

Scenarzysta w czasach kultury przemysłowej

Międzywojenna publicystyka filmowa Anatola Sterna

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

Anatol Stern był jednym z najpopularniejszych scenarzystów międzywojnia. W latach 1927-1939 samodzielnie lub we współpracy z innymi autorami napisał ponad trzydzieści scenariuszy, które wyreżyserowali m.in. Henryk Szaro, Józef Lejtes, Leon Trystan oraz Michał Waszyński. Znaczną część stanowiły adaptacje tekstów literackich (od *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego po *Znachora* oraz *Profesora Wilczura* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza), lecz nie brakowało również propozycji autorskich, nawiązujących do popularnych w tym czasie konwencji filmowych. Pokazny dorobek sprawił, że w latach 30. w branżowej prasie przedstawiano go jako autorytet w tej dziedzinie i nazywano *najpopularniejszym polskim scenarzystą*¹ oraz *czołowym twórcą filmu polskiego*².

Nie brakowało jednak opinii diametralnie odmiennych. Działalność w branży filmowej przysporzyła mu wielu krytyków, którzy nisko oceniali poziom przygotowanych przezeń scenariuszy, zaś szczególnie negatywnie wypowiadali się na temat tych, które były adaptacjami utworów literackich. Zarzucano mu zbyt daleko idącą ingerencję w kształt pierwowzoru, nadmierne modyfikowanie poszczególnych wątków, zaś najbardziej radykalni spośród recenzentów pisali wręcz o *rozboju filmowym*³. Z kolei Antoni Słonimski zaliczał go w poczet „byłych literatów”, którzy *pokrywają swymi nazwiskami tandetne wyroby krajowe, a jednocześnie starają się (...) wmówić, że tandeta produkowana przez niego jest rzetelnym rzemiosłem i że nie ma pretensji do tworzenia dzieł sztuki*⁴. Stern bronił się przed takimi oskarżeniami, przekonując, że jego dokonania na tym polu nie powinny być rozpatrywane w kategoriach estetycznych, lecz rozrywkowych, ponieważ *ekrany kin są opanowane przez filmy, których twórcom chodzi wyłącznie o dostarczenie widzowi bezpretensjonalnej rozrywki o charakterze ściśle fabularnym*⁵. Spór ten ujawnił wiele opozycji tworzących pole dyskusyjne, w obrębie którego kształtowała się ówczesna refleksja na temat kina: między kulturą wysoką a popularną, literaturą a filmem, filmem artystycznym i komercyjnym, krytykami filmowymi a – jak wtedy powszechnie mówiono – „branżą”⁶. Stern był wówczas z tą ostatnią zawodowo związany.

Współpraca pisarza z przemysłem filmowym była zjawiskiem nowym. Lokowała się na styku literatury, kultury popularnej, nowych technologii i od samego początku wcielała różne nadzieje oraz niepokoje związane ze zmianą statusu artysty w realiach gospodarki kapitalistycznej. Z jednej strony była postrzegana jako szansa na spektakularną karierę, zdobycie popularności oraz stałego źródła dochodu, z drugiej natomiast kojarzyła się z dewaluacją zawodu literata i obniżeniem wartości sztuki w nowoczesnym społeczeństwie⁷. Ambiwalencja ta była wyraźnym sygnałem powstawania nowej formy kultury, którą Harro Segeberg określił mianem „kultury przemysłowej”; kształtowała się ona pod wpływem intensywnej modernizacji technologicznej, której przyświecało przekonanie, że *destrukcja techniczno-przemysłowa jest nieodzownym założeniem nowej kultury życia*⁸. W rezultacie takich założeń nowe media *wyparły wiodącą i kluczową funkcję tradycyjnej literatury formującej*⁹, zaś dla forsujących taką przemianę autorów kluczowe były zwłaszcza radio oraz film. Zmiana ta wpłynęła również w znacznym stopniu na ich samoświadomość twórczą, zmuszając do zdefiniowania *na nowo swojej własnej roli producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym*¹⁰.

W przypadku Sterna taką „nową rolą” była współpraca z branżą kinematograficzną. Opisana przez Słonimskiego figura „byłego literata” odnosiła się do artysty, który odchodził od słowa pisanego na rzecz innego medium, a jednocześnie wkraczał w sferę, gdzie kryteria artystyczne nie zawsze były wartością rozstrzygającą. Zmiana ta miała dodatkowy kontekst, bo Stern należał do formacji awangardowej, która była przekonana, że to właśnie film pozwoli na stworzenie nowych, skierowanych w przyszłość form estetycznych¹¹. Jednak jego publicystykę filmową cechowała pod tym względem wyraźna dwuznaczność, bo w aprobatywny sposób pisał o wytwarzaniu się nowego modelu wrażliwości, a jednocześnie wskazywał jego słabe strony, w części wystąpień odcinał się od wpływu literatury i jej powinowactw, natomiast w innych powoływał się na jej autorytet.

Publicystyka filmowa Sterna daje wyobrażenie o tym, jak zmieniał się status artysty, kiedy opuszczał on eksperymentalne laboratorium i przenosił się do filmowego atelier, gdzie obowiązywały zupełnie inne zasady. Co prawda w latach 30. wciąż angażował się w awangardową z ducha *walkę o film artystyczny*¹² i miał na koncie współpracę z Franciszką i Stefanem Themersonami przy *Europie* (1932 r.)¹³, lecz jego aktywność wiązała się głównie z realizowaniem zamówień dużych wytwórni. Zajęcie to pochłaniało go niemal bez reszty, odsuwając na dalszy plan dotychczasową twórczość: *film zostawia mi (...) mało czasu do zajęcia się pracą literacką*, stwierdzał w jednym z wywiadów¹⁴. Stopień zaangażowania wynikał z szybkiego tempa pracy, intensyfikowanego przez zmiany rynkowe i technologiczne. Stern debiutował jako scenarzysta w czasach kina niemego (przygotowana wspólnie z Andrzejem Strugiem adaptacja *Przedwiośnia* z 1927 r.), a pojawienie się u progu lat 30. filmu dźwiękowego gruntownie zmieniło sposób pracy w atelier. Przekreśliło awangardowe nadzieje na stworzenie uniwersalnego, międzynarodowego języka obrazów¹⁵, a jednocześnie przyczyniło się do szybszej komercjalizacji kina, ponieważ *wprowadzenie do światowego kina synchronizowanego, nagrywanego dźwięku dopełniło mechanizacji medium. A z pełną mechanizacją nadeszła wszechogarniająca, generalna zmiana przyniesiona przez wprowadzenie dźwięku: zwiększona standaryzacja*¹⁶.

Wynalazek ten odnowił także animozję między teatrem a filmem, o której Stern pisał w latach 20., nazywając pierwszą z wymienionych sztuk „starą” i niemającą wiele do zaoferowania współczesnej widowni¹⁷. O ile jednak wówczas – zgodnie z awangardowymi założeniami – był skłonny uważać słowo w filmie za element niepotrzebny, a nawet zbędny¹⁸, o tyle na początku kolejnej dekady postęp technologiczny błyskawicznie przekreślił utrzymane w tym duchu wywody i zmusił teoretyków do zrewidowania spojrzenia na zależność między słowem a dźwiękiem. Temat ten powracał w rozważaniach Sterna wielokrotnie, na przykład w artykule pod wiele mówiącym tytułem *Teatr i film. Dwaj wrogowie*, gdzie padło kategoryczne wezwanie do rozdzielenia obu tych sztuk, które wskutek technologicznej rewolucji znalazły się w zbyt bliskim sąsiedztwie¹⁹. Poświęcił on wiele energii na dowodzenie, że nazbyt pospieszny mariaż tych sztuk w filmowym atelier jest pomysłem chybionym: *Od pierwszej chwili narodzin filmu dźwiękowego jesteśmy świadkami tego, jak film coraz bardziej przekształca się w... filmowany teatr. To wszystko, co było zawsze uważane za istotę filmu, zostało wyrugowane obecnie niemal całkowicie przez teatralny dialog*²⁰. Konsekwentnie forsował przy tym tezę, że ówczesna dramaturgia nie była w stanie dostarczyć wartościowych tekstów, ponieważ *bohaterski okres twórczych poszukiwań teatralnych minął bezpowrotnie i że rak toczący organizm teatralny, a znany pod nazwą kryzysu repertuaru, przeżarł już wszystkie jego tkanki*²¹. Retoryka choroby szła w parze z charakterystyczną dla awangardowego dyskursu tendencją do podziału na sztuki: „starą”, niewydolną i pogrążoną w kryzysie oraz „nową”, do której należała przyszłość.

Film zaliczał do tych drugich. Był *sztuką żywą*²², która rozwijała się tak szybko, że żadna inna dziedzina artystyczna nie potrafiła dotrzymać jej kroku, lecz płacił za to sporą cenę, bo wzrost produkcji nie szedł w parze z poziomem artystycznym. Stern upatrywał przyczyn takiego stanu rzeczy w braku odpowiednio wykwalifikowanych scenarzystów, dlatego wielokrotnie podkreślał, że *kinematografia nasza musi sobie stworzyć (...) własnych autorów, którzy nie przenieśliby do filmu wad literatury*²³. Postulat ten nie wykluczał bynajmniej z grona potencjalnych twórców ludzi pióra, bo Stern, który w stosunku do dramaturgów był zazwyczaj bardzo krytyczny, dopuszczał możliwość funkcjonowania w przemyśle kinowym poetów i prozaików. Mogli oni wesprzeć swoimi piórami *wąty gmach naszego filmu*²⁴, pod warunkiem że *potrafili patrzeć filmowo*, to znaczy byli obdarzeni *zmysłem konstrukcji dramatycznej, zmysłem dynamiki, zmysłem dialektyki formy filmowej oraz wyobraźnią wzrokową*²⁵. Ze wzmianek rozsianych po artykułach Sterna wynikało zresztą, że kwalifikacje takie miała spora część ówczesnych pisarzy, jak choćby Waław Sieroszewski, Andrzej Strug oraz Ferdynand Goetel (sprawę nieco komplikował fakt, że wytwórnice niekiedy nawiązywały współpracę ze znanymi pisarzami jedynie ze względów reklamowych i wykorzystywały ich nazwiska do promocji filmu)²⁶. Natomiast za najbardziej „filmowego” twórcę uznawał Stefana Żeromskiego, o którym pisał z uznaniem jako o obdarzonym największym zmysłem kompozycji dramatycznej²⁷.

Scenariusz był przyczółkiem literatury w kulturze przemysłowej. Jednak według Sterna mogła ona funkcjonować na tym obszarze jedynie w wersji dostosowanej do potrzeb ówczesnej kinematografii, pozbawiona wielu cech, takich jak zbyt duża epickość, przesadna opisowość czy nadmierny psychologizm. Warto przy tym nadmienić, że przeciw takim „obciążeniom” najbardziej zdecydowanie wy-

stępowała wówczas proza awangardowa, która testowała eksperymentalne rozwiązania kompozycyjne w wyraźny sposób inspirowane filmem uznawanym za laboratorium nowych form wrażliwości²⁸.

Stern był autorem wielu artykułów, w których podejmował próbę wskazania, na czym polega istota scenariusza, często formułował również wskazówki dotyczące pracy nad tym gatunkiem, wymieniając przy tym lektury, które ukształtowały jego warsztat. Zaliczał do nich *Kinoscenarij* (1926 r.) Wsiewołoda Pudowkina, *Das Film-Manuskript: sein Wesen, sein Aufbau, sein Erfordernisse* (1927 r.) Richarda Otta oraz scenariusz *La femme de nulle part* Louisa Delluca. Interesujący wydaje się natomiast fakt, że niewiele uwagi poświęcał kwestiom czysto technicznym, bardziej natomiast zajmowało go określenie stosunku autora do opracowywanego materiału. Szczególnie ważny okazywał się tutaj odpowiedni typ wrażliwości, który pod pewnymi względami korespondował z estetyką awangardową, wspierającą formy artystyczne ściśle przylegające do doświadczeń współczesnego człowieka. W duchu bliskim poetom z kręgu Nowej Sztuki radził: *Trzeba umieć patrzeć na życie pod nowym kątem widzenia (...) przypatrujcie się uważnie życiu, notujcie szczegóły, do których nasze oko przyzwyczyliło się tak, że nie zauważa ich wcale, odkrywajcie je na nowo*²⁹. W innym miejscu natomiast zalecał, aby *zamienić się w jedno oko, obserwujące świat tak, jak owe boskie oko w ezoterycznym trójkącie. Chodzi już tu nie tyle o dynamikę, ile o stuprocentową, wizualną plastykę*. A zaraz potem dodawał: *Scenariusz idealny (...) winien być dziełem takiego samego natchnienia jak powieść, jak poemat*³⁰.

Stern opierał koncepcyjnie swoją praktykę na pracy literackiej. Analogie takie były sygnałem ambiwalencji towarzyszącej pisarzowi, który wkraczał na teren kultury przemysłowej. Z jednej strony pojmował własną działalność w kategoriach twórczości artystycznej, z drugiej – miał świadomość, że na nowym gruncie podlega ona ściślejszym rygorom. Przekonanie takie pobrzmiwało w tekstach na temat twórczości scenopisarskiej, gdzie znalazły się nie tylko (stosunkowo zresztą nieliczne) porady i wskazówki techniczne, lecz także uwagi na temat realiów funkcjonowania ówczesnej branży kinematograficznej. Odślaniają one co prawda jedynie niewielką część pola dyskusyjnego ówczesnej kultury przemysłowej, lecz mimo wszystko dają pewne wyobrażenie na temat miejsca, jakie zajmował w niej autor scenariuszy, którego działalność była warunkowana wieloma czynnikami o charakterze pozaartystycznym.

*Zazwyczaj scenariusz różni się mocno od filmu, który został według niego nagrany*³¹ – pisał Stern na łamach „Wiadomości Filmowych”. Uzasadniając taki stan rzeczy, sięgał po argumenty podobne do tych, którymi posługiwali się wówczas reprezentanci „branży”, kiedy zarzucano im brak troski o właściwy poziom artystyczny produkowanych filmów (na przykład podczas debaty pod wiele mówiącym tytułem *Sztuka filmowa w kleszczach businessu*³²). Przekonywał, że większość prentensji o niski poziom artystyczny kierowanych do reżysera była nieuzasadniona, bo ten z kolei w swojej pracy musiał brać pod uwagę realia ekonomiczne: *Kryzys gospodarczy zubożył społeczeństwo, z czego wynika konieczność błyskawicznego realizowania filmów. W tych warunkach idealne staje się nagranie 30 ujęć w ciągu dnia pracy*³³. Szybkie działanie wynikało z nacisków producentów, którzy pamiętni niedawnego krachu *bali inwestować się większych kwot ze względu na ryzyko związane z brakiem zarobku*³⁴. W rezultacie powstawały filmy przeinaczające pomysły

scenarzyści, ograniczające możliwości reżysera i nieprzynoszące zbyt wielkich dochodów właścicielom wytwórni. Co znamienne, Stern pisał w przywołanym artykule o takim stanie rzeczy jako nieuchronnym kompromisie, który wszystkie strony zawierają z rozsądku w obliczu kryzysu finansowego.

Jednak twórca nie zawsze mówił głosem „branży”. Często kierował pod jej adresem gniewne tyrady, krytykował rodzimych producentów za to, że nie potrafili wydzwignąć kina ponad poziom jarmarcznej rozrywki. Progresywny zmysł awangardzisty podszeptował mu, że sztuka ta powinna przekraczać stojące przed nią ograniczenia i wypracowywać coraz doskonalsze środki wyrazu, natomiast praktyczne doświadczenia scenarzyści prowadziły do wniosków o zupełnie innym charakterze. W zderzeniu z mechanizmami ekonomicznymi i chęcią zysku sztuka stała na z góry straconej pozycji, ponieważ była zagłuszana przez *atmosferę businessu, jaka panuje w filmie. Tę potworną atmosferę, która każe producentowi czynić z kina cyrk i miast ukazania ogromnej, twórczej pracy filmu, epatować widza bzdurami, byle zwabić go do kina*³⁵. Winą za taki stan rzeczy obarczał „nieproszonych gości”, czyli producentów, których do przemysłu kinematograficznego zwabiła niemająca wiele wspólnego z realiami wizja łatwego zarobku: *Rzeczywistość przesłaniają tym osobnikom jaskrawe afisze, reklamowe notatki w gazetach donoszące o niezwyklej sukcesie kasowym tego czy innego obrazu*³⁶. Gdzie indziej natomiast pisał: *Twórcy polskiego filmu muszą zrozumieć, że okres latwizny zbliża się ku końcowi. Muszą wypłynąć na głębsze wody. Widz spragniony jest oryginalnych tematów, nowego wyrazu artystycznego – spragniony jest sztuki w filmie*. A zaraz potem dodawał: *Jako jeden z tych, którzy tworzą film polski wiem o tym, że niejeden z producentów, broniący głośno hasła „Film – to przemysł” w rzeczywistości dodaje dziś już w duszy: „ale i sztuka”*³⁷. W takich perswazyjnych fragmentach Stern sięgał po retorykę, którą posługiwali się ówcześni propagatorzy kultury filmowej, na przykład członkowie „Startu” nawołujący, aby wyjść z *polskiego grajdołka filmowego* (taki tytuł miała debata zorganizowana przez nich w 1933 r.). Podobne akcenty porzmięwały w publicystyce Sterna, który często wysuwał postulaty dotyczące rozwoju rodzimej kultury filmowej, włączając się również w działalność powołanych w tym celu organizacji³⁸.

Być może z tego względu jego wypowiedzi na temat branży filmowej bywały sprzeczne. Niekiedy przedstawia się jako jej zwolennik, innym znowu razem jako jej zdecydowany krytyk, raz usprawiedliwiał słaby poziom rodzimych produkcji, a kiedy indziej ostro go potępiał. Dwa różne systemy odniesień skutkowały dwoistością trudnych do pogodzenia perspektyw, lecz pozwalały także na dostrzeżenie spraw, które znajdowały się niejako w cieniu sporów o poziom artystyczny kinematografii. W jego publicystyce można odnaleźć sporo informacji na temat ówczesnych hierarchii wytwarzanych w ramach przemysłu filmowego, które w metaforyczny sposób przedstawił za pomocą opisu plakatu filmowego: *Nazwisko gwiazdy olbrzymimi literami, nazwisko reżysera nieco mniejszymi i gdzieś tam ginące w cieniu tych liter, kolorów nazwisko scenarzysty – oto plakat, symbolizujący stosunek producenta filmowego do autora*³⁹. Stern dopatrywał się przyczyn takiego stanu rzeczy w panowaniu *atmosfery fałszowania wartości, która każe nad głównego twórcę dzieła filmowego – autora – przenosić reżysera, a nad reżysera – gwiazdę filmową. Ta atmosfera, (...) jest nie do pomyślenia w teatrze, gdzie obowiązuje szacunek dla myśli*⁴⁰.

Choć w jego wywodach teatr był zazwyczaj negatywnym punktem odniesienia, to w tym akurat przypadku stawiał go filmowcom za wzór. Przekonanie, że to sztuka cierpiąca na chroniczny kryzys oraz tracąca kontakt ze współczesnością, nie przesłaniało mu bowiem faktu, że zostały tam wypracowane inne stosunki pracy. Różnice między sceną teatralną a atelier filmowym były jednak zbyt znaczące, aby autor tekstu w obu przypadkach mógł zachować tak samo uprzywilejowaną pozycję, ponieważ procesy inscenizacji oraz ekranizacji rządziły się zupełnie innymi zasadami. Dlatego sugestia Sterna, że scenarzysta powinien zajmować równie wyeksponowane miejsce, jak autor sztuki dramatycznej, była tyleż ambitną, ile z góry skazaną na niepowodzenie próbą okiełznania zjawisk, na które instytucja literatury miała jedynie niewielki wpływ.

Ważnym aspektem publicystycznych wypowiedzi Sterna było natomiast konsekwentne podkreślanie, że film to dziedzina twórczości kolektywnej, w związku z czym należy respektować wkład wszystkich osób w przygotowanie dzieła. Tymczasem, jak stwierdzał, sprawy miały się zgoła inaczej, co wynikało z postawy producentów: *Nie istnieje dla nich moralność zawodowa, która każe szanować pracę współtwórców filmu (...) depczą najświętsze prawa istotnych twórców obrazu: reżysera, scenarzysty, aktorów, dekoratora*⁴¹.

Stern domagał się poszanowania ich praw autorskich. W artykule *Prawa scenarzysty a uświęcone bezprawie* wspominał o głośnych procesach sądowych (dotyczących *Metropolis* /1927, reż. Fritz Lang/ oraz *Amerykańskiej tragedii* /1931, reż. Josef von Sternberg/), a jednocześnie podkreślał, że są to wydarzenia przykuwające uwagę opinii publicznej coraz bardziej interesującej się sprawami kina. Wyrażał nadzieję, że dzięki temu rozgłosowi media oraz widzowie zaczną z baczniejszą uwagą przyglądać się działaniom producentów oraz piętnować ich nielegalne praktyki: *napływowy element w przemyśle filmowym (...) wciąż jeszcze traktuje autora scenariusza jako bezimiennego pracownika, a tworzywo jego, jako libretto, pozbawione cech indywidualnej twórczości, które można zmieniać bez porozumienia z autorem*⁴². W polskich realiach kwestie te regulowała co prawda uchwalona w 1926 r. i nowelizowana w 1935 r. ustawa o prawie autorskim, lecz Stern twierdził, że w wielu przypadkach zapewniona w ten sposób ochrona była niedostateczna, bo w umowach między producentem a scenarzystą często znajdowała się klauzula dająca temu pierwszemu możliwość *dokonania wszelkich zmian w scenariuszu, „jeśli wymaga tego interes filmu”*⁴³.

Hasło „zabezpieczenia pracy scenarzysty” tłumaczył koniecznością stosowania do filmu standardów analogicznych do tych, jakie obowiązywały w powieściopisarstwie oraz dramaturgii, gdzie kwestia autorstwa i wynikających z niego praw miała dłuższą tradycję i nie nastęrczała tak wielu kłopotów, jak w przypadku branży kinematograficznej. Doświadczenia literackie Sterna narzucały mu zupełnie inny stosunek do słowa pisanego, a być może sprawiały także, że upominał się o prawo autorskie w sposób bardziej zdecydowany. Wypowiadał się niekiedy jako samozwańczy adwokat innych związanych z kinem zawodów. Na przykład w napisanym w okresie przedświątecznym artykule „*Gwiazdy*” na gwiazdkę występował jako rzecznik młodych aktorów niedopuszczanych do większych ról przez starszych kolegów, w rezultacie czego *film polski operował wciąż (...) tymi samymi twarzami, tymi samymi aktorami*⁴⁴. Postulował konieczność wprowadzania na ekran nowych postaci, w obszernym artykule przedstawił długi wykaz młodych aktorów teatral-

nych, którzy mieli predyspozycje do tego, aby występować w produkcjach kinowych. Zresztą spora część spośród nich, między innymi Hanna Brzezińska, Irena Malkiewicz oraz Jerzy Pichelski zrobili karierę w kinie przed- lub powojennym, co w pewnym stopniu może świadczyć o dobrym rozeznaniu Sterna zarówno w ówczesnym teatrze, jak i kinematografii.

Życzliwość dla młodych aktorów szła w parze z dystansem do krytyki filmowej. Stern regularnie oskarżał ją o niezauważanie lub umyślne ignorowanie najbardziej wartościowych osiągnięć rodzimego kina, mniej chętnie wspominał natomiast o tym, że prasa regularnie angażowała się w promowanie filmów, sprowadzając recenzję do roli reklamy danej produkcji. W wystąpieniach nawiązywał niekiedy do swoich doświadczeń awangardowych, pisał na przykład w alarmującym tonie, że *film polski może spotkać ten sam los, jaki spotkał nową sztukę polską, cynicznie pomniejszaną przez rozmaitych matadorów naszej krytyki oficjalnej*⁴⁵. Gdzie indziej natomiast najzacieklejszych krytyków rodzimego kina określał mianem „katoryniarzy”, uporczywie powtarzających, że „film polski jest zły”⁴⁶ (było to nawiązanie do opublikowanego na łamach „Linii” artykułu *Katoryniarze i strofkarze*, w którym Julian Przyboś poddał ostrej krytyce zwolenników tradycyjnego modelu poezji⁴⁷).

Temperatura sporów z krytykami filmowymi bywała dość wysoka. Stern przenoślił na obszar dyskusji o filmie wyrazisty sposób formułowania opinii, który był charakterystyczny dla wystąpień awangardowych, niekiedy jego pomysły także dorównywały im radykalizmem. Wzywał na przykład „poważnych krytyków filmowych” do piętnowania niefachowych lub nierzetelnych artykułów, a nawet wysuwał propozycję, aby w *pismach fachowych stworzyć działą stałej kontroli tego rodzaju publicystycznej ignorancji i demagogii*⁴⁸. Pomysł taki był symptomem problemów z zaakceptowaniem reguł panujących na gruncie krytyki filmowej, na co z pewnością wpłynął fakt, że była ona wplątana w dyskursy zupełnie inne od tych, które warunkowały pole ówczesnej literatury, którą traktował mimowolnie jako punkt odniesienia. Znamienny pod tym względem wydaje się fakt, że kiedy Stern planował opublikowanie antologii zawierającej teksty polskich autorów na temat filmu, to za współautorów tego przedsięwzięcia obrał Marię Jehanne Wielopolską oraz Karola Irzykowskiego, czyli twórców, dla których to właśnie literatura była pierwszoplanową formą aktywności zawodowej⁴⁹.

Ambiwalentny stosunek do literatury wynikał z tego, że Sternowi było trudno zdefiniować własny status w obrębie kinematografii. Przejście z pola literatury na pole kultury przemysłowej okazało się nie tylko spektakularnym gestem zerwania z tradycją i odważnym skokiem w nowoczesność, do którego nawoływali awangardziści. W praktyce oznaczało bowiem ciąg trudnych do zaakceptowania kompromisów oraz żmudnych negocjacji, za pomocą których twórca wypracowywał sobie miejsce w nowym pejzażu medialnym. Kultura przemysłowa „odczarowała” zawód artysty, w polskich realiach wciąż postrzegany przez pryzmat dyskursu romantycznego, a równocześnie zachwiała „mitem samotnego geniusza”⁵⁰, przemieniając obdarzonego autorytetem społecznym pisarza w dostawcę tekstów działającego w ramach kolektywu twórczego. Funkcjonowanie w obrębie postautorytacyjnej sztuki masowej⁵¹ prowadziło do nadwątlenia kapitału kulturalnego pisarza, bo w krytycznych recenzjach filmów przygotowanych na podstawie scenariuszy Sterna wielokrotnie podkreślano, że za niski poziom utworu odpowie-

działny jest literat⁵². Dlatego zapewne w latach 30., a więc w czasie najintensywniejszej pracy w przemyśle filmowym, nie zrezygnował on z pisania poezji i prozy, próbując funkcjonować jednocześnie w dwóch obiegach, które coraz bardziej oddalały się od siebie.

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

- ¹ *Twórca piętnastu scenariuszy*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 18, s. 2.
- ² A. Kowalski, *U twórców polskiego filmu. Rozmowa z Anatolem Sternem*, „Świat Filmu” 1937, nr 17, s. 6.
- ³ S. Zahorska, *Rozbój filmowy*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 50, s. 2.
- ⁴ A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 18, s. 6.
- ⁵ A. Stern, *W obronie własnej*, „Kino” 1931, nr 19, s. 12. Prasowa polemika między Słonimskim a Sternem wiązała się z wcześniejszą burzliwą wymianą zdań w ramach dyskusji „Sztuka filmowa pod młotem ignorancji” (22.04.1931), którą zorganizowali członkowie „Startu”. Szerzej na temat okoliczności oraz przebiegu spotkania zob. Ł. Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2017, s. 47-48.
- ⁶ Na temat stereotypu ówczesnego producenta filmowego zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinetografia polska 1918-1991*, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 1992, s. 9-16.
- ⁷ Przejście z literatury do kinematografii wiązało się z wieloma zmianami dotyczącymi sposobu życia oraz rytmu pracy, na przykład w przypadku Williama Faulknera *pisanie scenariuszy zakłóciło jego dotychczasowe nawyki pracy i zetknęło z materiałem, który niekoniecznie był dla niego interesujący, ale odczuwalnym efektem scenopisarstwa była geograficzna dyslokacja: pogrążył się w izolacji na zachodnim wybrzeżu i nawet po powrocie czuł się oddalony*. S. Solomon, *William Faulkner In Hollywood: Screenwriting for the Studios*, University of Georgia Press, Georgia 2017, s. 1.
- ⁸ H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 15. Segeberg odnosi swoje obserwacje do kultury, która powstała w Republice Weimarskiej, lecz analogiczne procesy, choć mniejszym stopniu, wynikającym przede wszystkim z mniejszego zaawansowania technologicznego, zarysowywały się w Polsce na pograniczu literatury i nowych mediów. Choć Stern nie formułował aż tak radykalnych opinii i nie przepowiadał nieuchronnego końca kultury formacyjnej opartej na książce (to zresztą w literaturocentrycznej kulturze polskiej byłoby trudne), to jednak jego zwrot w stronę kina miał zbliżone motywacje oraz konsekwencje.
- ⁹ Tamże, s. 20.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Zob. M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996, s. 11-26.
- ¹² M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, PWN, Warszawa 1989.
- ¹³ Tamże, s. 44-51.
- ¹⁴ A. Kowalski, dz. cyt.
- ¹⁵ M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, s. 22.
- ¹⁶ A. Williams, *Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema*, w: *Sound Theory. Sound Practice*, red. R. Altman, Routledge, New York 1992, s. 126.
- ¹⁷ A. Stern, *Pan-Pan, czyli o świecie odnowionym przez film*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 27.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ A. Stern, *Teatr i film. Dwaj wrogowie*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 24, s. 1.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ A. Stern, *Stawiamy na autora*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 18, s. 1.
- ²² Tamże.
- ²³ A. Stern, *Złudzenia i przesady naszej krytyki filmowej*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 192.
- ²⁴ Tamże, s. 193.
- ²⁵ A. Stern, *Stawiamy na autora*, dz. cyt.
- ²⁶ Por. Ł. Biskupski, dz. cyt., s. 48.
- ²⁷ A. Stern, *Złudzenia i przesady naszej krytyki filmowej*, dz. cyt., s. 192.

- ²⁸ Zob. A. Wójtowicz, „Cogito” i „sejsmograf podświadomości”. *Proza Pierwszej Awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010 (zwłaszcza rozdział *Wśród nowych możliwości. Powieść i film*).
- ²⁹ A. Stern, *Scenariusz*, „X Muza” 1938, nr 5, s. 1.
- ³⁰ A. Stern, *Scenariusz – kronika serc*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 84.
- ³¹ A. Stern, *Scenariusz i jego realizacja*, „Wiadomości Filmowe” 1934, nr 21, s. 1.
- ³² Zob. Ł. Biskupski, dz. cyt., s. 50-51.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ A. Stern, *Szekspir i blenda*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 81.
- ³⁶ A. Stern, *Nieproszeni goście*, „X Muza” 1937, nr 9, s. 1.
- ³⁷ A. Stern, *Cztery filmy*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 2, s. 1.
- ³⁸ Stern wszedł w skład Rady do Spraw Kultury Filmowej (jej członkami byli m.in. Andrzej Strug i Karol Irzykowski), miał też redagować biuletyn tej organizacji. W. Stradomski, *Drugi oddech polskiego kina*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 2: 1930-1939, Polskie Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 54. Informacja o redagowaniu wspomnianego biuletynu pojawiła się w artykule *Rada dla spraw kultury filmowej* opublikowanym na łamach łódzkiego dziennika „Echo” (8.11.1928).
- ³⁹ A. Stern, *Stawiamy na autora*, dz. cyt.
- ⁴⁰ A. Stern, *Szekspir i blenda*, dz. cyt., s. 81.
- ⁴¹ A. Stern, *Nieproszeni goście*, dz. cyt.
- ⁴² A. Stern, *Prawa scenarzysty a poświęcone bezprawie*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 22, s. 2.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ A. Stern, „Gwiazdy” na gwiazdkę, „X Muza” 1937, nr 24, s. 1.
- ⁴⁵ A. Stern, *O właściwe miejsce dla filmu*, „X Muza” 1937, nr 1, s. 1.
- ⁴⁶ A. Stern, *Nie chcemy kataryniarzy!...*, „X Muza” 1937, nr 21, s. 1.
- ⁴⁷ J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.
- ⁴⁸ A. Stern, *Nie chcemy kataryniarzy!...*, dz. cyt.
- ⁴⁹ A. Stern, *Najważniejsza sprawa*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 196.
- ⁵⁰ J. Stiller, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- ⁵¹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- ⁵² Zob. M. Radkiewicz, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej*