

Prasa regionalna i lokalna dwudziestolecia międzywojennego w warsztacie historyka kina. Kilka uwag metodologicznych

Można zaryzykować stwierdzenie, że bez dokładnej egzegezy prasy dwudziestolecia międzywojennego niemożliwe byłoby opracowanie jakiegokolwiek całościowej narracji o dziejach kina polskiego. Brak wyraźnego podziału między tekstem a kontekstem, przez dziesięciolecia pokutujący w badaniach historycznofilmowych powodował, iż nie tylko nie można było dostrzec komponentów organizujących kulturę filmową, poza samym dziełem (o ile oczywiście zostało zachowane w archiwach filmotek), ale także niknęły wprowadzone do przestrzeni informacyjnej podstawowe jednostki bazowe, świadczące o wkomponowaniu życia filmowego w społeczną, polityczną i kulturową strukturę poszczególnych miast oraz regionów, a w całość życia narodowego. Perspektywa stołeczna, reprezentowana przez warszawskich filmoznawców, eliminowała wszystkie inne punkty rozpoznania.

Od kilku dziesięcioleci prowadzone są bardzo interesujące badania, których zaskakujące rezultaty pozwalają zweryfikować poglądy tak uproszczone jak te, których przykładem są niezwykle anachroniczne (nawet w latach ich publikacji) – dwa pierwsze tomy *Historii filmu polskiego*¹, opracowane przed prawie czterdziestu laty przez filmoznawców z Instytutu Sztuki PAN. Dorobek Małgorzaty Hendrykowskiej, szczególnie praca *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej 1896-1914*², respektująca metodologię „nowej historii”, pozwoliła na zweryfikowanie uproszczonych, a nawet błędnych ustaleń zamieszczanych wcześniej i opracowanie listy kilkuset, a nie kilkunastu tytułów filmowych (zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych) zrealizowanych w omawianym okresie w rozmaitych miejscach terytorium określanego

¹ W. Banaszkiwicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego, tom I 1895-1929*, Warszawa 1989; B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego, tom II 1930-1939*, Warszawa 1988.

² M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1896-1914*, Poznań 1993, s. 280-300.

jako ziemie polskie. Możliwe to było jedynie dzięki dokładnej kwerendzie prasowej w tym lokalnej i regionalnej. Historia widziana ze stołecznej perspektywy nabrała w ten sposób holistycznego wymiaru.

Konfrontowanie, będące jednym z elementów krytyki, źródeł pozaprasowych z prasowymi każe uznać te ostatnie za podstawowe – zarówno przed, jak i po przełomie dźwiękowym, czyli do roku 1939. W dwudziestoleciu międzywojennym świadomość archiwizowania filmowych reprezentacji nie istniała. Taśmy eksploatowano do granic ich fizycznych możliwości, nie sporządzając kopii wzorcowych, co stało się powszechną praktyką w warunkach kinematografii scentralizowanej. Przypomnę, że FilMOTEKA Narodowa powstała dopiero w połowie lat 50. XX wieku³. Archiwa Państwowe rozsiane po całej Polsce zawierają inwentarze niekompletne, zdewastowane przez zawieruchę wojenną, a więc źródła tam się znajdujące są niewystarczające, skatalogowane wbrew archiwistycznym normatywom, przyczynkarskie. Dość wspomnieć, że żaden ze znanych mi inwentarzy (poza toruńskim) nie posiada wyodrębnionego zespołu akt o kinematografii, a akta starostw grodzkich, które były decernentem filmowych przestrzeni, w większości przypadków uległy zniszczeniu lub zostały wywiezione i spoczywają gdzieś w przepastnych i najczęściej niedostępnych dla historyków z Polski archiwach Moskwy lub Berlina.

Kompetencje archiwistyczne (coraz częściej cechujące badaczy kultury filmowej) pozwalają odczytać pewne informacje z zespołów administracji samorządowej lub terenowej, takich jak akta budowlane, akta straży ogniowej, policji państwowej, izby przemysłowo-handlowej, ale wokół nich nie sposób zorganizować badawczego dyskursu⁴. Pozostaje więc prasa, zachowana niemal w całości, zarówno w bibliotekach regionalnych, akademickich, jak i przede wszystkim Bibliotece Narodowej. Rzadko, nawet przy opracowywaniu lokalnego życia filmowego, wystarczy jeden zasób – ujęcie całościowe wymaga konfrontowania zapisów publikowanych na rozmaitych poziomach prasowego komunikowania: od lokalnego po centralny. Jest to prosta konsekwencja przyjęcia modelu stratyfikacyjnego zaproponowanego przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich, którzy wyróżnili cztery poziomy procesu historycznofilmowego: globalny, kontynentalny, krajowy i regionalny, tworzące system komunikowania oparty na opozycji uniwersalne/lokalne⁵. Na przykład świetnym uzupełnieniem

³ *Uchwała Rady Ministrów nr 330/55 w sprawie utworzenia Archiwum Filmowego w Warszawie*, zob. <http://www.fn.org.pl/page/file.php?id=1425> – dostęp 23 sierpnia 2011 r.

⁴ Znakomicie ujęła to Urszula Biel, omawiając wprowadzenie dźwięku do kin województwa śląskiego, zob. U. Biel, *Przełom dźwiękowy. Próba demistyfikacji*, [w:] *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadłowski, „Studia Filmoznawcze XIV”, Wrocław 1992, s. 223-236.

⁵ M. i M. Hendrykowsy, *Jak uprawiać regionalną historię filmu?*, [w:] *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. A. Gwóźdź, Katowice 1996, s. 228.

informacji o lokalnej infrastrukturze kinowej są dokładne zestawienia liczby miejsc w poszczególnych iluzjonach większych polskich miast zamieszczane na łamach wydawanego przez Polski Związek Producentów Filmowych „Kalendarza Wiadomości Filmowych”, ukazującego się w latach 1925-1939.

Pracując przez lata nad projektem *Filmowa Bydgoszcz*⁶, znajdowałem na każdym kroku potwierdzenie, że prasa lokalna i regionalna to podstawowa baza źródłowa dla rekonstrukcji interesującego nas zjawiska. Według klasyfikacji normatywnej prasa dzieli się na dzienniki i czasopisma⁷. Czasopisma filmowe, a więc publikatory ukazujące się przynajmniej raz w tygodniu i nie rzadziej niż raz w roku, jakkolwiek zdarzały się w regionalnym ruchu wydawniczym, zainteresowane były przede wszystkim problemami ponadregionalnymi – ogólnokrajowymi i międzynarodowymi. Przykładem tego może być redagowany przez Leopolda Trzebuchowskiego, znanego lepiej jako Leopold Orwicz-Brodziński, „Przegląd Teatralny i Filmowy”, który ukazywał się w Bydgoszczy w latach 1924-1925⁸. Pismo zajęte było procedurami produkcyjnymi wytwórni stołecznych, publicystyką Tadeusza Kończyca o problemach finansowych branży, czy rozważaniami Leo Belmonta na temat konfrontacji filmów europejskich oraz amerykańskich i na mapie pozastołecznych czasopism kulturalnych nie było w tym osamotnione. Regionalne czasopisma filmowe, oprócz Bydgoszczy, ukazały się do wybuchu II wojny światowej w: Wilnie, Lwowie, Poznaniu, Krakowie, Łodzi, Kowlu, Radomiu, Katowicach, Stanisławowie i Grudziądzu⁹.

Prasa codzienna natomiast była aktywnym uczestnikiem lokalnej i regionalnej kultury audiowizualnej, wyodrębniając na swoich łamach zarówno autonomiczne przestrzenie publikacyjne przeznaczone na potrzeby ruchu filmowego, jak i adaptując gatunki dziennikarskie (informacyjne, wyjaśniające, publicystyczne) oraz pozadziennikarskie (użytkowe, perswazyjne). Dzięki dokładnej analizie zamieszczanych tam treści można, stosując perspektywę rekonstrukcyjną, przyrzeć się wielu zmiennym – repertuarowi, infrastrukturze, recepcji, statusowi widza¹⁰. Należy wyróżnić kilka wariantów publikacyjnych szczególnie istotnych w warsztacie historyka kina-regionalisty.

⁶ M. Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004.

⁷ W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008, s. 127.

⁸ M. Guzek, *Filmowa Bydgoszcz...*, s. 118-124.

⁹ B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995, s. 240-280.

¹⁰ Zob. M. Guzek, *Bydgoszczanin idzie do kina, czyli o lokalnym widzu filmowym w dwudziestolecu międzywojennym*, [w:] *Polszczyzna bydgoszczan. Historia i współczesność*, t. 5, red. M. Świącicka, Bydgoszcz 2011, s. 13-24.

Po pierwsze inserat, pod którym to pojęciem rozumiemy ogłoszenie prasowe lub anons, czyli tekst posiadający walor informacyjny, ale pozaredakcyjny, zleceniowy, nieznacznie tylko nacechowany perswazją – coś pośredniego między komunikatem a notatką. Inseraty zamieszczane były na specjalnych kolumnach, poszeregowane według słów kluczowych, takich jak: „kupno”, „sprzedaż”, „usługi” lub bardziej szczegółowych odwołujących się do skonkretyzowanych potrzeb zleceniodawcy: „Dom”, „Kupię”, „Młyn”. Oto typowy inserat:

Pierwszorządna siła, córka mistrza rzeźnickiego, obeznana z wszelkimi pracami masarskimi, specjalistka w dekoracji o dobrych warunkach zewnętrznych, nienaganna w obejściu, z najlepszymi świadectwami, obecnie na wypowiedzianej posiadzie, szuka odpowiedniego stanowiska tylko w dobrym domu¹¹.

Między taki zapisami ukrywały się też drobne ogłoszenia dotyczące sprzedaży kinematografów, instalowania biur wynajmu kopii filmowych lub też bardziej przyziemne ogłoszenia na przykład o potrzebie zaciągnięcia kredytu wekslowego pod przedsiębiorstwo kinowe.

Reklama była formą bardziej rozbudowaną ornamentacyjnie i tekstualnie. Zajmowała sporą przestrzeń ogólnego zadruku gazety, nawet wtedy, gdy z powodów ograniczeń finansowych (jak podczas działań wojennych w latach 1914-1920) trzeba było zmniejszyć objętość poszczególnych codziennych edycji. W okresie wczesnoniemym była głównym źródłem informacji o nowo powstających iluzjonach, zawierała dane o atrakcjach towarzyszących projekcji, ilustracji muzycznej (podawała, czy muzyka towarzysząca seansowi przekazywana będzie za pośrednictwem pianoli, orkiestronu, czy może właściciel lub zarządca kinematografu zatrudnił tapera, bonimenteura [objaśniacza], a nawet orkiestrę). W ogłoszeniach były zakodowane sygnały świadczące o swoistości i unikatowości miejsc prezentacji filmowych, a nawet antropologiczne identyfikacje odwiedzającej przybytki X Muzy publiczności. Oto np. reklama-anons powiadamiająca o otwarciu pierwszego bydgoskiego kintopu w 1908 roku¹²:

¹¹ „Gazeta Bydgoska” 1929 nr 264A, s. 8.

¹² „Dziennik Bydgoski” 1908 nr 232, s. 12.

Nowo otwarty! Bardzo interesowny!
Kinematograf.
Nowomodny teatr żywych fotografii.
 ■ ■ ■
 Szanownej Publiczności oznajmiamy, że z dniem
 10 października rb. otwieramy bardzo interesowny
kinematograficzny teatr
 przy ulicy Gdańskiej nr. 152.
 Prosimy Szanowną Publiczność uprzejmie o łaskawe poparcie naszego przedsiębiorstwa.
DYREKCJA.
 Przyjemny pobyt familijny. Koncert na klawikordzie.

Reklamodawca, w tym przypadku Wacław Szkaradkiewicz, pionier bydgoskiej kinematografii, nieujawniony w anonsie, ale zidentyfikowany na podstawie innych publikacji, podaje dokładną datę pierwszego seansu, szczegółową lokalizację, nazwę, pod jaką kinematograf funkcjonował, a także informację, że repertuar przeznaczony był dla odbiorcy rodzinnego, a ilustrację muzyczną stanowił koncert na instrumencie zwanym klawikordem. Pozornie zdawkowe informacje układają się w pewien porządek charakterystyczny dla kultury kina wczesno niemego.

Reklamy były głównym źródłem wiedzy o repertuarze. Przynosiły tytuły prezentowanych filmów (nierzadko w oryginalnym brzmieniu), szczegółową listę wykonawców, bardzo często porządek narracji poprzez przywołanie enumeratywnie wyliczonych scen, kraj pochodzenia filmu, choć w wielu przypadkach, jak np. kinematografii skandynawskich ograniczały się do identyfikatora: film północny czy film nordyjski, wskazanie na limit wiekowy (dozwolony czy niedozwolony dla młodzieży). Na podstawie tych zapisów można było określić strategię prezentacyjną poszczególnych sezonów, proweniencję licznych rozsianych w pejzażu miejskim kinematografów, określały więc do jakiej kategorii w hierarchii społecznej zaliczał się reklamodawca. Ogłoszenia tego typu nierzadko też były podpisane przez właścicieli kin czy zarządzających nimi, co powoduje, że historyk może ustalić nie tylko kolejność powstawania, ale także następstwo własności iluzjonów, co w niejednym przypadku jest jedynym „śladem tamtych cieni”.

Ogłoszenia reklamowe pozwalają także zidentyfikować technologiczne przetomy filmowe. Dzięki nim (a było to naturalnym elementem autoprezentacji przedsiębiorców kinematograficznych) można poznać parametry urządzeń, rok ich produkcji, pochodzenie, datę zainstalowania, co w konsekwencji układa się w linearną rekonstrukcję procesu rozwoju infrastruktury kinowej.



Zaprezentowane wyżej ogłoszenie reklamowe jest podstawowym świadectwem przełomu dźwiękowego w historii bydgoskiej kinematografii¹³. Szeroki pasek w ramce, flagowo (na wszystkich łamach kolumny) opublikowany w jednym z majowych wydań „Dziennika Bydgoskiego” w roku 1930, przynosi informacje, które kilkanaście lat wcześniej nie zainteresowałyby historyka filmu: numer telefonu kina, godziny początków projekcji, zniesienie bezpłatnych i niskich wejściówek na seans. Tytuł filmu zidentyfikowany może być bardzo łatwo – to dzieło Woodbridge’a S. Van Dyke’a *White Shadows in the South Seas* z 1928 roku. Ta właśnie okoliczność daje pojęcie o statusie projekcji, wszak dzieło to „zajmuje osobliwą pozycję pierwszego chronologicznie filmu dźwiękowego udanego pod względem jakościowym”¹⁴. Połączenie tych danych pozwala na imputację, wniknięcie w strukturę mentalno-kulturową opisywanych zjawisk. W omawianych zapisach prasowych istotne dla zrealizowania postulatu badawczego jest zatem zastosowanie wielu procedur, w tym tych właściwych dla najważniejszej z metod prasoznawczych, czyli analizy zawartości.

Spora jednostek bazowych przynoszą kroniki, czyli działy informacyjne na bieżąco relacjonujące życie ośrodków miejskich. Najczęściej redagowane w formie autonomicznych opatrzonych tytułem notatek lub wzmianek pojawiających się w grupie innych doniesień, traktowały życie filmowe w kategoriach powiadamiania, replikując i rozszerzając treści zawarte w inseratach i ogłoszeniach – były to zapowiedzi premier, krótkie (najczęściej trywialne, przepisane z materiałów dystrybucyjnych, albo co gorsza wywiedzione z wyobraźni redaktorów) omówienia treści filmów, przypomnienie międzynarodowych sukcesów realizujących je ekip, ale także relacje z wizyt, przy okazji premier filmowych bohaterów, bądź też uwagi o zachowaniu się publiczności. Funkcje rekomendujące były dominujące, a kompetencje osób redagujących notatki i wzmianki niewielkie. Dlatego zapisy te, traktowane jako źródła, muszą zostać poddane starannej krytyce. Dotyczy to szczególnie lat 20. Oto przykładowe omówienie filmu:

Revolucja w Rosji czyli *Tragedja Rosji i Jej trzy epoki*. Jest to wszechświatowo sensacyjny historyczny obraz, który od poniedziałku dnia 1 maja r.b. wyświetlany będzie w kinie „Liberty”. Treść powyższego obrazu zawiera w sobie bezprzykładną w dziejach historii tragedję panowania cara Mikołaja II, Kie-

¹³ „Dziennik Bydgoski” 1930 nr 118, s. 12.

¹⁴ A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913-1949*, Kraków 1981, s. 155.

reńskiego oraz obecnych krwawych dyktatorów Rosji bolszewickiej, Lenina i Trockiego z ich potęgą „czerezwycząjką”. Dzieje te oczywiście będą kiedyś przedmiotem badań i dociekań historyków i socjologów, obecnie w obrazie wymienionym, który będąc wydanym przez naocznego świadka przewrotów politycznych w Rosji p. Rymowicza uwieczniony został materiał w postaci szeregu autentycznych zdjęć z wybitniejszych momentów tragedii przewrotu. Obraz ten jako dramat nie rości pretensji do ścisłości historycznej i krytyki partyjnej, jest wydany u nas w Polsce przy wykorzystaniu najlepszych krajowych środków technicznych. Fragmentów kilka z tego kolosalnego, dziejowego dramatu już obecnie kino „Liberty” wyświetla przy uroczej VI serji znakomitych *Tajemnic dżungli* (w 6 aktach)¹⁵.

Niemniej właśnie na zadruku dotyczącym życia miejskiego odnaleźć można drobne teksty o innej niż kinowa aktywności przedsiębiorców: afery finansowe, obyczajowe, działalność charytatywna. Niebagatelny jest także materiał ikonograficzny – najczęściej jedyny, jaki zachował wizerunki niegdysiejszych kinowych potentatów. Świadomość wyjątkowej roli fotografii prasowej sprawiła, że w prasie lokalnej i regionalnej spotykane były niemal wszystkie skodyfikowane później gatunki dziennikarskiej ikoniki – od podpisu pod zdjęciem poprzez portrety, aż po fotokroniki, a nawet fotomontaże¹⁶. Niemal całość materiału ilustrującego książkowe wydanie mojej pracy *Filmowa Bydgoszcz* pochodziła właśnie z tego źródła. Ponadto przestrzenie miejskie zagospodarowywane były przez liczne grona entuzjastów sztuki filmowej działających poza oficjalnym obiegiem kinematograficznym – szkół filmowych, organizacji mniejszości narodowych, dla których filmowe komunikaty stanowiły element integracyjny, bądź domorostych dokumentalistów, dostrzegających w filmowych rejestracjach możliwość promocji własnej aktywności. Ich poczynania skrupulatnie były odnotowywane w postaci powiadomień o cyklicznych spotkaniach, zamierzeniach, sprawozdaniach z działalności. Oto notatka, dzięki której ocalały nazwiska inicjatorów i aktywistów bydgoskiego Zrzeszenia Adeptów Sztuki Filmowej:

Z „Zagryfilm”. W dniu 27 lutego br. odbyło się w „Harmonii” /ul. Marcinkowskiego 1/ nadzwyczajne walne zebranie, które zagał przewodniczący komisji rewizyjnej p. **J. Orzechowski**, poczem przystąpiono do wyboru nowego zarządu w skład którego weszli pp. **Zygmunt Piaszczyński** – prezesem oraz wiceprezesem: p. **Fonsiu Millord** – sekretarzem, p. **St. Springer** – skarbnikiem, p. **J. Zaremba** – reżyserem, a radnymi **J. Orzechowski** i p. **Maternowska**, komisja rewizyjna i sąd honorowy bez zmian.¹⁷

¹⁵ *Z estrady i sceny*, „Dziennik Bydgoski” 1922 nr 92, s. 8.

¹⁶ Na temat genologicznego podziału prasowej ikonografii zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki prasowe*, Warszawa 2007, s. 66-102.

¹⁷ „Dziennik Bydgoski” 1930 nr 56, s. 6.

Najbogatszy materiał dotyczy jednak lokalnych przedsięwzięć realizacyjnych, co było domeną wielu pozastofecznych ośrodków miejskich. Prasa z dumą odnotowywała poszczególne etapy realizacji, nierzadko publikując fragmenty eksplikacji scenariuszowych, ilustrując je ikonografią, wywiadami z twórcami, a przede wszystkim szczegółowymi reportażami z premier. Dzięki temu na światło dzienne wydobyto zapomniane produkcje, powiększając listę dorobku polskiej kinematografii dwudziestolecia międzywojennego.

W latach 30. redakcje lokalnych i regionalnych gazet codziennych zaczęły uprawiać publicystykę filmową bardziej świadomie i konsekwentnie. Wyodrębnione zostały cało- lub półkolumnowe dodatki, na przykład „Dziennik Bydgoski” co dwa tygodnie wydawał kolumnę zatytułowaną „Film”, a „Kurier Bydgoski” – adekwatnie do swego tytułu – „Kurier Filmowy”. Redagowane były przez stały zespół, a poszczególne rubryki podzielone były na działy. Dodatki te są świadectwem kompetencji (lub ich braku) poszczególnych redakcji, a to przecież jest komponent szerszego zjawiska natury społecznej. Dodatki filmowe były składową wielu lokalnych dzienników, m.in. w latach 1926-1939 ukazywał się „Kurier Filmowy” jako grzbiet „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w Krakowie czy „Kurier Filmowy” jako miesięczny dodatek do „Kuriera Łódzkiego”.

Prasa lokalna i regionalna w dwudziestoleciu międzywojennym była mocno nacechowana politycznie, a nawet partyjnie¹⁸. Wyznawana ideologia i jej miejsce w pejzażu narodowego życia społecznego przekładały się na ocenę filmowych przedsięwzięć, kategoryzowanie przemysłu filmowego, ocenę diegetycznych reprezentacji. Ukazujące się na łamach publicystycznych, czasami sążniste artykuły wpisywały się w dominujące dyskursy – na przykład w Wielkopolsce był to dyskurs endecki, w związku z czym charakteryzowano międzynarodowy przemysł filmowy jako część żydowskiego oligarchicznego światowego imperium, co oczywiście nie przeszkadzało entuzjastycznie rekomendować premiery z udziałem gwiazd nawet o żydowskiej proweniencji. Czytając omówienia sezonów (a takie towarzyszyły każdemu nowemu otwarciu), można było także zauważyć strategię dekodowania świata politycznego ówczesnej Polski przez celuloidowy filtr. Na przykład omawiając film *Szaleńcy* Leonarda Buczkowskiego z 1927 roku (prezentowano go również pod tytułem *My pierwsza brygada*), prasa endecka pisała o niepotrzebnym rozlewie polskiej krwi ukazany na ekranie, zaś umiarkowana i sympatyzująca z sanacją prasa chadecka o chwytnym za serce przykładzie patriotyzmu.

¹⁸ M. Gierula, *Polska prasa lokalna 1989-2000. Typologia i społeczne funkcjonowanie*, Katowice 2005, s. 45.

Osobnym problemem jest kwestia krytyki, czyli wiarygodności filmowych źródeł prasowych, co w odniesieniu do publicystyki politycznej wykazał w świetnym szkicu Marceli Kosman. Badacz musi przy filtrowaniu przestrzeni badanej brać pod uwagę następujące zmienne: przypadkowość wynikającą z pośpiechu, nieuctwo, niechlujstwo, lekceważenie własnej pracy (a co z tym idzie w parze także czytelnika), brak korekty, brak lub istnienie politycznej poprawności. Wielokrotnie filmowi recenzenci puszczali wodze fantazji, przypisując gwiazdom światowego ekranu przymioty nieistniejące w rzeczywistości, ale za to świetnie wpisujące się w sensacyjny charakter uprawianych narracji. Znajomość kontekstu, warunków, w jakich powstawały przywoływane zapisy, ideologii wyznawanej przez redakcję, statusu wydawcy, pozwalają w znacznym stopniu wyeliminować te zagrożenia. Trzeba zatem czytać filmowe zapisy zgodnie z normatywami metodologicznymi¹⁹.

O tym, że z prasowych zapisów można wyczytać, współtworzące podstawowy segment ruchu filmowego, komponenty sezonów repertuarowych, nie trzeba nikogo przekonywać. Ważniejszym jednak wyzwaniem jest odczytanie na podstawie omawianych zapisów statusu widza, metafor, pod którymi ukrywały się poszczególne strategie odbiorcze, wpływu prezentowanych filmów na obyczajowość społeczną, wreszcie modelowanie zachowań politycznych i kulturowych. Ta antropologiczna perspektywa jest pochodną krzyżowania się sygnałów płynących z zadruku i kontekstu publikacyjnego. Prasa regionalna oraz lokalna jest polem, na którym zapisana została, w kapryśny, ale logiczny i linearny sposób, specyfika unifikujących się dopiero przestrzeni II Rzeczypospolitej, należących do odmiennych kultur i systemów.

Wykorzystanie tego źródła jako kolejnego segmentu historii miejskiej wydaje się dość oczywiste, o czym świadczą coraz liczniejsze publikacje dotyczące: Poznania²⁰, Krakowa²¹, Łodzi²², Bydgoszczy, Lwowa²³, czy rezultaty śląskich seminariów Andrzeja Gwóźdźa²⁴, jak i rekonstruująca życie filmowe tego samego regionu świetna rozprawa Urszuli Biel²⁵. Nie sposób także nie zauważyć monumentalnej pracy o po-

¹⁹ M. Kosman, *Prasa jako źródło historyczne*, [w:] *Współczesne media. Status, aksjologia, funkcjonowanie*, red. I. Hoffman, D. Kępa-Figura, Lublin 2009, s. 190-198.

²⁰ M. Hendrykowska i M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996.

²¹ Z. Wysiński, *Filmowy Kraków 1896-1971*, Kraków 1975.

²² H. Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Warszawa-Łódź 1992.

²³ B. Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006.

²⁴ *Nie tylko filmy, nie same kina...; Filmowe światy. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Katowice 1998, *Odkrywanie prowincji. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2002, *Filmowcy i kinarze. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004, *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2005, *Kina i okolice. Z dziejów X Muzy na Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2008.

²⁵ U. Biel, *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*, Katowice 2002.

czątkach kina we Wrocławiu autorstwa Andrzeja Dębskiego²⁶ Prawdziwym jednak wyzwaniem winna być próba połączenia zamkniętych do regionalnych paradygmatów narracji historycznofilmowych w opis o wymiarze regionalnym (a mam tu na myśli regiony pozaborowe – byłą domenę pruską, austriacką i rosyjską) oraz ogólnonarodowym. Bardzo przydatne dla takiej perspektywy mogą być propozycje sformułowane podczas obrad konferencji metodologicznej zorganizowanej przez Centrum „Instytut Wielkopolski” 7 grudnia 2005 roku w Poznaniu. Postulaty Witolda Molika i Roberta Traby, wykorzystujące interdyscyplinarny dorobek przedstawicieli wielu dyscyplin zajmujących się regionalistyką, doskonale wpisują się w badania o charakterze historycznofilmowym²⁷. Jest to zadanie trudne do zrealizowania i raczej przekraczające możliwości jednego badacza czy nawet jednego ośrodka naukowego. Ale to już zupełnie inna historia.

²⁶ A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wrocław 2009.

²⁷ *O nowy model historycznych badań regionalnych*, red. K. A. Makowski, Poznań 2007.