

Adaptacja i problem autorstwa w kinie socrealistycznym ¹

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

1.

W historii polskiego kina lata 50. stanowią być może dekadę najciekawszą. Stało się tak nie tylko ze względu na maestrię artystyczną i dojrzałość twórców tzw. polskiej szkoły filmowej, ale także z powodu specyficznej drogi, jaką przeszedł film polski w tym okresie. Wychodząc poza chronologię kalendarza, należałoby za początek dekady uznać rok 1949, kiedy to miał miejsce Zjazd Filmowców w Wiśle. Wówczas oficjalnie przyjęto realizm socjalistyczny za obowiązującą metodę twórczą, która miała towarzyszyć artystom w ich drodze ku socjalizmowi. Wiadomo, że Zjazd był jedynie rytuałem – najważniejsze decyzje zapadły już wcześniej. Nie zmienia to w niczym faktu, że jako symboliczna data rozpoczyna w kinie polskim coś nowego, wprowadza je w kulturę stalinowską, w czas socrealizmu.

Nietrudno także doszukać się podobnego symbolicznego, choć mającego nader wymierne konsekwencje wydarzenia, kończącego dekadę lat 50. W czerwcu 1960 roku Sekretariat Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej wydał *Uchwałę Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, o której co prawda głośno nie mówiono, ale która stała się przyczyną schyłku polskiej szkoły filmowej ². Pojawiają się jeszcze takie filmy, jak *Matka Joanna od Aniołów* (1961) Jerzego Kawalerowicza, *Zaduszy* (1961) Tadeusza Konwickiego czy *Jak być kochaną* (1963) Wojciecha Jerzego Hasa, ale polska szkoła filmowa kończy się bezpowrotnie jako bezprecedensowe wydarzenie artystyczne w polskim filmie. Niejako po drodze, między początkami socrealizmu a końcem polskiej szkoły filmowej, odnotowujemy przełom lat 1955-1956, kiedy to następuje zerwanie z kinem wprost odwołującym się do zasad i reguł rządzących kulturą stalinowską, a film polski zaczyna przeżywać lata swojego – jak do dziś twierdzi wielu historyków – największego rozkwitu.

Przemiany w kinie polskim lat 50., przechodzenie od całkowitego zanurzenia w ideologii przez pierwsze próby poszukiwania własnej tożsamości, nie tylko artystycznej, aż do eksplozji autorskich, oryginalnych filmów twórców o wyrazistej indywidualności, można prześledzić, przyglądając się ówczesnym sposobom adaptacji literatury. Nie ulega bowiem wątpliwości, że ekranizacje pełniły przez całą dekadę znaczącą rolę, aczkolwiek podejście do nich: wybór powieści i opowiadań oraz modele adaptacji, różniły się w zależności od zmian zachodzących w polskiej historii i kulturze. Przekonanie Alicji Helman o historycznym

uwarunkowaniu praktyk adaptacyjnych³ znajduje doskonałe potwierdzenie w kinie polskim lat 50.

O ile w przypadku socrealizmu można znaleźć pewien w miarę jednolity model adaptacji, któremu będą podlegać także te najlepsze, najciekawsze filmy tamtego okresu, to już w przypadku kolejnych lat wydaje się to niemożliwe. Nawet powierzchowne porównanie adaptacji dokonanych przez Andrzeja Wajdę, Andrzeja Munka, Jerzego Kawalerowicza czy Wojciecha Hasa, by wymienić tylko niektóre z ważnych dla polskiego kina nazwisk, jednoznacznie udowadnia, że największą siłą ówczesnych adaptacji była ich różnorodność, o czym decydowała za każdym razem indywidualność twórcy, umiejętność nie tylko wyboru materiału literackiego, ale także dostrzeżenia w nim również tych wartości, które były niedostrzegalne dla pisarza. Wierność opowiadanemu, historii przedstawionej przez pisarza, nie ma już większego znaczenia. Literatura staje się punktem wyjścia dalszych poszukiwań, związanych również z odmiennością języka filmu (nic dziwnego, że za współtwórców polskiej szkoły filmowej uważa się także znakomitych operatorów: Jerzego Lipmana, Jerzego Wójcika czy Kurta Webera). Możemy zatem mówić w tym przypadku o analogii w rozumieniu Geoffreya Wagnera, czyli takim sposobie adaptacji, który polega na odejściu od literackiego pierwowzoru w celu *stworzenia zupełnie innego dzieła sztuki*⁴. Twórcy polskiej szkoły filmowej, przywiązując fundamentalne znaczenie do „filmowości” swoich wypowiedzi, odchodzili tym samym od transferu na rzecz adaptacji właściwej (w ujęciu Briana McFarlane’a). Sens nowego dzieła wynikał również z jego przedstawienia wizualnego. Oznaczało to odejście od wszechobecnego socrealistycznego werbocentryzmu.

Sztandarowym przykładem jest tu *Popiół i diament* (1958), niezależnie od pojawiających się od czasu do czasu kontrowersji jeden z najważniejszych do dzisiaj polskich filmów. Andrzej Wajda dokonał gruntownej reinterpretacji opublikowanej po raz pierwszy w roku 1948 powieści Jerzego Andrzejewskiego, przyjmując perspektywę odbiorców drugiej połowy lat 50., żyjących w zupełnie innej sytuacji politycznej i społecznej niż czytelnicy Andrzejewskiego, inaczej rozkładając akcenty i racje bohaterów, jak również kreując świat przedstawiony dzięki konsekwentnie stosowanym filmowym środkom wyrazu. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, podejmując problem adaptacji w twórczości Andrzeja Wajdy, zwracała uwagę, że w przypadku tego reżysera *nigdy nie były one jedynie aktami prostej ekranizacji tekstu literackiego, który sam był zarówno świadkiem swego czasu, jak i wyrazem przemyśleń i wrażliwości swojego autora. Wybierając dany tekst, Andrzej Wajda niemal zawsze podejmuje z nim swój autorski dialog*⁵.

O ile w niewielkim stopniu różnią się od siebie pod względem praktyk adaptacyjnych socrealistyczne *Trudna miłość* od *Pierwszych dni* czy też *Uczty Balta-zara* Jerzego Zarzyckiego, o tyle *Kanał* (1957) Andrzeja Wajdy i *Eroica* (1958) Andrzeja Munka to dwa całkowicie różne filmy, mimo że powstały na podstawie opowiadań tego samego autora, Jerzego Stefana Stawińskiego, który w dodatku za każdym razem był współautorem scenariusza. Aby jednak stało się to możliwe, musiały zajść zmiany w polskiej kulturze. Umożliwił to polski Październik, a więc przełom, w wyniku którego przynajmniej na pewien czas dopuszczono wielogłosowość sztuki, czy szerzej – tekstów kultury⁶.

Co z kolei polska literatura mogła po przełomie roku 1956 zaoferować kinu? Zapewne miał rację Bolesław Michałek, dostrzegając w zaciągniętych wówczas zobowiązaniach filmu nawiązanie do zmian dramaturgicznych, estetycznych, ale może także do swoistych ambicji literatury chcącej pełnić naprawdę ważną rolę w życiu Polaków⁷. Filmowcy, sięgając po książki Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Dygata, Marka Hłaski, Józefa Hena, Jerzego Stefana Stawińskiego (to, rzecz jasna, nie wszystkie nazwiska), zapożyczają u nich tematy, motywy, bohaterów, idee, wątpliwości, dylematy, ale za każdym razem przekształcają je przez własne widzenie świata, przez umiejętność spoglądania na świat za pośrednictwem obiektywu kamery. Dla Kawalerowicza, Munka, Wajdy, Hasa czy Kutza literatura stawała się impulsem i inspiracją. Potrafili oni jednak przekraczać jej granice, wychodzić poza nią, polemizować. Takie podejście dawało najciekawsze rezultaty, na tym polegał dialog filmu i literatury po roku 1956.

Dzięki takim twórcom, jak Wajda, Munk czy Konwicki, relacje między filmem a literaturą wychodzą poza fakt prostej adaptacji jednego utworu. *O wiele swobodniejszy – pisał Marek Hendrykowski – niż u poprzedników rodzaj zależności łączących film z adaptowanym tekstem nie przeszkadza temu, że uniwersum literatury na różne sposoby przenika w struktury znaczeniowe dzieł szkoły polskiej – nie tylko będących, ale też i nie będących adaptacjami konkretnych tekstów*⁸. Krytycy, przede wszystkim Aleksander Jackiewicz, wielokrotnie podkreślali obecność romantycznych kontekstów wzbogacających odczytanie filmów. Zauważalne choćby w *Popiele i diamentach* czy *Kanale* nawiązania do poezji Cypriana Kamila Norwida sprawiły, że film znalazł się nagle w znajomym widzowi uniwersum kultury polskiej. W przeciwieństwie do panującego w socrealizmie intertekstu doktrynalnego najciekawsze filmy drugiej połowy lat 50. stały się prawdziwie intertekstualne. Relacja filmu i literatury w zdecydowanej większości opierała się wówczas na dialogu, w przeciwieństwie do monologu kultury stalinowskiej.

Ekranizacje w latach 50. przechodzą od prostych ilustracji dzieł, wybranych ze względu na polityczną poprawność i zgodność z ideologią, do wielopłaszczyznowych, skomplikowanych dzieł, w których literacki pierwowzór stanowił często jedynie punkt wyjścia – czasem wręcz polemiczny – zupełnie nowego dzieła. W filmie polskim pierwszej połowy lat 50. przyjęty model adaptacji zależał jednak w mniejszym stopniu od indywidualnego stylu twórcy, a w większym od poetyki i kodów kulturowo-znaczeniowych⁹. Pod koniec obowiązywania socrealizmu, mniej więcej od roku 1954, dostrzegalna staje się większa swoboda intersemiotycznego przekładu literatury na audiowizualność. Widać to przede wszystkim w odchodzeniu od prymarnej roli słowa, a także w większej autonomii adaptatora wobec dzieła literackiego. Ożywienie i skomplikowanie związków literatury i filmu, odchodzenie od prostej ilustracyjności na rzecz zróżnicowanych rodzajów adaptacji stanie się jednym z fundamentów polskiej szkoły filmowej.

Zjawisko adaptacji w socrealizmie nie dotyczy jedynie praktyki twórczej ani też tekstów krytycznych i teoretycznych poświęconych relacjom filmu i literatury, aczkolwiek problemowi temu przypisywano wówczas pierwszorzędą rolę. W przypadku kultury stalinowskiej pojęcie adaptacji należy rozumieć znacznie szerzej – jako dostosowywanie się twórcy do bieżących potrzeb politycznych

oraz podporządkowywanie dzieła filmowego innemu tekstowi (wyrażonemu językiem innego medium) bądź metatekstowi (niezwiązanemu bezpośrednio z literaturą czy filmem). Analiza relacji filmu i literatury nie może zatem ograniczać się do konkretnych zabiegów adaptacyjnych, zmian wprowadzanych w szczegółach opowiadania czy też nawet sposobie wypowiedzania. Przyjrzenie się modelowi adaptacji obowiązującemu w Polsce w pierwszej połowie lat 50. umożliwia także podjęcie problemu autorstwa w kinie socrealistycznym.

2.

Pisząc o relacjach filmu i literatury w pierwszej połowie lat 50.¹⁰, trzeba rozpocząć od cofnięcia się do drugiej połowy poprzedniej dekady. Wówczas bowiem ukształtował się w licznych pismach i wypowiedziach, aczkolwiek nie w praktyce twórczej, pewien model współpracy między filmem i literaturą, jak również między pisarzami i filmowcami, obowiązujący także w pierwszej połowie lat 50.

Kultura stalinowska fundamentalne znaczenie przypisywała scenariuszowi¹¹, uważanemu za formę sztuki, *nowy rodzaj literatury*¹², *pośredni rodzaj literatury – między dramatem i powieścią epicką*¹³. Wiązały się z tym wysokie wymagania, od scenariuszy oczekiwano walorów literackich, a jednocześnie pierwiastków „filmowości”. (W pierwszej połowie lat 50. niektóre z nich zostały opublikowane: pierwsza – wśród doprowadzonych do realizacji – była *Załoga* Jana Rojewskiego zamieszczona w „*Twórczości*”¹⁴. Wcześniej drukowane były scenariusze radzieckie¹⁵ i polskie, które jednak nie zakończyły się realizacją projektu¹⁶). Niesprecyzowany wymóg literackości z jednej strony prowadził do schematyzmu i ignorowania praw dramaturgii filmowej, z drugiej pozwalał władzom odrzucać liczne scenariusze jako niespełniające wygórowanych wymagań. Wielokrotnie w polskim piśmiennictwie przywoływane było pojęcie „żelaznego scenariusza”, dowartościowane nazwiskiem Wsiewołoda Pudowkina (nikt przy tym nie wspominał, że rozprawy teoretyczne Pudowkina poświęcone temu zagadnieniu powstały w latach 20., a więc w zupełnie innych okolicznościach). Co jednak ważne, piszący o „żelazności” scenariusza nie zapominali podkreślać, że powinien on być nieustannie gotowy na zmiany¹⁷.

W sytuacji niedostatku oryginalnych scenariuszy należy się zwrócić w stronę adaptacji literatury, zwłaszcza że „nowa literatura filmowa”, jak pisał Anatol Stern, *nigdy nie będzie (...) w stanie dać tego, co daje stworzone już dzieło literackie ze swoją gotową już konstrukcją artystyczną, ze swoją daną już intrygą i anegdotą, ze swymi stworzonymi już przez pisarza, wydartymi z życia, charakterami*. Podkreślana była odrębność języka filmowego, przy założeniu że udana adaptacja nie może być ilustracją powieści ani trampoliną dla wyobraźni reżysera. Z drugiej strony już wówczas ton pisaniu o relacji film – literatura nadawała wykładnia ideologiczna. Stern kończył swój tekst słowami: *I równocześnie stwierdzimy, że najbliższej zrealizowania uczciwej transpozycji powieści na film są ci reżyserzy filmowi, których twórczość inspiruje wielki ideał walki o postęp, walki o sprawiedliwość społeczną, walki o zwycięstwo socjalizmu, twórczość ich bowiem jest regulowana przez świadomość celu, do którego dążą*¹⁸. Ostatecznymi kryteriami, co później znajdzie potwierdzenie w kolejnych latach, są możliwości pełnienia roli wychowawczej (indoktrynującej) przez powieść, a następnie

oparty na niej film. Krytycy chętnie przywoływali przykłady radzieckie, bowiem – jak pisał B. Brunicz przy okazji *Młodej gwardii* (*Mołodoja gwardija*, 1948) Siergieja Gierasimowa – filmowcy z ZSRR sięgają najczęściej po powieści, które kształtują świadomość zbiorową, uczą, jak należy żyć, pracować i walczyć¹⁹.

W czasie narad i zjazdów twórczych niejednokrotnie pojawiały się wezwania do współpracy literatów z filmowcami, jednak zamieniało się to często we wzajemne ataki²⁰. Sprawa scenariuszy, a pośrednio także współczesnej literatury, stała się przedmiotem referatu Reginy Dreyer (*Zagadnienia polskiej dramaturgii filmowej*) i dyskusji na Zjeździe Filmowców w Wiśle (listopad 1949). Pisarzom zarzucano, że brak dobrych scenariuszy jest przyczyną kłopotów kinematografii, ci skarżyli się na niechęć filmowców do współpracy. Kooperacja w sumie nie układała się najlepiej i chociaż po roku 1950 znacznie się poprawiła, o jej problemach mówiono na kolejnych naradach twórczych (1952, 1954).

Przyczyn takiej sytuacji można upatrywać w dwóch sprawach: z jednej strony była to nieufność wobec literatury drugiej połowy lat 40., z drugiej natomiast specyficzne relacje pisarzy z kinem. Panowało przekonanie, że literatura pierwszego okresu powojennego nie jest w stanie zaproponować kinematografii niczego atrakcyjnego z powodu swojej niedojrzałości artystycznej i ideowej. Według Maryli Hopfinger spora grupa wartościowych utworów literackich powstałych w latach 1946-1949 byłaby dobrym materiałem do adaptacji filmowej, ale oferowała zbyt skomplikowane dylematy i bohaterów jak na możliwości i zainteresowania ówczesnego filmu²¹. Powojenna literatura zwracała się przede wszystkim ku przeszłości, tymczasem film, w którym z powodów propagandowych było znacznie mniej swobody, oczekiwał powieści „współczesnych”, tzn. podejmujących tematy, które już wkrótce staną się obowiązujące.

Warto jednak pamiętać, że niektórzy literaci chętnie z kinem współpracowali, traktując to jako jedną z form swojej twórczości, wierząc, że w nowych warunkach stanie się ona pełnoprawnym elementem działalności artystycznej, pozbawionym swoistej dwuznaczności, związanej z komercyjnym charakterem filmu; nie bez znaczenia były także przyczyny finansowe²². Tymczasem jednak pisarze musieli zmierzyć się z ograniczeniami cenzuralnymi i propagandowymi, które w kinematografii ujawniły się najwcześniej. Doświadczyli tego Jarosław Iwaszkiewicz (*Dom na pustkowiach*), Ewa Szelburg-Zarembina (*Dwie godziny*), Jan Kott i Wanda Żółkiewska (*Za wami pójdą inni [Drukarnia na Grzybowskiej]*) i Gustaw Morcinek (*Stalowe serca*). Proces licznych zmian, jakie powstawały na drodze od scenariusza do gotowego filmu, zniechęcał literatów. Znaczący jest tu przykład Ewy Szelburg-Zarembiny. Odrębną historię stanowią dzieje *Robinsona warszawskiego*. Scenariusz pod takim tytułem w 1945 roku napisali Czesław Miłosz i Jerzy Andrzejewski. Kiedy w końcu, po kilku latach, Jerzy Zarzycki zrealizował film, musiał on (po ostrej ideologicznej krytyce w czasie Zjazdu w Wiśle) ulec daleko idącym zmianom, tak że ostatecznie nowa jego wersja, nosząca tytuł *Miasto nieujarzmione*, przypominała oryginalny scenariusz w niewielkim stopniu. Miłosz zdążył już zresztą wycofać swoje nazwisko z czołówki (w *Robinsonie...* jeszcze figurowało).

Do czasu Zjazdu w Wiśle w polskiej kinematografii nie pojawiły się żadne adaptacje, aczkolwiek w piśmiennictwie filmowym był to jeden z najpopularniejszych tematów. Sięgnięto dopiero po prozę powstałą po IV Zjeździe Literatów



Dwie godziny, reż. Józef Wyszomirski i Stanisław Wohl (1946)

w Szczecinie w wyraźny sposób realizującą wymogi stawiane socrealistycznej powieści. Nie licząc *Dwóch brygad* (1950), które w ciekawy sposób wykorzystywały elementy sztuki Vaška Kani *Brygada szlifierza Karhana*, pierwszą powojenną adaptacją były *Pierwsze dni* (reż. Jan Rybkowski, premiera 4 marca 1952) na podstawie powieści Bogdana Hamery *Na przykład Plewa*. Ekranizacje stanowiły około jednej trzeciej wszystkich filmów zrealizowanych w latach 1949-1956. *Domek z kart* był filmową wersją scenicznego wystawienia sztuki Emila Zegadłowicza przygotowanego przez Erwina Axera. *Trudna miłość* to adaptacja powieści Romana Bratnego *Siódmy krzyżyk młodości*. Scenariusz *Uczty Baltazara* napisali Jerzy Zarzycki i Tadeusz Breza na podstawie powieści tego ostatniego, a *Piątki z ulicy Barskiej* – Aleksander Ford i autor literackiego pierwowzoru Kazimierz Koźniewski. Autorami scenariusza *Celulozy* i *Pod gwiazdą frygijską* (wszystkie 1954), adaptacji *Pamiętki z Celulozy*, byli Jerzy Kawalerowicz i Igor Newerly. Scenariusz do *Pokolenia* Andrzeja Wajdy, filmu uważanego za jeden z pierwszych przejawów przełomu i zapowiedź polskiej szkoły filmowej, ale odwołującego się jeszcze do poetyki socrealizmu, napisał Bohdan Czeszko na podstawie własnej powieści. *Godziny nadziei* Jana Rybkowskiego nakręcono na podstawie powieści *Koniec i początek* Jerzego Pomianowskiego. Mirosław Żuławski zaadaptował swoje opowiadanie *Opowieść atlantycka* (wszystkie 1955), a film zrealizowała Wanda Jakubowska. *Sprawa pilota Maresza* (1956) Leonarda Buczkowskiego powstała na podstawie *Niebieskich dróg* Janusza Meissnera, który był współautorem scenariusza. Scenariusz do *Cienia* (1956) Kawalerowicza na podstawie własnego opowiadania napisał Aleksander Ścibor-Rylski, *Nikodem Dyżma* (wszystkie 1956) to z kolei adaptacja *Kariery Nikodema Dyżmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza.

3.

Kiedy zostało sformułowane jedyne możliwe rozstrzygnięcie relacji filmu i literatury, stało się jasne, że adaptacji wykraczających poza ilustracyjność przekazu długo nie będzie. Według teoretyków i krytyków realizmu socjalistycznego²³ film i literatura miały podlegać tym samym prawom, podkreślany był zwłaszcza ich narracyjny charakter. Ideę konieczności czerpania przez kino wzorów z literatury przedstawiano jako niepodlegającą dyskusji, zaakcentowany został także wpływ ekranizacji na rozwój sztuki filmowej. Autorzy szczegółowych analiz zastanawiali się przede wszystkim nad przełożeniem na język obrazów idei wyrażanych przez słowo, kwestie teoretycznofilmowe stawiali na drugim miejscu. Pierwszoplanową rolę odgrywała ideologiczna wierność adaptacji lub – jak w przypadku radzieckich ekranizacji klasyki – przeprowadzenie w filmowej wersji dawnego dzieła korekty światopoglądowej.

Czesław Petelski, później scenarzysta i reżyser, tak tłumaczył przewagę adaptacji socjalistycznych nad kapitalistycznymi: *Nie środki wyrazowe, kunszt sztuki reżyserskiej i operatorskiej czy też możliwości techniczne są tutaj momentem decydującym. Zagadnieniem centralnym jest w tym wypadku ideowo-artystyczna postawa scenarzysty i realizatora*²⁴. Po kilku latach taki właśnie pomysł na adaptację nie wydawał się już tak dobry. W roku 1955 Jerzy Płazewski na łamach „Przeglądu Kulturalnego” narzekał: *Taka wtórność, czerpanie z drugiej ręki tego właśnie, co winno mieć w filmie prymat: idei, tematu, konfliktu – skazuje kine-*

matografię na rolę płyty gramofonowej, upowszechniającej najładniejsze arie naszej literatury²⁵. Czy był to problem adaptacji jako takiej? Jak miało się szybko okazać – nie. Rzecz polegała na przyjętej praktyce adaptacyjnej, która w gruncie rzeczy podporządkowywała kino literaturze i uniemożliwiała autorską autonomię reżysera. Możliwość swobodnego korzystania z literatury, nieskrępowanego żadnymi odgórnie narzuconymi regułami, już wkrótce miała zaowocować dziełami wybitnymi, a przy tym całkowicie autonomicznymi w stosunku do literackich pierwowzorów. Było to jednak możliwe dopiero po październikowym przełomie.

W kulturze stalinowskiej o kryteriach wyboru adaptowanego dzieła nie decydowała jego filmowość. Najchętniej sięgano po klasykę, która była w odpowiedni sposób przerabiana. Dzięki adaptacji wpisywano film w tradycję literacką, legitymizując w ten sposób realizm socjalistyczny. Z drugiej strony dokonywano reinterpretacji tekstu literackiego, dostosowując go do odczytania w innych niż pierwotnie warunkach. W polskim kinie to zjawisko w ogóle się nie pojawia, aczkolwiek warto przypomnieć, że planowana była produkcja *Faraona*, do której jednak nie doszło. W Związku Radzieckim przenoszono na ekran także powieści zagraniczne, nadając im w ten sposób nowe znaczenia²⁶.

Do adaptacji znakomicie nadawały się dzieła prezentujące swoistą „poprawność polityczną”, co np. znajdowało potwierdzenie w oficjalnych dowodach uznania. Ryzyko związane z wyprodukowaniem filmu opartego na powieści wyróżnionej już Nagrodą Stalinowską lub Nagrodą Państwową było ograniczone²⁷. Oznaczało to bowiem, że jakieś kompetentne (przede wszystkim ideologicznie) gremium uznało, iż dane dzieło spełnia wszystkie wymogi doktryny, należy więc zadbać jedynie o to, aby film nie zmienił niczego istotnego. Drobne zabiegi adaptacyjne, jak dodawanie bądź odejmowanie postaci lub wątków, miały drugorzędne znaczenie, o ile nie wpływały w zasadniczy sposób na wymowę dzieła. Stąd też do adaptacji nadawała się literatura najprostsza, najłatwiejsza do przeniesienia na ekran, w której główny sens nie tkwił w warstwie czysto literackiej, ale w opowiadaniu, w odpowiednio przedstawionej idei. Ekranizacja służyła także rozpropagowywaniu książek, które zostały uznane za wartościowe i przydatne z punktu widzenia doktryny. Tworzono zatem również nową klasykę, której nadawane były cechy wybitności, m.in. dzięki skierowaniu jej do ekranizacji (wydanie VIII *Pamiętki z Celulozy*, z roku 1955, ilustrowane było fotosami z filmu).

Leonid Heller pisze, iż dyskusja wokół *Odzyskanego szczęścia* Wsiewołoda Pudowkina (*Wozwraszczenije Wasilija Bortnikowa*, 1953), ekranizacji *Żniw* (*Żatwa*) Galiny Nikołajewej, wskazuje, że adaptacja zagraża dwóm zasadom, na których opiera się cała estetyka realizmu socjalistycznego: „organiczności” i „totalności”. W jaki bowiem sposób przenieść całościowe jestestwo powieści do ograniczonego kontinuum czaso-przestrzeni języka scenariuszowego? Przecież wyeliminowanie jakiegoś wątku dramatycznego, czy bohatera, równa się zburzeniu konstrukcji dzieła, okaleczeniu jego ciała (tak twierdzą krytycy tamtych czasów)²⁸. Konsekwencją było przypisanie pierwszoplanowej roli scenariuszowi jako odrębnej strukturze literackiej, a ponieważ w sztuce socrealistycznej niczego nie pozostawiano przypadkowi, także możliwości wykorzystania tekstów literackich zostały ograniczone.

Z teoretycznofilmowego punktu widzenia socrealistyczne adaptacje stanowią w większości przykład ilustracyjności przekładu. Pojawiał się zazwyczaj najprostszy model adaptacji, czyli „transpozycja” (*transposition*)²⁹. To podejście charakteryzowało się brakiem przekładu języka literatury na język filmu, czego konsekwencją był werbocentryzm dzieła filmowego. Idea socrealistycznej adaptacji była szczególnie również dlatego, że w gruncie rzeczy w wielu przypadkach chodziło o utrzymanie słownego charakteru tekstu. Wizualność była podporządkowywana słowu. Problem ten przekraczał zakres adaptacji filmowej i był częścią kultury socrealistycznej.

Rzadziej zdarzały się przypadki „komentarza” (*commentary*), czyli sytuacji, w której dochodzi do zmiany oryginału w wyniku świadomych działań autora dzieła filmowego. Elementy takiego rodzaju adaptacji można dostrzec w *Celulozie*, *Pod gwiazdą frygijską* i *Piątce z ulicy Barskiej*, zmiana ta jednak nie dotyczyła odstąpienia od ideologicznego szkieletu (paradoksalnie, również nieudana adaptacja *Kariery Nikodema Dyżmy* spełniała warunki komentarza). W przypadku tych dzieł można już mówić o znacznie ciekawszym niż dotąd wykorzystaniu filmowych środków wyrazu w przekazaniu podstawowych idei dzieła. Warto przywołać w tym miejscu stanowisko Marka Hendrykowskiego, który analizując funkcje przyjmowane przez adaptatorów, wymienia m.in. model kopisty, który można, jak sądzę, odnieść w pewnym stopniu do „komentarza” jako modelu adaptacji. Według badacza *[s]ama idea adaptacji przypomina w tej formule malarzski zabieg reprodukcji – sporządzenia kopii, tyle że z literackiego lub scenicznego pierwowzoru. Adaptator-kopista wchodzi w rolę drugiego autora, dążąc do możliwie najpełniejszego odtworzenia indywidualnych wartości oryginału. Stawia się w sytuacji „drugiego”, co wcale nie znaczy, że zamierza pozostać gorszym*³⁰. Takie podejście może przynieść znakomite efekty, czego przykładem według Hendrykowskiego są m.in. właśnie *Celuloza* oraz *Pod gwiazdą frygijską*.

„Analogia” (*analogy*), trzeci rodzaj adaptacji według Wagnera, w socrealizmie nie znajdowała zastosowania. Z punktu widzenia nadrzędnego nadawcy – systemu – byłoby to działanie zbyt niebezpieczne, ponieważ groziłoby odejściem od pierwszorzędnej roli słowa, skoncentrowaniem się na wieloznacznym obrazie. Alicja Helman pisała, że adaptacja staje się „twórczą zdradą”, niezwykle rzadko zdarzają się przypadki absolutnej wierności oryginałowi. Większość produkcji socrealistycznych należy do takich właśnie wyjątków. Nie chodziło bowiem o zmaganie się filmowca z materiałem literackim, a więc proces stricte twórczy, ale dostarczenie odbiorcy kolejnego „wydania” powieści, raz już zaakceptowanej w określonym kształcie przez system. Analogia będzie mogła zatem pojawić się dopiero po przełomie roku 1956, kiedy zwiększą się niepomniernie możliwości wypowiedzi autorskich.

4.

Awangarda radziecka jeszcze się łudziła, że będzie mogła prowadzić poszukiwania i eksperymenty niezależnie od czynników pozaartystycznych, ponieważ takie jest święte prawo artysty. Widoczne jest to choćby w pismach Siergieja Eisensteina. Pisał on, że film wyraża postawę twórcy wobec zagadnienia³¹. Ryszard Kluszczyński wskazuje, iż autorski charakter *Strajku* (*Staczka*, 1925) i *Października* (*Oktiabr’*, 1927) Eisensteina jest szczególnie widoczny, gdy

weźmiemy pod uwagę prace teoretyczne radzieckiego reżysera ³². Dla filmowców Wielkiej Awangardy subiektywny charakter medium filmowego był czymś oczywistym ³³. W następnej dekadzie filmowcy rezygnują ze swojej autonomii, a właściwie zostają do tego zmuszeni i godzą się na podporządkowanie czynnikom zewnętrznym.

Powołując się na filmowców, którzy w latach 20. rozslawili radziecką kinematografię, polscy teoretycy i krytycy zdawali się zapominać o awangardowych korzeniach Eisensteina czy Pudowkina. Podkreślali nowatorstwo *Pancernika Potiomkina* (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925) i *Matki* (*Mat'*, 1926), zachwycali się ich doskonałością artystyczną, najwyższym kunsztem realizatorskim i świadomością ideową twórców, czynili to jednak z perspektywy właściwej piszącym, a nie historii filmu. Z tego powodu na pierwszy plan wysuwane było zaangażowanie filmowców w budowanie nowej rzeczywistości i ich oddanie sprawom państwa i partii. Talent i pasja artystyczna szły w tych ocenach w parze z dojrzałością ideologiczną. Nie można dawać światu arcydzieł, pisano, jeśli nie ma się uformowanej świadomości rewolucyjnej i głębokiego zrozumienia dla nowych czasów.

Tymczasem, jak pisze Tadeusz Szczepański, poparcie Eisensteina i jego pokolenia dla tego, co działo się wówczas w Związku Radzieckim, nie ulega wątpliwości. Tożsamość artystyczna filmowców wynikała jednak z zupełnie innych powodów. Kino było dla nich rzeczywiście „najważniejszą ze sztuk”, ale jego naczelne miejsce pojmowali w hierarchii kultury, a nie polityki. Postulowany przez Lenina i innych ideologów radzieckiego agitpropu tematyczny kanon rewolucyjnej romantyki stanowił dla młodych reżyserów przede wszystkim ośnowę metodologicznych badań w zakresie estetyki filmowej, a dopiero potem interesowała ich jego agitacyjna funkcjonalność ³⁴. Siergiej Eisenstein nieustannie prowadził grę ze Stalinem. Ustępował po to, by móc robić filmy ³⁵. Przykład twórcy Iwana Groźnego (*Iwan Groznyj*, 1944) jest bez wątpienia najbardziej znany, ponieważ z jednej strony Eisenstein był jednym z największych filmowców, którzy wdali się w grę z dyktatorem, z drugiej natomiast – jego kompromisy były największe. W *Eisensteinowskim dramacie* – pisze Tadeusz Szczepański – odzwierciedla się opisany przez Tomasza Manna w „*Doktorze Faustusie*” XX-wieczny archetyp sytuacji artysty w obliczu totalitaryzmu. Eisenstein również podpisał diabelski pakt, w którym stawką była możliwość uprawiania sztuki w zamian za porażenie stalinowskim syndromem „złej wiary” ³⁶.

Nader często było też przywoływane nazwisko Wsiewołoda Pudowkina. Autor *Gorączki szachowej* (*Szachmatnaja goriaczka*, 1925) cieszył się dużą popularnością, był uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców filmowych. W jego cieniu pozostawali inni znakomici reżyserzy, w tym Siergiej Eisenstein. Warto jednak zauważyć różnicę między pozycją autorską Pudowkina z lat 20. ³⁷, kiedy kręcił *Matkę*, *Koniec Sankt Petersburga* (*Koniec Sankt-Pieterburga*, 1927) i *Burzę nad Azją* (*Potomok Czyngis-chana*, 1929) oraz pisał prace teoretyczne, a okresem socrealistycznym. Od końca lat 30., kiedy powstają takie filmy, jak *Minin i Pożarski* (1939), *Suworow* (1941) czy *Admirał Nachimow* (1947), Pudowkin jako autor nie istnieje. Dostosowuje się do socrealistycznej jednorodności, podporządkowując swój talent nie poszukiwaniom artystycznym, ale zaspokajaniu potrzeb mecenasa, a więc władzy. Dopiero w ostatnim filmie, *Odzyskanym szczęściu*, Pudowkin powraca do swoich filmowych korzeni.

Sytuacja w polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 50. była o wiele bardziej czytelna niż ćwierć wieku wcześniej w Związku Radzieckim. Polska, przyjmując po wojnie wzory radzieckie, wchodzi od razu w żdanowszczyznę, a więc socrealizm postwojenny, zaostřejający kurs, trwający aż do śmierci Stalina, odrzucający wszelkie tradycje awangardowe³⁸. W związku z tym dominoowało inne rozumienie roli i sposobu istnienia autora. Autorstwo filmowe nie jest bowiem wartością bezwzględną, niezależną od kontekstu historycznego i kulturowego³⁹. Piszac o autorstwie w kinie socrealistycznym, należy zatem mieć stale na uwadze specyfikę kultury stalinowskiej. Konsekwencją niedostrzegania tych uwarunkowań może być nie tyle zubożenie analizy, ile jej nieadekwatność.

W czasie Zjazdu w Wiśle o wolność artysty, o możliwość prezentowania swojej indywidualności apelował Antoni Bohdziewicz, który mógł się czuć rozgoryczony tym, co go spotykało począc od odebrania mu Instytutu Filmowego w Krakowie i realizacji niedopuszczonego później do rozpowszechniania filmu *2x2=4*. Wystąpienie Bohdziewicza spotkało się z ostrym odzewem Jerzego Albrechta, który taką postawę określił mianem anachronicznej, w dodatku niemającej pokrycia w faktach. Wzmianki o nadzorze, którego filmowcy zdążyli już doświadczyć, szczególnie go rozżłościły⁴⁰. Jak Bohdziewicz śmiał mówić o nadzorze, kiedy to właśnie powojenna kinematografia wyzwoliła reżysera spod ograniczeń żądnych zysków przedwojennych producentów. Filmowiec mógł tworzyć dzieła, które zmieniały świat. *Plan [sześćcioletni] nie zostawia artysty na uboczu. Filmowcowi polskiemu powiada on: stworzymy ci wszelkie warunki dla swobodnej twórczości, damy ci do ręki możliwości, o jakich nikomu się dotąd w Polsce nie śniło*⁴¹. Możliwości, pozornie, rzeczywiście prezentowały się wspaniale. To przecież te same świetlane perspektywy zwiodły tak wielu pisarzy. Który artysta nie chciałby mieć wpływu na kształtowanie się ludzkiej świadomości? Okazało się jednak, że wpływ kina na publiczność był jeszcze mniejszy niż literatury, podobnie jak – do pewnego momentu – wpływ filmowców na kino.

5.

Autorem dzieła w socrealizmie była w dużej mierze metoda, co *de facto* oznaczało odejście od klasycznej idei autorstwa⁴². Realizm socjalistyczny był uważany za metodę naukową. Z założenia więc musiał spełniać warunki obiektywności poznania i pewności rezultatu w przypadku odpowiednio zastosowanych metod, czyli właśnie realizmu socjalistycznego. Dzieło sztuki było traktowane na podobieństwo dzieła naukowego tworzonego na podstawie badań eksperymentalnych. Jeżeli w danych warunkach zastosujemy pewną metodę, to – ściśle się jej trzymając – musimy osiągnąć pożądane wyniki. *Estetyka naukowa* – pisał Stefan Morawski – *zakłada, że dzieło powinno spełniać taką samą wychowawczą, ideologiczną funkcję, jaką od innej strony pełni nauka*⁴³. Zasada obiektywności, związana z (naukową) pewnością poznania, dotyczyła zatem zarówno rzeczywistości wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowej. Obiektywność praw występowała w ramach świata przedstawionego, dzięki czemu postępowanie bohaterów musiało być zgodne z prawami rozwoju społecznego. Jednak sprawdzalne i powtarzalne reguły postępowania dotyczyły także dzieła sztuki. Jakie wynikają z tego konsekwencje dla rozumienia autorstwa dzieła socrealistycznego?



Piątka z ulicy Barskiej, reż. Aleksander Ford (1953)



Postać autora siłą rzeczy musi mieć znaczenie drugorzędne, skoro na pierwszym miejscu została postawiona metoda. Dla eksperymentu nie ma przecież żadnego znaczenia, kto go prowadzi – czy jest to naukowiec wysokiej klasy, uznany specjalista, czy też nikomu nieznany początkujący badacz. Jeśli tylko będzie wierny metodzie, wynik powinien być identyczny, co zresztą jest warunkiem dobrze przeprowadzonego eksperymentu. Podobnie rzecz wyglądała w przypadku dzieła sztuki. Zastosowanie metody realistycznej, w dodatku przy znanym z góry wyniku, musiało do tego wyniku doprowadzić. Kto tego dokona, to już pytanie wtórne ⁴⁴. Czy w takim razie w tym systemie było jeszcze miejsce dla autora jako wybitnej osobowości twórczej? Otóż, w założeniu systemu, nie.

Konsekwencje przyjęcia założenia o obiektywności artystycznej metody realizmu socjalistycznego można dostrzec w reakcjach krytyki na powstałe dzieła. Wiadomo, że niewiele było takich utworów, literackich, filmowych itp., które spotykały się z niemalże bezwarunkową akceptacją. Zazwyczaj recenzenci doszukiwali się różnych usterek, na poziomie ideowym, artystycznym czy po prostu warsztatowym (o co, jak się wydaje, było najłatwiej), chętnie wytykając błędy i wskazując sposób ich usunięcia. Co było – według krytyków – przyczyną tych problemów? Sama doktryna była niepodważalna, niemożliwe było zatem krytykowanie jej fundamentów. Natomiast omylni i niedoskonali mogli być – i byli – realizatorzy. Mając do dyspozycji zawsze sprawdzającą się metodę, nie potrafili z niej we właściwy sposób korzystać.

W kulturze stalinowskiej („kulturze 2”) przyszłość nie stanowi nieprzeniknionej ciemności, której nie sposób przejrzeć. Przeciwnie, to, co dopiero ma nastąpić, jest doskonale przewidywalne. Dotyczy to zarówno kierunku rozwoju całego społeczeństwa, poszczególnych klas, państw, narodów, ale także losów pojedynczego człowieka czy też dzieła sztuki. Artystów tworzących wcześniej interesowały nie tylko rezultaty, ale także twórcza droga, którą należało przebyć. Ponieważ droga była odkrywaną dopiero tajemnicą, nieznane były także rezultaty podróży. O ile w przybliżeniu można było określić cel, do którego się podążało, to nie było żadnej gwarancji, że zostanie on osiągnięty. Co ważne, wybór drogi należał do twórcy, on bowiem odpowiadał za swoje dzieło. Znajomość rezultatów działań narzuca sposób postępowania, zwłaszcza w sytuacji kiedy istnieje tylko jedna możliwość, której skuteczność gwarantuje jej naukowy charakter.

Mimo że kultura stalinowska w samoopisach często odwoływała się do antydogmatyczności, cechowała ją niechęć do podejmowania problemów. Sam Stalin zabrał głos w tej sprawie w piśmie do czasopisma „Proletarskaja Rewolucja” (1931). Chodziło tam o odpowiedź na artykuł z roku 1930, w którym podjęto problem „bolszewizmu” Lenina. Wypowiedź Stalina ostatecznie zamykała tę kwestię, *ponieważ nie można prowadzić dyskusji kwestii „bolszewizmu” Lenina, kwestii, czy Lenin prowadził zasadniczą nieprzejednaną walkę z centryzmem jako z pewną odmianą oportunistów, czy też nie prowadził jej, czy Lenin był prawdziwym bolszewikiem, czy też nim nie był* ⁴⁵. Redakcja, tak samo jak autor artykułu, naraziła się na zarzut trockizmu, usiłując podjąć zagadnienie, które według ówczesnej wykładni zagadnieniem już nie było. Stało się aksjomatem, niepodważalnym przez żadną instancję. Z jednym wszakże wyjątkiem – samego Stalina, który jak bóg mógł zmieniać nawet to, co sam ustanowił jako niezmiennie.

Znaczenie tego artykułu polegało na czymś o wiele ważniejszym niż tylko na wytknięciu drobnego w gruncie rzeczy „błędu” redaktorom, którzy ośmielili się podawać w wątpliwość jakiś epizod z życia Lenina. Kwintesencją słów Stalina było oznajmienie, że istnieją nienaruszalne zasady, które w żaden sposób nie mogą podlegać nie tylko zmianie, nie można się nawet zastanawiać nad jej możliwością. Niezależnie od tego, czy chodziło o działalność Lenina, kwestie światopoglądowe czy też zasady funkcjonowania ustroju, nie mogło być mowy o dyskusjach, o problematyzowaniu tego, co problemem według Stalina być nie mogło. Przecież opublikowana kilka lat później, w roku 1938, *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii [bolszewików]. Krótki kurs*, była właśnie zbiorem aksjomatów, który w najdrobniejszych szczegółach podawał prawidłową interpretację całości świata.

Władimir Papiernyj wyciąga z powyższego pisma Stalina i jego konsekwencji jeszcze dalej idące wnioski. Pisze on, że w „kulturze 2” przyjęcie aksjomatów było całkowite, tzn. nie było w gruncie rzeczy takich zagadnień, które by im nie podlegały. Nie może zatem dziwić sytuacja chociażby radzieckich nauk humanistycznych, od filozofii poczynając. Musiały one polegać na roztrząsaniu ciągle tych samych problemów, z ciągle tym samym wynikiem, a o żadnej oryginalności nie mogło być mowy. Oryginalność i nowatorstwo były zakazane, mogłyby bowiem doprowadzić do zanegowania fundamentów, na których opierała się stalinowska wizja świata. Najważniejszym czynnikiem nie była nawet treść owych podstaw, ale sam fakt ich występowania. Papiernyj zwraca uwagę, że taki stan rzeczy w znacznej mierze wynikał z tradycji rosyjskiego prawosławia, dawno już zarzucającego Kościołom łacińskim stawianie ciągle nowych pytań zamiast trzymania się raz objawionych już prawd i rozwiązań⁴⁶.

Dlatego też tak wielką wagę przywiązywano do „walki z rewizjonizmem”. Dopuszczenie świadomości prezentowania choćby nieznacznie różniących się od oficjalnych poglądów stawiało pod znakiem zapytania mityczny ład. Nienaruszalność teorii nie oznaczała bynajmniej, pisze Papiernyj, stałości logicznie sformalizowanych zasad, ale niezmienności stworzonych przez nie mitologicznych pól⁴⁷. W powyższym kontekście pojawia się problem możliwości funkcjonowania autora w jego podstawowym znaczeniu, a więc kogoś, kto oferuje własną wizję. Czy może istnieć autor w kulturze totalnej (oraz totalitarnej)⁴⁸ typu stalinowskiego? Jeżeli znany jest cel postawiony przed dziełem, sposób jego realizacji oraz rezultaty, które będą osiągnięte, czy potrzebny jest ktoś, kto przedstawi własną wizję?

*Cała rzecz w tym – pisał Władimir Papiernyj – że „kultura 2” nie zna idei autorstwa*⁴⁹. „Autora” w kulturze stalinowskiej można porównać do człowieka, który musi ułożyć puzzle. Ma wyznaczoną powierzchnię, na której musi zmieścić się obrazek, otrzymuje odpowiednie fragmenty całości, wie również, jaki będzie ostateczny efekt – jest on wcześniej podany jako wzór. Teoretycznie „autor” mógłby poukładać części układanki według własnego pomysłu, ale wówczas obrazek, niezależnie od jego wartości i oryginalności, nie będzie tym, czego oczekiwano. Układający zostaje zatem zmuszony do przypasowywania poszczególnych fragmentów tak, jak to zostało wcześniej przewidziane. Można zatem zapytać, kto jest autorem układanki, jej końcowego efektu? Ten, kto obrazek poskładał? Ale przecież jeżeli dać cały zestaw komuś innemu, wyjdzie dokładnie



Celuloza, reż. Jerzy Kawalerowicz (1953)

Pod gwiazdą frygijską, reż. Jerzy Kawalerowicz (1954)



taki sam obrazek. Nie ma więc żadnych czynności twórczych, wystarczy przyporządkować odpowiednie części do siebie. Może w takim razie ten, kto przygotował puzzle? Na czym jednak polega to przygotowanie? Trzeba wybrać obrazek i pociąć go na kawałki. Co w takim razie z autorem samego obrazka?

Autor nie ma możliwości wyboru tematu. W filmie jest to szczególnie widoczne, ponieważ aby doprowadzić do skierowania filmu do produkcji, należało przejść przez szereg etapów kontroli. To nie autor, ale inni, często anonimowi funkcjonariusze systemu (także ludzie filmu), podejmowali decyzję, czy warto zajmować się danym zagadnieniem, lub też, co należy poprawić i zmienić, aby uzyskać zgodę na dopuszczenie filmu do produkcji. Zdarzało się zresztą niejednokrotnie, że interweniowały najwyższe władze⁵⁰. Na niższych szczeblach kolejne czynniki decydowały o losach filmu. W Polsce zaczynało się to na poziomie scenariusza. Decyzja o skierowaniu filmu do produkcji nie zapadała łatwo. Komisja Ocen Scenariuszy, komisje kolaudacyjne, cenzura – formalna i nieformalna – stanowiły liczne progi i bariery, które trzeba było pokonać, aby uzyskać decyzję o skierowaniu filmu do produkcji. Powszechne było zjawisko ingerowania w kolejne wersje scenariusza. Podczas samej realizacji powstawały rozmaite dokrętki. Stanisław Różewicz wspominał sytuację z planu *Robinsona warszawskiego*, którego reżyserem był Jerzy Zarzycki, gdy na planie pojawiała się Wanda Jakubowska i reżyserowała⁵¹. O dokrętkach na planie *Gromady* mówił także Kawalerowicz⁵². Wreszcie ostatnią fazę stanowiły uwagi komisji kolaudacyjnej i konieczność przerabiania gotowego już filmu. Rozpoczęcie ani nawet zakończenie zdjęć nie gwarantowało jeszcze, że film zostanie ukończony albo wejdzie na ekrany.

Dzieło socrealistyczne charakteryzowało się tym, że jego rezultat (ideologiczny, a nie artystyczny) był z góry wiadomy. Nie mogło być inaczej w przypadku utworu realizowanego na zamówienie. Ryzyko, które podejmował zamawiający, czyli władza (bądź system), było w przypadku filmu głównie natury ekonomicznej, a więc podrzędnej w stosunku do wykładni politycznej i ideologicznej. Jeżeli film został na którymkolwiek etapie uznany za niespełniający wymogów, jego produkcja była wstrzymywana. Z kolei gotowy film, który nie zyskał akceptacji, nigdy nie trafiał do rozpowszechniania (bądź dopiero po latach, kiedy nie miało to już żadnego znaczenia). Przykłady takiego postępowania występują już w drugiej połowie lat 40. Szeroko omawiany film *Dwie godziny* na podstawie scenariusza Ewy Szelburg-Zarembiny trafił do kin po roku 1957, a (nomen omen) *Ślepy tor* nigdy się w nich nie pojawił. Dlaczego filmy te trafiały w ogóle do produkcji, to jeszcze inna sprawa, związana m.in. z funkcjonowaniem gospodarki socjalistycznej oraz swoistą grą między decydentami politycznymi, kinematograficznymi a pisarzami, scenarzystami i filmowcami.

6.

Filmową adaptację dzieła literackiego można uznać za kolejny etap „przepisywania” (*rewriting*) tekstu, ponownego redagowania dzieł literackich⁵³. Film byłby wówczas postrzegany jako kolejna wersja książki, przełożona na język obrazu, choć należy w tym miejscu pamiętać o wszechobecnym werbocentryzmie kultury stalinowskiej. Proces „przepisywania” nie był w socrealizmie czymś niezwykłym. Wynikał z partyjności literatury i sztuki, czyli konieczności dosto-

sowywania dzieła do coraz to nowej linii partii. Sztandarowym przykładem takiego postępowania w kulturze stalinowskiej jest *Cement* Fiodora Gładkowa, w Polsce np. kolejne wersje *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego z 1948 i 1954 oraz *Węzły życia* Zofii Nałkowskiej. Socrealistyczna adaptacja miała być kolejną, poprawioną wersją dzieła literackiego⁵⁴. Zgodnie z ówczesną zasadą, przejętą z radzieckich wzorów, pisarz powinien uczestniczyć w kolejnym etapie ekranizacji swojej książki, a więc współpracować przy powstawaniu scenariusza – kolejnej korekcie jego dzieła. Według Czesława Petelskiego *adaptacja powinna usunąć i naprawić wszystkie dostrzeżone błędy utworu [literackiego], dać dzieło doskonalsze i wartościowsze. Scenarzysta i realizator są bogatsi od pisarza o nową sumę doświadczeń, o drukowaną i niedrukowaną krytykę pierwowzoru, z której mogą i powinni korzystać w swojej pracy*⁵⁵. Uwzględnienie tej krytyki Petelski uważał za punkt wyjścia w każdym przypadku adaptacji.

Przykładem takiej strategii przekładowej jest *Piątka z ulicy Barskiej* zrealizowana na podstawie książki Kazimierza Koźniewskiego pod tym samym tytułem. Zmiany dotyczące bohaterów, fabuły, rozłożenia akcentów, ale także innego sposobu prezentacji świata wynikały nie tylko z odmiennego medium. Związane były z wyznaczeniem sobie przez autorów różnych celów, z temperamentem twórczym Koźniewskiego i Forda, ale przede wszystkim z innymi zadaniami partyjnymi w latach pisania książki i w czasie kręcenia filmu. Przykładem może być postać majstra Macisza. W wydanej w 1952 roku książce jest wrogiem, ponieważ należy do Polskiej Partii Socjalistycznej i przeciwstawia się pomysłom wychodzącym z inspiracji Polskiej Partii Robotniczej (chodzi m.in. o podjęcie socjalistycznego współzawodnictwa pracy). W filmie mamy do czynienia z wyraźnym zaakcentowaniem jego powiązań z poakowskim podziemiem. Zresztą już przed realizacją filmu Czesław Petelski domagał się, aby poprawiono w nim błędy książki: *osamotnienie chłopców (...), „powierzchowne reportażowe, migawkowe” potraktowanie walki partii o młodzież, brak aktywności wychowawczej ZWM-u, zbyt pobieżne psychologicznie potraktowanie chłopięcego przełomu czy wreszcie niestuszne ustawienie wątku Marka i Hanki*⁵⁶.

Inne przykłady znajdujemy w *Pod gwiazdą frygijską*. W kilku przynajmniej fragmentach film zaostża ideologiczne znaczenia pewnych scen. Znamiennym przykładem jest scena zabójstwa Gąbińskiego, gdzie nacisk został położony nie na dylematy Szczęsnego, jak w powieści, ale na samowolność tego czynu – działanie bez uzyskania zgody partii⁵⁷. Z drugiej strony, porównując powieść i kolejne wersje scenariusza, widzi się złagodzenie wymowy niektórych scen. Wystarczy wspomnieć różnice w stosunku do religii i Kościoła katolickiego. Krzysztof Kornacki zauważa, że mogące wzbudzać kontrowersje przemówienie Staszka Rychlika, sugerującego, iż Chrystus założył związek zawodowy, prowadził walkę klasową i można go uznać za komunistę, zostało w filmie usunięte, mimo że występowało jeszcze w liście montażowej⁵⁸. Zmiany były zatem związane z aktualnym zamówieniem politycznym, a więc zasadą partyjności.

Partyjność była w realizmie socjalistycznym najważniejszą kategorią służącą ocenie dzieła literackiego czy filmowego. Używano jej, niejednokrotnie dokonując wartościowania, a brak partyjności stanowił jeden z najpoważniejszych zarzutów, jaki mógł spotkać twórcę. W rzeczywistości „partyjność” była narzędziem umożliwiającym kontrolę nad działalnością artystów, treściami za-

wartymi w sztuce i sposobem ich prezentacji. Odnoszono ją również do innych tekstów kultury, np. filozofii, nauki, krytyki⁵⁹. Według samoopisów partyjność oznaczała postawę artysty aktywnie i szczerze zaangażowanego w tworzenie i wychwalanie nowej rzeczywistości. Twórcy mieli zabierać głos na najbardziej aktualne tematy oraz jednoznacznie interpretować je w duchu ideologii marksistowskiej. *Pisarz partyjny – to znaczy pisarz stojący na pozycjach przodującej klasy społecznej, z nią uczuciowo związany, w jej walce biorący aktywny udział, uzbrojony w jej jedynie naukową metodę analizy rzeczywistości i dróg jej rozwoju*⁶⁰.

To jednak nie ideologiczne zaangażowanie literatów i zgodność z doktryną decydowały o uznaniu utworu za odpowiadający kryteriom dzieła partyjnego. Było to niemożliwe, ponieważ „partyjność” nie miała ostatecznie ustalonych desygnatów ani też interpretacji semantycznej. Jej znaczenie i zakres ustalała partia w zależności od aktualnych potrzeb propagandowych. Co ważne, *Leninowska dyrektywa partyjności literatury zakładała przede wszystkim, że utwór literacki nie powinien stanowić dzieła „indywidualnego”, tj. takiego, dla którego punktem wyjścia byłyby indywidualne zainteresowania czy preferencje twórcy*⁶¹. Kryterium „partyjności”, które było precyzowane zgodnie z doraźnym zapotrzebowaniem, pozwalało na utrzymywanie pisarzy w stanie niepewności. Nigdy nie wiedzieli, czy ich dzieło zostanie zaakceptowane jako spełniające wymogi realizmu socjalistycznego. Partia stanowiła zatem ostateczną i nieodwołalną instancję uprawnioną do oceny dzieła literackiego. „Partyjność” w tej sytuacji stała się skutecznym narzędziem wykorzystywanym w egzekwowaniu charakterystycznych dla socrealizmu cech praktyki literackiej: jednogłosowości oraz rezygnacji z autonomicznego poszukiwania wzorów ideowych i estetycznych. Oznaczała pozbawienie artystów prawa do wyboru tematu i sposobu przedstawienia go. Nie inaczej działo się w przypadku adaptacji filmowych. Jak pisze Leonid Heller, *[d]ręczeni strachem przed rozbieżnościami między dziełem a jego „kopią ekranową”, realizatorzy i krytycy odrzucają wysunięty przez modernistów i awangardę postulat wolności adaptacji*⁶².

Tak ważna dla socrealizmu kategoria etapu powodowała, że razem ze zmieniającą się sytuacją polityczną pisarze, filmowcy, malarze itd. otrzymywali od władz partyjnych kolejne „zadania do wykonania”. Krytycy, zwłaszcza piszący z perspektywy ideologicznej, zarzucali często filmowcom nieaktualność ich dzieł. Biorąc jednak pod uwagę tempo zachodzących wówczas zmian (chodzi m.in. o nowe cele i zadania, jakie stawiała partia) oraz cykl produkcyjny filmu, inaczej być nie mogło. Tak właśnie stało się m.in. z *Gromadą* (reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski, 1952). Zauważył to w recenzji z filmu Piotr Borowy⁶³. Scenariusz *Gromady* powstał w roku 1950, a premiera filmu miała miejsce dwa lata później. Nie tylko zmienił się propagandowy wizerunek wsi i jej problemów, ale także spojrzenie na pewne problemy w sztuce. Twórcy podporządkowali się całkowicie oczekiwaniom wynikającym z porządku doktrynalnego. Nie mieli jednak szansy, aby się do niego dostosować. Oczekiwano filmu przedstawiającego wieś w sposób niezafałszowany. Pobrzmiwa tu dwuznaczność, bo prawdziwego życia ówczesnej wsi nie można było przedstawić z pełnym realizmem.

Przyjrzyjmy się ponownie *Piątce z ulicy Barskiej*, której dramatyzm wynikał nie z walorów literackich, ale dramaturgii zbeletryzowanego reportażu, taką bo-

wiem formę przybrała powieść. Autor uczynił z całej piątki pełnoprawnych bohaterów. Pisząc scenariusz, Koźniewski i Ford skoncentrowali się na dwóch postaciach, Marka i Kazka, pozostałe postawili w cieniu. To i tak niewielkie zmiany w porównaniu do niektórych propozycji pojawiających się w prasie. Czesław Petelski na łamach „Nowej Kultury” sugerował w przypadku *Piątki z ulicy Barskiej* pójście w zupełnie innym kierunku, niż uczynił to ostatecznie Aleksander Ford: *Książka Koźniewskiego jest bowiem raczej przeznaczona dla dorosłych – zbyt wiele w niej przytłaczających, przeraźliwie tragicznych przeżyć chłopięcych, zbyt wiele zła i podłości ludzkiej, zbyt mało pięknych, pozytywnych momentów w czynach bohaterów. „Piątka” winna być nie tylko filmem o młodości, ale i dla młodości. W tym celu trzeba losy chłopców pokazać z większym optymizmem, znaleźć w ich postępowaniu więcej czynów zdecydowanie szlachetnych, pozytywnych, a jednego z nich uczynić głównym pozytywnym bohaterem opowiadania*⁶⁴. Adaptacja miałaby zatem stać się kolejną wersją dzieła, przerabianego zgodnie z ideą kreowania świata pozytywnego, przez pryzmat takiego właśnie bohatera. Proponowane zmiany w konstrukcji opowiadania zakładały koncentrację na jednym bohaterze, z którego życiorysu problemy miały być usunięte.

Zabiegiem proponowanym przez Petelskiego posłużyli się Jan Rybkowski i Ludwik Starski, realizując w 1956 roku *Nikodema Dyzmę*⁶⁵, który podobnie jak dylogia Kawalerowicza miał posłużyć negatywnej ocenie Polski międzywojennej. Film Rybkowskiego został oparty na wątkach fabularnych przedwojennej powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Kariera Nikodema Dyzmy*, a w roli głównej wystąpił Adolf Dymsza. Co prawda *Kariera...* jako świetna satyra powinna doskonale odpowiadać zamysłom socrealistycznych twórców, ale brakowało w niej pozytywnego bohatera. Nikodema uczyniono wobec tego sympatycznym warszawskim cwaniakiem, jakich zawsze grywał Dymsza, ale był on zbyt sympatyczny jak na ten film. W niczym nie przypominał Dyzmy, zarówno powieściowego, jak i tego późniejszego, w rewelacyjnej interpretacji Romana Wilhelmiego. W *Nikodemie Dyzmie* realizatorzy poszli w stronę groteskowości, próbując w ten sposób ośmieszyć przedwojenny ustrój i władzę, gdy tymczasem to realistyczna kreska przydawała złowrogiego tonu tej ponurej mimo wszystko satyrze. Film, w przeciwieństwie do książki, nie bawił: był nieudany i po prostu spóźniony.

„Przepisywanie” tekstu nie kończyło się bynajmniej w momencie, kiedy gotowy film, poddany wcześniej wszelkim rygorom, trafiał na ekran. Można go było zdjąć z ekranów i dalej dokonywać przeróbek, tak długo, aż będzie odpowiadał aktualnej linii partii. Przykładami są chociażby *Zakazane piosenki* czy też – w nieco innej sytuacji – *Robinson warszawski*⁶⁶. Zjawisko „przepisywania” ujawniało się też w inny sposób, związany z praktyką wydawania scenariuszy filmowych⁶⁷. Z jednej strony był to przypadek np. *Zalogi*. Po opublikowaniu scenariusza Jana Rojewskiego w „Twórczości” w 1950 roku, jeszcze przed powstaniem filmu, rozgorzała nad nim dyskusja, głównie na łamach „Sztandaru Młodych”. Pod jej wpływem autor dokonał modyfikacji w scenariuszu, który ukazał się w 1951 roku w formie książkowej. Ponieważ jednak sam film był już w trakcie realizacji, nie wszystko można było w nim zmienić. Równie, może nawet bardziej znaczące, były korekty dokonywane w publikacji już po premie-

rze filmu, czasem po kilku latach. Nie chodzi o przerabianie samego tekstu scenariusza. Dodawany był jednak wstęp, który tłumaczył, jak należy czytać po kilku latach nie tylko sam scenariusz, ale i film.

W 1951 roku w X tomie *Biblioteki scenariuszy filmowych* ukazał się scenariusz zrealizowanego trzy lata wcześniej *Skarbu*. Do książki została dodana przedmowa Jerzego Toeplitza⁶⁸, który od razu rozprawiał się z komedią przedwojenną jako opartą na niewybrednym, wręcz wulgarnym humorze: *W Polsce Ludowej (...) nie sposób było nawiązywać do nieciekawych tradycji „Bolków i Lolków”, „Pani minister tańczy” i „Stu metrów miłości”*⁶⁹. Należy za to nawiązywać do komedii radzieckiej mającej silną podstawę społeczną. Do takiej komedii miał się odwoływać Ludwik Starski, wytrawny scenarzysta, posiadający przedwojenny staż⁷⁰. W ten sposób Toeplitz przechodzi do porządku dziennego nad faktem, że Starski był właśnie fachowcem z „branży”, który przedwojenne, ale także hollywoodzkie wzory starał się, z nie najgorszym zresztą skutkiem, wprowadzać do filmu powojennego. Brał pod uwagę nie tylko to, co było konieczne z doktrynalnego – dość subtelnie wprowadzonego – punktu widzenia, ale również potrzeby publiczności⁷¹.

Nic więc dziwnego, że Toeplitz, nie negując całkowicie wartości filmu, mocno podkreślał: *Nie należy oczywiście zapominać, że scenariusz „Skarbu” czytany dziś, w 1951 roku, inne wywołuje wrażenie i ostrzej jest oceniany, niż sam film, oglądany przez nas trzy lata temu. Na ówczesnym etapie film był odważną, można nawet powiedzieć pionierską próbą stworzenia realistycznej komedii, zrywającej z tradycjami burżuazyjnej przedwojennej farsy*⁷². Widać w tym fragmencie dwie rzeczy. Po pierwsze, Toeplitz nie tylko pomija podobieństwa *Skarbu* z przedwojenną komedią, ale wręcz zdecydowanie im zaprzecza. Z drugiej strony wyraźnie wskazuje na konieczność innego czytania scenariusza, ale przecież tym samym filmu, niż miało to miejsce kilka lat temu. Przedmowa do scenariusza stanowi więc w pewnym sensie kolejny etap przepisywania samego filmu, tym razem nie przez przeróbki dzieła, ale oficjalnie sankcjonowaną zmianę jego oceny i interpretacji. To samo zjawisko też jest zauważalne w prasie, która co jakiś czas wracała do filmów sprzed kilku lat i poddawała je bardziej lub mniej surowej ocenie.

7.

Dla kultury radzieckiej lat 20. („kultury 1” według określenia Władimira Papiernego) charakterystyczna była walka ze słowem. W malarstwie najwięcej uczynili Wasilij Kandinsky i Kazimierz Malewicz, w teatrze Wsiewołod Meyerhold oraz Aleksandr Tairow. Przypadek filmu był dosyć specyficzny. Kino nieme święciło tryumfy. Zastanawiano się jednak, czy kino przemówi⁷³. Jeszcze w latach 20. Jurij Tynianow pisał, że kino uwolniło się od już od innych sztuk, np. malarstwa i teatru, teraz powinno uwolnić się od literatury. Może stworzyć analogię stylu literackiego, ale będzie to przecież coś innego. Chwyty literackie mogą być najwyżej czynnikiem pobudzającym filmowców do własnych poszukiwań⁷⁴. To przekonanie nie było zresztą niczym odosobnionym. Kino miało być sztuką autonomiczną, poszukiwać własnych form i rozwiązań, a nie szukać pomocy i inspiracji gdzie indziej. Owa autonomiczność sztuki była charakterystyczna dla „kultury 1”.

W „kulturze 2” tamte idee należały już do przeszłości. Kino nie tylko nie odcinało się od literatury, ale wręcz bezpośrednio się do niej odwoływało. Były to kontakty różnorodne, poczynając od adaptacji utworów literackich, przez współpracę z pisarzami, aż po – co wydaje się najważniejsze – podporządkowanie przekazu filmowego literaturze, a mówiąc bardziej precyzyjnie – słowu. Było to więc zaprzeczenie wspomnianych wcześniej idei. Nie wzięło się to wszakże z niczego. Autonomia sztuk zakłada ich odrębność i specyficzność. Nacisk jest więc położony na kwestie czysto estetyczne. W kulturze stalinowskiej przewagę miały te sztuki, które mogły być wyrażone przez słowo. Stąd naczelna rola literatury i wysokie miejsce filmu. Idea musiała być możliwa do wyrażenia przez słowo, a największe znaczenie miała stosunkowo łatwa do kontrolowania treść.

*Dzięki ponownemu wykonaniu to, co było przedmiotem adaptacji, nabiera jednak nowego wyrazu: wchodzi w dialog i na różne sposoby konfrontuje się ze swym pierwowzorem. Adaptacja jawi się w związku z tym nie jako statyczny układ zależności między utworem filmowym a utworem literackim, lecz jako proces reartykulacji – ponownego wykonania projektu dzieła literackiego w tworzywie i języku filmu*⁷⁵. Takie rozumienie adaptacji dla socrealizmu było nie do pomyślenia. Zakłada bowiem samodzielność adaptatora, podkreślając jego autorskość, odbiera ją systemowi. Słusznie Leonid Heller zwraca uwagę na pewną paradoksalność pozycji kinematografii w systemie kultury stalinowskiej. Z jednej strony kino, uważane przecież za najważniejszą ze sztuk, było hołubione, z drugiej jednak poddane literaturyzacji, podporządkowane literaturze jako sztuce dominującej. Adaptacja w pewnym sensie podporządkowywała filmowca pisarzowi, jego wizji, a właściwie wizji, którą stworzyło słowo. Literatura była więc czymś nadrzędnym wobec filmu. Pozycja samego reżysera sytuowała się dosyć nisko. Heller podaje przykład „Studia scenariuszowego”, utworzonego w ZSRR w roku 1941, które miało dbać o adaptacje najważniejszych dzieł literatury radzieckiej. *Wówczas bardzo jasno określono granice współpracy pisarza z realizatorem: „Filmowiec nie występuje w roli współautora. Pozostaje jedynie konsultantem, specjalistą od produkcji filmowej”*⁷⁶.

Jedną z silnie akcentowanych na łamach prasy dyskusji na temat autorstwa filmu był spór o to, czy ważniejszą rolę odgrywa reżyser, czy też scenarzysta. Jerzy Płazewski dobitnie akcentował: *Dzieło filmowe posiada dwóch równoprawnych twórców: scenarzystę i reżysera*⁷⁷. Był to jednak spór drugorzędny, do najważniejszego pytania nie można było się nawet zbliżyć. Dzieło socrealistyczne było pewnym komunikatem. Kto zatem był jego nadawcą? Margarita Tupitsyn wskazuje na funkcję państwa jako autora⁷⁸. *Artyści socrealizmu (...) chcą zatrzeć swoją indywidualność. Stalinowska sztuka nie zna nadawców w tradycyjnym sensie, nadawcą jest system*⁷⁹. Nieodrodną cechą kultury stalinowskiej stanowi zamazywanie autorstwa dzieła. Reżyser w tym rozumieniu nie staje się zatem nadawcą komunikatu, ale jedynie „przekaznikiem”. Czy ma jakikolwiek wpływ na ten komunikat? Zastanawiając się nad rolą filmowca (czy szerzej – artysty) w sztuce stalinowskiej, można wziąć pod uwagę rozróżnienie, które Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron zastosowali w stosunku do nauczyciela. Ów podział jest w tym sensie adekwatny, że przecież „inżynierowie dusz ludzkich” na swoją skalę mieli być nauczycielami społeczeństwa, wychowując je przez swoje dzieła. Bourdieu i Passeron piszą o *auctorze*, który sam jest twórcą

treści bądź twórcą komentarza do przekazywanych treści, oraz *lectorze*, który głosi nie swoje treści oraz nie swoje komentarze do tych treści⁸⁰. Czy twórca socrealistyczny miał być *auctorem* czy też *lectorem*? Samoopisy kultury stalinowskiej stoją, co zrozumiałe, w opozycji do praktyki twórczej. Artysta był przede wszystkim zobowiązany do realizowania zadania reprodukcji kulturowej. Dzięki swoim dziełom miał utrwalać istniejący już porządek społeczny. Nie mógł samowolnie wprowadzać żadnych modyfikacji w wymowie dzieła ani na poziomie kwestii fundamentalnych, ani drobiazgów. Czy miał jednak szansę na własny głos w sposobie wypowiadania tych treści?

Czy *Trudna miłość* była filmem Stanisława Różewicza, *Niedaleko Warszawy* – Marii Kaniewskiej-Forbert, a *Pościg* – Stanisława Urbanowicza (świadomie przywołuję tu dzieła, które są uważane za jedne z najsłabszych w tamtym okresie)? W jakim stopniu ci twórcy byli autorami swoich filmów? Fakt wymienienia w tym towarzystwie Stanisława Różewicza, o którego „autorstwie” późniejszych filmów nikt nie wątpi, wzmacnia tylko siłę pytania. Sam reżyser zresztą, podkreślając po latach, że można w jego filmie dostrzec pewne walory warsztatowe, uważa, że jest on „pusty”, nieprawdziwy⁸¹. Patrząc na *Trudną miłość* z perspektywy lat i mając przed sobą całą twórczość reżysera, można by rzec, że nie ma w niej Różewicza. Czy gdyby reżyser zrealizował w tamtym czasie kolejny film, odciałby się – pod względem artystycznym – od niego, tak jak Jerzy Kawalerowicz od *Gromady*? Śmiem twierdzić, że nie. To nie jest kwestia talentu, tylko pewnego twórczego temperamentu i osobowości. W pewnym sensie wyraźnie się już kształtujący styl Kawalerowicza lepiej do socrealizmu pasował. W adaptacji powieści Igora Newerlego do głosu dochodzi osobowość i temperament twórczy reżysera. Autorstwo systemu jest w dalszym ciągu niepodważalne, ale autorska samoświadomość Kawalerowicza w pewnym stopniu je równoważy.

8.

W polskim filmie socrealistycznym najciekawszymi adaptacjami były te, które opowiadały językiem innego medium. Socrealistyczna adaptacja koncentruje się na transferze (model Briana McFarlane’a⁸²) dotyczącym opowiadania. Adaptacja właściwa wymaga zmiany systemu semiotycznego, ponieważ jest związana ze sferą należącą do wypowiadania. Spośród socrealistycznych adaptacji zaledwie kilka podejmuje próbę wyjścia poza przeniesienie opowiadania. Należą do nich *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*. Jerzy Kawalerowicz nie tylko opowiada historię przejętą z powieści Igora Newerlego, ale przekłada ją na język filmu. Odsuwa słowo na dalszy plan i zwraca uwagę na filmowe środki wypowiedzi: kompozycję kadru, ruch kamery, inscenizację, grę aktorską, montaż itd., przedstawiając je jako propozycję autorską. W tym przypadku następuje zatem zmiana formy wypowiadania, czyli adaptacja właściwa. Dobre efekty przyniosły bowiem te adaptacje, które powstały na podstawie wyróżniających się powieści, nie polegały na mechanicznym przenoszeniu na ekran dzieła literackiego, ale starały się przełożyć je na język filmu, a także były dziełami filmowców mających wyraźny styl i wizję autorską. Chodzi o *Celulozę* i *Pod gwiazdą frygijską*, *Piątkę z ulicy Barskiej*, *Pokolenie* i *Godziny nadziei*.

Gdyby przyjąć, że Kawalerowicz nakręcił rewolucyjny film epicki, jak pisano o *Celulozie* i *Pod gwiazdą frygijską*, to pierwszy człon tego wyrażenia miał dla

niego najmniejsze znaczenie. Dzięki temu pozostawał przede wszystkim na płaszczyźnie artystycznej, a nie ideologicznej. Kawalerowicz nigdy nie ogłosił, wzorem radzieckich awangardzistów, teoretycznych manifestów. Ani czasy temu nie sprzyjały, ani temperament reżysera, który – jak sam deklarował – nie lubi opowiadać o filmach, a spełnia się na planie filmowym. Bliskie mu było jednak już wtedy spoglądanie na kino przez pryzmat sztuki filmowej. Zaletą *Celulozy*, a chyba w jeszcze większym stopniu *Pod gwiazdą frygijską*, jest przynajmniej częściowa obrona przed literaturyzacją. W paradoksalny sposób, mimo wielu zastrzeżeń związanych z prymarną funkcją słowa i potencjalnym – według ówczesnych standardów – niebezpieczeństwem, jakim było skupienie się na obrazie, Kawalerowicz, koncentrując się nie na zmianach w warstwie treściowej, ale na równouprawnieniu warstwy wizualnej, skoro więcej nie można było zrobić, podpira się bardzo cenioną powieścią i przywraca filmowi jako takiemu należne miejsce w socrealistycznej hierarchii.

W momencie premiery *Celulozy* podejście do relacji powieść – już się w pewnym stopniu zmieniło. O ile jeszcze kilka lat wcześniej krytyka przykładała duże znaczenie do adekwatności adaptacji do pierwowzoru⁸³, o tyle teraz Krzysztof Teodor Toeplitz pisał bardzo wyraźnie i zdecydowanie, że nie ma zamiaru porównywać filmu Kawalerowicza z książką Newerlego, *bo nie należy to do dobrych obyczajów*⁸⁴. Należy skoncentrować się na filmie. To stwierdzenie jasno wskazywało, że autor recenzji ma zamiar przyjrzeć się autonomicznemu dziełu filmowemu. Trzeba przyznać, że stanowisko Toeplitza było jeszcze dosyć wyjątkowe, spotkało się zresztą z krytyką⁸⁵. Wielu recenzentów odwoływało się do powieści, doceniwszy, że Kawalerowicz i Newerly, z konieczności dokonując skrótów, zachowali wysoki poziom pierwowzoru, a kreacja Józefa Nowaka była porównywana z powieściowym Szczęsnym. Nie sposób jednak nie dostrzec, iż choćby częściowe odejście od obowiązkowego jeszcze do niedawna porównywania filmu z pierwowzorem literackim, a więc poniekąd sprawdzanie wierności i poprawności kolejnego „wydania” dzieła, było też sygnałem zmiany w rozumieniu relacji film – literatura. Większość krytyków, pisząc o *Pokoleniu* czy *Godzinach nadziei*, już zdecydowanie będzie się koncentrować na samych filmach. Kolejnym zwrotem w historii polskiego kina będzie powstanie i odczytanie adaptacji popaździernikowych.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

¹ Niniejszy tekst stanowi fragment przygotowywanej do druku książki poświęconej polskiemu kinu socrealistycznemu.

² Zob. *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994. Zob. też A. Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?* tamże.

³ Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 10; tej-

że, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*, w: *Film – sztuka i ideologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1981, s. 83.

⁴ Tamże, s. 8.

⁵ E. Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Katowice 1998, s. 12.

⁶ Pisząc o tym okresie w dziejach polskiego kina, należy mieć jednak świadomość, że dotychczasowe pojmowanie „polskiej szkoły

- filmowej” okazuje się nie tylko niewystarczające, ale również w pewnej mierze fałszywy obraz kina polskiego drugiej połowy lat 50. Ewelina Nurczyńska-Fidelska („*Szkola*” czy autorzy? Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu, w: „*Szkola polska*” – powroty, red. E. Nurczyńska-Fidelska i B. Stolarska, Łódź 1998) i Marek Hendrykowski (*Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „*Kwartalnik Filmowy*” nr 17, 1997), poddają je zdecydowanej krytyce, wskazując jednocześnie, że charakterystyczną cechą tej formacji artystycznej jest antynormatywizm, ewolucyjność, polifoniczność, wieloautorskość i dialogiczność (Hendrykowski).
- ⁷ Zob. B. Michałek, *Film się zmienia*, Warszawa 1967, s. 54-75.
 - ⁸ M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 154. Zob. też tegoż, *Zagadnienie kontekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)*, w: tegoż, *Słowo w filmie. Historia-teoria-interpretacja*, Warszawa 1982; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 90.
 - ⁹ Por. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 119.
 - ¹⁰ Wykorzystuję tu fragmenty mojego hasła *Adaptacje filmowe literatury*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński i W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 1-5.
 - ¹¹ Zob. A. Madej, *Zawsze wszystko można zmienić, czyli o sztuce socrealistycznego scenariopisarstwa*, w: *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*, red. S. Zabierowski, Katowice 2000.
 - ¹² Z. J. Tetrażycki [Z. Pitera, J. Giżycki], *Nowy rodzaj literatury. Scenariusz filmowy*, „*Film*” 1947, nr 18, s. 5.
 - ¹³ Z. Pitera, *Powieść – scenariusz – film*, „*Film*” 1947, nr 15, s. 3.
 - ¹⁴ Książkowa wersja scenariusza *Zalogi* otwierała w 1951 roku „Bibliotekę scenariuszy filmowych”. We wstępie pisano: *Każdy kto interesuje się filmem, zdaje sobie dziś sprawę, że walka o realizm socjalistyczny w sztuce filmowej – to przede wszystkim walka o pełnowartościowy pod względem ideologicznym scenariusz filmowy*. J. Rojewski, *Zaloga. Scenariusz filmowy*, Warszawa 1951, s. 5.
 - ¹⁵ Np. P. Pawlenko, M. Cziaureli, *Upadek Berlina*, tłum. M. Borkowicz, Warszawa 1949; M. Wirta, *Bitwa stalingradzka*, tłum. R. Karst, Warszawa 1950.
 - ¹⁶ Np. W. Woroszyński, *Mazur Waryńskiego*, „*Film*” 1949 nr 16-23/24.
 - ¹⁷ Por. Z. Ołaniecki, *Na przykładzie dwóch [pis. oryg.] scenariuszy*, „*Nowa Kultura*” 1950 nr 8, s. 10.
 - ¹⁸ A. Stern, *Film a literatura*, „*Film*” 1948 nr 18, s. 6. Autor powołuje się w pewnym momencie na ministra Włodzimierza Sokorskiego, który wskazywał na naszą powieść jako na materiał i surowiec, z którego powinna korzystać nasza kinematografia. Mamy więc także do czynienia z odgórnymi wskazówkami co do traktowania relacji literatury i filmu.
 - ¹⁹ B. Brunicz, *Młoda gwardia na ekranach Z.S.R.R.*, „*Film*” 1948 nr 21, s. 4.
 - ²⁰ Zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Warszawa 1992, s. 89.
 - ²¹ M. Hopfinger, dz. cyt., s. 123.
 - ²² Zob. A. Madej, *Dyrektorzy, cenzorzy i malkontenci*, w: tejsze, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 106-112; E. Zajiček, dz. cyt., s. 91-93.
 - ²³ Zob. zwłaszcza *Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, studium wstępne J. Toeplitza, Warszawa 1952; *Dramat na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1953.
 - ²⁴ C. Petelski, *Powieść na ekranie (o adaptacji filmowej)*, „*Film*” 1951 nr 24, s. 9.
 - ²⁵ J. Płazewski, *Cenimy płyty gramofonowe, ale to nie o to chodzi*, „*Przegląd Kulturalny*” 1955 nr 34, s. 5.
 - ²⁶ Por. S. Hutchings, A. Vernitski, *The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture*, „*Blok*” nr 1, 2002.
 - ²⁷ Na co już wtedy zwracano uwagę. Por. E. Martuszewski, *Literatura i film, czyli o scenariuszu*, „*Przegląd Kulturalny*” 1952 nr 12, s. 5. Odwołanie do innego tekstu ma w tej sytuacji za zadanie uprawomocnienie tekstu odwołującego się.
 - ²⁸ L. Heller, „*Żniwa*” i „*Odzyskane szczęście*”: *powieść zilustrowana czy przekodowana?* tłum. M. Hack i A. Sałek, „*Blok*” 2003, nr 2, s. 148.
 - ²⁹ Zob. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, New York 1975, s. 219-231.
 - ³⁰ M. Hendrykowski, *Autor jako problem...* dz. cyt., s. 150.
 - ³¹ S. Eisenstein, *O budowie utworów*, w: tegoż, *Wybór pism*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1959, s. 231. Zob. też. R. Kluszczyński, *Autor w kręgu awangardy filmowej*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 59-60.
 - ³² R. Kluszczyński, dz. cyt., s. 60.

- ³³ Tamże, s. 59.
- ³⁴ T. Szczepański, *Stalin i filmowcy*, w: *Autor w filmie...* dz. cyt., s. 107.
- ³⁵ Tamże, s. 111-115.
- ³⁶ Tamże, s. 115.
- ³⁷ Trzeba pamiętać o związkach Pudowkina z działaniami awangardowymi. Por. A. Seargent, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, London-New York 2000.
- ³⁸ Początek drugiej połowy lat 40. to ostateczny koniec awangardowych poszukiwań kina radzieckiego. Mira i Antonin Liehmowie uważają, że symbolicznym momentem tego załamania stała się śmierć Eisensteina w lutym 1948 roku. M. Liehm, A. J. Liehm, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, Berkeley-Los Angeles-London 1977, s. 50.
- ³⁹ Zob. M. Hendrykowski, *Autor jako problem...* dz. cyt.
- ⁴⁰ A. Madej, *Kulisy socrealizmu: Zjazd w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 213.
- ⁴¹ J. Płażewski, *Perspektywy pasji twórczej*, w: tegoż, *Szkice filmowe*, Warszawa 1952, s. 23.
- ⁴² Zob. W. Tomasiak, *Literatura bez literackości. O literaturze realizmu socjalistycznego i o jej badaniu*, w: tegoż, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 30 i n.
- ⁴³ S. Morawski, *O wychowawczej funkcji dzieła sztuki*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950 nr 3-4, s. 146.
- ⁴⁴ Warto przywołać znaną anegdotę o Majakowskim, opisaną przez Dymitra Szostakowicza i przypominaną przez Michaiła Hellera. Otóż Majakowski regularnie publikował swoje wiersze na łamach „Komsomolskiej Prawdy”. Kiedy raz wiersze przez kilka dni się nie ukazały, ktoś z kierownictwa zadzwonił w tej sprawie do redakcji. Odpowiedziano mu, że Majakowski wyjechał. Na to padł rozkaz: niech pisze zastępca. M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988, s. 214. Pominęto odwołania do literatury.
- ⁴⁵ J. Stalin, *O pewnych zagadnieniach historii bolszewizmu. List do redakcji czasopisma „Proletarskaja Rewolucja”*, w: tegoż, *Zagadnienia leninizmu*, wyd. IV, Warszawa 1949, s. 356.
- ⁴⁶ W. Papiernyj, *Kultura „dwa”*, Ann Arbor 1985, s. 190.
- ⁴⁷ Tamże, s. 191.
- ⁴⁸ O rozróżnieniu tych dwóch pojęć w odniesieniu do kultury stalinowskiej zob. W. Tomasiak, *Totalitarna czy totalna? Kultura stalinowska w świetle współczesnych opracowań*, w: tegoż, *Inżynieria dusz...* dz. cyt.
- ⁴⁹ W. Papiernyj, dz. cyt., s. 194.
- ⁵⁰ W Związku Radzieckim to przede wszystkim sam Stalin.
- ⁵¹ Trudny debiut. *Rozmowa ze Stanisławem Róźwiczem, rozmawiał M. Hendrykowski*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 47.
- ⁵² Przede wszystkim praktyka. *Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem, rozmawiał M. Hendrykowski*, w: *Debiuty polskiego kina...* dz. cyt., s. 35.
- ⁵³ Zob. J. Smulski, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, rozdziały *Wariantywność socrealistycznego tekstu literackiego jako problem badawczy (w refleksji rusycystycznej i polonistycznej)*; Aneks: *Trzy redakcje „Władzy” Tadeusza Konwickiego*. Tam też podana literatura. Zob. też Z. Jaroński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, rozdział *Wersje poprawione*; M. Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998, rozdział *Wydanie drugie poprawione*.
- ⁵⁴ Poprawianie dzieła nie musiało jednak być adaptacją *sensu stricto*. Widać to na przykładzie *Piotra I* (*Piotr Pierwyj*, 1937-1939) Władimira Pietrowa, do którego scenariusz razem z Pietrowem napisał Aleksiej Tołstoj. Nie była to jednak adaptacja jego wcześniej wydanej powieści, ale niezależna od książki, uwzględniająca zmiany polityczne w Związku Radzieckim nowa wersja historii *Piotra I*. Por. P. Zwierchowski, *Piotr I, czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze*, „Blok”, 2003, nr 2, s. 55-57.
- ⁵⁵ C. Petelski, *Trzy powieści idą na ekran*, „Nowa Kultura” 1952 nr 48, s. 6.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Por. P. Zwierchowski, *O śmierci w filmie socrealistycznym*, w: *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2005, s. 90-91.
- ⁵⁸ Zob. K. Kornacki, *Polskie kino fabularne lat 1945-1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego*, „Blok” 2002, nr 1, s. 184.
- ⁵⁹ Por. A. Schaff, *Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1950, s. 68-76; *Krótki słownik filozoficzny*, red. M. Rozentel i P. Judin, tłum. z IV uzupełnionego i poprawionego wydania rosyjskiego, Warszawa 1955, hasło „Partyjność filozofii”.

- ⁶⁰ M. Kierczyńska, *O paru przesłankach realizmu socjalistycznego*, w: *tejże, Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951, s. 158.
- ⁶¹ D. Tubielewicz-Mattsson, *Partyjność*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego...* dz. cyt., s. 177.
- ⁶² L. Heller, „Żniwa” i „Odzyskane szczęście”... dz. cyt., s. 147.
- ⁶³ P. Borowy, *Gromada*, „Kwartalnik Filmowy” 1952, nr 7, s. 28.
- ⁶⁴ C. Petelski, *Trzy powieści...* dz. cyt., s. 6.
- ⁶⁵ Premiera tego filmu miała miejsce 29 października 1956 roku. W symboliczny sposób miesiąc ten wszedł do polskiej historii. Ale data premiery *Nikodema Dyminy* sprawiła, że październik kończy również pewien etap w dziejach kinematografii. Warto też wspomnieć, że Jan Rybkowski po dwudziestu latach, razem z Markiem Nowickim, ponownie sięgnie po powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza i nakręci znakomity serial z Romanem Wilhelmim w roli głównej.
- ⁶⁶ Zob. A. Madej, *Szkopskie lata na filmowym ekranie*, w: *tejże, Kino...* dz. cyt., *tejże, Film Andrzejewskiego i Miłosza*, „Kino” 1990 nr 9.
- ⁶⁷ Warto pamiętać, że w Związku Radzieckim w drugiej połowie lat 40. praktyka ta wynikała ze zjawiska zastępowania przez wzmogłą publikację scenariuszy w formie książkowej ograniczonej produkcji filmowej (malokartinije). Por. P. Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London-New York 2001, podrozdział *Film Hunger, 1945-1953*; L. Heller, „Żniwa” i „Odzyskane szczęście”... dz. cyt., s. 146-147.
- ⁶⁸ J. Toeplitz, *Przedmowa*, w: „Skarb”, na podstawie filmu „Skarb” zrealizowanego wg scenariusza L. Starskiego i R. Niewiarowicza opracowała H. Przeworska, Warszawa 1951.
- ⁶⁹ Tamże, s. 5.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ Por. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. II poprawione, Kraków 2000, s. 60-61.
- ⁷² J. Toeplitz, *Przedmowa...* dz. cyt., s. 7.
- ⁷³ Zob. W. Papierny, *Kultura...* dz. cyt., s. 173.
- ⁷⁴ J. Tynianow, *O scenariuszu*, tłum. M. Hendrykowski, w: *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekłady i opracowanie T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 112.
- ⁷⁵ M. Hendrykowski, *Film i literatura*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja, Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, J. Golinowski i M. Głowiński, Warszawa 1996, s. 685.
- ⁷⁶ L. Heller, „Żniwa” i „Odzyskane szczęście”... dz. cyt., s. 145. Autor cytuje pracę *Un studio de scénario*, „La littérature soviétique” 1950 nr 1, s. 197-198.
- ⁷⁷ J. Płazewski, *Perspektywy pasji twórczej*, w: *tejże, Szkice filmowe*, Warszawa 1952, s. 23.
- ⁷⁸ M. Tupitsyn, *Socialist Realism: The State as the Author*, w: *tejże, Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present*, Milan 1989.
- ⁷⁹ T. Lubelski, *Strategie autorskie...* dz. cyt., s. 93.
- ⁸⁰ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, wstęp i redakcja naukowa A. Kłoskowska, Warszawa 1990, s. 115 i n.
- ⁸¹ *Trudny debiut...* dz. cyt., s. 46.
- ⁸² Zob. B. McFarlane, *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996, s. 23 i n.
- ⁸³ Por. np. W. Wertenstein, *Jeszcze jedna adaptacja*, „Nowa Kultura” 1951 nr 47, s. 10.
- ⁸⁴ K. T. Toeplitz, *Celuloza*, „Nowa Kultura” 1954 nr 18, s. 6.
- ⁸⁵ S. Stefański, *Celuloza*, „Trybuna Wolności” 1954 nr 20, s. 10.