ROMAN WŁODEK
Zakład Polskiego Słownika Biograficznego
Instytut Historii PAN, Kraków

Images
vol. XX/no. 29
Poznań 2017
ISSN 1731-450x

Dzieje grzechu, *czyli Protokół zbrodni i nieszczęść*

Abstract. Włodek Roman, Dzieje grzechu, *czyli Protokół zbrodni i nieszczęść* [*The Story of a Sin*, or a protocol of crimes and calamities]. „Images" vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 85–101. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.05.

Stefan Żeromski's novel, *The Story of a Sin* (1908), was controversial and considered scandalous at the beginning of the twentieth century. Żeromski was accused of undermining the significance of the family as the basic unit of society. His book, it was said, promoted "free love," by disparaging Polish women and vividly portraying the moral degradation of the heroine. Theatrical and film adaptations of the novel met with similar charges (Leon Schiller, *Polish Theatrical adaptation*, Warsaw, 1926). The first film adaptation appeared in 1911, followed by an Italian version in 1917 (*La Storia di un peccato*). In 1933, Sfinks, the most honored Polish film studio, produced yet another adaptation for the studio's 25th anniversary. Such issues as divorce, abortion, single motherhood, and prostitution (topical issues in society and major themes in the book) took a back seat to the film's criminal motif.

Keywords: Stefan Żeromski, Sfinks, Polish film, Henryk Szaro, women's problems

Afera obyczajowa

W roku 1906 powstał w Warszawie Dom Handlowo-Przemysłowy „Sfinks" Aleksander Hertz i S-ka. Dwa lata później Sfinks, już jako Towarzystwo Udziałowe, podjął działania organizacyjne i prawne mające na celu uruchomienie kinematografu. Pokazy rozpoczęły się 25 lutego 1909 roku w sali na pierwszym piętrze kamienicy przy ulicy Marszałkowskiej 116, a jesienią rozpoczęto produkcję aktualności filmowych, głównie z życia Warszawy.

W ciągu ćwierćwiecza Sfinks osiągnął status największej i najdłużej działającej wytwórni w Polsce. Dla uczczenia tak udanego 25-lecia, po długich dyskusjach (*Dzieje...* 1932, s. 4)[1], w listopadzie 1932 roku postanowiono przenieść na ekran *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego. Pomysł uhonorowania jubileuszu filmem opartym na powieści uznanej za kontrowersyjną był decyzją śmiałą, w którą bez wątpienia wkalkulowano ryzyko skandalu, towarzyszącego książce od chwili jej pierwszego wydania w roku 1908. Autora oskarżano wówczas o podważanie rangi rodziny jako komórki społecznej, promowanie „wolnej miłości", zohydzenie kobiety polskiej poprzez nadmiernie szczegółowy opis degradacji moralnej bohaterki itp.

Pisano jednocześnie, że *Dzieje grzechu* „z powodu sensacyjności fabuły, szczególniej w części drugiej – wprost «proszą się na ekran»" (Appenszlak 1926, s. 4). I faktycznie bardzo prędko zainteresowała się

[1] Według Józefa Galewskiego ([b.d.], s. 61) współproducentem był Marek Libkow. Być może była o tym mowa na jakimś wczesnym etapie decydowania o ekranizacji. Nie znalazłem jednak na to potwierdzenia.

nimi raczkująca kinematografia polska – zostały pierwszą sfilmowaną w kraju powieścią. Stało się tak za sprawą Konstantego Jastrzębskiego, właściciela warszawskiego kina Venus, mieszczącego się przy ulicy Marszałkowskiej 137, który w roku 1911 uzyskał pisemną zgodę Żeromskiego na dokonanie ekranizacji. „W tymże roku p. Jastrzębski, przy udziale polskich sił dramatycznych, wyświetlił scenariusz, osnuty na tle *Dziejów* kosztem wielkich nakładów" (*Z sądów...* 1919, s. 7). Scenariusz sporządził Marian Tatarkiewicz – doświadczony reżyser, choć podrzędny aktor teatralny, a zarazem autor kilkunastu sztuk, poeta i publicysta. W ciągu sześciu tygodni „36 oddzielnych obrazów ruchomych" wyreżyserował Antoni Bednarczyk. W Ewę Pobratyńską wcieliła się dwudziestotrzyletnia Maria Mirska. Pokaz *Dziejów grzechu* dla prasy odbył się 26 sierpnia 1911 roku, a publiczność mogła je oglądać od 30 sierpnia. Jak było do przewidzenia, pojawiły się protesty. Zarzucano, że film jest „stekiem, śmietnikiem, zbiorowiskiem moralnego brudu", a bohaterka jest „ciągniona przez całą drabinę upadków, aż do mordów i ulicznej prostytucji". Publicysta lwowskiego „Dziennika Polskiego" pytał: „Czy nie ma sposobu położenia tamy temu popularyzowaniu dzieła, które w tej formie już samo czyste zgorszenie musi rozsiewać po polskiej ziemi?" („Dziennik Polski" za: *Przegląd...*, s. 6). Nie, nie ma, należałoby odpowiedzieć na podstawie artykułu z sierpniowego numeru wydawanej w Warszawie w języku hebrajskim „Hacefiry": „Do pewnego «kinematografu» płyną tłumy. Deszcz ich nie powstrzymuje, żar ich nie męczy. Pędzą, aby ujrzeć *Dzieje grzechu*" („Hacefira", Warszawa, 1911, s. 3)[2]. Zgodny atak prasy i zażalenie jednego z towarzystw społecznych złożone 8 września w biurze oberpolicmajstra Piotra Mejera doprowadziły do zdjęcia filmu z ekranów na kilka dni (zob. Dębski 2015, s. 327–343). Jak napisała Małgorzata Hendrykowska, „Nic bardziej […] nie mogło przyczynić się do reklamy obrazu" (Hendrykowska 1993, s. 187).

Afera sądowa

W roku 1917 we Włoszech przeniesiono *Dzieje grzechu* na ekran pod tytułem *La storia di un peccato*, „z udziałem włoskiej kino-divy, warszawianki Stanisławy Gallone" („Goniec Częstochowski" 1919, s. 4). Soava Gallone tak naprawdę urodziła się w Łowiczu w roku 1887 (Bala 2014, s. I–II i IV) – jako Stanisława Winawerówna. Przetłumaczyła z języka włoskiego, między innymi, przypominającą nieco *Dzieje grzechu* debiutancką powieść pionierki feminizmu Sibilli Aleramo *Kobieta* (*Una donna*) (Aleramo 1909, 1910). W roku 1913 Soava zadebiutowała w *Il bacio Cirano* (*Pocałunek Cyrana*), debiutanckim dziele swego męża Carmine Gallone, a potem stała się gwiazdą kolejnych jego filmów. Włoska ekranizacja *Dziejów grzechu* powstała z jej inicjatywy. Branżowa „Cine-Gazetta" z 10 listopada 1917 roku doceniła film za treść, insceniza-

[2] Za wskazanie artykułu o powieści Stefana Żeromskiego i zrealizowanym na jej podstawie filmie podziękowanie zechce przyjąć Josef Halachmi z Ramat ha-Szaron, a za tłumaczenie z hebrajskiego – Nahum Manor z Beer Szewy.

cję i grę aktorską. Podkreśliła też mocne strony Soavy Gallone: nieprzeciętny intelekt i kulturę, dzięki której „sięga szczytu sztuki aktorskiej, [a] jej gra to przekaz prawdziwych uczuć i namiętności ludzkich, a nie stereotypowe, sztampowe odtwarzanie szkolnych ćwiczeń" (Simeone 2015, s. 244–245)[3]. Do Polski włoskie *Dzieje grzechu* trafiły w połowie roku 1919 i zostały przyjęte z uznaniem. „Gazeta Lwowska" zachwycała się, że „zmobilizowano [...] najznakomitsze siły, aby pomnikowemu dziełu, potężnie odtwarzającemu duszę współczesnego człowieka, dać godną sprawę" („Gazeta Lwowska" 1919, s. 4). Jeszcze więcej zachwytów wywołał film u anonimowego recenzenta poznańskiego „Kinematografu Polskiego", który uważał, że pomimo iż „obraz wyszedł z pracowni włoskiej, jest doskonale polskim", a Soava Gallone „umiała znakomicie oddać porwaną na strzępy duszę kobiety kochającej" (*Dzieje...* 1920, s. 17). Jednak więcej niż o walorach artystycznych ekranizacji pisano o problemach prawnych związanych z wprowadzeniem filmu do dystrybucji. Licencji „na eksploatację powieści" 30 czerwca 1919 roku Żeromski udzielił niejakiemu Czyżewiczowi z Agencji Kinematograficznej Corso, mieszczącej się w Warszawie przy ulicy Wierzbowej 7. Na tej podstawie wystąpił on do „wydziału prasowego ministerium spraw wewnętrznych" o wydanie „karty legitymacyjnej na obraz" i 7 sierpnia taki dokument otrzymał. Film, od premiery 27 sierpnia 1919 roku, był grany w kinie Colosseum do 9 września. Konstanty Jastrzębski zareagował już w lipcu. „Zwrócił się przez notariusza do Ajencji Corso, jak i do wszystkich teatrów kinematograficznych, a w tej liczbie i do Colosseum, aby nabyte przezeń prawa uszanowały, obrazu pt. *Dzieje grzechu* nie wyświetlały", a gdy to nie poskutkowało, skierował do Sądu Okręgowego sprawę o zabezpieczenie powództwa. Po oddaleniu żądania przez sędziego Maksymiliana Barucha, Jastrzębski wniósł do tegoż sądu nową sprawę, „o szkody i straty" (*Z sądów...* 1919, s. 7) i zażądał „uznania licencji wydanej przez Żeromskiego agencji Corso za nieważną i zniszczenia filmu [...] oraz odszkodowania w sumie 30 000 marek". Gdy znakomici prawnicy profesor Henryk Konic, reprezentujący Żeromskiego, i Jan Jakub Litauer, adwokat Corsa, „[za]żądali okazania filmy wystawionego przez J. obrazu, [...] obrońca powoda nie mógł zapewnić, że film ten jeszcze istnieje". W tej sytuacji sąd, któremu przewodniczył Marceli Lemieszewski, oddalił powództwo Jastrzębskiego, „zasądzając odeń tytułem kosztów sądowych na rzecz pozwanych mk. 1500" (g. 1919, s. 7). W trakcie procesów film był wyświetlany bez przeszkód m.in. w Łodzi, Częstochowie, Lwowie i Poznaniu.

Kłopoty związane z włoską ekranizacją *Dziejów grzechu* nie zniechęciły Żeromskiego do współpracy z kinematografią i na zamówienie Soavy Gallone w roku 1922 napisał oryginalny scenariusz zatytułowany *Wieczna fala*, który jednak nie został zrealizowany. Włoskie *Dzieje*

[3] Fragment cytowanej w tym tekście recenzji na użytek niniejszej pracy przetłumaczyła Anna Brykalska.

grzechu zapamiętano jednak nie tylko jako przyczynek do sposobu rozporządzania prawami autorskimi. Stały się – obok późniejszego o dziesięć lat polsko-austriackiego *Kultu ciała* Michała Waszyńskiego – miarą „zgubności", co oznacza, że odbiór filmu Gallonego nie był jednoznacznie pozytywny, mimo powszechnie panującej w kraju zasady, że jeżeli coś dociera do Polski z zagranicy, musi być wartościowe. Otóż przy okazji premiery dramatu o Świętej Teresie *Dzieje duszy* (*La vie miraculeuse de Thérèse Martin*, Francja 1929, reż. Julien Duvivier) publicysta prawicowej „Gazety Warszawskiej" domagał się, dla zrównoważenia „tych skandalicznych filmów", realizacji innych, „objaśniających na czym polega kult Chrystusa" (C. 1930, s. 4). Miarę „zgubności" przykładano też do teatralnej inscenizacji *Dziejów grzechu*.

Teatralne *Dzieje grzechu*

Próbę sceny *Dzieje grzechu* przeszły już w roku pierwszej edycji książkowej. Od marca 1908 roku w przeróbce Jadwigi Rembowskiej były grane w teatrze w Sosnowcu, a potem w kilku innych miastach, m.in. w Lublinie, Radomiu i Płocku[4].

Leon Schiller i Ryszard Bolesławski możliwość przeniesienia na scenę *Dziejów grzechu* rozważali w roku 1920, „ale formy inscenizacyjne obracały się wtedy na płaszczyźnie tego typu, że można było myśleć tylko o przerobieniu dzieła na kilkuaktowy dramat małomieszczański" (Schiller 1996b, s. 45). W ciągu następnych kilku lat, po doświadczeniach reżyserskich zdobytych przez Schillera w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, po zapoznaniu się przezeń z najnowszymi osiągnięciami zachodniej i wschodniej myśli inscenizacyjnej, a także zmianie mentalności widzów (przejście zainteresowań społeczeństwa od tematyki patriotycznej do obyczajowej), stało się to możliwe. Premiera *Dziejów grzechu*, zainscenizowanych jako „współczesny dramat ekspresjonistyczny" (Schiller 1996b, s. 46), odbyła się 19 października 1926 roku w Teatrze Polskim Arnolda Szyfmana. W czteroaktowym, składającym się z czterdziestu trzech scen widowisku reżyser wykorzystał metody i estetykę kina, montując je z wielu sekwencji, planów i miejsc akcji. Jakub Appenszlak stwierdził, że Schiller, jako inscenizator nieuznający granic pomiędzy literaturą, teatrem i filmem,

> [...] przeczytał jak gdyby z publicznością powieść raz jeszcze, zatrzymując się w pewnych miejscach, zdaniem jego najistotniejszych. […] Kilkadziesiąt tych ilustracji wyłania się w pudle sceny, jak w kamerze optycznej, rozświetlając się i gasnąc. (Appenszlak 1926)

Jednak tak wystawione dzieło Żeromskiego „straciło pierwiastek liryki, wyrwane z tła rozlewnie malowanego stało się zwartym scenariuszem filmowym, lakonicznym, fragmentarycznym, urywanym" (Świerczewski 1926, s. 2), mimo że Schiller podszedł do powieści z pietyzmem, „[...] powycinał tylko szereg fragmentów, umieszczając je

[4] *Dzieje grzechu* w przeróbce Bolesława Rosłana grano w roku 1928 w Lublinie, Jerzego Adamskiego i Ireny Strzemińskiej – w 1973 w Łodzi, a Radosława Paczochy – w 2014 w Kielcach. Były także wersje radiowe oraz baletowa i muzyczna.

w ramach spektaklu. Zachował nawet dokładnie porządek poszczególnych momentów akcji" (Appenszlak 1926). Już nazajutrz po premierze inscenizację ostro zaatakował Adam Grzymała-Siedlecki, publicysta prawicowego „Kuriera Warszawskiego". Grzymała-Siedlecki pisał:

> Pierwszy oklask przy otwartej widowni padł wczoraj wówczas, gdy poeta Jaśniach dzieciobójczyni Ewie Pobratymskiej[5] wypowiada takie mniej więcej wskazania etyczne: – Jeśli Napoleon wywiódł setki tysięcy ludzi na śmierć, to ty miałaś prawo zabić swoje dziecko. (Grzymała-Siedlecki 1926a, s. 4)

I stwierdzał dalej, że tego rodzaju kwestie stanowią „uzasadnienie zła i podłości" (Grzymała-Siedlecki 1926a, s. 4), mordów politycznych itd. Po podaniu kilku przykładów, które uważał za „bolszewizację smaku", wezwał do „odporu". Trzy dni później drapieżna i nowatorska inscenizacja doczekała się agresywnych ataków „ze strony zjednoczonego głupstwa i chamstwa" (Schiller 1994a, s. 112). Na widowni odbywały się demonstracje przeciwko „propagandzie wywrotu moralnego", rzucano zgniłe jajka, puszczano cuchnące gazy oraz rozpętano regularną, dobrze zorganizowaną akcję prasowo-kruchtową, której przewodziły: Zjednoczenie Zrzeszeń Rodzicielskich, Liga Obrony Moralności Publicznej i Kościół katolicki. Zjednoczenie protestowało przeciw „obniżeniu poziomu tak ważnego czynnika wychowawczego, jakim jest poważna scena polska, przez wystawianie sztuk o wątpliwej wartości moralnej", a w Schillerowskiej interpretacji *Dziejów grzechu* dopatrzono się wręcz wyraźnych cech pornografii. Zjednoczenie nawoływało też do bojkotu, aby „zło, jeżeli już się w tej postaci zjawiło – a zjawić się nie powinno", zostało „w samym zarodku stłumione przez zgodną obywatelską postawę całego społeczeństwa". Jeszcze dalej posunęła się założona w roku 1925 Liga Obrony Moralności Publicznej. W imieniu kilkudziesięciu stowarzyszeń społecznych kierujących się zasadami etyki chrześcijańskiej skierowała do Felicjana Sławoja Składkowskiego, ministra spraw wewnętrznych, „uroczysty i kategoryczny protest" przeciwko inscenizacji, żądając natychmiastowego zdjęcia przedstawienia z afisza i przygotowania na przyszłość takiego zarządzenia, aby „tego rodzaju widowiska nie demoralizowały społeczeństwa i nie kalały przybytków sztuki" (*Społeczeństwo...* 1926, s. 5). Podpisujący apel Stanisław Kijeński i ksiądz Zygmunt Choromański nie zdobyli się na przytoczenie rzeczowej (albo jakiejkolwiek) argumentacji. Mecenas Stanisław van der Noot Kijeński był aktywnym członkiem Narodowej Demokracji i Towarzystwa Popierania Przemysłu i Handlu Polskiego „Rozwój". Najbardziej dał się zapamiętać jako obrońca z urzędu Eligiusza Niewiadomskiego. Proces zabójcy prezydenta Gabriela Narutowicza wykorzystał do rehabilitacji moralnej Niewiadomskiego, który, według Kijeńskiego: „Widział pohańbienie Polski w tym, że większość głosów polskich była za innym kandydatem, a mniejszość głosów

[5] Bardzo częsty błąd, powtarzany w publikacjach z różnych lat dziesiątki razy.

ściśle polskich w Sejmie była za śp. Narutowiczem" (Kijeński 1923, s. 82). Natomiast ksiądz doktor Zygmunt Choromański jako dyfensor, czyli „obrońca węzła małżeńskiego" w Sądzie Arcybiskupim, „najbardziej bronił małżeństwa i rodziny przed łatwym dostępem do rozwodów i związkami na próbę" (Smoliński 2014, s. 125).

Inscenizację skrytykował ze względów estetycznych Karol Irzykowski. Zanegował sam sens przenoszenia na scenę bądź ekran powieści Żeromskiego, bowiem „rany jego ludzi niejako wylewają się tylko do wewnątrz, [co] czyni z jego dzieł karmę przede wszystkim dla wyobraźni, nie dla teatru ani dla kina". I przeanalizował szczegółowo pod tym kątem kolejne sceny przedstawienia. Na koniec zdobył się na istotną refleksję:

> Skargi niektórych recenzentów na zbytnią drastyczność niektórych scen uważam za obłudne. Mamy sceny drastyczne u Szekspira, Słowackiego, w Japonii aktor reprodukuje na scenie harakiri. W epoce kina nie można ograniczać możliwości scenicznych; byle drastyka nie pozostawała drastyką, lecz miała także znaczenie duchowe, łącząc się silnie z innymi scenami jako skutek, jako przyczyna, jako wydźwięk, jako akord. (Irzykowski 1995, s. 627–628)

Pod naciskiem akcjonariuszy Teatru Polskiego dyrektor Szyfman skłonił Schillera do złagodzenia niektórych scen, ale dla Grzymały-Siedleckiego było to stanowczo za mało. „Usunięcie znaczniejszych drastyczności (powiedzmy ohydy) nie usuwa tej najznaczniejszej drastyczności, jaką było wprowadzenie dzieła p. Schillera na scenę polską" (Grzymała-Siedlecki 1926b, s. 4). Choć publiczności premierowej inscenizacja nie olśniła, to oczywisty mechanizm socjopsychologiczny zadziałał – tak jak w przypadku filmu Jastrzębskiego – i protesty, aura sensacji i skandalu znakomicie wypromowały przedstawienie. Grano je w sumie aż siedemdziesiąt pięć razy.

W poszukiwaniu scenarzysty i scenariusza

Jednym z nielicznych, którzy bronili inscenizacji Schillera, był Antoni Słonimski. Pisał, wykazując filmowość przedstawienia:

> System krótkich, zwartych scen, biegnących nieprzerwanie jedna za drugą, zmienia widowisko w łańcuch, w całą serię dramatów, rozgrywających się szybko i nieomylnie. Każda z czterdziestu paru scen ma swój bieg, swoją własną logikę, własny problemat i rozwiązanie. (Słonimski 1959, s. 225)

Wiosną 1930 roku w Warszawskim Biurze Kinematograficznym „Feniks" (*Najnowsze...* 1930, s. 12), należącym do Fenigsteinów i Szeryngów, a być może też Preidgrotów, a kierowanym przez Izydora i Felicję Fenigsteinów, zaplanowano kolejną ekranizację *Dziejów grzechu*. Poszukiwania gwiazdy, która by zagrała rolę główną, trwały długo. Wreszcie Ryszard Ordyński przywiózł z Berlina informację, że roli Ewy podjęła się urodzona w Drohobyczu gwiazda kina niemieckiego Elisabeth Bergner. Scenariusz w ciągu dwóch tygodni mieli napisać Ordyński, Schiller i Słonimski. Praca, według anegdotycznych wspomnień Słonimskiego, polegała głównie na sporach o sposób pokazania bohaterki.

„Schiller: «Widzimy Ewę jako prostytutkę, róg ulicy, latarnia. Następny kadr: szpital weneryczny. Zbliżenie. Wrzody». Ordyński z rozpaczą: «Lulek! Ona jest czysta!»" (Słonimski 1975, s. 175). Mediacje Słonimskiego, który próbował pogodzić przyjaciół, nie przyniosły efektu, zresztą okazały się niepotrzebne, bowiem Bergner zrezygnowała z przyjazdu do Polski po tym, jak zaangażowała się w realizację filmu *Ariana* (1931, reż. Paul Czinner), nie tylko jako odtwórczyni tytułowej bohaterki, ale też współautorka scenariusza. W tej sytuacji Feniks wycofał się z projektu.

Kolejna ekranizacja *Dziejów grzechu* była dziełem Henryka Szaro, który w roku 1924, po latach spędzonych w Petersburgu/Piotrogrodzie, wrócił do rodzinnej Warszawy. Jako artysta doskonale orientujący się w dokonaniach teatrów sowieckich, w których pracował, cieszył się dużym uznaniem. Jego pierwsze krajowe realizacje teatralne i filmowe potwierdziły sprawność reżyserską. Sam Szaro o sfilmowaniu powieści Żeromskiego mówił: „Myślałem o tym od sześciu lat i prowadziłem w tym kierunku pertraktacje" (J.M. [Markowicz] 1933, s. 6), czyli jak łatwo policzyć – mniej więcej od premiery inscenizacji Schillera. Jego zamierzenia spotkały się z ambicjami Sfinksa, który na swój jubileusz, nie szczędząc kosztów, przygotował ekranizację *Dziejów grzechu* w gwiazdorskiej obsadzie. Sfinksa z kolei mogła zainspirować „nieustająca moda" na Żeromskiego. Od roku 1928, kiedy Stefania Heymanowa stwierdziła, że „filmiarze rzucili się [na dzieła Żeromskiego] z jakąś chorobliwą pasją" (Stef. H. [Heymanowa] 1929, s. 13), ta pasja trwała i – jak wyliczył Józef Szpecht – *Dzieje grzechu* były piątą polską ekranizacją prozy Żeromskiego[6] zrealizowaną w krótkim czasie, według niego równie nieudaną jak wszystkie pozostałe: „Spośród utworów Żeromskiego filmowcy polscy wybrali te, które posiadają odpowiedni (czytaj kasowy) ich zdaniem, ładunek erotyzmu i sensacji" (J.Sz. [Szpecht] 1933, s. 10).

> Prawa ekonomiczne rządzące kinem pozwalały producentom filmowym wykorzystywać aurę skandalu otaczającą twórców lub ich dzieła, lecz – z drugiej strony – nie dopuszczały do zbytniego rozdźwięku między kinem a powszechnie aprobowanymi normami moralnymi i obyczajowymi

– reasumuje z perspektywy lat Alina Madej (1994, s. 74) grę takich czynników, jak ekonomia i skandal, w kontekście m.in. filmowych *Dziejów grzechu*. Właściciele Sfinksa, świadomi tego rodzaju uwarunkowań, pamiętając gorące dyskusje toczące się wokół sfilmowanego – przez Szaro – *Przedwiośnia*, a także innych utworów, nie tylko Żeromskiego, przenoszonych na ekran, działali ostrożnie. Żeromski był twórcą kojarzonym powszechnie z walką o morale narodu, budzącym sumienie społeczne, „rozrywającym rany polskie, żeby się nie zabliźniły błoną podłości". Ranga jego nazwiska miała stanowić coś w rodzaju alibi dla

[6] Poprzednie cztery to: *Przedwiośnie* (1928, reż. Henryk Szaro), *Ponad śnieg* (1939, reż. Konstanty Meglicki), *Uroda życia* (1930, reż. Juliusz Gardan) i *Wiatr od morza* (1930, reż. Kazimierz Czyński); warto przypomnieć, że na początku lat 20. powstały też: *Uroda życia* (1921, reż. William Wauer i Eugeniusz Modzelewski) oraz *Rok 1863* wg *Wiernej rzeki* (1922, reż. Edward Puchalski).

wybrania dzieła tak skandalizującego obyczajowo. Michał Rusinek recenzujący *Dzieje grzechu* w „Pionie" przypomniał też, że powieść ta była książką „spod ławki", za której czytanie groziło wyrzucenie z gimnazjum, stąd całe jego pokolenie darzyło ją szczególnym sentymentem. Rusinek uważał, że film poruszał żywo wówczas dyskutowany problem świadomego macierzyństwa, wreszcie, po zredukowaniu powieści do samych wydarzeń, otrzymywało się świetną sensacyjną fabułę. Mimo to publicysta „Pionu" twierdził, że „grzechem było zabranie się do *Dziejów grzechu*" (Rusinek 1933, s. 12).

Karolina Lubieńska, odtwarzająca w filmie Szaro główną rolę, zapamiętała, że „powołano komisję konsultacyjną, by z jak największym pietyzmem przenieść na ekran dzieło wielkiego pisarza" (Wachowicz 1959, s. 4). Nie wiadomo niestety, jakie były kompetencje komisji, czy sugerowała wątki powieściowe, które musiały bądź powinny znaleźć się w scenariuszu, czy opiniowała gotowy już scenariusz, czy miała uprawnienia cenzorskie.

Napisy czołowe *Dziejów grzechu* nie zachowały się (nie tylko napisy czołowe, w ogóle z filmu pozostało jedynie 47 minut), a w programie kinowym żadna informacja na temat scenarzystów nie została podana. Początkowo pisano o „prawdopodobnej" współpracy z Schillerem (*Dzieje...* 1932, s. 4), który w swoim pięciogodzinnym przedstawieniu zachował kolejność scen, wszystkie postaci i obszerne fragmenty tekstu powieściowego. Natomiast twórcy ekranizacji z roku 1933 musieli materiał dostosować do półtoragodzinnego seansu, zredukować liczbę postaci i miejsc akcji, skrócić partie dialogowe. Trudno dostrzec jakieś wyraźniejsze zależności (Schiller 1996c, s. 50–51)[7] między przedstawieniem Schillera a filmem Szaro.

Według „Światowida", „scenariusz opracował Słonimski" (AL. 1933, s. 18), który również sprawował kierownictwo literackie (zob. Szaro 1933, s. 1 oraz J. 1933, s. 1). O jego udziale w powstaniu filmu świadczyć może też ballada *Konduktor Wiśniewski*, której słowa napisał specjalnie do *Dziejów grzechu*. W środowiskach przestępczych już od końca XIX wieku popularna była anonimowa pieśń o konduktorze Antonim Wiśniewskim, który zabił swoją żonę i dzieci, po czym został schwytany przez policję. Słonimski napisał zupełnie nowy tekst, doskonale imitując styl podwórkowej bądź więziennej ballady. Jego pieśń, śpiewana w trakcie przygotowań do napadu szajki Płazy-Spławskiego i Pochronia na Łukasza Niepołomskiego, antycypuje finałowe wydarzenia:

> Konduktor Wiśniewski pokochał dziewczynę,
> Czarne palto włożył i czarne lakiery
> I wyszedł na miasto w wieczorną godzinę,
> Wstąpił „Pod karasia", wypił wódki cztery.
>
> Żeby się spodobać szykownej panience,
> Napadł na bankiera na ulicy Wroniej,

[7] Zob. także egzemplarz teatralny *Dziejów grzechu* (nr 458) w Muzeum Teatralnym w Warszawie.

Obmył na podwórku zakrwawione ręce,
Zabrał sto tysięcy i poleciał do niej.

Ukryjże mnie, Wando, szpicle za mną lecą,
Nagrodę przyznali temu, co mnie chwyci,
Utul moje serce miłością kobiecą,
Ona nic nie mówi, ale wszystko widzi.

Dała mu swą miłość, gdy zasnął zmęczony,
Biegnie na policję, jak i co donosi,
Konduktor Wiśniewski, nagle obudzony,
Chwyta za rewolwer i rękę podnosi.

Policjant go trzyma, szpicel już go dusi,
Zanim mu zdążyli nałożyć kajdanki,
Konduktor Wiśniewski krzyknął: – Zginąć musi!
Strzela prosto w serce niewiernej kochanki.

Wanda już zemglona ze śmiercią się brata,
Płacze i zawodzi: Cóżem ja zrobiła.
Konduktor Wiśniewski ginie z ręki kata,
Nieszczęśliwa miłość oboje zabiła[8].

Nazwisko Słonimskiego pojawia się w tylu kontekstach związanych z *Dziejami grzechu*, że można zaryzykować twierdzenie, iż miał udział w powstaniu scenariusza. Jest bardzo prawdopodobne, że niezadowolony z efektu, niezgodnego z jego założeniami, wycofał nazwisko z czołówki. Nie byłby to zresztą jedyny przypadek, gdy Słonimski odcinał się od swych dokonań. Ostateczny kształt *Dziejom grzechu* nadał zapewne Henryk Szaro.

„Tajemnice gabinetu ginekologicznego"

Film „zaczyna się, jak... prawdziwy, artystyczny film. Spowiedź Ewy. Twarz księdza poprzez kraty konfesjonału; to znów twarz penitentki (Lubieńskiej). Tu mamy urywek kinowej interpretacji utworu literackiego" (JAR [Janowski] 1933b, s. 918). Jerzy Toeplitz ubolewał, że „za grosz nie ma myśli, wiążącej […] pojedyncze scenki", myśl została zastąpiona przez „protokularne odtworzenie akcji" (J.B.T. [Toeplitz] 1933, s. 6). Mimo dokonanych skrótów twórcom udało się przeprowadzić bohaterkę przez większość miejsc i sytuacji, w jakich umieścił ją Żeromski. Choć nie zawsze zrobiono to w sposób zadowalający, np. „wlepione zdjęcia z Riviery i z Paryża to wątpliwa «atrakcja»" (Stef. H. [Heymanowa] 1933, s. 16). W scenariuszu zeszły na plan dalszy albo wręcz znikły całkowicie nieudane działania filantropijne, krytyka społeczeństwa i zaściankowości – „opuszczono w nim najciekawsze bodaj epizodyczne postaci Jaśniacha i Bodzanty" (Adam. 1937, s. 17), a ten ostatni „ma przecież doniosłe znaczenie dla społecznej treści poruszonych w książce zagadnień prostytucji i filantropii" (J.Sz. [Szpecht] 1933). W filmie większą rolę niż w powieści odegrał uwodziciel i pospolity rzezimieszek Pochroń, „który w interpretacji ekranowej urasta do roli wyłącznego niemal sprawcy losów Ewy" (J.Sz. [Szpecht] 1933). Tym samym powstał

[8] Tuwim 1999, s. 276 i 316.

film z rozbudowanym wątkiem erotycznym i sensacyjnym, w którym nie próbowano pogłębić przedstawianych wydarzeń. Nie przypadkiem był „reklamowany jako «tajemnice gabinetu ginekologicznego»" (Adam. 1937). Nawiasem mówiąc, koncepcja postaci Pochronia trafiła do filmu z Schillerowskiego przedstawienia. Adolf Nowaczyński recenzję z tego spektaklu zatytułował *Wypędzić Pochronia z teatru!*, a w samym tekście napisał, że „powieść Żeromskiego była o Ewie, a transpozycja filmowa w Teatrze Polskim jest o Pochroniu" (Nowaczyński 1926, s. 3). Można z tego też wyciągnąć wniosek, że konstrukcja scenariusza i skupienie się na wątku awanturniczo-kryminalnym zostały zapożyczone z adaptacji teatralnej dzięki sile kreacji bandyckiej pary granej przez Bogusława Samborskiego (Pochroń) i Kazimierza Junoszę-Stępowskiego (Płaza-Spławski). Nie przypadkiem obaj aktorzy powtórzyli swoje role w takiej samej jak w teatrze charakteryzacji (zob. Kowalska 2000, s. 294–297). O Junoszy-Stępowskim u Schillera Słonimski napisał: „Mistrz grozy [...]. Wielki ten aktor w opanowanych ruchach, w miażdżącym spokoju maski wniósł na scenę trupi chłód człowieka o umarłym sercu" (Słonimski 1959, s. 226). Z równą maestrią zagrał w filmie Henryka Szaro. Kreacja Junoszy-Stępowskiego była tak sugestywna, że jeszcze po czterdziestu latach odwołał się do niej Walerian Borowczyk w swojej wersji *Dziejów grzechu* z roku 1975[9].

Żaden z występujących w *Dziejach grzechu* aktorów, poza parą Junosza-Stępowski–Samborski, nie otrzymał jednoznacznie pozytywnej oceny. Ewę zagrała, jak już wspomniałem, Karolina Lubieńska. Po odtworzeniu lirycznej bohaterki w *Dziesięciu z Pawiaka* (1931) w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego, kiedy to uznano ją za „kandydatkę na gwiazdę" (bwl. [Lewicki] 1931, s. 9), bez sukcesu wystąpiła w następnym filmie tegoż reżysera – *Pałac na kółkach* (1932). W kolejnym – właśnie w *Dziejach grzechu* – otrzymała dramatyczną rolę kobiety-modliszki, wiecznej Ewy stanowiącej zagrożenie dla płci męskiej, osoby zarażonej złem i tym złem zarażającej, która poświęcając się w imię miłości, otrzymuje odkupienie. Lubieńska wywalczyła tę rolę w konkursie Sfinksa – zwyciężając kilkadziesiąt konkurentek, wśród nich starszą od siebie o siedem lat gwiazdę tej wytwórni – Jadwigę Smosarską (Beylin 1962, s. 41–42; Hendrykowska 2007, s. 131). „Ewa stała się moim drugim ja – mówiła Lubieńska w wywiadzie. – Podczas nagrywania filmu byłam nią, tak że po skończeniu zdjęć czasem trudno było mi stać się znów... Karoliną Lubieńską" (J. 1933). Jednak, według recenzenta „Kuriera Warszawskiego", wypadła jednostronnie, choć nie ze swojej winy, mimo że „wygrała pełny akord mocnych akcentów dramatycznych z pominięciem wielu innych, składających się na tę złożoną postać" ((B.) 1933, s. 5). W powieści losy bohaterki są wypadkową napięć pomiędzy ścieżką Miłości – swoistej niewoli uczuciowej, której się poddała, i ścieżką

[9] Swoistym hołdem dla filmu Szaro było także obsadzenie przez Borowczyka Karoliny Lubieńskiej w roli matki Ewy.

Grzechu – dzieciobójstwa. W filmie pozostała jedynie Miłość, ale ponieważ para amantów była „nieco drewniana i twarda" (Rusinek 1933), toteż – zdaniem Stefanii Zahorskiej – „trudno jest zrozumieć miłość Ewy do Łukasza upostaciowanego przez [Dobiesława] Damięckiego" (Zahorska 1933, s. 7).

Rusinek napisał, że Lubieńska dobrze grała, dopóki nie zaczęła mówić (Rusinek 1933), skrytykował też dźwięk, dialogi i złe podawanie tekstu. Były to powszechne bolączki ówczesnych filmów polskich. Producenci ze Sfinksa zdawali sobie z tego doskonale sprawę. *Dzieje grzechu* były pierwszym w pełni dźwiękowym samodzielnie zrealizowanym filmem tej wytwórni, toteż na planie był obecny Karol Borowski – figurujący w programie jako autor dialogów (niekiedy przypisywano mu nawet autorstwo scenariusza) – jeden z najbardziej doświadczonych reżyserów teatrów warszawskich w międzywojniu. Jego zadaniem była pomoc aktorom w znalezieniu metody wypowiadania dialogów. Panowało wówczas techniczno-dykcyjne przekonanie, że na planie filmu dźwiękowego należy mówić wolno, przeciągając zdania, bo tylko ten sposób podawania tekstu może zarejestrować aparatura. Wprawdzie w ukończonym na początku roku 1933 filmie *Pod Twoją obronę* Edwarda Puchalskiego i Józefa Lejtesa Borowski nie bardzo sprawdził się jako „reżyser dialogów" (JAR [Janowski] 1933a, s. 339), ale i tak został zaangażowany do *Dziejów grzechu*. Tu efekty też były wątpliwe i „część mówiona obrazu nie odstąpiła od fatalnej już tradycji filmów polskich. Aktorzy deklamują prozą" (J.Sz. [Szpecht] 1933). W naturalny sposób dialogi podawali tylko Jan Kurnakowicz (Horst) i Ludwik Fritsche (Pobratyński) ((B.) 1933).

„Największą wadą tego filmu jest to, że nakręcono go «według» powieści Żeromskiego" (Ciszewski 1933, s. 3). I właśnie stosunek do jego pisarstwa najbardziej podzielił recenzentów. Stawiano zarzuty, że twórcy filmu pominęli tak ważną w *Dziejach grzechu* współmierność słowa z obrazem, że zatracili frazę powieści (choć dialogi zostały niekiedy przeniesione wprost z kart książki), że „utwór przeinaczono", a także „spłycono" (J.Sz. [Szpecht] 1933). Tym opiniom zdecydowanie przeciwstawiała się Stefania Zahorska, jedna z najbardziej niezależnych recenzentek epoki, argumentując, że „to polski film – nie zaś transpozycja Żeromskiego na ekran" (Zahorska 1933). Innymi słowy: „Nazwisko Żeromskiego poza afisz sięgać nie powinno" (Ciszewski 1933, s. 3). I jeśli się zapomniało o literackim pierwowzorze, można było uznać, że jest to „film na ogół […] lepszy niż inne polskie" (Rusinek 1933), „na poziomie średniej produkcji europejskiej" (*Szczegółowy...* 1933, s. 8), zaś „reżyseria odznacza się widoczną starannością" (Ciszewski 1933, s. 3). Podobała się, na ogół, dynamiczna narracja, efektowne oświetlenie kadru, ekspresjonizujące zdjęcia autorstwa Seweryna Steinwurzla, które w połączeniu z sensacyjno-erotyczną treścią spowodowały, że pod względem komercyjnym film ten nie ustępował podobnym dziełom kinematografii zachodnich. Michał Rusinek – choć stwierdził, że za mało jest prawdziwie „filmowych" szczegółów – to jednak kilka

z nich wyróżnił, m.in. ukazanie z pietyzmem spelunki i ujęcie, w którym widoczna jest „ręka Ewy w powietrzu ściskająca z bólu powietrze" (Rusinek 1933). Pokazanie „prawdziwych" *Dziejów grzechu*, z których przebijałaby wyraźnie skłonność Żeromskiego do naturalizmu, było niemożliwe. Ówczesna publiczność kinowa nie była do tego przygotowana. Leon Brun napisał w „Kinie", że byłby niesprawiedliwy, gdyby nie zaznaczył

> [...] kilku chwalebnych odstępstw od faktury powieściowej gwoli oszczędzenia widzom zbyt jaskrawych efektów. A więc – Ewa topi dziecko w przerębli (a nie w kloace). Zabija zaś hrabiego Szczerbica bezwiednie (a nie świadomie, jak w powieści). [...] Pochroń bije Ewę za drzwiami: słychać tylko odgłosy siarczystych policzków. (Brun 1933, s. 3)

Rusinek wysoko ocenił scenę porodu, wyrażoną za pomocą zapożyczonej z kina sowieckiego metafory pękania lodu na rzece[10]. Lubieńska wspominała po latach:

> W filmie reż. Szaro twarzą musiałam grać tragedię dziewczyny w ciąży opuszczonej przez chłopaka, której grozi potępienie przez rodziców i społeczeństwo. Później Ewa jakieś zawiniątko, w którym domyślamy się tylko, że jest dziecko, topi w przerębli. (Lubieńska 1975, s. 4)

Jednak mimo usunięcia drastyczności w oczach recenzenta „Kuriera Warszawskiego" było to i tak za mało, skoro napisał w imieniu społeczeństwa, że „nie życzy sobie nadmiaru brudów obyczajowych i motywów zbrodniczych na ekranie" ((B.) 1933).

W związku z licznymi przedstawieniami i ekranizacjami, które swobodnie poczynały sobie z uznanymi dziełami literackimi, na mocy Rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego z dnia 27 października 1933 roku wprowadzono „Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych", na mocy którego zakazane zostały m.in. produkcje „ośmieszające arcydzieła literatury polskiej lub złośliwie je zniekształcające" (art. 13f). Publicysta dwutygodnika „Do Którego Pójść Kina" sugerował, „że prawodawca miał na myśli w pierwszym rzędzie polską produkcję filmową rozprawiającą się w sposób niesłychany i barbarzyński z dziełami najcenniejszych pisarzy przy tłumaczeniach ich na film" („Do Którego Pójść Kina" 1933, s. 4). Brak jednak przykładów stosowania tego prawa, ale też żadne arcydzieła – chyba że za takie uznać zrealizowane w roku 1936 *Różę* (reż. Józef Lejtes) i *Wierną rzekę* (reż. Leonard Buczkowski) Żeromskiego – nie zostały w tych latach przeniesione na ekran.

Nie brakowało narzekań na poziom warsztatowy *Dziejów grzechu*. Recenzenci zdecydowanie skrytykowali montaż. Rusinek napisał, że „niezaokrąglone skróty zrobiły z tego siekaninę na rzadko". W efekcie owa kondensacja, zestawianie scen, powodowały niekiedy brak ciągłości akcji, pojawiały się sytuacje nieuzasadnione, wręcz

[10] Scenę tę docenili także bardzo krytyczni wobec całego filmu Józef Szpecht (J.Sz. 1933) i Tadeusz Ciszewski (1933), choć ten ostatni uznał ją za „twórczo" zapożyczoną z *Erotikonu* (1929) Gustava Machatý'ego.

„dziury psychologiczne": „Naraz włazi na ekran nieznany dotychczas widzowi Szczerbic z fotografią Ewy w ręce, każąc nam wierzyć, że to musi być od razu pojedynek" (Rusinek 1933; zob. także: (B.) 1933; Stef. H. [Heymanowa] 1933). W roku 1958 Andrzej Merkert wspominający *Dzieje grzechu* Szaro z perspektywy ćwierćwiecza, zapewne na podstawie własnych wspomnień, napisał: „zawiodła próba montażu filmu z szeregu skrótów, w rezultacie wyszła garść luźnych epizodów zestawionych bez logicznego i psychologicznego uzasadnienia" (Merkert 1958, s. 6).

Z dzisiejszej perspektywy stosunek do powieści Żeromskiego, walory artystyczne filmu, jakość aktorstwa, poziom techniczny, choć istotne, nie wydają się najważniejsze. Interesujące jest to, co filmowe *Dzieje grzechu* mogły powiedzieć o czasach współczesnych twórcom. W powieści i w przedstawieniu Schillera akcja była osadzona w realiach rozbiorowych, aczkolwiek w przedstawieniu nie były one szczególnie eksponowane. Wręcz odwrotnie, były stłumione, nawet rosyjscy policjanci nosili ubrania cywilne. Natomiast w filmie Szaro akcja została uwspółcześniona. Ewa i Szczerbic o losie Łukasza dowiadują się w konsulacie Rzeczypospolitej Polskiej w Rzymie. Na ekranie znalazły się sceny z dansingu, na którym śpiewa chór rewellersów Dana. Wreszcie w czasie przygotowań do finałowego napadu, gdy Płaza-Spławski czyta gazetę (zapewne „Kuriera Porannego"), widać reklamę dramatu religijnego *Pod Twoją obronę*, granego w warszawskim kinie Apollo od premiery 1 kwietnia 1933 aż do końca sierpnia tegoż roku. Według Stefanii Heymanowej, uwspółcześnienie akcji było niepotrzebne. Był to tylko jeden z licznych zarzutów skierowanych przez tę recenzentkę przeciw *Dziejom grzechu*. Za ich kwintesencję można uznać zdanie: „Cóż za obrzydliwa epoka, w której mody i meble były równie brzydkie jak – moralność" (Stef. H. [Heymanowa] 1933). Postawę autorki znakomicie charakteryzuje użyty przez nią czas przeszły, choć akcja toczy się współcześnie. Wydaje się, że jej krytyczna ocena filmu była próbą ucieczki od rzeczywistości, co ważne – wyrażoną przez publicystkę „Bluszczu", tygodnika przeznaczonego dla kobiet. Wszystko wskazuje na to, że Heymanowa nie chciała dopuścić do swej świadomości tego, że współcześnie, obok niej, dzieją się rzeczy tak ohydne, choć Jadwiga Krawczyńska w jedynym artykule poświęconym prostytucji, jaki się ukazał na łamach „Bluszczu", informowała, że w Warszawie z tego procederu utrzymuje się około dziesięciu tysięcy kobiet (Krawczyńska 1930, s. 4). Czy Heymanowa widok upokarzanej Ewy zniosłaby łatwiej, gdyby towarzyszyła jej świadomość, że to, co pokazano na ekranie, to już przeszłość, a rzeczywistość maluje się w jaśniejszych barwach? Nawiasem mówiąc, gdy w okresie poprzedzającym realizację filmu powszechnie dyskutowana była sprawa dopuszczalności aborcji, redakcja „Bluszczu" nie zajęła stanowiska, natomiast pozwoliła wypowiadać się na ten temat swoim czytelniczkom.

To, o czym wzdragał się pisać „Bluszcz", trafiało do czytelników z jednej strony dzięki tzw. czerwoniakom, eksploatującym tematy

sensacyjne i skandalizujące, z drugiej – poważnej publicystyce, m.in. na łamach „Wiadomości Literackich", w dodatku „Życie świadome" poświęconym „sprawom reformy obyczajowej" (zob. Szpakowska 2012, s. 128–137). Korespondowało to z wielką kampanią społeczno-obyczajową prowadzoną przez Tadeusza Żeleńskiego-Boya, autora książek *Dziewice konsystorskie* (1929), *Piekło kobiet* (1930), *Nasi okupanci* (1932), *Zmysły…, zmysły* (1932). W jego publicystyce pojawił się zatem cały pakiet najpoważniejszych zagadnień społecznych i obyczajowych, które były zawsze żywo, acz bez szczególnych rezultatów, dyskutowane przy okazji kolejnych odsłon *Dziejów grzechu*: życie seksualne, wolne związki, unieważnienie małżeństwa, samotne macierzyństwo, aborcja, prostytucja. W Polsce w okresie realizacji *Dziejów grzechu* Szaro śluby cywilne istniały wyłącznie na terenie dawnego zaboru pruskiego, w pozostałych częściach kraju małżeństwa musiały być zawierane w którymś z obrządków religijnych. I choć w Kościele katolickim rozwody nie istniały, to w praktyce po poniesieniu wysokich kosztów finansowych można było otrzymać unieważnienie małżeństwa. „Najbogatsi mogą zostać przy wierze ojców, średniaczki muszą zmienić wiarę (bo taniej i prędzej), a biedacy mogą sobie żyć «na wiarę». Trzy klasy, jak na kolei żelaznej" (Żeleński 1978, s. 167). Innym problemem podejmowanym przez Żeleńskiego była sprawa dopuszczalności aborcji. W chwili podejmowania decyzji o realizacji *Dziejów grzechu* od kilku miesięcy obowiązywały już ustawowe regulacje prawne, które stawiały Polskę wśród państw pod tym względem najbardziej liberalnych w Europie. Kodeks pozwalał na aborcję, jeżeli do ciąży doszło w wyniku przestępstwa lub gdy zagrażała ona życiu matki. Natomiast otwarta była dyskusja na temat świadomego macierzyństwa i prostytucji. Alina Madej zastanawiała się, czy realizacja filmu nie była wkomponowana w zażartą walkę o poradnictwo seksualne i zmianę obyczajów, prowadzoną zresztą nie tylko przez Żeleńskiego-Boya, ale także przez m.in. Irenę Krzywicką i Hermana Rubinrauta (autorów „Życia Świadomego"). Od lutego 1932 roku rekordy powodzenia na scenach krajowych bił dramat *Sprawa Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, podejmujący temat „nowej kobiety", wyzwolonej od zależności od mężczyzny. Utwór ten trafił także do kilku teatrów zagranicznych, a nawet do Hollywood. W tym samym roku 1933, w którym odbyła się premiera *Dziejów grzechu*, Juliusz Gardan realizował film *Wyrok życia* według scenariusza Morozowicz-Szczepkowskiej, w którym zostały poruszone takie problemy, jak uwiedzenie, niechciana ciąża, odpowiedzialność mężczyzny za dziecko itp. Można było zatem oczekiwać, że Szaro wpisze się w tę dyskusję czy raczej walkę o przemianę obyczajów, o wyrwanie Polski z katolickiego zaścianka. Napomykał nawet o tym w jednym z wywiadów:

> Przystępując do pracy nad *Dziejami grzechu*, zdawałem sobie jak najdokładniej sprawę z tego, że życie dzisiejsze zmieniło zarówno psychologię kobiety, jak też i stosunek społeczeństwa do sprawy nielegalnej miłości

> i nieślubnych dzieci uległ poważnemu przekształceniu. (J.M. [Markowicz] 1933)

Leon Brun dostrzegł w filmie „szczyptę tendencji pod znakiem propagandy rozwodów i legalnego przerywania ciąży" (Brun 1933). Na ten sam temat w tonie oskarżenia napisano w „Kurierze Warszawskim", iż ze scen u lekarza i adwokata „wysnuwa się wniosek, że wszystko byłoby dobrze, gdyby nie trudności uzyskania rozwodu" ((B.) 1933). Aluzje tego rodzaju czynił też Rusinek. Natomiast Tadeusz Ciszewski uznał, że „pewne wtręty nawiasowe w rodzaju podkreślenia potrzeby świadomego macierzyństwa i rozwodów mogłyby równie dobrze nie istnieć, bo nie należą do trzonowej akcji" (Ciszewski 1933). Jednak z poważnym podejściem do problemu równych praw kobiet film nie miał nic wspólnego. Szaro poprzez swój film nie próbował wychować „nowej kobiety" ani zmieniać obyczajów. Alina Madej zarzuciła wręcz filmowi, że należał do „królestwa tradycjonalizmu" i opowiadał się za słusznością patriarchalnych „starych porządków" (Madej 1994, s. 91–92).

* * *

Stanisław Wohl – wówczas jeden z najaktywniejszych działaczy Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start", propagującego kino artystyczne i społecznie użyteczne – wielokrotnie zarzucał kinu polskiemu złą organizację produkcji, czego konsekwencją było zaniedbywanie walorów artystycznych, wytykał brak koncepcji, która powinna być narzucona przez producenta, a którą poszczególni współpracownicy powinni realizować, każdy na swojej płaszczyźnie. Pod tym względem uznał jednak *Dzieje grzechu* za chlubny wyjątek. Film był według niego „[...] przemyślany i opracowany przez operatora. Widzimy, że nawet w naszych skromnych warunkach można dojść do zupełnie dobrych rezultatów" (Wohl 1933, s. 5). *Dzieje grzechu* wyznaczyły koniec pewnej epoki. Była to jedna z ostatnich ekranizacji klasyki przed wojną, nie tylko twórczości Żeromskiego – od tego czasu adaptacje literatury przestaną dominować w polskim kinie tego okresu. Był to też czterdziesty pierwszy film Sfinksa, zarazem przedostatni nakręcony przez tę zasłużoną wytwórnię.

BIBLIOGRAFIA

Adam. A., 1937, *Żeromski na ekranie*, „Srebrny Ekran" nr 12
AL., 1933, *Nowe filmy*, „Światowid" nr 26
Aleramo S., 1909, *Kobieta*, przeł. z włoskiego S. Gallone, „Prawda" 1909, nr 35, 37–41, 43, 45–46, 48–49
Aleramo S., 1910, *Kobieta*, przeł. z włoskiego S. Gallone, „Prawda" nr 1–23
Appenszlak J., 1926, *Scena polska. „Dzieje grzechu"*, „Nasz Przegląd" nr 290
(B.), 1933, *Przed ekranem. „Dzieje grzechu"*, „Kurier Warszawski" nr 256
Bala A., 2014, *Z Łowicza na wielki plan filmowy*, „Łowiczanin. Kwartalnik Historyczny" nr 4

Beylin S., 1962, *O zwycięskich konkursach, dzielnej woltyżerce i „Książątku”*, w: S. Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa
Brun L., 1933, *„Dzieje grzechu” i dzieje innych grzechów*, „Kino” nr 40
bwl. [B.W. Lewicki], 1931, *Z srebrnego ekranu. Apollo – Lew: „Dziesięciu z Pawiaka”*, „Słowo Polskie” nr 272
C., 1930, *Dzieje duszy*, „Gazeta Warszawska” nr 165A
Dębski A., 2015, *Konteksty „Dziejów grzechu” – najpopularniejszego filmu w Warszawie w 1911 roku*, „Kwartalnik Filmowy” nr 89–90, s. 327–343
„Do Którego Pójść Kina” 1933, nr 2, s. 4
Dzieje grzechu, „Kinematograf Polski” 1920, nr 1, s. 17
Dzieje grzechu, „Kurier Poranny” 1932, nr 327
g., 1919, *Z sądów. „Dzieje grzechu” przed sądem*, „Robotnik” nr 386
Galewski J., [b.d.], „Początek wspomnień filmowych od 1907–1944 roku”, maszynopis, Instytut Sztuki PAN, paginacja nieciągła
„Gazeta Lwowska” 1919, nr 220, s. 4
„Goniec Częstochowski” 1919, nr 206, s. 4
Grzymała-Siedlecki A., 1926a, *„Dzieje grzechu” Żeromskiego*, „Kurier Warszawski” nr 289 wyd. wieczorne
Grzymała-Siedlecki A., 1926b, *Pod światło. Grzech „Dziejów grzechu” w Teatrze Polskim*, „Kurier Warszawski” nr 292
„Hacefira” (Warszawa) 1911, 28 sierpnia, s. 3
Hendrykowska M., 1993, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań
Hendrykowska M., 2007, *Smosarska*, Poznań
Irzykowski K., 1995, *Teatr Polski: „Dzieje grzechu” S. Żeromskiego w układzie dramatycznym i w inscenizacji L.S. Schillera*, [w:] idem, *Pisma teatralne*, t. 1: *1896–1926*, Kraków
J., 1933, *„Dzieje grzechu” na ekranie. Jubileuszowy film wytwórni „Sfinks”*, „Wiadomości Filmowe” nr 6
J.B.T. [J.B. Toeplitz], 1933, *Na naszych ekranach. „Dzieje grzechu” (Apollo)*, „Kurier Poranny” nr 266
J.M. [J. Markowicz], 1933, *Rozmowa o „Dziejach grzechu”*, „Kino” nr 37
J.Sz. [J. Szpecht], 1933, *„Dzieje grzechu” w kinie Apollo*, „Epoka” nr 43
JAR [J. Janowski], 1933a, *Film. „Pod Twoją obronę” (kino Apollo)*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 17
JAR [J. Janowski], 1933b, *Film*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 46
J.B.T. [J.B. Toeplitz], 1933, *Na naszych ekranach. „Dzieje grzechu” (Apollo)*, „Kurier Poranny” nr 266
Kijeński S. (oprac. i wydał), 1923, *Proces Eligiusza Niewiadomskiego o zamach na życie prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Gabriela Narutowicza w dniu 16 grudnia 1922 r. odbyty w sądzie okręgowym w Warszawie dnia 30 grudnia 1922 roku*, Warszawa
Kowalska J., 2000, *Kazimierz Junosza-Stępowski*, Warszawa
Krawczyńska J., 1930, *Równouprawnienie i białe niewolnictwo*, „Bluszcz” nr 43
Lubieńska K., 1975, *O Walerianie Borowczyku i dwóch wersjach „Dziejów grzechu”*, rozmowa z Karoliną Lubieńską, rozm. J. Zysnarski, „Gazeta Lubuska” 1975, nr 154
Madej A., 1985, *Żeromski na ekranie*, „Iluzjon” nr 4
Madej A., 1994, *Restrykcyjna i modelująca funkcja cenzury filmowej*, w: A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków
Merkert A., 1958, *Dzieje grzechu, czyli adaptacje Żeromskiego*, „Ekran” nr 15

Najnowsze filmy polskie, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1930, nr 93, s. 12 („Kurier Filmowy" nr 14)
Nowaczyński A., 1926, *Wypędzić Pochronia z teatru!*, „Gazeta Warszawska Poranna" nr 290
Przegląd prasy: kinematograf, „Kurier Warszawski" 1911, nr 246 wyd. wieczorne, s. 6
Rusinek M., 1933, *Na ekranach: trzy filmy*, „Pion" nr 3
Schiller L., 1996a, *Co mówi Leon Schiller o dalszej pracy w teatrze na Powiślu. Wywiad z najznakomitszym polskim reżyserem*, w: L. Schiller, *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa
Schiller L., 1996b, *Leon Schiller o „Dziejach grzechu". Wywiad specjalny „8 Wieczór"*, w: L. Schiller, *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa
Schiller L., 1996c, *Sensacyjna premiera „Dzieje grzechu" w Teatrze Polskim. Rozmowa „Wiadomości Literackich" z Leonem Schillerem*, w: L. Schiller, *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa, s. 50–51
Simeone M., 2015, *La diva gentile. Soava Gallone nelle riviste cinematografiche italiane dal 1915 al 1925*, „Italica Wratislaviensia" nr 6
Słonimski A., 1959, *Dzieje grzechu*, w: A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 1, Warszawa
Słonimski A., 1975, *Alfabet wspomnień*, Warszawa
Smoliński M.G., 2014, *Biskup negocjator. Zygmunt Choromański (1892–1968). Biografia niepolityczna?*, Warszawa
Społeczeństwo protestuje przeciw „Dziejom grzechu" na scenie, „ABC" 1926, nr 29, s. 5
Stef. H. [S. Heymanowa], 1929, *„Przedwiośnie" – zdradliwy ekran*, „Bluszcz" nr 7
Stef. H. [S. Heymanowa], 1933, *Z życia ekranu*, „Bluszcz" nr 40
Szaro H., 1933, *Przy filmowaniu „Dziejów grzechu". Wywiad z reż. Szaro*, rozm. S. Jesiotr, „Wiadomości Filmowe" nr 2, s. 1
Szczegółowy przegląd wyświetlanych filmów – „Dzieje grzechu", „Do Którego Pójść Kina" 1933, nr 1, s. 8
Szpakowska M., 2012, *„Wiadomości Literackie" prawie dla wszystkich*, Warszawa
Świerczewski E., 1926, *Teatry warszawskie. „Dzieje grzechu" Żeromskiego w Teatrze Polskim*, „Comoedia" nr 27
Tad. C. [T. Ciszewski], 1933, *Na filmowej taśmie*, „Słowo" nr 269
Tuwim J., 1999, *Utwory nieznane. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze. Kabaret. Artykuły. Listy*, oprac. T. Januszewski, Łódź
Wachowicz B., 1959, *Karolina Lubieńska*, „Ekran" nr 26
Wohl S., 1933, *Przyszłość kina. Odpowiedź Stanisława Wohla*, rozm. J. Toeplitz, „Kurier Polski" nr 299
Z sądów. „Dzieje grzechu" w opałach, „Robotnik" 1919, nr 294, s. 7
Zahorska S., 1933, *Dzieje grzechu*, „Wiadomości Literackie" nr 43
Żeleński T. (Boy), 1978, *Reflektorem w mrok*, Warszawa

Kino wiejskie nr 19 w Puszczykowie („Kino Wielkopolskiego Parku Narodowego") pod Poznaniem (1951)