

Aleksandra BIAŁEK

***Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego, czyli teatralne i filmowe ujęcia miłości przeklętej**

– Przeklinam! – krzyk Siemaszkowej wypełnia scenę i widownię. Osterwa blednie, Gromnicka mdleje, w rozwartych drzwiach staje wieśniak białoruski [...]. Niemy moment wspaniałego teatru. Kurtyna¹.

Józef Szczublewski w tej recenzenckiej migawce wymienia trzy nieprzypadkowe nazwiska: Wandy Siemaszkowej, Juliusza Osterwy i Heleny Gromnickiej – aktorów już ówczesnie cieszących się uznaniem wśród widzów i krytyków. Znaleźli się oni w tej samej chwili na jednej scenie dzięki utworowi dramatycznemu Stefana Żeromskiego *Ponad śnieg bielszym się stanę*. Premiera inscenizacji miała miejsce 29 listopada 1919 roku i była pierwszym, inauguracyjnym wystąpieniem „Reduty” kierowanej przez Osterwę. Na teatralne związki między autorem dramatu a Julianem Andrzejem Maluszkiem – jak właściwie nazywał się Osterwa – uwagę zwracali liczni badacze, podkreślając między innymi znaczenie dedykacji zamieszczonej we wstępie do utworu o tragicznych wydarzeniach w Łuży: „Panu Juliuszowi Osterwie, niezrównanemu artyście i reżyserowi, autor”². Marek Białota w swojej książce *Dramaty Żeromskiego w Reducie* przytacza wypowiedzi niemal wszystkich krytyków z epoki, między innymi: Leona Chrzanowskiego, Włodzimierza Jampolskiego, Edwarda Csató czy

¹ J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965, s. 32.

² S. Żeromski, *Ponad śnieg bielszym się stanę; Uciekła mi przepióreczka...*, Warszawa 1957, s. 5.

Władysława Rabskiego³, co podkreśla ogromne zainteresowanie jakim cieszył się spektakl. Inny badacz – Stanisław Eile wymienia jeszcze: Wilama Horzycę, Emila Haeckera i Józefa Jedlicza⁴. Zainteresowanie to potwierdzają także dane statystyczne bowiem, jak pisze Wojciech Natanson, *Ponad śnieg...*:

Grano bez przerwy siedemdziesiąt siedem razy, tak wielka była frekwencja. Niektórzy aktorzy zaczynali się już martwić „klęską urodzaju”. Musiano obsadzić dublerów i dublerki. Po dalszych premierach, jakie dała „Reduta”, dramat Żeromskiego wracał na afisz tego teatru. Według Ludwika Simona (*Repertuar „Reduty” w okresie pierwszego dziesięciolecia 1919-1929*) do 1920 roku odbyło się 113 przedstawień *Ponad śnieg*, a do 1924 – ogółem 226⁵.

Autor publikacji *Żeromskiego droga do teatru* zaznacza również, iż o sztukę ubiegać się zaczęły inne teatry (spektakl ten wystawiano na przykład w Krakowie, gdzie wywołał on nawet manifestację), a ponadto, że grano go także na różnych scenach amatorskich⁶ oraz tłumaczono między innymi na język czeski i francuski⁷. Jak dalej pisze Natanson, historia *Ponad śnieg bielszym się stanę* była ważna z dwóch powodów:

Po pierwsze – przekonała już ostatecznie autora o możliwości i potrzebie przemawiania poprzez scenę. Po drugie – związała Żeromskiego z „Redutą” i Osterwą. Został [pisarz] prezesem Towarzystwa Przyjaciół „Reduty”, uczestniczył w posiedzeniach tego stowarzyszenia⁸.

Podkreślić należy, że współpraca Żeromskiego i Osterwy była długa i owocna. Maluszek już wcześniej chciał wystawić *Sulkowskiego*, lecz dopiero *Ponad śnieg...* okazało się sukcesem. Co więcej, później wraz z całym zespołem

³ M. Białota, *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, Wrocław 1989.

⁴ S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892-1926*, Kraków 1965.

⁵ W. Natanson, *Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1976, s. 100.

⁶ Zob. W. Natanson, op. cit., s. 101. Natanson stwierdza, że przyczyną manifestacji było złe zrozumienie przez część publiczności pochodzenia żydowskiego „pewnych ustępów trzeciego aktu”, a dokładnie sceny, w której: „Rudomska, chcąc wziąć na siebie winę za ukrycie browninga przed rewizją i dążąc do ocalenia syna a ekspiacji win wobec niego, prowokuje młodego bolszewickiego oficera mówiąc: «nienawidzę waszej chamskiej rewolucji, waszego proletariatu i rządu Żydów». Oczywiście słowa te należy przypisać tylko tej postaci. Ale część publiczności żydowskiej w Krakowie wzięła ów frazes za wyraz przekonań autora”. Ibidem.

⁷ Zob. ibidem, s. 102.

⁸ Ibidem.

„Reduty” pracować będzie między innymi nad inscenizacją dramatu *Uciekła mi przepióreczka*, który również zyska ogromny rozgłos. Warto zacytować w tym miejscu wspomnienie Osterwy w pełni ukazujące jak bardzo cenił on współpracę z pisarzem:

Opatrzność zesłała Żeromskiego, który nam złożył swój utwór *Ponad śnieg*. Uważaliśmy to za zrządzenie Opatrzności. To, że on zgłasza się do nas. Przyjęliśmy to i zrazu w wielkiej tajemnicy odbywaliśmy próby w kancelarii dyrektora Lorentowicza, [...] ⁹.

Tę aurę tajemniczości i oczekiwania na – pozostając w poetyce przywołanego fragmentu – cud teatralnych objawień podkreślają także ówcześni krytycy. Białota w wielu miejscach swojej rozprawy powołuje się na ich opinie, wspominając przy tym o prowadzonych potajemnie próbach i ujawnionych (najprawdopodobniej za zgodą Osterwy) w „Kurierze Polskim” zamiarach inscenizatorów ¹⁰, o których pisze cytowany przez niego Henryk Liński:

Sztuka, którą zainauguruje swe przedstawienia teatr w Salach Redutowych, wyszła spod pióra najznakomitszego pisarza polskiego, Stefana Żeromskiego. Tytuł jej brzmić będzie prawdopodobnie: *Ponad śnieg bielszy*, choć dotąd nie został jeszcze ostatecznie ustalony. Trzy akty o bardzo silnym napięciu dramatycznym. [...] Dramat jest podobno niezwykle mocny i efektowny, sprawia wstrząsające wrażenie ¹¹.

Co ciekawe, bardzo podobny nastrój oczekiwania pojawi się dekadę później, gdy w gazetach światło ujrzą zapowiedzi zza kulis – już nie teatralnych a filmowych – zbliżającej się premiery kinowej realizacji dramatu. Istotny będzie w nich także aspekt dotyczący „silnego”, niemal nerwowego „napięcia” narracji. Oczywiście cechę tę dostrzegł nie tylko Liński, lecz także wielu innych krytyków teatralnych piszących o ogromnej tragedii osnutej z jednej strony na tle wydarzeń politycznych wojny polsko-bolszewickiej, z drugiej na kanwie obyczajowych perypetii „przekłętego” trójkąta miłosnego. Właśnie na tym drugim aspekcie, dotyczącym nie działań wojenno-rewolucyjnych, lecz sytuacji międzyludzkich, chciałabym się skupić.

O motywie tragicznej w skutkach miłości i wiszącego nad nią przekleństwa w kontekście dramatu *Ponad śnieg bielszym się stanę* intrygująco pisał ówczesnie Rabski. Krytyk relacjonując pełną napięcia sytuację – scenę oczekiwania na

⁹ J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia. 1914-1947*, Wrocław 1991, s. 33-34.

¹⁰ Zob. M. Białota, op. cit., s. 27.

¹¹ M. Białota, op. cit., s. 27, cyt. za: H. Liński, *Zza kulis teatralnych*, „Kurier Polski” 1919, nr 289, s. 5. Artykuł ukazał się w rubryce *Teatr i muzyka*.

przyjazd przyszłego męża Ireny, zwraca uwagę na moment, w którym zbliża się on do Łuży:

tymczasem Irena i Wincenty wpatrują się w siebie obłąkanymi od bólu oczyma. Razem się wychowali i przyszła miłość, mocna jak ta fala, która szumi za oknem. [...] Więc ona ma zaślubić innego i on obiecany innej. [...] Gdyby tak zepsuć śluzu i wodę puścić w dolinę, po której toczy się powóz tamtego!

Stało się. Zabił. I rzuca matce straszliwe wyznanie. A ona wyciąga rękę i przeklina: „Niechaj ci wyschnie język i niechaj ci ręce odpadną i nogi!”.

Skamieniał. Ale oto zbliża się Irena: „On bez rąk, bez nóg, bez języka. On wyklęty! On teraz mój!”¹²

Choć chwila ta pełna jest miłosnych zapewnień, to jednak: „Po dwóch latach syna wyklętego zdradziła żona. A gdy poszedł na wojnę, kula armatnia urwała mu rękę i nogę.”¹³ – nieuniknione przekleństwo spełniło się. Przyznać trzeba, że recenzja Rabskiego w ogólnym wydźwięku jest dość negatywna, ukazuje bowiem pewne niedociągnięcia autora. Krytyk stwierdza na przykład, że: „[...] przeszło ku nam od sceny raczej zdziwienie niż przerażenie, bo Żeromski pokazał nam rzecz straszliwą, nie przekonawszy nas przedtem, że w duszy przeklinającej czai się groza przekleństwa”¹⁴. Jednak samo tak częste podkreślanie przez Rabskiego roli anatemy i zdrady, świadczy o wadze przedstawionej w tym dziele tragedii. Złożoną relację Ireny i Wika analizowało także całkiem pokaźne grono współczesnych autorów, dla przykładu zacytuję rozpoznania Natansona:

Trudno mówić o „miłostkach” w *Ponad śnieg*, przynajmniej w pierwszym akcie. Miłość Wincentego i Ireny jest bardzo zmysłowa; [...] ma wszelkie cechy owego uczuciowego maksymalizmu, bezkompromisowości i krańcowości, jakie można zaobserwować w całej niemal twórczości dramatycznej Żeromskiego. Wszędzie pragnienie miłosne i miłosny wybór graniczą z „bałwochwalstwem” i alternatywą: miłość albo śmierć¹⁵.

Taki model kreowania miłosnej relacji był charakterystyczny, jak wiadomo, dla dramaturgii młodopolskiej. Miłość ukazywana w niej stanowiła najwyższe, maksymalnie uwznioślające, a jednocześnie destruujące uczucie towarzyszące rozdartym wewnątrz bohaterom. Irena Sławińska podkreśla doniosłość dramatu symbolicznego Maurycego Maeterlincka skupionego na tym, co ukryte

¹² W. Rabski, *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918-1924*, Warszawa 1925, s. 39.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 40.

¹⁵ W. Natanson, op. cit., s. 91.

w głębi, bowiem w programie dramatycznym belgijskiego twórcy istotna staje się – jak pisał Zenon Przesmycki – „akcja wewnętrzna, nieruchomy dialog duszy z przeznaczeniem”¹⁶. Ono też rządzi akcją w sztukach Stanisława Przybyszewskiego. W *Ponad śnieg bielszym się stanę* o jego sile przekonują się nie tylko Wiko czy Irena, lecz wszyscy bohaterowie. Spojrzenie na dzieło Żeromskiego przez pryzmat poetyki modernistycznego dramatu – czego podejmowali się już między innymi Elżbieta Kalemba-Kasprzak, Grażyna Legutko czy Michał Zdunik – pozwala na pełniejszy ogląd skomplikowanej sytuacji przedstawionej w utworze. Kalemba-Kasprzak w swojej rozprawie stwierdza:

[...] nie wzorzec romantyczny jest tu atrakcyjną formułą dramatu; bardziej adekwatne do nowych okoliczności wydają się pisarzowi konstrukcje wypróbowane przez teatr przełomu wieków i oparte na zasadniczo realistyczno-symbolicznej odmianie [...].¹⁷

Żeromski, co podkreśla autorka publikacji, śmiało łączył ze sobą elementy zarówno naturalistyczne, jak i symboliczne. Rozpoznania te potwierdza także Legutko, która w artykule *Odwieczne prawdy, dylematy etyczne i radykalizm społeczny* w „*Ponad śnieg bielszym się stanę*” Żeromskiego zaznacza i precyzuje, że w dramacie odnaleźć można wątki ibsenowskie (problem zdrady małżeńskiej) oraz strindbergowskie (motyw kobiety modliszki)¹⁸. Według badaczki w dramatach obyczajowych Żeromskiego powraca schemat, według którego: „żona zdradzi męża, wikłając jego czystą miłość w płaski, trywialny trójkąt miłosny”¹⁹. Jest to, oczywiście, jedną z najbardziej znamienitych figur dramatu okresu Młodej Polski. Zdunik postuluje, aby:

[...] spojrzeć na dramaty Żeromskiego w kontekście epoki, dostrzegając w nich nie tyle nieudane próby realizacji wzorca dramatu mieszczańskiego lub romantycznego, co przejaw modernistycznego światopoglądu. Takie odczytanie wybranych tekstów scenicznych Żeromskiego wyjaśni brak spójności, niekonsekwencję gatunkową oraz wielość dramatycznych konwencji. Podążając za Sheppardowskim rozumieniem modernizmu, będziemy więc szukać śladów pęknięć i szczelin,

¹⁶ I. Sławińska, *Młodopolska batalia o teatr*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wyb. I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 9.

¹⁷ E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 193.

¹⁸ Zob. G. Legutko, *Odwieczne prawdy, dylematy etyczne i radykalizm społeczny* w „*Ponad śnieg bielszym się stanę*” Żeromskiego, [w:] Żeromski. *Piękno i wolność*, pod red. A. Janickiej, I. E. Rusek, G. Czerwińskiego, Białystok-Rapperswil 2015, s. 157.

¹⁹ Ibidem, s. 158.

odkrywać miejsca, w których kończy się stary świat, a zaczyna nowy: świat niepewny i pozbawiony stabilności²⁰.

I dalej:

[...] w *Ponad śnieg bielszym się stanę* pobrzmiewają ibsenowskie konflikty sumień. Nowoczesności w sztuce jest jednak więcej, a najciekawsza pod tym względem jest postać Wincentego. Główny bohater tego tekstu to prawdziwy, modernistyczny melancholik, pogrążony w nieuleczalnym marazmie niespełnionego idealisty. Poprzez didaskaliczne opisy czy kwestie wypowiedziane przez inne postaci Żeromski wyraźnie zaznacza słabość i skrajną, depresyjną niemoc tego bohatera. I chociaż strategia ta nie jest zastosowana bardzo radykalnie, to jednak jest na tyle wyraźna, by móc dostrzec, że modernizm odcisnął swoje piętno na *Ponad śnieg bielszym się stanę*²¹.

Dekadencki rys Wika, jego nerwowość²² i złęknięcie sprawiają, że bohater ten jawi się czytelnikowi niemal jako typowy findesieclista, a choć w istocie nim nie jest, to jednak inspiracja charakterystyczną, skrajnie rozedrganą wrażliwością właściwą bohaterom utworów z końca wieku okazuje się tu kluczowa. Dlatego też w sztuce Żeromskiego „dzisiejszemu czytelnikowi wszystkie [...] okropności kojarzą się [...] z... Przybyszewskim” – stwierdza Roman Taborski²³. Mnie z kolei bardziej kojarzą się z jego żoną Dagny Juel i jej dramatami, w których występuje wątek nieszczęśliwej, zwykle fatalnej, przeklętej miłości właściwy także dla dramatu Żeromskiego. Motyw trójkątów miłosnych, buntu przeciw małżeńskim powinnościom i jego konsekwencji, to tylko kilka z wielu powiązań między *Ponad śnieg bielszym się stanę* a, na przykład, *Kruczym gniazdem* Przybyszewskiej. W obu dziełach wyróżnić można podobieństwa zarówno formalne: trzyaktową budowę dramatu czy paralelnych bohaterów (ciotkę, służącego, dwie młode kobiety i mężczyznę stanowiącego obiekt ich pożądania); jak i dotyczące treści: bunt przeciwko ustanawianym normom czy uleganie

²⁰ M. Zdunik, *Dramaty (nie)sceniczne. O modernizmie Stefana Żeromskiego*, [dostęp: 9 czerwca 2018]: <http://blog.polona.pl/2015/11/dramaty-niesceniczne-stefana-zeromskiego/>

²¹ Ibidem.

²² Nerwowość ta udzielać się miała jednak nie tylko postaciom, projektowana była bowiem zarówno na bohaterów dramatu, jak i widzów, co zauważyli krytycy. Tak pisał o niej m.in. Emil Breiter w artykule *Teatr „Reduta”*. „*Ponad śnieg*”, *dramat w 3 aktach Stefana Żeromskiego*: „musiał autor szukać uzasadnień teatralnych tam, gdzie kończy się wielki teatr, a zaczyna się widowisko melodramatyczne. Dlatego nie mógł się cofnąć przed brutalnym uderzeniem naszych nerwów [...]”. E. Breiter, *Teatr „Reduta”*. „*Ponad śnieg*”, *dramat w 3 aktach Stefana Żeromskiego*, „Świat” 1919 nr 49, s. 14. Artykuł ukazał się w rubryce *Teatry warszawskie*.

²³ R. Taborski, *O dramaturgii Stefana Żeromskiego*, [w:] *Żeromski i Reymont*, red. J. Detko, Warszawa 1978, s. 102.

miłosnej żądz, w wyniku której na bohaterów spada przekleństwo. Oba te przykłady dramaturgii obyczajowej można także za Kalembą-Kasprzak nazwać „dylogiami tragiczno-melodramatycznymi”²⁴, bowiem: „Melodramat pozostaje zawsze w pobliżu tragedii [...]; w skomplikowanej sytuacji duchowej przełomu wieków stanowi element o zasadniczym znaczeniu”²⁵. Wydaje się jednak, że nie tylko w sytuacji końca wieku, ale także w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i w latach późniejszych gatunek ten odgrywać będzie ważną rolę, zwłaszcza w wypadku cieszących się sporą popularnością produkcji filmowych.

Dlatego też dzisiaj terminu melodramat używa się głównie w odniesieniu do realizacji kinowych. Omawiając *Ponad śnieg bielszym się stanę* Żeromskiego warto zatem mieć na uwadze nie tylko teatralne inscenizacje, lecz także filmową adaptację Konstantego Meglickiego z roku 1929, której tytuł został skrócony do dwóch słów – *Ponad śnieg*. Dramat o przeklętej miłości Ireny i Wika sytuuje się zatem na styku literatury, teatru i filmu²⁶. Przeniesienie dzieła z kart książki i teatralnej sceny na kinowy ekran świadczy o swego rodzaju ewolucji dramatu, który stale pozostawał kuszącą formą przedstawiania tematyki obyczajowej. Poza krótkimi zapowiedziami i recenzjami z epoki na temat filmu nie powstało zbyt wiele prac. Garść najważniejszych informacji znaleźć można w publikacji zatytułowanej *Żeromski na ekranie*. W główne postaci wcielili się między innymi: Stanisława Wysocka, która zagrała Rudomską; Stefan Jaracz – jako Joachim; Mieczysław Cybulski w roli Wika; Zafia Koreywo – jako Irena; Zorika Szymańska – grająca Helenę oraz Karol Benda w roli Światobora²⁷.

Małgorzata i Marek Hendrykowsy w książce *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996* wspominają również, że dzieło Meglickiego zrealizowane zostało w wytwórni Diana-Klio-Film (podobnie jak inna wyczekiwana ówczesnie kinowa produkcja pod tytułem *Szaleńcy*), a autorem zdjęć do *Ponad śnieg* był Albert Wywerka²⁸. Film nie zebrał najlepszych recenzji, choć zdarzały się także głosy, które:

²⁴ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 193.

²⁵ Ibidem, s. 222.

²⁶ Warto zaznaczyć, że Żeromski jest autorem *Wiecznej fali* – sztuki kinematograficznej w sześciu częściach, w której również dostrzec można rys melodramatyczny. Posłużenie się formą scenariusza filmowego, podkreśla fakt, iż pisarz doskonale zdawał sobie sprawę z artystycznego potencjału produkcji filmowych.

²⁷ *Żeromski na ekranie*, pod red., J. Paławskiego, Kielce 1997, s. 45.

²⁸ Zob. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996, s. 81-83.

podkreślały wprawdzie, że „scena powodzi zainscenizowana została z istic amerykańskim rozmachem” lub, że „sceny klątwy i sceny pokuty były głęboko wzruszające w wykonaniu Stanisławy Wysockiej”. Niestety, znacznie rzadziej dostrzegano, że – podobnie jak w przypadku wielu innych polskich ekranizacji z tamtych lat – również i ta dość dowolnie interpretowała lub, co gorsza, zasadniczo przeinaczała wymowę ideową literackiego pierwowzoru²⁹.

Tak więc jak w przypadku większości adaptacji filmowych, tak i w tym dziele widoczne są spore różnice między wizją autora dramatu a reżysera, pisarza a twórcy filmu. Wspomnę zatem o kilku bardziej znaczących zmianach.

Po pierwsze odmienny jest już sam początek. Dramat rozpoczyna scena rozmowy Wincentego z Joachimem na temat powodzi, film natomiast – kadr ukazujący Rudomską jako gospodarną zarządczynię majątku w Łuży, która dogląda prac na roli.

Po drugie, Irena wprowadzona zostaje do akcji nie w czasie dialogu Wika i młynarza, który odbywa się w jednym z pokoi dworku, lecz podczas przejażdżki łódką, na którą wybrała się z Wincentym. Helena natomiast ukazana została na tle stajni pełnej pięknych, rasowych koni. Reżyser, zgodnie więc z możliwościami nowego środka wyrazu – kinematografu, przekroczył ograniczenia przestrzenne jednej sceny korzystając z kilku różnych plenerów bez wywołania poczucia chaosu u widza. Pisarz wprowadzał bowiem poszczególne postaci poprzez prezentacje ich wszystkich w salonie łужиckiego dworu. Jeżeli autor dramatu nie mógł pozwolić sobie na zbyt szybkie przejścia między sceneriami, to reżyser filmu nie mógł w niemej produkcji ukazać tajnego związku między kochankami za pomocą rozmowy. Postanowił więc zarysować ten wątek za pośrednictwem romantycznej wycieczki bohaterów po jeziorze, podczas której całują się w cieniu płaczących wierzb³⁰.

Po trzecie, Joachim wprowadzony zostaje dopiero po przedstawieniu Heleny w czasie rozmowy z Rudomską.

Po czwarte, w dramacie od początku wiadomo, że ukochana Wika ma zostać żoną bogatego sąsiada – Olelkowicza, natomiast w filmie Rudomska dopiero spotyka się z przyszłym, a zarazem niedoszłym mężem Ireny, z którym ustala kwestię ożenku.

Już samo przywołanie tych różnic wystarczy, by stwierdzić, że film *Ponad śnieg* nie jest ekranizacją, lecz raczej dość luźną adaptacją dzieła Żeromskiego, zawierającą jednak wszystkie najważniejsze motywy i niepomijającą żadnego

²⁹ Ibidem, s. 83.

³⁰ Scena ta nakręcona została w Parku Sołackim. Zob. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, op. cit., s. 84.

z głównych sensów dramatu, choć – zgodnie z rozpoznaniem Hendrykowskich – swobodnie interpretowanych³¹.

Wprowadzone przez reżysera zmiany są jednak dobrze przemyślane – co więcej – w niektórych z nich kryje się nawet iście młodopolski środek. Jest nim pejzaż wewnętrzny, nazywany także krajobrazem duszy, który – mówiąc w dużym uproszczeniu – polega na ukazaniu wewnętrznych odczuć i nastrojów bohatera za pośrednictwem ich obrazowego odpowiednika³². Warto zauważyć, że może być on zarówno statyczny, jak i dynamiczny. Maria Podraza-Kwiatkowska wymieniając różne przykłady takiej ekwiwalencji, pisze: „Niekiedy «wnętrze» bywa przedstawione jako pejzaż podwodny”³³, jednak „o wiele częściej niż nurkowanie przedstawiona jest czynność pływnięcia po powierzchni”³⁴. Rolę takiego symbolicznego krajobrazu odgrywają pierwsze kadry filmu z Ireną i Wincentym na łódce. Nastrój tej sceny wydaje się sielankowy, wręcz beztrudny, lecz w istocie jest inaczej, naruszają go bowiem pewne niepokojące elementy. Wiko ukazany został w pełnym, jasnym słońcu, co podkreśla czystość jego uczucia do kuzynki, która na zasadzie kontrastu wyłania się nie ze światła, ale z półmroku, z cienia gęstych gałęzi płaczących wierzb, pochylonych nad głęboką tonią. O ciemnym wnętrzu Ireny mówią także jej oczy, które – jako zwierciadło duszy – dodatkowo podkreślają związek otoczenia z wnętrzem bohaterów. Takie samo zimne, dalekie i nieobecne spojrzenie tej kobiety fatalnej pojawia się w scenach zapowiadających tragiczne w skutkach zdarzenia. Z kolei wartko płynąca woda, ukazywana w szybkich przebitkach, wieszczy katastrofę, śmierć. Motyw ten jest jednym z najbardziej znamienitych zarówno dla dramatu Żeromskiego, jak i filmu Meglickiego. Technikę pejzażu wewnętrznego reżyser wykorzystał kreując także inne przestrzenie. Postać Rudomskiej pojawia się na tle pól, a w twórczości młodopolskiej to właśnie one, jak zauważa Podraza-Kwiatkowska, są szczególnie „uprzywilejowane – obok jezior i stawów”³⁵. Widać więc wyraźnie, że Meglicki dokonał przekładu dramatu na język filmu niemego adaptując środki wyrazu, z których chętnie korzystał sam Żeromski.

Pierwsza filmowa projekcja odbyła się 15 lutego 1929 w atmosferze podobnej do tej, jaka towarzyszyła premierze spektaklu teatralnego. Spodziewano się,

³¹ Zob. Ibidem, s. 83.

³² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 191. Choć rozważania badaczki skupiają się na poezji, warto zastanowić się nad nimi w również w kontekście sztuki filmowej.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 192.

³⁵ Ibidem.

że produkcja powstająca na podstawie utworu tak wybitnego pisarza okaże się olśniewającym cudem kinematografii. Tak wydarzenie to zapowiadał „Nowy Kurier”:

Niebawem wchodzi na ekran teatru „Słońce” wspaniały film polski p.t. *Ponad Śnieg*, osnuty na tle głośnej sztuki Stefana Żeromskiego. Genialny nasz pisarz w sztuce tej przedstawiał po mistrzowsku tragiczny konflikt miłości i zbrodni. Upajająca miłość Ireny do Wika, miłość ponad wszystko, zdolna nawet do zbrodni, nieludzkie przekleństwo matki [...] – oto niezwykle wzruszające momenty filmu, który na nas wszystkich wywiera ogromne wrażenie. [...] Premiera filmu *Ponad Śnieg* oczekiwana jest z łatwo zrozumiałym zaciekawieniem przez cały Poznań³⁶.

Podobnie jak w wypadku recenzji teatralnych podkreślony został tu „mistrzowsko” przedstawiony konflikt tragicznej miłości i zbrodni, a także motyw przekleństwa. Kolejnym zbieżnym elementem jest dające się wyczuć wielkie oczekiwanie, które zarówno na krytykach z poprzedniej dekady, jak i tych z roku 1929 wywarło wstrząsające „wrażenie”. Warto zwrócić uwagę na pojawiający się w tej wypowiedzi poznański wątek związany z nieistniejącym już, zniszczonym w czasie II wojny światowej Kinoteatrem „Słońce”, będącym jednym z najnowocześniejszych kin okresu międzywojennego. O premierze *Ponad śnieg* oraz wyraźnych związkach i zasadniczych różnicach między sztuką teatralną a filmową pisano także w „Kurierze Warszawskim”:

Przekład ekspresji słownej na wzrokową, a więc przeróbka filmowa powieści lub dramatu, jest zawsze ryzykiem, a cóż dopiero przeróbka Żeromskiego, który operuje słowami nabrzmiałymi liryzmem i patosem!

Ryzykowną była więc przeróbka dramatu granego niegdyś w Reducie przez Osterwę, śp. Osterwinę, Jaracza i Wysocką, ale z całą satysfakcją można stwierdzić, że powiodła się nadszodziejanie. Skąpy dorobek polskiej sztuki filmowej wzbogacił się o jeden obraz [...] brzmiały chwilami akcentem prawdziwego dramatu [...]³⁷.

W wypowiedzi tej zaznacza się już swego rodzaju świadomość medium – kinematografu, który zmienia dotychczasową percepcję, mowa jest tu bowiem o przeniesieniu „ekspresji słownej na wzrokową”. Cenne wydaje się także nawiązanie do działalności „Reduty” oraz podkreślenie pierwiastka dramatycznego, który jest swoistym łącznikiem między teatralnym przedstawieniem a kinową produkcją. Podobnie jednak, jak w przypadku recenzji spektaklu, tak i tutaj zdarzały się głosy ostre, dalekie od aprobaty. Dla kontrastu zacytujmy jeden z nich:

³⁶ „*Ponad śnieg*” – Stefana Żeromskiego na ekranie teatru „Słońce”, „Nowy Kurier” 1929 nr 36, s. 10. Wypowiedź ta została zamieszczona w rubryce *Kino. Komunikaty*.

³⁷ „*Ponad śnieg*”, „Kurier Warszawski” 1929 nr 50, s. 5. Recenzja ukazała się w wydaniu wieczornym w rubryce *Przed ekranem*.

„Ponad śnieg” jest przede wszystkim filmem słabym pod względem reżyserii. Wprawdzie tłumaczył mi ktoś, że jest to debiut reżyserski p. Meglickiego, więc należy być pobłażliwym itp. itd. Stwierdzić mogę jedynie, że debiut ten należy do nieudanych pod każdym względem. Tego rodzaju „bawienia” w reżysera nie znieśie publiczność nawet w Płocławcu.

Z wykonawców wyróżniła się p. Zofia Koreywo (Irena) nieprzeciętną urodą i inteligentnym potraktowaniem roli. Przy dużej pracy i odpowiedniej reżyserii może stać się gwiazdą dużej miary, której „Polskiej Filmonie” brak. Jest jeszcze epizodyczna figura w pierwszych aktach – młynarczyka (Kobusz), o bardzo dobrej mimice i doskonałej grze w ogóle [...] – poza tym z winy reżyserii jest cały stek nonsensów, stanowczo niedopuszczalnych i przeciw którym musimy złożyć protest w imieniu Sztuki filmowej, w imieniu dobrej sławy literatury polskiej³⁸.

Widać więc wyraźnie, że Meglicki podobnie jak wcześniej Żeromski, obok gorących zwolenników, miał też zaciekłych przeciwników, a adaptacja filmowa jego dzieła z 1929 roku wzbudziła kontrowersje i przeciwstawne emocje. Podobnie więc jak spektakle teatralne, nie przeszła bez echa. W ocenie krytyka wątpliwa jakość produkcji kinowej rzutuje także na utwór literacki pozostający w nierozzerwalnym związku z filmem.

Na koniec rozważań należałoby odpowiedzieć na kilka zasadniczych, podsumowujących pytań. Po pierwsze istotne wydaje się rozstrzygnięcie tego, czy i na jakich zasadach ówczesni twórcy wpisywali kino w szereg sztuk? Odpowiedzi dostarczyć mogą na przykład rozważania Karola Irzykowskiego, cytowanego przez Alicję Helman w jej książce *Co to jest kino?* Autor *X muzy* stwierdza, bowiem że: „«Jeżeli się zapomni, że kino jest dziś sztuką dla tłumów i rozważy sprawę bez uprzedzenia, odkryje się może, że jest ono rudą zawierającą szlachetny i cenny materiał na sztukę»»³⁹. I dalej:

Gwałtowny wzrost kina w latach kilkunastu był jakby wciąż obecnym przykładem, że wstąpiliśmy w okres nagłej płynności elementów kultury. Do tygła idzie wszystko, co było już stężalo w poezji, w malarstwie. [...] Są to przełomy na razie raczej wynalazkowe niż duchowe, ale ich skutkiem może być – że tak powiem – inna fizjologia ducha.

³⁸ Kajot [J. Kołodziejczyk], „Ponad śnieg”, „Nowy Kurier” 1929 nr 41, s. 7. Wypowiedź została zamieszczona w rubryce *Z ekranu* i podpisana pseudonimem – Kajot. Pełne nazwisko autora – Józefa Kołodziejczyka, podaję za ustaleniami Hendrykowskich, którzy w publikacji *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996* również przywołują fragment tej recenzji. Zob. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, op. cit., s. 83.

³⁹ A. Helman, *Co to jest kino?*, Warszawa 1978, s. 143, cyt. za: K. Irzykowski, *X muzy*, 1924, s. 9-10.

Kino, dziesiąta, spóźniona muza przyczynia się do tego rozprzężenia swoją popularnością, ordynarnością i nieokreślonym stanowiskiem wśród sztuk⁴⁰.

Podejście do kina – nowego elementu kultury było więc skomplikowane, jednak zarówno sam Irzykowski, jak i inni autorzy dostrzegali jego ogromny, choć jeszcze niedookreślony, artystyczny potencjał. W cytowanej wypowiedzi nader ważne okazuje się także spostrzeżenie, iż film jako sztuka może mieć istotny wpływ na nową „fizjologię ducha”. Stwierdzenie to prowadzi do kolejnego zastanawiającego pytania: jak napięcie wewnętrzne, uczuciowe, które w literaturze wyraża się w słowach, zostało przetworzone przez sztukę kinową? Zgodnie z tym, co zauważali już poszczególni recenzenci i co potwierdza analiza podobieństw i różnic między utworem literackim a filmowym, napięcie to przeszło z ekspresji słownej na wzrokową, skoncentrowało się przede wszystkim w mimice, gestach i komentującej wydarzenia scenerii. Od dramatu symbolicznego, akcentującego rolę wnętrza duszy bohaterów, poprzez wykorzystanie pejzażu wewnętrznego, przeszło do swego rodzaju „sztuki wewnętrznie kinowej”⁴¹. Wydaje się bowiem, że w filmie Meglickiego dzięki zastosowaniu *paysage d'âme* słowa ulegają temu, o czym w dalszych rozdziałach swojej książki pisze Irzykowski. Przez „słowo” rozumie on „mniej więcej, to samo, co «mowa ludzka», a więc w książce, w dramacie teatralnym tę całą ogromną masę kształtów, znaków i symboli, która tocząc się jak tężejąca lawa, towarzyszy rozwijającym się wciąż w głębinach niewidzialności zajściom duchowym”⁴². Reżyser *Ponad śnieg* bowiem o najważniejszych kwestiach opowiada nie wprost, lecz za pomocą metaforycznych obrazów. W formie tekstów natomiast zaprezentowane zostają głównie te wypowiedzi bohaterów, które stanowią objaśnienie danych wypadków. Znajdują się w nich też symboliczne zapowiedzi zbliżającej się tragedii, formułowane czasem – podobnie jak tytuł – w języku biblijnym (np. „hiobowa wieść”). Ograniczenie pola tekstowego wiąże się z tym, o czym również pisze Irzykowski: „«Z samego ruchu ust i z samej mimiki powinno się odgadnąć, co się dzieje na scenie» – tak zawsze pouczano aktorów i dramaturgów. To właśnie jest kinematograf”⁴³. Nie dosłowność, a treści symboliczne stanowią tutaj wartość.

⁴⁰ A. Helman, op. cit., s. 143, cyt. za: K. Irzykowski, *X muza*, op. cit., s. 203.

⁴¹ Jak pisze Irzykowski: „Idealną sztuką dla kina jest taka, [...] w której sceny czysto kinowe są zarazem scenami największego napięcia treści, scenami największej wagi i znaczenia; w której pewna gra ruchów jest właściwym tematem. Słowem sztuka wewnętrznie kinowa [...]”. K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977, s. 177.

⁴² Ibidem, s. 269.

⁴³ Ibidem, s. 267.

PONAD ŚNIEG BIELSZYM SIĘ STANĘ (WHITER THAN SNOW SHALL I BE)
BY STEFAN ŻEROMSKI, OR THEATRICAL AND FILM SHOTS OF ACCURSED LOVE

Summary

Both in the first staging of *Ponad śnieg bielszym się stanę* (*Whiter Than Snow Shall I Be*) by Stefan Żeromski and in the silent, cinematic version of the drama, the accursed love motif was developed particularly by Young Poland (e.g. works of Stanisław Przybyszewski and his wife – Dagny Juel). Confirmation of this thesis can be found both at quoted critic's, viewers' relations and later works of the researchers as well. The reviews show also that both the scenic performance and the film were accompanied by a similar, full of excitement atmosphere of waiting. A comparison of the staging by Juliusz Osterwa and Reduta Theater with a cinematic adaptation directed by Konstanty Meglicki, reveal changes in the ways of presenting a tragic conflict by a theater, focused primarily on a live word and a film that based on picture enriched with subtitles which presented characters lines and led narrations. Director's attempts to reflect inner, psychological world of protagonist were coped with scenery shots, as function of internal landscapes – mean of expression typical for Young Poland. Interesting and paradoxical transition from a naturalistic-symbolic drama do film that aspired to achieve status similar to dramatic art and operated with pictorial counterparts can be noticed. The adopted perspective allows to see how the drama about love curse and its consequences develops at the junction of literature, theater and the silent movie of the 1920s.