

Helena Karwacka

WITOLD WANDURSKI O KINIE I FILMIE

W utrwalonym portrecie autora *Śmierci na gruszy* zwykło się widzieć niemal wyłącznie człowieka teatru: awangardowego dramaturga i inscenizatora, twórcę i reformatora teatrów robotniczych w międzywojennym dwudziestolecu — działacza kulturalnego komunistycznej lewicy, który w stworzonym przez siebie modelu publicystycznego teatru politycznego widział nie tylko jedno z najbardziej skutecznych narzędzi ideowego uświadamiania i propagandy, ale także załączek własnej sztuki walczącego o swe prawa proletariatu.

Wizerunek ten ma w istocie rysy tak wyraziste i dobitnie określone różnorodnym dorobkiem Wandurskiego we wskazanym zakresie, że trudno byłoby dokonać w nim bardziej zasadniczych korekt. Warto go jednak dopełnić o jeszcze jedną, równie jak teatralna silną i autentyczną, choć już nie tak wszechstronnie w jego życiorysie zaświadczoną pasję, a mianowicie k i n o, którego był — jak wielu już z jego pokolenia — zaprzysięgłym wielbicielem.

Wymowne tego dowody pozostawił Wandurski w swoim dorobku publicystycznym, zwłaszcza tym najwcześniejszym, z lat 1921—1924, kiedy jego fascynacja kinem wyrażała się niemal spontanicznie w entuzjastycznych wypowiedziach o „Wielkim Niemowie Radosnym”; w esejistycznej i recenzyjnej formie ogłaszał je początkowo na łamach warszawskiego „Robotnika” (1921), a później łódzkiej „Republiki” (1923) i „Wiadomości Literackich” (1924)¹. Zdumiewała go, ale zarazem pobudzała do refleksji, niezwykła popularność niemego kina, zadziwiająca możliwość docierania do najszerszych kręgów społecznych i komunikowania się z różnonarodową i różnojęzyczną widownią — swoistego

¹ W niniejszym szkicu wykorzystano wyłącznie publikacje niewątpliwego autorstwa Wandurskiego (podpisane nazwiskiem lub pseudonimem Bohdan); istnieje przypuszczenie, że opublikował ich więcej, zwłaszcza na łamach łódzkiej „Republiki”, lecz wobec braku podpisów ich autorstwo nie jest pewne.

rodzaju uniwersalność, „globalność i wszechświatowość” kina, jego demokratyzm. Próbował więc zastanowić się nad tym, czym jest kino dla owych mas, a zwłaszcza dla „warstw pracujących” — ludzi ciężkiej fizycznej pracy, czego oni w nim szukają i czego oczekują. Dało mu to okazję do próby określenia właściwości i specyficznych cech wyrazowych tej młodej i wciąż jeszcze budzącej rozliczne kontrowersje sztuki, skonfrontowania jej ze starą sztuką teatru i jego współczesną sytuacją. Prawie w każdej wypowiedzi na ten temat stawiał pytanie: „dlaczego nie wzrusza nas teatr, a porrywa kino?”

Drugi etap zainteresowań Wandurskiego kinem przypada na lata 1928—1930 i ściśle już wiąże się z jego działalnością kulturalną na emigracji, w środowisku radzieckiej Polonii. Próbował wtedy także film, podobnie jak teatr, włączyć w służbę polityczno-ideowej działalności. Propozycje, jakie w tym zakresie przedstawił, dotyczyły projektu zrealizowania polskiego filmu rewolucyjnego, pokazującego tradycje walki klasowej w kraju. Ogłosił je w obszernym szkicu na łamach wydawanej w Moskwie „Kultury Mas” (1929), w którym przedstawił także kilka wariantów tematycznych takiego scenariusza, jak również własne poglądy na temat roli, zadań i funkcji współczesnego filmu. Różniły się one dość zasadniczo od tego, co w tej sprawie miał do powiedzenia we wcześniejszej fazie zainteresowań tą sztuką, ale i ona zmieniła się zasadniczo, przede wszystkim przemówiła i zanotowała już na swym koncie wiele bardzo wybitnych osiągnięć artystycznych. Wandurski cenił przed wszystkim to, co w zakresie rewolucyjnego filmu stworzyła wówczas szkoła radziecka (Eisenstein, Pudowkin, Dowżenko), której zdobycze wyraźnie go inspirowały. Mimo to jego propozycje i poglądy nie spotkały się z aprobatą środowiska polonijnych działaczy, których pobudziły do zasadniczych i pouczających replik. Odpowiadał na nie Wandurski równie zasadniczo, broniąc zarówno swoich przekonań, jak i propozycji scenariuszowych. Nie weszły one jednak w stadium realizacji i pozostały, jak i owe polemiki, jedynie śladem sporów ideowych tamtych lat.

Obie fazy zainteresowań Wandurskiego kinem zasługują na baczniejszą uwagę, stanowią bowiem bardzo znamienity i interesujący dokument czasu, kiedy o kinie i filmie pisało się i dyskutowało jeszcze bardzo żywo i gorąco, gdy poglądy na temat wartości i znaczenia tej sztuki były jeszcze wyraźnie spolaryzowane, chociaż zdecydowanie już przeważali jej zwolennicy. A. Wandurski nie był świadkiem obojętnym tego procesu i zwykł swoje przekonania wypowiadać dobitnie i jednoznacznie, co rzecz jasna nie chroniło go przed pomyłkami, ale dawało jego wypowiedziom cechę wyrazistości.

W sytuacji, gdy tak jeszcze mało wiemy o recepcji kina jako in-

stytucji kulturalnej i filmu jako sztuki masowej, zwłaszcza w kręgach lewicy społecznej, głos Wandurskiego w tych sprawach wydaje się być godny przypomnienia, przynajmniej w zwięzłej relacji.

1. „DLACZEGO NIE WZRUSZA NAS TEATR, A PORYWA KINO?”

W pierwszych wypowiedziach publicystycznych kino zainteresowało Wandurskiego przede wszystkim jako swoisty fenomen — niezwykle fakt kulturowy o rozległym rezonansie społecznym i pierwszorzędym znaczeniu, sztuka autentycznie masowa i jak najściślej związana z epoką, wychodząca naprzeciw zapotrzebowaniom czasu, stąd ciesząca się tak niezwykle powodzeniem i uznaniem w najszerszych kręgach społecznych, a zwłaszcza mas pracujących. Próbował zatem dociec przyczyn tego zjawiska, wskazać jego uzasadnienia psychologiczne i społeczne, a także kulturowe i ideowe, odwołując się do kontekstu teatru, który w jego przekonaniu — a nie był w tym odosobniony — w związku ze szczególnie dynamicznym rozwojem kina po pierwszej wojnie światowej przeżywał głęboki kryzys, nie potrafił nawiązać dialogu z współczesnością. Przyczyn powodzenia „teatru świetlnego” upatrywał także Wandurski w jego specyfice, w tylko filmowi właściwych środkach wyrazowych, co dało mu okazję do próby ich określenia.

W tym najogólniej zarysowanym obrębie spraw i problemów ówczesnego kina, jakie Wandurskiego szczególnie interesowały, zdołał on wypowiedzieć wiele trafnych i nowych wtedy spostrzeżeń i myśli, zwłaszcza gdy wynikały one z konfrontacji kina z teatrem, co nie było wówczas jeszcze przedmiotem wnikliwej analizy i refleksji². Dopomogło mu w tym niewątpliwie nieco inne doświadczenie kinomana niż to, jakie mieli wypowiadający się na temat kina publicyści w kraju, jak również głębsza niż u wielu z nich znajomość spraw współczesnego teatru. Wandurski bowiem dopiero co powrócił z paroletniego pobytu w Rosji Radzieckiej, gdzie bliżej zainteresował się teatrem (głównie koncepcjami reformatorskimi Meyerholda, którego był szczególnym zwolennikiem) i sam w tym zakresie działał³. Tamten pobyt dał mu również okazję zdobycia rozleglejszego doświadczenia kinowego widza; między innymi możliwość obserwowania reakcji różnych w swym narodowym składzie widowni.

Punkt wyjścia rozważań Wandurskiego o kinie stanowiła próba

² Por. J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław 1974 oraz *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1918—1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Wrocław 1975.

³ Zob. H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Łódź 1968, s. 61—65.

określenia, czym ono jest i jak przedstawia się jego powojenna sytuacja. Wypowiedział to najpełniej i zarazem najzwięźlejš w szkicu *Kino, teatr a literatura*⁴, stwierdzając:

Kino — to dziecko nieślubne Techniki i Teatru wyrzucone na rynek kapitalistyczny, a przygarnięte i wychowane przez wielkomiejską ulicę; kino pogardzane lub zaledwie tolerowane przez ludzi „patentowej” kultury, kino strofowane tylokrotnie przez oficjalnych wychowawców i moralizatorów społecznych nie tylko istnieje jako produkt poboczny naszej kultury, ale rozwija się samorzutnie zyskując sobie coraz gorętsze sympatie wśród szerokich warstw społeczeństwa i postępuje w swym rozwoju artystycznym z niesłychaną szybkością.

Zaprzeczeniem tej dynamiki rozwojowej i społecznej ekspansji kina był — w przekonaniach Wandurskiego — współczesny teatr dramatyczny, „prawdziwy spadkobierca światowych tradycji artystycznych i kulturalnych”, który jednak po wojnie „zdradzał wyraźnie osłabienie tętna życia twórczego”, „tkwił w stanie ostrego przesilenia”, a przede wszystkim „tracił łączność z publicznością”. Pytał więc: „Czy jednak kino temu winne? Czy dlatego rośnie i doskonali się, że schlebia wulgarnym gustom ulicy?” Odpowiedzi na te pytania próbował szukać w szczególnej sytuacji powojennej, „w skomplikowanym splocie przyczyn natury socjalno-psychologicznej i ideologicznej”. W takim ujęciu zjawiska, aczkolwiek mógł je tylko zarysować szkicowo, był wówczas jednym z pierwszych⁵.

Uwagi na ten temat zawarł Wandurski w eseistycznym szkicu *Niemowa Radosny*⁶. Dociekając w nim między innymi psychosocjologicznych przyczyn powodzenia kina, widział je przede wszystkim w podświadomej potrzebie marzenia o lepszym życiu, „życiu innym niż ciężka codzienna rzeczywistość”, jak również w potrzebie odpoczynku po trudach wyczerpującej pracy, potrzebie relaksu. Nieme kino zaspokajało te potrzeby jego zdaniem „w takiej formie, która najbardziej odpowiadała półświadomym życzeniom nieurzeczywistnionym mas”. Motywował to głośną wówczas teorią snów Freuda, odwoływał się do przekonań romantyków oraz Nietzschego o pokrewieństwie między snem a widowiskiem teatralnym. Przyrównywał „teatr świetlny” do działania halucynogennych narkotyków, które swoiście wywoływały i zarazem zaspokajały owe marzenia.

Nie był przy tym Wandurski zwolennikiem swoistego eskapizmu, jakiemu hołdowała ówczesna komercyjna kinematografia, która dość

⁴ W. Wandurski, *Kino, teatr a literatura*, „Robotnik” 29 XII 1921.

⁵ Zob. przyp. 2; wymienione w nim opracowania nie notują jednak publikacji Wandurskiego o kinie.

⁶ W. Wandurski, *Niemowa Radosny*, „Robotnik” 12 XII 1921.

powszechnie była przekonana, że zająć i zabawić widza może tylko ekranowy obraz świata zupełnie niepodobny do tego, w którym żyje. Chodziło mu raczej o pokazanie świata nieznanego, ale realnego, świata w jego zewnętrznym pięknie i twórczym wysiłku. Sumując swoje uwagi w zakończeniu wspomnianego szkicu, pisał:

Kino poszukuje jak dużo jest jeszcze do zrobienia na tym tysiąckroć objętanym globie, jak wielka jest energia i potęga twórczej woli człowieka, który w walce z żywiołem [...] zwycięsko wychodzi z tego przepięknego turnieju życia — o wiele piękniejszego i wznioślejszego niż bezmyślne walki milionowych armii.

Lata powojenne — co Wandurski dostrzegł już z całą oczywistością — zrodziły nowego widza, widza masowego, „przeciętnego człowieka współczesnego”, pochodzącego głównie „z warstw ludzi pracujących”, którzy zaczęli walczyć „o prawo korzystania z najprostszych chociażby zdobyczy kultury”. Otóż cechą znamioną pragnień tego widza był zdaniem Wandurskiego: „zwrot ku pięknu zewnętrznemu wyęteżonego w ciągłym ruchu życia oraz niewytlumaczalna potrzeba uzupełniania tego życia przez fantastykę rzeczywistości”, co coraz częściej znajdowało odbicie na srebrnym ekranie. Teatr natomiast dalej preferował „egotyczne grzebanie się w sobie kilku wysoce indywidualnych bohaterów”, nadużywał słowa, zamykał się w ciasnych ramach pudełkowej sceny, przedstawiał kameralne dramaty w kameralnych wymiarach. To właśnie — stwierdzał — nie interesowało już owego nowego, przeciętnego widza masowego, który nie był do tego przygotowany. „Nie krasomówstwo cyzelowane niezgrabnie poruszających się i wątych postaci scenicznych — dowodził — lecz żywiołowy ruch, najwymowniejsza cecha życia oraz wyrazisty gest tryskającego zdrowiem, wyćwiczonego w akrobatyce pięknego ciała nowoczesnych artystów sceny [...] stanowi prawdziwe pathos teatru świetlnego”. W ruchu więc dostrzegał Wandurski istotę nowej sztuki, ruchu swobodnie autonomicznym, a nie takim, który ilustruje treści, lecz sam je rodzi, co dopiero Irzykowski szerzej rozwinie w swojej *Dziesiątej muzie* (1924) i podejmie awangarda literacka w wypowiedziach na temat kina (Peiper, Stern).

Najwięcej uwagi poświęcił Wandurski związkowi kina i teatru z literaturą. Napisał na ten temat najobszerniejszy z opublikowanych w tych latach szkiców (*Kino, teatr a literatura*). Dowodził w nim odwołując się do najgłębszych tradycji teatralnych, że literatura, słowo w teatrze odgrywało zawsze w chwilach jego największego rozkwitu „rolę nie większą niż inne gałęzie scenicznej twórczości artystycznej”. Natomiast okresy upadku następowały wówczas, gdy przestawał on

być „sztuką wszechludową i ogólnie zrozumiałą”, gdy ta sztuka „z natury gromadzka i wszechludzka” stawała się przywilejem jakiegoś stanu czy klasy panującej, które „traktowały teatr jako rozrywkę, lub jako środek narzucania swojej ideologii klasowej”. Tak właśnie, jego zdaniem, stało się ze współczesnym teatrem dramatycznym, teatrem mieszczańskim, który „jest właśnie teatrem literackim «psychologicznym», a klasa panująca — burżuazja — wyzyskuje go jako rozrywkę i środek narzucania swej ideologii”. Kino było więc w przekonaniu Wandurskiego swoiście instynktowną formą buntu szerokiej widowni przeciwko przerostowi literatury w teatrze, jaki zdarzał się w jego dziejach wielokrotnie — „naturalnym odruchem oderwanej od «literatury» ulicy przeciwko okaleczonemu teatrowi”⁷.

Jako „wytwór miasta i dziecko ulicy” kino było — zdaniem Wandurskiego — obdarzone „niezwykłym zmysłem zgadywania nastrojów gromady”, „czuło doskonale rytm jej zbiorowego serca”, „znało dokładnie puls życia społecznego” i „wiedzione instynktem wyczuwało zasadniczy ton życzeń warstw szerokich”. Nadto potrafiło do tych mas przemawiać językiem zrozumiałym, odwołując się do prostych metod i najogólniejszych schematów „bezpośrednio działających na wzruszeniową sferę przeżyć przeciętnego człowieka”. Kryło się w tych oświadczeniach i spostrzeżeniach entuzjasty kina najgłębsze przekonanie, że tylko ono jest sztuką prawdziwie współczesną i autentycznie masową, najpełniej i najlepiej zaspokajającą potrzeby najszerszych mas — szarych i prostych ludzi, przytłoczonych trudną rzeczywistością dnia, których głód innych wrażeń wzrastał ze spontaniczną siłą. „Kino — rekapitulował Wandurski w 1923 r. na łamach łódzkiej «Republiki» — jest uniwersalnie międzynarodowe, jest instytucją potężnie oddziałującą na multimilionowe masy nie tylko europejskie [...] jest sztuką prawdziwie wszechludzką i arcyłudzką...”⁸

Autor *Niemowy Radosnego* — jak sam oświadczał — „ukochał kino jako takie”, toteż w jego wypowiedziach nie ma nawet śladu jakiegokolwiek moralizatorstwa czy strofowania „niesfornego dziecka ulicy”. Nawet wtedy, gdy stwierdza, że zbytnio ono goni za sensacją i wyraźnie schlebia niewybrednym gustom, co tak ostro potępiał w innych dziedzinach sztuki czy prasie⁹. Bronił także najbardziej sentymentalnego i schematycznego, z obowiązkowym happy endem, melodramatu. „Sentymentalizm? — pisał — A czyż to gorsze od nudy. Czyż mamy się wstydzic [...] że i głupie serce też strawę mięć musi... Czyż należy się

⁷ W. Wandurski, *Kino, teatr a literatura*.

⁸ Bohdan [W. Wandurski], *Na srebrnym ekranie*, „Republika” 25 I 1921.

⁹ Czynił to prawie równocześnie na łamach „Republiki” w cyklu *Sensacja, matołek a cywilizacja (Przyczynek do lilozologii kultury)*.

gniewać na ludzi prostych, spracowanych, przygnębionych stałą troską o chleb, że idą do zaciemnionej sali, by się nieco wyplakać — może nie tyle z powodu ciężkich losów bohaterki [...] ile dlatego, że przecież czasem trzeba dać ujście nagromadzonej goryczy..."¹⁰

Mimo w sumie niewielu publikacji na temat kina, Wandurski uchodził w kręgach literackich nie tylko za jego zapalonego miłośnika, ale także znawcę. Na tej podstawie redakcja „Wiadomości Literackich” powierzyła mu napisanie recenzji z pierwszej polskiej książki o estetyce kina, *Dziesiątej muzy* Karola Irzykowskiego, który znał poglądy Wandurskiego ogłaszane na łamach „Robotnika” i nawet pokwitował je w pewien sposób w swojej książce¹¹.

Wandurski, jeden z najbardziej aprobatywnych krytyków *Dziesiątej muzy*, uznał ją za „doniosłe wydarzenie w świecie literackim”, podkreślał jej nowatorstwo i szerokość horyzontów autora, rokował książce międzynarodową karierę. Uderzała go w niej „wnikliwość intuicji, przenikającej do tajników ducha techniki”, „czujność na piękno wynalazku jako takiego”, a podobał szczególnie i przekonywał rozdział *Ciało jako żywioł*, w którym Irzykowski wyłożył — jego zdaniem — istotę swojej teorii kina (rozmyślał kiedyś nad tymi problemami również autor tej recenzji). W pionierskiej książce Irzykowskiego widział Wandurski „compendium estetyki filmowej”, doskonałe vademecum estetyczne po kinie”, w którym „zarówno pracownicy kin — autorzy scenariuszy, reżyserzy, aktorzy i operatorzy — jak i wielbiciele «dziesiątej muzy» i jej teoretycy znajdą bogatą kopalnię trafnych uwag, pomysłów, wskazówek i rad praktycznych”¹².

Szanse te, jak wiadomo, nie zostały przez współczesnych wykorzystane, wielu książki Irzykowskiego po prostu nie zrozumiało i nie doceniło. Wandurski wyróżnił się w tym względzie nie tylko znajomością i rozumieniem przedmiotu, ale także dużą intuicją w ocenie. Wielu późniejszych krytyków *Dziesiątej muzy* pisać będzie o zaprzepaszczonej szansie tej książki, o niewykorzystaniu jej w praktyce, w rozwoju polskiej kinematografii.

¹⁰ Bohdan [W. Wandurski], *op. cit.*

¹¹ „Witold Wandurski uważa [pantomimę] nie za degradację, lecz za misję zaszczytną, ponieważ pantomima jest [?] pierwotną formą teatru, do której teraz dusza ulicy instynktowo nawraca zbrzydziwszy sobie w teatrze literaturę” (K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, Warszawa 1977, s. 204—205). Prostował to w swojej recenzji *Dziesiątej muzy* Wandurski, stwierdzając, że nie szło mu o „nawrót kina wyłącznie do pantomimy”, ale „miał na myśli to samo, co Irzykowski uznał «ciałowatością» postaci ludzkiej”. (W. Wandurski, *Compendium estetyki filmowej*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 29).

¹² Wandurski, *Compendium estetyki filmowej*.

Wypowiedź ta zamykała uwagi Wandurskiego o kinie w pierwszej fazie jego zainteresowań tą sztuką.

2. „KRĘCĄCY POLSKI FILM REWOLUCYJNY”

Zainteresowania Wandurskiego kinem z pierwszego i drugiego etapu dzieli nie tylko upływ kilku lat, w przeciągu których nie wypowiadał się na ten temat¹³, ale także spora różnica przekonań i upodobań. Pozostał oczywiście dalej zamilowanym kinomanem i jego doświadczenia w tym zakresie znacznie się wzbogaciły, ale nie był już tak bezkrytycznym wielbicielem kina. Jego upodobania w tym względzie wyraźnie podległy pewnej selekcji i określiły się, a przyczyniła się do tego niewątpliwie jego aktywna działalność polityczna i kulturalna. Zaczął patrzeć na film już nie przez pryzmat osobistych upodobań, ale jako działacz. Dostrzegł wtedy instrumentalne możliwości filmu i postanowił je wyzyskać w propagowaniu idei, której służył.

We współczesnym filmie cenił teraz Wandurski przede wszystkim jego wartości dokumentalne — realne odbicie rzeczywistości. Było to nawet dla niego swoistą miarą nowoczesności. „Nowoczesne kino — pisał — musi protokołować w artystycznych skrótach, w odpowiednim nastawieniu i dramatycznym montażu realną rzeczywistość”. Wszelka literatura w kinie wydawała mu się „drogą do kiczu”. Zdecydowanie teraz potępiał melodramat. „Przez dwie godziny — stwierdzał — wyciąga się z widza bebecchy na metry: jak się kochali, jak cierpieli... A niech to szlag trafi! Dzisiejszy bywalec kinowy ma tego dosyć”¹⁴.

Te dość zasadnicze zmiany w upodobaniach kinowych autora *Niemowy Radosnego* dokonały się między innymi, jeśli nie przede wszystkim pod wpływem osiągnięć rewolucyjnej kinematografii radzieckiej, której czołowe dzieła: *Pancernik Potiomkin* i *Październik* Eisensteina, *Matkę*, *Koniec St. Petersburga* i *Burzę nad Azją* Pudowkina oraz *Arsenał Dowżenki*, miał okazję zobaczyć na przełomie lat 1928—1929 w Berlinie, gdzie znalazł się po ucieczce z kraju przed grożącym mu procesem politycznym. One to zainspirowały go myślą stworzenia polskiego filmu rewolucyjnego.

Propozycje na ten temat przedstawił Wandurski w obszernym szkicu *Kręcący polski film rewolucyjny*, który opublikował już w *Związku*

¹³ Zrobił wyjątek jedynie dla filmu *Ziemia obiecana*, o którym pisał na łamach „Dźwigni” (1927, nr 6), lecz recenzja ta nie zawierała ogólniejszych czy nowych poglądów Wandurskiego na temat kina i filmu.

¹⁴ W. Wandurski, *Kręcący polski film rewolucyjny*, „Kultura Mas” 1929, nr 3; stąd dalsze cytaty.

Radzieckim, gdzie osiadł na stałe jako emigrant polityczny i rozwinął bardzo ożywioną działalność kulturalną wśród radzieckiej Polonii¹⁵, co oczywiście wyraźnie określiło charakter jego propozycji. Potrzebę stworzenia takiego filmu uzasadniał następująco:

Mamy materiał pierwszorzędny. W tematach, motywach — w ludziach. Proletariat polski kroczy obecnie w pierwszych szeregach awangardy rewolucyjnej kapitalistycznego Zachodu. Na terenie Związku Radzieckiego przebywa dużo emigrantów, co sami brali bezpośredni udział w walkach. Znają oni dobrze masy, ich życie, potrzeby — heroiczne i humorystyczne szczegóły walk. Mają za sobą epopeję więzień, niejedną demonstrację, niejednen strajk. Żywa historia zmagania od I Proletariatu — poprzez rok 1905, do walki z faszysmem Piłsudskiego — stoi przed nami otworem i czeka. Czekaj obiektywu kinoaparatu, tęskni do ciemni laboratoriów, wzdycha do nożyc ostatecznego montażu. Materiał pierwszorzędny. Brać z tego i brać. Tylko śmiało! Nie zwlekać.

Film winien te tradycje dokumentować, opierać się na ustnych relacjach, pamiętkach, więziennych „grypsach”, protokołach policyjnych i innych źródłach. „Realne oddanie epizodów walk rewolucyjnych — dowodził Wandurski — ma więcej fantastyki, więcej mocy dramatycznych, więcej piękna niż wymysł najbardziej wyrafinowanego literata”. Musi to być ponadto film z „rewolucyjnym happy endem”. Był bowiem przekonany, że „obraz walk rewolucyjnych — dzisiejszych czy przeszłych — musi mieć optymistyczne perspektywy. Radość walki, piękno dostojnej śmierci [...] humor w stosunku do wroga i siebie samego — humor najlepszy symptom wiary w słuszność sprawy — oto motory dobrego, prawdziwie rewolucyjnego filmu!” Sądził także, że „najciekawsze, najbardziej sugestionujące dzisiejszego widza masowego są tematy aktualne”.

Tak wyglądały założenia i przekonania projektodawcy. Przedstawił on także konkretne propozycje scenariuszowe. Pierwsza z nich pokazywała możliwość nakręcenia filmu o Łodzi i nosiła tytuł *Bawelna*. Wyzyskiwał w niej Wandurski własne doświadczenia z politycznej i kulturalnej (Scena Robotnicza) działalności w rodzinnym mieście. Propozycja pokazywała łódzkiego proletariatu w pracy (sceny w fabrykach) i walce (kulminacyjną sceną był manifestacyjny pogrzeb Tomasza Rychlińskiego, członka I Proletariatu, w 1926 roku rozpędzony przez policję). Epilogiem filmu miał być wielki strajk powszechny.

Druga propozycja dotyczyła działalności MOPR (Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom) w polskich więzieniach, przedstawiała warunki życia więźniów politycznych i ich działalność. „Sceny ponure — pisał Wandurski przy tej okazji, a zasada ta miała obowiązywać we wszystkich propozycjach — muszą być przeplatane sce-

¹⁵ Zob. Karwacka, *op. cit.*, s. 316—347.

nami humoru. Każdy obraz porażki więźniów musi mieć odpowiednik w obrazach ilustrujących zdobycze MOPR". Dla tego filmu przewidywał tytuł: *Miejmy odwagę patrzeć radośnie*.

W trzeciej propozycji przedstawił możliwości zrealizowania filmu o Ludwiku Waryńskim, którego działalność chciał pokazać „na tle walki I Proletariatu”. Proponował, żeby wyzyskać w nim *Elegię o śmierci Ludwika Waryńskiego* Broniewskiego i zrealizować jako „piękny poemat filmowy”.

Wandurski zaproponował także realizatorów polskiego filmu rewolucyjnego, których widział w „twórcach nowego kina sowieckiego” — Eisensteinie, Pudowkinie lub Dowżence, a którym należało przydzielić do pomocy „polskich pisarzy proletariackich i doświadczonych towarzyszy”; być może — dodawał — wyrosnie z nich kiedyś dobry twórca polskiego filmu.

Propozycje i tezy zawarte w artykule Wandurskiego *Kręcmy polski film rewolucyjny* spotkały się z ostrą krytyką środowiska polonijnego. W jego imieniu wystąpił na łamach „Kultury Mas”, również mającej pewne zastrzeżenia do przekonań Wandurskiego¹⁶, ukrywający się pod kryptonimem J. K., polemizujący zarówno z jego, jak to określił, „niechęcią i bojaźnią” do literatury w kinie, jak i przedstawionymi propozycjami tematycznymi scenariuszy. Zarzucono Wandurskiemu niedostrzeżenie aktualnych problemów Polonii. „Niepotrzebnie i zbyt pośpiesznie — pisał J. K. — tow. Wandurski uogólnił te przykłady z kurnika Polski faszystowskiej, kiedy ma tuż pod nosem świetne przykłady wykorzystania literatury dla kina”¹⁷.

Wandurski bronił swego stanowiska argumentując, że przedstawione przez niego propozycje nie mogły uwzględnić radzieckiej rzeczywistości, ponieważ powstały jeszcze w czasie jego pobytu w Niemczech. Przedstawił jednak kwestię ważną i potrzebną, czego dowodem jest duże zainteresowanie jego propozycjami. Otrzymał już zamówienia z MOPR na kilka scenariuszy, a wzmianki i przedruki jego artykułu ukazały się w prasie rosyjskiej i ukraińskiej. „Jedynie towarzysze polscy w ZSRR — dodawał z goryczą — zachowali się dość wstrze-

¹⁶ Redakcja „Kultury Mas” opatrzyła artykuł Wandurskiego następującym przypisem: „Nie solidaryzujemy się ze sformułowanym w powyższym ustępie stanowiskiem tow. Wandurskiego, spokrewnionym pod wieloma względami ze stanowiskiem tzw. «literatury faktu», reprezentowanej we współczesnym piśmiennictwie rosyjskim przez grupę REF (dawniej LEF). Drukując artykuł tow. Wandurskiego bez jakichkolwiek zmian, redakcja zaznacza, iż do potrąconej mimochodem kwestii stosunku twórcy proletariackiego do rzeczywistości powróci w jednym z najbliższych numerów” („Kultura Mas” 1929, nr 3, s. 23).

¹⁷ J. K. *O polski film rewolucyjny*, „Kultura Mas” 1930, nr 3.

mieżliwie w stosunku do pomieszczonych w moim artykule zagadnień".¹⁸

Takim akcentem kończyła się druga faza zainteresowań Wandurskiego kinem i filmem.

Instytut Filologii Polskiej
Zakład Współczesnej Literatury Polskiej

Хелена Карвацка

ВИТОЛЬД ВАНДУРСКИ О КИНОИСКУССТВЕ И ФИЛЬМЕ

В очерке представляются взгляды Витольда Вандурского на киноискусство и фильм, содержащиеся в его высказываниях (эссе, рецензиях и статьях, а также полемических дискуссиях), публикуемых в 1921—1924 годах на страницах варшавских и лодзинских журналов, а также в 1929—1930 годах — на страницах „Культуры масс“, журнала, выпускаемого в Москве. Обе стадии заинтересований этими вопросом разделяет не только время, но тоже различные взглядов. В первый период Вандурски рассматривал киноискусство как своего рода вариант культуры, т.е. считал его массовым искусством, пользующимся особым успехом у трудящихся. В своих высказываниях он пытался обосновать это явление социопсихологическими и идейнокультурными явлениями; его исследования были одни из первых в развитии польского киноискусства. Вандурски занимался тоже связями кино и театра с литературой. Во втором периоде он занимался прежде всего инструментальной стороной фильма и возможностями реализации польского революционного фильма, к которому предлагал первые сценарии, публикуемые на страницах „Культуры масс“. В это время он был сторонником документального и фактографического фильма, отражающего верно действительность.

Выше представленные стадии заинтересований Вандурского киноискусством и фильмом представляют собой интересный исторический документ, являются примером восприятия этого вида искусства в общественных кругах левого крыла, которых взгляды и деятельность по этому вопросу до сих пор еще мало известны.

¹⁸ W. Wandurski, *Film polski podcinany na pniu*, „Kultura Mas“ 1930, nr 5.