

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA,
MAREK HENDRYKOWSKI
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Images
vol. XX/no. 29
Poznań 2017
ISSN 1731-450X

Pierwsza ekranizacja Pana Twardowskiego

ABSTRACT. Hendrykowska Małgorzata, Hendrykowski Marek, *Pierwsza ekranizacja Pana Twardowskiego* [The first film adaptation of *Pan Twardowski*]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 149–160. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.09.

The article discusses the oldest recorded film adaptation of the legend of Pan Twardowski, found in the archives of the George Eastman House in Rochester, New York. The two-part feature film was filmed in Russia between 1916 and 1917, and its creator was the famed Polish filmmaker Władysław Starewicz.

KEYWORDS: First World War, Skobielevski Committee, Russian cinema, Polish culture, film, legend, adaptation, Starewicz, *mise-en-scène*

Wieloletnie doświadczenie podpowiada, że polskich filmów należy szukać wszędzie na świecie, czasami bardzo daleko od Polski, a w tym przypadku – nawet w głębi kontynentu północnoamerykańskiego, kilkaset mil od Nowego Jorku, nad jeziorem Ontario. Odnalezienie najstarszej ekranizacji *Pana Twardowskiego* w legendarnym amerykańskim archiwum filmowym George’a Eastmana jest samo w sobie ogromną niespodzianką. W imponujących zbiorach słynnego George Eastman House Film Archive w amerykańskim Rochester, dzięki zapobiegliwości jego legendarnego pierwszego kustosa Jamesa Carda, zachowała się kopia tego archiwalnego filmu sprzed równo stu lat.

Kustosz Card

Habent sua fata opera cinematographica. Istotnie, swoją historię mają nie tylko książki. Mają ją również – i to niekiedy jaką! – dzieła filmowe i produkcje kinematograficzne. Wprowadzamy to istotne rozróżnienie po raz pierwszy, ale nie ostatni. Przyda się bowiem szersza świadomość, że czym innym jest dzieło filmowe jako utwór, a czym innym – jako produkcja. W przypadku ekranizacji *Pana Twardowskiego* różnica owa ma niemałe znaczenie, a związek między jednym a drugim okazuje się ważny zarówno w świetle kształtu samego dzieła, jak i okoliczności jego powstania.

Habent sua fata...

Fakt, że kopia *Pana Twardowskiego* po wszystkich dziejowych zawieruchach i dwóch wojnach światowych sto lat od moskiewskiej premiery tego filmu znalazła się na drugim krańcu świata, sam w sobie stanowi niepojęty zbieg wielu okoliczności. Nie wiadomo, kto i kiedy tę kopię wywiózł z ogarniętej wojną domową Rosji. Nie wiadomo też, jakim cudem i w czym bagażu trafiła ona za Atlantyk. Nie wiadomo, kto przekazał ją do zbiorów GEH. W zachowanych w archiwum doku-

mentach przekazania w pozycji źródło figuruje informacja: nieznane. Wiadomo natomiast, że George Eastman House przechowuje w swoich zbiorach: pierwotną kopię 35 mm z roku 1916 (6 rolek, nitrat w złym stanie), kopię tego samego filmu z roku 1923 (nitrat), kolejną kopię wykonaną w roku 1929 (z napisami w języku angielskim i polskim) oraz sporządzoną w trzech aktach negatywową i pozytywową czarno-białą kopię 35 mm na taśmie niepalnej. Te dwie ostatnie kopie wykonane zostały przez archiwum w roku 1980 dla zabezpieczenia filmu przed materialnym zniszczeniem.

Warto zauważyć i podkreślić, iż nakręcony w Moskwie *Pan Twardowski* jest jedynym filmem z tego okresu, ściśle związanym z kulturą polską, choć wyprodukowanym w carskiej Rosji, który zachował się w całości.

Długi metraż

Przystępując w roku 1916 do realizacji *Pana Twardowskiego*, Władysław Starewicz miał trzydzieści cztery lata, wieloletnie doświadczenie w pracy w kinematografii i długą listę nakręconych przez siebie filmów, które były wyświetlane zarówno w kinach rosyjskich, jak i za granicą. Cieszył się już w kręgach przedsiębiorców kinematograficznych Rosji zasłużoną renomą wytrawnego mistrza filmu lalkowego i czarodzieja efektów filmowych, zdolnego urzeczywistnić na ekranie nawet najtrudniejsze i najbardziej wymyślne zadanie inscenizacyjne. Opinia ta niewątpliwie pomogła mu otrzymać kolejne zlecenie państwowe – tym razem na sporą, dzisiaj powiedzielibyśmy: wielkobudżetową, produkcję, jaką miał się stać *Pan Twardowski*.

W przypadku tego projektu Starewicza miarą jego artystycznych i producenckich ambicji była wielkoformatowa skala projektu i planowany przezeń widowiskowy kształt przyszłego filmu. Do tego momentu autor *Zemsty operatora filmowego* i *Lilii Belgii* z właściwą mu mistrzowską inwencją i swobodą inscenizacyjną realizował filmy krótkometrażowe, z których wiele cieszyło się w Rosji uznaniem i dużą popularnością. Interesując się żywo tym, co dzieje się w świecie kina i w światowym przemyśle filmowym, wiedział jednak, że w różnych krajach (Włochy, Francja, Dania, Stany Zjednoczone), czyli u konkurencji, ale jeszcze nie w Rosji, od jakiegoś czasu coraz częściej pojawiają się w repertuarze aktorskie filmy długometrażowe – pełnospektaklowe, w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia.

Taki seans filmowy, którego projekcja trwa 90–100 i więcej minut, w zakładanym przez twórcę widowiskowym modelu jego odbioru w świadomości adresata miał przywodzić na myśl spektakl teatralny, przesuując kino i film w stronę kultury wysokiej, a jednocześnie dając okazję do zaferowania widowni czegoś więcej niż chwilowa wesołość z uciechnej krotchwili. W ten sposób *Pan Twardowski* stał się dla swego ambitnego twórcy pierwszym w jego karierze tak wielkim wyzwaniem reżyserskim i produkcyjnym.

Nie było dlań natomiast niczym nowym adaptowanie na ekran literatury. Przed *Panem Twardowskim* Starewicz robił to już wielokrot-

nie dla wytwórni Chanżonkowa. Wachlarz adaptowanych przez niego utworów literackich był bardzo szeroki: od bajki Puszkina (*Bajka o rybaku i rybce*, 1913, wspólnie z Iwanowem-Gajem), opowiadań Gogola (*Strasliwa zemsta*, 1913; *Noc wigilijna*, 1913; *Portret*, 1915), poprzez bajkę Ostrowskiego (*Śnieżka*, 1914), dramat sceniczny Żuławskiego (*Eros i Psyche*, 1915), poemat Puszkina (*Rusłan i Ludmiła*, 1915, *notabene* z aktorskim udziałem Iwana Mozzuchina i Edwarda Puchalskiego), aż do – jakże to dająca wiele do myślenia ciekawostka – powstałej jeszcze przed wojną, w zimie roku 1914, ekranizacji wiersza wielkiego księcia Konstantina Romanowa (ekranizacja nosiła tytuł *Zmarł biedaczysko w szpitalu wojskowym*).

Starewicz-adaptator literatury sprawdzał się równie dobrze we wszystkim, za co się brał. Z wyjątkiem rzeczy robionych na zamówienie „dla chleba”, w momencie wyboru za każdym razem interesowało go najbardziej jedno, a mianowicie: możliwość wykonania efektów trikowych.

Nasuwa się w tym miejscu ważne pytanie: legenda o Panu Twardowskim, owszem, ale która z jej wielu wersji? Co w istocie adaptował dla kina Starewicz? Którą z niezliczonych postaci tej pięknej legendy przeniósł na ekran? Czy w grę wchodziła baśniowa opowieść usłyszana przez niego od kogoś w dzieciństwie, czy może któraś z literackich wersji lekturowych – dostępna czytającym po polsku wielotysięcznym kręgom czytelników w Rosji? Ówczesna publiczność, złożona z wielu tysięcy Polaków mieszkających w Rosji, prowadziła na co dzień bardzo ożywione życie kulturalne i umysłowe: pełne lektur książkowych, biesiad literackich, wystaw, koncertów i spektakli teatralnych.

Jest jeszcze jeden, pozaliteracki wątek inspiracji, który mógł w tym przypadku odegrać pewną rolę. Chodzi o temat mistrza sztuk i nauk tajemnych, imię Jana Twardowskiego, podejmowany wielokrotnie przez polskich malarzy. Jego legenda i charakterystyczna postać pojawia się między innymi na obrazach i w ilustracjach autorstwa: Juliusza Koszaka (1840, 1862), Stanisława Witkiewicza (1877) i Wojciecha Gersona (1887). Z poetów interesowali się nim między innymi: Leopold Staff (*Mistrz Twardowski*, 1902), Lucjan Rydel (*Pan Twardowski*, 1906) oraz młody Jarosław Iwaszkiewicz, autor poematu dygresyjnego *Młodość pana Twardowskiego* (1912–1915). A może inspirację dla młodego reżysera stanowiła czyjaś wykreowana na szklanych przezroczach wizja ikonograficzna, którą mógł oglądać w dzieciństwie wyświetlaną za pomocą latarni magicznej?

Jedno drugiego zresztą nie wyklucza; mowa wszak o szlachcicu Twardowskim jako kimś doskonale znanym – o bohaterze będącym od wieków mieszkańcem zbiorowej wyobraźni Polaków[1]. I nie tylko Polaków. Jak dowodzi Jurij K. Begunov, historia Mistrza Twardowskiego

[1] Celowo nie przywołujemy tutaj odleglejszych niż wyżej wskazane klasycystycznych i romantycznych konotacji postaci Jana Twardowskiego w literaturze polskiej, związanych z utworami Ignacego Krasickiego,

go, Tomasza Zana, znakomitą ariostyczną balladą Adama Mickiewicza *Pani Twardowska* czy dramatem scenicznym Jana Nepomucena Kamińskiego *Twardowski na Krzemionkach*.

Adaptacja

i jego niezwykle barwna i popularna postać są również znane w kulturze ukraińskiej i rosyjskiej (Begunov 1983; zob. też Wójcicki 1937; Bugaj 1985). Jeśli mowa o kulturze polskiej, to legendarny bohater tej historii był postacią od pokoleń zamieszkującą zbiorową wyobraźnię – kimś, o kim słyszał już w dzieciństwie czy młodości niemal każdy.

Utalentowany filmowiec polskiego pochodzenia mógł więc inspirować się równie dobrze zasłyszaną od kogoś wersją ustną, jak i wersją utrwaloną drukiem, co oczywiście nie wyklucza wspomnianych przed chwilą obrazów malarskich, ilustracji i przezroczy. Dlatego formułą najlepiej oddającą zawartość samego filmu jest, naszym zdaniem, ekranizacja dawnej polskiej legendy według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego – nie tylko dlatego, że godzi ona alternatywę: legenda czy powieść, lecz przede wszystkim dlatego, że odzwierciedla swobodę potraktowania powieściowego pierwowzoru przez zdolnego adaptatora.

W naszym przekonaniu, Władysław Starewicz w nakręconym przez siebie filmie jest jako adaptator najbliższy klasycznemu dziewiętnastowiecznemu literackiemu ujęciu historii Pana Twardowskiego, które zaprezentował w swojej powieści Józef Ignacy Kraszewski. Rzecz o tyle prawdopodobna, że datowany na rok 1840 pierwodruk *Mistrz Twardowskiego* – książki autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego[2] – ukazał się nie w Warszawie, Poznaniu czy Krakowie, lecz w Wilnie! Oprócz wileńskiego było także – o trzy dekady późniejsze – popularne wydanie lwowskie. Tak więc nie tylko w Warszawie czy Krakowie, lecz również w domach polskiej inteligencji na wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej, była to powieść powszechnie obecna, czytana i szeroko znana.

Wykorzystanie jako podstawy adaptacji literackiej wersji historii o Twardowskim pióra powszechnie znanego, poczytnego pisarza nie wyklucza automatycznie tego, że adaptator mógł włączyć również wątki pochodzące z przekazów ustnych bądź też zapisane w jego pamięci obrazy z latarni magicznej oglądane w zaciszu domowym w dzieciństwie. Mamy tutaj zarówno elementy bardzo wyraźnie odwzorowujące strukturę przywołanej powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, jak i powszechnie znane, obiegowe elementy pochodzące z legendy o Twardowskim. Czy oznacza to jakąś sprzeczność? Niekoniecznie. Te pierwsze nadają adaptacji dokonanej przez Starewicza artystyczną powagę i szacowność.

Te drugie z kolei uwalniają adaptatora od sztywnego i niewolniczego trzymania się wyłącznie litery powieściowego pierwowzoru. Poszukując dla siebie pola filmowego manewru twórczego, niezbędnej reżyserowi dla zaprezentowania oryginalnej inwencji, Władysław

[2] Józef Ignacy Kraszewski, *Mistrz Twardowski*, w te-
goż: *Szkice obyczajowe i historyczne. Powieść druga*,
Wilno 1840. Na kolejne wydanie utworu trzeba było
sporo poczekać. Wznowienie *Mistrza Twardowskiego*

ukazało się ponad trzy dekady później w wydaniu
zbiorowym dzieł J.I. Kraszewskiego *Zbiór powieści*,
t. 62–63, Lwów 1874.

Starewicz postawił na coś więcej niż sfotografowany teatr. W barwnej historii słynnego czarnoksiężnika szczególnie mocno pociągnęło go to wszystko, co dawało sposobność wykreowania efektów specjalnych, w których to on, a nie jego bohater, zadziwiłby widza siłą wizji ukazanej na ekranie.

Znamienna w pewien sposób jest zmiana tytułu dzieła literackiego, której dokonał Starewicz. Jak przed momentem wspomnieliśmy, opowieść Kraszewskiego o Twardowskim była znana szerokim kręgom ówczesnych czytelników. Rzec można, iż *Mistrz Twardowski* pozostawał tytułem znajomym i dobrze osadzonym w kulturze i świadomości literackiej tamtych czasów. Nasuwa się więc pytanie: skoro sam tytuł *Mistrz Twardowski* był tak dobrze znany, to dlaczego adaptator mimo to zdecydował się podjąć decyzję o jego zmianie: z *Mistrza Twardowskiego* na *Pan Twardowski*?

Pan czy Mistrz – powie ktoś: a cóż to za różnica? Odpowiedź, jaka przychodzi na myśl, kiedy pojawia się pytanie: dlaczego? – nieco zaskakuje. Otóż dlatego, że lepsze od narzucającego się ze względu na znany pierwowzór literacki wariantu *Mistrz Twardowski* rozwiązanie kwestii tytułu ekranowego stanowił właśnie filmowy *Pan Twardowski*. A był tytułem lepszym z powodu odmiennych konotacji, jakie wnosił. Z punktu widzenia projektowanego „wizerunku” tej postaci i samego filmu ten wariant tytułu, na który zdecydował się ostatecznie Starewicz, okazał się bardziej atrakcyjny ze względu na wyróżnik... „pańskości”. Ta zaś, w zestawieniu z nazwiskiem bohatera, nasuwała skojarzenie, iż w grę wchodzi cieszący się w wielu kręgach rosnącą popularnością gatunek kostiumowego widowiska filmowego zwany **d r a m a t e m k o n t u s z o w y m**.

Widniejący w tytule wyraz „pan” połączony z tym nazwiskiem wywołuje natychmiast stereotypowe skojarzenie ze szlachcicem, przez co przypomina adresatom przekazu o dawnych czasach, o wielkiej Rzeczypospolitej końca epoki Jagiellonów. Potomek polskich zesańców, Władysław Starewicz – urodzony w Moskwie, wychowany w Kownie – nie znał Polski, nigdy wcześniej nie był w Warszawie, Poznaniu czy Krakowie, znał natomiast kulturę i historię swego kraju. *Pan Twardowski* nie jest w żadnej mierze rekonstrukcją historyczną realiów, lecz filmowym wyobrażeniem Polski z końca epoki Jagiellonów.

Taki, ahistoryczny poniekąd, sposób podejścia do tematyki polskiej sprzed wieków zdawał się w pełni odpowiadać rosyjskim zleceniodawcom. Nie zapominajmy, że nie tylko polsko brzmiące i doskonale znane nazwisko, ale również **k o n t u s z o w o ś ć** Twardowskiego (dodajmy natychmiast: Pana Twardowskiego) mogły uchodzić za propagandowo przydatne dla decydentów. Bardziej niż król i królestwo liczył się bohater. Wizja ta tylko pośrednio odwoływała się do chwalebnej przeszłości potężnego niegdyś państwa, stanowiąc ważną i trwałą część imaginacyjnego wyposażenia w atrybuty polskości – zarówno tej, jak i szeregu innych – produkcji rosyjskiej kinematografii, adresowanych przede wszystkim do polskiego widza.

**Kontekst
historycznofilmowy**

Spoglądając z filmograficznego punktu widzenia na tytuł *Pan Twardowski*, można go czytać w paru odmiennych kluczach odniesienia. Figuruje on zatem z oczywistych powodów na liście tytułów filmów zrealizowanych w latach 1909–1918 przez Władysława Starewicza. Jednak – czytany szerzej – stanowi również, co dla nas ważne, kolejne ogniwo dłuższego łańcucha ekranizacji literatury polskiej i szerzej – akceptowalnych dla rosyjskich kręgów kinematograficznych tematów polskich w ramach oficjalnego, propolskiego i panslawistycznego, trendu zapoczątkowanego przez tamtejszy przemysł filmowy wraz z wybuchem Wielkiej Wojny.

Sienkiewicz, Słowacki i inni klasycy literatury polskiej stali się w świetle tej strategii produkcyjnej atrakcyjnymi i wręcz pożądanymi obiektami zabiegów adaptacyjnych kina. Mamy więc tutaj *Potop* w reżyserii Piotra Czardynina oraz *Mazepę* (premiera polska: 29 grudnia 1914, premiera rosyjska: 30 grudnia 1914), współreżyserowanego przez Piotra Czardynina i Edwarda Puchalskiego, z Edwardem Puchalskim w roli Wojewody. Oba filmy wyprodukowała renomowana moskiewska wytwórnia Chanżonkowa, będąca liderem tamtejszego rynku filmowego.

Nie można, niestety, obejrzeć tamtej ekranizacji *Potopu*, która zaginęła, ale możemy ocenić sposób zaadaptowania dramatu Słowackiego na podstawie odnalezionych stosunkowo niedawno w rosyjskim archiwum filmowym obszernych fragmentów tego filmu (Hendrykowska 2011, s. 227–241). Materiał ten, przekazany w roku 2010 Filmotece Narodowej w Warszawie, jest odtąd przechowywany w jej zbiorach i dostępny badaczom. Zauważmy jednak, że oba filmy powstały w roku 1914, na wiele miesięcy przedtem, zanim wojska Leopolda Bawarskiego wkroczyły do Warszawy, co – przypomnijmy – nastąpiło 5 sierpnia 1915 roku.

Fakt o tyle ważny, że od tamtego momentu produkcja filmowa na ziemiach zajętych przez Niemców całkowicie zmienia swój dotychczasowy kurs: z propagandy prorosyjskiej na propagandę proniemiecką. Dochodzi do tego coś więcej, mianowicie planowa polityka toczącego wielką wojnę imperium rosyjskiego, które zmierza do pozyskania sympatii „braci Słowian”, Polaków. Rosja uruchamia i wykorzystuje do tego celu ogromną machinę propagandową, a w niej zwłaszcza przemysł filmowy, który w ówczesnych warunkach społecznego obiegu informacji i propagandy odgrywał coraz donioślejszą rolę. Co szczególnie ciekawe, Rosjanie zamierzają wykorzystać do tego celu polski potencjał twórczy – w osobach uzdolnionych reżyserów, operatorów, scenografów, aktorów, licznie zamieszkujących Moskwę i inne miasta rosyjskie.

Komitet Skobielewski

Zabieganie o przychyłność środowisk polskich w Rosji od momentu wybuchu Wielkiej Wojny stanowiło ważny element polityki władz carskich w latach 1914–1917. O tym, jak wiele się w tej materii z czasem zmieniło, szczególnie wymownie świadczy fakt wprowadzenia do repertuaru i wystawienia na scenie Teatru Polskiego w Moskwie wieczoru poezji Adama Mickiewicza z fragmentami *Dziadów!* Pre-

mierowy wieczór miał miejsce 12 czerwca 1916, wcześniej – 21 maja 1916 roku – odbyło się jeszcze próbne przedstawienie.

Odnotowujemy ten fakt, aby zdać Czytelnikom sprawę z okoliczności politycznych, w jakich doszło w tamtym okresie do ożywionej współpracy między Komitetem Skobielewskim a polskimi środowiskami artystycznymi i filmowymi w Rosji. Nasuwa się pytanie: czy w nowej dla obu stron sytuacji, jaką wywołał wybuch Wielkiej Wojny, dotychczasowe restrykcje rosyjskiego zaborcy, a przede wszystkim ograniczenia natury cenzuralnej, nagle ustąpiły, stając się złym wspomnieniem i historyczną zaszczością, o której zarówno Polacy, jak i Rosjanie chcieli możliwie szybko zapomnieć?

Rozróżnijmy w tym miejscu dwie różne rzeczy. Pierwszą z nich jest rosyjska instytucja wojskowo-opiekuńcza o nazwie Komitet Skobielewski (Skobielewskij komitet miano swoje wziął od nazwiska popularnego dowódcy z czasów wojny roku 1878, generała Michaiła Skobielewa). Komitet Skobielewski, utworzony pod osobistym protektoratem cara, powstał kilkadziesiąt lat przed wybuchem Wielkiej Wojny – miał zadbać o los wielu tysięcy będących inwalidami wojennymi weteranów wojny rosyjsko-tureckiej roku 1878. Działalność tej – pierwszorzędnie ważnej w dziewiętnastowiecznym imperium rosyjskim – potężnej instytucji wojskowej, mającej swoją siedzibę w Petersburgu, została w nowych okolicznościach reaktywowana przez władze w roku 1914, zyskując nową jakość społeczno-polityczną.

Drugą z rzeczy jest, posłużmy się najpierw nazwą w jej brzmieniu oryginalnym, Wojenno-Kinematograficznej Otdiel Skobielewskiego Komiteta, czyli Wojskowo-Kinematograficzny Oddział Komitetu Skobielewskiego, którego działalność została zainicjowana wiosną 1914 roku (z wojskowo-wychowawczą preakcją sięgającą roku 1913). Oddział filmowy Komitetu miał swą siedzibę nie w Petersburgu, lecz w Moskwie. Często spotykane w opisach określenie: produkcja Komitet Skobielewski w odniesieniu do rosyjskich filmów dokumentalnych bądź fabularnych z lat 1914–1917 odnosi się właśnie do aktywności propagandowej tego oddziału, na którego czele stał carski pułkownik Jakow Lewoczko.

Cząstką programu działania nowo utworzonej agendy było pozyskanie filmowców polskich do współpracy z rządem carskim. W tle akcji rysowało się pozyskanie przychylności Polaków w roli sojuszników i sprzymierzeńców sprawy rosyjskiej. W przypadku realizacji materiałów aktualności, kronik wojennych i filmów dokumentalnych (carskimi operatorami byli między innymi: Jan Skarbek-Malczewski, Gustaw Kryński, Piotr Nowicki i Mieczysław Domański) nie wchodził w grę żaden, nawet najmniejszy, margines dowolności. Sławiąca cara, rząd i armię rosyjską wymowa propagandowa tych obrazów podlegała najściślejszej cenzuralnej kontroli. Nieco inaczej wyglądało to w przypadku filmu fabularnego, który z natury swej zachował pewien, co prawda mocno ograniczony, margines swobody przynależny „sztuce” i „artystyczności”.

Film fabularny, sięgając do najszerzej rozumianej tematyki polskiej, polsko-rosyjskiej i wszechsłowiańskiej, wyświetlany w tysiącach kin działających w miastach toczącej wojnę carskiej Rosji, miał w odbiorze społecznym budzić tego typu emocje i skojarzenia, poruszając serca Polaków. Tak oto niemal z dnia na dzień, najzupełniej nieoczekiwanie i w sposób doprawdy paradoksalny, powstała jedyna w swoim rodzaju sytuacja: polscy reżyserzy w Rosji (Puchalski, Starewicz, Szyfman, Wesołowski, Bolesławski i inni) realizujący filmy o tematyce polskiej w sercu imperium Romanowów – na dodatek za rosyjskie pieniądze.

Propagandowa iluzja miała jednak ściśle określone granice. Otwarcie w roku 1914 nowego oddziału Komitetu, w którym znalazło się miejsce na tego rodzaju propagandowe przedsięwzięcia, realnie biorąc, oznaczało nie więcej niż poszerzenie puli poruszanych dotychczas polsko-rosyjskich tematów i możliwości ich ekranowego urzeczywistnienia. Składając pod adresem Oddziału Filmowego Komitetu Skobielewskiego własny projekt, nadal trzeba było wykazać wiele cierpliwości i sprytu w dążeniu do celu. Realizację filmu poprzedzał bowiem długotrwały proces negocjacji oczekiwanych przez decydenta znaczeń propagandowych danego projektu.

Ktokolwiek sądzi, iż odbywało się to bezkonfliktowo, jest w wielkim błędzie. Tak nie było i wyciągnięcie podobnego wniosku dotyczące przebiegu owej współpracy byłoby pochopne i absolutnie nieuprawnione w świetle historycznych realiów ówczesnej, bardzo zmiennej i skomplikowanej, rzeczywistości funkcjonowania znajdującego się w stanie wojny imperium carskiego. Współpraca polskich filmowców z Oddziałem Filmowym Komitetu Skobielewskiego podczas pierwszej wojny światowej nie należała bynajmniej do relacji bezproblemowych, gładkich i sielankowych.

Nie należy też sądzić, że Komitet Skobielewski, mimo swej potęgi, za którą stał carski patronat i protektorat, był organizacją o nieograniczonych środkach i możliwościach finansowych. Nic podobnego, pieniądze na realizację trzeba było „wychodzić”, różnymi sposobami o nie zabiegając. Owszem, środki na propagandę w budżecie tej popieranej przez najwyższe czynniki potężnej instytucji były, i to niemałe, jednak wnioskodawcy musieli się o nie usilnie starać do momentu, w którym czuwające nad wszystkim władze Komitetu nie poczuły się w pełni przekonane co do jednoznacznie propagandowego pożądanego wydźwięku danej produkcji.

Dokument poświadczający stałą współpracę poddanego rosyjskiego z Komitetem Skobielewskim miał w przypadku Władysława Starewicza niebagatelne znaczenie, chronił go bowiem przed wcieleciem do wojska i wysłaniem na front. O wiele trudniej było zachować własną twórczą niezależność, czyniąc w każdej kolejnej produkcji filmowej niezliczone koncesje na rzecz mocodawcy. Dążący do uzyskania maksimum twórczej niezależności Starewicz już wcześniej potrafił jako producent uniezależnić się od Chanżonkowa. Określenie: produkcja Komitet Skobielewski oznaczało w jego przypadku środki finansowe

czepane z tej organizacji, przy jednoczesnym otrzymywaniu zleceń na realizację zatwierdzonych projektów w ramach własnej „zewnętrznej” produkcji. W takich właśnie warunkach i realiach powstał w roku 1916 dramat kontuszowy *Pan Twardowski*.

Nie zmierzamy bynajmniej do tego, by próbować usilnie dowodzić, iż zachowana w Stanach Zjednoczonych pierwsza pełnometrażowa ekranizacja *Pana Twardowskiego* stanowi skończone arcydzieło sztuki filmowej. Tak bowiem twierdzić nie sposób, nie ma na to dostatecznie mocnych argumentów i nie na tym, jak się wydaje, polega historyczna wartość tego filmu. *Pan Twardowski* Władysława Starewicza stanowi ambitną, głównie pod względem produkcyjnym, próbę nakręcenia pełnospektaklowej baśni filmowej adresowanej do bardzo szerokiego kręgu odbiorców na ówczesnym rosyjskim rynku filmowym. Ale to pionierskie w jego karierze reżyserskiej dzieło trudno uznać za wybitne osiągnięcie artystyczne. Miał zresztą tego świadomość sam autor, uznając, iż realizacja nie do końca mu się udała i wymownie dystansując się po latach od tego tytułu.

Wiemy już, że w zakresie adaptacji utworów literackich na ekran Władysław Starewicz, przystępując do pracy nad *Panem Twardowskim*, nie był filmowym nowicjuszem. W swoim dorobku reżyserskim i adaptatorskim miał przecież realizowane od pewnego czasu ekranizacje mistrzów literatury rosyjskiej: Aleksandra Puszkina, Aleksandra Ostrowskiego i Nikołaja Gogola. Były to jednakowoż produkcje i formy gatunkowe nieporównanie mniejsze niż epicki film o pełnym przygód życiu czarnoksiężnika Twardowskiego.

Istotne *novum* stanowiło tym razem co innego, a mianowicie sięgnięcie po temat do literatury i kultury polskiej oraz pełna rozmachu skala przedsięwzięcia – nie tylko dwuczęściowy format pełnometrażowego spektaklu, ale również liczne wyzwania realizacyjne, między innymi: wyjście z kamerą w plener, zdjęcia na śniegu oraz zamierzona widowiskowość, którą miały zapewnić specjalnie opracowane efekty i zdjęcia trikowe. Bądź co bądź tytułowy bohater był przecież najwyższej klasy czarnoksiężnikiem i na magii znał się jak mało kto w jego epoce. Aby wykreować na ekranie to wrażenie, reżyser filmu sięgnął do arsenału własnych „tajemnych” środków wyrazu. Były wśród nich: zdjęcia kombinowane, wielokrotna ekspozycja materiału, seria kunsztownych metamorfoz, wywoływanie duchów (piękna, choć krótka scena trikowa), efekt magicznej kuli i inne.

Pan Twardowski stanowi pełnometrażowe dzieło filmowe składające się z dwóch osobnych części. Seria pierwsza, złożona z pięciu aktów, nosi tytuł *Pan Twardowski Czarnoksiężnik*, seria druga, nieco krótsza, złożona z czterech aktów – *Pan Twardowski w Rzymie*. Narracja prowadzona jest na sposób epicki, z udziałem licznych napisów międzyujęciowych: zarówno narracyjnych, jak i dialogowych. Poszczególne fragmenty mają postać rozbudowanych widowiskowych epizodów, inscenizowanych przez Starewicza dość tradycyjnie na wzór obrazów scenicznych. Najwięk-

Wartość artystyczna

sze wrażenie robią po latach trzy z nich: sugestywnie zademonstrowana scena pokuszenia bohatera mocą diabelską, scena sabatu czarownic oraz kulminacyjny moment wywołania przez Twardowskiego w obecności króla Zygmunta Augusta ducha Barbary z retorty leżącej na posadzce.

Obsada aktorska

Wzorem innych tego typu filmów produkcji rosyjskiej, będących ekranizacjami literatury polskiej czy poruszających tematy polskie, ustalił się zwyczaj angażowania polskich aktorów, których w Moskwie i innych miastach imperium rosyjskiego nie brakowało. Obsada aktorska filmu, co było dobrze widziane przez producenta, powinna stanowić zespół złożony po części z aktorów polskich, po części z rosyjskich. I tak się właśnie stało w przypadku *Mazepy*, jak również *Pana Twardowskiego*. W filmie Władysława Starewicza, oprócz Nikołaja Sałtykowa[3], grającego rolę tytułową, i Piotra Łopuchina jako Diabła, wystąpili: Stanisław Czapelski[4] (w roli Ojca tytułowego bohatera) oraz Stanisław Bryliński[5] (sługa Twardowskiego, Maciej) i Józef Zieliński[6] (diakon). Również inne nazwisko w obsadzie aktorskiej brzmi polsko, mowa o Ninie (Janinie) Walewskiej, grającej rolę pięknej Angeliki, nie mamy jednak bliższych danych o tej wykonawczyni.

Nie było najmniejszych kłopotów ze znalezieniem polskich aktorów w Rosji i zaproszeniem ich do udziału w filmie. Nie brakowało wśród nich aktorskich znakomitości, do których należeli: mistrz farsy Antoni Fertner, Juliusz Osterwa, Wojciech Brydziński, Maria Brydzińska, Stefan Jaracz, Stanisław Bryliński, Józef Zieliński, Stanisław Czapelski i in. Wielu polskich aktorów i ludzi teatru (wśród nich urodzony w Ulanowie nad Sanem, poddany austriacki, Arnold Szyfman) jako obywatele Austro-Węgier z rozkazu władz carskich zostało ewakuowanych w głąb rosyjskiego imperium[7].

[3] Nikołaj Sałtykow, znany w tamtym okresie rosyjski aktor, należał do stałych współpracowników Władysława Starewicza i wielokrotnie występował w reżyserowanych przez niego filmach. Inną ważną postacią z kręgu osób współpracujących ze Starewiczem jest Borys Martow, autor scenariusza *Pana Twardowskiego*.

[4] Stanisław Celestyn Czapelski (ur. 1889 we Lwowie – zm. 1966 w Szczecinie) – prawnuk Witalisa Smoluchowskiego, siostrzeniec Józefa Kotarbińskiego, mąż Jadwigi Fontanówny. Debiutował na scenie w roku 1909 we Lwowie, latem 1914 występował w zespole polskim w Połudze, w sezonie 1914–1915 – w Teatrze Polskim w Warszawie. Jako poddany austriacki ewakuowany w roku 1914 w głąb Rosji, mieszkał w Moskwie, występował w zespole aktorskim Bronisława Skąpskiego. 1916–1917 grał w filmach wytwórni Biofilm w Moskwie i na Krymie – role amantów, m.in. *Dusza w maskie* w reżyserii Arnolda Szyfmana. W roku 1918 powrócił do Polski.

[5] Stanisław Bryliński (ur. 1890 w Kamieńcu Podolskim – zm. 1953 w Łodzi) – aktor, reżyser, dyrektor teatrów, mąż aktorki Heleny Górskiej. Debiut 1908 w krakowskiej inscenizacji *Dziadów*. Podczas pierwszej wojny światowej przebywał w Rosji, występował w zespołach polskich na scenach Petersburga i Moskwy, w latach 1915–1917 grał w filmach rosyjskich.

[6] Józef Zieliński (ur. 1877 w Tuchowie – zm. 1930 w Szczawnicy) – aktor, reżyser, scenograf, dyrektor teatrów, debiut sceniczny 1897, 1913–1915 aktor Teatru Polskiego w Warszawie, ewakuowany w głąb Rosji, występował w przedstawieniach zespołu Bronisława Skąpskiego i w moskiewskim Teatrze Polskim Arnolda Szyfmana, grał także w filmach rosyjskich. W roku 1918 powrócił do Polski.

[7] W Warszawie nadal działały Rozmaitości (Zrzeszenie Aktorskie) i Teatr Polski. Między innymi 12 kwietnia 1916 roku odbyła się słynna premiera *Wyzwolenia*.

Ewakuacja artystów ze środowiska teatralnego z Warszawy nastąpiła latem 1915 roku. W Rosji 1915–1917 polskie teatry działały między innymi w Petersburgu, Moskwie i Kijowie. Poszukujący pracy i możliwości dodatkowego zarobkowania aktorzy chętnie przyjmowali propozycje ról filmowych. Władysław Starewicz – podobnie jak Arnold Szyfman, Edward Puchalski, Władysław Lenczewski, Zygmunt We-sołowski i Ryszard Bolesławski – był jednym z tych reżyserów, którzy wielokrotnie wykorzystywali w swoich produkowanych w Rosji filmach talent i różnorodne umiejętności szeregu z nich.

Odnalezione w archiwum filmowym George Eastman House dzieło Władysława Starewicza pozwala właściwie ocenić niezwykłą artystyczną aktywność i zdolności warsztatowe tego wybitnego filmowca. Daje jednak historykom filmu i badaczom dziejów kultury polskiej coś więcej, a mianowicie – uwiecznione na taśmie filmowej wyobrażenie mobilności twórczej polskich środowisk kulturalnych i artystycznych działających na ziemiach imperium rosyjskiego podczas pierwszej wojny światowej. Mobilność tę – mierzoną niezliczonymi inicjatywami i dokonaniem, a także rozległą siecią kontaktów i przyjaźni artystycznych z rosyjskimi kolegami[8] – należy ocenić z dzisiejszej perspektywy bardzo wysoko.

Pan Twardowski w reżyserii Władysława Starewicza nie jest dziełem, które zasługiwałoby na to, by wejść po stu latach do annałów światowej sztuki filmowej. Nie należy do kategorii filmów wybitnych. Przysługuje mu dzisiaj bardziej status szczęśliwie ocalałej do naszych czasów ciekawostki historycznofilmowej. Ten unikatowy, w całości zachowany do dnia dzisiejszego film stanowi jednak fascynujące świadectwo aktywności kulturalnej i artystycznej Polaków podczas pierwszej wojny światowej.

Wartość historyczna

Ammannati F.L., 1964, *Filmlexicon degli Autori e delle opera*, Roma

Begunov J.K., 1983, *Skazanie o černokniźnike Tvardovskom v Polsće, na Ukrainie i v Rossii i novonajdenaja „Istoria o pane Tvardovskom”*, „Sovetskoje Slavijanovvedenije” nr 1

Boussinot R., 1980, *Encyclopedie du Cinéma*, t. 2, Paris

Bugaj R., 1985, *Nauki tajemne w dawnej Polsce*, Wrocław

Ford Ch., Hammond R., 2005, *The Polish Film. A Twentieth Century History with additional material by Grażyna Kudy*, Jefferson, North Carolina – London

BIBLIOGRAFIA

[8] Tytułem przykładu warto na marginesie dodać i przypomnieć, iż Władysław Strzemiński i Kazimierz Malewicz przyjaźnili się z Wasilim Kandinskim i Markiem Chagallem, przyjaciółmi Arnolda Szyfmana byli wielcy ludzie rosyjskiego teatru – Konstantin Stanisławski i Aleksandr Tairow, a w filmach reży-

serowanych przez Władysława Starewicza wystąpili między innymi: Jewgienij Wachtangow, Olga Czechowa, Andriej Gromow (należący do grona jego stałych współpracowników), Olga Obolenskaja, Grigorij Chmara, Jurij Żelabuzskij i Iwan Mozzuchin.

- Guzek M., 2016, *Z kamerą w carskich mundurach. Polscy operatorzy jako czołówka Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego (1913–1917)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 95
- Hendrykowska M., 2011, *Amelia umiera kinematograficznie. Filmowy „Mazepa” 1914*, w: E. Nowicka, M. Piotrowska (red.), *Poeta przez pryzma przepuszczony. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin*, Poznań
- Kraszewski J.I., 1840, *Mistrz Twardowski*, w: J.I. Kraszewski, *Szkice obyczajowe i historyczne, powieść druga*, Wilno 1840
- Starewicz W., 1989, *Ezop XX wieku. Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Warszawa
- Višnevskij V., 1945, *Chudožestvennye filmy dorevolucionnoj Rossii*, Moskva
- Wójcicki K.W., 1937, *Klechdy: starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Warszawa