

Grzegorz Gazda

Reymont i "sfery wyświelające"

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 24, 277-283

1968

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.

GRZEGORZ GAZDA

REYMONT I „SFERY WYŚWIETLAJĄCE”

Związki literatury i filmu rozpatrywano już na różne sposoby: tworzono teoretyczne uogólnienia i syntezy, zestawiano dzieło literackie i dzieło filmowe na płaszczyźnie estetycznej, sugerowano rozmaitego rodzaju współzależności i podobieństwa — natomiast badania konkretnej współpracy pisarzy z filmem nie budziły zainteresowania historyografów sztuki filmowej lub kwitowane były zdawkowymi uwagami na temat fascynacji filmu literaturą. Te same historyczne świadectwa wspomnianej współpracy bywały podstawą całkiem różnych syntetyzujących sformułowań teoretycznych. Nie wglębiając się w zawilości problematyki punktów wzajemnych odniesień filmu i literatury, artykuł ten — rocznicowy przyczynek — ma za zadanie zebrać niektóre fakty z biografii literackiej Władysława S. Reymonta dotyczące jego, bądź co bądź rozlicznych, kontaktów ze współczesną mu kinematografią polską.

Film polski rozpoczął swą egzystencję w początkach dwudziestego wieku i od początku prasa ówczesna apelowała do pierwszych polskich producentów o stworzenie kinematografii narodowej, opartej na „tematach rodzimych, które mogłyby wzbudzić zainteresowanie nie tylko w kraju, lecz i poza jego granicami”¹.

Już wtedy próbowano związać z przemysłem kinematograficznym znanych aktorów teatralnych, autorów, pisarzy i publicystów aby nadać obrazom filmowym odpowiedni wymiar artystyczny. Utworzona w 1911 roku Kooperatywa Artystyczna skupiała więc w swoim zespole przede wszystkim aktorów warszawskiego teatru Rozmaitości. Kooperatywa rozpoczęła swoją produkcję od adaptacji *Sędziów* S. Wyspiańskiego. *Sąd boży* (taki tytuł otrzymał film) spowodował wiele pozytywnych i aprobujących recenzji.

¹ Illex, *Kinematograf a nasi artyści*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 298, cyt. za W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, Warszawa 1966, t. 1, s. 68.

Wprawdzie realizatorom rodzina Wyspiańskiego wytoczyła proces, sąd stwierdził jednak, że „wystawienie obrazów kinematograficznych z dzieł literackich nie jest profanacją, o ile wykonanie ich stoi na wysokości zadania”². Powstaje więc niebawem nowy film i nowa adaptacja, tym razem *Szkiców węglem* H. Sienkiewicza, który osobiście uczestniczył w pracach nad scenariuszem. Nawet największa przedwojenna wytwórnia filmowa „Sfinks” rozpoczęła swoją produkcję od dwu adaptacji — były to: *Pan Tadeusz* wg epopei A. Mickiewicza i *Meir Ezofowicz* wg E. Orzeszkowej. Wielki sukces włoskiej przeróbki *Quo vadis* spowodował polskie próby ekranizacji *Krzyżaków* i *Trylogii*.

Te pierwsze tytuły dały początek masowym adaptacjom w polskiej przedwojennej produkcji filmowej. J. Słowacki, L. Rydel, S. Przybyszewski, S. Żeromski, W. Gąsiorowski, G. Zapolska — to nieliczne nazwiska, którymi firmowano wciąż powstające obrazy polskiej kinematografii. Bo tylko nazwiska autorów i uproszczona do maksimum anegdota były śladem wartości dzieła literackiego adaptowanego na ekrany kinoteatrów. Nie próbowano zgłębiać wartości istotnych utworu literackiego, nie szukano w nim z reguły ciekawych artystycznie inspiracji. Wielkie nazwisko gwarantowało sukces kasowy. Z drugiej strony powieściopisarze zdawali sobie sprawę, że film jest największym środkiem upowszechniającym ich dzieła — tym chętniej więc przystawali na propozycje producentów, że za popularnością kryła się brzęcząca moneta.

Już w roku 1916 Władysław Reymont, zainteresowany możliwościami kina, w jednym z listów do tłumacza i znawcy literatury polskiej Jean Paul d'Ardeschah Kaczkowskiego zapytuje: „Podobno w Wiedniu, zimą tego roku grano w kinematografach dramat osnuty na *Wampirze*. Czy Pan nie słyszał o tym. Oprócz Pana nikomu nie dawałem pozwolenia na przeróbki do kinematografów”³. Nie jest znana odpowiedź Kaczkowskiego a dostępne leksykony i encyklopedie filmowe nie zawierają w indeksach tego tytułu. Jednak ekranizacja *Wampira* w Niemczech w tym okresie wydaje się nurt ekspresjonistyczny w niemieckiej kinematografii, a fabuła utworu Reymonta doskonale odpowiadałaby poszukiwaniom tematycznym powstającego kierunku.

W cztery lata później ówczesna prasa filmowa szeroko pisała

² Banaszkie wicz, Witczak, *op. cit.*, s. 69.

³ List z dnia 19 VII 1916 r. udostępniony mi przez prof. dra Z. Skwarczyńskiego, któremu za to i inne wskazówki materiałowe serdecznie dziękuję.

o przygotowaniach do ekranizacji *Chłopów*, najpopularniejszego dzieła Reymonta. „Znakomity autor bierze żywy udział w pracy i bezwzględnie uznał za doskonały scenariusz p. Modzelewskiego, który tym czynem stwarza *fait accompli* — po którym nie będzie już można powiedzieć, że dzieła naszych wielkich mistrzów nie nadają się do filmu i że klimat nasz nie pozwala na dobrą fotografię”. Pod zdjęciem M. Frenkla i M. Merity (Boryna i Jagna) anonimowy sprawozdawca dodaje: „Wyborny skrót scenariusza zwiera w formę dramatu długą, wielotomową opowieść budując z niej dramatyczną epopeję ludową w dwóch częściach”⁴. „Tygodnik Ilustrowany” zamieścił „parę momentów zaobserwowanych podczas zdjęć” przez M. Frenkla: „Wypadło ze scenariusza, że muszę kupować u Żyda chustkę dla Jagusi, zbliżam się do straganu. Żyd-kupiec z dobrą wiarą pokazuje mi przeróżne chustki i targuje się ze mną, przekonany święcie, że ma do czynienia z chłopem. Wtem zobaczył kamerę. Cały towar zrzuca na ziemię, sam chowa się za ladę i krzyczy: «Co to za robota? Tu nie trzeba żadnej fotografii! Tu nie ma żarty! Tu jest jarmark! Co jest?» Ale już było za późno. Na kliszy już była cała scena”⁵. Większość scen plenerowych nakręcono we wsiach podwarszawskich, niemalże metodą „ukrytej kamery”.

Po dwóch latach przygotowań 7 kwietnia 1922 r. odbyła się premiera *Chłopów* w kinie Nirwana w Warszawie. Zanim jednak film wszedł na ekrany, w końcowej fazie montażu (Biuro Filmowe Ornak wraz z filmem zmieniło właściciela) dokonano wielu zmian⁶. Adaptacja wbrew przewidywaniom⁷ samego Reymonta i producentów nie wywołała większego zainteresowania publiczności i szybko zeszła z ekranów. Recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” napisał o kształcie filmowym *Chłopów* krótko: „Potężny talent Reymonta, mimo wadliwej czasami reżyserii, zaludnił srebrny ekran tłumem postaci”. A. Stern w „Kurierze Polskim” zwrócił przede wszystkim uwagę na znakomitą grę M. Frenkla w roli Boryny: „Wielki artysta. Przecudnie uśmiechnięty, gdy wtyka Jagnie kolorową chustkę, pełen grozy gdy podpala stodołę, by schwytać kochanków i potężny, prawdziwy liryk, gdy w majakach gorączki umierającą dłońią obsiewa [...] ziemię, aż do

⁴ „Chłopi” Reymonta, „Ekran” 1920, nr 16.

⁵ M. Frenkiel, *Parę momentów zaobserwowanych podczas zdjęć*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 17.

⁶ Por. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*, Łódź 1966, s. 110.

⁷ „Chłopi” Reymonta, „Ekran” 1920, nr 15.

ostatniego tchnienia, gdy przywarł do niej ustami i całym ciałem w cudnym zwidzeniu"⁸.

Po niepowodzeniach filmowej wersji *Chłopów* Reymont, uhonorowany już wtedy nagrodą literacką Nobla, pracuje nad utworem specjalnie dla filmu przeznaczonym. W wywiadzie dla „Wiadomości Literackich” mówi: „Z rzeczy tzw. fantastycznych mam również gotowy scenariusz do wielkiego filmu”. Tygodnik nie przytacza treści przyszłego filmu — dziennikarz komentuje: „Opowiada mi ją Reymont, ale rzecz prosta, treści tej ogłosić nie mogę. Niejeden z autorów przekonał się dotkliwie, jaka w świecie filmu odbywa się pogoń za tematami i jakie korsarstwo w ich zdobywaniu. [...] Mogę tylko napisać, że scenariusz jest kapitalny. Wykonany być może przez wielką wytwórnię i przy ogromnym nakładzie pracy i pieniędzy. Szereg obrazów olśniewających. Dla aktorów pole popisu znakomite. Temat należy do sfery największych problemów życia, miłości i śmierci”⁹. W liście do francuskiego tłumacza *Chłopów* Francka-Louisa Schoella Władysław Reymont napisze później o wspomnianym scenariuszu: „W tej chwili mam przed sobą scenariusz pewnego utworu filmowego, mam go posłać do Nowego Jorku, jednemu z moich przyjaciół, który zna owe sfery wyświatlające. Pomysł nowy, zupełnie oryginalny i myślany filmowo, ale czy mi go tam nie ukradną? Nie mam pewności”¹⁰.

Niezwykłe wrywkowy stan badań nad biografią Reymonta nie pozwala stwierdzić niczego bliższego na temat wartości i tematu scenariusza napisanego prawdopodobnie dla Ruperta Hughes’a, pisarza, scenarzysty i reżysera filmowego, którego poznał autor *Chłopów* w czasie swojej podróży po Stanach Zjednoczonych dzięki przyjacielowi Albertowi Nawench Morawskiemu, lektorowi Uniwersytetu Columbia¹¹. Być może istnieje w którejś z bibliotek pieczęlowicie przechowywany. Ciekawa mogłaby być jego analiza w porównaniu z twórczością *stricte* literacką, w której charakterystyczny dla Reymonta typ obrazowości nosi wiele cech obrazowania filmowego, na które to zjawisko zwracali uwagę współcześni autorowi *Chłopów* krytycy. „O wyobraźni Reymonta można by i należałoby napisać całe studium, oparte na do-

⁸ Cyt. za Banaszkievicz, Witczak, *op. cit.*, s. 130.

⁹ Ixion [J. Wasserzug-Wasowski], *Wywiad specjalny* W. L., *Światowy tryumf literatury polskiej* — Wł. St. Reymont laureatem Nobla, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 47.

¹⁰ Opr. B. Miazgowski, *Reymont we Francji. Listy do tłumacza „Chłopów” F.-L. Schoella*, Warszawa 1967, s. 34 (list z dnia 25 I 1925).

¹¹ Z. Dębicki, *Reymont w Ameryce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 2.

kładnej analizie jego wizji twórczej, wizji zdumiewającej swoim rozmachem, szybkością i jakby kinematograficzną zmiennością obrazów. [...] Nabiera się przekonania, że są tam niewyczerpane złoża zupełnie gotowych, wykończonych filmów, które rozwijają swoje taśmy za pociśnięciem jakiegoś czarodziejskiego guzika i rozwijać je mogą w nieskończoność”¹².

Na kilka miesięcy przed śmiercią, kiedy Etienne Arnaud, pionier francuskiego kina, scenarzysta i reżyser poprzez F.-L. Schoella zabiegał¹³ o ekranizację *Chłopów* we Francji, Reymont przystał na powyższe propozycje, bo „przeróbka doskonale poparłaby tłumaczenie *Chłopów* i nawzajem”. Skomentował przy okazji efekt produkcji Biura Filmowego Ornak: „W Polsce zrobili film i wyświetlali, ale tak nędznie, iż film nie miał powodzenia i sromotnie upadł”¹⁴. E. Arnaud szukając poparcia finansowego aż w Stanach Zjednoczonych i widocznie go nie znajdując zaprzestał dalszych starań. A sprawa powtórnej ekranizacji *Chłopów* wróciła jeszcze raz na łamy prasy już po śmierci Reymonta. Bolesław Niedźwiedzki w „Kino-Teatrze dla Wszystkich” apelował: „Nie staję wśród żywych, niosących wysoko oświaty kaganiec, chluby literatury polskiej i światowej, zeszłorocznego laureata Nobla, śp. Wł. St. Reymonta. A hołdem największym i najodpowiedniejszym będzie wzorowe sfilmowanie *Chłopów* w całości. Niechaj się przemysł filmowy nie zraża, że dokonał przeróbki filmowej tego arcydzieła literatury światowej, zresztą dość nieudolnej i nie przynoszącej zaszczytu Zmarłemu. Film ten należy jak najspieszniej zrealizować, aby nas nie wyprzedziły Niemcy lub Ameryka. Zrealizować *Chłopów* należy przy pomocy najlepszych sił naszego zespołu teatralnego i eksportować poza granicę kraju, aby sławę geniuszu znakomitego rodaka naszego śp. Wł. St. Reymonta szeroko roznieść po świecie”¹⁵. Kinematografia polska, tak jak i E. Arnaud, o taką ekranizację nigdy jednak nie próbowała się pokusić.

Kontakty W. S. Reymonta z filmem nie ograniczały się li tylko do płaszczyzny dzieło—autor—scenariusz. Podręczniki historii

¹² Z. Dębicki, *Wł. St. Reymont laureat Nobla*, Warszawa 1925, s. 20.

¹³ „Czytałem więc *Jesień* z ołówkiem w rękę i okiem specjalnym widza ekranu i znalazłem obrazy nowe, typowe i wystarczające, by film uczynić oryginalny [...] Temat jest zbyt obfity i zbyt często realistyczny dla mojej publiczności, ale zawsze można coś złagodzić i zabarwić na różowo”, list E. Arnaud do F.-L. Schoella z dnia 2 VI 1925, cyt. za *Reymont we Francji*, op. cit., s. 39.

¹⁴ List W. S. Reymonta do F.-L. Schoella z dnia 25 VI 1925, tamże, s. 38.

¹⁵ B. Niedźwiedzki, *Wrażenia i refleksje o sfilmowaniu „Chłopów”*, „Kino-Teatr dla Wszystkich” 1925, nr 7.

kinematografii polskiej wspominają o udziale Reymonta w tworzeniu Pierwszej Polskiej Spółdzielni Kinematograficzno-Artystycznej Artfilm¹⁶. Autor *Chłopów* wchodził w skład zarządu Artfilmu wraz z K. Makuszyńskim, M. Frenklem, S. Kiedrzyńskim i T. Rolandem. Spółdzielnia zrealizowała tylko dwa filmy — *Krzyk w nocy* wg powieści Kiedrzyńskiego i farsę *Kizia-Mizia*. Ciągłe nieporozumienia między producentami a twórcami doprowadziły do rozwiązania Artfilmu.

Ze względu na zaostrzające się spory i wołanie o film artystyczny produkcja filmowa lat dwudziestych powróciła znów do adaptacji, tym razem niejako programowo. „Przeróbki literackie w zamysłach producenta, w swym ekranowym kształcie utrzymywały cechy obrazów komercyjnych, choć reklamowano je jako filmy artystyczne”¹⁷.

Jeszcze raz, w roku 1927, pojawiło się nazwisko Reymonta na ekranie. Firmowano nim razem produkt Sfinksa wg *Ziemi obiecanej*. Była to jedna z nielicznych stosunkowo udanych adaptacji. Współreżyserował ją A. Hertz. Plenery kręcono w Widozkiej Manufakturze oraz w zakładach Scheibler—Grohmann w Łodzi. „Na wstępie pokazano ulice Łodzi o świcie, ranny tramwaj, robotników z blaszankami wsiąkających w paszczę fabrycznej bramy, świetne typy włóknarzy w scenie inspekcji. Dyrektor Bucholec (Ludwik Solski — debiut filmowy) przychodzi wcześniej, razem z robotnikami, zagląda do wszystkich zakamarków. W jednym z epizodów stary majster (Jan Szymański) i dyrektor administracyjny (Kazimierz Justian), który mu uwiódł córkę, zostają w czasie bójki porwani przez olbrzymie koło i rozdarci na strzępy”¹⁸.

W kilkanaście tygodni po premierze w warszawskim kinie Palace S. Zahorska napisała: „*Ziemia obiecana* była z natury rzeczy doskonałym terenem do rozwinięcia jakiejś ideologii społecznej, dla apoteozowania pracy twórczej w dziedzinie przemysłu. Lecz obydwie te sposobności zostały całkowicie nie wykorzystane, zmarnowano najmniejszy nawet załazek myśli społecznej”¹⁹. Inny współpracownik „Dźwigni” ocenia film podobnie: „W tym konwencjonalnym filmie są momenty zaznaczające walkę klasową, które można by rozwinąć [...] Ale za każdym razem gdy uka-

¹⁶ Banaszekiewicz, Witczak, *op. cit.*, s. 135, oraz Jewsiwicki *op. cit.*, s. 107.

¹⁷ Banaszekiewicz, Witczak, *op. cit.*, s. 179.

¹⁸ Banaszekiewicz, Witczak, *op. cit.*, s. 191.

¹⁹ S. Zahorska, *Film w naftalinie*, „Dźwignia” 1928, nr 3, cyt. za Banaszekiewicz, Witczak, *op. cit.*, s. 183.

zuje się rąbek świata krzywdy i wyzysku, realizator [...] śpieszy czym prędzej [...] roztopić narastający dramat w melodramacie”²⁰.

A więc druga po *Chłopach* adaptacja wg W. S. Reymonta zeszła z ekranu bez większego sukcesu. Nie miał tedy szczęścia laureat nagrody Nobla w kontaktach ze „sferami wyświeblającymi”, bardzo często i dziś jeszcze nie ma go literatura w poczynaniach ludzi filmu.

²⁰ w., *Ziemia obiecana*, „Dźwignia” 1928, nr 7, cyt. za Banaszkiewicz, Witeczak, *op. cit.*, s. 191.