

## Aleksander Wójtowicz

Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
ORCID: 0000-0003-0436-1965

### „W taki sposób idzie się do gwiazd” *Mocny człowiek* (1929) Henryka Szary

*Mocny człowiek* był jednym z ostatnich filmów niemych nakręconych w Polsce. Kiedy prasa informowała o jego realizacji oraz premierze<sup>1</sup>, równolegle rozpisywano się już na temat produkcji pierwszych *talkies*, które – co okazało się wkrótce – ostatecznie wytyczyły kierunek dalszego rozwoju kina. Ówczesnym publicystom jednak wydawały się one niekiedy nowinką technologiczną mającą urozmaicić intensywnie rozrastający się przemysł rozrywkowy. W ciągu kilku kolejnych lat całkowicie zdominowały natomiast rynek produkcji filmowej, nie tylko pod względem standardów technologicznych, jakie wiązały się z wprowadzeniem dźwięku, lecz również ze względu na swoiste struktury narracyjne, fabularne oraz kompozycyjne. Za sprawą udźwiękowania kino przeszło więc zasadniczą przemianę, w której rezultacie wykształcone na gruncie filmu niemego formy wyrazu uległy dezaktualizacji.

Film Henryka Szary powstał na przełomie tych epok. Produkcję można potraktować jako symboliczne domknięcie dziejów polskiego kina niemego<sup>2</sup>, a równocześnie jako swego rodzaju *tour de force* wytworzonego na

<sup>1</sup> Zob. [B.], *Zza ekranu*, „Kurier Warszawski” 1929, 24 czerwca; 9 lipca.

<sup>2</sup> Zob. J. Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Warszawa 2018, s. 101–107.

jego gruncie języka artystycznego, co dostrzegli już pierwsi recenzenci<sup>3</sup>, wskazujący na spektakularny charakter rozwiązań wizualnych: „widzieliśmy dużo filmów zagranicznych, znacznie ustępujących *Mocnemu człowiekowi*”<sup>4</sup>. Podobne obserwacje sformułowali późniejsi jego badacze, dopatrując się w nim wielowymiarowych związków z kinematografią europejską, a zwłaszcza z ekspresjonizmem, który właśnie na wizualnej stronie dzieła odcisnął wyraźne piętno<sup>5</sup>.

Analizowany z dzisiejszej perspektywy film wydaje się interesujący także z innych powodów. Powstał bowiem na styku dwóch epok w dziejach kinematografii, ale jest przy tym wyrazem charakterystycznych dla tego etapu nowoczesności rozterek, skonceptualizowanych w zgodzie ze samoświadomością epoki. Horyzont problemowy wyznaczyło tutaj napięcie między dwoma sposobami pojmowania sztuki, jakie kontrastowały ze sobą w pierwszych dekadach minionego stulecia: wczesno modernistyczną „Sztuką” rozumianą w kategoriach młodopolskich oraz „sztuką”, która stała się elementem przemysłu rozrywkowego, prężnie rozwijającego się w dwudziestolecie międzywojennym. Film był adaptacją opublikowanego w 1912 roku utworu Stanisława Przybyszewskiego pod tym samym tytułem, nad przeniesieniem utworu na ekran pracowało zaś dwóch reprezentujących kolejne generacje pisarzy, Andrzej Strug oraz Jerzy Braun. To właśnie za ich sprawą tekst jednego z najważniejszych autorów młodopolskich został poddany znaczącej reinterpretacji, która polegała na innym w stosunku do powieści rozmieszczeniu akcentów zarówno w obrębie fabuły, jak i w warstwie problemowej.

---

<sup>3</sup> Zob. [B.], *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” 1929, 24 czerwca; „*Mocny człowiek*” *Przybyszewskiego*, „Rzeczpospolita” 1930, 4 stycznia.

<sup>4</sup> [a.], „*Mocny człowiek*” – *Kino Metropolis*, „Kurier Poznański” 1930, 1 listopada.

<sup>5</sup> Zob. J. Guranowski, *Meteor Młodej Polski a film*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 15; N. Korczakowska-Różycka, „*Ekspresjonizm to gra... Ale właściwie, czemu nie?*” *Mabuseria, czyli eksperyment w „Mocnym człowieku” Henryka Szaro*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89/90; A. Piskorz, „*Bujający w obłokach fantasta*” – *Henryk Szaro i jego „Mocny człowiek”*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 11; M. Kochanowski, *Modernizacje mocnego człowieka („Mocny człowiek” Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)*, w: tegoż, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Białystok 2016.

## Najnowocześniejsze metody techniczne

*Mocnego człowieka* nakręcono z dużym rozmachem. Szaro tak relacjonował dziennikarzowi „Naszego Przeglądu” postęp prac:

Mam za sobą sześć filmów. Są to: *Filmowe impresje* podług Jewreniowa, *Jeden z 36-ciu*, *Czerwony błazen*, *Zew morza*, *Dzikuska* i *Przedwiośnie*, zaś *Mocny człowiek* jest siódmym – a ponieważ jestem nieco przesądny – wierzę, że jako siódmy będzie najbardziej udany. Żeby nie stracić wiary w przesady, czynię wysiłki, aby rzeczywiście był dobry. W tym celu [...] zaprosiłem do współpracy nie tylko światowej sławy artystę [Grigorija – A.W.] Chmarę i fachowców tej miary, co Włoch Giovanni Vitrotti (operator *Quo Vadis*) oraz architekt [Hans – A.W.] Rouc, ale uciekłem się również do najnowocześniejszych metod technicznych.<sup>6</sup>

Znamienne, że reżyser w całej rozmowie nie wspomniał o twórcach scenariusza. Skoncentrował się natomiast na innych aspektach pracy nad filmem, zapewne wysuwając na pierwszy plan sprawy z jego perspektywy mające większą wagę. Była to przede wszystkim obsada, zwłaszcza rola głównego bohatera, powierzona Rosjaninowi Grigorijowi Chmarze, aktorowi o międzynarodowej renomie, który karierę rozpoczynał w Moskwie, a po wybuchu rewolucji wyemigrował do Niemiec, gdzie współpracował m.in. z Robertem Wienem i Paulem Wegenerem. Duże doświadczenie miał również włoski operator kamery Giovanni Vitrotti, mogący się pochwalić dorobkiem kinematograficznym obejmującym choćby realizacje produkcji francuskich i niemieckich (z czołowymi aktorami oraz reżyserami z tych krajów). Również scenograf Hans Rouc, a więc – jak jego rolę określił Szaro – „architekt”, miał na swoim koncie pracę przy wielu niemieckich filmach lat dwudziestych, w tym przy *Rękach Orlaka* (1924) wyreżyserowanych przez Roberta Wiene.

Doświadczenia ich wszystkich wpłynęły na kształt *Mocnego człowieka*. Związani z niemiecką kinematografią twórcy wprowadzili do dzieła rozwiązania charakterystyczne dla filmu ekspresjonistycznego, wówczas jednego z najintensywniej rozwijających się nurtów w kinie europejskim. Wypracowana w tych ramach estetyka była na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku dobrze rozpoznawalna, niekiedy postrzegana wręcz jako maniera stylistyczna. W *Mocnym człowieku* ukształtowała ona przede

<sup>6</sup> *Mój 7-my film. Rozmowa z realizatorem „Mocnego człowieka” Henrykiem Szaro*, „Nasz Przegląd” 1929, 14 lipca.

wszystkim wizualną stroną filmu, w mniejszym natomiast stopniu przeniknęło do niego charakterystyczne dla ekspresjonizmu tło światopoglądowe, w którym ważną rolę odgrywały predylekcje do metafizyki, ujawniające się najczęściej w pesymistycznych opowieściach o naturze ludzkiej podmywanej przez destrukcyjne, irracjonalne siły. Wątek ten w produkcji ograniczono, na pierwszy plan wysunięta zaś została gra ekspresjonistyczną stylistyką, przez Nataszę Korczakowską-Różycką określaną mianem mabuserii<sup>7</sup>.

„Najnowocześniejsze metody techniczne” nie ograniczyły się do przeniesienia na rodzimy grunt technik wypracowanych w ówczesnym kinie niemieckim. Co prawda, to właśnie one w znacznej mierze przesądziły o wyrazistym kształcie wizualnym *Mocnego człowieka*, ale już od pierwszych kadrów widać, że ambicje twórców były większe. Świadczy o tym początkowa sekwencja, która rozpoczyna się od widoku mostu Kierbedzia, by następnie przejść do panoramicznego kadru przedstawiającego lewo-brzeżną Warszawę. W pojawiającym się potem ciągu obrazów przewijają się charakterystyczne budowle i monumenty, w tym odsłonięty stosunkowo niedawno (bo trzy lata wcześniej) pomnik Fryderyka Chopina w parku Łazienkowskim. Kamera skupia się wówczas na życiu ulicznym miasta, którego dynamika ulega zwielokrotnieniu poprzez podwójną ekspozycję oraz podział ekranu na kilka części. Za sprawą takiego rozwiązania Warszawa jest przedstawiona jako tętniąca życiem metropolia; na pierwszym planie widoczni są idący szybkim krokiem piesi, a w następnych scenach dopełniają ten obraz samochody oraz dorożki. Warto dodać, że fabuła została zanurzona w ówczesnych realiach w sposób wykraczający poza grę ujęciami o umownym charakterze – oprócz wspomnianych elementów topograficznych istotne okazały się także inne miejsca kojarzone z życiem kulturalnym stolicy. Bohater odbiera wynagrodzenie w kasie jednego z czołowych wydawnictw tamtego okresu – Trzaska, Evert i Michalski, a część filmu, łącznie z finałową sekwencją, nakręcono w budynku oddanego niewiele wcześniej do użytku teatru Ateneum, którego fasada specjalnie na tę okazję została przyozdobiona napisem reklamującym premierę sztuki teatralnej *Mocny człowiek*. Z dzisiejszej perspektywy interesująco wypada także sposób, w jaki twórcy przenieśli na ekran elementy obyczajowości, poczynając od obowiązującej mody, poprzez ikony ówczesnej techniki (samochód), aż po rozrywki (wycieczki za miasto, udział w wyścigach konnych).

Obrazy życia miejskiego stanowią wizualną dominantę filmu. Wyrażnie nawiązują do reprezentacji przestrzeni miejskich wykształconych już na gruncie nowoczesnej estetyki, a w nich szczególnie znaczenie zyskała

<sup>7</sup> N. Korczakowska-Różycka, dz. cyt.

dynamika życia ulicznego. W zależności od intencji twórców bywa ona przedstawiana jako niemożliwy do przeniknięcia chaos bądź – przeciwnie – jako uporządkowany, harmonijny ruch (jak dzieje się w przypadku symfonii miejskich). *Mocny człowiek* ukazuje Warszawę jako nowoczesną metropolię, dlatego w filmie najważniejsza stała się właśnie wspomniana dynamika życia ulicznego, brak tutaj charakterystycznych dla ekspresjonistycznej estetyki ujęć o charakterze fantasmagorycznym, nadających rzeczywistości niejednoznaczny i demoniczny charakter<sup>8</sup>. Widać to dobrze w plenerach nocnych, gdzie dominują światła samochodów oraz miejskie neony. Niekiedy – podobnie jak w sekwencji z początku filmu – zostały one wzmocnione montażem, a także podwójną ekspozycją służącą nagromadzeniu oraz zwielokrotnieniu obrazów emblematycznych dla nocnego życia wielkiego miasta.

### *Sic itur ad astra*

Oparta na retoryce hiperboli stylistyka ustanowiła właściwe tło dla fabuły filmu będącego adaptacją powieści Stanisława Przybyszewskiego. Historia marzącego o karierze literackiej dziennikarza Henryka Bieleckiego, który doprowadza do śmierci przyjaciela, Jerzego Górskiego, aby przywłaszczyć sobie rękopis jego utworu, została napisana charakterystycznym dla tego pisarza językiem wrażliwości określanym mianem przybyszewszczyzny. Jej istotą jest odrzucenie mieszczańskiej moralności, kontestacja zastanych norm, zainteresowanie transgresją oraz stanami patologicznymi, czemu na płaszczyźnie językowej towarzyszy wyrazista maniera stylistyczna, która w znacznej mierze polega na intensyfikacji stylu Młodej Polski. Stąd przybyszewszczyznę często postrzega się jako schyłkową fazę tego okresu literackiego, w przerysowany sposób przedstawiającą kwestie poruszane przez jego reprezentantów.

Między publikacją powieści a premierą filmowej adaptacji upłynęło kilkanaście lat. W tym czasie znaczna część podejmowanych przez Przybyszewskiego wątków zdezaktualizowała się, na inne zaś zaczęto spoglądać z nowej perspektywy. Dotyczy to zwłaszcza problematyki znajdującej się w centrum powieści, a mianowicie zagadnienia sztuki, we wczesnomodernistycznym

<sup>8</sup> Zob. L.H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1974. O ile w filmach ekspresjonistycznych tego rodzaju stylistyka dominowała niepodzielnie, o tyle w *Mocnym człowieku* została ograniczona do drugiej części filmu, gdzie miała za zadanie przedstawić upadek bohatera.

dyskursie często absolutyzowanej i traktowanej jako najwyższa wartość. Wytworzony w oparciu o takie idee zespół przekonań wynosił sztukę do rangi twórczości przeznaczanej dla garstki wtajemniczonych, którzy pojmują jej prawdziwą, nieprzekładającą się na poklask i podziw ogółu wartość. Tymczasem wkrótce po publikacji tej powieści zaszła istotna zmiana. Sztukę coraz rzadziej kojarzono z twórczością jedynie dla wybranych, coraz częściej natomiast – z działalnością skierowaną do szerokiego grona odbiorców. Była to wypadkowa wielu czynników, poczynając od nadejścia wieku tłumów, poprzez emancypację społeczną, demokratyzację, aż po rewolucję technologiczną, która doprowadziła do szybkiego rozpowszechnienia się pozaliterackiego modelu kultury, przez Harro Segeberga określanej mianem przemysłowej.

Pojawienie się tej kategorii wpłynęło na dotychczasowe realia funkcjonowania rynku literackiego, a równocześnie sprawiło, że pisarze „na nowo definiowali swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym”<sup>9</sup>. Właśnie kino miało na ten proces fundamentalny wpływ, szybko stało się zresztą jednym z ważnych tematów ówczesnej literatury, o czym świadczy chociażby powieść *Mocny człowiek*. Przybyszewski trafnie zdiagnozował ową głęboką zmianę mechanizmów życia artystycznego, jaka dokonała się u progu nowoczesności. Jego refleksja na ten temat mocno wybrzmiewa we fragmencie, w którym bohater przygląda się premierze sztuki teatralnej przygotowanej w oparciu o przywłaszczony przez niego manuskrypt:

To moje – moje – szeptał do siebie pocichu – moje! powiedział już głośno. – Uwierzył nagle – nie, nie nagle, bo od dawna już był o tem przeświadczony, że to jego – teraz dopiero sobie to ostatecznie uświadomić zdołał:

Moje, moje! powtarzał – Zapomniał, że jakiś tam Górski istniał, pamiętał tylko, że jakimś niedoładze pracę tak doszczętnie poprawił, że z Górskiego własnej pracy śladu nie zostało.

Autor – autor! darł się parter, darła się galerya.

Wyszedł po raz ostatni – tym razem swobodny, uśmiechnięty i kłaniał się na wszystkie strony, dziękując za należyne mu hołd.

Teraz dostałem się na bitą drogę, pomyślał.

*Sic itur ad astra.*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

<sup>10</sup> S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, Warszawa–Kraków 1912, s. 255.

W tych kilku zdaniach niejako zamyka się problematyka utworu. Przybyszewski z jednej strony relacjonuje, jak za sprawą przestępstwa Bielecki zdobył rozgłos jako literat, z drugiej natomiast wplata w ostatnie akapity wyraźne akcenty moralistyczne, co widać w ukształtowaniu narracji. Skompromitowani zostali zarówno „drąca się” publiczność, jak i rzekomy autor, bez skrupułów odbierający „należny mu hołd”. W stan oskarżenia postawiony jest zatem cały obieg kulturalny, w którym możliwa stała się kariera Bieleckiego. „*Sic itur ad astra*” („w taki sposób idzie się do gwiazd”), konkluduje bohater w ostatnim zdaniu – pomyślanym tyleż jako sprowokowany czynami jednostki zarzut narratora, co jako maksyma odsłaniająca słabość całego systemu kulturowego gratyfikującego posługiwanie się takimi metodami. Jeżeli pominąć zdezaktualizowaną już stylistykę, którą należy zapisać na rachunek przybyszewszczyzny, to obserwacje pisarza okazały się dość przenikliwe.

### „Powieść, która wyprzedziła życie”

Właśnie ten problem zainteresował twórców scenariusza. Za jego opracowanie odpowiedzialni byli pisarze należący do różnych pokoleń literackich. Andrzej Strug, niemal rówieśnik autora *Mocnego człowieka*, reprezentował zupełnie odmienny od Przybyszewskiego typ wrażliwości literackiej. W jego tekstach często wybrzmiewały wątki polityczne oraz społeczne, te zaś po roku 1918 realizowały się przede wszystkim w krytycznych rozliczeniach pierwszych lat niepodległości. Jednocześnie w powieściach często sięgał on po chwytły nawiązujące do technik filmowych<sup>11</sup>, o których miał sporą wiedzę wynikającą z doświadczeń zdobytych podczas pracy np. przy adaptacjach *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza oraz *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego. Pewne kompetencje w tym zakresie miał również drugi scenarzysta, Jerzy Braun, poeta i pisarz młodszy od Struga o trzy dekady i reprezentujący zupełnie inne poglądy na literaturę. Inspirował się mesjanistycznymi koncepcjami Józefa Marii Hoene-Wrońskiego, a z czasem stał się jednym z czołowych reprezentantów tego nurtu w międzywojennej literaturze polskiej.

Spotkanie przybyszewszczyzny ze społeczno-etycznymi poglądami Struga oraz mesjanistycznymi inklinacjami Brauna zaowocowało znacznymi modyfikacjami fabuły, która dostosowana została do technicznych możliwości ówczesnego kina niemego, horyzontu oczekiwań odbiorców oraz przekonań twórców. W przygotowanej przez wytwórnię Gloria broszurze

<sup>11</sup> Zob. A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998.

informacyjnej powieść Przybyszewskiego przedstawiano jako utwór kontrowersyjny, a równocześnie pod wieloma względami prekursorski:

*Mocny człowiek* Stanisława Przybyszewskiego wywołał w swoim czasie burzę namiętnych sporów i dyskusyj. Powieść ta, która wtedy wyprzedziła życie, okazała się dziwnie proroczą dla czasów dzisiejszych.

Przybyszewski, najśmielszy bodaj w naszej literaturze odkrywca „nagiej duszy”, pierwszy ukazał nam bez maski typ „mocnego człowieka”, dążącego za wszelką cenę do sławy i bogactwa.<sup>12</sup>

Charakterystyczna dla twórczości Przybyszewskiego opozycja między „nagą duszą” a maską wyznaczała ramy artystycznych poszukiwań pisarza, które opierały się na założeniu, że „źródłem twórczości – czy to artystycznej, czy technicznej – jest nie świadomość, lecz »naga dusza«. Świadomość to zaś przeszkoda, którą należy usunąć, jeśli chce się kreować wielkie dzieła, a nie machinalnie powielać to, co utarte i miałkie”<sup>13</sup>. Tymczasem w cytowanej już, podporządkowanej celom promocyjnym broszurze (odzwierciedlającej intencje scenarzystów) pojęcie „nagiej duszy” nie odnosi się bezpośrednio do kwestii związanych z procesem twórczym. Punkt ciężkości został przesunięty na zagadnienie awansu społecznego oraz ekonomicznego, a więc na jeden z najistotniejszych tematów ówczesnej prozy obyczajowej. W centrum zainteresowania twórców znalazła się dynamika życia literackiego, które w międzywojniu zaczęło podlegać prawom podaży i popytu, jak również wpływom mediów, narzucających zbiorowe wyobrażenia na temat sukcesu. Szczególnie istotna w tej perspektywie była kwestia relacji między literaturą a kinem, wówczas już często postrzeganym jako sztuka mająca niebawem zdominować pejzaż kulturalny. Przekładało się to również na stosunek pisarzy do własnej profesji, wielu z nich szukało dla siebie miejsca w obrębie rodzącej się wówczas kultury przemysłowej (dotyczyło to także scenarzystów *Mocnego człowieka*).

Powieść Przybyszewskiego pod tym względem rzeczywiście wyprzedziła życie. Wprowadziła na scenę typ bohatera-artysty postrzegającego twórczość artystyczną wyłącznie jako narzędzie prowadzące do zdobycia sławy, a jednocześnie demaskowała środowisko, w którym tego rodzaju kariery były możliwe. Scenarzyści podjęli ten temat, ale przenieśli go w nowe, powojenne realia, marzenia o sławie stały się tym samym częścią

<sup>12</sup> „*Mocny człowiek*”, Towarzystwo Kinematograficzne Gloria, Warszawa [b.d.], s. 6.

<sup>13</sup> K. Mrówka, *Androgyniczny model „nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 4.



imaginarium generowanego przez przemysł rozrywkowy. Spojrzeli też na bohatera z innej perspektywy, rozbudowując jego portret psychologiczny – była to już postać nie tylko bezwzględnie dążąca do sławy i bogactwa, lecz również nękana wyrzutami sumienia, które ostatecznie popchnęły ją do publicznego wyznania winy oraz samobójstwa.

Zmieniło to wymowę filmu. Utrzymana w pesymistycznym tonie powieść Przybyszewskiego ukazywała dysonans między rozwijającą się karierą bohatera a jego upadkiem moralnym, w adaptacji zaś to napięcie doprowadziło Bieleckiego do targnięcia się na własne życie. Powstała w ten sposób paradoksalna sytuacja: fabuła powieści, o której wytwórnia pisała, że „wyprzedziła życie”, została zmodyfikowana w sposób nie do końca zgodny z duchem przybyszewszczyzny, w gruncie rzeczy bliski paradygmatowi romantyczno-symbolistycznemu. Warto przy tym nadmienić, że tego rodzaju ingerencja w fabułę literackiego pierwowzoru nie była przypadkiem odosobnionym. Podobne zmiany wynikały przede wszystkim z chęci dostosowania filmów do potrzeb ówczesnego przemysłu kulturalnego. Dotyczy to np. wyreżyserowanej przez Henryka Szarę adaptacji *Przedwiośnia* (1928), której scenarzyści – Andrzej Strug i Anatol Stern – diametralnie zmodyfikowali znane z powieści Żeromskiego zakończenie. W zamykającej film scenie Cezary Baryka nie bierze udziału w marszu robotników na Belweder, lecz – jak pisał nie bez przekąsu jeden z recenzentów – idzie „nad Wisłę, w której falach ukazuje mu się twarz zmarłego ojca, a po drugiej stronie widnieje nędznie z papieru wycięta Warszawa »szklanych domów«”<sup>14</sup>.

Modyfikacje najczęściej wprowadzano z powodu presji wywieranej przez wytwórnie, które dążyły do tego, aby finansowane przez nie filmy miały wyraziste i zgodne z oczekiwaniami publiczności zakończenia. Choć zazwyczaj były to happy endy, niekiedy diametralnie zmieniające intencje autora literackiego pierwowzoru (przykład ekranizacji *Ziemi obiecanej* z 1927 roku), to w przypadku *Mocnego człowieka* podjęto inną decyzję. Samobójstwo Bielskiego stało się gestem podkreślającym nienaruszalność norm moralnych. Popołnione przez niego przestępstwo doczekało się stosownej kary, o czym traktuje końcowa część filmu, w której twórcy uruchomili spore instrumentarium ekspresjonistyczne. Mroczna, ciężąca ku konwencji gotyckiej atmosfera, gra światłem i cieniem, wreszcie wprowadzone przy pomocy podwójnej ekspozycji zjawy (personifikacje wyrzutów sumienia) – wszystko to zostało podporządkowane zamiarowi, jaki przekreślał intencje przyświecające Przybyszewskiemu.

<sup>14</sup> [b.a.], *Żeromski sfalszowany przez Struga i Sterna*, „Myśl” 1929, R. 3, nr 2, 13 stycznia.

## *Giganci i Mocny człowiek*

Reinterpretację powieści można odczytywać również jako wypowiedź na temat ówczesnego życia literackiego. Obaj scenarzyści byli przecież pisarzami, a więc portretowali środowisko, które dobrze znali, mieli też zapewne sporą wiedzę na temat mechanizmów współpracy z branżą wydawniczą. Jej przedstawiciele zostali w filmie ukazani jako postacie, które nie mają poważnego stosunku do literatury, traktują ją jak towar, a ponadto bez skrępowań przenoszą koszty publikacji na autorów. Ten balansujący między satyrą a karykaturą obraz pozwolił wprowadzić jeden z ważniejszych tematów filmu – skontrastowanie dwóch sylwetek ówczesnego literata. Pierwsza z nich, reprezentowana przez Górskiego, kojarzona jest z przestrzenią odludnej pracowni, gdzie samotny i niezrozumiany geniusz tworzy epokowe dzieło, którego ukończenie przypłaci własnym zdrowiem. Wcielenie drugie to dziennikarz, zainteresowany nie tyle samą literaturą, ile raczej karierą oraz związanym z nią awansem społecznym, ekonomicznym oraz towarzyskim, a więc echo należącego do najistotniejszych w sztuce polskiego międzywojnia wątku.

Figura pisarza, który odniósł komercyjny sukces, była w imaginarium epoki zjawiskiem stosunkowo nowym. Jako wzór służyły spektakularne kariery gwiazd filmowych, przekładające się na powszechne wyobrażenie o tym, jak powinna wyglądać popularność i według jakiej skali trzeba ją mierzyć. W *Mocnym człowieku* takim punktem odniesienia stała się liczba sprzedanych egzemplarzy książek, co wyraźnie podkreśla scena, w której Bielecki przegląda w kawiarni gazetę i zatrzymuje wzrok na artykule zatytułowanym *Kariera autora „Na Zachodzie nic nowego”*. Kamera prezentowała stronę gazety w dużym zbliżeniu, po czym nastąpił ciąg obrazów pokazujących kolejno rozmarzonego Bielskiego oraz chłopca sprzedającego gazety na tle najpoczytniejszych ówczesnych periodyków, zajętego wykrzykiwaniem haseł: „Rekord!” i „500 000 sprzedanych egzemplarzy”. Obie te kwestie zostały wstawione w napisach międzyujęciowych, by po zaledwie chwili tekst wprowadzić do kadru; na tle gazety zaczęły pojawiać się zmultiplikowane napisy „sława”, a następnie – znów w formie napisu międzyujęciowego – zdanie: „Marząc o sławie i pieniądzach, gotów był nawet popełnić zbrodnię”. W tym krótkim fragmencie twórcy filmu w sugestywny sposób zaprezentowali charakterystykę bohatera oraz określili przyświecające mu motywacje.

W centrum opisanej sekwencji znalazło się słowo „sława”, które powraca także w innych miejscach. Bielecki np. dostrzega, jak wyłania się ono z oprawy rękopisu Górskiego, gdy ten czyta mu wyimki ze swojego utworu. Choć w ciągu kilku lat, po rozpowszechnieniu filmu dźwiękowego, tego rodzaju

rozwiązania uzna się za archaiczne, to w filmie Henryka Szary świadczyły o dobrym opanowaniu techniki precyzyjnego charakteryzowania bohatera za pomocą napisów między- oraz wewnątrzujęciowych. Pozwalało to dopowiedzieć wszystko, czego nie można było zasugerować językiem obrazów, w czym istotną rolę odgrywało także odpowiednio dobrane liternictwo<sup>15</sup>. Dzięki temu tekst – choć w innej niż literacka formie – staje się medium, przy pomocy którego twórcy konstruują opowieść o karierze Bieleckiego.

W tej perspektywie wątek skradzionej książki okazuje się sprawą drugorzędną. To bowiem kwestia motywacji bohatera oraz sieć zależności umożliwiających mu wspięcie się po kolejnych szczeblach kariery literackiej znajdują się w centrum zainteresowania scenarzystów. Twórcy potraktowali przy tym Bieleckiego w sposób wyraźnie ironiczny, już od pierwszych sekwencji sugerując, że nie ma on nawet cienia talentu literackiego, czego ma dowodzić nieudana zmiana tytułu skradzionego rękopisu na o wiele bardziej pompatyczny – *Giganci*. Modyfikacja ta nie była jednak ostateczna, bo w przygotowanej przez teatr Ateneum inscenizacji powrócił tytuł *Mocny człowiek*. Szaro do owego teatralnego projektu podszedł z dużą uwagą: „Sam opracowałem spektakl w teatrze (sztukę Bieleckiego). Ponieważ już od pięciu lat w teatrze nie pracuję, więc ze szczególną miłością opracowałem sceny, gdyż mogłem się całkowicie tu wypowiedzieć, dać syntezę teatralności. Inscenizację spektaklu przeprowadziłem w planie ekspresjonistycznym”<sup>16</sup>.

Zamierzenie reżysera było ambitne, ponieważ w efekcie powstała skomplikowana kompozycja odwołująca się do kilku sztuk; film opowiadał o tekście literackim, który został wystawiony na scenie. Zapewne z tego względu „teatr w filmie” zaprojektowano w tak sugestywny sposób. Szaro przygotował wizualną „syntezę teatralności”, która polegała na zredukowaniu spektaklu do kilku wyrazistych motywów wizualnych, mających dać widzom kinowym wyobrażenie na temat tego, jak wygląda nowoczesny teatr. Ważne stały się więc przede wszystkim modernistyczna scenografia oraz charakteryzacja aktorów, co widać w początkowej scenie, która eksponuje postać mężczyzny wydającego polecenia grupie siedzącej przy stole wypełnionym aparatami telefonicznymi. W tym wyrazistym układzie wizualnym zawiera się sugestia,

<sup>15</sup> Stanowiące istotny element estetyki filmu liternictwo zaprojektowano odwołując się do modernistycznej typografii i odpowiednio je przy tym funkcjonalizując: napisy międzyujęciowe zostały zapisane na czarnej, ozdobnej planszy modernistycznym groteskiem (zarówno narracja, jak i dialogi), natomiast listy na białym tle i przy użyciu kursywy. Najbardziej spektakularnym rozwiązaniem pod względem liternictwa jest zamieszczony nad teatrem Ateneum podświetlany napis „Mocny człowiek”, który nawiązuje do kroju pisma Futura.

<sup>16</sup> *Mój 7-my film...*

że tytułowy mocny człowiek to osoba zajmująca wysokie stanowisko i posiadająca duże wpływy. Był to zresztą jeden z charakterystycznych typów postaci z imaginarium epoki, która chętnie opiewała wybitne osobowości, ludzi czynu, tych narzucających światu swoją wolę i zmieniających jego kształt zgodnie z własnymi wizjami. W sztuce tego czasu natrafimy na różne ich wcielenia – mogli to być wybitni naukowcy, zdobywcy bądź idealistyczni wizjonerzy, ale też właściciele ogromnych fortun oraz politycy. Niezależnie jednak od profesji ich motywacje należało mierzyć skalą ogromnych planów, które swoim rozmachem odpowiadały ambicjom przekonanej o swej wyjątkowości epoki.

*Mocny człowiek* powstawał w momencie swego rodzaju przesilenia, co wpłynęło na te wyobrażenia. Premiera filmu zbiegła się w czasie z początkiem kryzysu ekonomicznego, który zachwiał wiarą w kapitalizm oraz stojącym u jego podstaw systemem założeń. Zapowiedzi tego krachu widoczne były w literaturze i filmie, kreowani w nich królowie giełdy często okazywali się bowiem chciwymi oszustami, naukowcy – hochsztaplerami, politycy – dyktatorami, wybitni – mistyfikatorami. Prześladowane nowoczesnością poczucie rozdwojenia znalazło ujście w konstrukcjach fabularnych przedstawiających krach przyświecających epoce idei, stopniowo odsłaniających swój daleki od ideału rewers. W podobnym kierunku zmierzały intencje scenarzystów *Mocnego człowieka*, przedstawiających realia funkcjonowania w kulturze przemysłowej jako rodzaj spektaklu, w ramach którego miejsce artystów zajmują sprawni mistyfikatorzy. Dwoistość tę w sekwencji teatralnej podkreśliła symbolika, widoczna zwłaszcza w tańcu grupy aktorek o dwu twarzach. Wszystko zaś korespondowało w wyraźny sposób z problematyką filmu, opowiadającego o dwu obliczach Bieleckiego oraz o nieuchronnych konsekwencjach tego rozdwojenia, które dotyczyło nie tylko bohatera, ale też – w szerszym wymiarze – całej epoki.

## Bibliografia

- [a.], „Mocny człowiek” – *Kino Metropolis*, „Kurier Poznański” 1930, 1 listopada.
- [B.], „Mocny człowiek” Przybyszewskiego, „Rzeczpospolita” 1930, 4 stycznia.
- [B.], *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” 1929, 24 czerwca.
- [B.], *Zza ekranu*, „Kurier Warszawski” 1929, 24 czerwca; 9 lipca.
- [b.a.], *Żeromski sfalszowany przez Struga i Sterna*, „Myśl” 1929, R. 3, nr 2, 13 stycznia.
- „Mocny człowiek”, Towarzystwo Kinematograficzne Gloria, Warszawa [b.d.].
- Eisner Lotte H., *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1974.
- Guranowski Jerzy, *Meteor Młodej Polski a film*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 15.
- Kisielewska Alicja, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998.
- Kochanowski Marek, *Modernizacje mocnego człowieka („Mocny człowiek” Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)*, w: tegoż, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Białystok 2016.
- Korczakowska-Różycka Natasza, „Ekspresjonizm to gra... Ale właściwie, czemu nie?” *Mabuseria, czyli eksperyment ekspresjonistyczny w „Mocnym człowieku” Henryka Szaro*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90, s. 306–319.
- Mój 7-my film. Rozmowa z realizatorem „Mocnego człowieka” Henrykiem Szaro*, „Nasz Przegląd” 1929, 14 lipca.
- Mrówka Kazimierz, *Androgyniczny model „nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 4, s. 45–55.
- Piskorz Artur, „Bujający w obłokach fantasta” – Henryk Szaro i jego „Mocny człowiek”, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 1(11), s. 41–50.
- Przybyszewski Stanisław, *Mocny człowiek*, Warszawa–Kraków 1912.
- Segeberg Harro, *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 15–37.
- Stachowicz Jerzy, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Warszawa 2018.

'How do You Go to Stars?' Henryk Szaro's *Mocny człowiek*  
[A Strong Man] (1929)

SUMMARY

The paper analyses a screen adaptation of Henryk Szaro's *Mocny człowiek* [A Strong Man] in the context of an industrial culture model that develops at the time of the film's production. As based on the relationship between the literary original and the movie, Wójtowicz presents the mode in which the changes in the medial landscape influenced the adaptation. Special attention is paid to the manner in which the artistic creativity is perceived as well as to the connections between the author and the public.

KEYWORDS

screen adaptation, Henryk Szaro, cinematography, industrial culture, *Mocny człowiek* [A Strong Man], Stanisław Przybyszewski