



Daria Mazur

Mariaż sensacji i religii – o dwóch filmach na tle tendencji ideologicznych literatury popularnej międzywojnia*

Pod *Twoją obronę* (reż. Edward Puchalski, Józef Lejtes) z 1933 roku i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* (reż. Jan Nowina-Przybylski) z roku 1937 to zapoznane, acz wyjątkowe w historii polskiej kinematografii filmy, których fabuły łączą wątki religijne z elementami sensacji. Przez dziesięciolecia nie budziły one większego zainteresowania badaczy. Obraz stworzony przez Jana Nowinę-Przybylskiego nie był do tej pory szczegółowo analizowany¹. Natomiast uwagi poświęcone *Pod Twoją obronę* w drugim tomie *Historii filmu polskiego* koncentrowały się wyłącznie na zagadnieniach jego recepcji oraz specyfiki funkcjonowania środowiska filmowego w międzywojniu². Kwestie religijne nie były ze względów politycznych chętnie podejmowane, nie tylko przez twórców kinematografii PRL-u, ale także w ograniczanych przez cenzurę dociekaniach ówczesnych krytyków. Unikano ich w charak-

* Tekst stanowi rozszerzoną w bardzo dużym stopniu i przeredagowaną polską wersję artykułu *An Alliance of Religion and Thriller Conventions. „Pod Twoją obronę” and „Ty, co w Ostrej świecisz Bramie” and the Ideological Tendencies of Popular Polish Literature 1918–1939*, tłum. M. Zalewska, „Images” 2008, vol. 6, number 11–12, s. 91–101.

¹ Jedynie Grzegorz Pieńkowski zamieścił recenzję filmu, poprzedzającą jego telewizyjną premierę. Zob. tenże, *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, „Film” 1990, nr 51, s. 14.

² Zob. B. i L. Armatysowie, *W stronę literatury i sensacji*, [w:] B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 2: 1930–1939, Warszawa 1988, s. 244–246. Na tych kwestiach koncentrowali także uwagę inni autorzy wspominający o *Pod Twoją obronę*. Zob. M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 52 i 320; W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930–1939)*, Łódź 1967, s. 23, 42–43.

terystykach przedwojennej twórczości filmowej, którą starano się marginalizować, przedstawiając jako jednorodną, bazującą na najprostszyc schematach popularnego kina i pozbawioną głębszych treści. Jacek Cybusz w studium poświęconym Józefowi Lejtesowi podjął próbę refleksji nad *Pod Twoją obronę*, ograniczył ją jednak do dwojakiego kontekstu: zagadnień technicznych (teza, że film nie stanowi jedności wizualno-dźwiękowej) i problemu autorstwa³. Dualizm warstwy obrazowej i ścieżki dźwiękowej, podkreślany przez Cybusza i przedstawiony jako efekt nieporadności Józefa Lejtesa, wydaje się, w odniesieniu do problematyki religijnej zarysowanej w tym filmie, kwestią marginalną, a nawet dyskusyjną⁴, zaś zaproponowane rozstrzygnięcia kontrowersji dotyczących całościowej koncepcji reżyserskiej oraz realizacji poszczególnych części filmu oparte zostały na założeniu wyolbrzymiającym rolę Edwarda Puchalskiego i jego umiejętności.

Przełom polityczny 1989 roku przyniósł radykalną zmianę; pozwolił na traktowanie zagadnień religijnych, podejmowanych w polskim kinie, bez kompleksów i uprzedzeń ideologicznych. Tak też zanalizowała *Pod Twoją obronę* Agnieszka Morstin-Popławska, która w swojej książce *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym* poświęciła filmowi podrozdział zatytułowany „*Nasze ludzkie chrześcijaństwo*”⁵. Jej ujęcie interpretacyjne opiera się na rozpatrywaniu treści religijnych w nawiązaniu do specyfiki przejawów polskiej pobożności maryjnej, teologicznej refleksji mariologicznej, z uwzględnieniem perspektywy nurtów feministycznych we współczesnym Kościele katolickim. Potraktowała ona film Puchalskiego i Lejtesa jako symptomatyczny dla pewnego etapu w rozwoju rodzimej religijności (szczególnie religijności ludowej) i odniosła do szerszego kontekstu związanego z ewoluowaniem postaw polskich

³ Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes*, „Film na świecie” 1983, nr 293–294, s. 51–60.

⁴ Film był zmontowany w bardzo przemyślany sposób; warstwa dźwiękowa interesująco intensyfikowała odbiór obrazu i dopełniała go (np. w scenie, w której ukazano tłum biegnący na miejsce katastrofy samolotu, jak również w sekwencji częstochowskiej).

⁵ Zob. A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010, s. 97–133.

katolików w XX wieku. Agnieszka Morstin-Popławska świadomie wskazała więc na wątki metafizyczne, ewangelizacyjne, mirakularne – jako dominujący przekaz, zrezygnowała tym samym z próby rozpatrywania *Pod Twoją obronę* jako konstrukcji złożonej, odwołującej się zarówno do wzorców religijnych, jak i schematów kina sensacyjnego, powiązanych z politycznymi uwarunkowaniami.

Warto natomiast rozważyć obie przywoływane tu produkcje filmowe w odniesieniu do szerszej społeczno-kulturowej tendencji znamiennej dla rzeczywistości polskiej międzywojnia – ideologizacji. Istotnym aspektem w takim ujęciu okazują się wyznaczniki kształtujące literaturę popularną tego okresu, a szczególnie jej odłam związany z ideologią narodową⁶. Pewne elementy owych literackich modeli były jednak modyfikowane w wersji filmowej, inne z przedstawień obrazowych miały zaś znamiona zdradzające nie tylko prawicową proweniencję, ale i odwołania do piłsudczykowskiich wzorców osobowych, mimo iż propaganda na rzecz „obozu legionowego” występowała najczęściej w utworach należących do obiegu wysokoarty-

⁶ W szkicu tym odwołuję się do prac kilku autorów, poświęconych zagadnieniom ideologii w literaturze popularnej międzywojnia, jednak szczególnie istotna jest klasyfikacja motywów, której dokonała Monika Bednarczuk w nieopublikowanym dotąd artykule *Powieść popularna w służbie ideologii narodowej (na materiale twórczości Heleny Mniszkówny i Romana Dmowskiego z lat 1922–1939)*, powstałym w ramach szerszego projektu badawczego. Zob. J. Bachórz, *Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powieściach tajemnic (1908–1939)*, [w:] *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger i K. Rudzińska, Wrocław 1974, s. 108–114; M. Bednarczuk, *Powieść popularna w służbie ideologii narodowej (na materiale twórczości Heleny Mniszkówny i Romana Dmowskiego z lat 1922–1939)*, maszynopis; O. St. Czarnik, *Inspiracja polityczna skrajnej prawicy w trywialnej beletryście gazetowej*, [w:] tenże, *Proza artystyczna i prasa codzienna (1918–1926)*, Wrocław 1982, s. 157–188; K. Dmitruk, *Tendencje rozwojowe literatury popularnej*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna*, red. R. Marszałek, Wrocław 1977, s. 7–15; Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 11–30; H. Bhabha, *DysemiNacja: Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na świecie” 2008, nr 1–2, s. 196–240; E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1991.

stycznego”⁷. Ważnym kontekstem, służącym analizie i interpretacji *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* są również aspiracje ówczesnych struktur eklezyjalnych, duchownych oraz świeckich, które polegały na woli zaadaptowania instytucji kinematograficznej (środków wytwórczych i mas odbiorców) dla potrzeb Kościoła. Należy jednak uwzględnić także specyfikę środowiska filmowego w międzywojennej Polsce, które nie było tak spolaryzowane, jak to miało miejsce w przypadku literatów związanych z przeciwnymi obozami politycznymi i ich organami (np. „Prosto z mostu”, „Droga” czy „Wiadomości Literackie”).

Przypomnijmy, że kwestia dyskryminującego stosunku do Żydów odciśkała się silnym piętnem na formule filmowej prasy branżowej lat trzydziestych, ale nie powstał w ówczesnej Rzeczypospolitej ani jeden film o wymowie antysemitki⁸. Znaczącą większość producentów stanowili Żydzi, także wielu reżyserów miało pochodzenie żydowskie, jednak były to kręgi w znacznym stopniu zasymilowane, co zaznaczało się poprzez tematyczne oderwanie ich produkcji od macierzystych wątków religijnych, kulturowych, obyczajowych. Niektórzy spośród tych twórców nie mówili już w jidysz i nie byli też zainteresowani kręceniem filmów w tym języku dla publiczności diaspory. Nazywani przez pravicową publicystykę reżyserami krajowymi (w odróżnieniu od narodowych) kręcili swoje obrazy dla polskich odbiorców, podejmowali tematy związane z historią Polski, czerpali inspirację z polskiej literatury. Jednym z nich był współtwórca *Pod Twoją obronę* – Józef Lejtes, który poproszony przez producenta pochodzenia żydowskiego, Marka Libkowa, zgodził się na pracę nad tym filmem, mimo tego, że jego nazwisko miało pozostać zatajone, gdyż obawiano się

⁷ O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 150.

⁸ Zob. M. Halberda, „Swoi” i „nasi”. *Kwestia żydowska w publicystyce filmowej lat trzydziestych*, „Iluzjon” 1988, nr 1, s. 51–55; N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiałkowska, Kraków 2002, s. 12; E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 18–20.

negatywnych reakcji środowisk kościelnych i endeckiej prasy⁹. Paradoksalnie natomiast Jan Nowina-Przybylski, twórca *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, był zaś tzw. technicznym reżyserem współpracującym z Józefem Greenem przy produkcji filmów w języku jidysz.

Rozważanie uwarunkowań powstawania *Pod Twoją obronę* prowadzi do odkrywania pewnych sprzeczności, a zarazem zastanawiających fluktuacji rozmaitych ideowych tendencji. Podczas prac nad scenariuszem pierwszego z przywoływanych tu filmów doszło do współdziałania czołowego rzecznika i propagandzisty rządów sanacyjnych (Ferdynanda Goetla) z twórcą filmowym starszego pokolenia, związanym z początkami kinematografii na ziemiach polskich (Edwardem Puchalskim), który w okresie I wojny światowej znalazł się w Rosji i tam pracował, po wybuchu rewolucji stworzył dwa filmy propagandowe dla Armii Czerwonej, nakręcił także niemy obraz o tematyce żydowskiej. Po powrocie do kraju w 1921 roku Puchalski związał się zaś z wytwórnią Film Narodowy i nakręcił w niej *Tajemnicę medalionu* (1922), której fabuła opierała się na wątkach wrogich działań komunistycznych szpiegów na terenach kresów Rzeczypospolitej (intrygą wymierzoną przeciwko Polsce kierowała Żydówka Róża Łajkin – szef bolszewickiego wywiadu). Puchalski był także autorem scenariusza filmu *Iwonka* (1925), nakręconego na podstawie przygodowo-szpiegowskiej powieści Juliusza Germana, wcześniejszego legionisty, który w latach dwudziestych współpracował z „Gazetą Warszawską”, wznowioną w 1918 jako organ Narodowej Demokracji. Edward Puchalski związany

⁹ Spółka Pol-Ton-Film, której Marek Libkow był udziałowcem, nie mogła otrzymać środków na przedsięwzięcie filmowe, poprowadzone przez starszego schorowanego reżysera, nie posiadającego doświadczenia w pracy nad dźwiękowcem. Dlatego sam Edward Puchalski, któremu zależało na temacie nurtującym go od lat, wraz z producentem, zwrócili się do popularnego reżysera, którego twórczość cieszyła się bardzo dobrą opinią wśród widzów i krytyków. Przyjął on propozycję ze względu na sympatię dla Puchalskiego. Wydaje się jednak, że jego decyzja mogła być też podyktowana chęcią zmierzenia się z tematem religijnym i formułą kina gatunkowego. O takiej motywacji może świadczyć podkreślany we wspomnieniach końcowy efekt, który nazywał on: „prawdziwym cudem. Kino zmieniło się w kościół!” (J. Lejtes, cyt. za: J. Cybusz, *Józef Lejtes*, s. 57–58.). Zob. tamże, s. 53–54.

stycznego”⁷. Ważnym kontekstem, służącym analizie i interpretacji *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* są również aspiracje ówczesnych struktur eklezjalnych, duchownych oraz świeckich, które polegały na woli zaadaptowania instytucji kinematograficznej (środków wytwórczych i mas odbiorców) dla potrzeb Kościoła. Należy jednak uwzględnić także specyfikę środowiska filmowego w międzywojennej Polsce, które nie było tak spolaryzowane, jak to miało miejsce w przypadku literatów związanych z przeciwnymi obozami politycznymi i ich organami (np. „Prosto z mostu”, „Droga” czy „Wiadomości Literackie”).

Przypomnijmy, że kwestia dyskryminującego stosunku do Żydów odciśkała się silnym piętnem na formule filmowej prasy branżowej lat trzydziestych, ale nie powstał w ówczesnej Rzeczypospolitej ani jeden film o wymowie antysemitkiej⁸. Znaczącą większość producentów stanowili Żydzi, także wielu reżyserów miało pochodzenie żydowskie, jednak były to kręgi w znacznym stopniu zasymilowane, co zaznaczało się poprzez tematyczne oderwanie ich produkcji od macierzystych wątków religijnych, kulturowych, obyczajowych. Niektórzy spośród tych twórców nie mówili już w jidysz i nie byli też zainteresowani kręceniem filmów w tym języku dla publiczności diaspory. Nazywani przez pravicową publicystykę reżyserami krajowymi (w odróżnieniu od narodowych) kręcili swoje obrazy dla polskich odbiorców, podejmowali tematy związane z historią Polski, czerpali inspirację z polskiej literatury. Jednym z nich był współtwórca *Pod Twoją obronę* – Józef Lejtes, który poproszony przez producenta pochodzenia żydowskiego, Marka Libkova, zgodził się na pracę nad tym filmem, mimo tego, że jego nazwisko miało pozostać zatajone, gdyż obawiano się

⁷ O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 150.

⁸ Zob. M. Halberda, „Swoi” i „nasi”. Kwestia żydowska w publicystyce filmowej lat trzydziestych, „Iluzjon” 1988, nr 1, s. 51–55; N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiąkowska, Kraków 2002, s. 12; E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 18–20.

negatywnych reakcji środowisk kościelnych i endeckiej prasy⁹. Paradoksalnie natomiast Jan Nowina-Przybylski, twórca *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, był zaś tzw. technicznym reżyserem współpracującym z Józefem Greenem przy produkcji filmów w języku jidysz.

Rozważanie uwarunkowań powstawania *Pod Twoją obronę* prowadzi do odkrywania pewnych sprzeczności, a zarazem zastanawiających fluktuacji rozmaitych ideowych tendencji. Podczas prac nad scenariuszem pierwszego z przywoływanych tu filmów doszło do współdziałania czołowego rzecznika i propagandzisty rządów sanacyjnych (Ferdynanda Goetla) z twórcą filmowym starszego pokolenia, związanym z początkami kinematografii na ziemiach polskich (Edwardem Puchalskim), który w okresie I wojny światowej znalazł się w Rosji i tam pracował, po wybuchu rewolucji stworzył dwa filmy propagandowe dla Armii Czerwonej, nakręcił także niemy obraz o tematyce żydowskiej. Po powrocie do kraju w 1921 roku Puchalski związał się zaś z wytwórnią Film Narodowy i nakręcił w niej *Tajemnicę medalionu* (1922), której fabuła opierała się na wątkach wrogich działań komunistycznych szpiegów na terenach kresów Rzeczypospolitej (intrygą wymierzoną przeciwko Polsce kierowała Żydówka Róża Łajkin – szef bolszewickiego wywiadu). Puchalski był także autorem scenariusza filmu *Iwonka* (1925), nakręconego na podstawie przygodowo-szpiegowskiej powieści Juliusza Germana, wcześniejszego legionisty, który w latach dwudziestych współpracował z „Gazetą Warszawską”, wznowioną w 1918 jako organ Narodowej Demokracji. Edward Puchalski związany

⁹ Spółka Pol-Ton-Film, której Marek Libkow był udziałowcem, nie mogła otrzymać środków na przedsięwzięcie filmowe, poprowadzone przez starszego schorowanego reżysera, nie posiadającego doświadczenia w pracy nad dźwiękowcem. Dlatego sam Edward Puchalski, któremu zależało na temacie nurtującym go od lat, wraz z producentem, zwrócili się do popularnego reżysera, którego twórczość cieszyła się bardzo dobrą opinią wśród widzów i krytyków. Przyjął on propozycję ze względu na sympatię dla Puchalskiego. Wydaje się jednak, że jego decyzja mogła być też podyktowana chęcią zmierzenia się z tematem religijnym i formułą kina gatunkowego. O takiej motywacji może świadczyć podkreślany we wspomnieniach końcowy efekt, który nazywał on: „prawdziwym cudem. Kino zmieniło się w kościół!” (J. Lejtes, cyt. za: J. Cybusz, *Józef Lejtes*, s. 57–58.). Zob. tamże, s. 53–54.

był także ze środowiskami kościelnymi. Według jego scenariusza i w jego reżyserii powstał pod patronatem honorowym Akcji Katolickiej *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934) – jedyny film, utworzonej w Polsce zgodnie z postanowieniami II Międzynarodowego Katolickiego Kongresu Filmowego, chrześcijańskiej wytwórni Rymofilm. Twórczość literacką Ferdynanda Goetla znamionowały zaś wyraźne tendencje antyrewolucyjne i antydemokratyczne (dramat *Samuel Zborowski*), które stanowiły także podstawy późniejszej fascynacji tego autora włoskim faszyzmem (*Pod znakiem faszyzmu*). Pisarz związany z sanacją, współpracujący chętnie ze środowiskiem filmowym i usiłujący wprowadzać do kina elementy prorządowej propedeutyki społeczno-politycznej, był współzałożycielem powstałej w 1937 wytwórni Panta-Film, w której nakręcono dramat lotniczy *Dziewczyna szuka miłości* (według scenariusza Goetla i Sieroszewskiego), wykorzystujący wątek talentu polskich konstruktorów, podobny do motywu stanowiącego kanwę *Pod Twoją obronę*.

Zarówno *Pod Twoją obronę*, jak i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, stanowiły odpowiedź na ponawiany od lat dwudziestych postulat środowisk katolickich o stworzenie w Polsce filmu religijnego¹⁰. Początkowo bardzo krytyczny stosunek Watykanu i polskiej hierarchii duchownej do nowego medium zmienił się w owym okresie, stając się wyrazem utylitarystycznej tendencji, która polegała na traktowaniu filmu jako narzędzia ewangelizacji oraz utrwalania pozycji Kościoła katolickiego w państwie¹¹. Apele o stworzenie polskich obrazów filmowych propagujących wartości religijne zbiegły się z koncepcjami głoszonymi przez obóz piłsudczykowski, w których nawoływano do wykorzystania kina jako środka państwowotwórczego oraz do tzw. kinofikacji, a więc rozbudowy sieci kin i edukacji filmowej,

¹⁰ Zob. J. Plis, *Kościół katolicki w Polsce a prasa, radio i film 1918–1939*, Lublin 2001, s. 227–285.

¹¹ Zob. W. Leszczyński, *Kościół i film. Z problematyki stosunku Kościoła katolickiego do filmu w latach 1895–1987*, Warszawa 1990, s. 19–28; J. Chrapek, *Stosunek Kościoła do środków społecznego przekazu (szkic historyczny)*, [w:] *Wybrane problemy kultury katolickiej i polityki kulturalnej Kościoła*, red. W. Leszczyński, t. 5, Warszawa 1990, s. 68–69.

co miało służyć funkcjom wychowawczym i integracyjnym. Wagę wpływu kultury na masy społeczne, w tym także form kultury popularnej (filmu), podkreślano zarówno w środowisku piśmudczyków, nacjonalistycznej prawicy, jak i lewicy¹². Szczególną rolę przypisywano właśnie nowemu medium – kinu, którego oddziaływanie na odbiorców uznawano za silniejsze niż literatury. Obie tendencje, polityczną – głoszoną przez środowiska prawicowo-nacjonalistyczne i obóz sanacyjny (mimo, iż wspomniane obozy polityczne odwoływały się do odmiennych nurtów w polskiej kulturze) oraz religijną, która miała przybrać formę katolickiej akcji filmowej¹³, łączył argument potrzeby twórczości rodzimej opartej na narodowych wzorcach – odwołaniach do tradycji, a ponadto konserwatyzm estetyczny wiązany ze wskazaniem etycznych, co stawało się gwarantem modelowości fabuły i konstrukcji postaci. Dzieła podporządkowane zadaniom państwowotwórczym, programowi konserwatywnemu opartemu na pedagogice narodowej, czy celom moralno-religijnym, miały spełniać funkcję integracyjną w powiązaniu z funkcją terapeutyczną (kompensacyjną, ludyczną) i regulacyjną (dydaktyczną)¹⁴. Realizujące owe założenia filmy *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, których struktura była wyraziście oparta na elementach propedeutycznych, pozwalały widzom identyfikować się z bohaterami, jako reprezentantami wspólnoty zarówno narodowej, jak i wiernych, służyły utrwalaniu postaw pożądanых przez Kościół i zarazem wzorcowych ideologicznie, a przy tym, dając poczucie jednolitości doznań, zaspokajały też poprzez uruchamiany mechanizm projekcji-identyfikacji potrzebę bezpieczeństwa odbiorców.

¹² Roman Dmowski traktował powieść popularną jako nośnik treści ideologicznych. Zob. A. Micewski, *Roman Dmowski*, Warszawa 1971, s. 333. Zob. też J. Plis, dz. cyt., s. 239–247; A. Madej, *Kino – władza – publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 13–16; E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004, s. 343–344.

¹³ Zob. J. Plis, dz. cyt., s. 265–285.

¹⁴ Por. K. Dmitruk, E. K. Koralewska, *Kultura popularna, [w:] Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 199–200.

Obrazy filmowe, podporządkowane koncepcji kina zaangażowanego religijnie, moralnie i ideologicznie, powstawały głównie w nawiązaniu do sięgających okresu Młodej Polski wzorców literackich, które szczególnie rozwinęły się w dwudziestolecie i były tworzone przez pisarzy reprezentujących środowiska konserwatywne, czy wprost nacjonalistyczne¹⁵. Jednak należy pamiętać, że na kształt produkcji filmowej okresu międzywojnia miały wpływ także i inne tendencje polityczne zaznaczające się w literaturze, gdyż opierała się ona w znaczącej mierze na adaptacjach poczytnej prozy. Nazwiska literatów i tytuły znanych dzieł służyły przyciągnięciu widzów do kin. Dość liczne grono autorów – zarówno tradycyjnych realistycznych powieści, jak i popularnej ich odmiany, reprezentujących nierzadko całkowicie odmienne postawy ideologiczne, chętnie współpracowało ze środowiskiem filmowym, tworząc scenariusze i pisząc dialogi. Byli wśród nich: Tadeusz Dołęga-Mostowicz, Ferdynand Goetel, Adam Grzymała-Siedlecki, Jarosław Iwaszkiewicz, Stefan Kiedrzyński, Tadeusz Kończyc, Jerzy Kossowski, Antoni Marczyński, Waław Sieroszewski, Antoni Słonimski, Anatol Stern, Andrzej Strug. *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* powstały również przy udziale pisarzy. Scenariusz pierwszego z filmów to efekt współpracy Edwarda Puchalskiego z Ferdynandem Goetlem, drugi zaś stanowi komercyjne w założeniu połączenie tendencji znamiennej dla twórczości Tadeusza Kończyca (specjalisty od propedeutycznie traktowanych wątków patriotycznych) z aurą charakte-

¹⁵ Reprezentantami tego rodzaju tendencji na przełomie XIX i XX wieku byli: Roman Dmowski, Adolf Dygasiński, Juliusz German, Adam Grzymała-Siedlecki, Teodor Tomasz Jeż, Jan Kasprówic, Helena Mniszkówna, Adolf Nowaczyński, Władysław Reymont, Karol Hubert Rostworowski, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Szczepanowski, Kazimierz Tetmajer, Józef Weyssenhoff, Maryla Wolska. Natomiast w okresie międzywojennym z piśmem „Prosto z mostu” Stanisława Piaseckiego, propagującym hasła nacjonalistyczne, związani byli między innymi tacy pisarze jak: Jan Bajkowski, Wincenty Burek, Adam Doboszyński, Jan Dobraczyński, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, Józef Kisielewski, Alfred Łaszowski, Adolf Nowaczyński, Jerzy Pietrkiewicz, Włodzimierz Pietrzak, Czesław Straszewicz, Wojciech Wasiutyński, Karol Zbyszewski, Wojciech Żukrowski. Z endecją sympatyzowała także córka Maryli Wolskiej, poetka – Beata Obertyńska.

rystyczną dla dzieł Bolesława Gorczyńskiego, której istotnymi elementami były wynaturzenia psychiczne bohaterów, oparte na poddaniu ich silnemu oddziaływaniu popędów, oraz odważnie traktowana erotyka.

Konstytutywnym czynnikiem fabuły obu filmów było założenie połączenia wątku religijnego (rozwijanego jako egzemplifikacja cudownego uzdrowienia bądź ocalenia, spowodowanego przez oddziaływanie transcendentnych mocy wzywanych przez bohaterkę o silnej wierze, i ukazwanego paralelnie do wzorców obrazowania w popularnej wersji prozy katolickiej (klerykalnej) bądź powieści społecznej z *happy-endem*) z motywami sensacyjnymi, które polegały na ingerencji w porządek świata przedstawionego agentów obcego wywiadu lub szajki złoczyńców. Krzysztof Dmitruk wskazuje, że motywy cudów występowały we wspomnianych gatunkach literatury popularnej głównie w latach kryzysu 1930–1935; wtedy powstało także *Pod Twoją obronę*¹⁶. Ty, co w *Ostrej świcisz Bramie* odwoływało się zaś do przywołanego motywu w okresie, który znamionował lęk przed wybuchem europejskiego konfliktu zbrojnego. Wątki szpiegowskie były zaś charakterystyczne dla odmiany prozy sensacyjnej, która ukształtowała się po I wojnie światowej (w związku z nobilitacją działań agentów wywiadu) jako powieść szpiegowska oraz dla tzw. powieści tajemnic, chętnie wykorzystywanej w międzywojniu do przekazu treści ideologicznych przez endecję i kręgi do niej zbliżone¹⁷.

W filmie Puchalskiego i Lejtesa główny bohater, którego wynalazkiem interesuje się obcy wywiad, staje się kaleką w wyniku awarii samolotu spowodowanej przez śledzących go agentów tajnej policji ościennego państwa. Pamiętać należy, że film *Pod Twoją obronę* nie zachował się w wersji krajowej, w której wspomniane elementy sensacyjne stanowiły podstawowy komponent struktury fabularnej, co potwierdzają zachowane pro-

¹⁶ Zob. K. Dmitruk, dz. cyt., s. 9–10.

¹⁷ Józef Bachórz podkreśla, że we wczesnym okresie, na przełomie XIX i XX wieku, w powieści tajemnic używana była retoryka rewolucyjna, jak i narodowa, natomiast w międzywojniu służyła on głównie endeckiemu dydaktyzmowi. Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 108–114; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 162–166.

gramy filmowe, obsada oraz recenzje¹⁸. Natomiast ocalała kopia nosząca tytuł *La Montagne Lumineuse* przeznaczona do rozpowszechniania poza granicami Polski. Daje ona mylne wyobrażenie o pierwotnej koncepcji fabularnej, gdyż pozbawiono ją wątku szpiegowskiego (wycięto wszystkie sceny z udziałem bohaterów negatywnych – agentów wywiadu państwa ościennego), co wywołało efekt szczególnego wyeksponowania treści religijnych i miracularnego przesłania. Jedynie taka formuła, uwarunkowana politycznymi ograniczeniami, pozwalała na dystrybucję filmu w Austrii i we Włoszech¹⁹.

Natomiast dla rodzimego odbiorcy przeznaczona była wersja, która nie tylko potwierdzała narodową, kulturową tożsamość poprzez określone odwołania religijne, a dokładnie katolickie wartości i zgodną z dogmatyką katolicką interpretację zdarzeń, ale gwarantowała też poczucie integracji społecznej wobec rozwijanego motywu zagrożenia przez obce państwo. Tendencja ta prawdopodobnie zaznaczyła się również w zaginionym *sequelu* zrealizowanym w 1939 roku, noszącym tytuł *Bogurodzica*, który przedstawiał dalsze losy protagonistów *Pod Twoją obronę*, a więc życie polskich lotników. Był on reklamowany jako dramat wiary, wielkiego bohaterstwa i poświęcenia. Film nie miał premiery, według niektórych źródeł był jednak wyświetlany po wrześniu 1939 roku, w jego obsadzie wymieniano

¹⁸ W obsadzie filmu wymieniany jest Zygmunt Chmielewski jako szef obcego wywiadu, a także Gustaw Buszczyński, Juliusz Łuszczewski, Stanisław Daniłowicz, Tadeusz Kański, grający agentów wywiadu. Natomiast w streszczeniu zamieszczonym w programie filmowym, który zachował się w FilMOTECE Narodowej, znajduje się informacja dotycząca głównego bohatera i jego losów: „O wynalazku jego dowiedział się obcy wywiad i śledzi każdy krok Janka przez tajemniczycy obserwatorów”. O zbędnym motywie szpiegów, z którego można było zrezygnować bez szkody dla fabuły pisała recenzentka „Wiadomości Literackich”. Zob. Zastępca [Leonia Jabłonkówna], „Pod Twoją obronę”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 21, s. 6.

¹⁹ Istotną rolę odgrywały w tym kontekście także stosunki z sąsiednimi wrogimi Polsce państwami niekomunistycznymi, takimi jak Niemcy i Litwa. Film był też dystrybuowany we Francji, w Czechosłowacji, USA i na Łotwie. Zob. *Złoty medal „Kina” za rok 1933*, „Kino” 1934, nr 15, s. 3.

zaś, obok aktorów znanych z *Pod Twoją obronę*, Leona Łuszczewskiego w roli agenta wywiadu. Tak więc wątek sensacyjny zaznaczył się ponownie jako element determinujący fabułę *sequelu*, którego scenariusz stworzyli również Edward Puchalski i Ferdynand Goetel. Intryga rozwijająca się w *Ty, co w Ostrej* polegała zaś na wyeksponowaniu zbrodniczych zamiarów gangu barona, który gotów był wykoleić pociąg i porwać twórcę materiału wybuchowego, by pod groźbą tortur, zabójstwa, szantażu uzyskać od niego szczegóły dotyczące wynalazku. Rodzaj odkrytej substancji, o którą zabiegał baron, nasuwał odbiorcy skojarzenia militarne oraz odniesienia do niezaprezentowanej wprost w fabule, ale domniemanej współpracy zлочyńców z obcym wywiadem. Znamienne, że wątek martyrologiczny (motyw przesładowanej cnoty), występujący w obu filmach, nie był wykorzystywany na modłę romantyczną, ale łączony raczej z przesłaniem czynnej obrony przed obcymi wpływami, a więc w konwencji obowiązującej w prawicowej narracji patriotycznej²⁰.

Analiza *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* pozwala wyodrębnić kategorie, stanowiące zarazem wyraziste konstrukty wpisane w ówczesny wariant literatury reprezentującej ideologię narodową. Oba filmy łączą z prozą tego nurtu takie cechy jak stereotypowość, synonimiczność, obecność opozycji i repetycji. Zgodnie z koncepcją Moniki Bednarczuk kluczowym aksjomatycznym pojęciem, organizującym dzieła służące wspomnianej ideologii, był *naród* oraz wiążące się z nim zagadnienie „więzi narodowej”²¹. Bohater męski – młody, zdrowy, silny, wykształcony i obyty ze światem jest w tej twórczości ucieleśnieniem narodu; jako „ciało narodu”²² objawia się on także widzom *Pod Twoją obronę*. Adam Brodzisz, bożyszcze ówczesnej żeńskiej części publiczności, odtwarzał w nim pierwszoplanową rolę pułkownika Jana Polaskiego, znakomitego lotnika

²⁰ Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 5.

²¹ Tamże, s. 3.

²² Tamże, s. 3–4. Józef Bachórz wskazuje, że ten sam typ bohatera – młodego wy-sportowanego inteligenta występował w powieściach tajemnic propagujących ideologię socjalistyczną. Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 105 i 107.

i wynalazcy w dziedzinie aeronautyki²³. Doskonała aparycja, czynnik wiódący w obsadzaniu aktorów w ówczesnych filmach, oraz przyzwyczajenie widzów, którzy pamiętali Brodzisza z wcześniejszych wcieleń odważnych, męźnych, wysportowanych mężczyźn, występujących często w twarzowych mundurach²⁴, zdecydowały o powierzeniu mu roli. Postać Jana Polaskiego, którego nazwisko stanowi znaczący anagram Polski, jest nie tylko przykładem zdrowego, młodego, silnego fizycznie reprezentanta nacji, ale nawiązuje również do innych cech wspomnianych bohaterów literackich, których znamionowały inteligencja, operatywność i przemyślność. Łączyły się one z postulatem unowocześniania państwa, współwystępującym z nieco sprzecznymi tendencjami konserwatywnymi i antyliberalnymi, w prozie powstającej w służbie ideologii narodowej²⁵.

Jan Polaski jest nie tylko wynalazcą, ale również żołnierzem. Jego postać nawiązuje więc do militarystycznej tendencji, do ideału „wojownika – obywatela”²⁶, zapożyczonego przez prawicę z patriotycznego repertuaru wyobrażeń zgodnych z etosem piłsudczykowskim, opartym na micie „Polski żołnierskiej” i „legionowym czynie”. Motyw ten wprowadził do scenariusza zapewne Ferdynand Goetel. Należy sądzić, że z aprobatą Józefa Lejtesa, który dał wyraz swym sympatiom dla polityki Piłsudskiego w późniejszych filmach – *Młody las*, *Dzień wielkiej przygody* oraz nakręconej już po śmierci Naczelnika – *Barbarze Radziwiłłównie*²⁷. Wspólne zapatrywania

²³ Adam Brodzisz wystąpił w roli wynalazcy już w roku 1931 w polsko-amerykańskiej produkcji *Świat bez granic*. Wątek cudownych wynalazków był też jednym z motywów chętnie eksploatowanych w powieści popularnej międzywojnia. Zob. K. Dmitruk, dz. cyt., s. 15.

²⁴ Zagrał on postaci żołnierzy, bojowników o wolność lub policjantów służących niepodległej Polsce, w takich filmach jak: *Z dnia na dzień*, *Na Sybir*, *Uroda życia*, *Wiatr od morza*, *Dziesięciu z Pawiaka*, *Bezimienni bohaterowie*, *Głos pustyni*.

²⁵ Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 4; E. Prokop-Janiec, dz. cyt., s. 11; H. Bhabha, dz. cyt.

²⁶ Tamże, s. 9.

²⁷ Jacek Cybusz twierdzi, że Józef Lejtes, który osobiście znał prezydenta Ignacego Mościckiego, po śmierci Piłsudskiego popierał w łonie sanacji tzw. „grupę zamkową”.

polityczne i porozumienie artystyczne były podstawą częstej współpracy tych twórców. *Pod Twoją obronę* rozpoczęto więc sekwencją rozgrywającą się na terenie wojskowego lotniska, a następnie w kasynie, co stanowiło pretekst do zaprezentowania podobnych do Janka bohaterów – dzielnych młodych polskich lotników, a więc i swoistego zwielokrotnienia siły oddziaływania na widzów postaci ucieleśniających niepodległy narodowy byt. Jednak w prasie oenerowskiej inaczej odczytywano scenę w kasynie i precyzowano zarzut podważania autorytetu polskiego wojska, poprzez przedstawianie żołnierzy w trakcie zabaw podsycanych alkoholem²⁸. Należy natomiast także pamiętać, że w powieściach reprezentujących ideologię pravicowo-nacjonalistyczną, takich autorów jak Mikołaj Breszko-Breszkowski i Aleksander Junosza-Gzowski, powielany był właśnie wątek anarchii w polskiej armii²⁹. Zastrzeżenia kręgów endeckich w odniesieniu do *Pod Twoją obronę* budziło zaś nie tylko nazwisko Józefa Lejtesa, ale także osoba współautora scenariusza związanego z obozem sanacji. Dlatego zapewne film nie zyskał przychylności pravicowej prasy.

Ty, co w *Ostrej świecisz Bramie*, jako próba kliszowego wyzyskania struktury opowieści zawartej w *Pod Twoją obronę* z pewnymi tylko modyfikacjami, oparte zostało również na porządku androcentrycznym. Postacią osiową dla fabuły stał się więc ponownie młody, silny, zdrowy, inteligentny bohater – wynalazca. Rolę tę miał zagrać Adam Brodzisz, co wiązało się z mechanizmem samoodniesień³⁰, gdyż lubiany aktor znany z wcześniejszej podobnej kreacji przyciągnąłby zapewne widzów do kin. Tym bardziej, że planowano także obsadzić jako narzeczoną jego żonę – Marię Bogdę, która wystąpiła w takiej samej roli w *Pod Twoją obronę*. Popularne aktorskie mał-

Jednak pod koniec lat trzydziestych poglądy reżysera ewoluowały nieco bardziej w kierunku lewicy. Zob. J. Cybusz, *Historiozofia Józefa Lejtesa w świetle jego polskiego dzieła filmowego*, „Powiększenie” 1991, nr 1–2, s. 21.

²⁸ Zob. *List do redakcji*, ABC 1933, nr 125.

²⁹ Zob. O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 165–167.

³⁰ Zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 54.

żeństwo mogło zagwarantować powodzenie przedsięwzięcia filmowego. Jednak nieprzewidziane komplikacje zdrowotne sprawiły, że producenci musieli podczas zdjęć plenerowych w Wilnie zdecydować się na obsadzenie jako Ryszarda – Mieczysława Cybulskiego, mającego pierwotnie wystąpić w innej roli³¹. Wcielił się on więc w modelową postać, którą od bohatera *Pod Twoją obronę* różnił brak munduru, jako ważnego atrybutu męskości. Rekompensowała to jednak wyraźnie zaznaczona postawa świadomego patrioty, przedkładającego dobro ojczyzny i odpowiedzialność za nią nad szybkie wzbogacenie się. Oparcie tej kreacji na szablonie pozytywnego bohatera doprowadziło do mało wiarygodnego psychologicznie efektu: ucieleśnienia wszelkich cnót. Ryszard Malewicz jest wzorowym synem, wiernym narzeczonym, uzdolnionym wynalazcą, pracowitym patriotą, pobożnym Polakiem, przyjacielskim pracodawcą. Jego problemy finansowe nie wynikają z niezaradności, niedołęstwa, lecz uzasadnia się je opieszałością państwowych instytucji w stolicy, nawiązując do powracającego w literaturze nurtu narodowego wątku koniecznych reform w kraju. Ważnym elementem, wykorzystywanym także w literaturze operującej patriotycznym kodem, łączącym obu filmowych bohaterów jest biologiczne sieroctwo – brak ojca. Ten motyw, jak zauważa Monika Bednarczuk, pozwalał uniknąć kontrowersyjnych kwestii związanych z konfliktem pokoleniowym i podkreślić szczególną przynależność bohatera do narodu – rodziny, pojmowanego jako ukoronowanie patriarchalnego porządku³².

Losy Ryszarda Malewicza z *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, podobnie jak biografia Jana Polaskiego, stanowią również odwołanie do obecnego w literaturze inspirowanej ideologią narodową motywu nieustannego narażenia protagonisty na rozmaite zamachy i podstępny. Zagrożenia te ukazywano jako realne, mimo niepodległego bytu ówczesnego państwa polskiego. Organizatorami spisków byli reprezentanci obcych nacji – agenci

³¹ Zob. Adam Brodzisz, „Kino” 1937, nr 6, s. 5; *Ekspedycja filmowa w Wilnie*, „Kino” 1937, nr 6, s. 7.

³² Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 10.

tajnych policji ościennych krajów, działający z inicjatywy środowisk żydowskich i międzynarodowych organizacji masonskich, którym służyli też bezwolnie sprzedajni, zdegenerowani obywatele II Rzeczypospolitej³³. Wątki szpiegowskie nie były zbyt często eksploatowane przez polską kinematografię międzywojnia. Kontekst dla scenariusza Puchalskiego i Goetla stanowiły fabuły trzech filmów powstałych na początku lat trzydziestych: *Serce na ulicy*, *Szpieg w masce* i *Głos pustyni*. Wspólną cechą owych obrazów było zgodne z systemem samoodniesień obsadzanie w rolach szpiegów aktorów znanych publiczności z wcześniejszych podobnych kreacji. Zasady tej podporządkowany jest również film Jana Nowiny-Przybylskiego, w którym agentów zastąpiła szajka złoczyńców kierowanych przez wyrachowanego barona. Jego postać musiała kojarzyć się widzom z innymi demonicznymi kreacjami Junoszy-Stępowskiego, grającego wywiadowców obcych państw w *Cudzie nad Wisłą* i *Sercu na ulicy*, oraz podupadłego arystokratę kierującego grupą bandytów w *Dziejach grzechu*³⁴. Tytuł barona mógł sugerować, nie zaprezentowane wprost, ale znane jednak z popularnych ujęć literackich, motywy powiązań arystokracji z kręgami finansjery i masonerii. Wątki antysemickie natomiast, stanowiące częsty element w strukturze powieści podporządkowanych ideologii narodowej, nie zaistniały w żadnym z analizowanych filmów³⁵. Przypomnijmy, że producentem *Pod Twoją obronę* był Żyd – Marek Libkow.

Zarówno motywy szpiegowskie, jak i zbrodnicze działania gangu barona wpisują się w znamienne dla literatury nurtu narodowego opozycję swój – obcy³⁶. Antynomia ta w wersji filmowej zachowuje pod pewnymi względami swoją stereotypową formułę: jaskrawego przeciwstawienia tego co polskie, rodzime – cudzoziemskiemu, wrogiemu (agenci obcego

³³ Zob. tamże, s. 6; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 164–165.

³⁴ Aktora tego, podobnie jak Tamarę Wiszniewską, grającą w *Ty, co w Ostrej świecisz* Bramie postać Irmy, obsadzono również w *Bogurodzicy*, której fabuła oparta była na wątkach szpiegowskich.

³⁵ Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 110–111; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 164–165.

³⁶ Zob. Z. Jarośniński, dz. cyt., s. 21–26.

wywiadu) bądź wynarodowionemu (baron i jego szajka), ale też dzięki elementowi religijnemu zyskuje ona nowy oryginalny walor. Obcość oznaczać więc może pewną słabość, którą objawia bądź to pozytywny bohater (Janek), bądź też postać zarysowana jako negatywna, która przechodzi nagłą *metanoję* (Irma – współniczka barona). Oba przypadki wpisane są w literacki schemat uzupełniania się elementów siły i słabości w łonie narodu³⁷ i pozwalają na zaprezentowanie oddziaływania propedeutycznego wzorca postaw religijnych bohaterek kobiecych, ucieleśniających zarazem cechy Polek patriotek.

Dopełnieniem kategorii narodu w męskim wcieleniu są w *Pod Twoją obronę* i w *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* postaci kobiece – narzeczone protagonistów. Reprezentują one, w sposób paralelny do kreacji literackich, typ urody słowiańskiej (w obu filmach zagrała Maria Bogda – zgrabna blondynka, o pełnej twarzy i niebieskich oczach, charakteryzująca się urodą zdecydowanie niewyzywającą, raczej typową i skromną). Taka powierzchowność przypisana była stereotypowo pojmowanej kobiecości bohaterek pozytywnych. Obie narzeczone, noszące popularne polskie imię Maryla, nawiązujące w znaczący sposób do ewangelicznego wzorca Maryi – Matki Boskiej, to idealne wcielenia partnerek dla męskich protagonistów. Są subtelne, cnotliwe, wierne, wrażliwe, bogobojne, dobrze ułożone, pracowite, oddane, wysportowane, a więc przyszłe matki – Polki, troskliwie dbające o rodzinę, która w ideologii narodowej stanowi fundament bytu państwa³⁸. Zgodnie z prawicowym ujęciem ról płciowych i społecznych bohaterkom tym wyznaczono miejsce podległych mężczyźni; spełniają one podobnie jak w literaturze służebną rolę – pomocników wspierających partnerów. To na męskich postaciach spoczywa główny ciężar obrony, przekształcania i unowocześniania państwa. Kreacje żeńskie znamionuje jednak istotna aktywność w sferze religijnej, która jest zarazem warunkowana tradycyjnym ujęciem pobożności – przypisanej w literaturze raczej

³⁷ Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt. s. 3.

³⁸ Zob. tamże, s. 8; J. Bachórz, dz. cyt., s. 111.

postaciom kobiecym niż męskim. Przypomnijmy, że w ideologii narodowej kwestie religijne stanowiły czynnik utrwalania kolektywnej tożsamości i ograniczano je do rytuału lub modyfikowano, negując elementy związane ze Starym Zakonem, formując wzorzec swoistego nacjonalizmu chrześcijańskiego, opartego na koncepcji tzw. rzymskich drugich narodzin chrześcijaństwa³⁹. Natomiast obóz piłsudczykowski skłaniał się ku formule ogólnej heterodoksyjnej religijności, nie łączonej ściśle z doktryną Kościoła katolickiego, czy wręcz zdecydowanie antyklerykalnej, co miało swe źródło także w proendeckich sympatiach znaczącej części hierarchii kościelnej. Całkowicie zgodna z dogmatyką rzymsko-katolicką głęboka wiara bohaterki *Pod twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, nagradzana cudem, stanowi więc element zapożyczony raczej ze struktury popularnych powieści katolickich, wieńczonych stereotypowym *happy-endem* i mających najczęściej charakter przypowieści duszpasterskich, operujących motywem syna marnotrawnego⁴⁰.

Wyjątkowość filmowych bohaterki odtwarzanych przez Marię Bogdę wynikała więc właśnie z kontekstu religijnego i polegała na ich szczególnej misji duchowych pośredniczek. Maryla z *Pod Twoją obronę* nie tylko wymodliła uzdrowienie narzeczonego, który po lotniczej katastrofie został inwalidą poruszającym się na wózku, ale również aspirując do roli przewodnika duchowego potrafiła nakłonić go do wzięcia udziału w pielgrzymce na Jasną Górę, gdzie cud przemiany dotknął nie tylko fizyczności bohatera, ale również poruszył jego duszę, doprowadził do mistycznego uniesienia i nawrócenia. Janek nie jest równie monolityczną kreacją jak Ryszard, z *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*. Postać tę znamionuje brak, który zarysowuje się wyraźnie w odniesieniu do teologicznego wymiaru fabuły. Młody wynalazca to zapracowany, oddany swojemu posłannictwu racjonalista, który jest przekonany, że jedynie wytężoną pracą i poświeceniem

³⁹ Taką koncepcję przedstawiał Edward Ligocki w powieści *Noc na Palatynie* („Kurier Warszawski” 1925). Zob. tamże, s. 7; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 169–171.

⁴⁰ K. Dmitruk, dz. cyt., s. 9–10.

można osiągnąć sukces w dziedzinie nauki czy techniki. Jego słabość polega więc na zaniechaniu praktyk religijnych, wywołanym przez pychę intelektualisty – przekonanego o słuszności własnych wysiłków, oraz wiarę w siłę ludzkiego umysłu. Konieczna jest swoista reedukacja bohatera, by mógł on zyskać status wzorcowego obywatela – odnowiciela państwa, którego dalsze losy staną się kanwą *sequelu Bogurodzica*. Wychowanie patriotyczne musi zostać uzupełnione o czynnik religijny wywiedziony z narodowej tradycji, odwołujący się do specyficznej polskiej pobożności maryjnej i związanego z nią kultu wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej.

Janek Polaski ocaleje bowiem dzięki swojej narzeczonej w sensie duchowym. Kreację Maryli znamionują wyraziste cechy religijnego przewodnika. Jest ona absolwentką pensji prowadzonej przez zakonnice, odebrała więc właściwe wychowanie. Jest praktykującą katoliczką, biorącą udział w nabożeństwach, procesjach i odmawiającą modlitwy w domu. Jej postawa polega też na skutecznej czynnej ewangelizacji, gdyż uda jej się przekonać narzeczonego do udziału w pielgrzymce. Ponadto ukazano ją jako ucieleśnienie miłości bliźniego – troskliwą opiekunkę starej matki Janka, jego samego i jego współpracownika. Narzeczonej staje się także gwarantem ocalenia protagonisty w sensie fizycznym. Transfuzja krwi, którą proponuje ubiegając kolegów ukochanego, stanowi wyrazisty przejaw nie tylko miłości, ale i chrześcijańskiego miłosierdzia, poświęcenia. Motyw ten staje się symbolem wprowadzenia w ciało Janka nowego życia, bogatego w wymiar duchowy. Jako struktura modelowa, w której harmonijnie łączy się hart ducha z tężyzną fizyczną, Maryla może wspierać męskiego protagonistę. Utylitaryzm postaci kobiecych, wpisanych w koncepcję patriotycznej idei silnych moralnie i zahartowanych, sprawnych obywateli, literatura nurtu narodowego zaczerpnęła z etosu piłsudczykowskiego⁴¹. Podobny wątek zaznaczył się również w *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* w sekwencji przedstawiającej młodych protagonistów obu płci szusujących na nartach, radośnie uprawiających modny sport. Ponadto Maria z filmu Jana Nowi-

⁴¹ Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 10.

ny-Przybylskiego staje się także przyczyną religijnej przemiany postaci słabej, uwikłanej w intrygę złoczyńców. Postawa bogobojnej narzeczonej inspirowała negatywną bohaterkę, Irmę, do nawrócenia; staje się źródłem motywacji działań, które owocują uwolnieniem Ryszarda i zgładzeniem przestępców, a w finale poprowadzą oczyszczoną już z win duszę byłej współniczki barona w zaświaty.

Scenarzyści *Pod Twoją obronę* unikali jakichkolwiek elementów erotyki. Związek Maryli i Janka został zarysowany jako acielesny, pozbawiony widomych przejawów pożądania, zgodnie z wykształconą w nurcie narodowym konwencją, obowiązującą tego typu bohaterów, w której miłość pełniła funkcję „służebną i towarzyszącą”⁴². Natomiast film *Nowiny-Przybylskiego* operował elementami kodu kultury masowej, wśród których wątki romansowe i seksualność stanowiły środek podnoszący atrakcyjność widowiska. Dlatego scenarzyści *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*, odwołali się do motywów o podtekście erotycznym i wprowadzili w strukturę fabularną postać *femme fatale* – znudzonej, rządnej ekscytujących przeżyć, a zarazem osamotnionej i łaknącej prawdziwego uczucia, współniczki barona. Stanowiło to nawiązanie do popularnej powieści romansowej przełomu XIX i XX wieku, opartej na filozofii nihilizmu i fatalizmu, w której królował model miłości nienasyconej, zmysłowej, niszczącej, popychającej do samobójstwa lub morfinizmu, oraz łączone z symboliką erotyczną modernistyczne obrazowanie⁴³. Podobne wzory występują w filmie *Jana Nowiny-Przybylskiego*: motyw samotności, smutku bohaterki, oddającej się grze na fortepianie (nie lekturze, jak to miało miejsce w literackiej wersji) w oddalonej od świata, otoczonej ciemnością willi, i jej śmierć pozwalająca na ocalenie ukochanego, który nie odwzajemnił uczucia. Połączenie sensacji z kontekstem religijnym wymuszało jednak pruderyjność w prezentowaniu postaci Irmy. Widz mógł jedynie snuć domysły o seksualnych marzeniach bohaterki, na podstawie tęsknej, rzewnej piosenki miłosnej, wykonywanej przez ubraną

⁴² K. Dmitruk, dz. cyt., s. 11.

⁴³ Zob. tamże, s. 12.

w luźny tiulowy peniuar Tamarę Wiszniewską, aktorkę często odtwarzającą w kinie międzywojnia role kobiet upadłych.

Reżyser *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* podjął natomiast próbę zobrazowania strumienia świadomości zdemoralizowanej bohaterki, poprzez sekwencję, która miała ukazać źródło etycznej degeneracji i wypaczenia jej osobowości. Wizja z przeszłości Irmy następuje podczas obserwacji rozmodlonej narzeczonej Ryszarda, klęczącej wśród innych wiernych przed obrazem ostrobramskim. Szczególne sakralnie naznaczone miejsce, jego duchowa atmosfera, miały wywołać wspomnienia i wyrzuty sumienia negatywnej bohaterki. Jednak realizacja tego pomysłu okazała się dość sztuczna i zobrazowana przy użyciu nadmiaru środków teatralnych, szczególnie w finale. Sekwencja zaczyna się ujęciem spokojnego morza, a następnie prezentuje Irmę, jako chłopską córkę, której dom rodzinny gwarantował przyswojenie wartości religijnych i dla której śmierć matki była dramatycznym przeżyciem. Widz ogląda postać dziewczynki odmawiającej modlitwę przy łóżku umierającej matki. Zbliżenie w kolejnej scenie, pierwszej komunii św., pozwala rozpoznać w przedwcześnie dojrzałej twarzy oblicze Irmy. Po czym ujęcie bohaterki z rozwianymi włosami, sugerujące jej budzącą się cielesność, przerywane symbolicznymi obrazami wzburzonych fal i giętego wicherą drzewa, zderzane jest z prezentowanymi wizerunkami jej współników. Sekwencja ta pozwala domyślać się, że to właśnie zwyrodniałe męskie środowisko, w które trafiła niedoświadczona samotna dziewczyna, doprowadziło do jej demoralizacji. W następnym ujęciu Irma została ukazana w stroju Izraelitki, jako ewangeliczna cudzołożnica⁴⁴. Właśnie ta część sekwencji wydaje się sztuczna, doklejona, operująca zbyt nachalnym kostiumem i teatralnie odegrana. Utożsamiona z jawnogrzesznicą Irma stoi przyparta do muru, osaczona przez postaci

⁴⁴ Jest to kostium, w którym można dopatrywać się związku z kreacjami lubieżnych, zepsutych moralnie kobiet żydowskich w powieściach służących propagowaniu ideologii narodowej. Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 6. Jednak ewangeliczny motyw cudzołożnicy stanowi zarazem jeden z europejskich motywów literackich i wydaje się pozbawiony wyrażnych nawiązań do kontekstów etnicznych, czy antysemitycznych treści.

gotowe rzucać w nią kamieniami. Ów kulminacyjny moment zostaje rozwiązany w ujęciu cienia rzuconego przez postać Chrystusa z rozwartymi ramionami, który nie potępia kobiety. Obraz Armii doświadczającej cudownej wizji miłosiernego Jezusa stanowi zapowiedź wewnętrznej przemiany tej bohaterki. Twórcy filmu wykorzystali więc w montażowym skrócie melodramatyczną, sentymentalną formułę eksplikującą losy Armii w połączeniu z aluzją biblijną.

Istotne w kontekście motywu religijnego jest też osadzenie akcji *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* w przestrzeni znaczącej, która nawiązuje do chętnie prezentowanego we wspomnianym nurcie literatury narodowej obszaru Kresów, jako swoistego komponentu ideologicznego⁴⁵. Wilno, wpisane w mit prowincji charakteryzującej się prostotą, dbałością o tradycję i czystością obyczajów, występuje w filmie Jana Nowiny-Przybylskiego także jako teren uświęcony obecnością cudownego wizerunku Matki Boskiej Ostrobramskiej⁴⁶. To sielska przestrzeń, antynomiczna wobec ukształtowanych w prozie narodowej standardowych wyobrażeń miejskich, które znamionuje zanik wartości moralnych. Szczególnie zaś owa negatywna aura ma związek z krytycznym przedstawianiem życia w stolicy⁴⁷. Tego rodzaju konteksty nie są wprost przywoływane w obu analizowanych filmach. Jednak Warszawa stanowi w *Pod Twoją obronę* teren złowrogich działań szpiegów, a uzdrowienie przynosi bohaterowi pielgrzymka do Częstochowy, jako miejsca o wyraźnych sakralnych konotacjach. Natomiast w filmie Jana Nowiny-Przybylskiego w dialogach pojawia się sugestia nie dość

⁴⁵ Były to tzw. powieści kresowe lub ziemiańskie, w których podejmowano próby wskrzeszania szlacheckich mitów. Zob. O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 158–161; M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 10; E. Pogonowska, *Mit szlachty ziemiańskiej w dyskursie kresowym Zofii Kossak-Szczuckiej*, [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik i M. Gabryś, Lublin 2006, s. 355–367; J. Kolbuszewski, *Kresy*, Wrocław 2006; tenże, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.

⁴⁶ Palladiałny kult wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej charakteryzuje w swej książce Anna Niedźwiedz. Zob. też, *Obraz i postać. Znaczenie wizerunku matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005, s. 131–134.

⁴⁷ Zob. M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 9–10.

sprawnego funkcjonowania stołecznych urzędów. Ponadto *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* odwołuje się też do typowego dla narracji patriotycznej motywu rodzimych korzeni, a więc zdrowego siedliska rodziny jakim jest dwór, względnie włościańska chata⁴⁸. Stąd podkreślone ziemiańskie pochodzenie bohatera inteligenta, postać jego matki – szlacheckiej matrony kultywującej tradycje kulturowe i religijne, oraz scena rozgrywająca się w chłopskiej chałupie. Wyeksponowano w niej atrybuty takie jak święte obrazy, podkreślono wartości rodzinne – liczne potomstwo traktowane jako błogosławieństwo, a także utrwalający społeczne *status quo* podległy stosunek prostych ludzi do odwiedzających ich reprezentantów sfery ziemiańskiej, których okoliczności zmusiły do życia w mieście.

Inną kategorią, która ujawnia się w strukturze fabularnej obu filmów, łączącą się z koncepcjami zawartymi w prozie nurtu narodowego, jest specyficzny solidaryzm społeczny oparty na patronacie warstwy szlacheckiej⁴⁹. Stąd szczególne oddanie pomocników – służących męskich protagonistów, a zarazem przyjazne relacje wiążące pracodawców z nimi, oparte jednak na protekcyjnej postawie głównych bohaterów. Ujęcie to znamienne jest dla powieści propagandy nacjonalistycznej, które opierały się na zachowawczej, konserwatywnej wizji państwa i unikały prezentowania sytuacji kryzysowych, drażliwych motywów społecznych⁵⁰. Podkreślenie zaś funkcji religii, służącej „integracji plemiennej”⁵¹, łączy *Pod Twoją obronę* i w *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* z odmianą popularnej powieści katolickiej oraz z niektórymi utworami reprezentującymi nurt literatury narodowej. Szczególnym wyrazem owego wspólnotowego wymiaru zachowań religijnych jest scena zamykająca obraz Jana Nowiny-Przybylskiego, w której ocalały bohater wraz z matką, narzeczoną i całą służbą kłęczy wśród innych wiernych podczas dziękczynnej modlitwy pod ostrobramskim wizerunkiem

⁴⁸ Zob. tamże, s. 5.

⁴⁹ Zob. tamże, s. 7.

⁵⁰ Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 114; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 162.

⁵¹ M. Bednarczuk, dz. cyt., s. 7. Zob. K. Dmitruk, *Tendencje rozwojowe literatury popularnej*, dz. cyt., s. 9–10; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 169.

Madonny. Ujęcia zbiorowych modłów, procesji na Boże Ciało i tłumnych pielgrzymek zdążających do miejsca kultu powtarzają się w obu filmach. Instrumentalnie potraktowana religia w utworach autorów związanych ze środowiskiem endeckim miała służyć narodowej jedności, budowaniu kolektywnej tożsamości i stanowić zarazem wyraz wyjątkowego posłannictwa polskiej – chrześcijańskiej nacji. Przypomnijmy, że ta tendencja wzmocniła się po wojnie z bolszewikami w 1920 roku i związana była ze szczególnym kultem Matki Boskiej Częstochowskiej – opiekunki ochraniającej polski naród, rozwijającym się intensywnie po wydarzeniach określonych mianem cudu nad Wisłą³².

W *Pod Twoją obronę* i w *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* ważną rolę odgrywają także powtarzające się epizody indywidualnych modlitw bohaterek pozytywnych przed domowym ołtarzykiem – obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej bądź Ostrobramskiej. Jest to sygnałem wpisania w prywatną przestrzeń czynnika sakralnego, a zarazem wyrazistym rysem maryjnej pobożności bohaterów, prezentowanych zgodnie z założeniem stereotypu Polka – katolika, którego wyobraźnia religijna jest silnie związana z kultem świętych obrazów (szczególnie wizerunków Maryi). Modlitwa stanowi element, który odgrywa ważną rolę na rozmaitych poziomach struktury obu filmowych dzieł. Zwroty do Matki Boskiej w tytułach stanowią wyróżnik gatunkowy, uprzedzający widzów o podjętej przez reżyserów problematyce religijnej i prawowierności jej przedstawienia. Przywołany w dialogach tekst modlitwy *Zdrowaś Mario* pełni funkcję fabularną. Staje się on bowiem czynnikiem znamionującym przełom w psychice postaci; towarzyszy nawróceniu, przemianie trybu życia Janka i Irmy, wzmacniając ich wewnętrznie. Swoiste rekolekcje modlitewne są punktem kulminacyjnym obu filmowych opowieści. Uzdrawiony Janek, który podnosi się z inwalidzkiego wózka starając się uklęknąć na Jasnogórskich błoniach, włącza się w zbiorowe modły. Ranna Irma trzymana w ramionach przez

³² O Cudzie nad Wisłą jako wariancie obrony cudownej pisała Anna Niedźwiedz. Zob. *taż.*, dz. cyt., s. 168–172.

Ryszarda, którego życie ocaliła, powtarza po nim zapomniane frazy *Zdrowaś Mario* i w spokoju umiera. Wypowiedane słowa modlitw służyć więc miały w obu filmach stworzeniu aury duchowego odrodzenia. W *Pod Twoją obronę* udało się wykreować ją w sekwencji częstochowskiej w sposób tak spektakularny, a zarazem przekonujący i poruszający, że, jak wspominał Józef Lejtes: „Kino zamieniło się w kościół! Widzowie modlili się i klęczeli w przejściach. To samo działo się w całym kraju”⁵³. Mimo prawowierności opowieści o cudzie, nad którą z ramienia Akcji Katolickiej czuwał kierownik artystyczny ks. Mikołaj Mościcki, oraz ogromnego powodzenia, jakie wzbudziła u wiernych, którzy tłumnie przychodzili do kin, *Pod Twoją obronę* nie zostało jednak zaaprobowane przez niektóre środowiska i hierarchów Kościoła katolickiego⁵⁴.

Pod Twoją obronę znamionuje jednak wyraźne strukturalne pęknięcie, związane nie tyle z brakiem synchronii dźwięku i obrazu, co sugerował Jacek Cybusz, lecz z wyłożeniem sensów odnoszących się do kontekstu religijnego. Zarysowany sztucznie, ukazany w dość szablonowy sposób świat duchowych doświadczeń głównych bohaterów, zderza się z interesująco zobrazowanym autentycznym przeżyciem metafizycznym prostych wiernych⁵⁵. Zostali oni zaprezentowani jako pielgrzymi zdążający do Częstochowy, a następnie uczestnicy uroczystego nabożeństwa na Jasnej Górze, zanurzeni w modlitewnej kontemplacji, natchnieni obrzędowym śpiewem i całym swym jestestwem wychyleni ku transcendencji. Szczególnie razi więc koturnowość, jednowymiarowość kreacji Adama Brodzisza, z którą kontrastuje też bezpretensjonalna, pozbawiona emfazy gra Marii Bogdy. Natomiast wspomniane partie dokumentalne, ukazujące proste kobiety w pasiastych spódnicach kroczące boso piaszczystą drogą, znamionuje niezaprzeczalnie walor autentyzmu. Jest to świadectwo umiejętności uchwycenia w kadrze głębszej humanistycznej prawdy

⁵³ J. Lejtes, cyt. za: J. Cybusz, *Józef Lejtes*, s. 57–58.

⁵⁴ Zob. tamże, s. 56.

⁵⁵ Por. JBT [Jerzy Toeplitz], „*Pod Twoją obronę*”, „*Kurier Polski*” 1933, nr 9, s. 5.

o ludowej religijności. Przewijające się w sekwencji częstochowskiej zbliżenia pokrytych zmarszczkami, zakurzonych, z długim zarostem, twarzy przyklasztownych dziadów lub postaci wieśniaczek, skulonych w pozycji klęczącej pod chroniącym przed silnym słońcem parasolem, skupionych na odmawianiu litanii z modlitewnika, poświadczają wyjątkową zdolność reżyserów operowania ludzkim wizerunkiem. Naturalność i zmysł detalu uwiarygodniają tę część filmu, która wyzwała w widzu wrażenie nie podglądania, ale współuczestniczenia w intymnych metafizycznych doświadczeniach autentycznych postaci, utrwalonych na filmowej taśmie. Reżyserzy uniknęli też we wspomnianym fragmencie nachalnej, dosłownej cudowności. Mirakularny wymiar scen jasnogórskich zaznacza się w sposób bardzo subtelny, procesualny, bez nagłych objawień – świetlistych, wizualnych ferii. Spójność wysmakowanej artystycznie wizji, która oddaje podniosły nastrój modlitewnej wspólnoty, podtrzymuje także muzyka towarzysząca obrazowi i śpiew psalmu 71 *Benedictus Dominus Deus Israel*⁵⁶. Sekwencję rozpoczyna ujęcie odślanianego wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej, zaś sfilmowane przy dźwięku fanfar zasłonięcie jasnogórskiego obrazu stanowi kompozycyjną klamrę, która w naturalny sposób wieńczy opowieść o cudzie wiary.

Rozważając kwestię dwuautorstwa, Jacek Cybusz przypisuje Edwardowi Puchalskiemu udany artystyczny efekt osiągnięty w finale filmu; twierdzi też, że to on reżyserował sekwencję częstochowską, w której, ze względu na przewagę zbliżeń, dostrzega inspirację *Męczeństwem Joanny d'Arc* Carla Dreyera⁵⁷. We wspomnieniach Józefa Lejtesa znajdujemy potwierdzenie, że podczas kręcenia zdjęć na Jasnej Górze Puchalski przeważnie sam stawał za kamerą, zastępując znakomitego operatora Alberta Wywerkę, autora zdjęć do ponad sześćdziesięciu filmów w międzywojniu, ale późniejszy reżyser *Granicy* przypomina również: „Umówiłem się jednak z Puchalskim, że materiał dokumentalny z Częstochowy będziemy robić współ-

⁵⁶ Autorem muzyki i układu chórów był Jan Maklakiewicz.

⁵⁷ Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes*, s. 57.

nie”⁵⁸. Należy też pamiętać, że film zmontował Józef Lejtes i to on nadał mu ostateczny kształt. Nie mogła to być jednak w pełni jego samodzielna autorska wizja, ponieważ gdy najzdolniejszy reżyser międzywojnia został zaangażowany do współpracy nad *Pod Twoją obronę*, scenariusz filmu był już gotowy i niewiele można było w nim zmienić. Dostrzegalne są jednak, szczególnie w sekwencji jasnogórskiej, wpływy wyrafinowanego artystycznego Józefa Lejtesa, który unikał powszechnej w owym czasie banalnej, kiczowatej filmowej sztampy. Jego późniejsze obrazy, takie jak: *Młody las*, *Róża*, *Dziewczęta z Nowolipek*, *Granica*, potwierdzają umiejętność ukazywania na ekranie autentycznego przeżycia, plastycznego komponowania kadru, właściwego prowadzenia aktorów, a przede wszystkim uwrażliwienie na doświadczenie wewnętrzne, psychologię oraz ambicję podejmowania tematów społecznie istotnych. Częstochowska część *Pod Twoją obronę*, jako wyczulona na autentyzm rejestracja zjawisk wpisanych w ówczesne polskie realia, jest świadectwem tychże umiejętności; przeważała w niej właśnie reżyserska koncepcja Józefa Lejtesa. Tezę tę potwierdza późniejszy o rok samodzielnie zrealizowany przez Edwarda Puchalskiego w przygodowo-romansowej konwencji film historyczno-religijny *Ksiądz Kordecki obrońca Częstochowy*⁵⁹. Stanowi on przykład nie tylko anachronizmu realizatorskiego, braku zdolności pokierowania aktorami, nachal-

⁵⁸ J. Lejtes, cyt. za: J. Cybusz, *Józef Lejtes*, s. 54. Zob. też: tamże; *Wspomnienia Józefa Lejtesa (cz. II) ze zbiorów i w opracowaniu Jacka Cybusza*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 3, s. 58.

⁵⁹ Do ekranizacji *Potopu* reżyser ten przystępował parokrotnie. Rozpoczęta przez Puchalskiego w 1913 roku *Obrona Częstochowy* nie została ukończona. Nakręcone materiały wykorzystano zaś rok później w *Potopie* w reżyserii Aleksandra Chanżonkowa, z Iwanem Mozzuchinem w roli Kmicica. Sam Puchalski zmontował je zaś w 1923 roku jako *Obronę Częstochowy*. Możliwe, iż Jacek Cybusz myli ten niemy film z *Pod Twoją obronę*, twierdząc, że istniała niema realizacja *Pod Twoją obronę* z roku 1919. Brak źródeł, które potwierdzałyby taką tezę. Puchalski pracował w tym okresie w Odessie (do Polski wrócił dopiero w 1921 roku) i jest mało prawdopodobne, aby tam taki film nakręcił. Istnieje dokładna filmografia tego reżysera z lat 1918–1920, w której wspomniany przez Jacka Cybusza film nie figuruje. Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes*, s. 56. Por. *Puchalski Edward Cyprian*, [w:] J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*, Kraków 1996.

nego operowania statycznymi środkami teatralnymi (*tableaux*), ale także naiwności i szablonowości dewocjonalnej wyobraźni religijnej reżysera⁶⁰. Scena cudownego objawienia Matki Boskiej, która z obłoczku sypie płatki kwiatów, niczym śnieg na ciało narodowego bohatera – Stanisława – ma wyraźne znamiona kiczu; jest świadectwem braku umiejętności znalezienia właściwego nowoczesnego języka filmowego dla przekazu treści patriotyczno-religijnych.

Zarówno *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz bramie* nie operują nachalnym przekazem ideologicznym, brak w nich wyraźnej propagandy na rzecz dążeń totalitarnych, zaznaczającej się w niektórych utworach literackich lat trzydziestych. Nie kreują one również obrazu totalnej walki antagonistycznych środowisk politycznych. Natomiast na pierwszy plan w filmie Jana Nowiny-Przybylskiego wysuwa się zdecydowanie element sensacyjnej zabawy. Oba obrazy filmowe nie miały też pobudzać do refleksji, ale przede wszystkim wywierać swoistą presję emocjonalną, poruszać historią prześladowanego bohatera i jego wiernej narzeczonej⁶¹. Walory rozrywkowe ogrywały w nich ważniejszą rolę niż zawartość perswazyjna. Poprzez atrakcyjne dla widzów sensacyjne wątki zamachów, motywy romansowe, elementy cudowności *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* kształtowały jednak obraz świata, który opierał się na stereotypach, kliszach stanowiących również fundament literatury zaangażowanej politycznie, szczególnie prawicowej⁶². Podobnie jak w popularnej powieści katolickiej konstrukcja obu filmów opierała się też na moralizatorskiej egzemplaryczności, na jednoznacznej wykładni przesłania głoszącego zwycięstwo sił dobra nad złem, które jedynie chwilowo może naruszać porządek świata przedstawionego. Przewidywalność *happy-end*owego schematu zaznacza się bardzo nachalnie w *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*.

⁶⁰ Por. A. Madej, dz. cyt., s. 113–118.

⁶¹ Józef Bachórz wskazuje również na ten aspekt recepcji prozy popularnej. Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 113.

⁶² Zob. tamże; O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 164.

Film opiera się na kliszowych, plagiatowych nieomal, wątkach sensacyjnych i melodramatycznych, na banalnie wykorzystanych konwencjach przedstawiania czarnego charakteru i *femme fatale*, a także motywu nawrócenia grzesznicy. Teatralność, przerysowanie, sztuczność gry aktorów, operowanie fabularną sztancą, wtórność nachalnie komercyjnej koncepcji, zainspirowanej sukcesem kasowym *Pod Twoją obronę*, znamionują dość nieprawdopodobny psychologicznie obraz Jana Nowiny-Przybylskiego. Próba funkcjonalnego łączenia elementów sensacji, atrybutywnych motywów powieści tajemnic i wątków religijnych w polskiej kinematografii międzywojnia, ufundowana na ideologicznych założeniach – propedeutyki narodowej lub państwowotwórczej – nie przyniosła ciekawych artystycznych efektów. Nie wypracowano nowej nośnej konwencji gatunkowej, opartej na umiejętnym wyzyskaniu środków filmowych i odwołaniu do zajmujących, nieschematycznych fabuł. Wzorzec stanowiła hybrydyczna zideologizowana proza, w której mieszały się elementy powieści szpiegowskiej, przygodowej, kryminalnej, sentymentalno-obyczajowej i romansu⁶³. To z literatury czerpano repertuar „takich mitów, jak Ziemia, Rodzina, Praca, Naród, Tradycja”⁶⁴, przeciwstawianych elementom rozkładu. Udany estetyczny wyraz finalnej części *Pod Twoją obronę* – efekt psychologicznej wiarygodności – autentyzm przekazu, wynikają z uinymnienia opowieści, z kameralności indywidualnego uniwersalnego dramatu, ukazanego na tle zbiorowości – rozmodlonego tłumu wiernych. Słaby, ciężko doświadczony Janek z wysiłkiem podnoszący się na oparciach inwalidzkiego wózka, już nie w mundurze lotnika, ale ubrany w świąteczny garnitur, zatracą rysy bohatera ucieleśniającego „ciało narodu”. Staje się postacią, której doświadczenie cierpienia i wiary przemawiać będzie także do odbiorców innych nacji⁶⁵.

⁶³ Zob. O. St. Czarnik, dz. cyt., s. 163.

⁶⁴ Tamże, s. 160.

⁶⁵ Świadczą o tym fragmenty recenzji zamieszczonych w obcej prasie, po premierach filmu w innych krajach. Zob. *Złoty medal „Kina” za rok 1933*.

