



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Krzysztof Polechoński
Uniwersytet Wrocławski

„PRZYMIERZE LITERATURY Z FILMEM”. PRZYPADEK FERDYNANDA GOETLA

Wśród zaangażowanych w rozwój kinematografii II Rzeczypospolitej postaci można dostrzec znaczną reprezentację pisarzy. W powstawaniu filmowych dzieł tego czasu uczestniczyli oni bądź w sposób bierny, kiedy jedynie ich utwory literackie, bez udziału samych autorów, przenoszone były na ekran, bądź czynny, w różnym zakresie — głównie jako scenarzyści — uczestnicząc w powstawaniu filmów. Wśród ekranizowanych w tym okresie utworów polskiej literatury współczesnej, wydanych w latach 1918–1939, znalazły się m.in. takie pozycje, jak *Przedwiośnie*¹, *Ponad śnieg bielszym się stanę*² i *Wiatr od morza*³ Stefana Żeromskiego, *Mogila nieznanego żołnierza*⁴, *Pokolenie Marka Świdy*⁵ i *Fortuna kasjera Śpiewankiewiczza*⁶ Andrzeja Struga, *Echo Sahary*⁷ Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego, *Kochanka Szamoty*⁸ Stefana Grabińskiego, *Cyrk*⁹ i *Szyb S. Nr 4*¹⁰ Jerzego Kosowskiego, *Iwonka*¹¹ Juliusza Germana, *Dzikuska*¹² Ireny Zarzyckiej, *Prokurator*

¹ *Przedwiośnie* (1928), reż. H. Szaro, scen. A. Strug, A. Stern.

² *Ponad śnieg* (1929), reż. K. Meglicki.

³ *Wiatr od morza* (1931), reż. K. Czyński, scen. W. Sieroszewski, A. Stern.

⁴ *Mogila nieznanego żołnierza* (1927), reż. R. Ordyński, scen. R. Ordyński, S. Romin.

⁵ *Grzeszna miłość* (1929), reż. M. Krawicz, Z. Gniazdowski, scen. A. Stern.

⁶ *Niebezpieczny romans* (1930), reż. M. Waszyński, scen. A. Stern.

⁷ *Głos pustyni* (1932), reż. M. Waszyński, scen. E. Bodo; ekranizacja dokonana na podstawie niewydanej powieści F.A. Ossendowskiego.

⁸ *Kochanka Szamoty* (1927), scen. i reż. L. Trystan.

⁹ *Pałac na kółkach* (1932), scen. i reż. R. Ordyński.

¹⁰ *Szyb L-23* (1932), scen. i reż. L. Buczkowski.

¹¹ *Iwonka* (1925), reż. E. Chaberski, scen. E. Puchalski.

¹² *Dzikuska* (1928), reż. H. Szaro, scen. H. Szaro, L. Brun.

*Alicja Horn*¹³, *Ostatnia brygada*¹⁴, *Znachor*¹⁵ i *Profesor Wilczur*¹⁶ Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, *Florian z Wielkiej Hłuszy*¹⁷ Marii Rodziewiczówny, *Straszna noc. Powieść morską*¹⁸ i *Szlakiem hańby (W szponach handlarzy kobiet)*¹⁹ Antoniego Marczyńskiego, *Dziewczęta z Nowolipek*²⁰ Poli Gojawiczyńskiej, *Granica*²¹ Zofii Nałkowskiej, *Wisła*²² Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego, *Inżynier Szeruda*²³ Gustawa Morcinka, *Strachy*²⁴ Marii Ukniewskiej... Nie jest to oczywiście ani pełna lista, ani nawet obszernie zestawienie ówczesnych ekranizacji, a jedynie przykładowa reprezentacja filmowych adaptacji literatury międzywojennej, dokonanych przez polskie kino w dwudziestoleciu niepodległości.

Aktywni w produkcji filmowej literaci przede wszystkim dostarczali scenariuszy. Wśród ich autorów lub współautorów znaleźli się przedstawiciele kilku pisarskich generacji, od najstarszych do najmłodszych: Waław Sieroszewski, Leo Belmont, Waław Gąsiorowski, Adam Grzymała-Siedlecki, Stefan Kiedrzyński, Maria Morozowicz-Szczepkowska, Rafał Malczewski, Antoni Cwojdzinski, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, Antoni Marczyński, Janusz Meissner, Marian Hemar, Jerzy Braun,

¹³ *Prokurator Alicja Horn* (1933), reż. M. Waszyński, M. Flantz, scen. B. Land, M. Flantz.

¹⁴ *Ostatnia brygada* (1938), reż. M. Waszyński, scen. A. Stern.

¹⁵ *Znachor* (1937), reż. M. Waszyński, scen. A. Stern.

¹⁶ *Profesor Wilczur* (1938), reż. M. Waszyński, scen. A. Stern.

¹⁷ *Florian* (1938), reż. L. Buczkowski, scen. J. Fethke, A. Niemirski.

¹⁸ *Straszna noc* (1931), scen. i reż. K. Meglicki.

¹⁹ *Kobiety nad przepaścią* (1938), reż. M. Waszyński, E. Chaberski, scen. A. Stern.

²⁰ *Dziewczęta z Nowolipek* (1937), reż. J. Lejtes, scen. J. Lejtes, S. Urbanowicz.

²¹ *Granica* (1938), reż. J. Lejtes, scen. Z. Nałkowska, J. Lejtes, S. Urbanowicz, K. Sewerin-Zelwerowiczowa.

²² *Ludzie Wisły* (1938), reż. A. Ford, J. Zarzycki, scen. H. Boguszewska, J. Kornacki.

²³ Na podstawie prozy G. Morcinka powstały u schyłku międzywojnia dwa filmy. *Inżynier Szeruda* (1939), reż. J. Lejtes, scen. J. Lejtes, S. Urbanowicz, B. Popławski, był przeniesieniem na ekran powieści pod tym samym tytułem, jednak film nie został ostatecznie ukończony, a nagrany materiał zaginął (lub uległ zniszczeniu) w czasie wojny w Warszawie. Początkowo film na podstawie *Inżyniera Szerudy* miał nakręcić Jerzy Gabryelski, jednak autor powieści „odrzucał propozycję przygotowania scenariusza. Może lękał się współpracy z debiutującym reżyserem, chociaż — jak głosiła fama — zdecydowała obawa przed nazbyt radykalnymi tendencjami mającego powstać filmu. Prawdopodobna jest również przyczyna jego wcześniejszego zaangażowania do współpracy z filmem przy ekranizacji powieści *Inżynier Szeruda* znanego już reżysera Józefa Lejtesa. W ten sposób, w tym samym roku, przygotowano jednocześnie dwa obrazy o zbliżonym temacie. Gabryelski postawił sobie przy tym za punkt honoru wyprzedzenie premiery filmu Lejtesa — starszego, doświadczonego konkurenta. Ostatecznie scenariusz [*Czarnych diamentów* — przyp. K.P.] opracował Jan Fethke, czerpiąc wątki z utworów Morcinka, za jego zgodą. Dialogi były dziełem młodego poety śląskiego Wilhelma Szewczyka, doskonale znającego miejscową gwarę” (L. Armatys, W. Stradomski, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”. Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939*, Warszawa 1988, s. 253; zob. także J.F. Lewandowski, *Kino śląskie*, Katowice 2012, s. 22–25). Film Gabryelskiego *Czarne diamenty* został ukończony w 1939 r., jednak z powodu wojny nie doczekał się premiery.

²⁴ *Strachy* (1938), reż. E. Cękański, K. Szolowski, scen. E. Cękański, K. Szolowski, S. Wohl.

Napoleon Sądek, Światopełk Karpiński, Andrzej Wolica i inni. Bardzo produktywni w tej dziedzinie byli twórcy tak odmienni, jak poeta legionowy Józef Relidzyński i futurysta Anatol Stern²⁵. Niekiedy współpraca z filmem przejawiała się także w innych czynnościach o literackim charakterze, jak pisanie tekstów piosenek czy układanie dialogów²⁶. Dodać należy, że wpływ na rozwój krajowej kinematografii wywierali również literaci sprawujący funkcje urzędowe, jak wspomniany już Józef Relidzyński, który w 1932 r. objął stanowisko naczelnika Centralnego Biura Filmowego przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych; natomiast Anatol Stern, Andrzej Strug i Karol Irzykowski byli członkami Rady do Spraw Kultury Filmowej.

W polskim filmie okresu międzywojennego przypadek Ferdynanda Goetla jawi się jako jeśli nie typowy, to charakterystyczny. Do 1939 r. twórca ten był autorem lub współautorem dwunastu scenariuszy, z których dziewięć doczekało się realizacji; trzy pozostały niezrealizowanymi projektami. Aktywność Goetla na rzecz rozwoju kinematografii przejawiała się w jeszcze jednej dziedzinie, ponieważ pisarz przyczynił się do powstania polskich filmów jako współzałożyciel, twórca i udziałowiec jednej z wytwórni filmowych. Poza tym jako publicysta sporadycznie zabierał głos w sprawach filmu, głównie w wywiadach i artykułach, mówiąc o własnych planach i doświadczeniach lub wypowiadając uwagi o aktualnym stanie i problemach polskiego kina²⁷.

²⁵ Stern należał do najbardziej płodnych autorów scenariuszy. W połowie lat 30. „Wiadomości Filmowe” pisały: „Robiąc obliczenia statystyczne, dotyczące produkcji polskiej, nie bez zdziwienia skonstatowaliśmy, że aż 15 filmów naszych podsygnowanych jest nazwiskiem tego samego scenarzysty Anatola Sterna. Rzecz nie do wiary, jeśli się uwzględni skromne rozmiary polskiej produkcji” (*Twórca piętnastu scenariuszów*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 18, s. 2). Do końca międzywojnia liczba ta powiększyła się jeszcze o kilka następnych scenariuszy tegoż autora. Bez względu na to podana w prasowym doniesieniu liczba przygotowanych przez Sterna scenariuszy filmowych została najpewniej niedoszacowana. Według późniejszych wyliczeń „od 1928 roku późniejszy autor *Wspomnień z Atlantydy* zaczyna przygotowywać scenariusze, według których do września 1939 roku nakręcono trzydzieści filmów fabularnych. Dwie trzecie z tego opracował samodzielnie, trzy scenariusze oparte były na własnych pomysłach. Były to: farsa *Co mój mąż robi w nocy*, dramat historyczny *Barbara Radziwiłłówna* i dramat obyczajowy w języku jidysz *List do matki*. Stern adaptował równie chętnie Mniszkównę [...], jak Struga [...] czy Żeromskiego [...]” (B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, Warszawa 1988, s. 34).

²⁶ We wspomnianym już filmie *Strachy* (1938) współautorem piosenek był Władysław Broniewski, a dialogi były częściowo dziełem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Natomiast w *Dorożkarzu nr 13* (1937), w reżyserii Mariana Czauskiego i według scenariusza Czauskiego i Napoleona Sądka, dialogi wyszły spod pióra Stefana Wiecheckiego (czyli popularnego Wiecha).

²⁷ Zob. F. Goetel, *Film polski*, „Gazeta Polska” 1934, nr 130. W innym z prasowych artykułów o felietonowym zakroju pisarz czynił np. spostrzeżenia o psychologii kina i jego terapeutycznej funkcji: „Nie jestem wielkim wielbicielem kina, ale chodzę na filmy dość często. I przyznam się, bez wyboru. Należę do tych, dla których film jest deską ratunku przed uczuciem głuchego, wielkomięjskiego zubożnienia. Gdy się człowiekowi nic nie chce, ani myśleć, ani pracować, ani gadać z ludźmi, można jeszcze zawsze obejrzeć film. Jest to jakieś takie przeżycie, które nie zobowiązuje do niczego i nie

Związki Ferdynanda Goetla z filmem zaczęły się wkrótce po jego literackim sukcesie. Do literatury II Rzeczypospolitej pisarz wszedł z opóźnieniem, spowodowanym przymusowym pobytem w Turkiestanie w okresie I wojny światowej i rewolucji bolszewickiej, mimo to po powrocie stosunkowo szybko zdobył uznanie i popularność. Do literackiej czołówki dołączył dzięki swoim pierwszym książkom: itinerarium ucieczki z ogarniętego przez rewolucję Turkiestanu *Przez płonący Wschód* (1924), tomom opowiadań *Patnik Karapeta* (1923) i *Ludzkość* (1925) oraz powieściom *Kar-Chat* (1923) i *Z dnia na dzień* (1926). Ten właśnie zestaw tytułów wyrobił Goetlowi literacką markę i postawił go w rzędzie znaczących i cenionych prozaików młodszej generacji. Za popularnością i uznaniem w kraju stosunkowo szybko przyszło zainteresowanie za granicą. Pod względem liczby tłumaczeń w okresie międzywojennym pisarz zaliczał się do najczęściej przekładanych polskich autorów współczesnych²⁸. Miarą międzynarodowego powodzenia były też przedmowy zamieszczone w angielskich wydaniach powieści, *Kar-Chatu* i *Z dnia na dzień*, napisane przez prominentnych wówczas pisarzy: Gilberta Keitha Chestertona (wstęp w *The Messenger of the Snow*, 1931) oraz Johna Galsworthy'ego (introdukcja do *From day to day*, 1931).

W swej działalności Goetel nie ograniczał się wyłącznie do literatury. Jego śmiałość w podejmowaniu prób i skłonność do poszukiwań w innych dziedzinach aktywności twórczej można w pewnym sensie uznać za znak czasu, znamię nowoczesnego twórcy. Uznany nowelista i powieściopisarz od początku zdradzał inklinacje do pracy dziennikarskiej. Po powrocie ze zsyłki przez kilka lat (1922–1926) redagował — ocenić trzeba, że ze zmiennym powodzeniem — początkowo krakowski, następnie warszawski „Przegląd Sportowy”. Będąc rozpoznawalną postacią w dziennikarstwie sportowym, Goetel wszedł do zarządu utworzonego pod koniec 1925 r. Polskiego Związku Dziennikarzy i Publicystów Sportowych, w którym został wiceprezesem, a we wrześniu 1926 r., po rezygnacji dotychczasowego prezesa przejął po nim obowiązki.

W parze z przeniesieniem do stolicy i wyborem profesji literata szło zaangażowanie w pracę społeczno-organizacyjną na rzecz własnego środowiska, co rychło doprowadziło do objęcia naczelnych stanowisk w organizacjach pisarskich: autor *Kar-Chatu* prezesował kolejno polskiemu oddziałowi PEN Clubu (1926–1933) i Związkowi Zawodowemu Literatów Polskich (1932–1939). Można uznać, że w latach międzywojennych Ferdynand Goetel uosabiał w sposób modelowy postać pi-

wywołuje żadnych następstw. Chyba to jedno, że staje się nałogiem” (*idem*, *Gwiazda Muz*, „Gazeta Polska” 1934, nr 127, s. 5).

²⁸ Por. *Les ouvrages de la littérature polonaise traduit avant 1900*, „Pologne Littéraire” 1933, nr 85/86, s. 6 (w zestawieniu zdecydowanie górował Sienkiewicz z 27 tłumaczeniami, Żeromski i Ossendowski mieli po 19 tłumaczonych pozycji książkowych, a Sieroszewski 14; Goetel z dziesięcioma tłumaczeniami wyprzedzał Kadena-Bandrowskiego z ośmioma, Struga z siedmioma i Nałkowską z pięcioma przekładami).

sarza-działacza, sprawnie i umiejętnie prowadzącego powierzone sobie organizacje tej mocno zindywidualizowanej i niewolnej od wewnętrznych napięć i podziałów grupy zawodowej, jaką tworzyli ludzie pióra. Lata jego prezesury w Polskim Klubie Literackim (jak wówczas nazywano rodzimą sekcję PEN) spowodowały widoczne ożywienie kontaktów zagranicznych; na ten czas przypadły w Polsce m.in. wizyty Thomasa Manna, Gilberta Keitha Chestertona, Konstantina Balmonta, a zwłaszcza zorganizowanie w dniach 20–25 czerwca 1930 r. Kongresu Międzynarodowego PEN Clubu, w którym wzięło udział ponad stu gości z całego świata, reprezentujących 26 narodowych oddziałów.

W latach międzywojennych Ferdynand Goetel z powodzeniem uprawiał podróżopisarstwo. Rezultatem jego zamorskich wojaży były reportażowe książki: *Egipt* (1927), *Wyspa ma chmurnej północy* (1928 — o Islandii) oraz *Podróż do Indyj* (1933). Ta dziedzina jego twórczości predestynowała go niejako do objęcia funkcji redaktora naczelnego popularnego miesięcznika krajoznawczo-geograficznego „Naokoło Świata”, który prowadził w latach 1925–1926. Później jeszcze, w 1937 r., objął Goetel na kilka miesięcy redakcję stołecznego „Kurierza Porannego”, jednak przyjęcie tej posady w okresie politycznych zmian i w niesprzyjającej atmosferze okazało się niefortunną decyzją. Właściwie przez cały okres aktywności twórczej autor *Serca lodów* był płodnym publicystą. Nie licząc redagowanych przez siebie czasopism, swoje teksty drukował m.in. w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Warszawskim”, „Wiadomościach Literackich”, „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”, okresowo najwięcej i najbardziej regularnie w „Gazecie Polskiej”, a sporadycznie lub okazjonalnie w „Czasie”, „Kinie”, „Drodze”, „Pionie”, „Prosto z Mostu”, „Kronice Polski i Świata”, „Polityce” czy „Wiarusie”. W drugiej połowie lat 20. skierował swoje zainteresowanie ku dramaturgii. Jego utwory teatralne były wystawiane na czołowych scenach warszawskich, lwowskich i krakowskich, cieszyły się niemałym powodzeniem, zebrały też liczne recenzje, a w ich scenicznych realizacjach brali udział wybitni ludzie teatru: *Samuela Zborowskiego* dwukrotnie, w 1929 i 1939 r., reżyserował Leon Schiller; drugą sztukę, napisanego wspólnie z Rafałem Malczewskim *Króla Nikodema*, wystawił we Lwowie Waclaw Radulski. Sceniczny dorobek Goetla nie jest imponujący²⁹, choć jego zamierzenia i ambicje jako dramaturga były większe³⁰. Pisarz próbował sił także w poezji, jednak ta część jego twórczości pozostaje w cieniu, ponieważ dość rzadko była ujawniana przez autora w druku. Zarazem nie da się przeoczyć, że autor, którego liryczne początki przypa-

²⁹ Poza dwiema wymienionymi sztukami z okresu między wojnami drukowany ślad pozostał po jeszcze jednym utworze scenicznym. Zob. F. Goetel, *Posąg wolności* [fragment], „Wiadomości Literackie” 1933, nr 55.

³⁰ Ujawniały to niekiedy prasowe wypowiedzi i wywiady: pisarz planował dramat o Tadeuszu Rejtanie (es., *Na warszawskim Parnasie (Ankieta „Świata”*), „Świat” 1930, nr 4, s. 6) oraz sztukę historyczną „z epoki piastowskiej” (*Rozmowa z Ferdynandem Goetlem*, [w rubryce:] *Za kurtyną*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 20, s. 8).

dły jeszcze na okres Młodej Polski i kształtowały się pod jej estetyczno-ideowym wpływem, jeden ze swoich wierszy wydrukował w organie krakowskiej Awangardy — w Peiperowskiej „Zwrotnicy”³¹. Pisarza interesowała ponadto twórczość radiowa; jego słuchowiska³² zostały dostrzeżone i docenione³³.

Przypięczeniem rosnącej pozycji Goetla było przyznanie mu w 1930 r. Państwowej Nagrody Literackiej za *Serce lodów*, a honorowym wyróżnieniem szczególnej rangi, zarazem najwyższym szczeblem w oficjalnej karierze literackiej, było wybór twórcy *Kar-Chatu* w 1936 r. (na miejsce zmarłego w roku poprzednim Piotra Choynowskiego) do elitarnego grona Polskiej Akademii Literatury, cieszącej się uznaniem i poparciem władz, oficjalnej reprezentacji piśmiennictwa polskiego. Przy tym spektakularny sukces literacki, odniesiony w latach 20., nie był już tak bezsporny w następnej dekadzie. Względne zmniejszenie produktywności (mierzonej liczbą publikowanych książek) bywało postrzegane — w stosunku do wcześniejszych dokonań — jako symptom wyczerpania sił twórczych i niedostatku inwencji³⁴. Istotnie, mimo nieprzerwanej obecności w prasie i popularności wśród czytelników (przekonywały o tym choćby plebiscyty „Wiadomości Literackich”³⁵),

³¹ Podkreślał to cytowany już Jalu Kurek: „Jako członek grupy »Zwrotnicy« z prawdziwą dumą podnoszę ten fakt — jedną z pierwszych manifestacji literackich czołowego dzisiaj pisarza był wiersz jego, zamieszczony w lipcu 1922 r. w nrze drugim »Zwrotnicy« pt. *Z wieży Mariackiej*” (J. Kurek, *op. cit.*).

³² Goetel był autorem następujących słuchowisk: *Wyprawa na strych* (oprac. A. Arzt-Jampolska, Polskie Radio, Lwów, 15 IX 1931, transmitowane na wszystkie stacje Polskiego Radia), *Nurek* (radiof. i reż.: A. Arzt-Jampolska i J. Tępa; Polskie Radio, Lwów, 10 X 1931; powt. 3 XII 1932); kolejne dwa powstały na podstawie *Samuela Zborowskiego*: pod takim samym tytułem (radiof.: Z. Marynowski; Polskie Radio, Warszawa, 2 II 1933) i *Czwarty sejm króla Stefana* (radiof.: F. Goetel, Polskie Radio, Warszawa, 8 VI 1939, poprzedzone wstępem autora), a ponadto *Anakonda S.A.* (wykonawcy: S. Jaracz, K. Junosza-Stępowski, A. Zelwerowicz; Polskie Radio, Warszawa, 17 II 1938, ze wstępem autora).

³³ *Anakondę S.A.*, będąca radiową realizacją problematyki rozwiniętej szerzej w powieści *Anakonda*, recenzent uznał za „piękne słuchowisko”. Pisał o nim: „Pomijając kilka pierwszych scenek, stanowiących niejako prolog, potęgujący stopniowo nastrój słuchacza, cała wewnętrzna dynamika tego słuchowiska skupiła się w długim, pełnym dramatycznych spięć dialogu, mistrzowsko przeprowadzonym przez takich asów sceny polskiej, jak Jaracz i Zelwerowicz. W dialogu tym ścierały się nie tylko dwa biegunowo różne pojęcia, dwie przeciwne sobie syntezy — ale również dwa odrębne charaktery, dwie kontrastowe, plastyczne indywidualności, dzięki czemu słuchacz doznawał emocyjnie tylko intelektualnych” (Nikt, *Piękne słuchowisko*, [w rubryce:] *Podsluchy*, „Antena” 1938, nr 9, s. [4]).

³⁴ Reakcje niektórych krytyków bywały czasem bardzo sceptyczne. Wybór nowego członka Akademii Literatury tak komentował Kazimierz Wyka: „Jeśli przez akademickość rozumieć pewne opanowanie, świadomość stawianych sobie granic, spokojną dojrzałość, to o najlepszych utworach Goetla bez zmiany można powtórzyć te określenia. Jeśli ponadto warunkiem dojrzałości do Akademii Literatury ma być według złośliwców pewne wyjście z obiegu literackiego i milczenie, to w tym względzie Goetel również niewiele znajdzie konkurentów...” (K. Wyka, *Kronika życia literackiego [za rok 1936]*, „Rocznik Literacki” 1936, cyt. za: *idem*, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 499).

³⁵ Zob. rozpisywane przez tygodnik Mieczysława Grydzewskiego plebiscyty, mające — na mocy głosowania czytelników — ustalić skład przyszłej Polskiej Akademii Literatury (*Echa plebi-*

po *Podróży do Indyj* nowe tytuły książkowe pojawiły się dopiero pod koniec dekady, kiedy Goetel na powrót wzmógł swą aktywność. Należały do nich kontrowersyjny tom publicystyki politycznej o charakterze ideowej deklaracji *Pod znakiem faszyzmu* (1938) oraz powieść *Cyklon* (1939); kolejna powieść, *Anakonda*, drukowana w 1939 r. w odcinku na łamach „Kroniki Polski i Świata”, pozostała nieukończona.

W latach 30. dokonała się w twórczości Goetla widoczna zmiana. W ciągu drugiej dekady międzywojnia pisarz definitywnie zarzucił zamorskie podróże na rzecz eksploracji egzotyki rodzimej, dokonując zwrotu — parafrazując tytuł pierwszej książkowej monografii Goetla — od egzotyizmu ku swojszczyźnie³⁶. Rezygnacja z tego, co dalekie, i wnikliwie zainteresowanie tym, co bliskie i rodzime, znajdzie wyraz w publikacjach prasowych Goetla, wśród których znamienity jest publikowany w 1934 r. na łamach „Gazety Polskiej” reportażowo-publicystyczny cykl poświęcony Górnemu Śląskowi pt. *Ludzie i maszyny*, choć pojawią się też inne krajoznawcze odkrycia, jak Wołyń z Krzemieńcem³⁷ czy Karpaty Wschodnie³⁸.

Pod koniec lat 30. XX w. zaangażowanie Goetla zyskało na wyrazistości. Pisarz identyfikowany jest jako twórca nazwy nowej formacji politycznej piłsudczyków z okresu po śmierci marszałka Piłsudskiego — Obozu Zjednoczenia Narodowego (OZN)³⁹. Charakterystyczne przy tym, że Goetel — jak sam zapewniał⁴⁰ — nawet doń nie wstąpił, choć poparł tworzący się ruch publikowanymi tekstami. Dostrzegalnym sygnałem opowiedzenia się pisarza za obozem sanacji było objęcie przezeń redakcji warszawskiego „Kuriera Porannego” w szczególnym momencie: po śmierci prowadzącego gazetę Wojciecha Śpiczyńskiego (zmarł przedwcześnie w sierpniu 1936 r.) oraz w czasie zaawansowanych prac nad proklamowaniem OZN. Jak pisał obserwujący z bliska te działania Ryszard Piestrzyński, „Goetel przyszedł do «Kuriera Porannego» jako wysłannik tworzącego się Obozu Zjednoczenia Narodowego, jego kierownika płk. Adama Koca i ponadto marsz. Rydza Śmigłego”⁴¹. Po

scytu, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 8) albo wyłonić tzw. Akademię Niezależnych, stanowiącą jury Nagrody „Wiadomości Literackich” (plebiscyt ogłoszony w 1934, wyniki ogłoszone w styczniu 1935 r.). Za każdym razem Goetel uzyskał wystarczającą liczbę głosów, by znaleźć się w składzie obu prestiżowych gremiów.

³⁶ I. Sadowska, *Egzotyizm i swojszczyzna w prozie Ferdynanda Goetla z lat 1911–1939*, Kielce 2000.

³⁷ F. Goetel, *Na Wołyniu*, „Gazeta Polska” 1938, nr 215; *idem*, *Muzyka w Krzemieńcu*, „Gazeta Polska” 1938, nr 233; *idem*, *Dni Krzemieńca*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 28.

³⁸ F. Goetel, *Na Huculszczyźnie*, „Gazeta Polska” 1935, nr 263; *idem*, *W Karpatach*, „Gazeta Polska” 1938, nr 204.

³⁹ Por. np. A. Adamczyk, *Bogusław Miedziński (1891–1972). Biografia polityczna*, Toruń 2000, s. 248, przyp. 61.

⁴⁰ F. Goetel, *Dzieła wybrane*, t. 3. *Czasy wojny*, wstęp W. Bartoszewski, opracowanie przypisów, posłowie M. Gałęzowski, Kraków 2005, s. 253.

⁴¹ R. Piestrzyński, *Wspomnienie o Ferdynandzie Goetlu*, „Orzeł Biały — Syrena” [Londyn-Paryż], 1960, nr 48, s. 1. W tymże czasie doszło do spotkania płk. Koca z twórcami kultury, co po latach relacjonował w swym interesującym wspomnieniu Józef Łobodowski: „Otrzymałem zaproszenie na

latach zaprzyjaźniony z Goetlem Wiesław Wohnout do jego decyzji odnosił się krytycznie: „To »redaktorstwo« było z pewnością nieporozumieniem. »Dlaczego?« — pytaliśmy z niepokojem w Związku Literatów, którego [Goetel — K.P.] był wtedy przewodniczącym. »Po co to robi?« Legenda, która miała zastąpić rzeczywistość? — czy opacznie pojęte »zobowiązanie«? Nie podejmuję się tego rozstrzygnąć»⁴². Warto wspomnieć, że w drugiej połowie lat 30. XX w. pisarz ogłosił drukiem kilka wypowiedzi o Piłsudskim, pod którego wpływem pozostawał do końca życia i z którego formacją sympatyzował (mimo że nie należał do piłsudczyków z PPS-owskim ani legionowym rodowodem).

Popularność Goetla wzmacniał fakt, że trafił na listę autorów lektur szkolnych (dla klasy III gimnazjum przeznaczone było jego opowiadanie *Ludzkość*) i stosunkowo wcześniej pojawił się w gronie znaczących twórców współczesnych, takich jak Maria Dąbrowska, Zofia Kossak-Szczucka, Maria Kuncewiczowa, Zofia Nałkowska, Leopold Staff, Juliusz Kaden-Bandrowski czy Jan Parandowski, u których lwowskie Ossolineum zamawiało czytanki do podręczników do nauki języka polskiego dla szkół powszechnych, gimnazjów oraz liceów ogólnokształcących. W związku z wykorzystaniem reportażu Goetla o Katowicach w wypisach szkolnych do języka polskiego dla IV klasy gimnazjalnej *Mówią wieki* (1936), sporządzonych przez Juliusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego, w styczniu 1937 r. miała miejsce bezprecedensowa w (nie tylko międzywojennej) Polsce manifestacja — publiczne spalenie rzezonego podręcznika na katowickim rynku. W ten to nieoczekiwany a spektakularny sposób społeczeństwo śląskie dało wyraz swemu oburzeniu na zatwierdzonego do użytku szkolnego przekaz literacki, uznany za obraźliwy i nieprawdziwy, rzekomo fałszujący i postponujący obraz śląskiej rzeczywistości. Nim do tego doszło, inkryminowany tekst i jego autor byli atakowani ze wszystkich

obiad w Klubie na ulicy, dawniej Foksalnej, później Bronisława Pierackiego, który tam właśnie zginął od kuli ukraińskiego zamachowca. Osobliwy był skład biesiadników. Pułkownik Adam Koc, wiceminister Paciorkowski, jeszcze ktoś z wysokich urzędników, którego nazwiska nie podaję, bo nie jestem go całkiem pewny. Ze starszych pisarzy Goetel i Kazimierz Wierzyński, z młodszych — Andrzej Kruczkowski (nie mylić z Leonem) i ja. Malarstwo reprezentował Rafał Malczewski, architekturę — Bohdan Pniewski, świat teatralny — Stefan Jaracz [...]. Po gadatliwej Warszawie od razu zaczęła kursować plotka, że w Klubie obradowała tajna siuchta, jakaś centralna jacejka Ozonu od spraw ideologicznych i kulturalnych. W rzeczywistości było to zebranie nikogo niezobowiązujące, po prostu Kocowi chodziło o zorientowanie się w nastrojach, wymianę zdań, swobodną towarzyską dyskusję. Dziwiła nieobecność [Jana Emila] Skińskiego, o którym już wtedy mówiono, że stanie się głównym publicystą Ozonu. Podobno w ostatniej chwili zachorował. Podczas obiadu Koc wyraził się, że uważa Skińskiego za pisarza, predestynowanego do stworzenia nowej, prężnej doktryny politycznej” (J. Łobodowski, *Wspomnienie o Ferdynandzie Goetlu*, „Orzeł Biały — Syrena” [Londyn-Paryż], 1961, nr 6, s. 4).

⁴² W. Wohnout, *Goetel — po dziesięciu latach*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” [Londyn], 1972, nr 268, s. 2 (tytuł oparty jest na mylnej rachubie, iż „Goetel umarł w listopadzie 1961” — tekst, mający uczcić dziesiątą rocznicę śmierci, powstał właściwie 12 lat po zgonie pisarza).

— nb. zwalczających się wzajemnie — stron: i przez organ wojewody Grażyńskiego, sanacyjną „Polskę Zachodnią”, i przez gazetę Korfantego, chadecką „Polonię”, i przez nacjonalistycznie nastrojoną mniejszość niemiecką, skupioną wokół „Katowitzer Zeitung”. Wykazując niezrozumienie intencji tekstu oraz niedorzeczność zarzutów, w obronę wzięli autora jedynie młodzi śląscy literaci wydający pismo „Fantana”⁴³.

Mimo licznych ataków ze strony lewicy „były leiter prasowy Ozonu”⁴⁴ pod koniec lat 30. wzmógł swoją publiczną aktywność: jeździł po Polsce z odczytami na różne tematy, zorganizował wyjazd polskich literatów na odzyskane Zaolzie, wziął udział w zjeździe twórców ze Śląska, zwołanym w Katowicach przez młodoliterackie środowisko „Kuźnicy” i „Fantany”⁴⁵, zaangażował się też w prace Wakacyjnego Instytutu Sztuki⁴⁶. Oczywiście nie pozostało bez echa jego opowiedzenie się za faszyzmem, rozumiane przezeń jako możliwość przezwyciężenia kryzysu demokracji i parlamentaryzmu, okazujących swoją słabość i niezdolnych do rozwiązania narastających konfliktów współczesności. W przypadku Goetla ideowy przełom nie dokonał się nagle, lecz przygotowywał się od dłuższego czasu. Rozterki twórcy wynikały z obserwacji polskiej rzeczywistości kulturalnej, społecznej i politycznej oraz z przekonania o bezsilności systemu liberalno-demokratycznego wobec wyzwań czasu, wobec których okazywał się bezradny. W swych poszukiwaniach Goetel nie był zresztą odosobnionym wypadkiem — podobną drogę przemierzyli wówczas niektórzy europejscy i amerykańscy intelektualiści, wśród których nie brakło znanych nazwisk (m.in. Knut Hamsun, Gottfried Benn, Arnolt Bronnen, Pierre Drieu la Rochelle, Louis-Ferdinand Céline, Robert Brasillach, Curzio Malaparte, Ezra Pound). Wniosek, jaki wyprowadzał polski pisarz, był radykalny: „porachować się z obowiązującym komunalem i wywalczyć nowe widzenie świata. Bez tego w sztuce nie można by rozwiązać zagadnień współczesności”⁴⁷. Wskazywał przy tym na

⁴³ Szerzej o tym zob. K. Heska-Kwaśniewicz, *Skandal literacki w Katowicach. O pewnym reportażu Ferdynanda Goetla*, „Śląsk” 2004, nr 11; K. Polechoński, *Polska przygoda z paleniem książek. Śląski protest przeciwko reportażowi Ferdynanda Goetla*, „Stańczyk” 2004, nr 1/2; *idem*, „Pan Goetel w... opalach”, czyli polska przygoda z paleniem książek, „Śląski Notes Historyczny” 2011, nr 1.

⁴⁴ Tak — chyba cokolwiek na wyrost — określono Goetla w *Przeglądzie prasy* w tygodniku „Pion” 1938, nr 34, s. 6.

⁴⁵ Na zjazd „Fantany” w połowie 1939 r. Goetel przybył wraz z członkiem PAL Karolem Irzykowskim oraz prezesem Oddziału Krakowskiego ZZLP Ludwikiem Hieronimem Morstinem. Zob. K. Ganowicz, *Zjazd literacki „Fantany”*, „Powstaniec” 1939, nr 26; Z. Hierowski, *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*, Katowice 1969, s. 180–183; W. Szewczyk, *Ferdynand Goetel a Śląsk*, „Dziennik Zachodni” 1991, nr 77.

⁴⁶ W lipcu 1939 r. Goetel miał wygłosić inauguracyjną prelekcję pt. *Oblicze kultury inteligencji polskiej (Otwarcie wakacyjnego Instytutu Sztuki w Wiśle)*, [w rubryce:] *Przegląd kulturalny*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 29, s. 8.

⁴⁷ (sw.), *Goetel faszystą*, „Express Poranny” [Kielce-Radom], 1939, nr 50, s. 3.

„literacką” genezę swojego wyboru, twierdząc: „Doszedłem do faszyzmu od strony literatury, poprzez własną pracę pisarską”⁴⁸.

Przez większość komentatorów *Pod znakiem faszyzmu* zostało odebrane jako świadectwo błędne, właściwie skandalicznego wyboru politycznego⁴⁹. Swoją postawą Goetel płynął pod prąd ówczesnych sympatii i panujących powszechnie przekonań, przy czym najbardziej narażony był na ataki z lewej strony. Zarazem dostrzec trzeba nieliczne, właściwie odosobnione wypowiedzi, aprobujące lub wyrażające poparcie dla podjętej przez pisarza decyzji⁵⁰. W napiętej sytuacji politycznej, poprzedzającej wybuch wojny światowej, zwraca uwagę postawa Goetla, dla którego obrona polskiej racji stanu była wartością nadrzędną i niepodlegającą relatywizacji. To stanowisko pisarza potwierdziły późniejsze lata: wojny i emigracji.

Jakie miejsce w profilu tego — dość wszechstronnego — twórcy zajmują dokonania filmowe? Kinematografia była dla Goetla jednym z licznych pól aktywności; pod względem znaczenia ustępowała literaturze, pozostając wobec niej domeną odrębną, komplementarną i niekonkurencyjną. Nowa dziedzina twórczości artystycznej okazała się przy tym na tyle interesująca i atrakcyjna, że pisarz uprawiał ją — ze zmiennym powodzeniem — przez ponad dziesięć lat. W sumie był scenarzystą lub współscenarzystą dziewięciu zrealizowanych filmowych fabuł.

Swoją przygodę z filmem rozpoczął Goetel od przygotowania — wespół z Andrzejem Strugiem — scenariusza do równie ambitnego, co ryzykownego przedsięwzięcia, jakim była zrealizowana w 1928 r., w dziesięciolecie odzyskania niepodległości, ekranizacja *Pana Tadeusza*⁵¹. Na podstawie słów Ryszarda Ordyńskiego

⁴⁸ *Ibidem*. Zrezygnować tutaj wypada z przedstawiania postawy ideowej i światopoglądowej Goetla pod koniec lat 30. XX w. Można jedynie zwrócić uwagę na prace, które — zresztą w różny sposób — ten problem podejmowały: M. Urbanowski, *Faszystowskie credo Goetla*, „Arka” 1994, nr 3; [przedr. w:] *idem*, *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 2002, s. 97–113; J. Prokop, *Goetel pod znakiem faszyzmu*, [w:] *idem*, *Lata niby-Polski. Literatura — stalinizm — mity polityczne*, Kraków 1998, s. 34–46; A. Wójtowicz, *Tam, gdzie zawiodła demokracja. Ferdynanda Goetla droga do faszyzmu*, „Akcent” 2002, nr 4; M. Urbanowski, *Polityka Ferdynanda Goetla*, [wstęp do:] F. Goetel, *Dzieła wybrane*, t. 5. *Pisma polityczne. „Pod znakiem faszyzmu” oraz szkice rozproszone 1921–1955*, wybór, wstęp i opracowanie M. Urbanowski, Kraków 2006, s. 5–43.

⁴⁹ Dla ilustracji warto przywołać przynajmniej z tytułów niektóre recenzje: K. Czapiński, *Naiwna apologia faszyzmu*, F. Goetel — „apostolem”, „Naprzód” 1938, nr 367, „Robotnik” [Radom], 1938, nr 288; Cat [S. Mackiewicz], *Książka dyletanta niebezpieczna dla dyletantów*, „Słowo” 1938, nr 354; J. Raduski, *Domorosły apostoł faszyzmu*, „Czarno na Białym” 1939, nr 2; (Iszcz) [L. Szczepański], *Rekord balamuctwa*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 67.

⁵⁰ J. Kotarski, *Ferdynand Goetel, który pragnie spolszczyć literaturę polską*, [z cyklu:] *Nasi współcześni*, „Merkuriusz Polski” 1939, nr 27.

⁵¹ Kwestie sposobu ekranizacji *Pana Tadeusza* w II Rzeczypospolitej, ideologicznych pobudek oraz artystycznych inspiracji były już przedmiotem badawczych dociekań; zob. A. Kisielewska, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993; A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994 (tu rozdz. VI. „*Pan Tadeusz*”: model adaptacji tra-

można nawet wysunąć ostrożne przypuszczenie, że wcześniejsza rozmowa reżysera z autorem *Z dnia na dzień* stała się — niekoniecznie decydującym, lecz godnym odnotowania — impulsem czy inspiracją do podjęcia się kinowej adaptacji Mickiewiczowskiej epepei. Ordyński na początku 1929 r. pisał: „Temat filmowy *Pana Tadeusza* przed rokiem przygodnie kiedyś omawiałem z Goetlem, potem go zgoła porzuciłem, bojąc się fizycznych trudności jego wykonania”⁵². O kierunku transpozycji literackiego pierwowzoru w narrację filmową mówił w wywiadzie Goetel:

[...] zmiany, które są wprowadzone, są uzasadnione przez sam utwór. Tak więc, poza mocnym podmalowaniem tła historycznego, co scenariusz zawdzięcza A. Strugowi przede wszystkim, akcja na ekranie zostanie udratyzowana w znacznie większym stopniu, niżli to ma miejsce w poemacie. Mimo iż ze czcią pilnowaliśmy tekstu, sama technika filmu wprowadza swoje zmiany⁵³.

Jaka rola przypadła samemu Goetlowi jako współscenarzyście, nader ogólnie wyjaśniał reżyser filmu: „rezultatem [...] było sporządzenie scenariusza pod ogólną dyрекcją Struga, scenariusza sumiennego, którego najlepsze części są dziełem Goetla”⁵⁴.

Film, który miał uroczystą premierę z udziałem najwyższych władz państwowych, z marszałkiem Józefem Piłsudskim i prezydentem Mościckim na czele⁵⁵, budził wielkie oczekiwania, a odbiorcy stawiali mu wymagania porównywalne z ekranizowanym arcydziełem. W nawiązaniu do słów J. Kadena-Bandrowskiego, który w prelekcji poprzedzającej pierwszy pokaz zaadaptowanego na ekran poematu mówił, że „utwory Mickiewicza zawierają wielkie morze poezji”, zasadne stało się pytanie, czy udało się „zrobić rzecz nadzwyczaj trudną: odtworzyć poezję na filmie”⁵⁶. Efekt adaptacji właściwie musiał budzić kontrowersje, toteż zdania na jego temat, jak zwykle w takich wypadkach, były podzielone, niekiedy skrajnie rozbieżne. Przeważały opinie, że „zamiast filmu pokazano szereg mniej lub więcej uda-

dycji artystycznej przez kino); A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998 (tu rozdz. IV. *Działalność scenariopisarska*, podrozdz. „*Pan Tadeusz*”); T. Lubelski, „*Pan Tadeusz*” a kino. *O adaptacjach filmowych poematu Mickiewicza*, [w:] „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Recepcja*, red. B. Dopart, Kraków 2006.

⁵² R. Ordyński, *Jak filmowałem „Pana Tadeusza”*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 11, s. 4; [przedr. w:] R. Ordyński, *Z mojej włóczgi*, Warszawa 1939, s. 222.

⁵³ „*Pan Tadeusz*” na ekranie. *Wywiad z Ferdynandem Goetlem*, „Rzeczpospolita” 1928, nr 197, s. 3.

⁵⁴ R. Ordyński, *loc. cit.*

⁵⁵ Relacja, zamieszczona w jednym z poświęconych kinematografii tygodników, przypisywała temu faktowi przełomowe znaczenie: „Obecność P. Prezydenta Rzeczypospolitej oraz Marszałka Piłsudskiego na galowym przedstawieniu *Pana Tadeusza* dowodzi, że kino w Polsce zaczęło być wreszcie traktowane z należną mu powagą. Dlatego też dzień 9 bm. [9 listopada 1928 r. — przyp. K.P.] jest godny zapamiętania jako data niezwykłego dotychczas wydarzenia w historii filmu polskiego” („Kino-Teatr-Radio” [„Ki-Te-Ra”, Kraków], 1928, nr 6, s. 10).

⁵⁶ *Ibidem*, s. 11.

nych ilustracji do *Pana Tadeusza*. [...] Słowem: literatura z obrazkami”⁵⁷; albo: „Nie ma tam nic ze sztuki filmowej — są pojedyncze żywe obrazy, są widoki krajo- brazu i koniec”⁵⁸. Przywoływany Józef Fryd dostrzegał również inne, „kardynalne wady: brak silnej konstrukcji, łączności akcji oraz nieodzownego dla filmu tempa. Pomijam już to, że Ordyński dał *Panu Tadeuszowi* zbyt ubogą, jak na największy utwór poezji naszej, oprawę. Rzecz zrozumiała: na godną oprawę *Tadeusza* trzeba by, lekko licząc, milion złotych”⁵⁹. Prowadziło to recenzenta do konkluzji, że „na razie pomysł sfilmowania *Tadeusza* jest co najmniej... porywaniem się z motyką na słońce...”⁶⁰. Bardziej stonowaną opinię, zwłaszcza we wnioskach końcowych, przedstawiła Maria Jehanne Wielopolska:

W dorobku naszym ekranowym nie wzbogaciliśmy się *Panem Tadeuszem*, ponieważ nie uczynił on ani kroku naprzód w kierunku naszej filmowej inwencyjności, ale obywatelsko, artystycznie zasłużył się p. Ordyński niezmiernie: przyczyni się niewątpliwie do spopularyzowania epopei Mickiewiczowskiej na najdalszych kresach, przypomni Litwie, jak bardzo jest polską, i przypomni nam, jak bardzo jesteśmy z Litwą związani i jak bardzo ona jest piękną. Szczerze więc gratulujemy p. Ordyńskiemu jego wysiłku artystycznego i obywatelskiego⁶¹.

Pojednawczy ton końcowego fragmentu nieco jednak odstawał od kierowa- nych na początku zarzutów pod adresem reżysera, który

nie chciał dać filmu, chciał dać ilustrację do Mickiewiczowskiej epopei. I nie próbował dać epopei, jeno ekstrakt z niej, najłatwiej się pod „ółówek” ilustracyjny nadający. Dlatego też za- wiódłby się ten, który by szukał w *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego elementów filmowych. [...] Aby *Pan Tadeusz* mógł stać się arcydziełem filmowym, tak jak jest arcydziełem poetycznym, trzeba by go ściśle przystosować do ekranu, przykroić i zmienić. Nikt się nie ważył zmieniać *Pana Tadeusza* i stąd całe nieporozumienie. Nie można adaptować nieśmiertelnych dzieł literatury bez twórczej zuchwałości i na odwrót: nie można adaptować praw fotogenii do dzieł literatury. Wyjście bowiem z tych eksperymentów coś może i pięknego, i miłego, ale zawsze pośredniego i zawsze sprzeczne go tak z literaturą, jak z filmem. Poza tym w *Panu Tadeuszu* razi teatralność⁶².

Wyjątkowo zdarzały się opinie całkowicie odrzucające efekt pracy filmowców, jak w anonimowym artykule wstępnym ilustrowanego tygodnika „Kino-Teatr-Ra- dio” („Ki-Te-Ra”), nawiązującym do „dwu filmów, które ironia losu i tępota ich twórców rzuciły na rynek ekranów dla uczczenia (o zgrozo!) dziesięciolecia Polski

⁵⁷ J. Fryd, *Kilka słów o „Panu Tadeuszu”*, „Kino Teatr” 1928, nr 5, bez paginacji [wyróżnienie w oryg.].

⁵⁸ M.J.W. [M.J. Wielopolska], *Pan Tadeusz*, [w dziale:] *Recenzje filmowe*, „Kino Teatr” 1928, nr 4, bez paginacji.

⁵⁹ J. Fryd, *op. cit.* Należy jednocześnie pamiętać, że budżet filmu pochłonął nadzwyczaj wysoką, jak na ówczesne warunki, sumę pół miliona złotych.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ M.J.W. [M.J. Wielopolska], *op. cit.*

⁶² *Ibidem*.

Odrodzonej. *Pan Tadeusz* i *Tajemnica starego grodu* [sic!] ⁶³. Filmy te stoją poniżej poziomu jakiegokolwiek możliwej krytyki. Dlatego nie podlegają jej w ogóle ⁶⁴. Daleko łagodniejsza, na ogół przychylna, była ocena — zazwyczaj nader surowego w sądach — Antoniego Słonimskiego w „Wiadomościach Literackich”, który między innymi odnosił się do (niewymienionych z nazwiska) scenarzystów:

Autorzy scenariusza mieli trudne zadanie. Chodziło o to, aby nie skrzywić, nie zmienić poematu, tworząc film, a film innym przecież prawom podlega niż poemat czy powieść. Piękno *Pana Tadeusza* nie leży w akcji ani fabule, o genialności tego dzieła stanowi wiersz, słowo, opisowość. Zastąpić te wartości, dać im odpowiednik kinematograficzny — to śmiałe zadanie. Autorzy scenariusza poszli raczej po drodze ilustrowania i dlatego *Pan Tadeusz* jest filmem dla ludzi, którzy poemat czytali ⁶⁵.

Zdaniem recenzenta, „cudzoziemiec z trudnością zorientowałby się w treści”, ponadto „reżyser, podobnie jak i autorzy scenariusza, zbyt może wyjaskrawił batalistykę, a sceny polowania za podobne były do scen bitwy. Za mało jeszcze dano trybu życia wiejskiego, natury i gospodarstwa, wszystkiego, za czym najbardziej tęsknił Mickiewicz w Paryżu” ⁶⁶. Słonimski docenił pracę operatora, jak również plenerowe zdjęcia: „Wielką zasługą Ordyńskiego jest świetny wybór natury, tła, na którym kazał się poruszać bohaterom. Sam dwór, pola ze snopkami żyta, »Świątynia Dumania«, las, ogródek pełen chwastów i ziela, maki [...], obłoki nisko sunące po niebie — to najlepsi wykonawcy tego filmu” ⁶⁷. W sumie „nie mieliśmy dotąd filmu krajowego na tym poziomie. Staranność, inteligentny wybór, czystość i prawda wykonania każą nam złożyć p. Ordyńskiemu szczerze powinszowania” ⁶⁸.

Wbrew niektórym opiniom krytyki, chyba przesadnie negującym jego wartość, film odniósł olbrzymi sukces wśród publiczności, długo nie schodząc z ekranów kinematografów. Z dzisiejszej perspektywy można nawet uznać, że *Pan Tadeusz* w reżyserii Ordyńskiego, według scenariusza Goetla i Struga, nawet po latach broni się jako ciekawa — choć z pewnością nie w pełni udana — propozycja adaptacji wyjątkowo wymagającego pierwowzoru literackiego, dokonana w okresie kina niemego.

W następnych latach, właściwie rok po roku, Goetel jako scenarzysta brał udział w realizacji kolejnych obrazów filmowych. Rozwijająca się produkcja musiała dostosować się do zmian, jakie wymuszało dokonujące się w kinematografii przejście od filmu niemego do dźwiękowego. Dla pisarza, próbującego sił w branży

⁶³ Drugi z wymienionych tytułów filmowych to właściwie *Tajemnica starego rodu* (premiera 19 X 1928), w reżyserii Zbigniewa Gniazdowskiego i Emila Chaberskiego, wg scenariusza Stefana Kiedrzyńskiego.

⁶⁴ *Patriotyzm, samowystarczalność i tandeta*, „Kino-Teatr-Radio” [„Ki-Te-Ra”], 1928, nr 7, s. 3.

⁶⁵ A. Słonimski, „*Pan Tadeusz*” na ekranie, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 48, s. 3.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

filmowej, spore znaczenie miało również rozpoczęcie współpracy z młodym, uzdolnionym reżyserem Józefem Lejtesem, z którym w 1929 r. wspólnie przygotował adaptację filmową własnej powieści *Z dnia na dzień*. Jej wydanie trzy lata wcześniej było wydarzeniem literackim, które autorowi przyniosło bodaj największe uznanie. Na potrzeby ekranizacji utwór wyjściowy został gruntownie przetworzony⁶⁹, co zresztą w pewnym zakresie było nieuniknione ze względu na nowatorstwo formalne *Z dnia na dzień*, polegające na zastosowaniu chwytu powieści w powieści (czy raczej powieści w powieściowym dzienniku) i prowadzeniu narracji w dwóch przenikających się planach czasowych: współczesnym i retrospektywnym (ten drugi, obecny w pisanym „na oczach” czytelnika romansie, sięgał do wydarzeń z lat wojny światowej i rewolucji w azjatyckiej części Rosji). Po przeróbce powieści na scenariusz fabuła właściwie została zredukowana do skomplikowanego trójkąta uczuciowego, w którym kobieca bohaterka, rozdzielona z mężem przez wojnę i przeświadczona o jego śmierci na froncie, przeżywa miłość i związek z drugim mężczyzną, nb. przyjacielem i towarzyszem broni jej męża, z którym niegdyś rywalizował o jej względy. Sytuacja nabiera tragicznego wymiaru, gdy po latach nieoczekiwanie pojawia się „zmartwychwstały” mąż. Zdając sobie sprawę z daremności swego powrotu i nie chcąc stać na przeszkodzie szczęściu żony i przyjaciela, prawowity małżonek ostatecznie odchodzi... Oprócz wątku fabularnego zmienione zostało też miejsce wydarzeń — egzotyczny Turkiestan zastąpiło kresowe Polecie. Świadomość, że autotematycznej problematyki powieści nie sposób przenieść na ekran za pomocą dostępnych środków kina, zwłaszcza niemego, spowodowała konieczne, daleko idące zmiany, które pozwoliły stworzyć dramat miłosny (na pograniczu melodramatu) na tle przemieniających ludzkie losy wypadków wojennych — z wyraźnie pacyfistycznym przesłaniem.

Filmowy obraz został bardzo dobrze przyjęty, dorównując niemal powodzeniu literackiego pierwowzoru. W recenzji „Kina Teatru” można przeczytać: „Film ten osnuty na tle powieści Ferdynanda Goetla (z której tu zresztą prawie nic nie zostało) jest niewątpliwie w tegorocznej produkcji polskiej wydarzeniem dużej miary. Precyzyjna robota, rozmach niektórych scen i wykończenie szczegółów — świadczą o zdolnościach realizatora, Józefa Lejtesa, który już w *Huraganie*⁷⁰ pokazał, co

⁶⁹ Zwracał na to uwagę m.in. recenzent „Miesięcznika Literackiego”: „Treść filmu [*Z dnia na dzień* — przyp. K.P.] w trakcie roboty odbiegła tak dalece od powieści, że autor specjalnym pismem uprzedza, że to nie to samo. I rzeczywiście »wymogi kina« w danym razie wyrzuciły poza nawias scenariusza cały pierwotny materiał powieściowy. Za to scenariusz prawie całkowicie dzieje się w owej idealnej kinowej Walhalli efektów i szablonów” (A.M., *Film polski*, „Miesięcznik Literacki” 1929, nr 1, s. 53). Mimo że *Z dnia na dzień* jest „najlepszym z wystawionych obrazów” (*ibidem*, s. 53), dokonywany w cytowanym omówieniu osąd całej produkcji filmowej w Polsce jest nadzwyczaj krytyczny: „W filmach polskich, zwłaszcza lepszych, uderza, z grubsza określając rzecz, jakiś brak kontaktu z rzeczywistością. Ludzie, stosunki przedstawione w tych obrazach zdają się bytować w jakichś regionach bajecznych, przy tym bajecznie wulgarnych uogólnień” (*ibidem*, s. 52).

⁷⁰ Pierwszy film w reżyserii J. Lejtesa z 1928 r., wg scenariusza Jerzego Brauna.

umie”⁷¹. Mimo pewnych niedociągnięć („wadą [...] jest szczupłość akcji”; „szwankuje konstrukcja”, osłabiająca spójność opowieści) „reżyserowi należy się duże uznanie. *Z dnia na dzień* jest filmem wysokowartościowym i zasługuje na powodzenie u publiczności, pozostawia bowiem wrażenie rzetelnej, zakrojonej na europejską miarę roboty”⁷². Podkreślano również wysoki poziom zdjęć:

Sukcesowi artystycznemu reżysera towarzyszy sukces operatora Scheiba [...]. Krajobrazy Polesia prześliczne i doskonale wykorzystane. [...] Sceny batalistyczne [...] mają tempo i ruch [...] montaż filmu pierwszorzędny, wzorowany na *Burzy nad Azją*⁷³.

Wpływ nowatorskich rozwiązań warsztatowych ówczesnego kina sowieckiego dostrzeżono również w komunistycznym „Miesięczniku Literackim”, uznając, że „pan Lejtes w całym szeregu obrazów wyraźnie naśladuje Pudowkinowską *Burzę nad Azją*”⁷⁴. Walory filmu spowodowały, że reklamowano go jako „największy polski przebój filmowy”⁷⁵; przy okazji premiery we Lwowie oznajmiano: „krytyka zgodnie uznała, że film *Z dnia na dzień* jest najlepszym filmem polskiej produkcji”⁷⁶.

Niedługo później spod pióra Goetla wyszedł scenariusz do wczesnodźwiękowego filmu *Janko Muzykant* według Henryka Sienkiewicza, który w 1930 r. przeniósł na ekran ambitny i płodny reżyser Ryszard Ordyński, znany scenarzyście już z okresu współpracy nad adaptacją *Pana Tadeusza*. W przeciwieństwie do tamtej realizacji literacki pierwowzór był tutaj tylko pretekstem, by przedstawić zupełnie inną historię. Wyjaśniał to Goetel w wypowiedziach dla prasy: „Nowela Sienkiewiczowska jest tutaj tylko wstępem, podkładem dla pierwszej części, w której Janko występuje jako dziecko... Dalsze jego losy to już moja wyłącznie inwencja...”⁷⁷; „Piękna opowieść Sienkiewicza o *Janku Muzykancie* jest jedynie punktem wyjścia mojego scenariusza i w całej swej objętości zajmuje zaledwie jedną piątą część filmu. Daje powabny wstęp do głównej treści filmu, ukazując dzieciństwo Janka Muzykanta, zrodzonego na szczerzej wsi polskiej skrzypka z Bożej łaski”⁷⁸. Jedna z prasowych informacji zawierała streszczenie filmowej fabuły:

Janko Muzykant nie umiera, lecz dostaje się do domu poprawy, w którym pozostaje aż do dojrzałości. Po cichu kontynuuje swe zamiłowania muzyczne, początkowo po kryjomu, a potem

⁷¹ *Z dnia na dzień*, „Kino Teatr” 1928, nr 4, bez paginacji.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*. *Burza nad Azją* to przyjęty w dystrybucji w Polsce tytuł słynnego filmu Wsiewołoda Pudowkina *Potomok Czingiz Chana*.

⁷⁴ A.M., *op. cit.*, s. 53–54.

⁷⁵ [Całostronicowa reklama w:] „Kino Teatr” 1929, nr 16, bez paginacji.

⁷⁶ *Przed premierą najlepszego polskiego filmu „Z dnia na dzień” w kinie Kopernik i Marysieńka*, [w rubryce:] *Z ekranu*, „Lwowski Kurier Poranny” 1929, nr 546, s. 8–9.

⁷⁷ J. Mig. [J. Migowa], *Przymierze literatury z filmem. Ferdynand Goetel przy pracy*, „Kino” 1930, nr 15, s. 3.

⁷⁸ *Jak wygląda Janko Muzykant na filmie?*, [w rubryce:] *Literatura, kino, teatr*, „Głos Narodu” 1930, nr 210, s. 4.

już otwarcie. Któregoś dnia wychowańcy domu poprawy organizują ucieczkę. Przy tej okazji i Janko ucieka do miasta. Pierwsze kroki Janka na bruku stołecznym mają w sobie niemało humoru, jeżeli sobie uprzytomnić, że dostaje się od razu na Kercelak. Tam biorą go w obroty Florek i Lopek, andrusy warszawskie. Konflikt Janka z andrusami przeradza się w przyjaźń. Sprytni cwaniacy ułatwiają Jankowi otrzymanie posady w podmiejskiej knajpie »Pod Krzaczkiem«. Jednak coraz bujniej rozwijający się talent Janka przerasta szybko poziom szynku z zaułku. Zaczynają tu bywać dla Janka i goście z miasta. Przypadek styka Janka ze znaną śpiewaczką, która postanawia zaopiekować się nim. Janek kształci się muzycznie. W chwili wszakże, gdy zaczyna już zdobywać stanowisko wielkiego muzyka, nieprzychylni mu ludzie ujawniają jego przeszłość, między innymi pobyt w domu poprawy. Śpiewaczka go opuszcza i dopiero rozprawa sądowa wykazuje całkowitą niewinność Janka. Jest zrehabilitowany i w muzyce odnajduje swój cel życia⁷⁹.

Jak można się przekonać, podstawa scenariusza została w tym wypadku radykalnie zmieniona i gruntownie rozbudowana, w wyniku czego adaptowany utwór stracił swój pierwotny charakter. Zamykający nowelę Sienkiewicza *dead end* zastąpiony został przez *happy end*, przez co film zyskiwał — niezgodną z literackim oryginałem — optymistyczną wymowę. W prasie filmowej (przynajmniej w niektórych ocenach) reklamowano to jako atut, dlatego nową produkcję zapowiadano jako „pierwszy pogodny film polski”, którego cechami są „sielska pogoda” oraz „przeświecające tu i ówdzie isierki humoru (dbają o to Dymsha i Krukowski)”⁸⁰. Jak pisano, *Janko Muzykant* „różni się tym korzystnie od wszystkich dotychczasowych filmów polskich, na których stale ciążył ponury cień ucisku. Radość życia, owiana poetyckim nimbem rzewnej łezki, słoneczna jasność i promiennosc czynią z *Janka Muzykanta* film szczerze polski, a przy tym ujmujący swym nieodpartym urokiem pięknych zdjęć plenerowych, znakomicie zrealizowanych przez inż. Gniazdowskiego”⁸¹.

Taki sposób potraktowania fabularnej podstawy, mimo że odpowiadał gustom masowego odbiorcy, budził sprzeciw i często negatywne a dobitnie wyrażane reakcje krytyki. Niekiedy opinie były bardzo dotkliwe, jak ta z poznańskiej „Tęczy”, komentująca udział Goetla w powstaniu scenariusza: „Ale jednak są rzeczy, których przyzwoity artysta i pisarz nie powinien robić nawet za pieniądze”⁸².

Kolejnym filmowym przedsięwzięciem, zrealizowanym w 1931 r. z udziałem Goetla jako scenarzysty we współpracy z reżyserem Ordyńskim, był obraz *Dziesięciu z Pawiaka*. Tym razem kanwę stanowił nie utwór literacki, lecz temat zaczerpnięty z historii najnowszej, z walk rewolucyjno-niepodległościowych lat 1905–1906. Film osnuty został wokół autentycznego wydarzenia sprzed 25 lat, zuchwałej akcji uwolnienia z warszawskiego więzienia na Pawiaku dziesięciu skazanych na karę śmierci bojowców z Organizacji Bojowej Polskiej Partii Socjalistycznej. Tę brawurową akcję wówczas przeprowadził i podstępem wy dostał pilnie strzeżonych

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ „*Janko Muzykant*”. *Pierwszy pogodny film polski*, „Kino” 1930, nr 31, s. 5 (mowa oczywiście o wykonawcach ról Florka i Lopka: Adolfie Dymshy i Kazimierzu Krukowskim).

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² (at.), *Ferdynand Goetel na drodze zdrady klerków*, „Tęcza” 1930, z. 34, bez paginacji.

skazańców — przebrany w mundur carskiego oficera — Jan Jur-Gorzechowski, którego osobiste wspomnienia stały się podstawą scenariusza, napisanego przez Ferdynanda Goetla⁸³. Film niewątpliwie utrwalał rodowód, tradycję i legendę wywodzących się z PPS piłsudczyków (przy jednoczesnym tuszowaniu roli PPS), stąd jego premiera 19 września 1931 r. w stołecznym kinie „Atlantic” miała oficjalny, uroczysty charakter i zgromadziła całą ówczesną elitę władzy z marszałkiem Piłsudskim, prezydentem Mościckim, premierem rządu Prystorem oraz bohaterem wyświetlanego obrazu, pułkownikiem Jurem-Gorzechowskim⁸⁴, w tym czasie pełniącym służbę na stanowisku komendanta głównego Straży Granicznej.

Można dostrzec, że artykuły informacyjne w prasie dostrajały się niekiedy do oficjalnego tonu odbioru *Dziesięciu z Pawiaka*, stąd dominowała w nich tendencja do unikania krytycznych ocen i wartościowań na rzecz niepodważalnej akceptacji, a także tonu solenności i patosu, jak w następującym fragmencie jednej z wypowiedzi:

Jest to film na czasie o tyle, że właśnie w roku bieżącym upływa ćwierćwiecze tego nieustraszonego czynu garstki szaleńców na czele z Jurem-Gorzechowskim, obecnym pułkownikiem, któremu udało się dożyć do pięknego urzeczywistnienia jego młodzieńczych marzeń; nie tylko wszakże marzył on o niepodległości wtedy, gdy znaczna część narodu straciła już na to wszelką nadzieję, lecz swoje zamierzenia przekuwał w »czynów stal«... Niezmierna doniosłość tego bohaterstwa przerosła przypuszczenia Jura. Oprócz tego, że uratował od niechybnej śmierci męczeńskiej dziesięciu bojowników o wolność Ojczyzny, zdołał ponadto przypomnieć całemu światu, że »Jeszcze Polska nie zginęła«...⁸⁵

Natomiast wyraźnie bez atencji, a zarazem — stwierdzić wypada — wystrzegając się zauważania jakichkolwiek walorów filmu, pisał o najnowszym dziele Ordyńskiego stały felietonista „Wiadomości Literackich”: „Niedawno pokazano nam znowu taki oleodruk wykonany sposobem kinematograficznym. Nazywa się ten obrazek *Dziesięciu z Pawiaka*. Kolorowa tandeta, fabrykowana dla mas. Wcale dobry i dramatyczny temat dzielnego czynu pepesowców, rozkawałkowany w nudnym i ślamazarnym scenariuszu, czyni wrażenie przygnębiające”⁸⁶. O ile recenzent „Kina” twierdził, że „chętnie będziemy dziś oglądać upamiętnienie filmowe tego porwania [dziesięciu więźniów Pawiaka — przyp. K.P.]. Tym bardziej że będzie ono dokładnym i historycznie najściślejszym odtworzeniem wszystkiego na podstawie wspomnień płk. Jura-Gorzechowskiego, który osobiście czuł nad szcze-

⁸³ W jednym z artykułów na temat tej produkcji pojawia się, co prawda, opinia o „zręcznym i pomysłowym scenariuszu, dziele zbiorowym kilku literatów i fachowców” (L.Br. [L. Brun?], *Sukces filmu polskiego: „Dziesięciu z Pawiaka”*, „Kino” 1931, nr 40, s. 2), jednak trudno o potwierdzenie tej informacji.

⁸⁴ Zob. opublikowaną w filmowym czasopiśmie fotografię prominentnych uczestników — „Kino” 1931, nr 40, s. 11.

⁸⁵ H.L., *10 z Pawiaka*, „Kino” 1931, nr 38, s. 6.

⁸⁶ A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 40; cyt. za: *idem*, *Kroniki tygodniowe 1927–1931*, przedmowa — R. Loth, Warszawa 2001, s. 324.

gółami”⁸⁷, o tyle Słonimski, uznając obraz za wytwór „sztuki oficjalnej”, wydał werdykt wprost przeciwny: „Prawda historyczna została zlekceważona”⁸⁸ (i trudno nad jego — w znacznej mierze — trafnymi spostrzeżeniami przejść obojętnie). Wbrew niektórym ocenom film, stojący na pograniczu kina niemego i dźwiękowego (udźwiękowany w Niemczech⁸⁹), operujący zarówno napisami, jak i partiami mówionymi przez aktorów oraz muzyką, wydaje się jednak realizacją udaną. Jan F. Lewandowski wyróżnił go wśród nielicznych pozycji międzywojennego kina w wyborze *100 filmów polskich*, pisząc o nim:

Sporo w *Dziesięciu z Pawiaka* konwencjonalnej mieszaniny romansowo-patriotycznej⁹⁰, lecz akcja przebiega wartko. Zgrabnie pokazano zwłaszcza sensacyjne wyprowadzenie więźniów, a zdjęcia dawnej Warszawy, nakręcone przez operatora Zbigniewa Gniazdowskiego, wypadły sugestywnie. Nic dziwnego, że dramat Ordyńskiego cieszył się sporym powodzeniem i grano go nawet w Nowym Jorku (pod tytułem *Ten Condemned*). W Polsce lat trzydziestych film *Dziesięciu z Pawiaka* stał się wzorem⁹¹ dla innych autorów sięgających do tradycji niepodległościowej, co popierali znajdujący się przy władzy piłsudczycy⁹².

Elementy komizmu, obecne już — w ograniczonej skali — w *Janku Muzykancie*, zdominowały następny film, rozpowszechniany od początku 1932 r. pt. *Ułani*,

⁸⁷ H.L., *op. cit.*

⁸⁸ A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1927–1931*. Oto charakterystyczny fragment sporządzonej przez Słonimskiego listy uchybień i przeinaczeń prawdy historycznej: „Jur-Gorzechowski przedstawiony jest jako adwokat-obrońca polityczny. W całym filmie nie ma słowa o PPS. To przemilczenie Polskiej Partii Socjalistycznej wskazuje na wyraźnie rządowy charakter filmu. Główny bohater obrazu nazywa się Jur. Nie wiemy, czy płk Gorzechowski z przyjemnością patrzył na takie pomieszczenie go z Patkiem i czy to się stało wypadkiem, czy naumyślnie. Jur w tym filmie wyposażony jest w cechy nadludzkie. Za jego głowę generał rosyjski chce oddać życie dziesięciu z Pawiaka. Jur sam wszystko obmyśla i wszystko organizuje. O ile jednak wiadomo, w samym opracowaniu wykradzenia więźniów brał wielce czynny udział Feliks Kon, a Gorzechowski był świetnym wykonawcą tytułowej [*sic!* — przyp. K.P.] roli rotmistrza żandarmerii” (*ibidem*, s. 324–325).

⁸⁹ Zob. relację na ten temat: Z. Schindler, *Czerwone światło: cisza! Udźwiękowanie „Dziesięciu z Pawiaka” w Berlinie*, „Kino” 1931, nr 40, s. 11. Z właściwą sobie gryzącą ironią i dezynwolturą komentował tę stronę *Dziesięciu z Pawiaka* Słonimski: „Trudno już patrzeć na Samborskiego w mundurze rosyjskiego generała i nie wydaje się nam, aby wynalazek kina dźwiękowego był zrobiony po to, żeby wyolbrzymiał i tak już potężne sapanie i rżenie tego sympatycznego aktora. [...] Mimo że film nazywa się »całkowicie dźwiękowym«, z głosów natury słyszymy tylko kopyta końskie na bruku” (A. Słonimski, *op. cit.*, s. 325).

⁹⁰ Bezwzględny jak zwykle Słonimski pisał w związku z tym: „Zdawać by się mogło, że świetny wyczyn bojowców będzie głównym tematem filmu. Nic podobnego. Porwanie więźniów dolatane jest tylko do nudnego i cikliwego romansu” (*ibidem*, s. 325).

⁹¹ Właśnie w związku z tym filmem wcześniej odezwały się głosy, wyrażające niepokój czy wprost przestrzegające przed naśladownictwem, imitowaniem czy plagiatstwem: „*Dziesięciu z Pawiaka* i ich niezwykły sukces u publiczności budzą więc obawę, by z nich nie powstało wkrótce *20 czy 100 z Pawiaka!* [...] Panowie filmowcy, nie wpadajcie w groźną i niebezpieczną chorobę szablonu” ((es), *Czy „Dziesięciu z Pawiaka” będą mieli liczne potomstwo?*, „Kino” 1931, nr 43, s. 3).

⁹² J.F. Lewandowski, *100 filmów polskich*, Katowice 1997, s. 8.

ułani, chłopcy malowani..., wyreżyserowany przez Mieczysława Krawicza, w którego realizacji Goetel uczestniczył jako współscenarzysta. Pewnym zaskoczeniem (a zapewne też wabikiem dla publiczności) był fakt, że oprócz niego w roli drugiego współautora scenariusza wystąpił — dotychczas niezwiązany z branżą filmową wojskowy — generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Udział obdarzonego wyjątkowo barwną osobowością i odznaczającego się (również w życiu towarzyskim) ułańską fantazją kawalerzysty, zarazem bohatera wielu anegdot, postaci znanej i popularnej wśród polityczno-artystycznej socjety międzywojennej Warszawy, wywoływał opinie, że „do tego, aby stworzyć nareszcie wesoły film polski, trzeba było dopiero ułana i aż... generała”⁹³. (Przy okazji godzi się zaznaczyć, że ówczesny — świeżo nominowany — generał brygady, przy tym od lat zaufany człowiek Piłsudskiego, miał w swojej bogatej biografii pewne dokonania literackie, m.in. liczne wiersze i piosenki legionowe, jak również tłumaczenie *Kwiatów zła* Charles’a Baudelaire’a).

Ułanów, ułanów, chłopców malowanych... zachwalano w zapowiedzi tygodnika „Kino” jako „nowalijkę filmową pod wieloma względami”:

Jest to bowiem nie tylko pierwszy wesoły film polski, nie tylko pierwszy komiczny „dźwiękowiec” polski, ale też pierwsza polska „stuprocentówka”, mówiona i śpiewana, przy tym całkowicie „od a do z” wykonana w kraju (w hali „Falangi”)⁹⁴.

Dodatkowym atutem filmu miał być dobór wykonawców, o czym zapewniał anonimowy sprawozdawca:

Obsada: szczyt szczytów! Przede wszystkim znakomita trójka „bandycka” [tj. troje członków zespołu warszawskiego teatryku rewiiowego „Banda” — przyp. K.P.]: Pogorzelska, Dymsza i Krukowski. W roli burmistrza m. Grajdołka — Mieczysław Frenkiel, którego niepospolita „fotogeniczność” wzbudziła zdumienie fachowców⁹⁵.

Lista popularnych aktorów była dość długa, jednak ciekawość musiała budzić informacja, że „w rolach kandydatek na »królowe piękności« m. Grajdołka ukaże się m.i[n]. kilka pań z towarzystwa”⁹⁶. Entuzjazm przedpremierowej zapowiedzi jedynie w niewielkiej części podzielała opublikowana dwa tygodnie później (na tych samych łamach) recenzja. Jej początkowy fragment warto przytoczyć:

Nareszcie!... Nareszcie mamy polski film, w którym nie ma policmajstrów, szpiegów, „apa-szów” (!), spelunek i uwodzicieli, a jest tylko śmiech — zdrowy, beztroski śmiech. Film nazwano „komedią muzyczną”. To stanowczo za wiele, choć niektóre sceny zdradzają ambicje w tym kierunku. Bardzo dobry jest początek, gdzie po raz pierwszy chyba w filmie polskim zastosowano nowoczesny sposób zdjęć, montażu i dźwięku; w śpiewających parach w ogrodowej alejce też widać wzorowanie się na zagranicznych komediach muzycznych. Ale na tym kończą się kinowe

⁹³ St.H., *Dwie polskie premiery*, „Kino” 1932, nr 3, s. 3.

⁹⁴ *Ułani! Ułani!*, „Kino” 1932, nr 1, s. 11.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

walory filmu. Atmosfera Grajdółka udziela się widocznie jego odkrywcom — „prowincjonalnieją”, wyzbywają się „wielkomięskich” ambicji i — we wszystkich perypetiach z burmistrzem, burmistrzową i wyborem miss Grajdółek — zadowolniają się fotograficznym odtworzeniem teatralnej farsy. Toteż tutaj cały ciężar humoru spoczywa tylko na barkach wykonawców, gdyż nie tylko operator i reżyser, ale nawet scenarzyści uważali widocznie, że ich pomyslowość tu już jest zbyteczna; pozwolili więc wykonawcom błaznować na własną rękę i tak, w przyśpieszonym tempie, dojechali do końca. A szkoda, że ułańskiego „fasonu” nie utrzymali do ostatka, bo stać ich na dobre „kawały” bez nadużywania najłatwiejszych efektów⁹⁷.

Odbiór *Ułanów* przez krytykę nie był jednomyślny; niektórzy z recenzentów ocenili film przychylnie, dla niektórych — jak dla Antoniego Słonimskiego — była to jedynie „płaska farsa koszarowa”⁹⁸. Film odniósł zdecydowany sukces u publiczności, pozostając na ekranie warszawskiego kina „Casino” ponad 14 tygodni, co było bardzo dobrym rezultatem. Żywotność użytej konwencji oraz zapotrzebowanie widzów na oferowany w filmie Krawicza typ humoru mogło potwierdzać wyjątkowo rzadko praktykowane powtórne wprowadzenie *Ułanów* — w 1938 r. — do repertuaru polskich kin (jednak obraz wkrótce został zdjęty z ekranów przez cenzurę pod zarzutem ośmieszania polskiej armii).

Rok 1933 stał pod znakiem niebywałego sukcesu filmu *Pod Twoją obronę*, którego scenariusz był dziełem reżysera Edwarda Puchalskiego oraz Ferdynanda Goetla. W rękę Puchalskiego (jako pomysłodawcy) spoczywała reżyseria, którą dzielił z Józefem Lejtesem, przy czym rola tego ostatniego, mimo że niejawną⁹⁹, miała

⁹⁷ St.H., *op. cit.*

⁹⁸ Określenie użyte w *Kronice tygodniowej*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 3; cyt. za: A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1932–1935*, słowo wstępne i przypisy — R. Habielski, Warszawa 2001, s. 10.

⁹⁹ W tym wypadku należy mówić o wspólnej reżyserii Puchalskiego i Lejtesa, mimo że nazwisko drugiego z nich, ze względu na żydowskie pochodzenie, zostało pominięte w czołówce filmu, rzekomo na życzenie sfer kościelnych. Sprawa warta jest dokładniejszego zbadania. W tym miejscu warto przytoczyć, jak te okoliczności przedstawiał po latach sam J. Lejtes: „*Pod Twoją obronę* reżyserowałem i montowałem. Pomysł był Edwarda Puchalskiego. Podobno pieścił go od wielu lat. Zwrócił się do mnie wraz z Markiem Libkowem, czy nie zgodziłbym się na reżyserię bez podania swego nazwiska. Libkow, który był producentem filmu, wytłumaczył mi, że nie może dostać finansów z reżyserią Puchalskiego. Puchalski był właściwie pionierem filmu polskiego. Był on w dość podeszłym wieku i nie przy najlepszym zdrowiu. Gdyby Puchalski, do którego miałem wiele sentymentu, nie zwrócił się do mnie, nie podjąłbym się tej pracy. Najważniejsza jednak kwestia była innego koloru. Obawiano się, że Kościół katolicki i prasa endecka ustosunkuje się do filmu negatywnie, skoro wyjdzie na jaw, że Żyd został wybrany na reżysera. Obawy te były dość słuszne, bo już wówczas »dwugroszowej« obok mego nazwiska znajdowały się najrozmaitsze epitety i jeden z nich brzmiał: »Lejtes — Żyd pracujący chwilowo w Polsce«. Umówiłem się jednak z Puchalskim, że materiał dokumentalny z Czestochowy będziemy robić wspólnie” ([cyt. za:] „Film na Świecie” [numer poświęcony J. Lejtesowi, oprac. J. Cybusz], 1983, nr 293/294, s. 53–54; we *Wstępie* — *ibidem*, s. 4 — Jacek Cybusz podaje genezę i proveniencję cytowanej korespondencji: „Na jego [J. Lejtesa — przyp. K.P.] listach napisanych przed prawie dwudziestoma laty do Barbary i Leszka Armatysów, a później do mnie, opieram zasadniczy zrąb wywodu”).

decydujące znaczenie dla artystycznego rezultatu obrazu. Jak podawali autorzy *Historii filmu polskiego*, „film okazał się bestsellerem czterech pierwszych sezonów lat trzydziestych, utrzymując się na ekranie jednego z większych kin stołecznych — Apolla (ponad 600 miejsc) — aż 149 dni, czyli ponad 21 tygodni! Był to rekord bezwzględny”¹⁰⁰. Filmowa historia jest prosta; za jednym z recenzentów można ją streścić następująco:

Młody lotnik-wynalazca (Adam Brodzisz) traci władzę w nogach wskutek wypadku. Pod wpływem swojej narzeczonej (Maria Bogda) udaje się z pielgrzymką na Jasną Górę i tam, wobec setek tysięcy wiernych, w atmosferze żarliwej wiary, staje się cud: uzdrowienie¹⁰¹.

Fenomen filmu można by łatwo zbagatelizować, jednak mieszczący się w kategorii kina religijnego¹⁰² obraz — jak na łamach „Wiadomości Literackich” pisał(a) Zastępcza, czyli Leonia Jabłonkówna (w zastępstwie Stefanii Zahorskiej, stałej recenzentki tygodnika) — „bynajmniej nie należy do gatunku szmirowatych, a nawet kto wie, czy nie odcina się szczególnie dodatnio na tle całej dotychczasowej produkcji krajowej”¹⁰³. Leon Brun przyglądał się owemu fenomenowi w swojej recenzji:

Co za nagły zwrot! [...] Inny duch powiał z ekranu, niecąc na widowni nastroje zgoła niezwykłe. Oto nareszcie film polski, po którym wychodzi się z kina pod wrażeniem krzepiącym i podniosłym! Gdyby wrażenie to poddać analizie, to by wykryto dwa pierwiastki, lekceważone dotąd przez naszych producentów: pierwiastek estetyczny i pierwiastek moralny¹⁰⁴.

Ten sam krytyk pisał dalej:

W filmie *Pod Twoją obronę* nie ma pikanterii, ale jest piękno, wcielone w postaci dorodne, zdrowe, junackie i pełne wdzięku. Pierwiastek moralny tym razem gra decydującą rolę. Odrębność filmu, sekret osobliwego wrażenia, które zniewała nawet jednostki sceptyczne lub obojętne w kwestiach wiary, polega na tym, że dotknięto gdzieś głęboko, na dnie duszy zbiorowej, utajonych czynników potęgi. Jednym z nich jest ofiarna służba rycerska [...]; drugim — Jasna Góra, ów magnes mistyczny, który ogarnia miliony wierzących dusz w Polsce¹⁰⁵.

Współreżyser J. Lejtes po latach wspominał niespotykane reakcje kinowej publiczności:

Nad montażem filmu, zaś specjalnie nad materiałem częstochowskim, który Puchalski fotografował przeważnie sam, spędziłem dość sporo czasu. Efekt ostateczny był prawdziwym cudem. Kino zamieniło się w kościół! Widzowie modlili się i klęczeli w przejściach. To samo działo się w całym kraju¹⁰⁶.

¹⁰⁰ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *op. cit.*, s. 245.

¹⁰¹ L.B. [L. Brun], *Pod Twoją obronę. Możemy być dumni z tego filmu*, „Kino” 1933, nr 16, s. 3.

¹⁰² Wypada odnotować, że *Pod Twoją obronę* ma swoje hasło w *Światowej encyklopedii filmu religijnego*, pod red. ks. M. Lisa i A. Garbiczą, Kraków 2007, s. 424.

¹⁰³ Zastępcza [L. Jabłonkówna], *Kronika filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 21, s. 6.

¹⁰⁴ L.B. [L. Brun], *loc. cit.*

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ [Cyt. za:] [J. Cybusz], *Dźwięk i religia*, „Film na Świecie” 1983, nr 293/294, s. 57–58.

Cytowana już recenzentka „Wiadomości Literackich” oceniała przygotowanie i realizację filmu nader wysoko:

Przede wszystkim uderza zwarta i niezwykle jak na nasze filmy logiczna budowa scenariusza. Z wyjątkiem absolutnie zbędnego motywu szpiegów i ich bezsensownej ingerencji [...] akcja jest konsekwentnie w poszczególnych etapach sproporcjonowana, wznosi się i opada w dobre wyczuty i przeprowadzonym rytmie, momenty dramatyczne zaznaczone są dyskretnie a sugestywnie. [...] Zdjęcia o dużej kulturze plastycznej, kompozycja dźwiękowa (Maklakiewicz) — na tle wszystkich dotychczasowych prób w tym kierunku — godna najwyższego uznania. Nawet gra aktorska (szczególnie Marii Bogdy) odbija korzystnie od zwykłych popisów naszych rodzimych gwiazd¹⁰⁷.

Odmiennego zdania był Brun, który wysuwał zastrzeżenia, że „realizacja dość nierówna, zapewne dlatego, że aż trzech reżyserów brało w niej udział: Edward Puchalski (jednocześnie autor scenariusza)¹⁰⁸, Karol Borowski (dialogi) i Józef Lejtes. Tempo chwilami zastyga w dialogach, traktowanych na ogół teatralnie: za dużo w nich deklamacji, za mało naturalności”¹⁰⁹. Zarazem recenzent „Kina” docenił pracę kompozytora Jana Maklakiewicza („za piękne i umiejętnie dobrane motywy muzyczne”) i operatora Alberta Wywerki („za czyste, z polotem i brawurą wykonane zdjęcia masowe”), uznając, że „w ogóle technika optyczna i dźwiękowa tym razem przewyższa wiele zagranicznych wzorów. Możemy być z tego dumni”¹¹⁰.

W połowie lat 30. związki Goetla z kinematografią uległy rozszerzeniu. Pisarz wszedł do grona założycieli nowej (utworzonej pod koniec 1934 r.¹¹¹) wytwórni filmowej. Jak informowała prasa, „w Warszawie powstała wytwórnia »Panta-Film«, której założycielami są: b. ambasador Tytus Filipowicz, prezes PAL Waław Sieroszewski, Ferdynand Goetel i Maksymilian Weronicz, b. kierownik działu literackiego w Polskim Radio”¹¹². Pierwszą produkcją był nagrodzony w 1935 r. na festiwalu w Wenecji¹¹³ *Dzień wielkiej przygody* — w reżyserii Lejtesa i według scenariusza Goetla, który jednocześnie objął kierownictwo produkcji filmu. Utworzenie konсорcjum „Panta” obiecywało nowe podejście do realizacji filmów, co z satysfakcją

¹⁰⁷ Zastępca [L. Jabłonkówna], *loc. cit.*

¹⁰⁸ Dziwić może, że w cytowanej recenzji jako scenarzysta wymieniony został tylko E. Puchalski, natomiast przemilczany został udział F. Goetla. Nie brakuje jednak potwierdzeń uczestnictwa tego ostatniego, m.in. w jednej z rozmów z pisarzem, który mówił: „Brałem udział w nakręcaniu *Pod Twoją obronę*, opracowując niektóre dialogi i sytuacje...” (L.B. [L. Brun], *Wśród filmowców. Ferdynand Goetel*, „Kino” 1935, nr 26, s. 3).

¹⁰⁹ L.B. [L. Brun], *Pod Twoją obronę. Możemy być dumni z tego filmu*, *loc. cit.*

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Spółka „Panta-Film” została założona 7 XII 1934 r. (zob. *Prezes Akademii kręci film... Sieroszewski, Akst i Katz*, „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 11, s. 7).

¹¹² *Nowa wytwórnia filmowa*, [w rubryce:] *Świat filmu*, „Czas” 1935, nr 25, s. 3.

¹¹³ „Puchar Narodowo-Faszystowskiego Związku Przemysłowego za najlepszy film z życia współczesnego otrzymał *Dzień wielkiej przygody* (Polska). »Dzieło, które daje typowy obraz z życia młodzieży w najpiękniejszych jego przejawach: odwagi sportowej i szlachetności« (D. Hal, *Zakończenie festiwalu filmowego*, „Kino” 1935, nr 39, s. 6).

odnotowywała Stefania Zahorska w omówieniu *Dnia wielkiej przygody* na łamach „Wiadomości Literackich”: „Film ten ma być poniekąd wyzwaniem rzuconym ge-szefciarskiej produkcji. Wyszedł z wytwórni, na czele której stanęli dwaj czołowi pisarze: Sieroszewski i Goetel. Stanęli na czele — tzn. nie zostali zaangażowani do napisania scenariuszy, lecz wzięli w swe ręce kierownictwo produkcji. Ten fakt musi z góry nastrajać pozytywnie”¹¹⁴.

Nim jeszcze film został pokazany publiczności, na łamach prasy filmowej trochę informacji o nowym dziele udzielił autor scenariusza. W wywiadzie z Leonem Brunem zapowiadał:

Dzień wielkiej przygody [...] wprowadzi nie tylko szereg nowych twarzy — jak np. góral Jędrzej Fronczysty¹¹⁵ — ale i szereg nowych koncepcyj. A więc: akcja rozgrywa się w ciągu jednej doby. Rozgrywa się w górach. Drugą nowością jest autentyczność: krajobrazów, typów, kolorytu. Grają górale. Grają chłopcy-maturzyści z Zakopanego i z Warszawy. Są i wybitni aktorzy: Junosza-Stępowski, Dominiak, Różycki, Halicz. [...] Wreszcie — muzyka i pieśni cygańskie, również autentyczne. Dziwne i dzikie. I widoki, jakich jeszcze nie widziano¹¹⁶.

Recenzent „Kina”, z uznaniem odnosząc się do „artystycznej postawy jego [*Dnia wielkiej przygody* — przyp. K.P.] twórców, ich uczuciowego stosunku do przyrody i człowieka, jakże odmiennego od zimnej spekulacji i taniego efekciarstwa”, film Lejtesa zestawiał z podobnymi produkcjami zagranicznymi:

Scenariusz (Ferdynand Goetel) stoi na wysokości zadania. Wprowadza nas od razu w nastrój rzeźki i radosny: drużyna harcerzy w górach przeznaczają jeden dzień [...] na szukanie „wielkiej przygody”, oczywiście z pewną intencją moralną, zgodną z rycerskim kodeksem harcerstwa. To zawiesza od razu nad widownią tęczyowy sygnał romantyzmu. Widzieliśmy coś podobnego w pięknym filmie Borzage’a *Chłopcy z Placu Broni*. I jeszcze w *Buncie młodzieży* Cecila B. De Mille’a. Ciekawe byłoby porównanie tych trzech filmów. Wszystkie one lśnią kryształem czystych młodzieńczych dusz. U Borzage’a przełamuje się w tęczyowych blaskach, w prostym, dzieciennym ujęciu, honor żołnierza-obrońcy; u Cecila De Mille’a — walka o sprawiedliwość, czynne »sprzeciwianie się złu«, ochotnicza służba w walce z przestępstwem. To samo jest i u Goetla. [...] Harcerze polscy idą w bój z bandą przemytników kokainy i triumfują w tej walce. W filmie amerykańskim są trupy i nie brak scen wstrząsających obok tęgiego, właściwego Jankesom, humoru. W polskim zaś — nie ma trupów, jeśli nie liczyć zastrzelonej sarenki. Finał podobny:

¹¹⁴ S. Zahorska, *Kronika filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 37, s. 5.

¹¹⁵ Postaci wspomnianego górala z Chochołowa, niegdyś „słynnego zabijaki i kłusownika”, poświęcił Goetel po II wojnie światowej, na emigracji, szkic pt. *Jędrzek Kustian Fronczysty*, w którym pisał m.in. o jego filmowej roli oraz dalszych planach wykorzystania go jako aktora: „Miałem w teczce scenariusz o Janosiku, opracowany jeszcze z pomocą Karola Stryjeńskiego. W Jędrku upatrzyłem sobie bohaterską postać. By go oswoić z filmem, skleciłem scenariusz prostszy pod tytułem *Dzień wielkiej przygody*. Fronczysty, pod przydomkiem Mocarny, grał w nim, i to dobrze, główną rolę. Z Warszawy, gdzie dokonywaliśmy zdjęć, wywiózł nie tylko wielkomięskie wspomnienia, ale i przyjaźń z Kazimierzem Junoszą-Stępowskim. [...] Do sfilmowania *Janosika* nie doszło” (cyt. wg kopii rękopisu ze zbiorów rodziny pisarza; szkic, najprawdopodobniej niepublikowany za życia autora, doczekał się druku znacznie później: F. Goetel, *Jędrzek Kustian Fronczysty*, „Hale i Dziedziny” 1996, nr 1/2).

¹¹⁶ L.B. [L. Brun], *Wśród filmowców. Ferdynand Goetel*, loc. cit.

i tu, i tam szlachetny zapal i solidarność młodzieży święci zupełny triumf nad zbrodnią. Jest w tym niewątpliwie podkład symboliczny (wiara w dodatnią rolę młodzieży wobec nieprawości społecznych)¹¹⁷.

Bardziej sceptyczna (i mało podatna na oddziaływanie ideowej strony filmu) okazała się recenzentka „Wiadomości Literackich”. W „temacie znamiennego debiutu, któremu nadano znaczenie propagandowe”, jakim jest „życie harcerzy”, dostrzegała aspekt pozytywny: „odwrot od erotycznego banału pod hasłem zdrowia moralnego, patriotyzmu, młodości, ekspansji i różnych innych pięknych rzeczy”¹¹⁸. Jednak, zdaniem Zahorskiej, „film nakreśla ramy wychowawcze, których mianownikiem jest posłuszeństwo i praworzędność. Ale unika starannie sprecyzowania właściwej społecznej treści — nie daje tej praworzędności żadnego wewnętrznego oparcia. Rozpatruje konflikty moralne tylko z punktu widzenia stosunku do rozkazów”¹¹⁹. W sumie — w oczach recenzentki — *Dzień wielkiej przygody* nie daje gwarancji artystycznego powodzenia, ponieważ „schematowi ideologicznemu odpowiada schematyczne traktowanie postaci bohaterów. Po prostu sztampa ułańska została zamieniona ze sztampą harcerską”¹²⁰. Na dodatek „akcja [...] jest bardzo nikła. Tak mało emocjonująca, że jest wątpliwe, czy potrafi porwać za sobą właśnie tych młodszych widzów, dla których film powinien by się stać »wielką przygodą«”¹²¹. Natomiast Brun, doceniwszy zalety scenariusza, uznał, że

slabiej wypadła tym razem reżyseria Józefa Lejtesa, który ma w swoim dorobku, obok stron świetnych, niemal brawurowych (pewne fragmenty *Huraganu*, pewne miejsca *Z dnia na dzień*, *Pod Twoją obronę*, *Dzikich Pól*, *Młodego lasu*) bardzo dotkliwe niedociągnięcia: zbyt przewlekłe tempo (skutek ślepej imitacji maniery sowieckiej) i rażące niekiedy nieopanowanie dialogów¹²².

Oboje recenzenci w jednym byli zgodni. Wstrzemięźliwa w pochwałach Zahorska nie kryła zachwytu, pisząc o stronie wizualnej:

Pod jednym natomiast względem film przewyższył bodaj wszystkie dotychczasowe filmy polskie. Ma wspaniałe zdjęcia. Poezja ośnieżonych gór i lasów oddana jest z niesłyszczaną żywością i plastycznością — ekran łśni i drga, jest bardziej wielomówny i wyrazisty od niewyraźnych i mało mówiących słów aktorskich, jest pełen ożywczej, radosnej siły, która stanowi właściwy i zagubiony sens tego filmu¹²³.

Z Zahorską w pełni zgadzał się Brun:

Pod jednym względem góruje *Dzień wielkiej przygody* nad *Buntem młodzieży* i *Chłopcami z Placu Broni*, mianowicie pięknnością plenerów i urokiem scen ruchowych (zjazd na nartach)

¹¹⁷ L. Brun, „*Dzień wielkiej przygody*” w *Wenecji i w Warszawie*, „Kino” 1935, nr 36, s. 10.

¹¹⁸ S. Zahorska, *Kronika filmowa*, loc. cit.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² L. Brun, „*Dzień wielkiej przygody*” w *Wenecji i w Warszawie*, loc. cit.

¹²³ S. Zahorska, *Kronika filmowa*, loc. cit.

w górach. Niektóre fragmenty górskie, w przepychu śnieżnej szaty, zasługują na oklaski, których im podobno nie szczędzono w Wenecji [...]. W ujęciu tych scen wyczuwa się udział Adama Krzeptowskiego¹²⁴, twórcy *Białego śladu*. W innych popisał się wzorowym wykonaniem inż. Steinwurzel, jeden z najzdolniejszych naszych operatorów¹²⁵.

Wprawdzie już wspomniano, że *Dzień wielkiej przygody* na III Wystawie Sztuki Kinematograficznej w Wenecji uzyskał puchar, ufundowany przez narodową konfederację przemysłu włoskiego, to jednak podkreślić trzeba, że była to pierwsza nagroda tej rangi, przyznana polskiej produkcji filmowej. Sprawozdania z tego wydarzenia donosiły, że po festiwalowej projekcji we włoskiej prasie „żaden z filmów nadesłanych na Biennale nie uzyskał podobnie entuzjastycznych recenzji, jak film polski” oraz że „wszystkie pisma włoskie podkreślają zgodnie, iż film polski okazał się rewelacją Wystawy”¹²⁶.

Nie wszystkie scenariusze Goetla doczekały się realizacji, jak *Janosik*, z którym autor wiązał duże nadzieje¹²⁷. Na podstawie prasowych wypowiedzi można przypuszczać, że pisarz powziął swój zamiar około 1930 r. W ankiecie tygodnika „Świat” Goetel ujawniał, że pracuje „nad scenariuszem do *Janosika*”¹²⁸. Następnie swoim zamysłem podzielił się z czytelnikami „Kina” w osobnym artykule, w którym pisał m.in.:

Odpowiedzialność za ten „dziewiczy” jeszcze i „wielki” temat jest oczywiście ogromna. Szczupłe ramy artykułu nie pozwalają mi wyłuszczyć bliżej istoty samego scenariusza, którego opracowania, jak wiadomo, podjąłem się na życzenie firmy „Enha-Film”. Nadmienię tylko, iż poza środowiskiem nie ma on nic wspólnego z epopeją Tetmajera ani nawet z jakąkolwiek inną wersją artystyczną czy kronikarską. Janosik w moim ujęciu wyrósł z kilku piosenek ludowych i z ducha legendy, podobnie zresztą jak każda artystyczna wizja tej postaci, stworzona dotychczas w literaturze, muzyce czy plastyce. „Nowością” ujęcia będzie chyba to, że pokazują całą jego drogę życiową, od prostego juhasa aż do celi więziennej w orawskim zamku¹²⁹.

Pisarz uznał, że (ze względu na wcześniejsze realizacje w różnych dziedzinach sztuki: Tetmajera, Skoczylasa czy Szymanowskiego) jest to

¹²⁴ To zapewne jedynie domniemanie recenzenta, ponieważ nic nie wiadomo o udziale operatora A. Krzeptowskiego w realizacji *Dnia wielkiej przygody*. Autorem zdjęć był Seweryn Steinwurzel.

¹²⁵ L. Brun, „*Dzień wielkiej przygody*” w *Wenecji i w Warszawie*, loc. cit.

¹²⁶ R., *Puchar wenecki zdobyła Polska. Rewelacyjny sukces filmu polskiego na III Wystawie Kinematograficznej*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 18, s. 1. To samo czasopismo podawało w następnym numerze: „Rewelacją wystawy był [...] film polski *Dzień wielkiej przygody*, którego treść była żywo komentowana przez włoską prasę i która ideologię tego filmu porównywała do ideologii *Chłopców z Placu Broni*” (pw, *Bilans Wystawy Filmowej w Wenecji*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 19, s. 3).

¹²⁷ Zob. F. Goetel, *Film o Janosiku*, „Kino” 1930, nr 1; J. Míg. [J. Mígowa], *Przymierze literatury z filmem*, loc. cit.

¹²⁸ es., *Na warszawskim Parnasie (Ankieta „Świata”)*, „Świat” 1930, nr 4, s. 6.

¹²⁹ F. Goetel, *Film o Janosiku*, loc. cit.

temat co się zowie opracowany i przygotowany do ujęcia filmowego, zwłaszcza jeśli chodzi o film dźwiękowy. Jeżeli się przy tym zważy, że akcja filmowa z natury rzeczy musi się rozgrywać na tle Tatr, Podhala i Spizu, okolic w Polsce tak bardzo popularnych, a tak bardzo egzotycznych dla całego świata — jeżeli wziąć pod uwagę, że ludność Tatr zachowała tryb życia, strój i obyczaj, stanowiący swego rodzaju *unicum* nie tylko w Polsce, ale i na całej kuli ziemskiej — jeżeli dodać do tego heroiczny rys znamieny zarówno tej ludności, jak i krajobrazu — jak wreszcie samej legendy — to nietrudno dojść do wniosku, iż mamy tu do czynienia z tematem, jakiego drugiego nie ma w Polsce. [...] Nietrudno udowodnić, iż analogicznego „tematu” nie znaleźlibyśmy dziś na całym świecie¹³⁰.

Do *Janosika* powrócił Goetel jeszcze raz w wywiadzie dla filmowego tygodnika, opublikowanym w połowie czerwca 1930 r. Pisarz oznajmiał wówczas:

Postanowiłem nieodwołalnie przystąpić do pracy nad *Janosikiem* w ciągu obecnego lata, które jak zwykle spędzę w Tatrach. Pragnąłbym bardzo, aby ten obraz zrobiony był za pieniądze polskie, jeżeli jednak nie uda się w kraju zebrać tyle, ile potrzeba, to będę musiał zaangażować kapitały obce!... [...] Powtarzam raz jeszcze — *Janosika* zrealizować muszę i zrealizuję jeszcze w bieżącym sezonie!...¹³¹

Mimo tej stanowczej zapowiedzi autora scenariusza potrzebnych do sfinansowania przedsięwzięcia środków nie zdołało uzyskać i ostatecznie film nie powstał. Wspólne zamierzenie następująco wspominał współpracujący z Goetlem Józef Lejtes:

Mieliśmy dość spore apetyty na solidną produkcję. Jednakże w miarę pisania pierwszego wydania scenariusza zorientowaliśmy się, że musielibyśmy spędzić z dość sporą załogą kilka miesięcy w Tatrach, gdyż staraliśmy się uniknąć zdjęć w studio, i nasz budżet wypadł ponad nasze możliwości. Zamiłowanie Goetla, jak i moje do tego tematu było tego rodzaju, że woleliśmy lepiej zrezygnować z projektu, aniżeli go spacyfic. Odłożyliśmy więc nasz projekt na lepsze czasy...¹³²

Warto wspomnieć o przygotowanych przez pisarza „scenariuszach »zamrożonych«, tj. nabytych i niewyzyskanych”¹³³: prócz *Janosika* należała do nich jeszcze *Modelka*, o której brak jednakże bliższych informacji. Lejtes wspominał jeszcze jeden filmowy tytuł, przygotowywany wspólnie z Goetlem — *Cyganerię krakowską*, którą określił następująco: „Nasza *Cyganeria* obracała się koło *Zaczarowanego koła* Rydla i *Wesela* Wyspiańskiego. Marzyło mi się o stworzeniu z tego filmu muzycznego. To, co Amerykanie nazywają musical”¹³⁴.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ J. Mig. [J. Migowa], *Przymierze literatury z filmem*, *loc. cit.*

¹³² [J. Cybusz], „*Panta-Film*”, „Film na Świecie” 1983, nr 293/294, s. 81. Warto przy okazji przywołać opinię reżysera o współpracy ze scenarzystą: „Praca z Goetlem szła bardzo gładko. Jego styl, szczególnie gdy chodziło o dialog filmowy, był zwięzły, uderzał w sedno. Przyznawał się, że o filmie nie ma pojęcia. Nie zgadzałem się z nim w tym punkcie. Miał bardzo żywą, malowniczą inteligencję” (*ibidem*, s. 80).

¹³³ L.B. [L. Brun], *Wśród filmowców. Ferdynand Goetel*, *loc. cit.*

¹³⁴ [J. Cybusz], „*Panta-Film*”, s. 80–81.

Wytwórnia „Panta-Film” zdołała nakręcić tylko dwa obrazy. Jeśli wierzyć za-
powiedziom, plany były znacznie bogatsze, ponieważ konsorcjum filmowe „Panta”
wkrótce po nakręceniu *Dnia wielkiej przygody* zawiadamało „o ukończeniu prac
wstępnych do realizacji największego w dziejach kinematografii polskiej filmu,
odtworzącego romantyczną miłość i młodość Adama Mickiewicza pt. *Promieni-
ści p[odłu]g* scenariusza znakomitego pisarza — prezesa PEN Clubu Jana Parand-
owskiego” oraz anonsowało jednocześnie kolejną produkcję: „W przygotowaniu
epos rodziny XX wieku *Pokolenie wojny*”¹³⁵. Przygotowywane projekty nie zosta-
ły jednak urzeczywistnione, natomiast drugą i zarazem ostatnią pełnometrażową
produkcją fabularną „Panty” był wyreżyserowany przez Romualda Gantkowskiego
obraz *Dziewczyna szuka miłości*, według scenariusza Wacława Sieroszewskiego,
Ferdynanda Goetla, Antoniego Cwojdziańskiego i Tadeusza Królikiewicza¹³⁶. Mimo
(a może z powodu) zaangażowania tylu twórców powstał film co najwyżej przecięt-
ny. Obraz, w założeniu służący propagowaniu polskiego lotnictwa i zrealizowany
z pomocą Ligi Ochrony Powietrznej i Przeciwigazowej oraz Polskich Linii Lotni-
czych „Lot”, nie miał dobrej prasy. Nie przekonał też publiczności — „wyświe-
tlany w dwóch dużych kinach stołecznych, utrzymał się na afiszu zaledwie przez
10 dni”¹³⁷. Co gorsza, reżyser Jerzy Gabryelski oskarżył twórców filmu o plagiat¹³⁸
swojego (niezrealizowanego) scenariusza pt. *Zwycięski lot*. Fabuła i wykonanie —
poddane szyderczej ocenie felietonisty „Wiadomości Literackich” — przedstawiały
się następująco:

¹³⁵ [Ogłoszenie:] *Do P.T. Właścicielei kinoteatrów*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 16, s. 4. Wytwórnia zajmowała się również produkcją filmów krótkometrażowych. W tym samym ogłoszeniu, zamieszczonym 15 VIII 1935 r., „Panta-Film” Konsorcjum Filmowe zawiadamało, „iż na jesieni rb. ukażą się następujące rewelacyjne filmy krótkometrażowe: *Walczy my z powodzią*, *Ziemia Torella*, *Na wyspie Axela*, *Polowanie w Białowieży*, *Ku wiecznym lodom Spitzbergenu*, *Park Narodowy w Pieni-nach*” (*ibidem*).

¹³⁶ We właściwy sobie sposób komentował to „zdarzenie wyjątkowe” Antoni Słonimski: „Zja-wił się oto film, którego scenariusz opracował cały sztab ludzi. To musi być coś — myśli sobie każdy — jeśli nad tym filmem pracowali Sieroszewski, Goetel, Cwojdziański, Królikiewicz, Weronicz i jakiś p. Jeannet [właśc. Jeannot — przyp. K.P.]. Już trzy pierwsze nazwiska mówią sporo. To prawie jakby w Anglii wystawiono film napisany przez Kiplinga, Galsworthy’ego i Shawa. Prezes Akademii Lite-ratury, Prezes Związku Literatów i czołowy komediopisarz polski razem — i do tego jeszcze trzech mniej znanych autorów!” (A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 16; [cyt. za:] *idem*, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, słowo wstępne i przypisy — R. Habielski, Warszawa b.r.w., s. 251).

¹³⁷ Z. Broncel, *Film Sieroszewski — Goetel, czyli talent kompromitacji*, „Kronika Polski i Świa-ta” 1938, nr 12, s. 8.

¹³⁸ Sprawa była przedstawiana i komentowana w prasie, zob. *Prezes Akademii kręci film... Sie-roszewski, Akst i Katz*. Wymienionemu artykułowi towarzyszyły streszczenia scenariuszowych fabuł: „*Zwycięski lot*”. *Scenariusz filmowy J. Gabryelskiego*; „*Dziewczyna szuka miłości*”. *Streszczenie sce-nariusza*, „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 11, s. 7.

W rezultacie zrobiono film na temat przelotu polskiego samolotu przez ocean do Brazylii, ale bez oceanu i Brazylii. Można by to jeszcze wytłumaczyć względami oszczędnościowymi. Trudno jednak względami oszczędnościowymi wytłumaczyć niespodziewane nigdzie niechlujstwo filmu. [...] Pod względem literackim film jest jeszcze, o ile to możliwe, tandetniejszy. Autorzy nie pokusili się ani o pogłębienie konfliktu, ani o minimalne nawet podmalowanie tła lokalnego. Polacy z Brazylii wyglądają jak sklepikarze z Falenicy, tyle tylko że mówią co drugie słowo „Signor”. Nie ma tu ani myśli, ani inwencji, ani charakterów, ani cienia humoru. Afery erotyczne są najbanalniejsze. Nudzą nas rywalizacje między bogatym dryblasem a młodym wynalazcą. Aktorzy grają źle, a reżyser jest nieporadny. [...] Najważniejsza strona emocjonalna filmu nie polega na walce woli ludzkiej z trudnościami, ale na nieszczęśliwym przypadku, szczęśliwie zakończonym¹³⁹.

Jak podsumowywał krytyk filmowy „Kroniki Polski i Świata”,

ostateczny bilans jest istotnie „sprawą niewesołą”. Oto jego pozycje: 1) Zamiast propagandy, poderwanie zaufania do lotnictwa komunikacyjnego i do moralnych kwalifikacji polskich pilotów, z czego wynika — 2) Zmarnowanie środków publicznych (LOPP i „Lot”), użytych na zrealizowanie filmu. 3) Szkoda, wyrządzona opinii filmu polskiego u publiczności kinowej. 4) Skompromitowanie dwóch członków PAL rażąco nieudolnością ich pracy. 5) Szkoda, wyrządzona opinii polskiego reżysera¹⁴⁰.

Temat lotniczy, doskonale wykorzystany w *Pod Twoją obronę* i niefortunnie zaprzepaszczony w filmie *Dziewczyna szuka miłości*, został na nowo podjęty przez Goetla w przygotowanym razem z Edwardem Puchalskim scenariuszu *Bogurodzicy*. Obraz, wyreżyserowany przez Jana Fethkego i Henryka Korewickiego, kontynuował losy bohaterów *Pod Twoją obronę*. Zrealizowany w 1939 r., nie doczekał się jednak premiery przed wybuchem wojny i nie wszedł na ekrany.

Mimo że przedostatnia z produkcji filmowych (i ostatnia z wyświetlanych w polskich kinach), w której (jako jeden z kilku uczestników) brał udział Goetel, nie została do końca wrażeń, jako że skończyła się artystycznym (i komercyjnym) niepowodzeniem, zasługi pisarza w rozwoju międzywojennego filmu, niemeo i dźwiękowego, należy docenić i uznać za istotne, zaś jego wkład w tworzenie polskiego kina trzeciej i czwartej dekady XX stulecia za znaczący, może nawet — na tle dokonań innych scenarzystów i w porównaniu z poziomem ówczesnej polskiej produkcji filmowej — za korzystnie wyróżniający się. Twórca miał świadomość swoistości scenariopisarstwa oraz różnic między scenariuszem filmowym a tradycyjnymi gatunkami literackimi¹⁴¹. Niewątpliwie odznaczał się indywidual-

¹³⁹ A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, s. 251–252.

¹⁴⁰ Z. Broncel, *Film Sieroszewski — Goetel, czyli talent kompromitacji*, loc. cit.

¹⁴¹ Jak wynika z jego wypowiedzi, Goetel dysponował w tym zakresie wiedzą nie tyle teoretyczną, ile praktyczną. Oto co mówił na ten temat: „Scenariusz jest jednym z podstawowych elementów konstrukcyjnych filmu. Do niedawna była to dziedzina zaniedbana; obecnie widać znaczną poprawę: coraz trudniej zrobić kasę na głupim filmie. Przykładając niemałą wagę do scenariusza — najchętniej sam opracowuję przeróbki moich utworów na ekran. Zarówno scenariusz *Z dnia na dzień*, jak i *Jano-*

nością, wykazywał znaczną inwencję i samodzielność, podejmując się adaptacji klasycznych dzieł literatury polskiej, inicjując nowe tematy (np. „idea harcerska”, rozwój polskiego lotnictwa), wprowadzając niespopularyzowane w Polsce lub odświeżając oswojone już gatunki filmowe (m.in. film muzyczny, młodzieżowy, farsa — niekiedy w połączeniu z elementami filmu przygodowego, religijnego, melodramatu). O randze Goetla jako autora scenariuszy świadczy poniekąd podjęcie z nim współpracy przez wybitnych reżyserów, owocujące nieraz ważkimi dziełami. Razem z nimi pisarz był aktywnym współtwórcą filmów, kształtującym ich ideowe i artystyczne oblicze.

Mimo ambitnych planów i zamierzeń autor *Serca Lodów* zmagał się z typowymi trudnościami i przeciwnościami, na jakie narażeni byli scenarzyści. W 1933 r. mówił o tym w jednej z wypowiedzi dla prasy:

Uważam — oświadcza Goetel — że literaci mają dużo do powiedzenia w filmie i że najwyższy już czas, aby poważni pisarze zabrali się na serio — do scenariuszów filmowych... Tylko że w obecnych warunkach produkcji polskiej — autor scenariuszy nie ma [możliwości] żadnej właściwie ingerencji — jeżeli chodzi o sprawę realizacji... Dlatego też częstokroć nie może poznać własnej swojej koncepcji na ekranie i trudno mu brać odpowiedzialność za te wszystkie — czasem nonsensowne, wprost horrendalne — zmiany i wypaczenia, jakich w jego scenariuszu dokonali reżyser i producenci...¹⁴²

Początkowy optymizm¹⁴³ ustąpił z czasem krytycyzmowi, z którym twórca *Kar-Chatu* oceniał panujące w Polsce stosunki: „Przeważa pierwiastek dorywczej spekulacji. A władze, traktując film jako branżę wyłącznie kupiecką, utrwalają jeszcze tę sytuację na niekorzyść sztuki. Przewaga handlu nad sztuką jest zabójcza dla polskiej produkcji filmowej”¹⁴⁴. Zapytany o możliwości wyjścia z tej sytuacji, pisarz skłaniał się ku rozwiązaniom etatystycznym, zakładającym interwencjonizm państwowy:

Tylko czynna polityka filmowa ze strony państwa. Zanim jednak państwo powoła do życia prawdziwą produkcję i sztukę filmową polską zamiast obecnego „chałupnictwa” — niech społeczeństwo poprzez niezależną, szczerą krytykę w odróżnianiu filmów istotnie wartościowych od lichego towaru. Inaczej — zaleje nas tandeta. Spójrzmy: film o Szopenie nakręcili Niemcy.

sika jest bardzo szczegółowy. Nie robię nigdy z góry streszczenia fabuły, konspektów: piszę obrazami. Jest to zupełnie odmienna technika pisarska od techniki nowelistycznej czy powieściowej. Postępuje się od obrazu do obrazu, drogą asocjacji wizyj” (*Nasza ankieta: powieść na ekranie. Co mówią o tym Andrzej Strug i Ferdynand Goetel*, „Kino” nr 4, s. 10). Przy innej okazji dodawał: „Przy scenariuszu pracuje się »wizualnie«, opisuje się poniekąd obraz” (es., *Na warszawskim Parnasie (Ankieta „Świata”)*, loc. cit.).

¹⁴² Mig. [J. Migowa], *Scenarzyści polscy*, „Światowid” 1933, nr 41, s. 16.

¹⁴³ W 1930 r. na pytanie o stosunek do polskiego filmu Goetel odpowiadał: „Jestem usposobiony optymistycznie. Uważam, że mamy wybornych aktorów i świetnych reżyserów. Dlaczego nie mielibyśmy mieć dobrego filmu?” (es., *Na warszawskim Parnasie (Ankieta „Świata”)*, loc. cit.).

¹⁴⁴ L.B. [L. Brun], *Wśród filmowców. Ferdynand Goetel*, loc. cit.

Film o Mickiewiczu mają nakręcić Sowiety. Film o Janosiku robią Czesi. A my? Uciekamy od wielkich i pięknych tematów, grzęznąc w szablonie i w łatwiznie!...¹⁴⁵

Po wojnie Ferdynand Goetel, przebywający na emigracji w Londynie, ponownie nawiązał kontakt z osiadłym w Kalifornii Józefem Leytesem. Pracujący w Hollywood reżyser próbował zainteresować utworami literackimi polskiego pisarza amerykańskie wytwórnie filmowe i producentów telewizyjnych. Jak wynika z korespondencji z Goetlem z drugiej połowy lat 50. XX w., Leytes (taką pisownię nazwiska przyjął reżyser po przeniesieniu się do USA) podjął intensywne starania na rzecz realizacji scenariusza na podstawie międzywojennego opowiadania *Kos na Pamirze* (z tomu *Pątnik Karapeta*)¹⁴⁶. W dalszej kolejności dotyczyło to emigracyjnych dzieł Goetla: noweli *Mikrus*, a także sztuki teatralnej *Odmłodzony Mr. Gill*¹⁴⁷. O ile wiadomo, zabiegi te nie odniosły pomyślnego skutku¹⁴⁸. Dodać można, że w tym czasie pisarz, od dawna żywo zainteresowany kinem, ze względu na chorobę oczu (jaskra) i utratę wzroku nie mógł już zobaczyć żadnego filmu¹⁴⁹.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ W sierpniu 1955 r. zostało to nawet objęte umową, zawartą w języku angielskim między F. Goetlem a J. Leytesem (Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie, zespół arch.: Goetel Ferdynand, sygn.: kol. 425, t. 4 [bez paginacji]).

¹⁴⁷ 4 VII 1957 r. Leytes pisał do Goetla m.in.: „W sprawie *Kosa* i innych materiałów, ja nie mogę pozwolić sobie na odsunięcie tego na bok, gdyż dotychczas włożyłem w to dużo pracy i około tysiąca dolarów, wliczając w to opracowanie tematu *Kosa*, drukowanie, forsowanie tematu itd., itd.... Pan nie zdaje sobie sprawy, jakiego rodzaju zawód jest [to] dla mnie, gdyż ja święcie wierzyłem, że *Kos* pójdzie jak »hot cakes«. Niestety, nie stało się tak, lecz to nie znaczy, że ostatecznie nie da się go umieścić. Ja wierzę, że sprzedam i obchodzę się [z] tym jak z rzeczą wielkiej wartości. Nie wiem, czy uda zrobić się coś z *Gillem*, lecz i tu nie dałem za wygrane. *Mikrusa* dałem do opracowania jako *teleplay* niejakej pisarce Marion Horwitz na udział, gdyż Jonston z NBC zrobił mi zawód. Chciał z góry pieniądze po trzymiesięcznym przetrzymaniu *Mikrusa* u siebie, lecz ja nie mogłem sobie na to pozwolić, gdyż współautorowi przy opracowaniu *Kosa* wypłaciłem na *conto* udziału ponad \$500. Jak więc Pan widzi, Panie Ferdynandzie, ja nie zasypiam tej sprawy, lecz tak już jest, że są dość często bezwartościowe tematy, które sprzedaje się na pniu, i są dobre tematy, na zrealizowanie których czeka się czasem dość długo. Jestem jednak dobrej myśli i jestem pewien, że sukces będzie po naszej stronie” (*ibidem*, zespół arch.: Goetel Ferdynand, sygn.: kol. 425, t. 4 [bez paginacji]).

¹⁴⁸ Warto jednak zwrócić uwagę na intrygującą informację, umieszczoną na „skrzydełku” obwoluty emigracyjnego wydania *Z dnia na dzień* (Londyn 1957, „Orbis” Księgarnia Polska, seria: „Biblioteka Autorów Polskich”, t. 6): „Opowiadanie *Samson i Dalila* sfilmowano dla telewizji z Douglasem Fairbanks jr. w głównej roli”.

¹⁴⁹ Pod koniec życia Goetel zwierzał się w prywatnej korespondencji: „[...] film i teatr stał się dla mnie bezprzedmiotowy wskutek bardzo złego wzroku” (list z 9 grudnia 1959 r. do Haliny Winowskiej; w zbiorach rodziny pisarza).

“THE ALLIANCE OF LITERATURE AND FILM.” THE CASE OF FERDYNAND GOETEL

Summary

In the interwar period Ferdynand Goetel became popular and acclaimed — both in Poland and in other countries — mainly as a novelist, short story writer and reporter. The article presents the lesser-known side of the writer’s contribution — his relationship to the Polish cinematography, which began at the end of the silent film period, and then developed more in the era of sound films. Until the Second World War Goetel was the author or co-author of twelve screenplays, of which nine were produced. He was also a co-founder and a shareholder of the „Panta” film studio. As a screenplay writer he cooperated with notable film directors (inter alia R. Odryński and J. Lejtes), created adaptations of Polish literary classics (*Pan Tadeusz*, *Janko Muzykant*), introduced new topics (for example, „the scout idea,” the development of Polish aviation) and film genres (musical film, youth film, barracks farce) — sometimes combined with the conventions of comedy-drama, adventure, or religious film. Several of his films were successful with audiences and the film *The Day of the Great Adventure* won two awards at the 1935 Venice Film Festival.

Translated by Krzysztof Polechoński