

„UPAŃSTWOWIENIE ROMANTYZMU” W KINIE II RP. O *PANU TADEUSZU* W REŻYSERII RYSZARDA ORDYŃSKIEGO

ELŻBIETA SZYNGIEL

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski
Institute of Polish Philology, University of Wrocław
elzbieta.szyngiel@gmail.com

OGÓLNA SYTUACJA KINA W POLSCE W DWUDZIESTOLECIU

W historii polskiej produkcji filmowej odzyskanie niepodległości nie było wydarzeniem przełomowym. Po 1918 roku przedstawiciele polskich wytwórni podążali obroną wcześniej drogą, koncentrując się przede wszystkim na kręceniu cieszących się ogromną popularnością melodramatów, które ani pod względem tematyki, ani stylistyki nie odbiegały od modelu obowiązującego wówczas w głównym nurcie kina europejskiego. Niechęć do eksperymentów i powielanie sprawdzonych wzorców wynikały z kilku czynników. Zaliczyć do nich należy: stosunkowo niewielki rynek krajowy, na którym działało zaledwie kilkaset kin (z których duża część nie wyświetlała filmów codziennie), bogatą ofertę filmów amerykańskich, angielskich, niemieckich oraz francuskich, bardzo zawyżony podatek nakładany na właścicieli kin, a także centralizację produkcji filmowej. Przy podejmowaniu decyzji artystycznych problemem były również: brak odpowiednio wysokiego kapitału, który mógłby zostać zaangażowany w kinematografię, niedostatek profesjonalnych producentów i niewielka liczba nieprzerwanie działających ośrodków produkcyjnych¹.

Polskie kino na początku lat 20. nie cieszyło się zainteresowaniem ze strony władz. Początkowo regulacje prawne odnoszące się do kinematografii

¹ C. Brzoza, *Film (Kultura Polski międzywojennej)*, [w:] *Historia Polski 1918-1945*, red. A.L. Sowa. C. Brzoza, Kraków 2006, s. 425-433.

dotyczyły przede wszystkim zakresu działań cenzorskich, które w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości były szczególnie intensywne. Cenzurowano, z jednej strony, dzieła naruszające sferę szeroko pojmowanej obyczajowości, z drugiej natomiast – utwory, w których dopatrzono się zřejmej propagandy komunistyczno-rewolucyjnej.

Pewien przełom w kinematografii polskiej nastąpił w połowie lat 20. Strajki właścicieli kin doprowadziły do obniżenia podatku widowiskowego. Powstało kilka nowych wytwórni filmowych (między innymi Kolos, Klio-Film, Leo-Film), w których pracę rozpoczęło młodsze pokolenie reżyserów, mających ambicję tworzenia bardziej zróżnicowanego – zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym – nowoczesnego kina². Mimo to większość producentów obawiała się kręcenia obrazów o bardziej eksperymentalnym charakterze. Starano się zminimalizować ryzyko klęski i tworzone dzieła odpowiadające gustom możliwie najliczniejszej (a przez to najmniej wymagającej) grupy widzów, dążąc do sukcesu komercyjnego, a tym samym starając się zapewnić sobie możliwie największe zyski.

Na tym tle jednym z najważniejszych przedsięwzięć w polskim kinie dwudziestolecia międzywojennego była ekranizacja *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, zrealizowana w 1928 roku przez Ryszarda Ordyńskiego. Wyróżnić należy dwie okoliczności kontekstowe, które charakteryzują owo przedsięwzięcie. Była to jedna z pierwszych produkcji filmowych adaptujących klasykę literatury polskiej, którą władze państwowe aktywnie wykorzystwały w ramach prowadzonej polityki kulturalnej (ufundowanej w dużej mierze na powierzchni potraktowanych wątkach romantycznych). Adaptacja reprezentowała ponadto ogólne tendencje kina polskiego, do których zaliczyć można przede wszystkim upolitycznienie i nacisk na tematykę miłosną.

ROMANTYZM JAKO FENOMEN POLSKIEJ KULTURY DWUDZIESTOLECIA

Polski romantyzm pozostawał fenomenem, który zaważył na kształcie polskiej kultury XIX i początku XX wieku. Odzyskanie niepodległości w 1918 roku budziło nadzieję, że jako formacja kulturowa odejdzie on

² Ibidem.

w zapomnienie, ustępując miejsca bardziej zoptymalizowanym programom pozytywnym opartym na zracjonalizowanej odbudowie. W rzeczywistości jednak język, formy i motywy romantyczne były nadal silnie obecne w przestrzeni kulturalnej, społecznej i politycznej. Tradycja romantyczna sytuowała się niejako „pomiędzy”. Dla jednych twórców nadal stanowiła inspirację i dominujący kontekst ich twórczości, dla innych – jako „tradycja negatywna” – była przedmiotem szyderczych polemik. Popularność mitu romantycznego wynikała ze sposobu, w jaki wypracował on swoistą całościową narrację o świecie, obejmującą zarówno refleksję nad jednostką ludzką, jak i problematykę wspólnotową, odnoszącą się do grup, społeczności i narodów.

Romantyzm postrzegano pozytywnie lub negatywnie, niemniej nie odmawiano mu doniosłości. Jako epoka sprzężona z ogólnym interesem narodowym, była ona wyjątkowa w dziejach polskiej literatury i kultury, a ponadto wybitna pod względem artystycznym, czego nie mogli podważyć nawet najbardziej zagorzali antyromantyczni awangardiści. Kult romantyzmu szerzony był od początku lat 20. i stał się podstawą ideologiczną polityki państwowej Józefa Piłsudskiego. Marszałek i jego otoczenie uznali się za moralnych spadkobierców i realizatorów romantycznej idei. Wybór tej idei był równoznaczny z opowiedzeniem się za pewnym modelem patriotyzmu, związanym z koniecznością realizowania nowych, wielkich przedsięwzięć, a jednocześnie uznania kultu wodza³.

Polityka ideowa obozu sanacyjnego przybrała na sile dopiero na początku lat 30., w dobie pogłębiającego się kryzysu gospodarczego. Coraz bardziej powszechne niezadowolenie społeczne starano się zoptymalizować za pomocą twórczości artystycznej, stąd też, kiedy okazało się to konieczne, dokonano pierwszych prób ściśle państwowej instytucjonalizacji sztuki – podporządkowania jej celom propagandowym oraz interesom władzy. W tym celu zintensyfikowano działania cenzorskie oraz powołano Fundusz Kultury Narodowej, który miał wspierać przedstawicieli środowisk twórczych opowiadających się za podtrzymaniem politycznego *status quo*. Ostatecznie

³ D. Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1995, s. 960.

jednak działalność artystyczna mająca na celu swoiste „wychowanie dla państwa” nie przyniosła zadowalających rezultatów⁴.

Kult romantyzmu realizowany był także na płaszczyźnie życia codziennego. Towarzyszył temu szereg gestów i przedsięwzięć mających na celu dostarczenie narodowi pewnej wspólnej płaszczyzny symbolicznej. Postawiono sobie za cel wypracowanie podstaw edukacji obywatelskiej oraz dokonanie swoistej przebudowy moralnej. Romantyzm był więc traktowany bardzo instrumentalnie. Spełniał funkcję operacyjną. Był jednym ze środków służących do modelowania i wykształcenia nowoczesnego społeczeństwa, poruszającego się w sferze wspólnej symboliki.

Jednym z najbardziej widocznych przejawów gloryfikacji epoki wieszczów była uroczystość sprowadzenia do kraju prochów Juliusza Słowackiego zorganizowana w 1927 roku na polecenie marszałka Piłsudskiego. Przewiezienie trumny z Gdańska do Krakowa miało stać się dla Polaków okazją do złożenia hołdu wielkiemu poecie. Przybrało ono rozmiary ogólnonarodowego święta. Było okazją do chwilowego zjednoczenia się różnych warstw społecznych, wszak w obchodach brało udział duchowieństwo różnych wyznań, przedstawiciele władz państwowych wszystkich szczebli, uczniowie, organizacje robotnicze, reprezentanci świata nauki i sztuki, służby porządkowe itp. Uroczystość obudowano bogatą symboliką pseudoromantyczną. Trumnę przetransportowano na pokładzie statku Mickiewicz, w otoczeniu ubranych na biało kobiet z bukietami kwiatów, z towarzyszeniem salw armatnich i bicia kościelnych dzwonów. W przemówieniach porównywano wieszczów do biblijnych proroków. Na potrzeby uroczystości w Teatrze Słowackiego w Krakowie zrealizowano nową wersję *Balladyny*⁵. Tego rodzaju demonstracja, wyraźnie podkreślająca wielkość oraz polskość poety, miała na celu zbudowanie swoistego Panteonu polskiej kultury, czytelnego dla wszystkich obywateli.

Echa zainteresowania romantyczną tradycją uwidaczniały się na również na innych płaszczyznach. W poezji chętnie posługiwano się romantycznym stylem, frazeologią, cytatami i aluzjami, dopisywano dalsze części utworów

⁴ K. Dmitruk, *Pisarz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 798-799.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Z Warszawy do Krakowa z trumną Słowackiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 28, s. 3.

romantycznych, tworzono poezje okolicznościowe (np. z okazji odsłonięcia w Paryżu pomnika A. Mickiewicza). W prozie, pomimo silnie ciężącej tradycji powieści realistycznej, romantyczne marzycielstwo i mitologię konfrontowano z wyzwaniem stawianymi przez nowoczesność. Można tu przywołać twórczość prozatorską chociażby Stefana Żeromskiego, Andrzeja Struga czy Marii Dąbrowskiej. Romantyzm był ponadto przedmiotem refleksji naukowej Dwudziestolecia. Szczegółowe badania rozwijali między innymi Juliusz Kleiner, Stanisław Pigoń czy Tadeusz Pini. Wyrazem donośności tradycji romantycznej w życiu intelektualnym lat międzywojennych było także zjawisko swoistego „autorytaryzmu” polemicznego. W publicystyce poglądy i cytaty zaczerpnięte z pism polskich wieszczów stanowiły często argument w zaciętych sporach ideowych. Każdy obóz polityczny był zaopatrzone w nieograniczoną liczbę cytacji mających uzasadniać obronę takich lub innych światopoglądów⁶. Dowodzi to, z jednej strony, bezrefleksyjnej pragmatyzacji tradycji romantycznej, jej skrajnej instrumentalizacji, z drugiej zaś – ukazuje jej silną żywotność.

Podstawową przyczyną tego stanu rzeczy jest niewątpliwie istnienie wspomnianej całościowej narracji romantycznej – swoistego systemu poglądów, filozofii, formacji umysłowej i klimatu intelektualnego, mających wspólne cechy i odnoszących się do wielu aspektów życia jednostki. Druga kwestia to charakter polskiego romantyzmu. Ze względu bowiem na swój patriotyczny sztafaż (nie zawsze będący konsekwencją intencjonalnego działania romantycznych twórców), związany z walką o odzyskanie niepodległości, był on tradycją przydatną dla interesów władzy budującej paralelną współczesną legendę o wydarzeniach z lat 1914-1918. Usiłowania władz miały na celu wypracowanie w świadomości społecznej pewnej ciągłości tradycji, co zdeterminowałoby sposób myślenia o narodowej historii. Należy wziąć dodatkowo pod uwagę romantyczny kult wieszczów, który również wyróżniał zdecydowany potencjał kulturo- i mitotwórczy. Mógł on bowiem stanowić konstrukcyjną podstawę wszelkich operacji twórczych obierających sobie za cel wymyślenie nowej, narodowej mitologii niepodległego państwa. Mit ten stanowił podstawę myślenia socjopolitycznego.

⁶ D. Patkaniowska, op. cit., s. 959.

Oddany w służbę polityki i ideologii romantyzm stał się zbiorem pewnych szeregowych haseł i pustej symboliki, zbiorem uproszczonych, strywializowanych sądów oraz przekonań, które oderwały się zdecydowanie od swoich źródeł i zaczęły żyć nowym – upolitycznionym życiem. Wykorzystywany w ten sposób romantyzm (czy precyzyjniej: pseudoromantyzm) był szkoldliwy, ponieważ usuwał w cień obecne w źródłowym romantyzmie zagadnienia związane z ideami pracy pozytywnej i nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego. W centrum postawiono natomiast inny element ideologii romantycznej, a mianowicie – walkę o idee. Był to bój w wymiarze indywidualnym, a nie wspólnotowym. Nie istniał tu program pozytywny. Patriotyzm budowany na tak rozumianym romantyzmie odwoływał się przede wszystkim do emotywności ludzkiej pamięci i pewnego sentymentu związanego z tradycją, choćby powstańczą. Pozbawiono tradycję romantyczną intelektualnej refleksji i szerszego kontekstu historycznoliteckiego, nie przepracowano jej należycie.

Trywializowanie romantyzmu, przejawiające się w jego wybiórczym traktowaniu, objawiało się między innymi poprzez wykorzystywanie skonwencjonalizowanych typów bohaterów (męczennika za Sprawę, heroiny-patriotki, wroga pozbawionego jakiegokolwiek systemu moralnego) oraz sposobów postępowania (poświęcenia w imię wyższych idei jako praktyczna realizacja romantycznego wzorca patriotycznego). Trzeba jednak pamiętać, że owe figury nie są tożsame z pierwotnym romantyzmem. Ich funkcjonalizowanie opierało się na przetwarzaniu i upraszczaniu.

Pojęcie „pierwotnego romantyzmu” odsyła przede wszystkim do pewnego sposobu patrzenia na świat, syntetycznie łączącego drogę racjonalną i irracjonalną. Rola podmiotu w tym świecie jest zupełnie inna, a jego możliwości poznawcze i kreacyjne powiązane są ściśle z pragnieniem emancypacji, której najbardziej charakterystyczną emanacją jest figura geniusza. Tak ujęty romantyzm to epoka, w której idee narodowe i patriotyczne były zdecydowanie wtórne wobec propagowanej wizji rzeczywistości, w której do głosu dochodzi uczucie, ale jednocześnie podnoszona jest konieczność nieustannego weryfikowania zastanego stanu rzeczy⁷.

⁷ Zob. I. Berlin, *W poszukiwaniu definicji*, [w:] idem, *Korzenie romantyzmu*, tłum. A. Bartkiewicz, Poznań 2004, s. 21-48.

PAN TADEUSZ RYSZARDA ORDYŃSKIEGO JAKO WYZWANIE REALIZACYJNE – OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

Zrealizowany w 1928 roku *Pan Tadeusz* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego wpisał się w charakterystyczną dla końca lat 20. falę filmowych dzieł adaptujących w planie scenariusza wybitne teksty literatury polskiej. W tym czasie zekranizowano między innymi *Cyganek Azę* (reż. Artur Twardyjewicz, 1926) na podstawie powieści *Chata za wsią* Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Ziemię obiecana* (reż. Aleksander Hertz, 1927) Władysława Reymonta, *Przedwiośnie* (reż. Henryk Szaro, 1928) oraz *Wiatr od morza* (reż. Kazimierz Czyński, 1930) na kanwie powieści Stefana Żeromskiego, *Mogilę nieznanego żołnierza* (reż. Ryszard Ordyński, 1927) Andrzeja Struga, a także *Grzeszną miłość* (reż. Mieczysław Krawicz, Zbigniew Gniazdowski, 1929), zrealizowaną według powieści *Pokolenie Marka Świdry* tego samego autora. Wydaje się, że sięgnięcie do literatury miało na celu uszlachetnienie produkcji filmowej. Jednak w większości przypadków zabieg ten nie powiódł się, ponieważ twórcy skoncentrowali się przeważnie na wątkach romansowych i sensacyjnych, ignorując specyficzny dla każdego z pisarzy sposób prowadzenia narracji i kreowania świata przedstawionego.

Dzieło Mickiewicza, ze względu na jego status w polskiej kulturze, doskonale wpisało się w wypadające wówczas obchody dziesięciolecia odzyskania niepodległości przez państwo polskie. Film Ordyńskiego zainicjował to przedsięwzięcie. Jego proces produkcyjny był na tyle znaczący, że, w przeciwieństwie do innych filmów produkowanych wówczas przez polskie wytwórnie, cieszył się nie tylko zainteresowaniem, lecz także opieką finansową ze strony władz.

Eksperymenty w zakresie przekładu polskiej epopei narodowej na sztukę wizualną zaczęły się już w drugiej połowie XIX wieku i przybierały wówczas formę tak zwanych „żywych obrazów” – rekonstrukcji poszczególnych scen przy udziale ludzi ubranych w odpowiednie kostiumy, których działania wzbogacały towarzyszące im dekoracje⁸. Tego rodzaju zabiegi adaptacyjne były, oczywiście, wyrazem tęsknot i patriotycznych uniesień ówczesnego społeczeństwa, których poemat Mickiewicza stanowił

⁸ M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 211.

doskonałą konkretyzację. Tęsknoty te dotyczyły nie tylko utraconej niepodległości, lecz także wizji szczęśliwego, uporządkowanego, swojskiego świata, w którym panuje piękno i harmonia. Warto ponadto podkreślić, że poemat Mickiewicza – jako dzieło o wysokich walorach artystycznych i jednocześnie atrakcyjne pod względem fabularnym – przedstawiany był za pomocą „żywych obrazów” również w celach rozrywkowych.

Pierwsze próby przeniesienia *Pana Tadeusza* na ekran zostały podjęte w 1911 roku przez przedstawicieli wytwórni filmowej Sfinks. Nie przyniosły one jednak oczekiwanych rezultatów. Producent Aleksander Hertz zrezygnował z tego projektu na rzecz adaptacji *Meira Ezofowicza*⁹. Po raz kolejny tekst Mickiewicza zwrócił uwagę filmowców w 1919 roku. Wówczas wytwórnia Petef zleciła jego realizację operatorowi Zygfrydowi Mayflauerowi, który nakręcił ponad tysiąc metrów taśmy filmowej odpowiadających około trzydziestu minutom projekcji, jednak ostatecznie prace nad filmem przerwano z przyczyn technicznych.

Obraz wyreżyserowany w 1928 roku przez Ryszarda Ordyńskiego został zrealizowany dla wytwórni Star-Film Alfreda Niemirskiego i od momentu, w którym ogłoszono datę jego przewidywanej premiery, cieszył się ogromnym zainteresowaniem publiczności. Adaptację epepei zapowiadano jako jedno z największych wydarzeń w dziejach krajowej kinematografii. Było to wydarzenie szczególnie doniosłe, docelowo miało bowiem zainicjować obchody dziesięciolecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Budżet produkcji był jak na owe czasy ogromny – wynosił pół miliona złotych. Dla większego realizmu zdjęcia plenerowe kręcono w województwie nowogrodzkim, w majątku nad Świtezią, natomiast nad wystrojem wnętrza, rekwizytami i konsultantami czuwał sztab specjalistów¹⁰.

Ze względu na atmosferę stworzoną wokół ekranizacji prasa szeroko rozpisywała się nad dziełem Ordyńskiego, donosząc o kwestiach związanych z obsadą, miejscem zdjęć, sposobem organizacji planu filmowego, przygotowaniem kostiumów itp. W piśmie „Kino dla Wszystkich” regularnie

⁹ T. Lubelski, *Początki kina na ziemiach polskich*, [w:] idem, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 33-34.

¹⁰ T. Kończyc, *Pan Tadeusz na ekranie*, „Świat” 1928, nr 46, s. 24.

relacjonowano i opisywano pracę ekipy filmowej, posługując się przy tym nieznaną wcześniej formą minireportaży¹¹.

Reżyser Ryszard Ordyński, który doświadczenie zdobywał, pracując w teatrach polskich, niemieckich i amerykańskich, wydawał się jedną z najodpowiedniejszych osób do zrealizowania tego rodzaju filmowego przedsięwzięcia. Rok wcześniej nakręcił obraz zatytułowany *Mogła nieznanego żołnierza*. Była to adaptacja prozy Andrzeja Struga, którą reżyser przekształcił nie tylko w filmowy eksperyment i grę z materią literacką, lecz także w dzieło mające pewne walory kulturotwórcze. Ordyński okazał się świetnym kodyfikatorem określonych symboli i treści propagandowych¹². Prestiżowe zadanie, jakim była ekranizacja polskiej epopei narodowej, powierzono mu prawdopodobnie również ze względu na jego szerokie znajomości wśród ówczesnych elit władzy¹³.

Pokaz premierowy odbył się 9 listopada 1928 roku. Na widowni zasiadli między innymi prezydent Ignacy Mościcki oraz marszałek Józef Piłsudski, który podobno nie był zachwycony adaptacją¹⁴. Rzekoma niechęć naczelnika nie wpłynęła jednak znacząco na samo zainteresowanie filmem, które wśród publiczności było ogromne. Wśród krytyków literackich i filmowych zdania były podzielone, co ilustrują zróżnicowane pod względem oceny

¹¹ P. Śmiałowski, *Pan Tadeusz 1928 r.*, „Kino” 2012, nr 11, s. 28-31.

¹² *Mogła nieznanego żołnierza* to film opowiadający o losach polskiego kapitana Michała Łazowskiego. Dzieło koncentruje się przede wszystkim na wątku miłości łączącej głównego bohatera z oczekującymi na niego córką i żoną. Trzeba jednak pamiętać, że równie istotne są w nim wątki propagandowe, które dotyczyły przede wszystkim negatywnego sposobu przedstawiania Związku Sowieckiego. Kapitan Łazowski wykreowany jest na naocznego świadka bolszewickiej agresji. Jego „dopowiedzeniem” jest bezwzględny rosyjski komisarz usiłujący doprowadzić głównego bohatera do ostatecznej zguby.

¹³ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 174.

¹⁴ Według anegdoty, do loży, w której film oglądał marszałek, Juliusz Kaden-Bandrowski wprowadził Ryszarda Ordyńskiego i przedstawił jako twórcę filmu. Po prezentacji Piłsudski, zapytany przez reżysera o ocenę dzieła, odpowiedział mu: „Ja panu opowiem pewną historię. Otóż w dawnych czasach żył na Litwie książę Mendog. Posiadał wielki zamek. Bywało, że zapraszał gości na ucztę... a później ich mordował. No, do widzenia panu, do widzenia...”. Zob. S. Dęzierowski, *Wspomnienia*, „Iluzjon” 1984, nr 2, s. 50-51.

recenzje. Niemniej jednak o dziele Ordyńskiego ciepło wypowiadali się chociażby Antoni Słonimski, Jan Lechoń czy Zofia Nałkowska. W swych opiniach podkreślali wartość i użyteczność przedsięwzięcia, jakim była ekranizacja polskiej epepei narodowej. Symboliczny wymiar tej realizacji filmowej doceniano bardziej aniżeli jej wartość artystyczną. Pewne zastrzeżenia budziły mankamenty formalne dzieła. Sposób prowadzenia narracji i układ fabuły były przez reżysera zrealizowane w taki sposób, że mogły powodować trudności poznawcze. Dzieło bywało trudne do zrozumienia, zwłaszcza dla osób niezających literackiego pierwowzoru¹⁵.

PAN TADEUSZ RYSZARDA ORDYŃSKIEGO JAKO FILMOWA ADAPTACJA EPOPEI MICKIEWICZA

Najbardziej problematyczną kwestią realizacyjną był proces adaptowania poematu Mickiewicza. Interpretacje dzieła wieszczą były zróżnicowane, często zależne od orientacji politycznej; ostatecznie autorami scenariusza zostali Andrzej Strug oraz Ferdynand Goetel. Wybór ten podyktowany był chęcią zachowania możliwie jak największej bezstronności, a w konsekwencji – zachęcenia przedstawicieli wszystkich obozów politycznych do zapoznania się z dziełem Ordyńskiego. Wspomnianą bezstronność miał zagwarantować fakt, że Strug służył ze swojej niechęci do Piłsudskiego i jego otoczenia, natomiast Goetel zdecydowanie popierał obóz sanacyjny¹⁶.

Przy konstruowaniu scenariusza pisarze zdecydowali się na zabieg wyjęcia z literackiego pierwowzoru wszystkich elementów, które nie miały kluczowego znaczenia dla fabuły. Pozostawione fragmenty miały być jednak

¹⁵ Anna Iwaszkiewiczowa w dzienniku stwierdziła: „Najgorsze to to, że ktoś niezający *Pana Tadeusza*, na przykład cudzoziemiec, mało co zrozumiałby, ale są jednak rzeczy zupełnie dobre [...]”. A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, red. P. Kądziała, Warszawa 2012, s. 206. Podobne spostrzeżenia miał Tadeusz Kończyc: „Konstrukcji – brak, sceny poszczególne nie wiążą się z sobą w całość, luźne fragmenty hasają sobie, jak żrebaki po pastwisku. Trzeba znać poemat na pamięć – aby się w tem karkołomnem narastaniu epizodów połapać. A przecież sądzę, że film nie jest dla tych, którzy *Pana Tadeusza* umieją na pamięć, lecz przede wszystkim dla szerokich mas, dla tych najszerszych i najmniej zorientowanych”. T. Kończyc, op. cit., s. 24.

¹⁶ P. Śmiałowski, op. cit., s. 28-31.

przeniesione na ekran z możliwie największą wiernością w stosunku do tekstu Mickiewicza. Scenarzyści umieścili na planszach dialogowych wyświetlanych pomiędzy scenami oryginalne strofy z *Pana Tadeusza*, rezygnując tym samym ze skrótów i prób przełożenia poetyckich wersów na prozę. F. Goetel zabiegi te tłumaczył w następujący sposób: „[...] doszliśmy do przekonania, że dzieło to ma poza filmowem i artystycznym także wiekopomne znaczenie społeczne i że nie wolno nam przekładać natchnionych słów poety na swe nieporadne zdania”¹⁷.

Ostatecznie to właśnie fragmenty literackiej epepei spotkały się z najbardziej żywiołową reakcją publiczności. W „Polsce Zbrojnej” odnotowano: „[...] oklaskiwano z niebywałym zapałem napisy. [...] Te słowa Mickiewiczowskie świecące na ekranie wrywały okrzyki radości – kto wie, gdyby nie uroczysty nastrój przedstawienia, publiczność zaczęłaby może chórem deklamować – i jest to bodaj pierwszy w dziejach kinematografii wypadek frenetycznego oklaskiwania napisów”¹⁸.

Zabiegi adaptacyjne Struga i Goetla zostały ocenione różnorodnie. Warto jednak podkreślić, że w recenzjach wartościujących ich pracę nie pojawiał się argument o braku szacunku dla dzieła polskiego wieszczka, mimo że przed premierą kwestię tę podnoszono najczęściej. Ciężar gatunkowy ekranizowanego tekstu był na tyle wielki, że obawiano się spektakularnej porażki adaptacyjnej, a w rezultacie – swoistej krzywdy wyrządzonej dziełu. Wierność wobec literackiego pierwowzoru była problemem o tyle istotnym, że w połowie lat 20. *Pan Tadeusz* nadal był tekstem szeroko dyskutowanym i budzącym częste polemiki i gwałtowne spory. Przykładem takiej sytuacji było słynne wystąpienie Jana Napomucena Millera, który w 1925 roku ostro zaatakował dzieło Mickiewicza, zarzucając mu przede wszystkim antyspołeczną wymowę i propagowanie indywidualizmu. Atak Millera stanowił swoistą przeciwwagę dla bezkrytycznej refleksji nad dziełem Mickiewicza, która dominowała w polskiej kulturze od połowy XIX wieku¹⁹.

¹⁷ *Pan Tadeusz na ekranie. Wywiad z Ferdynandem Goetlem*, „Rzeczpospolita” 1928, nr 197, s. 3.

¹⁸ Cyt. za: P. Śmiałowski, op. cit., s. 28-31.

¹⁹ Zob. S. Pigoń, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław 2015, s. CXV-CXVI; J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 39.

Sytuując *Pana Tadeusza* w kontekście problematyki wierności wobec literackiego pierwowzoru, a więc koherencji między obydwoma dziełami, nie sposób nie zauważyć, że intencją twórców było nawiązanie do przywołanej wcześniej tradycji „żywych obrazów” i przeniesienie na ekran stylistyki rysunków Michała Andriollego, jednego z najbardziej znanych ilustratorów dzieła Mickiewicza. Była to bardzo ciekawa próba realizacji dzieła w poetyce intersemiotycznej. Chociaż zamierzenie to się powiodło, a film Ordyńskiego sprawia wrażenie stosunkowo wiernej adaptacji poematu, w rzeczywistości jest – zgodnie ze słowami jednego z recenzentów – sfilmowaniem wydarzeń z *Pana Tadeusza*, a nie sfilmowaniem dzieła Mickiewicza²⁰. W trójdzielnych modelach adaptacji filmowych²¹, opartych na kryterium wierności w zakresie transponowania języka literatury na język filmu, obraz Ordyńskiego sytuuje się pośrodku. Z jednej strony, zawiera najważniejsze sceny i wydarzenia opisane w poemacie (bitwę w Soplicowie, koncert Jankiela, zaręczyny Zosi i Tadeusza, tańczenie poloneza), z drugiej natomiast – w specyficzny sposób rozłożono w nim akcenty, kładąc nacisk na sceny batalistyczne kosztem scen rodzajowych i prób przedstawienia litewskiej przyrody.

Pan Tadeusz nie jest w pełni wierną adaptacją, na co złożył się szereg przyczyn. Jedną z nich stanowi czynnik obiektywny, czyli ówczesna niemożność nakręcenia filmowego ekwiwalentu epopei Mickiewicza ze względów technicznych. Druga połowa lat 20. to czas, kiedy polscy twórcy filmowi nie dysponowali jeszcze pełnym repertuarem środków umożliwiających im wierne potraktowanie materiału literackiego. Nie ulega wątpliwości, że Ordyński – chociaż działał bez znaczących ograniczeń w zakresie metrażu i mógł wykorzystać stale zwiększające się możliwości w zakresie prowadzenia filmowej narracji, umożliwiającej opowiadanie złożonych historii i wywoływanie skomplikowanych emocji²² – musiał podporządkować swoją ekranizację temu, że oparty na słowie tekst literacki oddawał za pomocą

²⁰ Ibidem, s. 28-31.

²¹ Należy usytuować ów podział w kontekście rozważań m.in. takich badaczy, jak Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Michael Klein i Gillian Parker. Zob. A. Helman, *Wstęp*, [w:] eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8-11.

²² Zob. M. Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme, Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 275-301.

niemych obrazów i plansz z napisami. Nie wykorzystał ponadto w pełni możliwości technicznych i narracyjnych, które tradycja rozwoju kina niemego już wypracowała. Nie zrezygnował tym samym na przykład z dość sztywnego przywiązania punktu widzenia do „środkowego rzędu teatralnego” ani też nie dążył do ograniczenia teatralnej gry aktorskiej, przez co nie było możliwe zachowanie realizmu opowiadanej historii oraz podtrzymanie narracyjnego napięcia.

Drugim powodem pewnych odstępstw od literackiego pierwowzoru była chęć usatysfakcjonowania proponowaną ekranizacją możliwie największej liczby potencjalnych odbiorców. Najlepszą egzemplifikacją owego pragnienia było wspomniane już wcześniej zaangażowanie scenarzystów o skrajnie różnych poglądach politycznych, a także niechęć do uwypuklania w filmie wątków mogących dokonać swoistej aktualizacji dzieła Mickiewicza zgodnie ze współczesnym kluczem politycznym. Ordyński deklarował, że zależało mu na pokazaniu „pewnego typu ludzi w pewnej epoce, leniwej w życiu codziennym, [ludzi będących] jak snujące się obok nich krowy i barany, ale w każdej chwili gotowych do działania pośpiesznego, porywczego, gdy zaś zajdzie potrzeba – bohaterskiego”²³. Wbrew tym deklaracjom, reżyserowi nie udało się jednak ustrzec swojego dzieła przed uwikłaniem w sprawy aktualne. Anna Iwaszkiewicz w swoim dzienniku notowała: „Największą zręcznością Ordyńskiego było wynalezienie w tekście *Pana Tadeusza* rzeczy niebywale aktualnych, jak np. »miasto Gdańsk niegdyś nasze, znowu będzie nasze« albo o Litwie, że to jak »małżeństwo, które Bóg złączył, a diabeł rozłącza«, a najbardziej sensacyjne słowa, nie pamiętam już czyje, w Radzie: »Nam potrzeba wodza Polaka, Jana albo Józefa«”²⁴. Niemożliwa do rozstrzygnięcia wydaje się dzisiaj kwestia, czy owe rzekome „aluzje”, wspomniane przez Iwaszkiewiczową, były skutkiem intencjonalnych działań reżysera czy jedynie efektem podporządkowania się atmosferze panującej wokół ekranizacji epepei narodowej w przeddzień państwowego święta i jednocześnie pewnym tendencjom w ówczesnej kinematografii polskiej.

²³ Cyt. za: P. Śmiałowski, op. cit., s. 28-31.

²⁴ A. Iwaszkiewiczowa, op. cit., s. 206-207.

Wspomniane tendencje oznaczały, zdaniem Tadeusza Lubelskiego²⁵, uzależnienie kina od idei narodowej i jego upolitycznienie. Ponadto badacz odnotował swoistą hegemonię tematyki miłosnej. Idea narodowa uwidaczniała się na ekranach w filmach nurtu patriotycznego, w apoteozie walki zbrojnej oraz bohaterskiej śmierci. Bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej to właśnie filmy patriotyczne dominowały w krajowej kinematografii. Były w tym celu specjalnie dotowane przez Prezydium Rady Ministrów oraz Ministerstwo Spraw Wojskowych. Odwoływały się wyłącznie do chlubnych kart w historii polskiego oręża oraz do niedawnych doświadczeń wojennych. Ważną figurę stanowił w owych realizacjach Józef Piłsudski i jego Legiony. Podkreślano jego kluczową rolę w procesie odzyskania niepodległości. Ze względu na ówczesną sytuację polityczną wiele filmów miało wymowę wyraźnie antyrosyjską. Obok wątków patriotycznych można wyróżnić w nich ponadto motywy historyczne, romansowe, sensacyjne i dramatyczne. Trzeba powiedzieć, że dzieła te operowały bardzo prostymi, a jednocześnie wyrazistymi antynomiami „my” – „oni”. Pod pojęciem „my” należy, rzecz jasna, rozumieć wyłącznie dobrą i uczciwą społeczność Polaków. Co ciekawe, akcja tych filmów toczyła się zazwyczaj w szlacheckim dworze²⁶.

W połowie lat 20. ten nurt kina zaczął ewoluować w dwóch zasadniczych kierunkach. Pierwszy z nich przejawiał się w tak zwanych melodramatach patriotycznych, w których fikcyjny miłosny wątek dominował nad stanowiącymi tło akcji wydarzeniami historycznymi. Drugi nurt stanowiły rekonstrukcje autentycznych militarnych incydentów – głównie powstania styczniowego oraz rewolucji 1905 roku.

Zdaniem Stefanii Zahorskiej, tego rodzaju filmowe obrazowanie było świadectwem przywiązania do kraju. Opierało się ono jednak na szkodliwym przekonaniu, że służba narodowa najlepiej realizowana jest poprzez rycerskie rzemiosło – aktywność, której zdecydowanie ustępuje codzienna praca na rzecz budowy nowej ojczyzny²⁷.

Dominacja tematyki miłosnej doprowadziła do powstania szeregu melodramatów. Gatunek ten stał się szczególnie popularny za sprawą serii filmów

²⁵ T. Lubelski, *Nasze kino nieme. Romantyzm strywializowany (1919-1929)*, [w:] idem, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 41-60.

²⁶ Ibidem, s. 46-60.

²⁷ S. Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek XX” 1928, nr 3, s. 4.

wyprodukowanych na początku lat 20. przez wytwórnię Sfinks. Główną rolę – szlachetnej kobiety, nękaną przez zły los – zagrała w nich Jadwiga Smosarska. Obrazy te miały w zamierzeniu pełnić funkcje moralizatorskie. Widownią tych utworów były przede wszystkim młode dziewczęta z niższych sfer. Filmy przedstawiały czyhające na nie niebezpieczeństwa i konsekwencje wynikające z dokonywania wątpliwych etycznie wyborów. Melodramaty cieszyły się ogromną popularnością, ponieważ ich fabuła koncentrowała się wokół historii miłosnych przekraczających podziały klasowe, a dynamiczna akcja rozgrywała na tle przestępczego półświatka; zawierały również wątki sensacyjne²⁸. Te pozbawione większej wiarygodności psychologicznej melodramaty opierały się na wypracowanej galerii schematycznych postaci wyzutyk z interesującego życia wewnętrznego. Zasilały je uwodzicielskie *femmes fatales*, niewinne, bezbronne ofiary, zdane całkowicie na łaskę otoczenia, szlachetni mężczyźni, będący obiektami kobiecych uczuć, oraz złe charaktery, knujące przeciwko parze głównych bohaterów – oczywiście szaleńczo w sobie zakochanych.

W *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego odbijają się zarówno ówczesne melodramatyczne konwencje, jak i tendencje do instrumentalnego traktowania treści filmowej poprzez podporządkowanie jej zapleczu wybranych idei. Tendencje te widoczne są na poziomie fabularnym, estetycznym oraz w sposobie kreowania bohaterów.

Spuścizną po melodramatyczno-patriotycznych sposobach kreowania świata jest konwencjonalizacja bohaterów. W filmie Ordyńskiego stanowią oni swoiste figury reprezentujące konkretne wartości oraz style bycia. Reżyser nie skupia się na przedstawieniu ich ewolucji oraz indywidualnych cech charakteru. Zosia, odczytywana przez pryzmat konwencji melodramatycznej, jest niewinną młodą kobietą, której moralne postępowanie zostaje nagrodzone. Tadeusz jest natomiast pozytywnym bohaterem, będącym obiektem zainteresowania wszystkich otaczających go kobiet i ostatecznie odnajdującym prawdziwe uczucie u boku szlachetnej partnerki.

Schematyzacja w filmie obejmuje również przestrzeń. Przeciwstawiono w nim sobie dwa rodzaje przestrzeni – swoją (Soplicowo) i obcą (przestrzeń poza dworem). Pierwsza z nich daje bohaterom poczucie bezpieczeństwa,

²⁸ T. Lubelski, op. cit., s. 41-46.

ponieważ stanowi rudymet i gwarant powszechnie uznawanych wartości, natomiast druga, zgodnie z zasadą kontrastu, stanowi reprezentację ogólnie rozumianej destrukcyjnej siły stanowiącej zagrożenie dla powszechnie obowiązującego porządku.

Upolitycznienie adaptacji *Pana Tadeusza* przejawiało się w podporządkowaniu treści scenariusza ideom patriotycznym. Do przykładów takich operacji można zaliczyć rozpoczęcie właściwej akcji od sceny przemarszu wojska, wprowadzenie postaci Napoleona oraz połączenie końcowej sceny zaręczyn z powitaniem polskich żołnierzy.

ROMANTYZM W SŁUŻBIE WŁADZY. PROCES TRYWIALIZACJI NA PRZYKŁADZIE PANA TADEUSZA RYSZARDA ORDYŃSKIEGO

Władze niepodległego państwa polskiego dość długo nie doceniały w pełni propagandowych możliwości kinematografii. Ten stan rzeczy uległ zmianie dopiero po przewrocie majowym, po którym władze sanacyjne usilnie starały się usankcjonować ówczesną sytuację polityczną, doceniając przy tym rolę kina cieszącego się ogromną popularnością wśród różnych warstw społecznych. Obrazy prezentowane na ekranie mogły stać się bardzo skutecznym – ponieważ podanym w atrakcyjnej formie i przemawiającym do wyobraźni – nośnikiem zgodnych z naczelną „linią” władzy idei, a tym samym swoistym środkiem inżynierii społecznej. Z czasem romantyzm, oddany w służbę politycznych idei, właśnie w kinie znalazł swą najpełniejszą realizację.

W tego rodzaju politykę ideową wpisywał się również film Ordyńskiego, który w dobie świętowania odzyskania niepodległości odwoływał się do rdzennie polskiego obrazu szlacheckiego dworu, będącego centrum wszechświata i jednocześnie unaocznieniem mitycznego miejsca polskiej kultury. Już od chwili premiery był dziełem ocenianym nie tylko przez pryzmat wartości artystycznej lub estetycznej, lecz przede wszystkim jako film o charakterze patriotycznym, mający wywołać u widza określone uczucia – wzruszenie, nostalgię i poczucie przynależności do narodu, a także propagujący wyobrażenie kraju szczęśliwego poprzez odwołanie do dość swobodnie zinterpretowanej tradycji staropolskiej.

Pan Tadeusz Mickiewicza był uznawany za tekst wyjątkowy nie tylko ze względu na prezentację pewnej określonej wizji świata, zawierającej w sobie

wspomnienia, zwyczaje i konwenanse dawnej Polski, wcielane w praktykę codziennego życia, lecz także ze względu na specyficzną konstrukcję tego świata, która jedynie pozornie wydaje się jasna i uporządkowana. Zawarte w nim liczne opisy przyrody miały na celu nie tylko uhonorowanie rodzimego pejzażu, lecz także zasugerowanie szczególnej więzi łączącej człowieka z naturą, a szerzej – z pewną odmienną, tajemniczą rzeczywistością, funkcjonującą niejako obok, ale jednocześnie cały czas wpływającą na rytm życia Soplicowa, chociaż jednocześnie kwestionującą możliwości poznawcze jego mieszkańców. Atrakcyjność *Pana Tadeusza* ma wynikać po części z faktu, że jest on dziełem podsuwającym wiele pytań, natomiast nie udzielającym na nie jednoznacznych odpowiedzi²⁹.

W swoim filmie Ordyński zastępuje tę romantyczną ambiwalencję i złożoność rzeczywistością prostą, podporządkowaną precyzyjnie określonym zasadom moralnym i prawom społecznym; taką, której status ontologiczny nie budzi wątpliwości. Choć nie rezygnuje z pokazania w filmie pejzaży, które miały stanowić źródło natchnienia dla Mickiewicza, to zupełnie pomija sprawczą rolę owej natury, odbierając jej tym samym charakterystyczną dla Mickiewiczowskiego świata przedstawionego dwuznaczność. Koncentruje się na wydarzeniach istotnych z punktu widzenia fabularnego (spotkanie Tadeusza i Zosi, kłótnia o zamek, zajazd, tańczenie poloneza), pomijając przy tym te elementy, które, jego zdaniem, służą jedynie szerszemu, bardziej barwnemu odmalowaniu tła wydarzeń. Stara się możliwie najbardziej udramatyzować akcję, uwypuklając przy tym rolę bohaterów, którzy w literackim pierwowzorze mają mniejsze znaczenie, np. Gerwazego.

Trywializowanie romantyzmu przez Ordyńskiego przejawia się również w wierności i drobiazgowości w przedstawianiu szczegółów obojętnych i zrozumiałych kosztem bardziej znaczących i tajemniczych elementów świata przedstawionego. Jego opowieść filmowa nie jest ponadto poddana wymogom dramaturgii wypracowanym w praktyce literackiej, z odpowiednimi ekspozycjami oraz kulminacjami. Przypomina raczej ciąg „żywych obrazów”, utrzymany w konkretnej stylistyce i chwilami pozbawionych

²⁹ Zob. J.M. Rymkiewicz, *Mickiewicz, ale z kolczykiem w lewym uchu*, [w:] idem, *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012, s. 123-153.

wymaganej dynamiki³⁰. Wyszukuje on techniki oświetleniowe i operatorskie, przykładając dużą wagę do kompozycji każdego kadru oraz estetycznej jakości ustawienia kamery, realizuje pewne eksperymenty w zakresie montażu. Te zabiegi nie służą jednak oddaniu specyfiki świata wykreowanego przez Mickiewicza, są raczej podporządkowane ambicji nakręcenia filmu imponującego pod względem estetycznym i wywierającego możliwie największe wrażenie na widzach.

Wreszcie, trywializowanie widoczne jest w celowym, intencjonalnym obniżaniu poziomu prezentowanych treści, wynikającym z przekonania, że tylko prosta rozrywka, oparta na splocie wątków sensacyjnych i miłosnych, jest w stanie zainteresować publiczność. Za taki stan rzeczy odpowiadają po równi Ordyński, co jego scenarzyści; twórcy filmu założyli zapewne, że uzyskają zadowalającą frekwencję w salach kinowych jedynie wówczas, kiedy dostarczą widowni możliwie najbardziej dynamiczne, wsparte na wyrazistych antynomiach, pozbawione retardacji dzieło filmowe.

Pan Tadeusz Ordyńskiego jest niewątpliwie przykładem kina określanego mianem narodowego³¹. Na poziomie podstawowym tendencja ta uwidacznia się w tekście źródłowym adaptacji – dziele uznanym za epopeję narodową. Dalsze poziomy oparto na zaprezentowaniu języka, zachowań, pejzaży, strojów i zwyczajów specyficznych dla polskiej kultury – innymi słowy, na operowaniu przez twórców posiadanym materiałem literackim w taki sposób, aby wypracować dzieło o charakterze nawiązującym do polskiej tradycji.

Pan Tadeusz jest jednak również przykładem przedsięwzięcia skrajnie komercyjnego, stanowiącego świadectwo ówczesnej świadomości społecznej oraz emocjonalności. O specyficznym rozłożeniu akcentów, nie zawsze zgodnym z intencją twórcy literackiego pierwowzoru, a także o kwestiach

³⁰ W tym kontekście raczej zdawał się mieć Karol Irzykowski, który stwierdził, że „najnieznośniejszą stroną polskich filmów jest ich protokolarność. [...] Reżyser idzie krok w krok za scenariuszem czy powieścią lub nowelą, którą przerabia, dba głównie o to, aby zachować pragmatyczny związek zdarzeń i według tego wybiera i szereguje sceny jedna za drugą, w żadnej jednak sam się nie *puszcza*, nie wydobywa z niej osobnego uroku”. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Kraków 1982, s. 193-194, 198.

³¹ Zob. A. Helman, *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*, „Kino” 1968, nr 7, s. 2-11.

związanych z cięciami fabularnymi, obsadą oraz sposobem wykorzystania oryginalnego tekstu poetyckiego decydowali producenci, opierając się na domniemanych gustach publiczności. Film – a szczególnie film z tak ogromnym budżetem – musiał przynieść spodziewane zyski. Jego potencjalny sukces był ponadto sprawą prestiżową, uświetniającą obchody ważnej państwowej rocznicy i jednocześnie dowodzącą poparcia szerszych mas społecznych dla polityki kulturalnej prowadzonej przez władze.

Otwartym pozostaje pytanie, na ile obranie konkretnej strategii adaptowania poematu Mickiewicza na język filmu mogło przysłużyć się inżynierii społecznej realizowanej przez obóz sanacyjny. Z pewnością wpisywało się ono w szerszy nurt działań ówczesnej władzy, starającej się podporządkować działalność artystyczną celom propagandowym. Niemniej jednak brak przemyślanej oraz długofalowej polityki w tym zakresie sprawił, że skuteczność incydentalnych działań tego typu była znikoma. Nie ulega jednak wątpliwości, że ekranizacja *Pana Tadeusza* stanowiła dowód na ambicje Józefa Piłsudskiego i jego otoczenia, które rościło sobie prawa do sprawowania swobodnego rządu dusz; idei wywodzącej się skądinąd właśnie z romantyzmu.

Bibliografia

- Isaiah Berlin, *Korzenie romantyzmu*, tłum. A. Bartkowicz, Zysk i S-ka, Poznań 2004.
- Czesław Brzoza, *Film (Kultura Polski międzywojennej)*, [w:] *Historia Polski 1918-1945*, red. A.L. Sowa, C. Brzoza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Stefan Dęzierowski, *Wspomnienia*, „Iluzjon” 1984, nr 2.
- Krzysztof Dmitruk, *Pisarz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1995.
- Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998.
- Alicja Helman, *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*, „Kino” 1968, nr 7.
- Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Z Warszawy do Krakowa z trumną Słowackiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 28.
- Anna Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, red. P. Kądziała, SW, Warszawa 2012.

- Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- Tadeusz Kończyc, *Pan Tadeusz na ekranie*, „Świat” 1928, nr 46.
- Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf, Katowice 2009.
- Michał Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme, Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009.
- Pan Tadeusz na ekranie. Wywiad z Ferdynandem Goetlem*, „Rzeczpospolita” 1928, nr 197.
- Danuta Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1995.
- Stanisław Pigoń, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Ossolineum, Wrocław 2015.
- Jarosław Marek Rymkiewicz, *Głowa owinięta koszulką, Sic!*, Warszawa 2012.
- Antoni Słonimski, *Alfabet wspomnień*, PWN, Warszawa 1989.
- Piotr Śmiałowski, *Pan Tadeusz 1928 r.*, „Kino” 2012, nr 11.
- Stefania Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek XX” 1928, nr 3.

“Nationalisation of Romanticism” in the Cinema of the Second Polish Republic. On Ryszard Ordyński’s *Pan Tadeusz*

The article concerns the film *Pan Tadeusz* (1928) by Ryszard Ordyński, and issues related to the adaptation process and political reception of Mickiewicz’s artwork. In the first part of the text, the author discusses the application of 19th-century romantic ideas by the Sanacja authorities as part of their historical policy. The cult of Romanticism was realized on many levels, including everyday life as well as literature, art and journalism. Its functioning was conditioned by the existence of a holistic romantic narrative and the possibilities it brought in terms of building the continuity of tradition in social awareness. These possibilities resulted from the patriotic staffage, which over time surrounded the work of romantic bards. The second part of the text describes the tendencies dominating in Polish cinema at that time, the most important of which are the politicisation and the

domination of love themes. These directions influenced the final shape of the films made in the 1920s.

Afterwards, R. Ordyński's film was presented, taking into account the political and cultural background mentioned above. The production of the picture aroused great interest among the public opinion and reviewers. The subject of discussion at that time was fidelity of the film adaptation to the literary prototype. In the article, *Pan Tadeusz* was presented as an example of an artwork committed to ideology. The screen trivialization of the content of Mickiewicz's poem took place at the level of creation of a world that was simplified and devoid of romantic ambivalence, as well as in meticulous presenting details at the cost of more significant elements of the work, and intentional lowering of the level of presented content. In this way, *Pan Tadeusz* was a commercial undertaking, and at the same time it participated in the process of a kind of social engineering. It was a tool for building national consciousness in a reborn Polish state and, in a way, for reigning souls.

Keywords: *Pan Tadeusz*, Adam Mickiewicz, Ryszard Ordyński, film adaptation, Romanticism, cinema of the Second Polish Republic