

# Prasa i druki okołoprasowe jako źródła wizualne do badań historii filmu w okresie Wielkiej Wojny (1914-1918)

Polskiej prasy filmowej na terenie trzech zaborów niemal w ogóle nie było. Zastępowały ją czasopisma wydawane w najważniejszych ośrodkach Rosji, Niemiec i Austro-Węgier. W samej Rosji ukazywało się w latach 1908-1918 ponad dwadzieścia tytułów, z których najważniejsze, takie jak: „Więstnik Kiniematografii” czy „Sine-Fono”, zachowane w archiwach moskiewskich i petersburskich lub bibliotekach uniwersyteckich na zachodzie Europy, stanowią podstawowe źródło do badań nad historią przedrewolucyjnej kinematografii<sup>1</sup>. Status polskiej prasy filmowej przypomina podobne zjawisko na ziemiach przyszłej Czechosłowacji, gdzie przed odzyskaniem niepodległości funkcjonowały jedynie trzy tytuły ukazujące się od 1911 roku: „Kinematografické listy” (1911), „Český kinematograf: Časopis věnovaný kinematografu a příbuzným odvětvím” (1911-1912) i „Kino” (1913)<sup>2</sup>. Najpoważniejszą, przerwana w obliczu przetaczającej się przez ziemie byłego zaboru rosyjskiego wojny manewrowej, próbę zainstalowania takowych publikatorów podjął warszawski dziennikarz Aleksander Drac, który od lutego do czerwca 1914 roku zdążył wydać trzy dwudziestostroniowe numery pisma zatytułowanego „Kinoteatr i Sport”. Intencje przyświecające Dracowi zostały wyłuszczone następująco:

Potrzeba prasy specjalnej, która czuwałaby nad kinematografem – stała się koniecznością. Stwarzamy też ją i pomimo wyżej wspomnianego uprzedzenia do pism fachowych, nie wahaliśmy się w tytule naszego wydawnictwa wypisać te trzy nazwy, stawiając kinematograf na pierwszym miejscu. Wierymy, że pisząc o tym, co w zakresie kinematografu, teatru i sportu u nas się dzieje, czego nam brak,

<sup>1</sup> M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polski w latach 1914-1918*, Bydgoszcz 2014, s. 495-497.

<sup>2</sup> I. Klimeš, *Děti v brlohu. Boj proti kinematografům – bojem o dítě!*, [w:] tenże, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*, Praha 2013, s. 130; M. Lošťáková, *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918-1939*, Příbram 2012, s. 10.

co działać by się mogło i powinno, damy czytelnikom naszym nie tylko potrzebny w codziennym użytku przegląd ruchów w tych dziedzinach życia, ale że zbliżymy do nich szerokie masy, tłumacząc im co z tego źródła osiągnąć można, podając jakby w ekstrakcie istotę wrażeń tam osiągniętych i stosunek ich do bieżących naszej wrażliwości potrzeb<sup>3</sup>.

Dwumiesięcznik zawierał recenzje, informacje branżowe, ciekawostki, dane statystyczne, zainicjował ankietę na temat kondycji obecnej i przyszłej kinematografii w gubernialnym obiegu kulturowym. Szczególnie interesującą z punktu widzenia rodzącej się świadomości filmowej inicjatywą redakcyjną było wprowadzenie, z myślą o właścicielach prowincjonalnych kinematografów, specjalnej rubryki, zawierającej spis tytułów znajdujących się w ofercie warszawskich kantorów wynajmu. Dodatkowo do każdej pozycji dodawano punkty rekomendujące konkretny film: „dla łatwiejszej i więcej szczegółowej informacji stopnie te stawiać będziemy z – ogólnego wrażenia; z wystawy i mise en scène i gry aktorów” – pisał prawdopodobnie (choć niepodpisany – z imienia i nazwiska) Aleksander Drac – redaktor czasopisma<sup>4</sup>.

Podczas pracy nad rozprawą habilitacyjną na temat życia filmowego na ziemiach polskich podczas Wielkiej Wojny do zawartości „Kino-Teatru i Sportu” odwoływałem się wielokrotnie. Okazała się prawdziwą kopalnią informacji o stołecznym (warszawskim) ruchu filmowym – produkcji, organizacji widowni, wreszcie rodzącej się kinofilii. Na podstawie opublikowanych recenzji, utworów literackich, będących supozycjami scenariuszy, metryczek filmów archeolodzy naszej kinematografii mogli zrekonstruować wiele fabuł (głównie wytwórni „Sokół”), jakie realizowano krótko przed wybuchem światowego konfliktu. Czy da się to samo powiedzieć o ikonografii, która od ponad dekady na stałe wpisała się w możliwości prasy głównie publicystycznej, ale także w mniejszym zakresie informacyjnej? Przyjrzyjmy się zachowanym egzemplarzom „Kino-Teatru i Sportu”.

W numerze pierwszym na stronach trzeciej i czwartej znajduje się sześć szczególnie cennych fotogramów, obrazujących „fragmenty sceniczne” ze *Stodczy grzechu* Edwarda Puchalskiego – dwa plenerowe i cztery we wnętrzu, ilustrujące kluczowe sceny tego niezachowanego kino-dramatu. Aż dziwne, że ilustracje te nie znalazły się w żadnym opracowaniu dotyczącym wczesnej historii polskiej produkcji filmowej, choć samo pismo było w tych publikacjach wielokrotnie przywoływane. Ponadto zaprezentowany materiał sugeruje kolejność kadrów, według porządku seansu filmowego, układając się w logiczną *foto story*, która w obliczu zaginięcia (prawdopodobnie

<sup>3</sup> *Od redakcji*, „Kino-Teatr i Sport” 1914, nr 1, s. 3.

<sup>4</sup> *Stopniowanie obrazów*, „Kino-Teatr i Sport” 1914, nr 3, s. 1.



bezpłatnie) kopii filmu jest jedynym komponentem narracyjno-ikonograficznym dotyczącym *Słodczy grzechu*.



Fragmnty sceniczne ze „Słodczy grzechu”. Stefana Kiedrzyńskiego.

Trzy strony dalej Aleksander Drac opublikował całokolumnowe ogłoszenie reklamujące premierę tego filmu, która miała miejsce 3 stycznia 1914 roku jednocześnie w pięciu kinach warszawskich: „Kulturze”, „Mirażu”, „Oazie”, „Uranii” i „Sfinksie”<sup>5</sup>. Była więc wydarzeniem o bezprecedensowej skali. Poza informacyjnymi i perswazyjnymi treściami reklama inkrustowana została dwoma kadrami – niewykorzystanymi

<sup>5</sup> M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf?...*, s. 35.

w poprzedniej prezentacji – sceną erotyczną z udziałem Marii Dulęby i Józefa Węgrzyna oraz kadrem skomponowanym w planie ogólnym, ukazującym efekt kolejowej katastrofy. Czego zatem dowiedzieliśmy się z opublikowanych ośmiu filmowych ujęć? Po pierwsze, że zdjęcia kręcono zarówno we wnętrzach, jak i w plenerze, po wtóre, że operatorzy najczęściej stosowali plany sytuacyjne – pełny i ogólny, bo z takich właśnie składa się zaprezentowana *foto story*. Wreszcie po trzecie, ilustracje przynoszą sporo informacji dotyczących kostiumów, organizacji planu, a nawet aktorskich technik mimicznych czy gestykulacyjnych.

1-szy obraz artystycznej serii polskiej  
**„DULEMBA, WĘGRZYN”**  
 Adres telegr.: „Filmurania” T-wo „SOKÓŁ” Warszawa, Moniuszki № 12.

Wszyscy właściciele kinematografów powinni zobaczyć sensacyjną taśmę

# SŁODYCZ GRZECHU



Według znanego romansu Stef. Nierzyńskiego. w 3-ech częściach (około 1.100 metr.)

i włączyć takową do swych programów.

W głównych rolach:

Pani Dulemba, p. Węgrzyn i p. Ziobinski  
 pierwszorzędni artyści Polskiego Teatru w Warszawie.

Nadzwyczajny  
 materiał  
 reklamowy!

T-wo „SOKÓŁ”

Warszawa, Moniuszki № 12.

Adres dla depesz:  
 „Filmurania”.



Na stronie dwunastej rubrykę „Scena i sztuka” wieńczy fotografia portretowa Mieczysława Frenkla dołączona do notatki o jego scenicznym jubileuszu. Ateliero- wa poza, wyraziste spojrzenie, oficjalny kostium, sprawiają, że ikoniczna sylwetka odarta jest z celuloidowego kontekstu. Gdyby nie sąsiadujący z nią opis, czytelnik



(i badacz) nie powiązałyby jej z kino-sceniczną proweniencją. Trudno też traktować to zdjęcie w kategoriach unikatowości (jak w przypadku innych ludzi sceny i ekranu: Jana Malarskiego, Mordechaja Towbina czy nawet Edwarda Puchalskiego i Aleksandra Hertza, których fotograficzne wizerunki można policzyć na palcach jednej ręki). Dokumentacja ikonograficzna Mieczysława Frenkla jest bardzo bogata, a on sam, aktywny w następnych dekadach w polskim filmie, został utrwalony w zachowanym do dzisiaj obrazie Henryka Szaro *Na Sybir* z 1930 roku.

Następna kolumna zawiera jeden fotogram dołączony do tekstu o krajowej ekspansji argentyńskiego tanga, a widzimy na nim gwiazdy estrady i jednej z filmowych krótkometrażówek dźwiękowych wytwórni „Sokół” – „Tango” – Lucynę Messal i Józefa Redo. Nie sposób jednak stwierdzić, jakie było źródło tej fotografii. Mogła ilustrować jedną ze scen filmu, ale raczej pochodziła z innej przestrzeni kultury popularnej. Messal i Redo wykonywali układ *El Choclo* Ángela Gregorio Villoldo od czasu premiery operetki *Targ na dziewczęta* Victora Jacobiego, która odbyła 28 października 1913 roku, a wiosną roku następnego na co dzień płaśali w tym rytmie w teatryku „Miraż”.



Na pozostałych stronach nie ma już fotografii, natomiast opublikowanych zostało sporo grafik, będących świadectwem ówczesnej wrażliwości i świadomości estetycznej przedstawicieli rodzącej się branży. Dotyczy to zarówno reklamowanych premier – z udziałem Henny Porten i Asty Nielsen – które składały się na ofertę kierowanego przez Mordechaja Towbina przedsiębiorstwa „Sifa”, jak i usług kinematograficznych Teofila Jarosza czy pracowni ubiorów męskich Franciszka Korczyńskiego.

    <p><b>Betti Nansen.</b>  <small>REZ</small>          1. Czy winna.          2. Cicho zamarł ostatni akord.          3. Pieśń przerwana.          4. Sztuka grabarzem szczęścia.          5. Życie kłamstwem, miłość chwilką.</p>	<p>≡ BIURO ≡  <b>KINEMATO-          GRAFICZNE</b>  <b>„SIFA”</b>          14 ZŁOTA 14          M. A. TOWBIN.</p>	    <p><b>Rosyjska          Złota Serja:</b>  <small>REZ</small>          1. O czym skrzyпки zawodziły.          2. Jak śmierć jest piękną.          3. Piętno przeżytych rozkoszy.          4. Ręką matki...</p>
<p><b>Jenny Porten.</b>  <small>REZ</small>          Temperament panieński.          Spowiedź duszy kobiecej.          Na ognisku życia.</p>	<p>Klucze ≡          szczęścia.          Atlantic.          Piekło ≡          Dantego.</p>	<p><b>Asta Nielsen.</b>  <small>REZ</small>          SUFRAŻYSTA.          NA OBSTARZU          OJCZYŹNY.          PRIMADONNA ≡          KINEMATOGRAFU.</p>








Pracownia ubiorów męskich

**FR. KORCZYŃSKIEGO**

w Warszawie, Nowy-Świat 53.

Wykonywa ubiory solidnie  
 po cenach umiarkowanych.










Jedna z reklam ma jednak wyjątkowy charakter. Biuro Towarzystwa „Sfinks” zajmujące się produkowaniem i dystrybuowaniem celuloidowych nowości, ale także pośrednictwem w handlu urządzeniami fotograficznymi i kinematograficznymi, zapowiedziało na dwudziestej stronie omawianej edycji wprowadzenie do eksploatacji nowego aparatu firmy Pathé. Do nacechowanych handlowo sloganów w ramowej publikacji zajmującej połowę kolumny („jest najtańszym, najlepszym i najpraktyczniejszym”, „jest tak udoskonalony, że obraz wychodzi bez najmniejszych drgań”), dołączono fotografię owego cudu techniki. Widać wyraźnie detale, jak korbka, kaseta, nakładki. To istotne komponenty świata ówczesnych prezentacji, które do dzisiejszych czasów niestety prawie nie przetrwały.



**APARAT PATHÉ** **MODEL**  
**1914 r.?**

(niebawem ukaże się w sprzedaży)

**DLATEGO,**

że choć zmontowany został podług modelu  
№ 2. przewyższa jednak go jeszcze doskonałszem wykończeniem, a mianowicie posiada:

**SZEROKIE STALOWE TRYBY i NIEPSUJĄCE SIĘ ŁOŻYSKA z SZYBKO ZAMIENIAJĄCIMI SIĘ SPRĘGŁAMI; POZATEM APARAT TEN**

1. Jest najtańszym, najlepszym i najpraktyczniejszym;
2. W ruchu pozbawiony wszelkiego szumu.
3. Jest tak udoskonalony, że obraz wychodzi bez najmniejszych drgań.

**Wyłączne przedstawicielstwo**  
**GENERALNEJ KOMPANJI** **Br. PATHÉ** **WARSZAWA,**  
S-to KRZYSKA 35.

Adres telegr.: „**SFINKS**”.

Numer drugi „Kino-Teatru i Sportu” zapraszał do lektury, zamieszczając na okładce portret Stefana Kiedrzyńskiego, którego skrypt był podstawą realizacji reklamowanego w poprzednim numerze dramatu *Słodycz grzechu*. W rzeczywistości w ten sposób zapowiadano ankietę na temat kondycji i przyszłości kina, w której popularny autor wziął udział. Kontynuowano natomiast zwyczaj ilustrowania recenzji kadrami z omawianych filmów. W niektórych przypadkach jednak razi asymetryczny układ między częścią tekstualną a ikonograficzną, m.in. opublikowano sześć „fragmentów” z obrazu kinematograficznego *Urwis dziewczyna* z Astą Nielsen (reż. Urban Gad), który zresztą na tych samych łamach został omówiony.



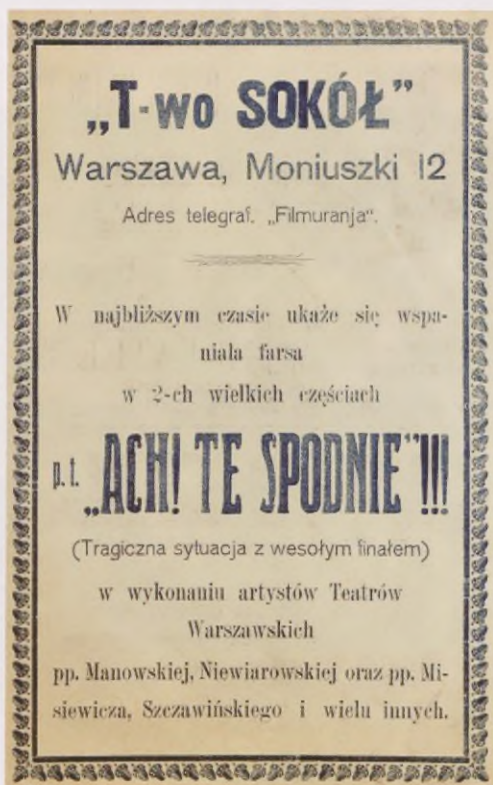
Fragmenty z obrazu kinematograficznego „Urwiś Dziewczyzna”.

Na stronie 18. dołączono do krótkiej sylwetki Wincentego Rapackiego (syna) jego portret, a jako ilustracje programu warszawskiego teatru „Miniatur” fotografię Janiny Orwicz oraz tradycyjnie ramkowe reklamy, z których wyróżniała się kolejna rodzima produkcja „Sokoła” krotchwila *Ach te spodnie*. Niestety, tym razem materiał ikonograficzny niemal nie występuje. Dziwi to z uwagi na fakt, iż samemu filmowi wyreżyserowanemu przez Edwarda Puchalskiego poświęcono sporo miejsca. Oprócz ramkowej reklamy na całej kolumnie wydrukowano wierszowane streszczenie tej farsy, z prawdopodobnymi cytowaniami pochodzącymi z napisów międzyujęciowych, na co wskazują użyte cudzysłowy<sup>6</sup>. Nieobecność ilustracji świadczy o braku konse-

<sup>6</sup> Tamże, s. 38-42.



kwencji w stosowaniu prasowych technik marketingowych. Być może jakiś rezultat przyniosłaby kwerenda prasy rosyjskiej, bowiem dzieło to pod tytułem *Ach, eti briuki* rozprowadzone było w centralnych guberniach Imperium Romanowów<sup>7</sup>.



Zwracają też uwagę perswazyjne ramki ponownie promujące urządzenia techniczne, takie jak „najnowsze modele z 1914 roku” oferowane przez Pathé, czy wielka reklama jednego z najokazalszych kinematografów warszawskich „Cinema Panorama”, który wprowadzał właśnie w tych dniach z dawną oczekiwaną nowość, czyli „kinetofon Edisona”, system mający być przykładem idealnego zsynchronizowania obrazu i dźwięku, który okazał się największą klapą przedwojennego sezonu<sup>8</sup>.

Stronę tytułową numeru trzeciego i ostatniego „Kino-Teatru i Sportu” wieńczy mentorski portret Bolesława Leszczyńskiego wykonany z okazji 35-lecia jego jubileuszu. Był to raczej ukłon w stronę jego scenicznego niż kinematograficznego sta-

<sup>7</sup> W. Wiszniewskij, *Chudożiestwiennye filmy doriewolicjonnoj Rossii (filmograficzeskoje opisanie)*, Moskwa 1945, s. 32.

<sup>8</sup> M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf?...*, s. 76-80.

tusu. Do tej pory miał on bowiem na koncie tylko jedną filmową rolę w *Wojewodzie* z 1912 roku<sup>9</sup>. Wewnątrz czytelnicy znaleźli m.in. szczegółowe omówienie kolejnego rodzimego dzieła – *Fatalnej godziny* wytwórni „Kosmofilm” z demonicznym Józefem Zielińskim i grającą jego ofiarę Haliną Starską, a kilka kolumn dalej następną kadr, tym razem z pełną obsadą: Leszczyńskim, Zielińskim i Starską.



**Fragment z obrazu „Fatalna godzina”.**

Na stronie jedenastej zamieszczony został portret Władysława Szczawińskiego, którego bywalcy kinematografów znali zarówno z kreacji scenicznych i ról celuloidowych, jak choćby w *Słodczy grzechu* czy wspomnianym wcześniej krótkometrażowym obrazie, w którym pokazał się obok Lucyny Messal. Dział teatralny periodyku tym razem zaoferował czytelnikom trzy postaci: po raz kolejny Wincentego Rapackiego (syna), Marię Fertner Wiśniewską i Wojciecha Wróblewskiego występującego na deskach teatru Miniatur.

<sup>9</sup> Bolestaw Leszczyński wystąpił jedynie w dwóch filmach fabularnych, wymienionym w tekście *Wojewodzie* i pochodzącym z 1915 roku *Zaczarowanym kole* zrealizowanym na podstawie dramatu Lucjana Rydla. Należy jednak wspomnieć o „ostatniej roli” – pośmiertnej. Orszakowi pogrzebowemu zmarłego w czerwcu 1918 roku aktora towarzyszyła kamera filmowa wytwórni „Sfinks”, a zrealizowany dzięki niej dokument *Pogrzeb śp. Bolestaw Leszczyńskiego* jeszcze tego samego dnia pokazany został na ekranie warszawskiego kina „Polonia”, patrz: M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Poznań 2015, s. 433.



Niezbyt długa egzystencja omawianego pisma, liczącego jedynie dwadzieścia stron, spowodowała, że korpus materiałów ikonograficznych jest niewielki i ograniczony jedynie do półrocza poprzedzającego wybuch Wielkiej Wojny (styczeń-czerwiec 1914 roku). Z uwagi jednak na dość dynamiczny rozwój inicjatyw produkcyjnych i całkowitą utratę kopii powstałych w tym czasie filmów, materiał ilustracyjny, jakim posługiwał się Aleksander Drac, należy uznać za niezwykle ważny i pozwalający na rozmaite strategie w jego dzisiejszym wykorzystaniu – od uzupełniania zestawień katalogowych poszczególnych tytułów po interpretacje narracyjne czy analizy stylu inscenizacyjnego.

Dla porównania dodam jeszcze krótką ikonograficzną prezentację ukazującego się we Lwowie „Kina” wydawanego przez Leopolda Klappa. W zasobach Biblioteki Narodowej zachował się zresztą tylko ten jeden egzemplarz: Strona pierwsza to zajmujące całe lustro zadruku reklamy ramkowe – wyłącznie tekstualne, bez żadnych komponentów ikonograficznych (za wyjątkiem kilkupunktowych ramek). Pozostałe strony powielają w mniej lub bardziej udany sposób ten model.



Nieuformowana prasa branżowa zatem nie jest dla dzisiejszych badaczy liczącym się rezerwuarem źródłowych znaczeń. Być może zatem należałoby sięgnąć po czasopisma rosyjskie z tego okresu. Jak już wspominałem, na terenie Imperium ukazywało się kilkanaście tytułów mniej lub bardziej ilustrowanych periodyków filmowych, z któ-

rych część z uwagi na niezwykle chłonny rynek usług kinematograficzny w guberniach warszawskiej i piotrkowskiej zawierała z pewnością nie tylko informacje nas interesujące (czego możemy się dowiedzieć, ze śladowo cytowanych w pracach Władysława Jewsiewickiego fragmentów z „Cine Fono” czy „Więstnika Kiniematografii”), ale także sporo ikonografii dotyczącej polskiej kultury filmowej. Odmiennie było natomiast na ziemiach domeny Habsburgów i Hohenzollernów, mimo istnienia tam prasy filmowej, jak niemiecki „Kintopp”, niemal w całości zachowany w zasobach BN, z uwagi na niewielką świadomość filmową tamtejszej polskiej opinii publicznej. Tematy polskie niemal w ogóle nie pojawiały się przed 1914 rokiem na łamach niemieckojęzycznych publikatorów.

Do problematyki filmowej z rzadka odnosiła się prasa społeczno-kulturalna. Tygodnik ilustrowany „Biesiada Literacka” większą kinematograficzną aktywność wykazywał wszakże przed 1914 rokiem, kiedy zdarzało mu się zamieszczać sążniste artykuły poświęcone poszczególnym premierom, na przykład *Ostatnim dniom Pompei*<sup>10</sup>, czy innowacjom technicznym, jak w przypadku urządzenia zwanego strzelnicą kinematograficzną<sup>11</sup>, a najpopularniejsze pismo tego typu „Tygodnik Ilustrowany” przez całą Wielką Wojnę zamieściło tylko jedną reklamę premiery w warszawskim kinie „Stylowy”.



Kino „Kaspa”: Przybyły z polsyci na odpoczynek pluton Legionistów oczekuje na rozpoczęcie przedstawienia.

<sup>10</sup> Orso, *Ostatnie dni Pompei*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 32, s. 10.

<sup>11</sup> *Strzelnica kinematograficzna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 4, s. 14.



Natomiast krakowskie „Nowiny Ilustrowane”, z uwagi na śledzenie akcji niepodległościowej, przynosiły zarówno opisy tekstualne, jak i ilustracje, dotyczące instalowania kin okopowych w Legionach Polskich, jak chociażby słynnego kina „Szopa”<sup>12</sup> pod Rarańczą. Dzięki obiektywom autorów „Nowości Ilustrowanych” historycy kina dysponują także sporym korpusem fotografii z realizacji krakowskiego filmu Franza Portera *Pod jarzmem tyranów*<sup>13</sup>.

Po raz kolejny zatem przypomnę, że czasopiśmiennictwo z epoki przynosi niewiele materiału ikonograficznego, a przecież mimo niskiej świadomości archiwalnej ówczesnych producentów, istniało zjawisko fotograficznego dokumentowania produkcji filmowej w latach 1914-1918, o czym świadczy kwerenda prasy filmowej z epoki późniejszej – dwudziestolecia międzywojennego. Powroty do czasów „gdy armaty grały” miały miejsce kilkakrotnie, a najbardziej konsekwentnymi poszukiwaczami znaczeń źródłowych okazywali się redaktorzy kierowanego przez Leona Bruna, a ukazującego się przez lata 30. ubiegłego stulecia tygodnika „Kino”. Chciałbym zwrócić uwagę na dwa następujące teksty: *Narodziny polskiej kinematografii. Jak to illo tempore bywało...*<sup>14</sup>, zamieszczone w numerze szóstym z roku 1936, oraz napisany prawdopodobnie przez Władysława Bruna *20 lat temu. Pierwsze polskie filmy z 1932 roku*<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Kino „Szopa”*, „Nowości Ilustrowane”, nr 42, s. 13.

<sup>13</sup> „Nowości Ilustrowane” 1916, nr 22, s. 5-6.

<sup>14</sup> *Narodziny polskiej kinematografii. Jak to illo tempore bywało...*, „Kino” 1936, nr 6, s. 8.

<sup>15</sup> W. B. (Władysław Brun?), *20 lat temu pierwsze polskie filmy*, „Kino” 1932, nr 22, s. 8-9.



W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...

W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...



Dr. M. G. (Caption text is illegible)

W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...



**„Jedynka Pansky”**

„Jedynka Pansky”...  
 „Jedynka Pansky”...  
 „Jedynka Pansky”...



**„Przejście Pansky”**

„Przejście Pansky”...  
 „Przejście Pansky”...  
 „Przejście Pansky”...

**„OCHRONA” WARSZAWA I JEJ TAJEMNICE**

W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...  
 W tym czasie w Warszawie odbył się...



# RODZINY KINEMATOGRAFJI POLSKIEJ

## IAK TO ILLO TEMPORE BYWALO...

Wielki sukces miał film "Kochanek" w kinach. W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...  
 W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...  
 W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...

W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...  
 W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...  
 W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...

W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...  
 W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...  
 W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...



W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...



W tym czasie w kinach polskim kinematografem był...



Pierwszy z nich jest ciekawym źródłem relacyjnym i składa się ze spisanych po latach wspomnień Jana Malarskiego – jednego z założycieli „Sokoła”, późniejszego mistrza fotografii teatralnej i, moim zdaniem, autora większości materiału fotograficznego. Zatem obok (prawdopodobnie) autoportretu Malarskiego znajdujemy tam także kadry z wcześniejszych o dwie dekady tytułów. Zachowany został m.in. wizerunek Józefa Węgrzyna w *Carskiej faworycie*, oczywiście w roli jedynowładcy, foto z prywatnych zbiorów Aleksandra Hertza – przedrukowane we wszystkich możliwych opracowaniach historycznofilmowych – z nim samym i Maksem Linderem, który w ostatnich dniach stycznia 1914 roku odwiedził Warszawę i dał dwa występy w Filharmonii, Heleny Bruczówny w filmie *Przestępcy* (pod tym tytułem ukrywa się *Jego ostatni czyn* Sfinksy z 1917 roku), dalej dwa fotogramy z filmu *Ochrania warszawska i jej tajemnice* (1916), a także, jak głosił podpis pod kolumną, wycinki gazet warszawskich z recenzjami oraz program kinowy. Na ten ostatni chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Nie tylko jest on cennym źródłem ikonoczno-tekstualnym dotyczącym samego filmu, ale także unikatowym świadectwem stosowania okołoprasowych technik promocyjnych. Czytelnicy prenumerujący stołeczny „Kurier Poranny”, „Głos Radomski” i warszawsko-łódzką „Godzinę Polski” przed premierą *Ochrany...* otrzymywali egzemplarz z dodatkiem poświęconym temu filmowi. Niestety w naszych zasobach bibliotecznych nie natrafiłem na żadne jego pozostałości<sup>16</sup>.

Śmiem twierdzić, że były to specjalnie drukowane informatory premierowe – czterostronicowe in quarto, dostosowane do formatu codziennej prasy. Taką strategię stosowano kilka razy i zawsze dotyczyło to polskich tytułów – niekiedy wyprodukowanych przez „Sfinksę”. Wracając do publikacji, następną stroną przynosi fotogramy z *Sezonowej miłości* (1918) i *Paskarzy* – pod takim tytułem prezentowano obraz *Rozporek i Spółka* (1918) w reżyserii Konrada Toma kilka sezonów później<sup>17</sup> i zapewne dlatego tak został zapamiętany przez redaktora „Kina”. Dzięki zreprodukowaniu tych funkcjonujących jeszcze w drugiej połowie lat trzydziestych fotosów przetrwały ekranowe wizerunki Mary Mrozińskiej, Lyi Mary (Aleksandry Gudowicz) czy Poli Negri – w kontekście ich udziału w tworzeniu pierwocin polskiej narodowej kinematografii.

Drugi artykuł jest również ciekawy, a może jeszcze bardziej unikatowy i związany ze szczególną strategią poszukiwania źródeł polskiego filmu. Wiosną 1932 roku Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START zorganizowało retrospektywny pokaz filmowy pod hasłem *1915-1931*. Na początek pokazano, jak donosił

<sup>16</sup> M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf?...*, s. 440-441.

<sup>17</sup> *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje, wstęp, wybór i opracowanie* B. L. Gierszewska, Kraków 2012, s. 23.



tygodnik „Kino”, stary film rosyjski z 1915 roku o nieistotnym dla publicysty czasopisma tytule.

Na ekranie i widowni działy się wtedy niesamowite rzeczy. Treść filmu była niestychanie ponura, zagmatwana i tragiczna (Rosjanie kochali się wtedy w makabrycznych sytuacjach). W końcu zdaje się zostały w filmie same trupy i niebывale długi napis. Ale podczas gdy na ekranie panoszyły się: tragedia, makabra, płacz i zgrzytanie zębami – to na widowni huczał bez przerwy homeryczny śmiech. Ludziska trzymali się za boki, tarzali i wili się w niepowstrzymanym ataku wesołości – widząc jak tamci tarzali się i wili z neurastenicznym wdziękiem i wykrzywionymi demonicznie twarzami, jak zgrywali się ponuro i ponuro ginęli... Ach te ruchy nieudolne, te miny przesadzone, ta groteskowa szarża – to był film. Nikt nie mógłby wymyślić lepszej, genialniejszej tej rzeczywistości sprzed 15-tu laty. Bo proszę pomyśleć: na tym samym filmie, kto wie czy nie w tym samym kinie 15 lat temu ludziska płakali! Zalewali się rzewnymi łzami, straszliwie cierpieli wraz z bohaterami tej straszliwej historii. Kto wie, może wtedy wszyscy tak troszkę szarżowali<sup>18</sup>.

Autor tej notatki Władysław Brun, jeden z młodych aktywistów stowarzyszenia, nie ograniczył się jedynie do zrelacjonowania owych budzących wesołość wydarzeń. Potraktował je przede wszystkim jako kontrpunkt dla właściwej jego współczesnym wrażliwości kinowej. W takiej strategii znalazło się miejsce dla przypomnienia ikonografii świadczącej o aktywności produkcyjnej w okresie Wielkiej Wojny. Prawdopodobnie fizycznych kopii zrealizowanych między 1914 a 1918 rokiem obrazów już nie było<sup>19</sup>. Redaktor „Kina” musiał zatem publikowane fotografie wygrzebać z domowych archiwów, pozostających w dyspozycji entuzjastów tworzących redakcję „Kina”. Zamieścił następujące kadry:

U góry, z lewej: Pola Negri w dwóch scenach z filmu „Arabella”, z Janem Pawłowskim (1916 r.). Niżej: Pola Negri, Junosza-Stępowski, Grabowski i Węgrzyn w filmie „Studenci” (1915); dalej charakterystyka Poli Negri w przerwie między zdjęciami. Obok z prawej: scena z „Arabelli” (Pola Negri i Wł. Grabowski) i z filmu „Jego ostatni czyn” (Pola Negri i Węgrzyn – r. 1916). Wyżej Lya Mara w polskim filmie „Studenci”. U góry z prawej: Józef Węgrzyn („Jego ostatni czyn”). Pod nim: Pola Negri i baletmistrz Zajlich w filmie „Bestia” (1915 r.): z prawej w rogu: scena ze starego filmu polskiego „Halka” z roku 1913 (H. Starska i Jerzy Leszczyński); niżej dramatyczna scena z filmu „Studenci” (Pola Negri, Junosza-Stępowski i Pawłowski). Obok w postawie leżącej Pola Negri jako „Bestia”.

<sup>18</sup> W.B., *20 lat temu pierwsze filmy polskie...*, s. 8-9.

<sup>19</sup> Kiedy w roku 1938 zorganizowano podczas XVIII Targów Wschodnich we Lwowie Pawilon Filmowy, wyświetlono w obecności ministra Mieczysława Sokółowskiego tzw. „polski film retrospektywny” zawierający m.in. jedynie zachowane fragmenty dwóch filmów „Sfinksa” z okresu Wielkiej Wojny: *Arabelli* i *Niewolnicy zmysłów*. Zob. *Z tygodnia na tydzień*, „Ekran Filmowy” 1938, nr 37, dodatek filmowy do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, s. 21. Fragmenty *Arabelli* nadal znajdują się w zasobach FilMOTEKI Narodowej (nie wiadomo jednak, czy te same, które w 1938 roku wyświetlano we Lwowie), natomiast kolekcja polskich filmów wzbogaciła się o *Bestię* (1916) z Polą Negri.





Doceniając korzyści płynące z kwerendy prasy dwudziestolecia międzywojennego, oczywiście w kontekście lat Wielkiej Wojny, należy jednak przestrzec przed pochopnym wyprowadzaniem wniosków źródłowych wynikających z nieuprawnionego powiązania materiału tekstualnego z ikonograficznym. Można to zauważyć na przykładzie niezwykle cennych wspomnień Mieczysława Domańskiego, jednego z liderów Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego, które zostały opublikowane na łamach branżowego „Kina dla Wszystkich” w kolejnych kilkunastu numerach przełomu lat 1932/1933<sup>20</sup>. Ten unikatowy korpus tekstów zilustrowany został pretekstowymi fotogramami, które nie mają nic wspólnego ze wspomnieniową narracją Domańskiego<sup>21</sup>.

A co z prasą codzienną? Przejrzałem większość z ukazujących się w tamtych latach gazet, w tym wszystkie stołeczne – warszawskie, łódzkie, lwowskie i krakowskie tytuły, niestety z rezultatem raczej mizernym. Ówczesne możliwości typograficzne dzienników w zasadzie wykluczały fotografię filmową jako naturalne uzupełnienie rekomendacji, recenzji czy omówień. Zamiast tego, wykorzystując techniki prasoznawcze, na przykład stopień uwidocznienia tekstu, można na podstawie wielkości, rodzaju czcionki, ewentualnego użycia koloru, rozmieszczenia na poszczególnych kolumnach, pokusić się o diagnozę dotyczącą statusu filmowego wydarzenia, a co za tym idzie – określić jego miejsce w obrębie szeroko pojmowanej kultury filmowej. Ale to już jest zupełnie inna historia.

<sup>20</sup> M. Guzek, *Z kamerą w carskich mundurach, Polscy operatorzy jako czołówka Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego (1913-1917)*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 63-67.

<sup>21</sup> M. Domański, *Kino i car rosyjski. Wspomnienia osobiste kierownika zdjęć filmowych na dworze ostatniego cara*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 1, s. 6-7; tenże, *Kino i ostatni car rosyjski. Car i książę przed aparatem filmowym*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 2, s. 6-7; tenże, *Car Rosji w kinie. Wizyta Mikołaja II w teatrze świetlnym w Baranowiczach*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 3, s. 6-7; tenże, *Kino i ostatni car rosyjski*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 4, s. 3; tenże, *Kino i ostatni car rosyjski. Przygoda króla saskiego Alberta w Carskim Siole*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 5, s. 6; tenże, *Kino i ostatni car rosyjski*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 6, s. 5-7; *Kino i wojna*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 7, s. 4; tenże, *Kino i wojna II*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 8, s. 4; tenże, *Kino i wojna III*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 9, s. 4; tenże, *Kino i wojna IV*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 10, s. 4; tenże, *Kino i wojna V*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 11, s. 6; tenże, *Kino i wojna VI. Zimna krew operatora filmowego*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 12, s. 4; tenże, *Kino i wojna VII. Na czołowej linii*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 13, s. 4; tenże, *Kino i wojna VIII. W pułapce*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 15, s. 4; tenże, *Kino i wojna IX. Pogarda śmierci*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 16, s. 4; tenże, *Kino i wojna X. W pułapce*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 17, s. 4; tenże, *Kino i wojna XI. Aresztowany przez Turków*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 18, s. 4; tenże, *Kino i wojna XII. Ucieczka z aresztu*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 19, s. 12; tenże, *Kino i wojna XII. Uratowani*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 20, s. 12; tenże, *Kino rosyjskie na froncie podczas wojny światowej. Stracenie szpiega*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 22, s. 6; tenże, *Kino rosyjskie na froncie podczas wojny światowej. Dziwna przyjaźń*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 23, s. 6-7.