

Aleksander Wójtowicz
Instytut Filologii Polskiej UMCS w Lublinie

Scenariusze filmowe Anatola Sterna. Między polityką historyczną a kulturalną

Dla międzywojennych pisarzy awangardowych kino było zwiastunem nadejścia nowej epoki w dziejach sztuki. Dawali temu wyraz w pismach teoretycznych, gdzie z entuzjazmem pisali o wykształcaniu się dzięki sztuce ekranowej nowego typu odbiorcy: „Narodziła się nowa rasa człowieka: jej językiem będzie kino”, pisał w 1921 roku francuski poeta Blaise Cendrars, a nie była to bynajmniej opinia odosobniona, bo analogiczne przewidywania przewijały się przez pisma wszystkich ówczesnych artystów nowatorów. W podobnym kierunku szły teoretyczne rozważania polskich awangardzistów, którzy w artykułach teoretycznych sporo miejsca poświęcili specyfice oraz perspektywom tej sztuki, chętnie wprowadzając jej elementy do swoich tekstów. Pod jej wpływem powstała spora ilość wierszy (Ważyk, Brucz, Przyboś), a także sformułowana przez Brzękowskiego koncepcja „powieści filmowej”. Próbowali również swoich sił jako filmowcy, choć – co znamienne – ich próby ciążyły ku artystycznym eksperymentom, jak to miało miejsce w przypadku Brzękowskiego (*Kobieta i koła*), Kurka (*O.r.*) czy wreszcie Anatola Sterna (adaptacja poematu *Europa* autorstwa F. i S. Themersonów). Film był dla awangardowych pisarzy swoistym laboratorium, gdzie wytwarzali nowe formy wyrazu, zachowując przy tym względną autonomię artystyczną.

Inaczej sprawy się miały, gdy wychodzili z owego „laboratorium”. Znamienny pod tym względem jest zwłaszcza przypadek wspomnianego przed chwilą Anatola Sterna, który nawiązał ścisłą współpracę z ówczesnym przemysłem filmowym. W latach międzywojennych przygotował samodzielnie lub we współpracy z innymi autorami ponad trzydzieści scenariuszy, które wyreżyserowali między innymi Henryk Szaro, Michał Waszyński czy Leon Trystan. Znaczną część tego dorobku stanowiły adaptacje tekstów literackich (od *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, aż po *Znachora* oraz *Profesora Wilczura* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza), lecz nie brakowało również propozycji autorskich, nawiązujących do popularnych w tym czasie konwencji filmowych (komedia romantyczna).

Stern nawiązał współpracę z polskim przemysłem filmowym w czasie, kiedy europejska awangarda odeszła od krótkometrażowych filmów eksperymentalnych w stronę twórczości związanej z potrzebami ówczesnej publiczności. Kontekstem dla opisanej jego filmowej działalności była wytwarzająca się w latach międzywojennych „kultura przemysłowa” (H.

Segeberg). Kluczową rolę w jej kształtowaniu odgrywały zmiany technologiczne, pod których wpływem dokonywało się odejście od tradycyjnej książki w stronę form nieliterackich, takich jak film, radio, czy prasa. Pisarze w krystalizujących się wówczas realiach „definiowali na nowo swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym”, sięgając po nowe możliwości, jakie wytwarzały się na stylu technologii, kultury oraz kapitału.

Przejście z awangardowego laboratorium na grunt kultury przemysłowej niosło ze sobą wiele konsekwencji. Z dzisiejszej perspektywy szczególnie interesujący wydaje się moment wkroczenia w pole regulowane przez wiązkę dyskursów o odmiennym charakterze od tych, jakie wyznaczały specyfikę twórczości literackiej. Narzucały one różne zasady i reguły, które wpływały na proces twórczy, tworzenie scenariusza było de facto negocjowaniem pomiędzy artystyczną wizją a zewnętrznymi ograniczeniami o różnorodnej naturze.

Warto wspomnieć na przykład o przepisach prawnych. W międzywojennej literaturze wyznaczały one ramy twórczości literackiej i niejednokrotnie były negocjowane w dość restrykcyjny sposób, czego zresztą doświadczył Stern, osadzony w więzieniu na początku lat dwudziestych za wiersz *Uśmiech Primavera*. Państwowa cenzura regulowała także ramy twórczości filmowej, dziś trudno ustalić zresztą na wpływało na sam proces twórczy, na ile natomiast działało ex post, prowadząc do przemontowania lub wycięcia poszczególnych scen. Z dzisiejszej perspektywy ciekawszy wydaje się natomiast inny aspekt, kształtujący się na przecięciu prawa i literatury, czyli prawo autorskie; spore nakłady finansowe na produkcję filmową sprawiały, że wiele konfliktów o rzekomy (lub rzeczywisty plagiat) kończyło się w sądzie. Doświadczenia zebrane podczas produkcji filmowej doprowadziły Sterna do wniosków, że kwestię tę należy uporządkować, dlatego nawoływał do uporządkowania przepisów prawnych w tej dziedzinie. Jego postulaty wydają się o tyle ciekawe, że stanowią próbę uporządkowania kwestii związanych z prawem autorskim w dziedzinie filmu (a pośrednio także innych sztuk, gdzie obowiązywał analogiczny model tworzenia).

Sprawa była zresztą o tyle skomplikowana, że film był dziedziną twórczości wieloautorskiej. Wkraczający na teren przemysłu filmowego pisarz odchodził od tradycyjnie pojmowanej kategorii autorstwa, przekazując wytwórni filmowej tekst, który następnie był opracowywany i modyfikowany przez zespół producencki. Dostosowanie ostatecznego kształtu filmu do potrzeb widzów, które w dyskursie awangardowym często utożsamiano z kategorią „demokratyzacji”, było procesem skomplikowanym i regulowanym przez wiele czynników. Przemysł filmowy uznawał, że potrzeby masowego widza najlepiej zaspokoić przy pomocy form i konwencji ciężących w stronę kiczu, czego świadomy był Stern, który w swoich pi-

smach na temat tworzenia scenariuszy wielokrotnie podkreślał, że scenariusz winien być przede wszystkim „kroniką serc”, czyli mówić o afektach bohaterów i odwoływać się do emocji widzów.

Filmowe teksty Sterna wskazują, że miał on świadomość uwikłania kina w procesy, których specyfika wykraczała poza sprawy czysto warsztatowe, mowa tam była nie tylko o zachowaniu odpowiednich proporcji czy uwzględnieniu odpowiednich dla przedstawienia zdarzeń schematów fabularnych. Ponieważ kino było sztuką młoda, w kraju trwała ożywiona dyskusja na temat tego, czemu właściwie powinno ono służyć, jak powinien być zorganizowany mechanizm przemysłu filmowego oraz – równie istotne – jak jego działalność powinna być zsynchronizowana w potrzebami państwa. Już sam fakt zabierania głosu w tego rodzaju dyskusjach obligował zatem do określenia swojego stosunku do wiązki kwestii krystalizujących się na linii sztuki, polityki i gospodarki kapitalistycznej. Wplątany w sieć tych zależności Stern równolegle kontynuował twórczość poetycką, w której kierował empatią i zaangażowaniem społecznym (akcenty takie wyraźnie doszły do głosu w opublikowanej w 1938 roku *Rozmowie z Apollinem*).

W filmie autonomię taką trudno było utrzymać. Wyraźnie świadczy o tym dyskusja na temat ekranizacji *Przedwiośnia* Żeromskiego. Choć sam film nie zachował się do czasów dzisiejszych, to prasowa dyskusja, jaka wybuchła po premierze, toczyła się pod znakiem oburzenia związanego z tym, że adaptacja w dość wyraźny sposób zniekształcała intencje Żeromskiego. Katalog formułowanych wtedy zarzutów i wyjaśnień dość wyraźnie odsłaniał szerokie pole dyskursywne, jakie towarzyszyło ówczesnym produkcjom filmowym, a zwłaszcza tym, które dotyczyły newralgicznych punktów współczesności; adaptacja stawiała się w tym wypadku kwestią polityczną.

Międzywojenne kino dystrybuowało figury narracyjne ówczesnej polityki historycznej i kulturalnej. W przypadku scenopisarskiej praktyki Sterna fakt ten odgrywał szczególnie istotną rolę, bo znaczna część jego pracy wiązała się z przygotowywaniem adaptacji utworów literackich, których tematyka związana była z niedawnymi wydarzeniami historycznymi lub sprawami bieżącymi. Modyfikacje oryginału – nawet jeśli motywowane (nieważne zresztą czy przekonująco) koniecznością przekształcenia fabuły na potrzeby kinowego ekranu – uruchamiały szereg dyskusji oraz zarzutów. Dotyczyły one z reguły sposobu, w jaki przedstawione zostały wydarzenia historyczne, polityczne i społeczne pierwszych dekad dwudziestego wieku, a więc – mówiąc inaczej – kwestie, które stanowiły przedmiot zainteresowania ówczesnej opinii publicznej oraz władz państwowych.

W tej sytuacji Sternowi pozostawał niewielki margines wolności do przemycania emancypacyjnych treści, jakie wybrzmiewały w jego poezji. Nie było to jednak niemożliwe, o czym świadczy film *Pani Minister tańczy* (1937, reż. J. Gardas), do którego Stern napisał scenariusz wraz z żoną Alicją. Fabuła tego filmu rozgrywa się w „swawolnym państwie operetki, gdzie politykę zastępuje melodia, a humor jest jedyną racją stanu”, zaś przeniesienie wydarzeń w taką sferę, które miało unieważnić związek filmu z „tu i teraz”, w rzeczywistości przesunęło film bliżej ówczesnych zjawisk kulturowych. Kluczowym tematem stała się tutaj emancypacja kobiet, wyartykułowana przez pryzmat konwencji komedii romantycznej z elementami *screwball comedy*. Co znamienne, temat „wojny płci” mógł wydać się autorom na tyle kontrowersyjny, że Alicja Stern ukryła się za pseudonimem „Alan Turski”; emancypacja kobiet w fikcyjnym państwie operetki odbywała się szybciej niż w rodzimym przemyśle filmowym.