

Anna Wypych-Gawrońska

Literatura, teatr, film - inspiracje i wpływy : (od powstania kinematografu do 1939 roku)

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 10, 219-227

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Wypych-Gawrońska

Literatura, teatr, film – inspiracje i wpływy (od powstania kinematografu do 1939 roku)

Związki filmu z innymi sztukami były tematem ocen i badań niemal od początku powstania kina, starano się bowiem określić miejsce nowego sposobu rejestracji rzeczywistości wobec istniejących dziedzin twórczości człowieka. Bardzo szybko zauważono powiązania z literaturą, także tą dramatyczną, wystawianą w teatrze¹. Z oczywistych powodów najczęściej porównania ujmowano od strony wpływów starych dziedzin na techniczne i artystyczne novum, uważając słusznie, że kino musi odnieść się do dyscyplin posiadających bogate tradycje. Zestawianie z ukształtowanymi, zasłużonymi sztukami nie pomagało filmowi, wydawało się, że kino mimo całej odmienności zbyt nachalnie korzysta z nie swoich osiągnięć. W miarę rozwoju nowej sztuki zaczęto interesować się także odwrotnym kierunkiem wpływów – filmu na literaturę i teatr, zwrócono uwagę na obecność motywów i środków filmowych w powieści, dramacie i realizacjach scenicznych, częściej też podkreślano odrębność filmowego sposobu opisywania rzeczywistości². Do ukształtowania opinii o odmienności i specyfice kina silnie przyczyniły się prace oraz artykuły pisarzy i krytyków: Karola Irzykowskiego, Tadeusza Dąbrowskiego, Anatola Sterna, Adama Zagórskiego, Ludwika Skoczylasa³.

Od czasów wykorzystania fabuły w filmie kino nie mogło pozostać obojętne wobec literatury, choćby z tego powodu, że dostarczała ona gotowych rozwiązań dramaturgicznych, motywów akcji i typów postaci. Literatura mogła także wpływać na techniczne sposoby filmowania, Sergiej Eisenstein twierdził np. że sztuki montażu, zdjęć i układu scen należy uczyć się od Puszkina. Wykorzystywanie przez kino dzieł literackich spowodowało preferowanie literaturoznawczego punktu widzenia, według którego film był swoistą, odmienną technicznie, filią literatury. Utrwalenie ujmowania kina jako sztuki „przy literaturze” związane było także z próbami nobilitacji filmu, który miał dzięki wzorowaniu się na

¹ Zob. m.in. J. B o c h e ń s k a, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1974; *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Wrocław, Warszawa, Kraków 1975, s. 134; M. G i ń c k i, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989; B. G i c r s e w s k a, *Adaptacje utworów Henryka Sienkiewicza w recenzjach polskiej prasy filmowej*, [w:] *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998.

² Zob. m.in. J. B o c h e ń s k a, *Polska myśl...*; M. G i ń c k i, *Walka o film...*

³ Zob. M. G i ń c k i, *Walka o film...*

starszej dyscyplinie zyskiwać na znaczeniu, np. poprzez dokonywanie adaptacji ekranowych. „Dążono zarówno do uszlachcenia filmu poprzez literaturę, jak i wykorzystania jej jako materiału do «zwykłej» produkcji”⁴ – pisała Maryla Hopfinger. W Polsce do 1918 r. dokonano kilkunastu adaptacji literatury, począwszy od pierwszej próby w 1911 r. *Dziejów grzechu* (kolejne ekranizacje to: *Meir Ezofowicz*, *Szkice węglem*, *Potop*, *Karpaccy górale*, *Halka*, *Sezonowa miłość*, *Carewicz*, *Sędziowie*, *Zaczarowane koło*, *Topiel*, *Aszantka*, *Słodczy grzechu*, *Pani Walewska*). Także później chętnie sięgano do dzieł literackich, np. w latach 1919–1924 na ogólną liczbę osiemdziesięciu sześciu produkcji szesnaście było adaptacjami⁵. Popularność niektórych utworów ujawniała się w kilkakrotnym podejmowaniu prób ich adaptacji, np. do 1939 r. spośród dzieł Henryka Sienkiewicza trzy razy ekranizowano *Hanię*, dwukrotnie *Potop*⁶, kilku twórców filmowych zafascynowały *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego, trzy razy sięgnięto po Moniuszkowską *Halkę*. Choć liczba ekranizacji w kolejnych latach zmieniała się, to i tak filmowe wersje literatury i utworów scenicznych stanowiły istotny procent produkcji kinematograficznej do 1939 r.⁷

Liczba dzieł scenicznych wśród wymienionych wyżej tytułów świadczy o podejmowanych przez kino próbach ustosunkowania się do teatru, film widział w nim nie tylko pokrewieństwo technik dramaturgicznych, ale także podobieństwo w umiejętności tworzenia świata fikcyjnego i kreowania iluzji rzeczywistości⁸. Zapożyczano wzory fabularne z literatury scenicznej, próbowano również scenografię filmową kształtować na modłę teatralną. W historii kinematografii światowej okres wzmożonej fascynacji teatrem, wiążący się z poszukiwaniem przez film własnego języka wyrazu, trwał przez kilka, a nawet kilkanaście lat od pierwszego filmu d’art wyświetlonego w 1908 r. Oceniając ekranizacje powstałe do 1918 r. Hopfinger pisała: „Zwraca uwagę spora liczba adaptacji opartych na utworach scenicznych, co mogło wiązać się z aktualną wtedy modą na wzory teatralne”⁹. Chwytlive, znane motywy i popularne postaci powodowały zainteresowanie filmu librettami operowymi, pierwszej realizacji *Halki* dokonano w 1913 r., adaptatorom operowego dzieła nie przeszkadzał ówczesny brak słowa w filmie. Także po 1918 r. w Polsce chętnie posiłkowano się dziełami dramatycznymi, zaskakująco często w latach 1918–39 wykorzystywano wątki fabularne oper i operetek (*Halkę* oprócz ekranizacji z 1913 r. zajęto się także w latach 1930 i 1933, wśród pozostałych adaptacji oper i operetek znalazły się: *Straszny dwór*, *Toska*, *Dama pikowa*, *Faust*, *Opowieści Hoffmanna*, *Pierścien Nibelungów*, *Czar walca*, *Krysia leśniczanka*, *Baron cygański*, *Wesoła wdówka*, *Hrabina Marica*, *Cnotliwa Zuzanna*¹⁰).

Związki filmu z teatrem na ziemiach polskich symbolicznie podkreślił fakt dokonania pierwszej projekcji filmowej w sali teatralnej. Wstępny kontakt polskiej publiczności z filmem nastąpił w Krakowie 14 listopada 1896 r. w Teatrze Miejskim za dyrekcji Tadeusza

⁴ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe dzieł literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1974, s. 44.

⁵ W. Jęwsiewicki, *Wstęp do badań filmowej adaptacji utworów literackich w Polsce*, Łódź 195, s. 352.

⁶ Zob. E. Nurczyńska-Fidelska, *Ludyczne aspekty filmowych adaptacji utworów Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz i film...*

⁷ O najwcześniejszych adaptacjach pisała też A. Staniak, *Filmowa adaptacja utworów literackich w Polsce w latach 1911–1939*, „Res Historica” 2002, z. 13.

⁸ Zob. m.in. T. Dąbrowski, *O sztuce kinoteatru*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, s. 42–45.

⁹ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 44.

¹⁰ Zwróciła na ten fakt uwagę M. Komorowska, *Teatry muzyczne Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1997, s. 15.

Pawlikowskiego¹¹, w rok po uznawanym za światową datę narodzin kina pokazie braci Lumière. W ramach trwającego do 13 grudnia pokazu zaprezentowano trzydzieści dziewięć filmików w trzech seriach. Fakt udostępnienia filmowi sali teatralnej nie był zjawiskiem częstym. Historyk kina w Krakowie pisał:

Prezentacja na czołowej scenie polskiej była dla filmu – który nie posiadał znamion sztuki – niezwykle zaszczytna, tym bardziej że w innych miastach – zarówno w kraju, jak i za granicą – pokazy odbywały się przeważnie na targach i jarmarkach, a w najlepszym wypadku w kawiarniach czy cyrkach¹².

Wyświetlenie filmów w teatrze, choć rzadkie, nie miało konsekwencji dla kina w Polsce, nie oznaczało jego nobilitacji, teatr krakowski wprawdzie nie udostępniał miejsca wszystkim ciekawostkom mogącym przyciągnąć publiczność, ale też pierwszy pokaz filmowy nie był jedynym pozateatralnym wydarzeniem na scenie Teatru Miejskiego (można było oglądać tam również popisy cyrkowców). Równocześnie pokaz utwierdził współczesnych w przekonaniu o słabościach kinematografu, raczej atrakcyjnej nowinki technicznej niż trwałego, a tym bardziej artystycznego, zjawiska. Długo kinematograf był traktowany jako rozrywka i to gorszego rodzaju albo jako urządzenie techniczne czy naukowe, środek pomocniczy dla badaczy. Kolejny pokaz w Krakowie (w 1897 r.) nie odbył się w teatrze; dopiero po sześcioletniej przerwie, w 1903 r. Teatr Miejski ponownie udostępnił miejsca filmowi na jedną projekcję.

Początkowo film w Polsce został uznany za rozrywkę gorszego gatunku, wykorzystującą najbardziej schematyczne i ograne motywy fabularne. Nie wszyscy jednak film zlekceważyli, szybko znaleźli się obrońcy (m.in. Bolesław Prus i Karol Irzykowski¹³), kino zaczęło też przyciągać ludzi literatury i teatru – twórcy starych dyscyplin aktywnie włączali się w powstawanie dzieł filmowych.

Silne związki filmu z teatrem były kształtowane przez zapotrzebowanie wykonawcze, bo nowa sztuka musiała korzystać z możliwości angażowania aktorów teatralnych¹⁴. Pierwszym polskim aktorem filmowym był Antoni Fertner, który w 1908 r. wystąpił w inicjującym polską kinematografię filmie *Antoś pierwszy raz w Warszawie*. Trzy lata później Fertner założył spółkę filmową, był także właścicielem kinematografu, przede wszystkim zaś z sukcesami w filmach występował. Dzięki charakterystycznym rolom w powstających seryjnie dziełach Fertner osiągnął status gwiazdy filmów komediowych, wykreowane przez niego farsowe postaci cieszyły się wielką popularnością także w produkcjach filmowych powstałych po 1918 r.

Większość słynnych polskich aktorów teatralnych zmierzyła się z filmem, choć z różnym skutkiem. Sporadycznie i bez większych sukcesów w filmie pojawiała się np. Irena Solska, zaś wśród aktorów, którym z powodzeniem udało się włączyć film do dorobku aktorskiego, znaleźli się: Kazimierz Junosza-Stepowski (zagrał w ponad sześćdziesięciu dziełach), Aleksander Zelwerowicz (od 1911 r. wystąpił w kilkudziesięciu filmach), Józef Węgrzyn (zagrał w kilkudziesięciu dziełach, był doskonałym filmowym amantem),

¹¹ Zob. Z. W y s z y ń s k i, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Kraków 1975.

¹² Ibidem, s. 11.

¹³ Zob. B. W i n k l o w a, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Kraków 1987, s. 384.

¹⁴ Niektórzy uważali aktorstwo teatralne za szkodliwe dla filmu, Stern wskazywał na konieczność poszukiwania w realizacjach filmowych innych niż sceniczne środków wyrazu; zob. J. B o c h e ń s k a, *Polska myśl...*, s. 133.

w dwudziestu sześciu filmach wystąpił Stefan Jaracz, w sześciu dziełach filmowych można było oglądać komika Mieczysława Frenkla. Zelwerowicz, Węgrzyn, Frenkiel, Jaracz zagrali wspólnie w 1924 r. w *Skrzydlatym zwycięzcy* Zygmunta Wesołowskiego. Od 1933 r. w około czterdziestu filmach wystąpiła Mieczysława Ćwiklińska, aktorka dramatyczna i śpiewaczka operetkowa, podobnie jak Fertner świetna w rolach charakterystycznych. W filmowych adaptacjach dzieł scenicznych chętnie korzystano z możliwości angażowania aktorów teatralnych, uważając to za sposób uwiarygodnienia filmu. Kuriozalnym przykładem takiego postępowania była niema *Halka* z 1930 r. w reżyserii Ryszarda Meglickiego, w której zatrudniono śpiewaków, aby uzyskać wrażenie „autentycznego” dzieła operowego.

Oprócz aktorów do współpracy przy tworzeniu filmów zapraszano ludzi literatury i teatru, powierzając im różne zadania, czasem reżysera, ale najczęściej scenarzysty lub kierownika artystycznego. Udział znanego literata czy artysty teatralnego, mający podnosić rangę filmowego przedsięwzięcia, stanowił wciąż aktualny dowód na kompleksy kina i próby wymuszenia uznania go za pełnowartościową sztukę. Równocześnie „oddając ster kompozycyjny dzieła filmowego w ręce literatów, opracowujących scenariusze filmowe zgodnie z zasadami techniki powieściowej”¹⁵ film wciąż pozostawał „w objęciach” innych sztuk. Autorami scenariuszy filmowych byli Anatol Stern¹⁶ (m.in. współautor *Pana Twardowskiego* z 1936 r.), Waclaw Gąsiorowski (także współautor scenariusza *Pana Twardowskiego*), Waclaw Sieroszewski, Ferdynand Goetel, Adam Grzymała-Siedlecki (przygotował scenariusz filmu o Solskim *Geniusz sceny*), Tadeusz Dołęga-Mostowicz. Współpracowali z filmowcami jako kierownicy artystyczni: Jarosław Iwaszkiewicz (m.in. przy *Halce* i *Strasznym dworze*¹⁷), Zofia Nałkowska, Karol Irzykowski, Tadeusz Peiper, Jalu Kurek, Juliusz Kleiner, Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki i wielu innych.

Spośród ludzi teatru w produkcjach filmowych w rolach reżyserów i scenarzystów pojawiali się m.in. Ryszard Ordyński i Ludwik Schiller. Ordyński jeszcze przed pierwszą wojną światową brał udział w przedsięwzięciach filmowych jako autor scenariuszy, reżyser i aktor, o jego silnych związkach z kinematografią świadczyło objęcie w 1934 r. stanowiska przewodniczącego Naczelnej Rady Przemysłu Filmowego. Ordyński aż do końca życia pracę w teatrach łączył z zajęciami filmowymi. Kilkakrotnie opisano związki Schillera z filmem¹⁸. Z początku oceniał on kinematograf z dystansem, wzorując się na Edwardzie Gordonie Craigu uznawał, że film zbyt słabie gustom masowym¹⁹. Potem zajmując się kinem zaangażowanym zauważył możliwości jego społecznego i politycznego oddziaływania. „Dostrzegał wpływ filmu na kształtowanie się społecznej świadomości estetycznej oraz na postawy artystów”²⁰. Schiller potrafił uznać ważność filmowych inspiracji nie tylko w swojej reżyserkiej twórczości, przyznawał, że film uczy umiejętności operowania skrótem i konstruowania nowego, montażowego tempa przedstawień²¹. Z czasem

¹⁵ M. H o p f i n g e r, *Adaptacje filmowe...*, s. 49.

¹⁶ J. L c m a n n, *Poglądy filmowe Anatola Sterna w dwudziestoleciu międzywojennym (na przykładzie publikacji i działalności społecznej)*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madaj, Katowice 1979, s. 124–145.

¹⁷ Zob. M. H o p f i n g e r, *Adaptacje filmowe...*, s. 54.

¹⁸ Zob. m.in. M. K o m o r o w s k a, *Muzyczny teatr L. Schillera* [w:] *Leon Schiller w stulecie urodzin 1887–1987*, red. L. Kuchtówna i B. Lasocka, Warszawa 1990.

¹⁹ Z. W y s z y ń s k i, *Leon Schiller i film*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk...*, s. 146–158.

²⁰ Ibidem, s. 148.

²¹ Zob. M. G i ż y c k i, *Walka o film...*, s. 23.

Schiller uznał znaczenie kina za równorzędne teatrowi²². Widział także miejsce artystów teatralnych w produkcjach filmowych, w jednym z wywiadów stwierdził, że „ludzie teatru mogą i powinni zajmować się realizacją filmową, oczywiście po gruntownym zapoznaniu się z techniką”²³, uważał przy tym, że nie ma właściwie różnicy między reżyserami filmowymi a teatralnymi²⁴. Schiller sugerował filmowi wybór właściwej drogi poprzez wzorowanie się na innych sztukach: „Jeżeli film jest sztuką, niech artyści, którzy go tworzą, naśladowują wielkich mistrzów sztuk innych”²⁵. Schiller uczestniczył w kilku realizacjach dzieł filmowych, m.in. w tworzeniu kolejnej wersji *Halki* w 1933 r. –

Wspólnie z reżyserem Józefem Gardanem i Józefem Rosenem napisał scenariusz, a także podjął się funkcji kierownika artystycznego, i z tego tytułu spędzał wiele czasu na planie²⁶.

Zainteresowanie filmem owocowało także pracami krytycznymi i teoretycznymi. Nazwiska pisarzy, krytyków literackich i teatralnych, artystów teatru pojawiały się w czasopiśmie specjalistycznych i w periodykach w części zajmujących się filmem²⁷. Na łamach takich pism jak „Przegląd Artystyczny” i „Kino Teatr” (1926–29) pisali Anatol Stern i Zofia Nałkowska, w „Przeglądzie Teatralnym i Kinematograficznym” (później znanym jako „Ekran i Scena”) zamieszczali teksty Józef Kotarbiński i Cezary Jellenta. Najślynniejszym teoretykiem filmu przed 1939 r. w Polsce był Karol Irzykowski. Ślad jego pierwszego zainteresowania się zjawiskami optycznymi pochodzi z *Dziennika* z 1893 r.²⁸, na dobre filmem Irzykowski zajął się dopiero w 1908 r., napisał wówczas artykuł *Dwie rewolucje i sztuka* o tematyce filmowej – *Człowiek przed soczewką*. W najślynniejszym, wielokrotnie już opisanym dziele poświęconym filmowi *Dziesiąta muza*, opublikowanym w 1924 roku, znalazły się też przedruki wcześniejszych artykułów Irzykowskiego (m.in. *Śmierci kinematografu* z czasopisma „Świat” z 1913 r.).

Powyższe informacje świadczą o tym, jak wielu twórców literatury i teatru otarło się o film, często jednak traktując go jako przejściową przygodę, dodatkowe zajęcie, rzadko rezygnując na jego rzecz z pracy literackiej czy scenicznej. Pisarze i artyści sceny zachowywali wobec kina postawę ostrożną, uznawali jego zalety, ale nie potrafili poświęcić się wyłącznie ledwo kształtującej się sztuce. Wśród niewielu, którzy porzucili teatr na rzecz filmu, znalazł się Wiktor Biegański, znany aktor krakowski, który założył pierwszą w Krakowie wytwórnię filmów fabularnych.

O zainteresowaniu filmu starszymi sztukami świadczyły kinematograficzne próby docenienia zasług ludzi literatury i sceny. Pierwszym filmem zrealizowanym w Krakowie przez miejscową wytwórnię „Cyrk Edison” był obraz *Pogrzeb Wyspiańskiego*. W 1938 r. Romuald Gnatkowski podjął inicjatywę zarejestrowania fragmentów najwybitniejszych ról Ludwika Soluskiego. Film pt. *Geniusz sceny* był swoistą antologią scenicznych kreacji Soluskiego i przypominał dokumentalny obraz biograficzny. Scenariusz przygotował Grzymała-Siedlecki, wybierając fragmenty trzynastu sztuk oraz dopisując komentarz. Jak wspo-

²² Zob. *ibidem*, s. 149.

²³ L. Schiller, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, s. 242.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 142.

²⁵ *Ibidem*, s. 243.

²⁶ M. Giżycki, *Leon Schiller a kino*, [w:] *Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887–1987...*, s. 152–163.

²⁷ Zob. B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995.

²⁸ Zob. B. Winklowa, *Karol Irzykowski...*, s. 163.

minał Solski²⁹, zdjęcia kręcono w Krakowie (sceny z garderoby aktora), Warszawie w Dolinie Szwajcarskiej oraz w Paryżu w atelier. Solski pisał:

Grałem Chudogębę, sędziego Dogberry, Harpagona, Judasza, Jowialskiego, Horsztyńskiego, Fryderyka, Gospodarza, Mickiewicza, Łatkę, Ojca z *Niespodziaki*, Profesora z *U mety* i Wiarusa³⁰.

Tak ocenił film Jewsiewicki:

Sam pomysł był nowy i oryginalny. Niewątpliwie należało utrwalić talent sceniczny Solskiego na taśmie filmowej. Ale autorzy tego eksperymentu nie zdawali sobie sprawy z niebezpieczeństw, które groziły przy przeniesieniu techniki aktora scenicznego na ekran bez odpowiedniej adaptacji. Fragmenty dramatów: *Fryderyka Wielkiego*, *Judasza*, *Skapca*, *Horsztyńskiego* i innych zostały połączone ze sobą mechanicznie, bez umotywowania. Komentarz filmu pomyślany jako odczyt o Solskim wypadł zupełnie sztucznie i nieprzekonywująco. Jeśli chodzi o samą grę Solskiego, to należy dodać, że mistrz absolutnie nie pozwolił pokierować sobą młodemu, nieznanemu reżyserowi, co może wpłynęło na poziom filmu³¹.

Choć Solski za rolę dostał złoty medal na Światowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, sam film „nie obudził w Polsce żywszego zainteresowania”³², pojawił się na krótko na ekranach kilku miast, dalsze projekcje powstrzymał bojkot skierowany przeciw faszyzującemu reżyserowi. Film o Solskim po raz kolejny udowodnił, że pomimo możliwości wykorzystania pokrewieństw teatru i kina, nowej sztuce szkodziło zbyt silnie opieranie się na cechach przedstawień scenicznych, film wymagał nowych środków wyrazu, nie mógł pozostać jedynie zarejestrowanym na taśmie filmowej przedstawieniem teatralnym.

Przykładów inspiracji literackich i teatralnych w filmie można odnaleźć wiele niemal od momentu narodzin kina, z czasem coraz częściej ujawniały się także wpływy odwrotne, motywy i środki filmowe zaczęto wykorzystywać w dziełach literackich i scenicznych. O filmowych powieściach Jana Brzękowskiego, Juliusza Kadena Bandrowskiego, Antoniego Marczyńskiego, Leo Belmonta, Zofii Dromlewiczowej, Józefa Relidzyńskiego pisała Anna Madej³³, jednym z pierwszych i rzadkich przykładów obecności motywów filmowych w literaturze dramatycznej był wymieniony już utwór Irzykowskiego *Człowiek przed soczewką, czyli Sprzedane samobójstwo* (napisany w 1908/1909 r., wydany dopiero w 1938 r.). Jak pisał Irzykowski: „Jest to bodajże jeszcze dotychczas – jedyna sztuka, w której kino zostało wprowadzone na scenę, podczas gdy teatr już tyle razy figurował w kinie”³⁴. Filmowych tematów i fascynacji filmową techniką obrazowania można poszukiwać także w Peiperowskim dramacie *Szósta, szósta!* oraz sztuce Jerzego Żuławskiego *Eros i Psyche*.

W dramacie Irzykowskiego³⁵ motywy filmowe nie są obecne w konstrukcji tekstu, który jest typową teatralną jednoaktówką (napisaną zresztą z myślą o repertuarze mającego po-

²⁹ Zob. L. S o l s k i, *Wspomnienia 1893–1954*, Kraków 1956, s. 442–443.

³⁰ Ibidem, s. 443.

³¹ W. J e w s i e w i c k i, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego*, Łódź 1967, s. 114.

³² L. S o l s k i, *Wspomnienia...*, s. 443.

³³ Zob. A. M a d e j, *Miedzy filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk...*, s. 102–123.

³⁴ B. W i n k l o w a, *Karol Irzykowski...*, s. 382.

³⁵ Cytaty pochodzą z wydania: K. I r z y k o w s k i, *Wiersze i dramaty*, red. A. Lam, Kraków 1977.

wstać teatru realizującego sceniczne wersje krótkich form dramatycznych), z akcją umieszczoną w tradycyjnym środowisku i w przestrzeni salonu, podejmującą schematyczny temat życia małżeńskiego zniszczonego przez człowieka nieodpowiedzialnego, ogarniętego nałogiem hazardu. Bohaterem dramatu na równi z dwiema głównymi postaciami – Władysławem i Aronem Itakerem jest obecny cały czas na scenie kinematograf. Aron traktuje aparat kinematograficzny jako coś wyjątkowego, „Obchodzi się z nim pieczołowicie, jakby ze skarbem drogocennym”, porównuje film do ołtarza, siebie do kapłana, stwórcy nawet („Bo cały świat [...] to tylko jedno wielkie kino” – mówi). Film fascynuje Arona niespotykanymi dotąd możliwościami, jednak nawet zauroczony operator czuje wielką i niebezpieczną siłę kinematografu, kamera filmowa narzuca człowiekowi postępowanie, stawia przed nim wymagania, każe mu się dostosować, zniewala potrzebami i oczekiwaniami widzów, obserwując nawet najtragiczniejsze wydarzenia chłodnym, niewzruszonym okiem – soczewką.

Wątek rejestrującego rzeczywistość kinematografu powiązał Irzykowski z motywem śmierci. Ma być ona tematem filmu kręconego przez Arona Itakera, który jako producent i reżyser „obsadził” w głównej roli desperata i hazardzistę Władysława składającego się do samobójstwa z powodu bankructwa. Pieniądze zarobione przez zgadzającego się na sfilmowanie swojej śmierci Władysława mają zapewnić jego żonie godziwą przyszłość. Pomimo zasadniczego dramatycznego pierwiastka w utworze przeplatają się akcenty poważne i komiczne. Władysław stwierdza, że nie może być ponury, bo ogarnął go humor wisielczy; podejmując śmiertelną grę i prowokując rosyjską ruletkę, żartuje sobie i zamawia smaczne śniadanie przed próbą samobójstwa. Największym źródłem komizmu jest w dramacie starcie między Władysławem a Aronem, który kupił śmierć bankruta dla celów filmowych. Itaker chce nakręcić scenę konania według oczekiwań widzów, sugeruje więc aktorowi-amatorowi użycie specjalnych środków ekspresji, instruuje go: „Siadaj pan tam, zrób pan tragiczną minę, wpatruj się pan w fotografię swojej żony, całuj róże, zalewaj się łzami i niech ci się grdyka trzęsie. [...] Wzbudź w sobie grozę!”. Jednak Władysław, nawet decydując się na tragiczny zakład, w obliczu śmierci zamierza być nieskrępowanym, wolnym od obowiązku grania przed kamerą.

Poprzez temat aktorskich środków wyrazu dramat wkracza w sferę teatralną, na potrzeby filmu Aron tworzy scenografię na wzór scenicznej (Władysław ma dokonać samobójstwa przed malowaną dekoracją z obrazem szatana), stosuje literacko-teatralną terminologię – misterium, tragedia, scenografia. Przede wszystkim chce być inscenizatorem mroźnego krew w żyłach, „prawdziwego” filmu o śmierci. Irzykowski pozwala sobie na wykpienie scenicznej, a także filmowej „prawdy umierania”, równocześnie dramat staje się świetnym materiałem aktorskim. Doskonałą postacią wyznawcy nowej religii (śmiesznego, ale i groźnego, satanistycznego) jest Aron Itaker. Władysław w pewnym momencie udaje umieranie, wzbudzając zachwyt reżysera, który doskonale wie, że publiczność oczekuje „prawdziwego” – czytaj „spektakularnego” – strachu, „autentycznej” – czytaj „przerysowanej” – tragedii (próbka scenicznego zachowania Władysława odgrywającego swoją śmierć: „oddycha szybko, łapie powietrze, wstrząsa się, [...] kładzie na otomanie, kurcze, drgawki kończyn, charcze” stanowi interesujący opis ówczesnego stylu gry aktorskiej).

Irzykowski stosuje aluzję literacką, Aron wspomina karczmę Rzym z ballady *Pani Twardowska* Adama Mickiewicza, wymuszając na Władysławie finalizację wcześniejszej umowy. Reżyser kierujący złowrogą soczewką sam siebie stylizuje na współczesnego szatana, nie szkodzi, że komicznego mimo woli, bo w końcu doprowadzającego do tragicznego zakończenia. Irzykowski sarkastycznie traktuje modernistyczny temat artysty-kapłana

nowego boga – kinematografu, kpi z jego twórczych aspiracji podszytych satanistyczną fascynacją złem. To jednak nie komiczne ujęcie sytuacji zwycięża w dramacie, pomimo rozweselających momentów śmierć przychodzi, jednak nie tak, jak wyobrażał sobie reżyser, ale zgodnie z opisaną przez Władysława starą przepowiednią.

Choć *Człowiek przed soczewką* nie został wystawiony i pozostał niemal zapomniany, z dzisiejszej perspektywy można go ocenić jako utwór wyprzedzający czas, Irzykowski ujawnił w tym dramacie niemal profetyczny zmysł. Bohater dramatu, właściciel cudownego aparatu wyczuwa, że dla wielu widzów magnesem kina nie jest dobrze skonstruowana fikcja, ale możliwość przyglądania się sfilmowanemu „na żywo”, „autentycznym” wydarzeniom, wywołującym prostsze, choć nierzadko intensywniejsze emocje. Równocześnie okazuje się, że za filmową „prawdą” mogą kryć się sfingowane sytuacje i zachowania, a twórcy obrazów ekranowych manipulują odbiorcami. Irzykowski zafascynowany filmem widział równocześnie zagrożenia i niebezpieczeństwa kina, które podobnie jak inne techniczne wynalazki było tyleż niezwykle co niebezpieczne, dawało człowiekowi niespotykane dotąd warunki rejestracji rzeczywistości, ale równocześnie stawało się bożkiem współczesnego świata.

Wykorzystanie możliwości stwarzanych przez kamerę filmowej dawało także szansę korzystnych estetycznych i poznawczych wpływów nowego zjawiska na inne sztuki, literatura i teatr mogły uczyć się odmiennych sposobów obrazowania. Z każdym dziesięcioleciem XX wieku coraz wyraźniej dostrzegano doniosłe i niekwestionowane znaczenie kina, np. Schiller uznał, że film popchnął stare sztuki do „rewizji dawnego naturalizmu” i najsilniej wpłynął na ukształtowanie neorealizmu³⁶. Obserwując dzieła filmowe, teatr przejmował metody konstrukcji spektakli, efektami ekranowymi wzbogacał scenografię. W teatrach europejskich projekcjami filmowymi w czasie przedstawień posiłkował się Erwin Piscator, w Polsce w 1923 r. filmowa scena fabularna została włączona do sztuki teatralnej *Pokojówka szuka miejsca* Sachy Guitry’ego w teatrze Bagatela w Krakowie wyreżyserowanej przez Artura Twardyjewicza. W 1929 r. w czasie przedstawienia *Rywali* Maxwella Andersona i Lawrence’a Stallingsa Schiller wyświetlał fragment amerykańskiego filmu *Świat w płomieniach*, podobnie projekcją filmową uzupełnił faktomontaż *Socjalne ustawodawstwo RP w latach 1918–1928* według scenariusza Aleksandra Wata³⁷. Istotniejsze były wpływy filmowych wzorców mogących służyć kompozycji przedstawienia, prowadzonego montażowym trybem, teatr wykorzystywał charakterystyczne dla sztuki filmowej swobodne operowanie czasem i podpatrywał środki narracji.

Tempo kinematograficzne w teatrze – to niekoniecznie szalony wyścig scen, to także nagłe zwolnienie, to nade wszystko uwypuklenie idei formalnej widowiska, jego podziemnego tętna lub bijącego rytmu wydarzeń³⁸,

stwierdzał krytyk. Schiller przyznawał:

Kino nauczyło mnie operowania «ujęciami», szukania efektów kontrastujących, a wreszcie rzeczy najtrudniejszej, niełatwej w teatrze do przeprowadzenia: tempa montażu³⁹.

³⁶ Zob. L. Schiller, *Teatr ogromny...*, s. 242.

³⁷ Zob. Z. Wyszynski, *Leon Schiller...*, s. 150.

³⁸ J. Janowski, *Rewizja na Parnasie*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939...*, s. 134.

³⁹ L. Schiller, *Teatr ogromny...*, s. 241.

Schiller zwrócił uwagę zatem na własność wyróżniającą film, którą inne sztuki mogą jedynie próbować kopiować – montaż obrazu i dźwięku. Wyszyński wymienił cechy, które można uznać za filmowe w przedstawieniach reżyserowanych przez Schillera – dynamikę układów plastycznych, montażową dezintegrację przedstawień, integrację obrazu i warstwy dźwiękowej, dominację warstwy ikonicznej nad werbalną i wymienione już wstawianie fragmentów filmowych do przedstawień⁴⁰. Liczne były jednak także opinie pełne obaw związanych z wpływami kinematografu, niekorzystnie oceniano upodobnianie na siłę teatru do filmu poprzez zbytnie uatrakcyjnianie strony scenograficznej spektaklu. Autorytatywnie stwierdzano, że teatr powinien pozostać teatrem, zaś film filmem. Jak zwraca uwagę Mirosława Kozłowska⁴¹, ostrożność i dystans recenzentów teatralnych wobec filmu wynikały także z obaw wobec sztuki zyskującej coraz większą popularność i odbierającej widzów staremu zasłużonemu teatrowi.

Charakterystyczne dla pierwszego okresu istnienia kina próby uszlachetniania filmu poprzez literaturę i teatr, estetyczne i artystyczne „dopasowywanie” kina do innych sztuk okazało się drogą błędną, dlatego tak szybko krytycy i teoretycy nowej sztuki zaczęli podkreślać antyteatralność i antyliterackość filmu. Jednak wypracowanie i uznanie samodzielności kina nie oznaczało końca wzajemnych związków, zapożyczeń, inspiracji i fascynacji, zmieniających się, ale charakterystycznych dla literatury, teatru i filmu do dzisiaj.

⁴⁰ Zob. Z. W y s z y ń s k i, *Leon Schiller...*, s. 150.

⁴¹ Zob. M. K o z ł o w s k a, „Kinematograf” w krytyce teatralnej dwudziestolecia międzywojennego, [w:] *Od symbolizmu do post-teatru*, red. E. Wąchocka, Katowice 1996, s. 49–58.