Artur Piskorz

„Bujający w obłokach fantasta” – Henryk Szaro i jego Mocny człowiek

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 11/1, 41-50

2015

Artykuł został 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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Artur Piskorz

„Bujający w obłokach fantasta" – Henryk Szaro i jego *Mocny człowiek*

Słowa kluczowe: Henryk Szaro, *Mocny człowiek*, przedwojenne kino polskie, Stanisław Przybyszewski, adaptacja

Key words: Henryk Szaro, *A Strong Man*, pre-war Polish cinema, Stanisław Przybyszewski, adaptation

W październiku 1929 roku odbyła się premiera *Mocnego człowieka* w reżyserii Henryka Szaro. Film spotkał się z życzliwym przyjęciem ze strony ówczesnej krytyki. Niestety, kiedy w 1945 roku opadał wojenny kurz, okazało się, że w zgliszczach archiwów na terenie Polski nie zachowała się ani jedna kopia dzieła. Uznano je wówczas za zaginione. Stan taki trwał do roku 1997, kiedy niespodziewanie w Królewskim Archiwum Filmowym w Brukseli natrafiono na taśmy z *Mocnym człowiekiem*, co zresztą może wskazywać na to, że film był rozpowszechniany także poza granicami Polski. Dzięki międzynarodowej dystrybucji można go oglądać i dzisiaj.

Wyjątek potwierdzający regułę?

Film Henryka Szaro świadczy o tym, iż przed wybuchem drugiej wojny światowej kinematografii polskiej udawało się wznieść ponad sztampę i tuzinkowość; że nie zadowalała się produkowaniem niewysmakowanych dzieł opiewających romanse i sercowe perypetie bohaterów niezmiennie wywodzących się z wyższych sfer. Wszak przed wojną kinematografia polska tkwiła w układzie produkcyjnym zorientowanym na promowanie twórczości wybitnie komercyjnej, niekoniecznie zainteresowanym artystycznym wymiarem dzieła. Henryk Finkelstein, szef wytwórni filmowej Sfinks, uważał, iż „ci, którzy twierdzą, że należy robić filmy artystyczne, są szaleńcami nie liczącymi się ze specyficznymi warunkami produkcji; ci zaś, którzy głoszą, że można w Polsce zrobić film artystyczny, to po prostu bujający w obłokach fantaści. Rozpowszechniają oni szkodliwe teorie, bo z gruntu fałszywe"[1]. Chciałoby się rzec, że *Mocny człowiek* to dzieło takich właśnie „bujających w obłokach fantastów", a przy tym interesujący przykład produktu swej epoki, wpisującego się w panującą wówczas modę na ekranizację dzieł klasyków.

[1] W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: *1895–1929*, Warszawa 1989, s. 211.

Marek Kochanowski w eseju zatytułowanym *Modernizacje „Mocnego człowieka”* omawia trzy aspekty literackiego pierwowzoru poddane tytułowemu procesowi modernizacji na potrzeby filmowej wersji. Podkreśla znacznie większe, w stosunku do powieściowego oryginału, nasycenie filmowej dramaturgii melodramatyzmem oraz zredukowanie większości odniesień do polskiej rzeczywistości. Chociaż akcja filmu rozgrywa się w Warszawie, to stolica pełni w niej raczej funkcję symboliczną – wielkiego miasta. Drugim aspektem jest zmiana narracyjnego punktu ciężkości filmu. Jak pisze Kochanowski, „głównym tematem filmu, w przeciwieństwie do problematyki, jaka się pojawia w powieści, nie jest sztuka, lecz żądza pieniędzy, władzy i sławy oraz zagubionej jednostki w wielkiej metropolii. Sztuka jest bowiem dla filmowego Bieleckiego tylko sposobem na wyjście z biedy, temat artystowski został zredukowany na rzecz oglądu społecznego”[2]. Przestrzeń staje się ostatnią kategorią modernizacji filmu w stosunku do powieści. Warszawskie ulice zostają uwspółcześnione i wypełnione atrybutami nowoczesności, jak liczne samochody czy migające neony. Szczęśliwie autor nie wpada przy okazji w koleinę krytyki piętnującej redukcyjny charakter filmowego scenariusza w stosunku do powieściowej trylogii Przybyszewskiego. Zestawiając dzieło literackie z filmowym, eksponuje głównie te aspekty obu utworów, które uległy modyfikacjom w procesie adaptacji.

Poniższe uwagi, w uzupełnieniu rozważań Marka Kochanowskiego, koncentrują się na opisie samego działa filmowego jako bytu autonomicznego bez odnoszenia się do jego literackiego pierwowzoru. W polu zainteresowania znajduje się sposób, w jaki reżyser przekłada powieść na filmową historię, jakimi filmowymi środkami się posługuje i na ile w swych działaniach pozostaje innowacyjny i co sprawia, że *Mocny człowiek* autorstwa „bujających w obłokach fantastów” imponuje po latach swą innowacyjnością formy i uniwersalizmem przekazu.

Autorzy

Scenariusz *Mocnego człowieka* oparty został na powieści Stanisława Przybyszewskiego wydanej jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Jej kolejne tomy: *Mocny człowiek*, *Wyzwolenie*, *Święty gaj* ukazywały się w latach 1911–1913. Niespełna półtorej dekady później po trylogię upomniało się kino. Na potrzeby ekranu dzieło poddano liftingowi i nakręcono film, który, będąc zakorzeniony w realiach epoki, aspirował do poziomu uniwersalnej przypowieści.

Henryk Szaro (rocznik 1900) to jeden z najważniejszych twórców przedwojennego kina w Polsce. Po ukończeniu gimnazjum w Saratowie rozpoczął

[2] M. Kochanowski, *Modernizacje mocnego człowieka („Mocny człowiek” Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro*, s. 325, [online] <https://www.academia.edu/3859772/Modernizacje_mocnego_czlowieka_Mocny_czlowiek_Stanislawa_Przybyszewskiego_i_Henryka_Szaro>, dostęp: 8.07.2014.

studia w Instytucie Inżynierów Komunikacji w Pietrogrodzie, a także w szkole działającej przy Teatrze Aleksandryjskim. Szaro utrzymywał, że był także uczniem Wsiewołoda Meyerholda. Informacja o tyle istotna, że to Meyerhold jako pierwszy podjął się ekranizacji powieści Przybyszewskiego. Film ów ostatecznie nie wszedł na ekrany, a powodem miał być nieudany montaż[3]. W roku 1924 Szaro przyjechał z Berlina do Polski i zamieszkał w Warszawie. Był autorem kilkunastu filmów fabularnych, z których większość do dzisiaj się nie zachowała. W 1942 roku zginął zastrzelony przez Niemców.

Reżyser podjął się napisania scenariusza wraz z Jerzym Braunem – pisarzem, redaktorem i wydawcą wychodzącej w Krakowie „Gazety Literackiej", zaś całość opracował pod względem literackim Andrzej Strug, również pisarz, publicysta i działacz polityczny, który w wywiadach dla prasy przyznawał, że w filmie „chodziło o rzucenie bohatera na tło współczesności, zmodernizowanie jego psychiki, pozbawienie go demonizmu"[4]. O ile w swej powieści Przybyszewski skupił się przede wszystkim na jednostce, o tyle film Szaro wyeksponował również wątki społeczne, na tle których główny bohater urasta do roli machera z artystycznymi ambicjami, pełniącego rolę przewodnika po piekle, czy raczej piekiełku, towarzyskiej socjety.

Akcja filmu rozgrywa się w Warszawie dwudziestolecia międzywojennego. Dziennikarz Henryk Bielecki (Grzegorz Chmara) marzy o napisaniu literackiego dzieła mogącego przynieść sławę i pieniądze. Odkrywszy, że jego przyjaciel, Jerzy Górski (Artur Socha), ukończył właśnie powieść, podstępem przyczynia się do jego śmierci i przywłaszcza sobie rękopis utworu. Przypadkowym świadkiem zajścia jest Łucja (Agnes Kuck), kochanka Bieleckiego, którą ten przekonuje, że robi to dla niej w imię miłości. Książka odnosi sukces, przed modnym autorem otwierają się salony, przychodzą upragnione pieniądze i sława. Pisarz wdaje się w romans z Niną (Maria Majdrowicz), żoną przyjaciela, jednocześnie zaniedbując Łucję. Narastający między nimi konflikt postanawia rozwiązać, pozbywając się niewygodnej byłej kochanki. W trakcie premiery spektaklu opartego na przywłaszczonej powieści Bielecki zostaje jednak zdemaskowany. Zdesperowany chwyta za pistolet i na oczach zebranych popełnia samobójstwo.

Bohaterowie

Aktorska obsada była jednym z filarów sukcesu filmu. Bielecki w interpretacji Chmary to nie tylko zepsuta, skorumpowana i bezwzględna postać dla sukcesu gotowa posunąć się do morderstwa. Bohater ma w sobie również jakiś rys słabości, desperacji, wręcz melancholii. Aktor przyznawał, że postać Bieleckiego widział nieco inaczej, niż Przybyszewski: „jestem zdania,

[3] G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 297.

[4] W. Banaszkiewicz, W. Witczak, dz. cyt., s. 229.

że demonizm tej postaci jest dziedzictwem okresu nietzscheańskiego, które zostało już za nami. Pragnę tę postać bardziej przybliżyć do życia"[5]. I tak Szaro ukazuje metamorfozę skromnego dziennikarza w celebrytę, człowieka niemogącego żyć bez poklasku innych, dla którego przekleństwem jest bycie częścią szarego tłumu. Artystowska postawa Bieleckiego ufundowana jest na próżności żądnej uwielbienia widowni i uznania ze strony „towarzystwa", co przekłada się na finansowy sukces. Im bardziej Bielecki ulega swoim pragnieniom i namiętnościom, tym bardziej atmosfera filmu robi się mroczna i przygnębiająca, rodząca wrażenie „nurzania się" w otchłani duszy osoby ogarniętej przemożną żądzą materialnego i towarzyskiego sukcesu. Bielecki stawia się obok możnych tego świata, pragnie żyć jak oni, cieszyć się ich przywilejami.

Łucja, kochanka Bieleckiego, jest postacią tragiczną, rozdartą między uczuciem i lojalnością a poczuciem przyzwoitości. Pomimo świadomości przyczyny samobójstwa Górskiego, czyli *de facto* jego zabójstwa przez Bieleckiego, początkowo ulega presji i zagłusza wyrzuty sumienia, stając się wspólniczką popełnionej zbrodni. Lecz jej poświęcenie trwa jedynie do momentu, kiedy uwaga Bileckiego nie skieruje się ku innej kobiecie. Nina, dama z wyższych sfer, najpierw z rezerwą odnosi się do zalotów Bieleckiego („Zapomina pan, że jestem mężatką"). Gdy jednak okaże się, że mąż zdradza ją z teatralną aktorką, ona także zapomina o noszonej na palcu obrączce.

W przeciwieństwie do Niny jej mąż nie uprawia gry pozorów. Ligęza (Julian Krzewiński) to utytułowany i ustosunkowany znajomy Bieleckiego z przeszłości. Salonowy lew, epatujący posiadanym majątkiem i piękną żoną, cynik o gładkich manierach skrywających moralną degrengoladę. Inaczej niż pisarz Jerzy Górski – pełna tragizmu i udręczenia postać pogrążona w narkotykowym nałogu, utalentowany artysta bezsilny wobec własnej słabości. Prawdziwy autor powieści okazuje się ledwie morfinistą, który swoje natchnienie okupuje wstrzykiwaniem sobie coraz większych dawek.

Sceny z życia

„Nie ma złych ani dobrych ludzi. Dusza człowieka sięga od jednego bieguna do drugiego – wszystko się w niej mieści, wszelkie zalążki zła i zbrodni spoczywają obok tych, z których wykwitają najszlachetniejsze porywy i najwznioślejsze cnoty" uważał Przybyszewski[6]. W swoim filmie Szaro dopowiada: w międzyludzkich relacjach istnieje jedynie cieniutka warstewka konwenansu, skrywająca otchłań prawdziwych emocji i realnych motywów działań człowieka, które najczęściej pozostają sprzeczne z tymi, jakie narzuca społeczna konwencja. Motywy, którymi kierują się w swoim postępowaniu bohaterowie,

[5] Repozytorium cyfrowe Filmoteki Narodowej, [online] <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5272>, dostęp: 8.07.2014.

[6] M. Wyka, *Przybyszewski – powieściopisarz*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 70.

odzwierciedlają chwiejność ich charakterów, gdyż decyzje, które podejmują, wynikają jedynie z doraźnych interesów.

Bielecki przyczynia się do śmierci przyjaciela, bo nadarza się taka okazja. Porzuca Łucję, gdy staje ona na przeszkodzie w kolejnym romansie. Łucja nie zawiadamia policji o przestępstwie, a przeciwnie – pomaga kochankowi tuszować zbrodnię, gdyż i ona czerpie z niej profity. Zmienia zdanie dopiero wtedy, kiedy Bielecki ją porzuca, a następnie próbuje utopić. Jej spóźnione wyrzuty sumienia to w istocie forma zemsty. Nina wydaje się nieprzystępna do chwili wyjścia na jaw romansu jej męża. Wówczas okazuje się, że najprostszym sposobem odegrania się na nim jest natychmiastowe oddanie się Bieleckiemu. Ligęza z kolei udaje kochającego męża, chociaż od dawna zdradza żonę z aktorką mającą zagrać główną rolę w sztuce teatralnej opartej na powieści Bieleckiego. Dla tego ostatniego romans zamożnego przyjaciela zwyczajnie usprawiedliwia zaloty do jego pięknej żony. Koło się zamyka. Jednostkowe zepsucie jest wynikiem społecznego przyzwolenie, gdyż stanowi ono powszechną, chociaż kamuflowaną normę. W efekcie nikt nie budzi sympatii, nikt nie jest przyzwoity, nikt nie jest bez winy. Upadek moralności i zasad są wszechobecne.

Towarzyski awans Bieleckiego odbywa się etapami. Ilustrują go sceny symbolicznie ukazujące przemiany, jakie przechodzi i podkreślające ewolucję statusu społecznego bohatera. Pierwsza z nich to wizyta w lokalu, gdzie porównuje on pity przez siebie alkohol z tym, którym raczy się bawiące się obok „lepsze" towarzystwo. Konstatując mizerię swego skromnego życia, stara się zatrzeć przygnębiające myśli i sięga po gazetę. Artykuł o artystycznym sukcesie powieści E.M. Remarque'a *Na Zachodzie bez zmian* i półmilionowym nakładzie powieści wywołują w Bieleckim jedynie dwa skojarzenia: „sława" i „pieniądze". Ich sumą jest upragniony „sukces" gwarantujący społeczny status i przynoszący respekt.

Wręcz groteskowy charakter ma – odbywające się w dwóch odsłonach – spotkanie Bieleckiego z wydawcą. W trakcie pierwszego pisarz zjawia się z rękopisem rzekomo swojej powieści. Właściciel domu wydawniczego (grany przez Aleksandra Zelwerowicza) to karykatura biznesmana. Przyjmuje pisarza, okazując mu lekceważenie, rozmawia nie wyciągając cygara z ust nad talerzem pełnym jedzenia. Bielecki, owszem, może wydać swoją książkę, ale za własne pieniądze. Kiedy jednak powieść odnosi sukces, Bielecki okazuje się mile widzianym gościem, dla którego drzwi do gabinetu wydawcy pozostają „zawsze otwarte". To przez te drzwi wejdzie on na salony.

Społeczny awans pisarza poszerza perspektywę spojrzenia: na scenę wkraczają osoby z wyższych sfer, z klasy, do której aspirował. Modny literat spędza teraz czas na światowych rozrywkach, bierze udział w przyjęciach i rautach, ogląda wyścigi konne, poznaje osoby z towarzystwa. Ma poczucie spełnienia, chociaż obraz jego społecznego awansu zamazuje delikatna nuta ironii. Bielecki czuje, że nie jest z tego świata, ale to nie przeszkadza mu błyskawicznie wejść w nową rolę. Ostatecznie przebył bardzo długą drogę od samotnego picia taniego alkoholu przy kawiarnianym stoliku do brylowania na salonach.

Bielecki w swym bezwzględnym dążeniu do celu przyznaje sobie prawo do wielkości, a jako (częściowo tylko spełniony) artysta także prawo do bycia lepszym. Własne aspiracje mają usprawiedliwić przekonanie, że sukces mu się należy, a wraz z nim życie na odpowiednim poziomie. Bielecki – jak głosi jeden z napisów w filmie – „dla sławy gotów popełnić zbrodnię". Przyczyniając się do śmierci swego przyjaciela i przywłaszczając sobie jego utwór, zawiera symboliczny pakt z diabłem. Zaprzedaje swą duszę dla sławy, by osiągnąć upragnioną nieśmiertelność. Motyw faustowski współgra tutaj z filozofią autora literackiego pierwowzoru filmu.

Przesłanie

Stanisław Przybyszewski – „mocny człowiek" modernizmu, *enfant terrible* Młodej Polski – w zbiorowej świadomości zapisał się zarówno burzliwą biografią, będącą ciągiem skandali i kontrowersji, jak i poglądami na temat sztuki i roli artysty. Pisząc swoją trylogię, miał świadomość tego, że musi zadowolić gusta różnej publiczności[7]. Stąd sama powieść nie stroni od wątków melodramatyczno-romansowych, jednocześnie przemycając między wierszami filozoficzne poglądy autora, znane z jego wcześniejszego manifestu propagującego ideę sztukę dla sztuki.

W swoim artystycznym manifeście zatytułowanym *Confiteor* Przybyszewski pisał, że sztuka „nie zna [...] żadnych zasad czy to moralnych, czy społecznych, [...] nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, [...] bo jest odbiciem absolutu – duszy. Tak pojęta sztuka staje się najwyższa religią, a kapłanem jej jest artysta"[8]. Pisarstwo Przybyszewskiego, w tym *Mocny człowiek*, daje świadectwo tej filozofii, zaś sam autor tyleż pozostawał pod wpływem myślowych trendów epoki, co z nimi polemizował: „Sztuka w naszym pojęciu nie jest ani »piękno«, ani *ein Teil der Erkenntniss*, jak ją Schopenhauer nazywa, nie uznajemy również żadnej z tych bezlicznych formułek, jakie estetycy stawiali, począwszy od Platona, aż do starczych niedorzeczności Tołstoja"[9].

W powieści Przybyszewskiego, chociaż pisanej w pewnej kontrze do filozofii Schopenhauera czy Nietzschego, odbijają się echem filozoficzne rozważania zaczerpnięte z kart ich dzieł. Jak choćby słowa Schopenhauera o ucieczce przed udręką codziennej egzystencji, czy to przez odrzucenie wszelkich potrzeb, pragnień i oczekiwań wobec świata, czy to przez oddanie się kontemplacji dzieł sztuki i odnalezienie się w swoistej nirwanie estetycznej. O ile pragnienie ucieczki od udręki życia codziennego jest filmowemu bohaterowi nieobce, o tyle jej wcielenie w czyn przybiera zupełnie inną formę. Bielecki nie ma ani zamiaru, ani ochoty rezygnować ze swych pragnień i potrzeb. Przeciwnie.

[7] M. Kochanowski, dz. cyt., s. 320.

[8] *Confiteor* S. Przybyszewskiego ukazał się oryginalnie 10 stycznia 1899 roku na łamach krakowskiego „Życia", [online] <http://literat.ug.edu.pl/stachp/001.htm>, dostęp 8.07.2014.

[9] Tamże.

Szara rzeczywistość nabiera barw nie poprzez oddanie się kontemplacji dzieł sztuki, ale poprzez jej używanie i konsumpcję. A to prowadzi do katastrofy.

Bielecki przyjmuje artystowską postawę z pretensjami do wybitności i zapewne z ochotą cytowałby wyimki z manifestu Przybyszewskiego mówiące o tym, iż „[...] artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów niekiełznany żadnym prawem, nieograniczany żadną siłą ludzką. Jest on zarówno święty i czysty, czy odtwarza największe zbrodnie, odkrywa najwstrętniejsze brudy, czy gdy oczy w niebo wbija i światłość Boga przenika"[10]. Tyle że na artystę Bielecki nominuje sam siebie, a pretekstem jest zawłaszczenie cudzego dzieła i wydanie go pod swoim nazwiskiem. W tej sytuacji łatwo pogardzać zbiorowością i postrzegać siebie jako kogoś innego, lepszego, wystającego ponad szary tłum. To myślenie życzeniowe podszyte arogancją, to *übermensch* dla mas.

Z *Confiteoru* wynika, że „jednostka twórcza to [...] osobowość pełna pesymizmu i niewiary, poczucia ograniczenia i przymusu, poszukująca dróg wyjścia z tej sytuacji, szukająca zapomnienia w zmysłowym użyciu. Za swą wyjątkowość, przymioty będące impulsami doskonalenia gatunku ludzkiego, indywiduum ludzkie płaci wyobcowaniem i zatratą"[11]. Swym zachowaniem Bielecki przeczy jednak takiej postawie. Nie on jeden. W *Mocnym człowieku* na próżno szukać jednoznacznie pozytywnej postaci. Rezygnacja Szaro z pokazywania rzeczywistości w cukierkowych kolorach miała zapewne równoważyć (nadmiernie) melodramatyczną tonację niektórych scen. Jednak duch pesymizmu i rezygnacji zaciążył nad całością.

Styl

Mroczność historii znajduje swe przełożenie w sposobie jej filmowej realizacji. Szaro pragnął, aby aktorzy grali z maksymalną powściągliwością, zaś to, co rozgrywa się w ich wnętrzu, znajdowało swe odzwierciedlenie w warstwie wizualnej. Jak podkreślał twórca, w ten oto „sposób stany psychiczne bohaterów, ich namiętności i uczucia znajdują ścisły odpowiednik w świecie zewnętrznym, w przyrodzie, która jak gdyby z nimi kocha, rozpacza, pogrąża się w smutku lub raduje się"[12].

Giovanni Vitrotti swoimi zdjęciami nie tylko kreuje posępny nastrój opowiadanej historii, ale także znakomicie chwyta klimat epoki. W pamięć zapada sekwencja otwierająca film, która ukazuje tak różną od współczesnej panoramę przedwojennej Warszawy. Odnosi się wrażenie, że wielkomiejskość stolicy, będąca wynikiem kumulacji kolejnych etapów jej rozwoju, ma charakter organiczny, tworząc wrażenie historycznej ciągłości, nawet jeśli eleganckie kwartały

[10] Tamże.

[11] A. Makowiecki, *Młoda Polska*. Warszawa 1987, s. 24.

[12] Repozytorium cyfrowe Filmoteki Narodowej, [online] <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5272>, dostęp: 8.07.2014.

miasta, zaludnione przez bogate mieszczaństwo, sąsiadują z zapuszczonymi kamienicami zamieszkałymi przez biedotę.

Równocześnie Warszawa pozbawiona zostaje swoich cech dystynktywnych i sprowadzona do roli znaku, symbolu miasta jako takiego. Z jednej strony twórcy podkreślają jego metropolitalny charakter, eksponując industrialne elementy krajobrazu (most, barki na Wiśle), a z drugiej ukazują rytm życia ulicy, wykorzystując podwójną, czy potrójną ekspozycję dynamizującą ekranowe „dzianie się", sugerując fascynację mechanicznością wielkomiejskiego życia z widokiem tłumów przechodniów pośród pędzących samochodów. Równomierne migotanie neonów, jednostajnie tykające zegary, stukot dorożek po ulicznym bruku, praca maszyny drukarskiej... Miasto, maszyna, mechanizacja. Rozedrganie światła ulicznych latarni nieznacznie tylko rozświetlające mroki nocy czy wnętrza restauracji i nocnych klubów pełne ludzi, papierosowego dymu, muzyki i wyzywających tancerek – wszystko to potęguje wrażenie wielkomiejskiego chaosu, generując poczucie swoistej „piekielności" miejsca. Obok nich sąsiadują sceny rozgrywające się w półmroku lub ostrym świetle dnia kontrastującym z mrokiem wnętrz, jak choćby w scenie samobójstwa Górskiego.

Konstruowaną w taki sposób przestrzeń metropolii reżyser zderza z tym, co znajduje się poza nią. W scenie wyprawy Bieleckiego i Niny za miasto otaczająca ich wiejska przyroda zmienia się w obrazowy ekwiwalent targających bohaterami namiętności: falujące łany zbóż, pędzące po niebie chmury, wiatr rozwiewający długie włosy bohaterki. Spacer zakończony pośród ruin jakiejś budowli nasuwa skojarzenia z gotyckimi klimatami, aurą niesamowitości i niezwykłości. Jeśli miasto oznacza mroczną i bezduszną pułapkę, zmieniając się w oazę zła, to natura staje się ekwiwalentem burzliwych, pierwotnych emocji, której gwałtowność odpowiada sile namiętności kochanków. Dosłowność tej symboliki ociera się chwilami o kicz, jak choćby w sekwencji uwiedzenia Niny przez Bieleckiego. W rozgrywającej się w willi za miastem scenie ciągi obrazów rozszalałej przyrody stają się zbyt dosłownym ekwiwalentem rozwichrzonych emocji bohaterów.

Symbolicznego znaczenia można także dopatrywać się w strojach bohaterów. Bielecki przez cały czas nosi się na czarno, co zapewne sugeruje jego związek z ciemnymi mocami. Owa czerń kontrastuje z bielą strojów Łucji i Niny. Owa sugestia „niewinności" obu kobiet jest podszyta ironią, gdyż żadna z nich nie jest przecież bez skazy. W *Mocnym człowieku* uproszczony podział na dobrych i złych nie ma ostatecznie racji bytu.

Gra symbolami sięga kulminacji w finałowej sekwencji filmu. W atmosferze niesamowitości i dziwności trwa premierowe przedstawienie sztuki Bieleckiego. Podkreślają ją stroje i gra aktorów. Gdy opada kurtyna, rozlegają się oklaski i okrzyki wzywające autora. Na scenie pojawia się Bielecki i wówczas zostaje zdemaskowany. Dokonuje publicznego wyznania winy, przyznaje się do kradzieży powieści i na oczach widowni popełnia samobójstwo. Obojętny tłum staje się świadkiem gestu rozpaczy jednostki na symbolicznej scenie życia. Dokonując publicznych egzorcyzmów toczących jego duszę i sumienie demonów, Bielecki w jednej chwili z mocnego człowieka zamienia się w słabeusza

zdolnego jedynie do wykonania rozpaczliwego aktu samounicestwienia. Jednak finałowa scena ekspiacji bohatera i jego żalu za popełnione czyny pojawia się niczym *deus ex machina*, trąci sztucznością, sprawia wrażenie, jakby twórcy pragnęli przynajmniej końcówkę filmu doprawić szczyptą optymizmu.

Dzieje się to zgodnie z zamierzeniami Andrzeja Struga, którego intencją było pozbawienie Bieleckiego blasków demoniczności. Pisarz pragnął nadać tej postaci bardziej ludzki charakter „i jego nierealne nieco mroki duchowe rozświetlić temi promieniami skruchy, zwątpień, wzlotów i nadziei, które nie są obce najgorszym nawet szelmom"[13]. Zamiar udał się jedynie po części. Bo jeśli nawet ekranowy Bielecki nie epatuje swym demonizmem w takim stopniu, jak to ma miejsce w powieści, to jednocześnie wkraczając na ścieżkę zła, konsekwentnie nią podąża. Jego samobójczy akt jest mniej stopniu logicznym następstwem wydarzeń, a bardziej ukłonem w stronę publiczności.

Klasyk

Henrykowi Szaro, wbrew cytowanej na wstępie opinii Henryka Finkelsteina, udało się zrealizować film na europejskim poziomie i udowodnić, że determinacja w połączeniu z talentem są w stanie przebić się przez mur sztampy i schematu. Mimo poczynionych koncesji na rzecz publiczności, *Mocny człowiek* pozostaje utworem oddającym zarówno nastrój i charakter swej epoki, jak i wznoszącym się do poziomu dzieła uniwersalnego, którego przekaz nie stracił swej mocy. Natomiast „bujający w obłokach fantaści" pokazali, iż można było w przedwojennej Polsce nakręcić film oparty na narodowej literaturze, który znajdzie swoją publiczność także poza granicami kraju.

Bibliografia

Banaszkiewicz W., Witczak W., *Historia filmu polskiego*, t. 1: *1895–1929*, Warszawa 1989.

Kochanowski M., *Modernizacje mocnego człowieka („Mocny człowiek" Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro*, [online] <https://www.academia.edu/3859772/Modernizacje_mocnego_czlowieka_Mocny_czlowiek_Stanislawa_Przybyszewskiego_i_Henryka_Szaro_>, dostęp: 8.07.2014.

Makowiecki A. *Młoda Polska*, Warszawa 1987.

Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

Repozytorium cyfrowe Filmoteki Narodowej [online] <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5272>, dostęp: 8.07.2014.

Wyka M. *Przybyszewski – powieściopisarz* w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska. Wrocław 1982.

[13] Wkładka do wydania filmu na DVD. Vision 2005.

Streszczenie

Szkic analizuje fenomen filmu *Mocny człowiek* Henryka Szaro. Autor koncentruje się na tych cechach dzieła, które przyczyniły się do jego krytycznego sukcesu w chwili powstania oraz stanowią o jego atrakcyjności dla współczesnego widza. Podstawowa teza tekstu mówi, że utwór powstał niejako wbrew panującej w przedwojennym kinie polskim tendencji do kręcenia dzieł błahych i tuzinkowych. Autor podkreśla fakt, że reżyserowi udało się zrealizować obraz, który nie tylko oddaje ducha epoki czasu międzywojnia, ale również wznosi się do poziomu uniwersalnej opowieści o namiętnościach targających ludzką duszę.

Summary

„A Woolgatherer" – Henryk Szaro and *A Strong Man*

This paper analyses the phenomenon of Henryk Szaro's film *A Strong Man*. The author focuses on the features of the work which contributed to its critical success when it was made and are regarded as attractive by present-day spectators. The general assumption of the text claims that the film was produced somewhat contrary to the prevailing tendency in the pre-war Polish cinema to make trivial and frivolous films. The author stresses the fact that the director managed to come up with a film that not only captures the spirit of the era of the interwar years, but also rises to the level of a universal story of passions tormenting human soul.