

WERONIKA SZULIK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

NOWOCZESNE BAJKI ZOFII DROMLEWICZOWEJ

Zofia Dromlewiczowa, mimo że zapomniana i przywoływana dzisiaj przede wszystkim kontekstowo¹, była szczególnego rodzaju pisarką, a raczej świadkiem i kronikarką istotnych przemian na gruncie kultury. W jednym ze swoich licznych artykułów publicystycznych podkreślała, że na własne oczy widziała, jak „znów zaczęły się dziać cuda”. Cuda te podziwiała na płaskim ekranie kinematografu, dzięki któremu – przekonywała – „ujrzeliśmy znów bajkę w całym jej pięknie, w całym wdzięku nieprawdopodobieństwa, w uroku wszystkich możliwości”².

W przytoczonych słowach z krótkiego artykułu *Bajka w filmie* – opublikowanego w branżowym czasopiśmie „Ekran i Scena” – Dromlewiczowa charakteryzowała zmianę statusu kultury, którą przyniosło nowoczesne medium. Podkreślała naoczność kina, pisząc, że osobiście „widziała”, „podziwiała” ożywienie bajki na ekranie. Jak nigdy dotąd, odbiór utworu zdominowało jego wpływanie na emocje oraz utożsamianie z obrazem wyświetlanym w ciemnej sali kinowej. Sama Dromlewiczowa była entuzjastką i miłośniczką kina, zachwyconą jego możliwościami, zaangażowaną w różnorodną działalność związaną z wciąż rozwijającym się medium – jako powieściopisarka, publicystka, scenarzystka, wreszcie producentka, a nawet reżyserka. Owo wielowymiarowe doświadczenie sprawia, że twórczość Dromlewiczowej staje się wartościową odpowiedzią na pytanie, w jaki sposób kino wpłynęło na tradycyjną bajkę i wprowadziło ją w nowoczesność.

W niniejszym artykule skupię się na przypomnieniu postaci Dromlewiczowej oraz jej twórczości, a także na próbie spojrzenia na dorobek artystyczny pisarki przez pryzmat metafory „nowoczesnej bajki”.

¹ Z. Dromlewiczowa jako publicystka filmowa pojawia się w opracowaniu M. Radkiewicz (*Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*. Kraków 2016), jako powieściopisarka w książce W. Otty (*Literatura i film w kulturze polskiej Dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 2007). Natomiast o Dromlewiczowej jako realizatorce filmów krótkometrażowych wspomina M. Hendrykowska (*Historia polskiego filmu dokumentalnego <1896–1944>*. Poznań 2015).

² Z. Dromlewiczowa, *Bajka w filmie*. „Ekran i Scena” 1926, nr 12, s. 7.

„Oczarowana przez kino”³

Zofia Dromlewiczowa z Higierów przysłała na świat w rodzinie zasymilowanych Żydów 2 IX 1899 w Warszawie, zmarła w rodzinnym mieście 19 VIII 1938⁴. Wydaje się, że całe jej życie, zarówno osobiste, jak i zawodowe, związane było właśnie z Warszawą, tutaj ukończyła gimnazjum Stefanii Tołwińskiej, współpracowała także z wieloma stołecznymi czasopismami: dziennikami („Kurier Warszawski”, „Kurier Poranny”), periodykami satyryczno-humorystycznymi („Cyruлик Warszawski”), młodzieżowymi („Iskry”) czy wreszcie filmowymi („Ekran i Scena”, „Comoedia”, „Kino dla Wszystkich”). Sporadycznie udzielała swojego pióra prowincjonalnym gazetom jak łódzki „Głos Poranny”, wileński „Światfilm” lub poznańskie „Słońce”. Przygotowywała przede wszystkim sprawozdania i recenzje filmowe, artykuły filmoznawcze – także popularnonaukowe – oraz liczne nowele zainspirowane zarówno codziennym życiem, jak i kinem.

W roku 1924 Dromlewiczowa zadebiutowała scenariuszem filmowym – *Miodowe miesiące z przeszkodami* (reż. Seweryn Romin, Waclaw Mierzanowski), będącym jedną z nielicznych polskich komedii niemych. Jego fabuła skupiała się na kobiecie, która chcąc zostać gwiazdą kina, postanawia schudnąć do roli dzięki uprawianiu nowoczesnych dyscyplin sportowych, m.in. boksu⁵. Recenzenci mieli skwitować jakość filmu słowami: „dzieło bezmyślniejsze od najgłupszych fars amerykańskich i francuskich”⁶. Tymczasem Karol Irzykowski na łamach „Wiadomości Literackich” wypowiedział się o nim w dość pozytywnym tonie, nie szczędząc oczywiście słów krytycznych. Pisał w recenzji:

To jedno nie ulega dla mnie wątpliwości, że ten czy ci, co ten film robili, mają poczucie tego, co ma być w kinie, że z wzorów zagranicznych korzystają dobrze i wciąż starają się dawać coś istotnie kinowego⁷.

Słabość komedii krytyk upatrywał zaś w braku autentycznego humoru, wyczucia tego, co na ekranie uchodzi za zabawne⁸.

Dromlewiczowa jako scenarzystkę docenił dopiero w 1930 roku komitet konkursu wytwórni As-Film – otrzymała wówczas drugą nagrodę *ex aequo* za scenariusz do powstałego na kanwie powieści Józefa Weyssenhoffa melodramatu *Puszcza* (jury

³ Określenie użyte przez recenzenta twórczości autorki – zob. Z. R., *Zofia Dromlewiczowa. „Trzydniowy kochanek”*. „Kurier Warszawski” 1927, nr 124 (wyd. wieczorne), s. 7.

⁴ Informacje biograficzne uzyskałam dzięki kwerendum w prasie (większe artykuły notuję w dalszej części tekstu) oraz słownikowi – zob. J. Maśnicki, K. Stepan, *Zofia Dromlewiczowa. W: Pleograf – słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*. Kraków 1996. *Słownik pisarzy współczesnych* notuje bibliografię Dromlewiczowej, jednak nie dostarcza zbyt wielu danych, natomiast *Polski słownik biograficzny* nie zawiera hasła na jej temat.

⁵ Informacja o fabule pochodzi z recenzji K. Irzykowskiego i ze streszczenia dokonanego przez autorów hasła w *Pleografie*. Film niestety nie zachował się do dzisiejszych czasów.

⁶ Cyt. za: Maśnicki, Stepan, *op. cit.* Autorzy nie podają źródła cytatu, nie udało mi się również znaleźć innych recenzji tego filmu.

⁷ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*. Oprac. Z. Górzyna. Kraków 1982, s. 294.

⁸ Zob. *ibidem*.

uznało, że żaden z nadesłanych nie zasłużył na laur zwycięstwa⁹). Dwa lata później projekt został zrealizowany przez zawodowego partnera pisarki – producenta i reżysera Ryszarda Biskego – i doczekał się licznych pozytywnych recenzji, w których zwracano uwagę szczególnie na wierne odwzorowanie oryginału. *Puszczę* skrytykowała Stefania Zahorska na łamach „Wiadomości Literackich” brutalnymi słowami: „ilość bzdur, wmieszczona w obręb scenariusza, jest [...] tak wielka, że niełatwo przełknąć je wszystkie bez groźnych następstw”¹⁰. Film ten, podobnie jak komedia *Miodowe miesiące*, nie zachował się, nie można więc ocenić słuszności przytoczonych recenzji.

Ponadto pisarka czynnie udzielała się w różnych kołach i klubach, próbując doskonalic polski przemysł kinematograficzny: od 1925 roku współpracowała z Dommem Filmu Polskiego, w roku 1927 została członkinią zarządu Klubu Sprawozdawców Filmowych razem z Leonem Brunem, Tadeuszem Kończycem i Anatolem Sternem. Co więcej, Dromlewiczowa była pierwszą w historii realizatorką filmów krótkometrażowych. Jej przygoda z tym formatem rozpoczęła się od współpracy ze wspomnianym Biskem, z którym należała do Zrzeszenia Producentów Filmów Krótkometrażowych. Od roku 1934 tworzyła z nim przede wszystkim reportaże i filmy oświatowe, takie jak *Za kulisami ekranu*, *Od gotyku do baroku*, *Świątki obcych religii* oraz *39.8°*. Ostatni Komisja Kwalifikacyjna ZPFK – mająca oceniać filmy członków – w porozumieniu ze Związkiem Dziennikarzy i Publicystów Filmowych zaliczyła do tych „przeciętnych”¹¹. Od roku 1937 Dromlewiczowa prawdopodobnie zrealizowała samodzielnie 2 filmy, czyli *Banalną historię* (1937) oraz *Ręce* (1938)¹². O drugim wspominał w czasopiśmie „Chwila” recenzent *Kalifa z Bagdadu* (krótkometrażówka była wyświetlana jako nadprogram między głównymi punktami programu kina Apollo). Anonimowy publicysta nazwał film – według jego wiedzy przygotowany we współpracy ze Stanisławem Wohlem – „ciekawym studium eksperymentalnym warszawskich awangardzistów”¹³.

Wreszcie Dromlewiczowa napisała ogromną liczbę powieści i opowiadań popularnych. Wśród nich znajdują się książki dla dzieci i młodzieży (*Siostra lotnika* <1933>, *Szalona Jasia* <1933>, *Nad polskim morzem* <1934>) oraz proza dla dorosłych (*Trzydniowy kochanek* <1927>, *Miłość Piotra Wrzosa* <ok. 1930>). Szczególne miejsce w twórczości pisarki zajmują powieści filmowe, zarówno inspirowane przemysłem kinowym (*Dziecko kina* <1928>, *Dwaj chłopcy z filmu* <1933>), jak

⁹ Wzmianka o rozstrzygnięciu konkursu pojawiła się w „Gazecie Polskiej” (1930, nr 293, s. 6) oraz w „Robotniku” (1930, nr 320, s. 5).

¹⁰ S. Zahorska, *Kronika filmowa*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 17, s. 5.

¹¹ I. Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*. Wrocław 1969, s. 183. Henrykowska (op. cit., s. 252), omawiając te filmy w swojej książce, uznała je za „muzealne”, odznaczające się statyczną fotografią oraz nieruchomymi obiektami, polegające na mechanicznym rejestrowaniu kolejnych obiektów. Warto jednak nadmienić, że w Dwudziestoleciu zrzeszenie rywalizowało z produkcjami Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, którego działalność zdominowała narrację historyczną po drugiej wojnie światowej.

¹² Tak podają autorzy *Pleografu*.

¹³ i.g., *Ze srebrnego ekranu: „Kalif z Bagdadu”*. „Chwila” 1938, nr 6964, s. 10. Gdyby film się zachował, można byłoby ocenić jego awangardowość – czy powinien stać obok produkcji J. Kurka bądź F. i S. Themersonów, czy raczej słowo „awangardziści” zostało użyte w ogólnym lub potocznym znaczeniu, nie specjalistycznym, odnoszącym się do pewnych konkretnych grup artystycznych.

i oparte na istniejących oraz powszechnie znanych scenariuszach. Warto tutaj wymienić powieści odwołujące się do filmów polskich, np. *Pod banderą miłości* z 1929 roku (scenariusz Jerzy Braun), a także zagranicznych, m.in. *Grzechy ojców* z 1929 roku (scenariusz Norman Burnstine), *Parada miłości* z tego samego roku (scenariusz Ernest Vajda, Guy Bolton) czy *Pod dachami Paryża* z 1930 roku (scenariusz René Clair).

Ostatecznie Dromlewiczowa – tworząca niemalże seryjnie powieści popularne, jednocześnie próbująca sił w „awangardowej” krótkometrażówce – wydaje się wręcz uosobieniem nowego modelu kultury, pośrednio wspomnianego przez nią w artykule *Bajka w filmie*. Pisarka w swoich książkach starała się oddać, a nawet wykreować od nowa, świat cudów i możliwości, których była świadkiem na ekranie jako widz i na planie filmowym jako publicystka czy realizatorka filmowa¹⁴.

Świat cudów i możliwości

Bez wątpienia to Hollywood, amerykańska „kraina snów” produkująca największe przeboje lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, głównie zainspirowało Dromlewiczową – wyznawczynię nowoczesnej bajki. Wiele utworów pisarka oparła na historiach amerykańskich szewczyków czy królówych dancingu.

Film *Parada miłości* (reż. Ernst Lubitsch, 1930) to opowieść hrabiego Alfreda (Maurice'a Chevalier'a), skompromitowanego bawidamka, *attaché* we francuskiej ambasadzie w Paryżu, który zostaje zesłany za karę do prowincjonalnego królestwa. Akcja rozgrywa się w idyllicznej Sywarii, monarchii rządzonej samodzielnie przez królową Louise (w książce – Luizę), którą poddani popychają do małżeństwa. Reżyseria i gra aktorska (Jeanette MacDonald) wyraźnie jednak wskazują, że bohaterka od męża wolałaby kochanka, co nie wpisuje się w konserwatywny model bajki. Model ten realizuje literacka wersja Dromlewiczowej, przekształcająca motyw dominującej królowej w motyw księżniczki uwięzionej w wieży. Albert w trakcie pierwszego spotkania z Luizą „wyobrażał ją sobie, niewiadomo dlaczego, jako małą bezbronną dziewczynkę, której jednak mogłaby się przydać jego opieka, ochrona jego silnych, męskich ramion”¹⁵. Podczas gdy film kładzie nacisk na konieczność przemiany Alberta bawidamka, wersja książkowa prezentuje dużo bardziej mizoginistyczne podejście – to samolubna królowa dostaje nauczkę, staje się też nagrodą dla bohatera¹⁶. W tym kontekście wyróżnia się wątek ratowania Sywarii przed bankructwem przez Alfreda; Luiza – po zignorowaniu rad mężczyzny – przyznaje wreszcie, że jego plan mógłby się udać, gdyby ona nie upierała się, chcąc rządzić po swojemu¹⁷. W filmie ów wątek nie jest równie rozwinięty, oprócz tego Louise nauczona doświadczeniem królowej ma rację, Alfred zaś musi nabrać pokory.

¹⁴ Także w nowelach głównie publikowanych w czasopiśmie, które nie będą przedmiotem mojego zainteresowania w tym artykule.

¹⁵ Z. Dromlewiczowa, *Parada miłości. Powieść podług scenariusza filmowego*. Warszawa 1930, s. 80.

¹⁶ Motyw ten znany jest nie tylko z bajek, lecz także z popularnych powieści kobiecych – zob. A. Górnicka-Boratyńska, *Międzywojenna kobieca powieść popularna*. „Kresy” 1996, nr 25, s. 53.

¹⁷ Zob. Dromlewiczowa, *Parada miłości*, s. 141.

Dromlewiczowa robi tu więc krok wstecz – konserwuje tradycyjne, patriarchalne pojęcie o podziale ról społecznych między kobietą a mężczyzną; kobieta nie powinna być kojarzona z władzą, czy to w polityce, czy w związku.

Ponadto Dromlewiczowa dopisuje w swojej książce krótką scenę, która raczej nie mogła pojawić się w filmie i która celnie pokazuje napięcie między turystami a zwykłymi mieszkańcami idyllicznej krainy. Zwiedzający Sylwanię paryżanin Jacques (lokaj Alberta) dociera do Mostu Zakochanych, znanego z pięknych widoków i przechadzających się po nim par. Można oczywiście owe krajobrazy podziwiać lub zrobić im zdjęcie za odpowiednią opłatą, ale można również kupić gotową pocztówkę. Więcej, na znak przewodnika zakochani wykonują chórem ludową przyspiewkę, co pilot wycieczki kwituje: „nasi zakochani wiedza, jak się mają zachować”¹⁸. Kiedy jednak auto z turystami oddala się, mieszkańcy obojętnie rozchodzą się w swoje strony. „Taki mają zwyczaj” – tłumaczy przewodnik, by dodać na sam koniec rozdziału: – „Każdy musi jakoś żyć”¹⁹.

Scena ta pokazuje, że Dromlewiczowa zdawała sobie sprawę ze schematyczności kina amerykańskiego, które przedstawiało raczej ogólne typy niż skomplikowane charaktery, a także z zamierzonej infantylizacji czy egzotyzyacji prowincjonalnych krajów i ich obywateli w celach reklamowych. Pisała w tekstach publicystycznych, że „kino amerykańskie stworzyło swoje karykaturalne typy, swoją śmieszna geografie i trzyma się ich z niewytłumaczonym uporem”²⁰ oraz że „produkcja amerykańska zalewa świat cały i wywiera w ten sposób silny wpływ na smak publiczności i na drogę rozwoju filmu”²¹. W artykule na temat repertuaru kin francuskich pisarka wyrażała zaniepokojenie – chociaż była głównie zadowolona z reklamy – że na propagandowych obrazach „Polska robi wrażenie cichego zakątka, w którym wszyscy co prawda żyją niezmiernie przykładnie i zgodnie, lecz który znajduje się dosyć daleko od nowoczesnego życia, a posiada raczej urok jakiegoś egzotyzy”²².

Tego napięcia między prowincją a centrum nie ma w książce *Kobiety nie do małżeństwa*, powstałej na kanwie nieznanego scenariusza Josephine Lowett²³. Tutaj dominuje już tylko nowoczesne miasto, opanowane przez dancingi, gdzie:

było gwarno i bardzo wesoło. Młodzież korzystała w całej rozciągłości z powojennej swobody i bawiła się świetnie. Powiewały w tańcu aż nazbyt krótkie sukienki. Usta malowane jaskrawą szminką śmiały się głośno i szczerze. Pary przyciskały się do siebie w takt charlestona²⁴.

¹⁸ *Ibidem*, s. 60.

¹⁹ *Ibidem*, s. 61–62. Narratorka nie komentuje owych słów, być może ówczesni czytelnicy tego nie potrzebowali.

²⁰ Z. Dromlewiczowa, *Standaryzacja przemysłu amerykańskiego*. „Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1929, s. 67. Zob. też Z. Dromlewiczowa, *Standaryzacja przemysłu amerykańskiego*. „Kino Dla Wszystkich” 1928, nr 74.

²¹ Z. Dromlewiczowa, *Jeszcze raz o filmach amerykańskich*. „Kino Dla Wszystkich” 1928, nr 79, s. 10.

²² Z. Dromlewiczowa, *Ruch filmowy we Francji*. „Kurier Warszawski” 1926, nr 200, s. 9.

²³ Nie udało mi się odnaleźć informacji ani na temat scenarzystki, ani filmu – wnioskując jednak z imion angielskich użytych w treści, obok polskich, można przyjąć, że była to produkcja zagraniczna, prawdopodobnie hollywoodzka lub niemiecka.

²⁴ Z. Dromlewiczowa, *Kobiety nie do małżeństwa*. *Powieść podług scenariusza filmowego Józefiny Lowett*. Warszawa 1930, s. 20–21.

Czytelnik poznaje losy trzech młodych panien – Diany, Ewy i Anetki – wchodzących w dorosłość, co wedle tradycyjnych wzorów głównie oznaczało dla kobiet wyjście za mąż. Każda z nich to albo nowoczesny kopciuszek, cierpliwie czekający na zmianę losu, albo jego zła siostra, wykorzystująca podwójne standardy, by poprawić swoją sytuację materialną.

Mimo że wszystkie dziewczęta realizują w jakiś sposób typy znane z popularnych powieści dla nastolatków (jedna bohaterka może uosabiać kilka takich modeli): słoneczko, pensjonarka, mała święta, wreszcie sportsmenka i zwyczajna dziewczyna²⁵, wszystkie wydają się „niedoskonałe”, tzn. jakaś cecha nie pozwala im być dobrymi – w tradycyjnym sensie – żonami. Dianie, bohaterce wysuwającej się na pierwszy plan, przeszkadza wyemancypowane spojrzenie na świat, Ewa nie może wyjść za ukochanego, gdyż nie jest dziewicą, a Anetka została ukierunkowana przez matkę na łowienie majątków. Ma się wrażenie, że dzięki tak skrojonym postaciom Dromlewiczowa próbuje powiedzieć coś ważnego młodym czytelniczkom na temat nowoczesnych kobiet i stawianych im wymagań. Wątek Ewy w sposób bezpośredni podejmuje problem wychowywania dziewcząt do świata zupełnie innego niż rzeczywistość, która na nie czeka. Czytamy w liście do ukochanego słowa zdesperowanej Ewy:

to nie cynizm przemawia przeze mnie, opisuję ci tylko dokładnie warunki, w jakich znajduje się dziś każda niemal panna na wydaniu.

Z jednej strony, rodzice pilnujący, aby ich córka nie wyszła źle za mąż, z drugiej strony, chęć powodzenia za wszelką cenę, powodzenia, które stanowi o wartości kobiety²⁶.

Wydaje się jednak, że powieść traktuje bardziej o mężczyznach i ich wątpliwościach czy uprzedzeniach niż o przemianach bohaterek w idealne (tradycyjne) żony – właściwie przez całą książkę żadna z nich nie rewiduje swojej postawy. Główną osią fabuły jest konflikt między Dianą a Anetką – czyli zupełnie różnymi modelami kobiecości – rywalizującymi ze sobą o serce Bena, konserwatywnego młodzieńca ze sporym majątkiem. Swobodna Diana nie ma problemu z przyznaniem, że gdyby pokochała mężczyznę, naturalna byłaby dla niej utrata z nim dziewictwa²⁷, natomiast Anetka odgrywa przed Benem maskaradę, bawiąc się jego stereotypowym wyobrażeniem idealnej żony. Flirtując z innym mężczyzną, dziewczyna jednocześnie zapewnia majątnego bohatera o swojej wierności i uczciwości, a wybierając się na bal, bez skrupowania twierdzi, że kobiecie nie wypada lubić dancingów, ponad wszystko powinna cenić zaś ciepło domowego ogniska. Ben ostatecznie daje się oczarować wizją wspólnego życia kreśloną przez kłamstwa dziewczyny i żeni się właśnie z nią. Anetka szybko jednak zrzuca maskę, spod której wyłania się osoba zachłanna i niewierna niczym zła siostra Kopciuszka. Tymczasem odtrącona Diana, mimo że cierpi, nie zamierza zrezygnować z własnego życia ani wyjść za mąż za któregoś z licznych kandydatów. Mówi przyjaciółce: „nie mogę przecież jednego zastąpić natychmiast drugim, dlatego tylko, że tamten mnie nie chciał,

²⁵ Zob. M. Graban-Pomirska, *Szkoła narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Gdańsk 2006, s. 69.

²⁶ Dromlewiczowa, *Kobiety nie do małżeństwa*, s. 40.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 11.

a ten mnie chce²⁸. Historia Diany dzięki jej autentyczności i cierpliwości – jak w przypadku prawdziwego Kopciuszka – ma szczęśliwe zakończenie: na ostatnich stronicach powieści Diana pojawia się przy boku niedawno rozwiedzionego Bena. Co warto podkreślić, wyrasta ona tu na bohaterkę, z którą młoda czytelniczka powinna się utożsamiać – jej szczerłość oraz wierność własnym przekonaniom wygrywają z anachronicznym wyobrażeniem na temat kobiety i żony.

Wydaje się, że w porównaniu do *Parady miłości* stosunek Dromlewiczowej do roli kobiet oraz do modeli kobiecości uległ drastycznej przemianie, mimo że utwory ukazały się praktycznie w takim samym czasie (*Parada miłości* została wydana, jak informuje strona tytułowa, w 1930 roku, natomiast *Kobiety nie do małżeństwa* ukazały się około 1930 roku). Czytelnik wciąż ma do czynienia z typowym dla powieści popularnej narratorem wyrokującym o tym, co dobre, a co złe²⁹, niemniej ostateczny morał różni się w nich diametralnie. Ten typ literatury odpowiadał na konkretne oczekiwania i konkretną mentalność publiczności³⁰, tak więc w jednym utworze Dromlewiczowa, powielając stereotypy „dobrej żony”, przystosowała obce ramy filmu amerykańskiego, głównego symbolu nowoczesności, do świadomości prowincjonalnej Warszawy. W drugim odważyła się zaingerować w ogólnie przyjęte normy, kierując swoją książkę do młodych warszawianek. Inną przyczyną decyzji Dromlewiczowej o interwencji w tradycyjną obyczajowość mogła być jej krytyka wymierzona w kinematografię amerykańską, która mnożyła stereotypy i schematy fabularne. Autorka pisała o tym w artykule *Jeszcze raz o filmach amerykańskich*, opublikowanym na łamach „Kina dla Wszystkich”:

otóż zarzucam [...] kinematografii amerykańskiej, że w większości wypadków traktuje miłość także szablonowo, ukazując nam nie głęboki sentyment, a czułośćkowość i nie wielką miłość, a melodramatyczny jej surogat³¹.

Tymczasem – jak twierdziła – mimo że na świecie istnieje ograniczona liczba tematów, to jednak można je przedstawić na wiele sposobów (przypuszczalnie stąd pochodzi zainteresowanie autorki filmem *Kobiety nie do małżeństwa*, który prawdopodobnie pokazywał trzy różne modele miłości). Niewykluczone również, że Dromlewiczowa dopisała lub zmieniła wybrane sceny z adaptacji Lowett tak, by bardziej wyrażały jej przekonania. Dromlewiczowa wykorzystywała bliskie czytelnikom schematy i klisze, żeby je skomplikować, opowiedzieć nieco inną historię w rozpoznawalnych dla odbiorcy konwencjach³². Jeśli *Parada miłości* została zlecona Dromlewiczowej, co jest prawdopodobne, gdyż premierę filmu i książki

²⁸ *Ibidem*, s. 98.

²⁹ Zob. T. Żab ski, *Literatura popularna*. Hasło w: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żab ski. Wrocław 1997, s. 315.

³⁰ Jak pisał Żab ski (*ibidem*, s. 313): „autor utworu popularnego nastawiony jest na realizację nie własnej ekspresji twórczej, ale potrzeb osobowościowych czytelnika”.

³¹ Dromlewiczowa, *Jeszcze raz o filmach amerykańskich*, s. 10.

³² Warto tu wspomnieć ustalenia E. Kraskowskiej (*Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999, s. 10), która przyjęła, że „kobiecość” literatury to pewna ustalona konwencja, świadomie kreowana przez kobiety, by zaistnieć na rynku literackim. Podobnie „popularność” jest swego rodzaju zbiorem ustabilizowanych wyznaczników, mimo że „linie demarkacyjne” gatunku pozostają nieostre. Jak pisał Żab ski (*op. cit.*, s. 310):

dzieli rok, to pisarka mogła prezentować nie swoje poglądy, lecz tego, kto zamówił powieść.

Kolejną szczególną adaptacją scenariusza na powieść w dorobku Dromlewiczowej, ukazującą inny wariant nowoczesnej bajki, jest *Pod dachami Paryża*³³. Utwór ten wydaje się o tyle wyjątkowy, o ile stanowi adaptację filmu Claira, czolo-wego przedstawiciela kinowej awangardy francuskiej, znanego z wielu impresjoni-stycznych, wręcz surrealistycznych, krótkometrażówek³⁴. Tymczasem *Pod dachami Paryża* opisuje uromantycznioną historię świata przestępczego oraz uwikłanie bo-haterki Poli w czworokąt miłosny. Dziewczyna, potrzebując protekcji, niechętnie na-wiązuje relację z największym bandytą w dzielnicy Paryża, później szuka ratunku w ramionach Alberta, którego jednak nie kocha. Gdy w wyniku spisku trafia on do więzienia, Pola zakochuje się bez pamięci i z wzajemnością w najbliższym kom-panie Alberta – Ludwiku.

Interesujących wydaje się w tej powieści kilka motywów, lecz przede wszystkim dużo bardziej gorzki finał w stosunku do filmowego oryginału. Podczas gdy film Claira kończy się wspólnie wykonaną, radosną piosenką, w książce Albert odcho-dzi samotnie, nucąc tytułowe *Pod dachami Paryża*. Ustępuje więc przed miłością Poli i Ludwika, co oznacza, że Dromlewiczowa rezygnuje z hollywoodzkiego *happy end*u – główny bohater nie otrzymuje księżniczki w nagrodę za poświęcenie czy cier-pliwość i akceptuje konsekwencje tak upragnionej przez siebie wolności³⁵. Mimo tych wartych poruszenia wątków chciałabym przyjrzeć się dwóm krótkim scenom dopisanym przez autorkę do scenariusza Claira, w których Pola udaje się ze swoimi sympatiami na randkę do kina.

Kiedy dziewczyna idzie na film z niekochanym Albertem, jest oczarowana ty-powym melodramatem i przekonuje partnera, że właśnie takie szczęśliwe zakoń-czenia zdarzają się w życiu³⁶. Ewidentnie wierzy, iż może się ono jeszcze i jej przy-trafić. Natomiast podczas schadzki z Ludwikiem – swoją wielką miłością – nie zwraca uwagi na ekran: „to, co przeżywała teraz sama, wydawało jej się stokroć ciekawszym i bardziej romantycznym od historii, która przesuwiała się na taśmie

„stwarza <literatura popularna> pogranicze, na którym przynależność niektórych odmian [...] sta-je się problematyczna”.

³³ Szczegółowo omawiałam tę powieść w artykule *Adaptowanie nowoczesności. Powieści filmowe Leo Belmonta i Zofii Dromlewiczowej* („Pleograf” 2019, nr 1. Na stronie: <https://pleograf.pl/index.php/adaptowanie-nowoczesnosci-powieści-filmowe-leo-belmonta-i-zofii-dromlewiczowej/> (data dostępu: 29 I 2025)). Tutaj chciałabym tylko zasygnalizować kolejną strategię Dromlewiczowej adaptowa-nia scenariusza na powieść.

³⁴ Chodzi szczególnie o *Entr'Acte* (R. Clair, 1924). Muzykę do filmu, a także do baletu, do którego był on najpierw wstępem, skomponował E. Satie.

³⁵ W tym kontekście warto przytoczyć utwór *Świat zamienił się w kino* (1928), do którego Z. Drom-lewiczowa opracowała dwa zakończenia – *happy end* dla filmu amerykańskiego, a dla europej-skiego bardziej pesymistyczne. Mogłyby one stanowić ciekawy komentarz do artykułu K. Irzy-kowskiego (*Złe zakończenia w filmie*. W: *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*) na temat dobrych i złych zakończeń w filmie, które krytyk kojarzył z przemysłem amerykańskim. Już wtedy mocno wyczuwalna była schematyczność typowych szczęśliwych zakończeń, charaktery-zujących się przede wszystkim spełnieniem miłości protagonistów.

³⁶ Zob. Z. Dromlewiczowa, *Pod dachami Paryża. Powieść podług scenariusza filmowego René Claira*. Warszawa 1930, s. 67.

filmowej³⁷. W przedstawionych scenach Dromlewiczowa wytycza granicę przebiegającą między filmem (fikcja) a rzeczywistością, podkreślając rolę wyobraźni i marzenia w radzeniu sobie m.in. z samotnością. Pola staje się tu jedną z pańien sklepowych ze słynnego eseju Siegfrieda Kracauera: czy tego chce, czy nie, bierze udział w pewnej grze sił społecznych – gdy jest nieszczęśliwa, pragnie typowego *happy end*’u, opiewającego burżuazyjny tryb życia; lecz kiedy czuje się szczęśliwa, zaprzecza teorii berlińskiego krytyka – nie ma dla niej znaczenia, co wyświetlane jest w kinie, prawdziwa baśń rozgrywa się na jawie³⁸.

Relacja między fikcją (wyobrażeniem) a rzeczywistością okazuje się ważnym wątkiem w całej twórczości Dromlewiczowej, nie tylko tej opartej na scenariuszach filmowych. W jednej z licznych powieści dla najmłodszych zatytułowanej *Dziecko kina* pisarka opowiada losy małej gwiazdy filmowej – chłopca o imieniu Dick³⁹. Jego wyobraźnia ewidentnie różniła się od tej przedstawicieli świata literatury:

Dick myślał o słowie „rozpacz”. Już umiał je sobie wyobrazić, już wiedział...

„Rozpacz” to była ciężka lokomotywa, której koła wybijają miarowo to słowo, zapadający mrok, długi dworzec, gromadka czekających, zziębniętych ludzi i krople drobnego deszczu, który mżył od rana⁴⁰.

Tak więc Dick potrafił widzieć słowa.

Tymczasem gdy chłopiec trafia do *atelier*, jawi mu się ono jako magiczna kraina, gdzie wszystko może się zdarzyć, a rozmaite rzeczywistości przeplatają się ze sobą:

przy jednym stoliku siedzieli w wielkiej przyjaźni stary Chińczyk, którego długi warkocz wprowadził Dicka w zachwyt, i mała tancerka w płaskich pantofelkach. Obok zjadano z apetytem obiad trzech Indian, których pióropusze chwiały się za każdym poruszeniem. Dziewczynka w podartej sukni rozmawiała z ożywieniem z bogatą damą w brylantowym diademie, a tuż obok Dicka człowiek w białym płaszczu i złotej koronie krzychał na kelnera, aby mu prędzej podał, bo już za chwilę rozpocznie się jego zdjęcie⁴¹.

Dick bez wahania zanurza się w tym fantastycznym świecie i szybko zdobywa serca publiczności. Niemniej jednak beztróskie chwile kończą się, gdy jego sympatia – Mary, ceniąca i rozumiejąca wyłącznie prawdę, rzeczywistość i siłę⁴² – wyśmiewa rekwizyty potrzebne do odegrania roli młodego króla, które chłopiec z dumą jej prezentuje. Dziewczyna demaskuje przed nim iluzję kina: okazuje się, że Dick wcale nie bawił się na planie, jak zapewniały gazety w recenzjach jego filmów, lecz zwyyczajnie pracował⁴³. Główny bohater w swoim przekonaniu właśnie wtedy został

³⁷ *Ibidem*, s. 90.

³⁸ S. Kracauer, *Panny sklepowe idą do kina*. W zb.: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Red. T. Majewski. Warszawa 2009, s. 261 (przeł. M. Karkowska).

³⁹ Bez wątplenia historię tę mogła zainspirować ogromna popularność dziecięcej gwiazdy Johna Lesiego Coogana Jr., lepiej znanego jako Jackie Coogan, występującego u boku samego Ch. Chaplina.

⁴⁰ Z. Dromlewiczowa, *Dziecko kina*. Łódź 1928, s. 23.

⁴¹ *Ibidem*, s. 41.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 105.

⁴³ Warto wspomnieć, że podobne wątki znajdują się również w krótkim opowiadaniu *Miłość Rikka* ze zbioru *Trzydniowy kochanek. (Cienie na ekranie)* (Warszawa 1927, s. 23) – Rikkowi nie przytrafia

„prawdziwym artystą, któremu w imię obowiązku i sztuki kazano poświęcić siebie”⁴⁴. Od tego momentu chłopiec coraz mniej chętnie poddaje się fikcji kina, jest dużo bardziej świadomy granicy między fantazją a rzeczywistością. Pierwszymi zwiastunami zmiany jego postawy było swoiste, podwójne odczucie, że „żałował całym sercem siebie, marznącego, umierającego tam, wśród zimy na ekranie, a jednocześnie pamiętał, że on, ten drugi, prawdziwy Dick, nie jest wcale szczęśliwszy, bo rodzice nie przyjechali”⁴⁵.

Dlatego szczęśliwym zakończeniem dla Dicka okazuje się odzyskanie rodziców, którzy wracają z podróży, i tym samym otrzymanie z powrotem własnego dzieciństwa. W tej wieńczącej książkę scenie widoczna jest nie tylko świadomość kinowych konwencji docierająca zarówno do bohatera, który przebył całą tę drogę, lecz też zakorzeniona u autorki, ponieważ – jak podaje narratorka powieści:

gdyby to było w filmie, Dick rzuciłby się im na szyję i starał się na wszelkie sposoby okazać swą radość. Ale to było naprawdę. Nareszcie naprawdę! I Dick stał nieruchomo, oszołomiony niespodziewanym szczęściem⁴⁶.

Tymczasem rodzice przekonani byli, że ich syn posiadał „najpiękniejsze królestwo na świecie, królestwo marzeń i światła, królestwo czarującej wszystkich ułudy”⁴⁷. Zarazem wyznaczona została więc granica między rodzicami-widzami wierzącymi w magię kina a Dickiem-aktorem rozumiejącym już tę granicę, która odróżniała prawdziwą koronę króla od blaszanego rekwizytu.

Nowoczesną bajką można chyba nazwać też powieść Dromlewiczowej, skierowaną już do dorosłych, zatytułowaną *Miłość Piotra Wrzosa*. Eksploatuje ona motywy zderzenia rzeczywistości prowincjonalnego miasteczka z marzeniami o potencjale wielkiego miasta, reprezentowanego jednak nie przez kino, ale przez cyrk. Recenzent książki dostrzegł interesującą właściwość pisarstwa Dromlewiczowej:

rzeczywistość służy [...] jedynie do tego, by z duszy ludzkiej wyczarować bajkę, by wydobyć z niej sen o czymś, co byłoby na to za piękne, aby naprawdę stać się mogło w życiu i za szlachetne na to, by dzisiejsi zli i zgorzkniali ludzie odczuć to mogli całą głębią istoty. Błądzi więc [pisarka] z kobiecym, zagadkowym uśmiechem po krainie marzenia, zagląda w uroczyska jasnych wspomnień dzieciństwa i w symbolicznym, melancholijnym ujęciu oddaje prawdę serca ludzkiego, zasmuczonego wiekuiwym rozdźwiękiem pomiędzy snem a rzeczywistością⁴⁸.

Autorka przepisuje w *Miłości Piotra Wrzosa* opowieść o sierocie Marii. Bohaterka w pierwszej części swoją skromnością i pracowitością rozkochuje w sobie szewca Piotra, a więc historia zyskuje potencjalnie szczęśliwe zakończenie. Jednak tajemniczy cyrkowiec Rudolf, przybywający w części drugiej z obcego świata wielkich możliwości, sprowadza na Marię uczucie, którego nie miała szansy zaznać z mężem, oraz katastrofę, ostatecznie zaś chorobę i śmierć. Granica wydaje się nieprzekraczalna, Maria – mieszkanka idyllicznego miasteczka – została skażona marzeniem

się jednak *happy end*, w zakończeniu pojawiają się tylko łzy dziecka, ostatnia rzecz, która łączyła go z dzieciństwem.

⁴⁴ Dromlewiczowa, *Dziecko kina*, s. 114.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 89.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 129.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 133.

⁴⁸ Z. R., *Miłość Piotra Wrzosa*. „Kurier Warszawski” 1931, nr 326, s. 8.

o wielkiej cywilizacji. Cyrk jest tu czymś obcym, mimo że wspaniała i wprawia w zachwyt wszystkich mieszkańców, musi wyjechać, gdyż zakłóca harmonię tego, co znane, swojskie i rozumiałe.

Między kinem a literaturą

Do tej pory traktowałam bajkę głównie metaforycznie, ale również – za Władimirem Proppem – jako pewną zakorzenioną w kulturze formę, która jest w takim stopniu statyczna, że można wyróżnić w niej stałe rodzaje funkcji, działań oraz postaci, i na tyle elastyczna, by komponować nowe warianty czy struktury zależnie od kontekstu historycznego⁴⁹. Dromlewiczowa posługuje się jednak konkretnym gatunkiem literackim – przede wszystkim powieścią popularną – która każe szukać pokrewieństw raczej w obszarze baśni: konstrukcji literackiej, nie oralnej, tworzonej przez poszczególnych artystów, nie przez lud⁵⁰. Ponadto zakwalifikowanie „nowoczesnej bajki” do istniejącego już rodzaju literackiego komplikuje się przez fakt uzależnienia jej od zupełnie obcej folklorowi formy, czyli kina⁵¹.

W recenzji ze zbioru opowiadań pisarki zatytułowanych *Trzydniowy kochanek* można przeczytać:

nie ma niedopowiedzeń w nowelach p. Dromlewiczowej, czytelnikowi nie pozostawiono żadnego pola do domysłów. Wszystkie komplikacje dusz ludzkich wydobyte są na jaśń i określone w najdrobniejszym szczególe⁵².

Całość dzieje się zatem na powierzchni, Dromlewiczowa – szczególnie w powieściach autorskich – wciela się w obiektywnego, niewidocznego narratora, który przedstawia (pokazuje) czytelnikowi świat cyrku, *atelier* filmowego czy też lokalnego miasteczka lub prowincjonalnego państewka. Co więcej, w artykule *Bajka w filmie*, przytoczonym we wstępie, Dromlewiczowa pisze, że widziała Fairbanka jako „Złodzieja z Bagdadu”, widziała, jak uniósł ukochaną na latającym dywanie, była zatem bezpośrednim świadkiem dziejących się cudów⁵³. Oralność ustąpiła przed wizualnością. Dromlewiczowa – odgrywająca rolę zarazem widza i pisarki – dużo bardziej skupia się na oddaniu obrazów, utożsamieniu się z nimi, a także na uczuciach związanych z doświadczaniem seansu kinowego, który dzięki naocz-

⁴⁹ W nietłumaczonej rozprawie *Russkiej geroicznej epos* (〈Rosyjski epos heroiczny〉). Moskwa 1999, s. 58) W. J. Propp analizuje m.in. transformacje bajki w epos (rosyjską bylinę), powodowane także przemianami gospodarczymi – a więc od struktury plemiennego do feudalnego. Zob. M. Czeremski, *Oswojenie bajki. Morfologia Władimira Proppa*. W: W. J. Propp, *Morfologia bajki magicznej*. Przeł. M. Rojek. Kraków 2011, s. XXVIII–XIX.

⁵⁰ Zob. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, s. 16, 24.

⁵¹ Wielu filmoznawców próbowało zastosować morfologię Proppa do filmów, jednak zawsze okazywało się, że muszą zostać poczynione zastrzeżenia – zob. P. Wollen, *North by North West. A Morphological Analysis*. „Film Form” 1976, nr 1. – J. L. Fell, *Vladimir Propp in Hollywood*. „Film Quarterly” 1977, nr 3. Przede wszystkim to kluczowa rola motywacji postaci w filmie zakłóca model Proppa – zob. Czeremski, *op. cit.*, s. XXXVI–XXXVII.

⁵² Z. R., *loc. cit.* Jedyńie Ch. Voglerowi (*Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*). Przeł. K. Kosińska. Warszawa 2010) udało się zastosować do filmu hollywoodzkiego model Proppa, łącząc go ze strukturami mitycznymi J. Campbella.

⁵³ Dromlewiczowa, *Bajka w filmie*, s. 7.

ności wydarzeń, jest zdecydowanie prostszy w odbiorze i ułatwia identyfikowanie się ze światem przedstawionym. Warto też w tym kontekście nadmienić, że wrażenie magiczności filmu Edgar Morin łączyłby z upostaciowieniem się bajki w obrazie, który „stara się uzyskać właściwości uczuciowe”, niejako więc wpływać na publiczność⁵⁴. Ponadto filozof konstatuje, odwołując się do Jeana Epsteina, że kino wskrzesza pierwotną wizję świata, która nakłada na siebie w sposób niemal idealny postrzeganie praktyczne i wizję magiczną, doprowadzając do ich synkretycznej jedności⁵⁵.

Ekrany kin jednak nie tylko wyświetlały zwyczajne życie, lecz także kreowały pewne doświadczenie, czy też inaczej: codzienną praktykę chodzenia do kina, gdzie zderzały się rzeczywistość i fantazja. W konsekwencji film staje się niczym wspomnienie z dzieciństwa⁵⁶. Tak więc enigmatyczny gatunek powieści popularnej uprawianej przez Dromlewiczową, owej „bajki nowoczesnej” – którą to formułę roboczo przeniosłam z artykułu pisarki o kinie na grunt literatury – wydaje się dziwnym tworem, czymś pomiędzy folklorem, literackością a wizualnością.

Najprościej oczywiście byłoby odwołać się tu do terminu „powieść filmowa”, jednak utożsamiano go raczej z obiegiem wysokim, przede wszystkim z eksperymentami formalnymi awangardy, z których najlepiej znane są obecnie dzieła Jana Brzękowskiego, Aleksandra Wata czy Jalu Kurka. Po pierwszej wojnie światowej dążyli oni do odświeżenia języka literatury, a odcinając się od jej – szczególnie młodopolskich – korzeni, czerpali inspiracje z nowoczesnych źródeł, zwłaszcza związanych z obiegiem masowym: tj. z kina, ale też z prasy czy z grafiki. Warto jednak zwrócić uwagę, że oprócz prób przeniesienia obrazu, dźwięku w dziedzinę słowa czy rozbicia dotychczasowych konwencji nie tyle fabularnych, ile formalnych, awangardziści nie kryli w swoich utworach fascynacji kulturą popularną. Przykładowo w *Bezrobotnym Lucyferze* Wata czytelnik dowiaduje się, że tytułowym bohaterem jest nie kto inny, jak komik Charlie Chaplin⁵⁷, natomiast Brzękowski w poezji nie wahał się użyć tematów kojarzonych powszechnie z kinem – *walka policji z bandytami* to z jednej strony przystosowanie notatki prasowej do formy wiersza, z drugiej zaś wykorzystanie słynnego motywu pogoni i ucieczki z filmów sensacyjnych⁵⁸.

Powieści Dromlewiczowej w oczywisty sposób różnią się od tego modelu – zajmowały ją raczej zagadnienia kina, nie predyspozycje formalne, ponadto dużą część jej twórczości można określić jako „*raconté*”, czyli dzieła opracowywane na podstawie już istniejącego scenariusza⁵⁹, powstające nie według gotowego manuskryptu,

⁵⁴ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. Eberhardt. Warszawa 1975, s. 50. Zob. *ibidem*: „Wszystko, co przybiera postać obrazu, stara się uzyskać właściwości uczuciowe, a to, co wiąże się z uczuciami – zbliża się do magii. I na odwrót, w jakimś sensie to wszystko, co ma związek z magią, stara się uzyskać walor uczuciowy”.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 203.

⁵⁶ Zob. *ibidem*.

⁵⁷ Więcej na temat zafascynowania awangardą twórczością Chaplina – zob. A. Wójtowicz, *Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy*. „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70.

⁵⁸ J. Brzękowski, *walka policji z bandytami*. W: *na katodzie*. Paris 1929.

⁵⁹ Zob. Otto, *op. cit.*, s. 77, 175. M. Henrykowski (*Powieść filmowa*. Hasło w: *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994, s. 232) utwory wtórne wobec scenariusza, najczęściej napisane przez autora niebędącego scenarzystą danego filmu, nazywa po prostu „powieściami filmowymi”.

lecz w sali kinowej. Pisarz, a jednocześnie widz taki, jak wszyscy wokół – prawdopodobnie notował kolejne sceny podczas seansu filmu oglądanego kilka razy. *Raconté* należały zdecydowanie do obiegu kultury popularnej – były zazwyczaj bogato ilustrowane, choć nie zawsze⁶⁰, i pisane niekiedy na zamówienie; krążąc niejako wokół wyświetlanego w kinie filmu⁶¹, stanowiły zarówno idealną jego reklamę, jak i pamiątkę po seansie, gdyż ich „materialny” status pozwalał czytelnikowi na powrót do świata doświadczonego na ekranie. Wreszcie, mogły służyć jako utwory edukacyjne, zapoznające w przystępny sposób publiczność, jeszcze nieprzywykłą do wizualnych środków przekazu, do stosunkowo nowego medium.

Nie trudno zgadnąć, że powieści Dromlewiczowej wymienia się raczej w sąsiedztwie *raconté* Leo Belmonta, Antoniego Marczyńskiego czy Witolda Wandurskiego, które Wojciech Otto określa mianem literatury wręcz drugo- lub trzeciorzędnej⁶². Równocześnie jednak ten sam badacz w swojej analizie powieści filmowej przyznaje, że nie brakuje w nich interesujących rozwiązań formalnych: najazdy kamery, retrospekcje, elipsy czy częste zmiany czasu akcji⁶³. Co więcej, Belmont, autor *Człowieka, z którego świat się śmieje* (inny tytuł: *Dobry człowiek*), czyli dzieła najambitniejszego w tym gronie, podkreśla, iż zamierzał nadać ówczesnej literaturze „nowy ton”⁶⁴, mimo że jego *raconté*, osnute na kanwie scenariusza Chaplina do *Cyrku*, to raczej nostalgiczny utwór o coraz bardziej zapomnianym, anachronicznym świecie kultury literackiej, a nie pochwała nowoczesności.

W tym kontekście szczególnie interesujący wydaje się status takich powieści jako literatury „pogranicznej” – między słowem a obrazem⁶⁵, między obiegiem kultury popularnej/masowej i elitarnej/awangardowej⁶⁶. Sądzę, że wybór owego gatunku naturalnie wiązał się z ciągłą koniecznością adaptowania jednego medium na drugie, wypróbowywania nowych możliwości i eksperymentowania z li-
nearnością literatury i jej opisowością w obliczu symultaniczności obrazów filmo-

⁶⁰ Powieści Dromlewiczowej rzadko bywały ilustrowane.

⁶¹ Zaliczano je do tzw. instytucji kinematograficznej, której zadaniem było nie tylko wyprodukowanie filmu, lecz także przystosowanie mentalności widza do jego odbioru. Taką funkcję spełniały również fotosy, plakaty, prasa filmowa, słowem: wszystko, co powstawało wokół danego filmu – zob. A. Madziej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym Dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1994, s. 13.

⁶² Otto, *op. cit.*, s. 10. Autor ten również uznał powieści Dromlewiczowej za utwory o niskiej jakości (*ibidem*, s. 170).

⁶³ *Ibidem*, s. 110, 115.

⁶⁴ L. Belmont, *Człowiek, z którego świat się śmieje. Powieść osnuta na tle „Cyrku” Charlie Chaplina*. Warszawa 1928, s. 2.

⁶⁵ P. Kwiatkowska („*Zeszłego roku w Marienbadzie*” jako kino-wieść. „Konteksty” 2018, nr 4, s. 60–61) dla tego hybrydycznego bytu proponuje francuski termin „kino-wieść”, czyli ani opowieść, ani film. Terminem tym, jak pisała badaczka, „określano we Francji w okresie międzywojennym zarówno filmowe adaptacje powieści odcinkowych [...], jak i powieściowe adaptacje (często bogato ilustrowane) popularnych filmów”.

⁶⁶ Jak pisała E. Kraskowska (*Narodziny pisarki dwudziestowiecznej*. W zb.: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*. Red. E. Kraskowska, B. Kaniewska. Poznań 2015, s. 42) w kontekście postaci i twórczości M. Rodziewiczówny, „oscylowanie między »niskim« obiegiem popularnym a literaturą o ambicjach wysokoartystycznych uznać trzeba za jeden z istotnych wyznaczników dwudziestowiecznej twórczości literackiej kobiet *en bloc*”.

wych, także później, gdy pojawiło się kino dźwiękowe⁶⁷. Irzykowski wspomniał w rozprawie na temat *X muzy*, że przedstawić ruch jest trudno, autor z konieczności musi posługiwać się wieloma słowami, doprecyzowywać je kolejnymi przymiotnikami, przez co istota sceny zwyczajnie się zaciera⁶⁸. Być może, awangarda zdawała sobie z tego sprawę i dlatego eksperyment uczyniła punktem programu artystycznego, jednak różnego rodzaju zabiegi formalne stanowią, w moim przekonaniu, konieczny „skutek uboczny” uprawiania tego typu literatury, która rozwijała się tak czy inaczej w korespondencji z nowoczesnym medium.

Autorzy rozdziałów książki *Folklore/Cinema. Popular Film as Vernacular Culture* przekraczają problem adaptacji modelu Proppa na film i zastanawiają się nad różnymi obrazami folkloru, jego przemianami w nowoczesnym kontekście masowych mediów, szczególnie kina⁶⁹. Gillian Helfield – zajmująca się lokalnymi, kanadyjskimi filmami dokumentalnymi – wysnuła wniosek, że każdy z takich filmów można oglądać/czytać jak lokalną baśń, ponadto jest to ich niejako naturalna właściwość wobec modernizacji oraz w niej⁷⁰. Sądzę, iż nawet porzucając bardzo konkretny obszar zainteresowania badaczki, warto zaryzykować zestawienie folklorystycznej baśni z modernistycznym filmem, które łączą się nie tyle w teorii Dromlewiczowej o bajkowości filmu, ile po prostu w jej powieściach. Jak pisze Helfield, filmy-baśnie to dwie strony tej samej monety: wyrażają zarazem obrazowość i narracyjność, uniwersalność i lokalność, mit i rzeczywistość⁷¹. Podobnie w każdym z omówionych tu – „naturalnie” hybrydycznych – *raconté* Dromlewiczowej uwidacznia się zachwyty nowoczesnością oraz pewna melancholia odczuwana za minionym, „fantazja powrotu”⁷², która łączyłaby jej utwory z folklorystycznym dziedzictwem. Przykładowo zderza się tu postawa afirmacji dancingowych kopcuszków z *Kobiet nie do małżeństwa* i tęsknoty za mitycznym światem pierwotnym z powieści *Miłość Piotra Wrzosa*.

Natomiast w zamiarze uchwycenia uniwersalności kina hollywoodzkiego⁷³ – zarazem uniwersalności morału bajki, przy jednoczesnym przemyśleniu w niej lokalnych wartości – czy też próbie odtworzenia zmysłowego doświadczenia filmu, dorobek artystyczny Dromlewiczowej będzie przykładem odpowiedzi na opanowu-

⁶⁷ W przypadku Dromlewiczowej, tworzącej raczej na kanwie scenariuszy do filmów dźwiękowych, było to np. ograniczenie opisów oraz dominacja dialogów, natomiast u Belmonta, preferującego adaptację filmów niemych, szczegółowy tekst starał się oddać dokładnie ruchy czy działania bohaterów ekranowych.

⁶⁸ Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, s. 345.

⁶⁹ S. R. Sherman, M. J. Koven, *Introduction – Popular Film as Vernacular Culture*. W zb.: *Folklore/Cinema. Popular Film as Vernacular Culture*. Ed. S. R. Sherman, M. J. Koven. Logan, Utah, 2007, s. 7.

⁷⁰ G. Helfield, „I’ y ava’t un’ fois” (*Once Upon a Time*). *Films as Folktales in Québécois Cinéma Direct*. W zb.: jw., s. 13.

⁷¹ *Ibidem*, s. 26.

⁷² Zob. *ibidem*, s. 15.

⁷³ M. B. Hansen (*Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*). W zb.: *Rekonfiguracje modernizmu*, s. 233 (przeł. Ł. Biskupski [i in.]) opisuje fenomen globalności oraz amerykańskiej kina hollywoodzkiego za pomocą wytwarzania przez nie pewnego idiomu czy dialektu.

jąca życie modernizację⁷⁴. Jak pisał Kracauer, że niekiedy „filmy stają się szalone; ukazują przerażające wizje i rozsiewają obrazy, które obnażają prawdziwe oblicze społeczeństwa”⁷⁵, tak autorka *Parady miłości* odkrywa mechanizmy rządzące obyczajowością ówczesnych mieszkańców Warszawy. Podobnie, dostrzegając punkt widzenia zwykłych obywateli Sylandii, Dromlewiczowa ujawnia znamienne kompleks nieistnienia czy infantylizacji własnego kraju bądź własnych osiągnięć na tle „światowej republiki kultury”⁷⁶. Z tym wnioskiem korespondują artykuły piśkarki obnażające zaściankowość polskiej kinematografii, która wciąż uchodzi za „kobietę z przeszłością”⁷⁷, przy czym nie jest dostatecznie rozpoznana⁷⁸ bądź wykorzystana⁷⁹.

Nowoczesne bajki Dromlewiczowej przełamują stereotyp literatury drugo- i trzeciorzędnej, niemającej do zaoferowania nic oprócz wtórnej rozrywki. Podkreślają one ważny moment zmiany statusu powieści popularnej, za który odpowiada przede wszystkim kino. Autorka, najprawdopodobniej zasiadająca na widowni razem z docenionymi krytykami jak Karol Irzykowski czy Stefania Zahorska, wydaje się zarazem kronikarką i uczestniczką rozwijającego się modernizmu wernakularnego, czyli refleksyjnego⁸⁰, nie tylko burzy granice między wysokim a niskim, lecz także przecina lub też krzyżuje ze sobą wartości uniwersalne i lokalne⁸¹. Ponadto Dromlewiczowa, będąc konsumentką kultury popularnej i zarazem zaspokajając potrzeby masowej publiczności, odzwierciedla w swoich utworach szczególnie antynomie nowoczesności – entuzjazm nierzadko łączy się tutaj z tęsknotą za czasem zczarowanym, natomiast nadzieja na szczęśliwe zakończenie okazuje się fikcją karmiącą ze świetlnych ekranów ubogie bądź prowincjonalne mieszczaństwo.

⁷⁴ Szczególne miejsce w mechanizmach rządzących nowoczesnym doświadczeniem zajmuje właśnie kino, będące według Hansen (*ibidem*, s. 254): „najszerzym kulturowym horyzontem, który pozwalał na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności”.

⁷⁵ Kracauer, *op. cit.*, s. 275.

⁷⁶ P. Casanova (*Światowa republika literatury*. Przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn. Kraków 2017, s. 32–33) pisała o „światowej republice literatury”, w ramach której lokalne literatury muszą wypracowywać szczególne strategie, by zaistnieć na jej polu; wydaje się, że ta formuła jest na tyle adekwatna – również w tym przypadku – że można wręcz zastosować tu termin „światowa republika kultury”.

⁷⁷ Podczas gdy za granicą film uzyskał już status sztuki, w Polsce wciąż wypominana jest mu jego „jarmarczna” przeszłość – zob. Z. Dromlewiczowa, *Kobieta z przeszłością*. „Ekran i Scena” 1926, nr 10.

⁷⁸ Z. Dromlewiczowa (*Polacy za granicą*. „Comoedia” 1926, nr 17) ubolewa, że nagradzany i doceniony animator W. Starewicz jest w Polsce zupełnie nieznan.

⁷⁹ Film mógłby posłużyć do rozpowszechnienia osiągnięć Polaków, np. wyedukowania obcokrajowców, że F. Chopin miał polskie korzenie – zob. Z. Dromlewiczowa, *Z okazji mającego nastąpić odświeżenia pomnika Chopina*. Jw.

⁸⁰ Zob. Hansen, *op. cit.*, s. 254.

⁸¹ O ważności kobiecego doświadczenia kina pisze P. Sitkiewicz (*Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*. Gdańsk 2019, s. 166). Jednak ogranicza je do doświadczenia kobiet-widzów, pomijając wiele ról, które kobiety odgrywały w instytucji kinematograficznej, m.in. publicystek, scenarzystek, montażystek, realizatorek filmów.

Abstract

WERONIKA SZULIK Institute of Literary Research of the Polish Academy
of Sciences, Warsaw

ORCID: 0000-0002-0966-2380

ZOFIA DROMLEWICZOWA'S MODERN FAIRY TALES

This article aims to recall Zofia Dromlewickowa, a writer, publicist, screenwriter, and short filmmaker recognized in the interwar period. It particularly focuses on her role as a writer and author of film novels, produced mainly on the basis of existing scripts and directed to younger male and female readers. The paper shows her output as a symptom of modernity and the writer herself is viewed a witness or chronicler of the cultural changes in the early 20th century. In doing so, Weronika Szulik proposes to move beyond the narrow categorisation of this work as secondary or tertiary.