

Krzysztof Kopczyński  
Uniwersytet Warszawski

## **„OLŚNIENIE W NIESPOKOJNYM NIEBIE WIESZCZA”. PAN TADEUSZ RYSZARDA ORDYŃSKIEGO (1928) – PERSPEKTYWA WIRTUALNEGO ODBIORCY**

W 1994 roku Alina Madej zanalizowała adaptację *Pana Tadeusza* autorstwa Ryszarda Ordyńskiego z 1928 roku – jedną z największych superprodukcji w dziejach polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego – opierając się z konieczności bardziej na świadectwach odbioru niż na odszukanych w latach pięćdziesiątych i dostępnych wówczas czterdziestokiluminutowych fragmentach filmu<sup>1</sup>. Temat można by uznać za opracowany, gdyby w 2006 roku nie wydarzył się cud – we Wrocławiu znaleziono fragment kopii uzupełniający film do 2236 metrów (czyli 123 minut). I choć oryginalny obraz miał 3900 metrów i trwał trzy godziny, dzięki zakończonej w 2012 roku rekonstrukcji cyfrowej dokonanej przez Filmotekę Narodową możemy dziś mówić o tym filmie jako o zamkniętej, choć niepełnej całości i ponownie porównywać go z adaptowanym poematem.

Telewizyjny reportaż dołączony do albumowego wydania filmu na DVD Filmoteki Narodowej pokazuje, jak przebiegała rekonstrukcja – będąca przedsięwzięciem epokowym, zasługującym na najwyższe uznanie – ale też uwypukla braki materiału źródłowego. Jesteśmy jednak pozbawieni 1/3 filmu, co uniemożliwia precyzyjne odtworzenie struktury i podziału na akty. W materiałach zachowała się tylko jedna plansza zapowiadająca akt – „Akt 1”. Napisy czołowe podano na podstawie programu premiery, którego przedruk jest dołączony do wydania Filmoteki Narodowej<sup>2</sup>.

Premiera *Pana Tadeusza* odbyła się 9 listopada 1928 roku w Filharmonii Narodowej w obecności Józefa Piłsudskiego i prezydenta Ignacego Mościckiego. Pokaz otworzył obchody dziesięciolecia odzyskania niepodległości, zaplanowane z dużym rozmachem. Program – broszura wydana z okazji premiery – z reprodukcją obrazu Wojciecha

<sup>1</sup> A. Madej, „*Pan Tadeusz*”: model adaptacji tradycji artystycznej przez kino, [w:] eadem, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia*, Kraków 1994, s. 119-136.

<sup>2</sup> *Pan Tadeusz* – reaktywacja, scenariusz i realizacja: M. Maldis, zdjęcia: W. Hajdacki, produkcja: TVP Warszawa, 2012.

Kossaka *Polonez z „Pana Tadeusza”* (1928) na okładce i licznymi fotosami z filmu (także tych jego części, które nie zachowały się do dzisiaj) opisuje znaczenie poematu dla współczesności zgodnie z regułami właściwymi egzaltowanemu, „niepodległościowemu” stylowi jego odbioru, ukształtowanemu na przełomie XIX i XX wieku<sup>3</sup>:

„PAN TADEUSZ”!... – nie masz takich ust w całej Polsce, które by nie wymówiły tej nazwy, nie masz takich oczu, które by w zachwyceniu nie pogrążyły się w tłumie postaci, wyczarowanych przez karty epopei mickiewiczowskiej, i nie tonęły potem olśnione w drogim, nadniemeńskim, niespokojnym niebie wieszczą. Jak długa Polska i szeroka, nie znajdziesz w niej człowieka, który by *Pana Tadeusza* nie uważał za swój poemat, któremu by „Pan Tadeusz” nie był nieskończenie bliski i drogi<sup>4</sup>.

Wraz z pojawieniem się filmu poemat – żyjący dotąd w sercach – ma ożyć dla oczu, słowo ma się stać ciałem.

Ażeby każdy inteligent, profesor, urzędnik, każdy robotnik, wznoszący nową Polskę w hałasie maszyn fabrycznych, i każdy włościanin, karmiący ją swym trudem, ujrzał tę najpiękniejszą wizję naszej Polski. Wizję Polski porwanej przez wielki wichler epopei napoleońskiej, epopei sławy i wolności [...]<sup>5</sup>.

Kim jest zatem wirtualny odbiorca – założony adresat – wpisany w dzieło Ordyńskiego? To człowiek, który – jak wszyscy inni, bez względu na wykształcenie i profesję – przeczytał *Pana Tadeusza* i – jak wszyscy inni – jest nim zachwycony, olśniony. To czytelnik reprezentujący nieanalityczny, emocjonalny styl odbioru dzieła – przyjęcie bowiem innego stylu w świetle założeń zapisanych w programie jest niemożliwe. Ciekawe, jak w taki sposób zamierzoną lekturę oceniał Witold Gombrowicz, który mógł obserwować obchody po powrocie z Paryża do Warszawy z punktu widzenia aplikanta sądowego?

Cele realizacji filmu są opisane w końcowej części broszury:

I oto teraz ujrzymy to wszystko, czego z taką niecierpliwością oczekiwaliśmy, na ekranie. Podobnie jak Francuzi – *Joannę d’Arc*, podobnie jak Niemcy – *Nibelungów*, wskrzesiliśmy i my swoją epopeę narodową – *Pana Tadeusza*. Dzięki filmowi *Pan Tadeusz* dotrze nawet tam, dokąd nie dotarł dotąd, by wzniecić wszędzie płomień najczystszej miłości Ojczyzny i bliźniego, by ukazać wszystkim ten obraz lat dawnych, którego porywy po latach wskrzeszone dały nam Polskę Niepodległą<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> O stylach odbioru A. Mickiewicza piszę w książce K. Kopczyński, *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszczą w zaborze rosyjskim w latach 1831-1855*, Warszawa 1994, s. 71-90.

<sup>4</sup> *Pan Tadeusz. Epopea filmowa nieśmiertelnego dzieła Adama Mickiewicza* Wytwórni „Starfilm”, Warszawa 1928.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Warto odnotować niekonsekwencję, w którą popada autor tekstu. Skoro dzięki filmowi poemat „dotrze nawet tam, dokąd nie dotarł dotąd”, nie wszyscy chyba w Polsce mogli uważać go „za nieskończenie bliski i drogi” – chyba że czynili tak bez uprzedniej lektury dzieła Adama Mickiewicza.

Znacznie ważniejsze od opisu postawy czytelnika i jego domniemanego stosunku do poematu wydaje się porównanie filmu Ordyńskiego do *Nibelungów* Fritza Langa (1924) i *Męczeństwa Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera (1928). Określa ono oczekiwania autora tekstu wobec adaptacji *Pana Tadeusza*. Oczekiwania to niemałe w dwojakim sensie. Po pierwsze, oba przywołane obrazy zostały uznane za arcydzieła sztuki filmowej. Są do dziś oglądane, komentowane, trafiają na rozmaite listy najlepszych filmów wszech czasów. Po drugie, zajęły one także ważne miejsce w historii myśli, odniosły się do ważnych problemów współczesności, wywołały gorące dyskusje i spory, wykraczając daleko poza tematykę historyczną.

Film Langa był swobodną adaptacją średniowiecznego eposu, ale odnosił się także do opery *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera z 1876 roku, silnie obecnej w kulturze niemieckiej i tworzącej model lektury eposu, który był tak mocno zakorzeniony w świadomości widzów i czytelników, że musiał być dla reżysera punktem odniesienia. „Nordycki mit – pisze Siegfried Kracauer w klasycznej książce *Od Caligariego do Hitlera* – stał się ponurą opowieścią przedstawiającą legendarne postacie w kleszczach prymitywnych namiętności<sup>7</sup>. W interpretacji Kracauera obraz Langa – tak jak sama *Pieśń o Nibelungach* – miał być wiernym odbiciem germańskiego ducha, dokumentem narodowym, zdolnym do propagowania niemieckiej kultury na całym świecie. „Jego oświadczenie w pewnym stopniu poprzedziło propagandę Goebbelsa” – podsumowuje jednoznacznie, choć jednak z zastrzeżeniem, zawartym w sformułowaniu „w pewnym stopniu”, autor książki, dalej analizując wpływ *Nibelungów* na estetykę wizualnej propagandy III Rzeszy<sup>8</sup>.

*Męczeństwo Joanny d'Arc* powstało według oryginalnego scenariusza Dreyera, w niewielkim stopniu wzorowanego na wydanej w 1925 roku biografii Darczanki autorstwa Josepha Delteila. Przyjęcie filmu duńskiego reżysera we Francji, która finansowała produkcję, było na tyle nieprzychylnie, że bardzo utrudniono jego rozpowszechnianie, a premierowa wersja została oceniona pod presją francuskich nacjonalistów i arcybiskupa Paryża. Negatyw filmu spalił się podczas pożaru laboratorium, a istniejące kopie zaginęły. Przez wiele lat dostępny był tylko wariant zmontowany przez Dreyera z materiałów, które nie weszły do pierwotnego *final cut*. Dopiero w 1981 roku kopia

<sup>7</sup> S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tł. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 88.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

właściwej wersji odnalazła się w szpitalu psychiatrycznym w Oslo, a potem jeszcze trzy lata przeleżała w Norweskim Instytucie Filmowym, zanim ktokolwiek do niej zajrzał.

Obecnie obraz Dreyera jest niekiedy uważany za największe osiągnięcie epoki kina niemego. Jest też umieszczony na watykańskiej liście 45 filmów, które propagują szczególnie wartości religijne, moralne lub artystyczne. Wybitna kreacja psychologiczna głównej bohaterki, ukazanie najgłębszych problemów wiary, rozpacz, postawy wobec śmierci są ukazane za pomocą środków filmowych, które składają się na poetykę metafizycznego realizmu, niemającą sobie równych w okresie kina niemego<sup>9</sup> i ważną dla rozwoju sztuki filmowej wykraczającą poza ten okres.

Zarówno autor tekstu do programu premiery *Pana Tadeusza*, jak i uczestnicy uroczystości raczej nie mogli widzieć filmu Dreyera. Główna, francuska premiera *Męczeństwa* odbyła się dopiero 25 października 1928 roku. Wcześniej miały miejsce tylko premiera w Kopenhadze i kilka zamkniętych pokazów. Przynajmniej więc w odniesieniu do tego obrazu zestawienie trzech filmów w tekście broszury wynikać może tylko z samozadowolenia publicyisty. Oni mają *Joannę d'Arc* i *Nibelungów*, my – *Pana Tadeusza*. Jesteśmy równi Francuzom i Niemcom.

*Pan Tadeusz* nie tworzy nowej poetyki, jest adaptacją poematu utrzymaną w konwencji ilustracyjnej Michała Elwira Andriollego<sup>10</sup>, a także obrazów Jana Matejki *Konstytucja 3 Maja* i *Rejtan – upadek Polski*. Odwołajmy się do dwóch definicji adaptacji autorstwa Alicji Helman. Według pierwszej z nich

adaptacja jest w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nieznaną ograniczeń i sięgającą we wszystkie możliwe regiony [...]. Przeniesieniu z literatury do filmu ulega opowiadanie, które ma charakter centralny dla obu dziedzin. To dzięki niemu jakaś historia może zostać opowiedziana. Ma ona jednak charakter swoisty – inny dla powieści, inny dla filmu<sup>11</sup>.

Według drugiej adaptacja to

obróbka materiału literackiego przeznaczonego do filmowania, w istocie: praktyka kinowa wykraczająca daleko poza to postępowanie [...]. Film, posługując się literaturą, przedstawieniem teatralnym, dziełem muzycznym czy wszelką inną materią gotową, wyjmuje je z właściwych dla nich pierwotnych kontekstów i umieszcza w kontekście nowym. Dzięki tym praktykom adaptowane dzieła lub ich fragmenty wchodzą w nowe sytuacje komunikacyjne, co powoduje wymieszanie różnych obiegów kultury. Dzieła sztuki wysokiej wchodzą w niski obieg,

<sup>9</sup> T. Szczepański, *Skandynawia*, [w:] *Kino nieme*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 348-350.

<sup>10</sup> Konwencję tę charakteryzują M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987, s. 255 i G. Stachówna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski i M. Stroiński, Kraków 2009, s. 39-40. Zob. też A. Madej, *op. cit.*, s. 119-121 i 126-130.

<sup>11</sup> A. Helman, *Adaptacja*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006, s. 14.

wykorzystywane w filmach rozrywkowych, praktyki charakterystyczne dla obiegu niskiego pojawiają się w sztuce wysokiej<sup>12</sup>.

Pierwowzory adaptacji Ordyńskiego istnieją w dwóch „właściwych sobie” kontekstach. Po pierwsze, to kontekst pierwodruku poematu (Paryż 1834) i wydań kolejnych za życia autora, a także emigracyjnych losów samego poety, traktowanych po jego śmierci symbolicznie i będących przedmiotem kultu. Warto przypomnieć, że *Pan Tadeusz* nie był popularny wśród czytelników na emigracji. Pierwszy nakład nie został sprzedany. Z zalegających w składzie księgarskim egzemplarzy zdarto okładki, by dokonać próby ponownej sprzedaży w roku 1839. Dla emigrantów Mickiewicz na zawsze pozostał autorem *Dziadów* i wiersza *Do matki Polki*<sup>13</sup>.

Drugim kontekstem jest kontekst kultu Mickiewicza – i wpisany weń typ lektury poematu – który pojawił się w masowym wymiarze w kulturze polskiej przełomu XIX i XX wieku, osiągając apogeum w związku z obchodami setnej rocznicy urodzin poety w 1898 roku. Poddawany druzgocącej krytyce przez Cypriana Kamila Norwida i Gombrowicza, kult ten istnieje w zmieniającej się w zależności od potrzeb historycznych formie do dzisiaj. On to właśnie jest punktem odniesienia dla autorów adaptacji, a także – w formie bardziej bezpośredniej – dla autora tekstu programu premiery. Stanowi, jak się wydaje, dla producenta dobry punkt wyjścia do zaplanowania strategii, która ma skłonić potencjalnych widzów do obejrzenia *Pana Tadeusza* przeniesionego na ekran.

Na początku adaptacje tekstów literackich miały przyciągać widzów do kina, które nie było wówczas uważane za miejsce godne odwiedzania przez ludzi z towarzystwa. Kampanie marketingowe podkreślające, że film jest adaptacją znanego utworu – przy czym dzieła, po które sięgano, bywały tak różne jak *Życie i męka Chrystusa* w adaptacji braci Lumière z 1897 roku i *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego ekranizowane przez Antoniego Bednarczyka w 1911 roku – miały przekonać klasę średnią, która już wówczas została uznana przez producentów za wymarzoną widownię, a jednocześnie była ważna dla obiegu czytelniczego, do zakupu biletów. Jak się wydaje, ten zabieg został zastosowany także z powodzeniem w wypadku *Pana Tadeusza* Ordyńskiego. Wprawdzie nie można się oprzeć na statystykach, ale z dostępnych przekazów – recenzji i artykułów w prasie – wynika, że film miał dużą widownię. Na marginesie warto zauważyć, że *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy (1999) zajmuje na liście polskich filmów nakręconych po roku 1989 drugie (po adaptacji *Ogniem i mieczem*) miejsce pod względem frekwencji w kinach – obejrzało go ponad 6,1 miliona widzów.

<sup>12</sup> Eadem, *Adaptacja*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 14.

<sup>13</sup> K. Kopczyński, *op. cit.*, s. 74.

Filmowa adaptacja może być wierna oryginałowi (wtedy w Polsce bywa nazywana ekranizacją), swobodna – inspirowana tematem literackim albo czerpanymi z literatury obrazami (wyobrażeniami), wreszcie twórcza, zwielokrotniająca walory pierwowzoru<sup>14</sup>. Termin „ekranizacja” nie ma angielskiego odpowiednika, ma natomiast historyczny związek z popularnym w ZSRR w latach pięćdziesiątych przenoszeniem spektaklu teatralnego na taśmę filmową, stosowanym zresztą do dziś zwłaszcza w celach edukacyjnych. Tak rozumiana ekranizacja zmienia oryginał tylko w stopniu koniecznym ze względu na różnice technologiczno-gatunkowe. Najczęściej jednak adaptacja to przeróbka materiału literackiego albo innego – komiksów, musicali, gier – na kino. Adaptacja filmowa dzieła literackiego jest zawsze – by odwołać się raz jeszcze do ustaleń Helman<sup>15</sup> – świadectwem lektury tekstu, jego swoistego odczytania. W wypadku adaptacji najbardziej odległej od niego odnotowujemy w napisach filmu, że powstał on „na motywach...”, co najczęściej oznacza przejście z tekstu literackiego *story line* albo historii głównych bohaterów.

Adaptacja filmowa jest zwykle związana z opowiedzeniem na nowo zaczerpniętej z literatury historii, daniem „nowego życia” bohaterom. Narracja i bohaterowie stają się niezależni od literackiego oryginału, choć przecież się z niego wywodzą. Mocna filmowo adaptacja może wykreować gwiazdy, których obecność w świadomości widzów staje się silniejsza niż obecność bohaterów literackich<sup>16</sup>. Może ukierunkować odbiór pierwowzoru w taki sposób, że czytelnik, który sięga po książkę po obejrzeniu filmu, nie musi już niczego sobie wyobrażać, dostaje bowiem gotowe obrazy, reinterpretacje, zestaw symboli, nawet mitologię – zwalniające go z myślenia, czyniące lekturę łatwą i przyjemną. Udana adaptacja tworzy schematy, po które sięgają następnii adaptatorzy. Trochę to przypomina sytuację ilustratorów kolejnych wydań *Pana Tadeusza*, którym trudno było się oderwać od wzorca stworzonego przez Andriollego<sup>17</sup>. Jakość pierwowzoru oczywiście nie musi mieć wpływu na jakość adaptacji.

Przy adaptacji wiernej oryginałowi logicznym zabiegiem warsztatowym jest wykorzystanie dialogów przeniesionych wprost z dzieła literackiego albo nieznacznie zmienianych. W pracach nad nimi bierze często udział autor dzieła literackiego. Współdziałanie pisarzy – twórców pierwowzorów – i reżyserów przy pisaniu scenariuszy było na przykład jednym z powodów sukcesu Polskiej Szkoły Filmowej. Wajda pisał wtedy scenariusze z Jerzym Andrzejewskim i Wojciechem Żukrowskim, a Jerzy Kawalerowicz z Tadeuszem Konwickim. Z praktyki wynika, że powieść, opowiadanie, nowela są najłatwiejsze do adaptacji, a więc są adaptowane najczęściej. Szczególnie

<sup>14</sup> W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 38-49.

<sup>15</sup> A. Helman, *Adaptacja*, *op. cit.*

<sup>16</sup> S. Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London-New York 2006, s. 12.

<sup>17</sup> M. Komza, *op. cit.*

trudna jest natomiast adaptacja tekstu poetyckiego: poematu albo dramatu. Tekst poetycki w kinie brzmi sztucznie. Może dlatego, że w rzeczywistości ludzie rzadko mówią wierszem. Adaptacja poezji – jeśli ma zwielokrotnić walory pierwowzoru – raczej powinna być zatem twórcza, eksperymentalna, szukająca nowej formy. Jak daleko można się posunąć w tym względzie, pokazali ostatnio bracia Paolo i Vittorio Taviani w obrazie *Cezar musi umrzeć* (2012), opartym na więziennym przedstawieniu dramatu Williama Szekspira. Ich film jest swoistym dokumentem ukazującym pracę więźniów nad teatralną realizacją wybranego przez reżyserów Szekspirowskiego dzieła.

Oczywiste jest, że również w wypadku adaptacji ważne są punkt widzenia i rola odbiorcy filmu w procesie konkretyzacji dzieła. Decyzje o zaplanowaniu w scenariuszu i scenopisie, a potem zastosowaniu na planie filmowym i w montażowni najważniejszych rozwiązań w dziedzinie warsztatu filmowego trzeba podejmować, biorąc pod uwagę oczekiwania i kompetencje wyobrazonego (wirtualnego) widza. Jak się wydaje, sytuacja zmienia się wraz z rozwojem nowych mediów i uznaniem przekazu audiowizualnego za najważniejszą formę poznawania świata – trzeba bowiem w coraz większym stopniu dostosowywać się do tych kompetencji. Rzecz jasna rozumienie filmu jest – podobnie jak w wypadku innych sztuk – możliwe na różnych poziomach. Według Jamesa Monaco, w dobie kultury audiowizualnej na poziomie podstawowym (*basic level*) odbiorcy nie są potrzebne żadne narzędzia. Nauka czytania wymaga jednak pewnego wysiłku, możliwość oglądania jest dostępna każdemu. A przy tym czytając tekst literacki, tworzymy obrazy, wyobrażenia (*images*), oglądając film – twierdzi Monaco – nie możemy tego robić<sup>18</sup>. Tym bardziej, co warto dopowiedzieć, jest to zbędne w wypadku niefilmowych dzieł audiowizualnych, charakteryzujących się prostotą relacji z odbiorcą czy raczej – uczestnikiem mediów. Wyobraźnia – jedno z najważniejszych dla romantyków narzędzi poznawania świata i kreacji, a także mistycznego kontaktu z Absolutem – może jest (czy też bywa) potrzebna przy tworzeniu takiego dzieła, ale nie do jego odbioru.

Inaczej było w czasach kina niemego. Chociaż jedynym sposobem odbioru tekstu w filmie było czytanie plansz, twórcy adaptacji mogli liczyć na znajomość jej podstawy wśród publiczności bardziej niż obecnie. Długość umieszczanych na planszach tekstów musiała być ograniczona. Tym bardziej więc ruchome obrazy musiały się odwoływać już to do pamięci, już to do wyobraźni widza. Opowieść, jeśli miała wywoływać emocje, musiała istnieć w obrazach właśnie – plansze pełniły, jak się wydaje, rolę wyłącznie wspomagającą. Może nie zawsze tak było, podobnie jak nie zawsze muzyka tapera odgrywała rolę li tylko ilustracyjną. Ale na takie uogólnienia można sobie chyba pozwolić. Inaczej mówiąc, odpowiedzialność reżysera filmu niemego była związana

<sup>18</sup> J. Monaco, *How To Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia*, New York-Oxford 2000, s. 158.

z nadaniem obrazom takiej struktury, jaka broniłaby się bez pomocy plansz i muzyki. I nie bez powodu Dżiga Wiertow nakazywał widzom *Człowieka z kamerą* (1929) – filmu-eksperymentu zdjęciowo-montażowego – by oglądali jego zawierające nieliczne napisy nieme dzieło w całkowitej ciszy<sup>19</sup>.

*Pan Tadeusz* powstaje u schyłku kina niemego. Już w 1927 roku w USA odbywa się pokaz pierwszego filmu częściowo udźwiękowionego, choć zawierającego jeszcze plansze – *Śpiewaka jazzbandu* Alana Croslanda<sup>20</sup>. Zbliża się – a właściwie już trwa – przełom, który radykalnie zmieni warsztat filmowy, także w dziedzinie adaptacji.

W programie premiery i w zrekonstruowanych na jego podstawie napisach czołowych pojawia się charakterystyka gatunkowa filmu, który określa się jako „epopeję filmową nieśmiertelnego dzieła Adama Mickiewicza”. Sformułowanie to jest przede wszystkim adresem hołdowniczym i ma charakter marketingowy, ale zapowiada także rodzaj adaptacji. Ma ona być filmowym eposem, a więc dziełem, „w którym ukazywane są heroiczne losy narodu, klasy społecznej lub jednostki na tle doniosłych wydarzeń historycznych, nierzadko przełomu epok czy znamiennych przemian cywilizacyjnych”, wyrażanych za pomocą podniosłej tonacji i patosu<sup>21</sup>. Gatunek ten w drugiej dekadzie XX wieku odnalazł już właściwe sobie kody („znaki pośredniczące”) i konwencje, które zapewniały mu dużą widownię dającą szansę na zwrot wielkich nakładów, również charakterystycznych dla eposów, będących zwykle wysokobudżetowymi superprodukcjami realizowanymi z wielkim rozmachem. *Dziesięcioro przykazań* Cecila B. DeMille’a (1923) czy *Ben-Hur* Freda Niblo (1925) – najdroższy film w historii kina niemego – to przykłady epopei tak dobrze trafiających w oczekiwania publiczności, że pokazywanych w kinach długo jeszcze po przełomie dźwiękowym, a w latach pięćdziesiątych nakręconych ponownie w kolorze i z dźwiękiem<sup>22</sup>.

Z programu premiery dowiadujemy się również, że scenariusz filmu opracowali Ferdynand Goetel i Andrzej Strug. Obaj znani pisarze *Panem Tadeuszem* debiutowali jako scenarzyści. Niezbyt doświadczony jako filmowiec był także reżyser Ordyński, choć w chwili realizacji miał już pięćdziesiąt lat. Studiował filozofię, parał się z powodzeniem krytyką i reżyserią teatralną (m.in. w USA, gdzie poznał Ch. Chaplina, który dobrze go zapamiętał i opowiadał o nim K. Wierzyńskiemu<sup>23</sup>). Miał duże doświadczenie w pracy z aktorami, ale wcześniej zrealizował tylko dwa filmy – oba w roku 1927 – *Uśmiech losu*, który nie zachował się do dzisiaj, i *Mogiłę nieznanego żołnierza* według powieści Struga (wtedy współpracował z pisarzem przy filmie po raz pierwszy). W wypadku drugiego obrazu był również debiutantem-współautorem scenariusza, jako asystent

<sup>19</sup> D. Wiertow zawarł ten postulat w manifestie na planszach poprzedzających film.

<sup>20</sup> I. Sowińska, *Złoty wiek burleski*, [w:] *Kino nieme*, s. 584.

<sup>21</sup> O. Katafiasz, *Epopeja filmowa*, [w:] *Encyklopedia...*, s. 286.

<sup>22</sup> S. Hayward, *op. cit.*, s. 118; Ł.A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Kino nieme*, s. 621.

<sup>23</sup> K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 297.



reżysera wspomagał go natomiast Michał Waszyński, uznany potem za jednego z najlepszych polskich reżyserów dwudziestolecia międzywojennego<sup>24</sup>.

Autorów adaptacji czekały ważne rozstrzygnięcia. Przede wszystkim musieli postanowić, jak potraktować tekst poematu w sytuacji, gdy nie mieli do dyspozycji ścieżki dźwiękowej. W zachowanej części filmu znajdują się plansze: cztery informacyjne, 168 z tekstem Mickiewicza, jedna z tekstem modlitwy króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Na tych planszach jest około 510 wierszy poematu, często przekształconych lub redagowanych. Jako że *Pan Tadeusz* ma 9714 wierszy (bez *Epilogu*), 510 wierszy to sześć procent tekstu. Można zatem przypuszczać, że filmowcy wykorzystują w całym obrazie nie więcej niż dziesięć procent tekstu.

Konsekwencje takiego zabiegu są dwojakie. Po pierwsze, widz traci panowanie nad strukturą opowieści, która staje się zlepkiem scen lub sekwencji będących ilustracją wybranych fragmentów poematu. Chociaż zachowana zostaje chronologia, opowiadana historia jest nieczytelna dla kogoś, kto nie zna dzieła Mickiewicza. Postulat adekwatności opowiadań zawarty w cytowanej definicji Helman nie zostaje spełniony.

Po drugie, skrócony w tak znacznym stopniu i czasem zniekształcony tekst poetycki nie ma siły oryginału, traci też często rym i rytm. Niekiedy jest wręcz śmiesznie, na przykład gdy czytamy planszę: „Głupi niedźwiedziu, gdybyś w mateczniku siedział” (i na tym koniec). W tym wypadku niewątpliwie wielu widzów w 1928 roku umiało sobie dopowiedzieć dalszy ciąg wiersza. Zapewne niektórzy z nich znali nawet *Pana Tadeusza* na pamięć<sup>25</sup> i wobec tego recytowali w myślach tekst na sali kinowej. W nielicznych momentach, w których pojawiali się aktorzy poruszający ustami, mogli czytać tekst z ruchu ich warg. Mogli też korygować występujące na planszach zniekształcenia.

Skądinąd ciekawe, co by się okazało, gdyby autorzy rekonstrukcji pokusili się o zabieg z powodzeniem zastosowany przez twórców amerykańskiego filmu dokumentalnego *Swastyka* (reż. P. Mora, 1974) i przez autorów fabularyzowanego dokumentu *Powstanie warszawskie* (reż. J. Komasa, 2014). W filmie Philippe’a Mory wykorzystano amatorskie, nieme nagrania rejestrujące przyjazdy Adolfa Hitlera do jego górskiej rezydencji. Dialogi odtworzono na użytek dokumentu z ruchu ust, nagrano i podłożono. Efekt jest niesamowity – również dlatego, że żadna z filmowanych osób nie spodziewała się przecież nagrywania dźwięku. W *Powstaniu warszawskim* działanie to ma może mniejsze znaczenie, jednak uwiarygodnia ścieżkę dźwiękową filmu.

<sup>24</sup> R. Ordyński opisuje swoje doświadczenia reżyserskie w książce *Z mojej włóczgi*, Warszawa 1939.

<sup>25</sup> Ostatnim znanym mi wielbicielem poematu recytującym go zarówno w całości, jak i w wybranych fragmentach był prof. K. Górski (1895-1990). Skądinąd obszerne fragmenty *Pana Tadeusza* znał też na pamięć reżyser filmu (zob. R. Ordyński, *Jak filmowałem „Pana Tadeusza”*, [w:] *idem*, *op. cit.*, s. 222).

Oczywiście aktorzy Ordyńskiego najczęściej mówili tekst *Pana Tadeusza*. Jest to jednak nieczytelne. Trudno jest też się domyślić brzmienia tekstów w sekwencjach dotyczących Konstytucji 3 maja i targowicy. Dla szczegółowej analizy adaptacji odtworzenie tekstu z ruchu ust mogłoby zatem być ciekawe.

Niełatwo – zwłaszcza w sytuacji, kiedy nie mamy całego filmu (dotkliwe braki to zwłaszcza prawie całkiem nieobecna *Księga ósma: Zajazd* i zupełnie niezachowana *Księga dziewiąta: Bitwa*) – odpowiedzieć na pytanie, jaka myśl kierowała skrótami tekstu poematu. Być może praca nad scenariuszem zakładała najpierw wybór fragmentów epopei – scen do nakręcenia, tekst na plansze natomiast był dobierany później. Jeśli jednak przyjąć, że ważnym elementem adaptacji literatury jest w filmie niemym uchwycenie adekwatnych proporcji i relacji między partiami sfilmowanymi oraz zawartością plansz, dziełu Ordyńskiego trudno byłoby przypisać konsekwencję w tej materii. Ostrożnie oceniając strukturę filmu – ze względu na braki w materiale – możemy powiedzieć, że reżyser sfilmował dosłownie i ilustracyjnie wybrane sceny z poematu i połączył je – nie do końca konsekwentnie – fragmentami tekstu.

Podczas realizacji nie pokuszono się o żadne eksperymenty formalne. Świetnie czasem skomponowane przez operatora obrazu, Antoniego Wawrzyniaka, kadry są nakręcone i zwłaszcza zmontowane bardzo tradycyjnie, odejście od schematu jest widoczne tylko przy uccie na zamku i grze Wojskiego na rogu. A przecież ówczesne kino poszukuje nowej formy – jak już wspomniałem, w tym samym czasie Wiertow kręci *Człowieka z kamerą*, film pełen nowatorskich rozwiązań operatorskich i montażowych, do dziś z podziwem oglądanych przez praktyków kina.

W filmie zawarte są sekwencje, które nie stanowią ilustracji do kanonicznego wydania *Pana Tadeusza* z 1834 roku. Pierwsza z nich to *Prolog* oparty na *Epilogu Pana Tadeusza*, w którym Mickiewicza gra Wojciech Brydziński, ilustrowany ujęciami katedry Notre Dame i montowany równolegle z retrospekcjami z Wilna, Nowogródka, cmentarza z ballady *To lubię*, jeziora, wreszcie opowieści „dziada żebrzącego” z końca *Księgi Pierwszej: Gospodarstwo*, w które wmontowany jest Napoleon Bonaparte i przejazd kawalerii generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Plan ogólny paryskiej katedry przechodzi w plan ogólny Ostrej Bramy, a tekst *Epilogu* w tekst *Inwokacji* i potem opowieści dziada. Jednym z ujęć retrospekcji jest plan ogólny frontu Soplicowa, odgrywanego przez dwór w Czombrowie<sup>26</sup>. Po opowiadaniu dziada dwór pojawia się na dłużej, poprzedzając – tak jak w oryginale – przyjazd Tadeusza Soplicy (*time code* [dalej jako TC] 13:46 odrestaurowanej wersji). Odtąd aż do koncertu Jankiela nakręcone sceny są ilustracjami do wybranych fragmentów poematu.

---

<sup>26</sup> Interesujący referat na ten temat pt. „Jak artyści z Warszawy filmowali «Pana Tadeusza» w Czombrowie?” wygłosiła na konferencji „Pan Tadeusz. W 180. rocznicę pierwszego wydania epopei Adama Mickiewicza (Warszawa, 14.05.2014)” J. Puchalska.

Podczas koncertu pojawiają się dwie sekwencje montażowe oparte na obrazach Matejki. Są to bicie dzwonu (TC 1:52:04) montowane równolegle z wizjami przyjęcia przez Sejm Wielki Konstytucji 3 maja, wspomaganymi planszą z fragmentem modlitwy królewskiej, i targowica (TC 1:54:27), rozpoznana, tak jak w poemacie, przez klucznika Gerwazego, z kontrapunktem w postaci sekwencji wkroczenia na Litwę armii generała Dąbrowskiego.

Warto się zatrzymać przy *Prologu* i sekwencjach opartych na obrazach Matejki dlatego, że pokazują one potencjał adaptacji i możliwe kierunki jej rozwoju, gdyby nie ograniczała się ona do bardzo realistycznie pomyślanych i utrzymanych w konwencji Andriollego ilustracji poematu. Wyraziście zarysowaną w tych fragmentach filmu, ale niepodjętą możliwością była próba poszukiwania odpowiedzi na pytanie o przyczyny klęski I Rzeczypospolitej i początkowych działań na rzecz jej wskrzeszenia, poszukiwania za pomocą środków filmowych dostępnych kinu niememu, a także budowania dramaturgii filmu poprzez równoległe do opowiadanej historii, mającej źródła w poemacie, ukazanie psychologicznego portretu emigranta żyjącego „na paryskim bruku” i wracającego myślami do ojczyzny.

Tadeusz Lubelski ocenił, że *Pan Tadeusz* był „całkowicie anachroniczną od strony estetycznej, upraszczającą adaptacją epopei”<sup>27</sup>. Innymi słowy, został zrealizowany w konwencji, która była właściwa kinu dziesięć lat wcześniej. Ale dziesięć lat wcześniej Polska dopiero odzyskała niepodległość i adaptacja epopei narodowej nie była jeszcze możliwa. Pytanie też, czy wirtualnemu widzowi wpisnemu w dzieło Ordyńskiego inna realizacja była potrzebna. Jak już pisałem, ówczesna polska publiczność dobrze znała przebieg akcji i tekst poematu, ten ostatni niekiedy na pamięć przynajmniej w obszernych fragmentach. Jej oczekiwania zatem dotyczyły raczej obsady, wizualizacji, ilustrowania – nie zaś arcydzieła większego od utworu Mickiewicza. Kilka dobrze nakręconych scen – na czele z koncertem Jankiela – mogło z powodzeniem takie oczekiwania zaspokoić. Oczywiście tylko wobec polskiej publiczności. Dla cudzoziemców film był całkiem nieczytelny. Nie miał zresztą chyba ambicji trafienia na zagraniczne rynki i nie mamy świadectw, że gdziekolwiek poza Polską był pokazywany.

Widz *Pana Tadeusza* nie posługiwał się wyobraźnią. Akcję i tekst znał, więc nie musiał ich sobie wyobrażać. Co najwyżej sięgał do pokładów pamięci. Na ekranie widział rzeczywistość zmitologizowaną, w sensie estetycznym określoną przez środki ekspresji właściwe znanemu mu malarstwu Matejki i rysunkom Andriollego. Przyjął też bez zastrzeżeń zaproponowaną mu, silnie obecną w praktyce artystycznej dwudziestolecia, ikonę ułana i dziewczyny<sup>28</sup>. „Znaki pośredniczące” nie jawiły mu się jako bogaty system. Jego relacja ze światem przedstawionym w filmie nie była skomplikowana,

<sup>27</sup> T. Lubelski, *Polska*, [w:] *Kino nieme*, s. 872. Zob. też A. Madej, *op. cit.*, s. 134-136.

<sup>28</sup> G. Stachówna, *op. cit.*, s. 38-40.

konkretyzacja dzieła nie wymagała wysiłku. Dzięki adaptacji dzieło Mickiewicza wchodziło w „nową sytuację komunikacyjną” tylko o tyle, o ile obraz może zastąpić tekst, stać się jego ekwiwalentem.

Film został wysoko oceniony przez publiczność, tłumnie odwiedzającą kina. Krytycy i publicyści byli bardziej wstrzemięźliwi. Magdalena Samozwaniec, oceniając negatywnie przede wszystkim obsadę, podsumowała pracę twórców adaptacji następująco:

Za dużo nas w naszej najmłodszej młodości męczyli tym *Panem Tadeuszem*, za dużo nam go kazali uczyć się na pamięć, prawie jak pacierza, żebyśmy mogli bezkrytycznie patrzeć na farsę, którą nam z niego zrobił polski film<sup>29</sup>.

Zwracano też uwagę na ograniczenia koncepcji reżyserskich. Maria Jehanne Wielopolska pisała:

Sądzę, że o tyle nie dotknie p. Ordyńskiego powiedzenie, iż wcale nie okazał się filmowym reżyserem w *Panu Tadeuszu*, a uczynił to z rozmysłem. Nie chciał dać filmu, chciał dać ilustrację do Mickiewiczowskiej epopei. I nie próbował dać epopei, jeno ekstrakt z niej, najłatwiej się pod „ołówkę” ilustracyjny nadający. Dlatego też zawiódłby się ten, który by szukał w *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego elementów filmowych. Nie ma tam nic ze sztuki filmowej – są pojedyncze żywe obrazy, są widoki krajobrazu i koniec. Aby *Pan Tadeusz* mógł stać się arcydziełem filmowym, tak jak jest arcydziełem poetycznym, trzeba by go ściśle przystosować do ekranu, przykroić i zmienić. Nikt się nie ważył zmieniać *Pana Tadeusza* i stąd całe nieporozumienie. Nie można adaptować nieśmiertelnych dzieł literatury bez twórczej zuchwałości, i na odwrót: nie można adaptować praw fotografii do dzieł literatury<sup>30</sup>.

Recenzentce „Kino-Teatru” wtórowała „Gazeta Warszawska”, przekonując, że film został zrealizowany dla zwykłych ludzi, „szerokiej publiczności”, która właśnie w kinie się odnajduje – nie dla profesorów literatury<sup>31</sup>, a „Polska Zbrojna” broniła twórców, posługując się następującymi argumentami:

A jednak dobrze – być może – zrobił realizator filmu p. Ordyński, że skromnie ograniczył swe zadanie, że nie pokusił się o sfilmowanie Mickiewicza, a sfilmował zdarzenia z *Pana Tadeusza*. Być może, iż danie filmowego ekwiwalentu Mickiewiczowskiej epopei jest w tej chwili rzeczą jeszcze zupełnie niemożliwą. Nikt dzisiaj jeszcze nie włada środkami ekspresji filmowej tak, by dojść na tej drodze do tego stopnia artyzmu, do jakiego doszedł Mickiewicz drogą słowa i poezji. Na to za młoda jest jeszcze sztuka filmowa i na to trzeba by geniusza bodaj nie mniejszego,

<sup>29</sup> M. Samozwaniec, *Tajemnica starego narodu*, cyt. za: *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje*, wybór, wstęp i oprac. B.L. Gierszewska, Kraków 2012, s. 98.

<sup>30</sup> M.J. Wielopolska, *Pan Tadeusz*, „Kino-Teatr” 1928, nr 4, cyt. za: *Polski film fabularny 1918-1939...*, s. 105-106. Fragmenty recenzji *Pana Tadeusza* znajdują się też na <http://www.pantadeusz.tvp.pl/ofilmie.html> [dostęp: 10.01.2015].

<sup>31</sup> „Gazeta Warszawska” 1928, nr 340; zob. <http://www.pantadeusz.tvp.pl/ofilmie.html> [dostęp: 10.01.2015].

aniżeli był nim sam Mickiewicz. W ten sposób została zresztą usunięta niebezpieczna konkurencja poezji i filmu, która musiałaby się w tym wypadku – chodź o Mickiewicza – skończyć porażką dziesiątej Muzy<sup>32</sup>.

Swoistość adaptacji Ordyńskiego polegała więc na tym, że w istocie nie była ona adaptacją, lecz ilustracją. Pytanie, czy te wady filmu przeszkadzały widzom w końcu trzeciej dekady XX wieku. Może nie tak bardzo, jak mogłoby się dziś wydawać, choć pogląd recenzenta zawierający ocenę możliwości „za młodej jeszcze” sztuki filmowej jest nieprzekonujący, podobnie jak jego sąd dotyczący konieczności adaptowania genialnej poezji przez filmowca geniusza. A jednak podobne opinie są obecne w potocznych dyskusjach na temat filmowej adaptacji dzieła literackiego do dzisiaj. Jeśli myśleć o adaptacji w kategoriach konkurencji poezji (literatury) i obrazu, od roku 1930 sytuacja bardzo się komplikuje. W polskim kinie – po raz pierwszy w adaptacji *Moralności pani Dulskiej* (reż. B. Niewolin) – pojawia się dźwięk.

Reżyser filmu podjął próbę obrony dzieła. Płynąc w styczniu 1929 roku statkiem do Ameryki, napisał artykuł zbierający doświadczenia produkcji. Argumentację, którą się posługuje, można sprowadzić do trzech punktów. Po pierwsze, zadanie było trudne, czasu mało, a ekipa podchodziła do pracy nie tylko z poświęceniem, ale też „ze wzruszeniem”. Po drugie, krytycy filmu – którzy w wielu sprawach, na przykład co do „nadmiernie teatralnej” gry aktorów, się mylą – mają rację, nazywając dzieło „ilustracją *Pana Tadeusza*”.

Może to nazwa nieściśła, bo szło raczej o oddanie pewnych momentów w ich istocie raczej uczuciowej niż o ilustrowanie kartek poematu, ale nie jest ona obraźliwa. Robić z *Pana Tadeusza* tzw. film w jego aktualnym znaczeniu – byłoby to wybrać jeden z przesuujących się tam tematów, dodać mu własnego sosu kinowego i najeżyć typowymi wzniesieniami i spadkami napięcia. Znaczyliby to jednak zarazem pozbawić się całej gamy życia pewnego typu ludzi w owej epoce, leniwej na co dzień, jak snujące się obok nich krowy i barany, ale w każdej chwili gotowych do działania pośpiesznego, porywczego, a gdy zajdzie potrzeba – po prostu bohaterskiego. Jakaś legenda, w konstrukcji swojej może bardziej związana, nie dałaby nam możliwości tak bliskiego współżycia z osobami nam drogimi przez ich wady, jak i przez ich zalety, których tempo równie dobrze oddaje powolne grzybobranie jak impet najazdu i bitwy. Zbliżyć się do poematu jak najistotniej – oto, co nam wszystkim przyświecało, czego słusznie żądał od nas scenariusz. Reszty miał dokonać poemat. I dokonał<sup>33</sup>.

Po trzecie wreszcie, to nie krytycy, tylko widzowie decydują o wartości filmu. A ci ostatni ocenili obraz wysoko, na co jest wiele dowodów – przede wszystkim frekwencja w kinach, ale także reakcje publiczności na konkretne fragmenty filmu, reakcje

<sup>32</sup> „Polska Zbrojna” 1928, nr 316; cyt. za <http://www.pantadeusz.tvp.pl/ofilmie.html> [dostęp: 10.01.2015].

<sup>33</sup> R. Ordyński, *op. cit.*, s. 228-229.

obserwowane przez Ordyńskiego nie tylko na premierze, ale także podczas zwykłych pokazów kinowych, na które chodził z ciekawości i „chęci kontroli własnej”<sup>34</sup>. Uwagi reżysera są zapisane z polemiczną pasją i – jak się wydaje – wynikają z potrzeby dowiedzenia samemu sobie dwa miesiące po premierze, że mimo wszystko *Pan Tadeusz* odniósł sukces. Trzeba przyznać, że kolejne lata dystrybucji filmu potwierdzają jego tezę o uznaniu tego obrazu przez publiczność.

Opisując pracę nad adaptacjami utworów Jarosława Iwaszkiewicza pięćdziesiąt lat później, Wajda stwierdzał:

Myślę, że tam, gdzie pisarz sam dużo opisuje i daje tak zwany materiał wizualny – obrazy, plastyczne wizje itd. – że tam wcale materiału dobrego dla filmu nie ma. Natomiast wszędzie tam, gdzie występuje dramat, charaktery, szczegóły, realność – obraz filmowy, jeżeli już się pojawia, pojawia się jako coś, co nie tylko ma zrobić wrażenie na widzu, ale próbuje dociec czegoś głębszego, ważniejszego. Inaczej powstanie jedynie zbiór obrazów, może pięknych, ale nigdy porywających jako kino.

Kino bowiem nie jest tak oglądane jak malarstwo. Nieporozumieniem jest pogląd, że kino to są obrazy, które przetaczają się przed naszymi oczami<sup>35</sup>.

Opinia Wajdy w dużym stopniu może się odnosić do adaptacji Ordyńskiego – pozostającej właśnie ciągiem obrazów przetaczających się przed oczami. Skądinąd w czasach, gdy została ona wyrażona (1979), nie było Internetu i wobec tego interaktywna komunikacja z widzem miała charakter bardzo ograniczony. Dziś o adaptacji filmowej możemy mówić także w kontekście crossmediów i transmediów. Crossmedia adaptują tę samą historię lub przekaz do różnych mediów, wykorzystując ich mocne strony, a transmedia powodują, że rozmaite historie lub przekazy wykorzystane w różnych mediach „dodają się”, tworząc nową jakość. Postulowany przez autora adaptacji *Panien z Wilka* sposób wykorzystania literatury byłby zatem „crossmedialny”. Problemem filmu Ordyńskiego jest natomiast to, że poezja i obraz nie tworzą w nim nowej jakości.

Należy wreszcie odpowiedzieć na pytanie, czym mogłaby być w wypadku adaptacji *Pana Tadeusza* ta „nowa jakość”, owo dociekanie „czegoś głębszego, ważniejszego” postulowane przez Wajdę. Przypomnijmy, że utwór – który kończył się jak pogodna baśń, bliska mitowi, a nawet objawieniu<sup>36</sup> – bywał różnie oceniany przez poetów. Norwid pisał o nim, że to „poemat ów arcynarodowy, w którym jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im Ojczyznę”<sup>37</sup>. Ten sąd, często cytowany i analizowany,

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>35</sup> A. Wajda, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2001, s. 335.

<sup>36</sup> S. Makowski, E. Szymanis, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992, s. 57-58.

<sup>37</sup> C. Norwid, *List do Józefa Ignacego Kraszewskiego ok. 15.05.1866*, [w:] *idem Pisma wszystkie*, t. 9, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 223.

można z pewnością postawić na biegunie przeciwległym do emocjonalnego, bezkrytycznie aprobatywnego odczytania dzieła przyjmującego reguły narzucane przez kult Mickiewicza, o którym była mowa wyżej. W tym kontekście ciekawie wygląda obrona *Pana Tadeusza* Ordyńskiego przez poetów Jana Lechonia i Antoniego Słonimskiego. Obaj składają reżyserowi gratulacje, Słonimski pisze nawet, że nie było dotąd w Polsce filmu na tak wysokim poziomie<sup>38</sup>.

Nową jakość do interpretacji poematu wprowadził Czesław Miłosz, który w 1977 roku napisał:

Wbrew pozorom, a także wbrew świadomym zamiarom autora, *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. Tutaj jest sekret „ostatniego eposu w europejskiej literaturze”<sup>39</sup>.

Zaproponowane przez Miłosza odczytanie *Pana Tadeusza* otworzyło nową perspektywę interpretacyjną i inny niż dotychczasowe kontekst – także filmowy – w którym można umieścić dzieło Mickiewicza. Takie spojrzenie nie było jednak nikomu wcześniej potrzebne. Ani emigrantom upadającym nieuchronnie na duchu po 1834 roku, ani uczestnikom obchodów dziesięciolecia odzyskania niepodległości, ani też nawet – jak można sądzić – widzom adaptacji Wajdy w samym końcu XX wieku.

W dwudziestoleciu międzywojennym polska inteligencja znała dzieła Mickiewicza i posługiwała się jeszcze na co dzień językiem mającym źródła w jego pisarstwie. Nie wydaje się jednak, by była zainteresowana „pogodną baśnią” albo „metafizyką ładu istnienia”. Dlatego może w Polsce nie powstały filmy na miarę *Nibelungów* i *Męczeństwa Joanny d’Arc* ani nikt nie odważył się zmierzyć z filmową adaptacją *Dziadów* – skądinąd takiego śmiałka mógłby czekać los Friedricha Wilhelma Murnaua, autora adaptacji *Fausta* (1926), uważanej w Niemczech za uproszczenie dramatu Johanna Wolfganga Goethego i jedno z najsłabszych dzieł twórcy *Metropolis*<sup>40</sup>.

Wspominałem już, że kinowa frekwencja obu adaptacji *Pana Tadeusza* była wysoka. Czy jednak miało to związek z wyrazistością idei Mickiewicza w ich powszechnej recepcji i świadczyło o ich ważności dla widzów z dwudziestolecia, dotkniętych romantycznym paradygmatem kultury, i dla tych z końca XX wieku, już z niego – wedle Marii Janion – „wyleczonych”<sup>41</sup>? Trudno znaleźć podstawę do odpowiedzi na to pytanie.

<sup>38</sup> J. Lechoń, *Kino w obronie „Pana Tadeusza”*, [w:] *Polski film fabularny 1918-1939...*; A. Słonimski, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, [w:] *Polski film fabularny 1918-1939...* Zob. też A. Madej, *op. cit.*, s. 133-134.

<sup>39</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 144.

<sup>40</sup> Zob. S. Kracauer, *op. cit.*, s. 137-138.

<sup>41</sup> M. Janion, *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 19-34.

Jakkolwiek by było, *Pana Tadeusza* Ordyńskiego oglądamy dziś nie jako arcydzieło, lecz jako świadectwo epoki i przyczynek do dziejów recepcji Mickiewicza w dwudziestoleciu międzywojennym. A także jako dowód braku wielkich wymagań wobec wpisanego w to dzieło wirtualnego odbiorcy, dla którego „ośnienie w niespokojnym niebie wieszczą” pozostało tylko publicystyczną figurą.

**“ILLUMINATION IN THE TURBULENT SKY OF THE POET”.  
RYSZARD ORDYŃSKI’S FILM *SIR THADDEUS* (1928) –  
A VIRTUAL VIEWER’S PERSPECTIVE**

Summary

The discovery in 2006 and a digital reconstruction of successive fragments of a copy of the 1928 film *Pan Tadeusz* (*Sir Thaddeus*), a silent film adaptation of Adam Mickiewicz’s epic poem of 1834 created for the 10th anniversary of independence, will give audiences a chance to examine the adaptation’s premises once more. The author of the article contemplates the sense in comparing the film to the greatest achievements of 1920s cinema and ponders the reasons behind the positive reception of the work by its first audiences. In his opinion, the film’s success ought to be sought within the context of the cult of Mickiewicz, and not strictly in the merits of the film.