza do oglądania danej rzeczy z różnych perspektyw, jakby podlegała ona nieustannym zmianom. Kino, dzięki swoim mimetycznym właściwościom, było w stanie dokumentować rzeczywistość, z drugiej zaś strony było jej metaforyczną interpretacją. Wydawało się, że film jest sztuką wprost doskonałą, by wyrazić sytuację egzystencjalną i ontologiczną

ną współczesnego świata. Możliwości, jakimi dysponowało kino, stanowiły źródło inspiracji, z których korzystała literatura.

Tworzywem pisarza jest słowo — podstawowy nośnik sensów, umożliwiający wyrażanie treści abstrakcyjnych, a także stanowiący element swego rodzaju gry, jaką jest kreacja literacka. Wizualność prozy jest niewątpliwie czymś wtórnym wobec podstawowego budulca literatury — słowa. W twórczości literackiej Andrzeja Struga elementem jednak prymarnym wydaje się obraz, nie słowo. Jest to obraz bardzo specyficzny, jak starałam się pokazać to w pracy, niezwykle filmowy. Oczywiście są pisarze wyczuleni na obraz. Obraz stanowi jednak, przede wszystkim, domenę architekta, plastyka, filmowca. Pisarze na ogół bardziej wyczuleni są na słowo niż na obraz. Porównując jednak obrazowość prozy takich „wizualistów”, jak na przykład Żeromskiego czy Reymonta, dochodzimy do wniosku, że ich „obrazy” budowane są ze znacznie większym wyczuleniem na słowo, a samo obrazowanie ma raczej „młodo-polski”, a więc tradycyjny charakter. „Wizualność” prozy Andrzeja Struga jest innego rodzaju. Konstrukcja jego obrazów ma zdecydowanie — co w pracy szczegółowo analizowano — filmowy charakter. Inna jest też ich sceneria, bardziej kosmopolityczna i poza tym — industrialna. Przede wszystkim jednak jest to proza budowana bardziej przy pomocy obrazów — niczym w komiksie lub filmie — niż akcentowania słowa i gry z jego użyciem. Kompozycje jego powieści mają wręcz mozaikowy charakter, stanowią bowiem układ luźnych, z pozoru niepowiązanych scen. Pisarz był więc bez wątpienia w ówczesnej literaturze polskiej postacią wyjątkową. Szczególna konstrukcja wyobraźni Struga, bardziej wizualna niż werbalna, zbiegła się z pojawieniem się nowego wynalazku, stającego się z wolna nową sztuką — kina. Ów wynalazek, oprócz bycia nowoczesnym medium w sensie technologicznym, stał się także narzędziem oddziaływania masowego i tym samym mającym znaczenie kulturowe. To niewątpliwie było szczególnie pociągające dla Struga.

Analizując związki filmu i prozy w twórczości Andrzeja Struga, dotykamy także innego problemu — procesu kształtowania się nowej, masowej kultury wizualnej, której jednym z elementów było kino, a pojawienie się później telewizji spowodowało wykrystalizowanie się kultury audiowizualnej. Kulturowe znaczenie kina zostało przez Struga dostrzeżone w całej rozciągłości. Wynikająca stąd jego bliskość z nowym zjawiskiem rozumianym nie w sensie technicznym czy technologicznym — ale kulturowym tym bardziej zasługuje na podkreślenie i wskazuje na wyjątkowość postaci Struga nie tylko w polskiej literaturze, ale i kulturze.

FILMOGRAFIA

Adaptacje

1927 — *Mogiła Nieznanego Żołnierza*

10 aktów. Produkcja: Star-Film. Scenariusz: Ryszard Ordyński, Seweryn Romin (według powieści Andrzeja Struga). Reżyseria: Ryszard Ordyński. Zdjęcia: Antoni Wawrzyniak. Dekoracje: Waław Moszkowski, Józef Galewski. Obsada: Jerzy Leszczyński (kpt. Łazowski), Maria Malicka (Nelly, jego córka), Nina Olida (jego żona), Konstancja Bednarzewska (jego matka), Maria Gorczyńska (księżna Turchanowa), Leokadia Pancewiczowa (Ksenia), Władysław Walter (Ozóg, ordynans Łazowskiego), Jerzy Marr (prof. Piotr Głowiński), Kazimierz Justian (Simonow), Wiesław Gawlikowski (Szapkin), Leon Łuszczewski (Kiryłłow) i inni.

Premiera: 16 XII 1927; Capitol, Corso, Pan.

1929 — *Grzeszna miłość*

10 aktów. Produkcja: Sfinks. Scenariusz: Anatol Stern (według powieści *Pokolenie Marka Świdy* Andrzeja Struga). Reżyseria: Mieczysław Krawicz, Zbigniew Gniazdowski. Montaż i zdjęcia: Zbigniew Gniazdowski. Dekoracje: Jacek Weinreich. Obsada: Jadwiga Smosarska (Monika Goślicka), Józef Maliszewski (kpt. Roman Goślicki, jej mąż), Tadeusz Wesołowski (Marek Świda), Zofia Batorycka (Iza Chosłowska), Franciszek Dominiak (Kuba Świda), Władysława Jaśkówna (jego żona), Jerzy Kobusz (parobek), Nina Świerczewska (siostra miłosierdzia), Witold Kuncewicz i Tadeusz Olsza (oficerowie), Bogusław Samborski (Rauszke) i inni.

Premiera: 17 X 1929; Colosseum.

1930 — *Niebezpieczny romans*

2291 m. Produkcja: As-Film (Józef Szpak). Scenariusz: Anatol Stern (według powieści Andrzeja Struga *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*). Dialogi i teksty piosenek: Konrad Tom. Reżyseria: Michał Waszyński. Zdjęcia: Jan Theyer. Muzyka: Adam Szpak. Dekoracje: Stefan Norris. Kierownictwo literackie: Karol Husarski. Kierownictwo produkcji: Józef Rosen. Obsada: Betty Amann (Ada), Bogusław Samborski (Hieronim Śpiewankiewicz), Helena Stębowska (jego żona), Józio Orski (ich syn), Zula Pogorzelska (służąca), Adolf Dymśza (cyklista, jej adorator), Eugeniusz Bodo („Inżynier”, szef włamywaczy), Stefan Szwarz (Jańcio), Lucjan Kraszewski (Lucek „Wykałaczką”), Leon Recheński („Karałuch”), Kazimierz Rawicz („Laluś”), Czesław Raniszewski („Majsterek”), Antoni Adamczyk („Morda”), Kazimierz Krukowski (paser), Paweł Owerłło (dyrektor banku), Oktaw Kaczanowski (główny kasjer banku), E. M. Schummer (sekretarz dyrektora banku), Leonard Zajączkowski (chłopiec), Lech Owron (detektyw), Karol Hubert, Henryk Rzętkowski. Chór Dana. Orkiestra jazzbandowa pod dyrekcją Henryka Golda.

Premiera: 18 X 1930; Filharmonia, Pola Negri Palace.

1981 — *Gorączka*

Reżyseria: Agnieszka Holland. Scenariusz: Krzysztof Teodor Toeplitz (na motywach powieści Andrzeja Struga *Dzieje jednego pociągu*). Zdjęcia: Jacek Petrycki. Muzyka: Jan Kanty Pawluśkiewicz. Scenografia: Andrzej Przedworski. Obsada: Barbara Grabowska (Kama), Adam Ferency (Kiełza), Bogusław Linda (Gryziak), Olgierd Łukaszewicz (Leon), Tomasz Międzicki (Kamil), Witold Grotowicz (lokaj), Tadeusz Huk (chemik), Michał Juszczakiewicz (bojowiec), Marian Łącz (wuj). Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe” — „X”, WFF Łódź.

Premiera: 4 IX 1981.

Scenariusze

1928 — *Pan Tadeusz*

15 aktów. Produkcja: Star-Film. Scenariusz: Ferdynand Goetel, Andrzej Strug (według poematu Adama Mickiewicza). Reżyseria: Ryszard Ordyński. Zdjęcia: Antoni Wawrzyniak, Janusz Wasung. Dekoracje: Józef Galewski. Charakteryzacja: Konrad Narkiewicz. Kierownictwo produkcji: Alfred Niemirski. Obsada: Wojciech Brydziński (Adam Mickiewicz w prologu), Stanisław Knake-Zawadzki (Sędzia), Jan Szymański (Robak), Mariusz Maszyński (Hrabia), Leon Łuszczewski (Tadeusz), Helena Sulima (Telimena), Zofia Zajązkowska (Zosia), Paweł Owerłło (Podkomorzy), Helena Górską-Brylińska (Podkomorzyna), Rena Hryniewiczówna i Mura Starkówna (Podkomorzanki), Wiesław Gawlikowski (Wojski), Janina Klimkiewiczowa (Wojszczanka), Marian Jednowski (Gerwazy), Ludwik Frietsche (Protazy), Teodor Roland (Asesor), Julian Krzewiński (Rejent), Ajzyk Samberg (Jankiel), Marian Palewicz (gen. Dąbrowski), Józef Trębicki (gen. Kniaziewicz), Bolesław Horski (major Płut), Józef Maliszewski (kpt. Rykow), Józef Kotarbiński (dziad legionista), Antoni Bednarczyk (Maciek nad Maćkami), Władysław Pytłasiński (Kropiciel), Józef Zejdowski (Konewka), Jerzy Janowski (Brzytewka), Henryk Weise (Szydełko), Mikołaj Lewicki (Buchman), Józef Śliwicki (Stolnik), Felicja Pichor-Śliwicka (Stolnikowa), Iza Bellina (Stolnikówna), Jan Szymański (Jacek Soplica), Jerzy Leszczyński (król Stanisław August), Stefan Jaracz (Napoleon), Jerzy Marr (Szczęsny Potocki) i inni.

Premiera: 9 XI 1928; Filharmonia, Wodewil.

1928 — *Przedwiośnie*

12 aktów. Produkcja: Gloria. Scenariusz: Andrzej Strug, Anatol Stern (według powieści Stefana Żeromskiego). Reżyseria: Henryk Szaro. Zdjęcia: Juliusz Mars. Dekoracje: Hans Rouc. Kierownictwo produkcji: Władysław Markiewicz. Obsada: Zbigniew Sawan (Cezary

Baryka), Stefan Jaracz (jego ojciec), Tekla Trapszo (matka Cezarego), Maria Górczyńska (Laura), Maria Modzelewska (Karolina), Jaga Boryta (Wanda), Bolesław Mierzejewski (Hipolit Wielosławski), Bogusław Samborski (Barwicki), Helena Marcello-Palińska (pani Wielosławska), Janusz Dziewoński (ksiądz Anastazy), Władysław Walter (Jędrek), B. Sapalski (Maciejunio), Oktawian Kaczanowski (Skalnicki), Maria Chaveau, Lech Owron, Ninka Wilińska, Tadeusz Fijewski i inni.

Premiera: 14 XII 1928; Casino, Apollo.

1929 — *Mocny człowiek*

12 aktów. Produkcja: Gloria. Scenariusz: Jerzy Braun, Henryk Szaro (według powieści *Mocny człowiek* Stanisława Przybyszewskiego). Reżyseria: Henryk Szaro. Zdjęcia: Giovanni Vitrotti. Dekoracje: Hans Rouc. Opracowanie literackie: Andrzej Strug. Kierownictwo produkcji: Marek Libkow. Obsada: Grzegorz Chmara (Henryk Bielecki), Agnes Kuck (Łucja, jego kochanka), Julian Krzewiński (Ligęza, obywatel ziemski), Maria Majdrowiczówna (Nina, jego żona), Artur Socha (Jerzy Górski, literat), Stanisława Wysocza (babka Bieleckiego), Bolesław Mierzejewski (dyrektor teatru), Janina Romanówna (Nastka Żegota), Aleksander Zelwerowicz (wydawca), Jan Kurnakowicz (jego sekretarz), Ludwik Frietsche (lichwiarz), Jerzy Dworski (Karewicz), Lech Owron (aktor), Władysław Walter (woźny teatralny), Tekla Trapszo, Tadeusz Ordeyg, Tadeusz Fijewski i inni.

Premiera: 2 X 1929; Casino, Apollo.

KALENDARIUM WAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ Z ŻYCIA ANDRZEJA STRUGA (TADEUSZA GAŁECKIEGO)

- 28 XI 1871** – Tadeusz Gałeczki urodził się w Lublinie jako syn właściciela sklepu Władysława Gałeckiego i Pauliny z Miklaszewskich.
- 1880** – Przenosiny do dworku Konstantynów pod Lublinem.
- 1883** – Początek nauki w gimnazjum męskim w Lublinie, którego dyrektorem jest Mikołaj Siengalewicz.
- 1893** – Uzyskanie matury i rozpoczęcie studiów w Instytucie Rolniczo-Leśnym w Puławach. Uczestnictwo w pracach Koła Oświaty Ludowej i nielegalna działalność oświatowo-polityczna wśród ludności wiejskiej.
- 1895** – Śmierć ojca. Aresztowanie wraz z grupą studentów i pobyt w Cytadeli warszawskiej w X Pawilonie (siedemnaście miesięcy).
- 1897–1900** – Pobyt na zesłaniu w Archangielsku. Nawiązanie przyjaźni z Mariuszem Zaruskim. Pierwsze próby literackie.
- 1900** – Powrót do kraju.
- 1901** – Wstąpienie do PPS, działalność w konspiracyjnych kołach robotniczych PPS w Warszawie pod pseudonimem Kudłaty.
- 1901–1904** — Studia na Uniwersytecie Jagiellońskim na Wydziale Filozoficznym. Działalność w krakowskiej sekcji PPS.

- 1904** – Debiut literacki w krakowskim dzienniku socjalistycznym „Naprzód” — nowela *Nekrolog*, podpisana pseudonimem Andrzej Gąsienica.
- 1905** – Dalsze utwory drukowane w dzienniku „Naprzód”: *Co złe, to w gruzy*, *Z ręki przyjaciela* i inne, podpisane już pseudonimem Andrzej Strug.
- 1905–1907** – Działalność w lewicy pepeesowskiej. Redagowanie prasy partyjnej — „Gazety Ludowej”, „Robotnika Wiejskiego” i kierowanie Wydziałem Wiejskim PPS.
- 1907** – Przypadkowe aresztowanie i osadzenie w więzieniu w twierdzy brzeskiej. Wyrok zesłania do Wiatki zostaje zamieniony na nakaz wysiedlenia z Królestwa na okres tzw. stanu wojennego.
- 1907–1914** – Pobyt w Paryżu.
- 1909** – Wstąpienie do PPS — Frakcji Rewolucyjnej. Związanie się z obozem Józefa Piłsudskiego, działalność w Związku Strzeleckim.
- 1914** – Powrót do kraju. Wstąpienie do Legionów i udział w marszu z Krakowa w granice Królestwa, do Kielc. Służba frontowa w oddziale ułańskim.
- 1916** – Zwolnienie ze służby z powodu złego stanu zdrowia. Praca w kierownictwie Polskiej Organizacji Wojskowej na terenie okupowanego przez Niemców Królestwa Kongresowego.
- 1918** – Wyjazd z polecenia Głównej Komendy POW do Kijowa i Moskwy w celu nawiązania łączności z misjami wojskowymi państw alianckich. Nominacja na wiceministra propagandy w Tymczasowym Rządzie Ludowym powstałym w Lublinie pod przewodnictwem Ignacego Daszyńskiego.

- 1918–1919** – Redagowanie dziennika POW — „Rząd i Wojsko” w Warszawie.
- 1920** – Redagowanie działu literackiego w tygodniku lewicy peepesowskiej „Światło”. Udział w tworzeniu organizacji wolnomularskiej — Wielkiej Łoży Narodowej Polskiej, członek założyciel (1920–1929 — Wielki Komandor Rady Najwyższej, 1922–1925 — Wielki Mistrz).
- 1922** – Odznaczenie orderem *Virtuti Militari* za zasługi wojenne.
- 1918–1926** – Lata poświęcone głównie pracy literackiej.
- 1924** – Objęcie po Żeromskim i Sieroszewskim prezesury Zarządu Związku Zawodowego Literatów Polskich (współzałożyciel i członek).
- 1927** – Ekranizacja *Mogiły Nieznanego Żołnierza* zrealizowana przez Ryszarda Ordyńskiego.
- 1928** – Praca nad scenariuszami filmowymi i przy ekranizacjach *Pana Tadeusza* i *Przedwiośnia* w charakterze kierownika literackiego.
- 1929** – Ekranizacja powieści *Pokolenie Marka Świdry* (film pt. *Grzeszna miłość*) zrealizowana przez Mieczysława Krawicza. Praca kierownika literackiego przy ekranizacji *Mocnego człowieka*.
- 1930** – Filmowa adaptacja *Niebezpiecznego romansu* dokonana przez Michała Waszyńskiego.
- 1928–1930** – Aktywny członek i prezes Rady do Spraw Kultury Filmowej. Wybór na senatora z listy wyborczej PPS. Członek Rady Naczelnej PPS.
- 1933** – Demonstracyjna odmowa przyjęcia członkostwa Polskiej Akademii Literatury.

- 1934** – Wybór na przewodniczącego Zarządu Głównego Ligi Obrony Praw Człowieka i Obywatela w Polsce (do 1937, do czasu rozwiązania Ligi).
- 1935** – Powtórna prezesura z zarządzie Związku Zawodowego Literatów Polskich.
- 1936** – Wybór na członka Komitetu Centralnego Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom.
- 9 XII 1937** – Śmierć Andrzeja Struga. 11 XII — pogrzeb na cmentarzu wojskowym na Powązkach.

W uznaniu zasług literackich Andrzej Strug otrzymał nagrodę im. E. Orzeszkowej (1926), nagrodę literacką miasta Sosnowca (1927) i Łodzi (1933).

BIBLIOGRAFIA

I. Twórczość Andrzeja Struga

W bibliografii twórczości Andrzeja Struga wymieniono wszystkie utwory fabularne, które są głównym przedmiotem zainteresowania w pracy.

Pierwsze wydania książkowe

Ludzie podziemni. Seria pierwsza, Lwów 1908.

Jutro, Kraków 1908.

Ze wspomnień starego sympatyka. Ludzi podziemnych — Seria druga, Lwów 1908.

W twardej służbie. Ludzi podziemnych — Seria trzecia, Lwów 1909.

Dzieje jednego pocisku, Kraków 1910.

Ojcowie nasi, Kraków 1911.

Portret, Kraków 1912.

Zakopanoptikon, czyli Kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem, Warszawa 1957 (pierwodruk w czasopiśmie „Wiek Nowy” 1913–14).

Pieniądz, Warszawa 1957 (pierwodruk w czasopiśmie „Romans i Powieść” 1914).

Chimera, t. I - II, Kraków 1917.

Odnaka za wierną służbę, Warszawa 1921.

- Wyspa zapomnienia*, Warszawa 1962 (pierwodruk w czasopiśmie „Kurier Lwowski” 1921).
- Mogła Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1922.
- Kronika Świeciechowska*, Warszawa 1924.
- Pokolenie Marka Świdy*, Warszawa 1925.
- Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń*, Warszawa 1957 (pierwodruk w czasopiśmie „Kurier Poranny” 1926).
- Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, Warszawa 1928.
- Klucz otchłani*, Warszawa 1929.
- Żółty krzyż*, t. I-II, Warszawa 1932, t. III, Warszawa 1933.
- Miliardy* (powieść nieukończona), t. I, Warszawa 1937, t. II, Warszawa 1938.
- „W Nienadybach byczo jest...” i inne utwory*, Warszawa 1968.

II. Opracowania i wspomnienia wykorzystane w studium (wybór)

- Abramowski E., *Etyka i rewolucja* (w:) tegoż, *Pisma*, t.1, Warszawa 1924.
- Adamczyk Z. J., *„Przedwiośnie” Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemik z 1925 roku*, Warszawa 1989.
- Aineg., *„Kino-Teatr” u Andrzeja Struga. Znakomity pisarz o „Mogile Nieznanego Żołnierza” i o filmach w ogóle*, „Kino-Teatr” 1927, nr 22–23, s. 2.
- Amengual B., *Uwagi pedantyczne o melodramacie wczorajszym i fałszywym melodramacie dzisiejszym*, „Les Cahiers de la Cinéma-thèque”, nr 28, przeł. I. Dembowski, (w:) „Film na Świecie” 1982, nr 6.
- Andrzej Strug o filmie*, „Ekran i Scena” 1927, nr 4, s. 1.

- Andrzej Strug o filmie. Głos prawdy*, „Kino-Film” 1927, nr 270.
- Andrzej Strug o radiu i wojnie (wywiad Ra z autorem „Mogily Nieznanego Żołnierza”)*, „Radio” 1929, nr 9, s. 3.
- Armatys B., Armatys L., Stradomski W., *Historia filmu polskiego*, t. II: 1930–1939, Warszawa 1988.
- Arnheim R., *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1961.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
- Balazs B., *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987.
- Banach A., *Pismo i obraz*, Kraków 1966.
- Banaszkiewicz W., *Film a początki awangardy artystycznej w Polsce*, Warszawa 1959/PIS, s. 14–28, nadb. z „Kwartalnika Filmowego” 1959, nr 4.
- Banaszkiewicz W., *Sienkiewicz w kinematografie*, „Film na Świecie” 1974, nr 7, s. 55–60.
- Banaszkiewicz W., Witczak W., *Historia filmu polskiego*, t. 1: 1895–1929, Warszawa 1989.
- Bazin A., *O film nieczysty: obrona adaptacji*, (w:) tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, Warszawa 1913.
- Beylie C., *Refleksje o melodramacie*, (w:) „Les Cahiers de la Cinémathèque”, nr 23, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1982, nr 6, s. 5.
- Beylin S., *Nowiny i nowinki filmowe 1896–1939*, Warszawa 1973.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
- Bluestone G., *Granice powieści i granice filmu*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
- Bocheńska J., *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974.

- Bocheńska J., *Polska myśl filmowa do roku 1939*, antologia tekstów, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Boy T., *Smutny szatan*, (w:) tegoż, *Pisma*, t. 3: *Ludzie żywi*, Warszawa 1956.
- Bronowski J., *Źródła wiedzy i wyobraźni*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1984.
- Bujnicki T., Helman A., „*Potop*” Henryka Sienkiewicza: *powieść i film*, Warszawa 1977, Biblioteka Analiz Literackich 52.
- Burek T., *Jaka niepodległość? Wokół dylematu odrodzonego państwa Andrzej Strug i Juliusz Kaden-Bandrowski*, (w:) *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: 1918–1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1991.
- Burek T., *Storicismo polacco*, „Kino” 1975, nr 10.
- Burek T., *Żeromski — rozdarta świadomość*, (w:) *Stefan Żeromski w 50 rocznicę śmierci*, red. Z. Goliński, Warszawa 1977.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971.
- Cywiński B., *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1984.
- Czerwiński M., *Magia, mit i fikcja*, Warszawa 1973.
- Dębicki Z., *Portrety*, Warszawa 1928.
- Dorfles G., *Człowiek zwielokrotniony*, przeł. T. Jekiel, I. Wojnar, Warszawa 1973.
- Duvignaud J., *Jak odnaleźć „zagubiony język”?*, „Kultura” 1973, R. 11, nr 50, s.10.
- E.M.S., *Współpraca literatury z filmem*, „Kino” 1930, nr 16, s. 3.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994.

- Eisenstein S., *Puszkina montażysta, Dickens, Griffith i my*, (w:) *Wybór pism*, red. R. Dreyer, przeł. I. Piotrowska, Warszawa 1959, s. 36–94.
- Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. Kluszczyński, Łódź 1989,
- Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979.
- Film w kulturze. Wokół kategorii instytucji kinematograficznej*, red. I. Opacki, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” nr 1209, Katowice 1991.
- Frye N., *Mit, fikcja, przeniesienie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2.
- Furmanik S., *Ekranizacja powieści*, „Dialog” 1969, nr 11, s. 107–115.
- Furmanik S., *Paradoksy przekładu*, (w:) *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955.
- Galska H., „*Mocny człowiek*”. *Filmowe adaptacje powieści St. Przybyszewskiego*, „Kino” 1978, R. 13, nr 4, s. 61–64.
- Garlicki A., *Film wobec świadomości historycznej*, „Kino” 1975, nr 10, s. 25–26.
- Giżycki M., *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989.
- Glinka X., *Paryż mojej młodości*, Bejrut 1950.
- Głowiński M., *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, (w:) *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.
- Głowiński M., *Obok literatury, ale nie — zamiast*, „Kino” 1977, R. 12, nr 9, s. 18–21.
- Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

- Gombrich E. H., *Obraz wizualny*, (w:) *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1990.
- Gromczyński W., *Egzystencjalizm Jean-Paul Sartre'a*, (w:) *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, t. 1, Warszawa 1983.
- Gutowski W., *Eros w biografii „Mocnego człowieka” (S. Przybyszewski)*, (w:) tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich miłościach*, Kraków 1992.
- Hauser A., *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przeł. J. Ruszczyćówna, Warszawa 1974.
- Helman A., *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę „Kino”*, R. XIV: 1979, nr 6, s. 28–30.
- Hendrykowski M., *Autor jako problem poetyki filmu*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria: *Filologia polska*, nr 39, Poznań 1988.
- Hendrykowski M., *Słowo w filmie*, Warszawa 1982.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i praktyki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Hopfinger M., *Film i antropologia*, (w:) *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki 1992, s. 195–208.
- Hopfinger M., *Intersemiotyczne podstawy adaptacji filmowych*, „*Studia Estetyczne*”, t. VI: 1969, s. 99–115.
- Hopfinger M., *Komunikacja filmowa lat dwudziestych i trzydziestych w Polsce wobec tradycji kultury literackiej*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*”. *Prace Historycznoliterackie*, z. 40, 1980, s. 21–33.
- Hopfinger M., *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*, „*Pamiętnik Literacki*”, R. LXV: 1974, z. 4, s. 129–146.

- Hopfinger M., *Kultura współczesna — audiowizualność*, Warszawa 1985.
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
- Ingarden R., *Widowisko kinematograficzne („film”), (w:) tegoż, O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988, s. 400–406.
- Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Irzykowski K., *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977.
- Jackiewicz A., *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
- Jackiewicz A., *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.
- Jackiewicz A., *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974.
- Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, Warszawa 1989.
- Jackiewicz A., *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.
- Jakubowski J. Z., *Wczesne pisarstwo Andrzeja Struga (na przykładzie „Dziejów jednego pocisku”), (w:) tegoż, Trwale przymierza*, red. J. Jakubowska, Warszawa 1988.
- Janion M., „Cześć i dynamit”. *Literatura a rewolucja*, (w:) *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971.
- Jarosiński Z., *Przekonania literackie Żeromskiego*, (w:) *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, red. Z. Goliński, Warszawa 1977.
- Jewsiewicki W., *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966.
- Jewsiewicki W., *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego w latach 1930–1939*, Łódź 1967.

- Jewsiewicki W., *Wstęp do badań filmowej adaptacji utworów literackich w Polsce (Próba zestawienia i uporządkowania materiału)*, „Prace Polonistyczne”, S. IX: 1951, s. 331–368.
- J. R., *Rada do Spraw Kultury Filmowej*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 56.
- Kalabiński S., Tych F., *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.
- Kamiński L., *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Karcz D., *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy”, 1962, nr 1–2, s. 47–92.
- Karwacka H., *Kształtowanie się oblicza ideowego A. Struga w latach 1902–1909*, „Zeszyty Naukowe UŁ”, 1959, z. 13, s. 1.
- Kijowski A., *Nowa powieść Andrzeja Struga*, (w:) tegoż, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964.
- „*Kino-Teatr*” u Andrzeja Struga, „Kino-Teatr” 1927, nr 22–23, s. 1.
- Kleiner J., *U wrót nowej estetyki*, „Kwartalnik Filmowy”, 1957, nr 4 (pierwodruk w: „Tygodnik Ilustrowany”, 1929, nr 4).
- Kluszczyński R., *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990.
- Koźniewski K., *Przywołać tamte lata*, „Kino” 1977, R. 12, nr 9, s. 14–17.
- Kracauer S., *Interludium: film i powieść*, (w:) tegoż, *Teoria filmu*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 253–266.
- Kropotkin P., *Nauka współczesna i anarchizm*, Lwów 1920.
- Kryński A., *Wizja rewolucji we wczesnej prozie Andrzeja Struga (1902–1912)*, Rzeszów 1989.
- Krzyżanowski J., *Dwie powieści Andrzeja Struga*, (w:) tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.

- Krzyżanowski J., *Myśli ważne na niebie, myśli ważne na ziemi*, (w:) tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.
- Kubacki W., *Idolum Thematis*, (w:) tegoż, *Lata terminowania*, Kraków 1963.
- Kubler G., *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970.
- Kucharczyk J., *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 44–52.
- Kultura — komunikacja — literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Kurek J., *Wspomnienia ze „Straży przedniej”. (Z dziejów filmowej awangardy krakowskiej)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 3, s. 57–66.
- Laffay A., *Opowiadanie, świat i kino*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
- Leo A., *Andrzej Strug (wrażenia)*, „Sfinks” 1913, t. 2, s. 3–20.
- Lewicki B. W., *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.
- Lichański S., *Chleb i dynamit*, „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6.
- L. M., *Kinematografia polska na nowych drogach. Cele i działalność Rady do Spraw Kultury Filmowej*, „Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1929, s. 56.
- Maciejewska I., *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Kielce 1991.
- Madej A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.
- Makowiecki A. Z., *Legenda literacka — przykład Stanisława Przybyszewskiego*, (w:) *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982.

- Makowiecki A. Z., *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.
- Malraux A., *Przemijanie a literatura*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1982.
- Malraux A., *Zarys psychologii kina*, przeł. A. Ledóchowski, „Dialog” 1977, nr 6.
- Markiewicz H., *Przedwiośnie*, (w:) tegoż, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1964.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- Mencwel A., *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990.
- Michalewicz K., *Z dziejów myśli filmowej w Polsce w latach 1918–1929*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 1–2, s. 5–46.
- Michalski H., *Andrzej Strug*, Warszawa 1988.
- Michałek B., *Scenariusz — dokument produkcyjny*, (w:) tegoż, *Kino naszych czasów*, Warszawa 1972.
- Miller J. N., *Andrzej Strug*, (w:) tegoż, *Bez kropki nad „i”*, Warszawa 1964.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Morrisette B., *Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
- Mukařovský J., *Czas w filmie*, przeł. Cz. Dondziłło, (w:) *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Nasza ankieta: powieść na ekranie. Co mówią o tym Andrzej Strug i Ferdynand Goettel*, „Kino” 1930, nr 4, s. 10.
- Orłowski W., *O ekranowej adaptacji epiki*, „Dialog” 1969, s. 111–119.
- Orłowski W., *Scenariusz — gatunek niedookreślonej poetyki*, „Dialog” 1971, nr 1.

- Orłowski W., *Z książki na ekran*, Łódź 1974.
- Panofsky E., *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, (w:) *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Pieszczachowicz J., *Na tropach „ludzi podziemnych” — Andrzej Strug*, (w:) *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1974.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, (w:) tejsze, *Młodo-polskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Obszar wciąż niezbadany*, „Kino” 1977, R. 12, nr 8, s. 8–10.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985.
- Pomirowski L., *Ludzie na wojnie i wojna w ludziach*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 10.
- Porębski M., *Granica współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Porębski M., *Malowane dzieje*, Warszawa 1961.
- Porębski, *Styl epoki*, (w:) tegoż, *Sztuka a informacja*, Kraków–Wrocław 1986.
- Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1952.
- Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, red. M. Janion, A. Piorunowa, Warszawa 1967, Warszawa–Katowice–Kraków 1981.
- Przybyszewski S., *Moi współcześni wśród obcych*, Warszawa 1926.
- Przybyszewski S., *Moi współcześni wśród swoich*, Warszawa 1930.
- Rada do Spraw Kultury Filmowej (Opinia Andrzeja Struga)*, „Film” (Ilustrowany Kurier Kinematograficzny) 1928, nr 3, s. 2.

- Rada do Spraw Kultury Filmowej w Polsce*, „Przegląd Wieczorny”, 17 XI 1927.
- Rogoyska M., *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, (w:) *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 21–51.
- Rohoziński J., *Andrzej Strug*, (w:) *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 3, Kraków 1973, s. 181–222.
- Rohoziński J., *Powstanie styczniowe w twórczości Andrzeja Struga*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5.
- Rudzińska K., *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978.
- Ruszczyc M., *Andrzej Strug*, Warszawa 1962.
- Rzymowski J., Wstęp i komentarz, (w:) *Andrzej Strug, Nowele i opowiadania*, Warszawa 1987.
- Sancho L. L., *Tworzenie przestrzeni w obrazie filmowym*, „Tercer programa” 1973, nr 20, przeł. Sonia Cornella, „Przekazy i Opinie” 1976, nr 2.
- Sandler S., *Andrzej Strug wśród ludzi podziemnych*, Warszawa 1959.
- Sandler S., *Tajemnice „Żółtego krzyża”*, „Prace Polonistyczne” 1958, s. 14.
- Siemińska E., *Hipoteza inspiracji filmowych w „Róży” Stefana Żeromskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, R. XVII: 1963, nr 6.
- Siemińska E., *Zastosowanie metody analizy dzieła filmowego w badaniu dzieła literackiego na przykładzie „Bram raj” Jerzego Andrzejewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, s. I, z. 41, Łódź 1965, s. 167–189.
- Skwara J., *David W. Griffith. Film amerykański a literatura*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, R. 19, nr 10, s. 69–78.

- Skwara J., *Wpływ twórczości Prousta na kształtowanie się form narracji filmowej*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, R. 18, nr 5, s. 83–95.
- Skwara J., *Związki filmu z literaturą albo spór o metodę i użytkowanie wiedzy*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, R. 19, nr 9, s. 49–60.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954.
- Słowo i obraz, Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, Nieborów 1977, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.
- Stern A., *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959.
- Studia o metaforze II, Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. LXII, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
- Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, Warszawa 1975.
- Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K. T. Lubelski, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 628, Katowice 1983.
- Szapiro S., *Strug a Żeromski. Paralela krytyczno-porównawcza*, „Ruch Literacki” 1935, nr 4/5.
- Szary-Matywiecka E., *Książka — powieść - autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Sztuka, technika, film*, red. A. Kumor, D. Palczewska, Warszawa 1970.
- Toeplitz J., *Historia sztuki filmowej*, t. 2: 1918–1928, Warszawa 1956.
- Toeplitz J., *Historia sztuki filmowej*, t. 3: 1928–1933, Warszawa 1959.
- Toeplitz J., *Współpraca kina i literatury*, „Kurier Polski” 1931, nr 224, s. 4.

- Trzynadlowski J., *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982.
- Turowski A., *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, (w:) *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Materiały sesji SHS, Warszawa 1982.
- Urbańczyk A., Z. Wyszyński, Wyspiański w krainie filmu, Kraków 1987.
- Wierzewski W., *Czym stał się scenariusz?*, „Przekazy i Opinie” 1977, nr 1, s. 33–45.
- Wierzewski W., *Doświadczenia kinematograficzne A. Struga*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, R. 17, nr 2, s. 73–93.
- Wierzewski W., *Film i literatura*, Warszawa 1983.
- Wierzewski W., *Granice literatury i filmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2, s. 91–110.
- Witkowska A., *Śmierć Polonii*, „Teksty” 1979, nr 3.
- Wittlin J., *Lekcja Struga*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 10.
- Wójcik W., *Legenda Piłsudskiego w Polsce międzywojennej*, Katowice 1986.
- Wspomnienia o Andrzej Strugu*, red. S. Sandler, Warszawa 1965.
- Wyka K., *Charakterystyka okresu Młodej Polski*, (w:) *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, ser. 5, t. 1, Warszawa 1968.
- Wyka K., *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Kraków 1964.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1959.
- Wyka M., *Przybyszewski powieściopisarz*, (w:) *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982.

- Wysłouch S., *Technika symultaniczna i technika monologu wewnętrznego w dwudziestowiecznej powieści*, (w:) *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Świąch, Lublin 1985.
- Wywiad z Andrzejem Strugiem, „Kurier Filmowy” 1929, nr 1, s. 3.
- Wywiad z Andrzejem Strugiem, „Po Prostu” 1936, nr 11.
- Z badań porównawczych nad filmem. *Analizy i syntezy*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, nr 327, Warszawa–Katowice–Kraków 1980.
- Z. D., *Andrzej Strug o filmach*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 288.
- Z dziejów awangardy filmowej. *Materiały z sesji „Awangarda filmowa lat dwudziestych”*, Sosnowiec, 10-12 marca 1975 roku, red. A. Helman, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” nr 137, Katowice 1976.
- Z. D. (Dromlewiczowa), *Andrzej Strug o filmach*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 288, s. 3.
- Zajiček E., „*W moim filmie, za moje pieniądze nic nikomu nie będzie się śniło*”. *Rentowność polskiej produkcji filmowej w okresie międzywojennym (1918–1939)*, „Kino” 1978, R. 13, nr 11, s. 25–28.
- Zanicki Z., *Strug przywrócony kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 1960, nr 1/2.
- Zaworska H., *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.
- Ziejka F., *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993.
- Zimand R., *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1964.
- Żeromski S., *Literatura a życie polskie*, (w:) tegoż, *Sen o szpadzie. Pomyłki*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1966, s. 39–61.
- Żeromski S., *W odpowiedzi Arcybaszewowi i innym*, (w:) tegoż, *Pisma polityczne*, Polonia, Londyn 1988.

Żółkiewski S., *Miejsce literatury w kulturze polskiej XX wieku*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 7, s. 46–55.

Żółkiewski S., *Rewolucja a przemiany kultury literackiej 1918–1939*, (w:) *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971.

Żółkiewski S., *Spoleczny zasięg czytelnictwa, jego struktura oraz instytucje uczestnictwa w kulturze literackiej*, (w:) *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, t. 1: *1918–1932*, Warszawa 1991, s. 48–68.

Numery specjalne czasopism poświęcone Andrzejowi Strugowi:

„Czarno na Białym” 1938, nr 7.

„Sygnały” 1938, nr 38.

„Wiadomości Literackie” 1938, nr 10.