

Umieranie jako strategia repertuarowa polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego

Institucja kinematograficzna w rozumieniu Christiana Metz'a, który wprowadził to pojęcie do teorii kina, nie jest jedynie supozycją odpowiadającą terminowi – przemysł filmowy. Zdaniem Metz'a jest to „maszyneria mentalna» [...] która widzów »przyzwyczajonych do kina« internalizuje historycznie i przystosowuje ich do konsumpcji filmu”¹. Omawiając założenia metzowskiego modelu na przykładzie polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego, Alina Madej zdefiniowała, moim zdaniem niezwykle trafnie, relacje łączące poszczególne komponenty struktury instytucji kinematograficznej, nazywając je „ekonomią pragnienia filmowego”². Zdaniem Madej, instytucja kinematograficzna jest maszyną samonapędzającą się, *sui generis perpetuum mobile*, bowiem wzbudzone u odbiorców pragnienie pójścia do kina powstaje w wyniku impulsu wysyłanego przez sam przemysł filmowy. Rzecz jasna, że w procesie kształtowania wyżej wspomnianych relacji przemysł filmowy nie był w stanie sam wypracować autonomicznych instrumentów kształtowania oczekiwań odbiorczych. Musiała w tym być mu pomocna prasa – nie tylko branżowa, czytywana przez właścicieli kin, producentów, reżyserów, nielicznych, choć coraz bardziej zorganizowanych krytyków filmowych, ale przede wszystkim ogólnoinformacyjna, codzienna, regionalna lub lokalna, będąca podstawowym źródłem informowania, interpretowania i perswazji. Zainteresowanie moje skoncentrowało się wokół próby odpowiedzi na pytanie: na ile jedna z podstawowych opozycji narracyjnych – śmierć i umieranie, była dostrzegana i rozwijana na najniższym poziomie powiadamiania

¹ Cyt. za: A. Helman, *Institucja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, tom 5, red. A. Helman, Wrocław 1993, s. 121.

² A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 15.

prasowego, w najprostszych formach informacyjnych: inseracie, reklamie czy omówieniu będącym swoistą eksplikacją polityki rekomendacyjnej.

Najprostszą i niemal bezpośrednią identyfikacją semantyczną ekspozycji wątku, dominanty narracji czy akcentu dramaturgicznego jest oczywiście tytuł – w wypadku omawianej przestrzeni niezależny od preferencji czy strategii konkretnej redakcji prasowej. W dwudziestoleciu międzywojennym wśród polskich filmów spotykamy następujące tytuły: *Kobieta, która widziała śmierć* (1919) Władysława Lenczewskiego, *Krysta* prezentowany jako *Miłość i śmierć* (1919) Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, *Miłość przez ogień i krew* – alternatywny tytuł *Miłość przez ogień i śmierć* – (1924) Jana Kucharskiego, *Śmierć za życie*, z podtytułem *Symfonia ludzkości* (1924), tego samego reżysera, potem nic, jeśli nie liczyć tytułów jedynie luźno, a właściwie przypadkowo, przywołujących interesujący nas trop: *Martwy wąż* (1927) Kazimierza Czyńskiego czy *Zamarłe echo* (1934) Adama Krzeptowskiego.

Dostrzeganie Tanatosa jako sygnału dla publicznej promocji filmu bynajmniej nie było incydentalne, nawet w odniesieniu do rodzimej kinematografii, której przedstawiciele – jak wynika z wcześniejszego zestawienia – unikali bezpośredniego identyfikowania swoich dzieł z pojęciami śmierci i umierania. W prasowo-filmowej przestrzeni lat 1918–1939 dają się zauważyć przymiotnikowe segmenty w rozmaity sposób traktujące śmierć jako informację ważną dla widza, mogącą zachęcić go do zapłacenia za bilet i obejrzenia filmu. W dalszej części postaram się zatem zaprezentować *sui generis* klasyfikację tego zjawiska, choć zdaję sobie sprawę, że pełną jego panoramę można zrekonstruować dopiero po dokonaniu całościowej kwerendy prasowej, z uwzględnieniem specyfiki terytorialnej, politycznej czy czytelniczej poszczególnych tytułów. Traktuję zatem swoje ustalenia jako rekonesans, przyczynek do opracowania większej całości omawiającej repertuar polskiego kina II Rzeczypospolitej.

W pierwszych latach odrodzonej Polski szczególnie interesującą strategią promocyjną było przywoływanie, rzadziej opisywanie śmierci jako aktu heroizmu i poświęcenia za ojczyznę – dotyczyło to zarówno osób zmitologizowanych acz autentycznych (ks. Ignacy Skorupka z *Cudu nad Wisłą* [1921] Ryszarda Bolesławskiego czy Walerian Łukasiński z *Księżnej Łowickiej* [1932] Janusza Warmińskiego i Mieczysława Krawicza), jak również bohaterów całkowicie fikcyjnych lub całych grup zdepersonalizowanych ofiar. Inserat zachęcający w czerwcu 1921 roku kinomanów do odwiedzenia bydgoskiego kina „Corso” prezentującego film *Krwawy terror* (1920), zrealizowany przez incydentalną wytwórnię połową Polish-Americana Film Company w Kijowie, tak charakteryzował poszczególne epizody ekranowego dramatu:

Wejście bolszewików do Kijowa, znęcanie się czerwonarmistów, tortury w czerezowycyżajce, 127 rozstrzelanych 21 sierpnia 1919 roku, masowe pogrzeby, przybycie białogwardzistów³.

Na śmierć i jej konsekwencje właściciel kina zwrócił zatem szczególną uwagę. Dodam, że całość ogłoszenia upiększona została często stosowanym kwalifikatorem ówczesnych ekranowych nowości – „największa sensacja chwili”. Prezentowany kilka tygodni później inny polski obraz *Nie damy ziemi* (1920) (w innych kinach noszący tytuły: *Nie damy ziemi skąd nasz ród* lub *Męczeństwo ludu dolnośląskiego*) Władysława Lenczewskiego rekomendowany był według podobnego schematu – „rozprawy sądów doraźnych, masowe egzekucje, rozpacz matek i dzieci, zwycięstwo polskie”. Nie zabrakło oczywiście obowiązkowego niby-gatunkowego określenia – „przecudny dramat narodowy”⁴. Omawiając w sposób hasłowy kolejne antybolszewickie dzieło polskiej kinematografii *Truciznę bolszewizmu* (1924), niesłusznie przypisane przez Stanisława Janickiego niezidentyfikowanej bliżej wytwórni z Bydgoszczy⁵, wyeksponowano jako zachętę do obejrzenia przede wszystkim trzy epizody: „[k]atusze butyryckiego więzienia, bolszewickie mordy i zakopanie żywcem rotmistrza Borskiego”⁶.

Dla lepszego zilustrowania tej tendencji warto przywołać treść inseratu zachęcającego do obejrzenia filmu Ryszarda Bolesławskiego *Cud nad Wisłą*:

Bohaterska śmierć księdza Skorupki, brawurowa szarża kawalerii polskiej, okrucieństwa bolszewickie. A wszystko to ku uczczeniu tych, którzy polegli w obronie ojczyzny przed nawałą bolszewicką⁷.

Uzupełnieniem tego wątku są treści reklamowe towarzyszące powtórnym projekcjom wolnej adaptacji powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka*, która pod tytułem *Rok 1863* (1922) została zaprezentowana przez Edwarda Puchalskiego. Jak pisano na łamach prasy pomorskiej, „jest to dzieło z czasów bohaterskich śmierci ojców naszych w walce o niepodległość ojczyzny”. W tym przypadku śmierć monumentalna, śmierć heroiczna, patriotyczna, stała się nie tylko istotnym sygnałem dla zainteresowania czytelników ówczesnych gazet dziełem, ale i znakiem identyfikującym treść i czas akcji filmu Puchalskiego. Dla uzupełnienia i zilustrowania takiego poglądu przytoczę całość omówienia tegoż filmu opublikowanego w następnym numerze „Gazety Grudziądzkiej”:

³ „Dziennik Bydgoski” 1921 nr 127.

⁴ „Dziennik Bydgoski” 1921 nr 145.

⁵ S. Janicki, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Warszawa 1990, s. 46.

⁶ „Dziennik Bydgoski” 1924 nr 193.

⁷ „Gazeta Toruńska” 1925 nr 134.

Kino „Apollo” wyświetla w dalszym ciągu film pt. *Rok 1863*, będący świetnym przełożeniem powieści pt. *Wierna rzeka*. Film ten snuje wątek przeżyć i śmierci garstki ofiarnych patriotów, oddających ukochanej Polsce swą energię, majątki, zdrowie i przede wszystkim życie w nierównej walce z potężnym ciemiężcą⁸.

Podobną retorykę wykorzystującą motyw uniesienia patriotycznego zakończonego ofiarą z życia znajdujemy w reklamach i tekstach rekomendacyjnych takich filmów jak *Rok 1914* (1932) Henryka Szaro – ten hagiograficzny obraz zrealizowany podług scenariusza Wacława Sieroszewskiego reklamowany był następująco:

Wspaniały dramat, ilustrujący dzieje wojny światowej, kiedy dla miłości ojczyzny garstka szaleńców poświęcając życie szła na bój śmiertelny z ciemiężcami⁹.

Swoisty zabieg marketingowy (według dzisiejszych standardów) zastosował niejaki Józef Kitkowski, dyrektor bydgoskiego kina „Kryształ”, przed projekcją filmu *Bohaterowie Sybiru* (1936) Michała Waszyńskiego. Drukując obok inseratu kupon ulgowy, – tak charakteryzował bohaterów:

Żyli i ginęli zapomnieni z tęsknoty za Polską. Gdy mogli szli do matki ojczyzny przez zaśnieżone pola. Jedni padali i kładli kości strudzone pod puch śnieżny Syberii, inni ginęli od kul lub szabel zrewoltowanego żołdactwa moskiewskiego. Głód, zima, ciągłe walki, dziesiątkowały szeregi pierwszych żołnierzy V Dywizji Syberyjskiej¹⁰.

Autor inseratu, którym z pewnością był dyrektor kinematografu, wręcz enumeratywnie wymienił techniki utraty życia przez bohaterów filmu Waszyńskiego – śmierć w walce, śmierć z głodu, z zamarznienia – to podstawowe wyróżniki tego tropu w zachęcie do obejrzenia filmu. Uzasadnienie jest podwójne – z jednej strony młodzież szkolna, dla której obniżono ceny biletów o 25 groszy, winna „nabrać szacunku dla ludzi tak silnie kochających Polskę, że dla niej ginęli co krok”, z drugiej zaś właśnie śmierć „potwierdza autentyczność grozy i przygód wiernie oddanych w tym filmie”.

Przykładów takiego właśnie monumentalnego, heroicznego lub patriotycznego wykorzystania śmierci w strategii reklamowej kina rodzimego w okresie dwudziestolecia międzywojennego znaleźć można zdecydowanie więcej. Ostatni przywołany przykład jest moim zdaniem jednym z najtrafniejszych przy szukaniu funkcji tak skonstruowanego komunikatu – śmierć ekranowa w relacji prasowej na podstawowym poziomie powiadamiania miała najczęściej właśnie charakter dydaktyczny, moralny – umieranie

⁸ „Gazeta Grudziądzka” 1936 nr 256.

⁹ „Dziennik Bydgoski” 1933 nr 43.

¹⁰ „Dziennik Bydgoski” 1937 nr 102.

było częścią zobowiązania, paktu, jaki zawierali nasi ojcowie, rodząc się Polakami; jednym słowem była ilustracją słynnego, antycznego acz uniwersalnego *catch-phrases* – „Jak słodko i zaszczytnie jest umierać za ojczyznę”. Ciekawe, że w omawianej strategii nie znajdujemy prawie żadnych przykładów wykorzystania motywu śmierci jako kary za zdradę. Być może wnikliwsza kwerenda przeprowadzona na obszerniejszym materiale badawczym zapełniłaby również tę lukę i rozwiła moje wątpliwości.

Obecność motywu śmierci heroicznej jest zrozumiała, z czasem coraz bardziej eksponowana, szczególnie przy okazji patriotycznych okoliczności. Z uwagi na polaryzację postaw politycznych ówczesnej publiczności ich kalendarz nie był jednak jednolity. Właściciele kin musieli dostosować swój repertuar i – co za tym idzie – poetykę rekomendacji, w tym wątek śmierci heroicznej, do ogólnoadministracyjnych dezyderatów. Przy okazji projekcji wspomnianego filmu Waszyńskiego *Bohaterowie Sybiru* – lokalna prasa wyraźnie zidentyfikowała intencje kinematografistów:

Dyrekcja kina posiada swoje tradycje, i podtrzymuje je z uporem konserwatysty, Na święto 3 Maja przygotowała bez względu na wysokie koszty, film produkcji polskiej o fabule patriotycznej. Należy za to wyrazić uznanie dyrekcji i dać tego wyraz przez tłumne uczęszczanie na *Bohaterów Sybiru*¹¹.

Rzecz jasna, że konstrukcja komunikatu z uwagi na ekonomizację przestrzeni prasowej (reklama filmowa w prasie ogólnoinformacyjnej była kosztowna) – preferowała stylistykę sloganu, czyli zwięzłych, celnych sformułowań (śmierć, zmarły, poległ, a nie – pozbawiony życia, zamknął oczy na wieki itp.), pozornie jednoznacznych, zawierających autouzasadnienia racjonalne bądź emocjonalne, pobudzające do działania¹². Można powiedzieć, że wykorzystanie motywu śmierci w inseracie, reklamie bądź omówieniu pełniło funkcje zarówno komercyjne, jak i społeczne. Donosząc o niezrealizowanej amerykańskiej produkcji, dotyczącej jednego z bohaterów wojny o niepodległość, anonimowy autor skonstruował notatkę w następujący sposób:

Ameryka przystąpiła do nakręcania historycznego filmu o śmierci Puławskiego. Atelierowe zdjęcia ukończono na Florydzie w nowo zbudowanym atelier, pod kierunkiem Ignacego Czałczyńskiego. Dalsze sceny kręci się w miejscowości Savannah, gdzie zginął jako żołnierz i bohater Kazimierz Puławski¹³.

Nie czyni, wybory moralne czy polityczne Kazimierza Puławskiego, znaczenie dla braterstwa polsko-amerykańskiego, ale fakt oddania życia, heroicznego ofiarowania samego siebie stanowi dominantę zainteresowania filmowców i krytyków.

¹¹ Tamże.

¹² M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka, biznes*, Warszawa 2002, s. 86.

¹³ „Dziennik Bydgoski” 1936 nr 165 (pisownia oryginału).

Drugim po heroicznym czy patriotycznym wykorzystaniu motywu umierania na podstawowym poziomie powiadamiania w strategii repertuarowej polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego, był wątek śmierci jako konsekwencji złamania konwencji kulturowo-obyczajowej. To było stosunkowo proste, ponieważ wpisywało się w ogólny schemat ówczesnych segmentów kultury popularnej i dekodowanie modeli według wzoru: pożądanie – grzech – zbrodnia – cierpienie – kara. Przy czym śmierć lub umieranie mogły pojawić się przynajmniej w trzech segmentach tego wzoru – przy grzechu, zbrodni i karze. W zależności od strategii rekomendacyjnej można dowolnie akcentować ten motyw. W taki model dobrze wpisują się *Dzieje grzechu* (1933) Henryka Szaro. W inseratach zachęcających do uczestnictwa w seansie podkreślano przede wszystkim zbrodniczą sylwetkę Pochronia, w którą to wcielił się jeden z najbardziej demonicznych (nie tylko z uwagi na charakterystyczne oblicze) aktor tamtych czasów Bogusław Samborski, następnie dobrą podstawę literacką (trudno się dziwić, wszak to proza kandydata do Nagrody Nobla Stefana Żeromskiego), erotyczny charakter akcji, a więc komponenty wpisane w naturalną perswazję rekomendacyjną. Ciekawe, że na inne walory zwrócili uwagę odbiorcy bynajmniej niezajmujący się na co dzień publicystyką filmową. W dziale „Listy do redakcji” „Gazety Toruńskiej” jeden z pomorskich kinomanów, a zarazem obrońców moralności napisał:

Realizatorzy tej jubileuszowej imprezy powyciągali z powieści Żeromskiego najdramatyczniejsze momenty, przedstawili wszystkich bohaterów w najbardziej plugawem świetle, z najpaskudniejszej strony. Z bohaterki powieści Żeromskiego Ewy Pobratymskiej zrobiono ohydną ulicznicę, oddającą się bez skrępowań jednemu po drugim z mężczyzn, których poznała. Widz o wyrobionym smaku estetycznym i poczuciu moralności z obrzydzeniem patrzy na scenę topienia dziecka przez wyrodną matkę¹⁴.

Tym razem zatem mamy w ramach polityki redakcyjnej do czynienia z antyreklamą filmu – oczywiście według ówczesnych powszechnie uznawanych standardów. Pokazywanie (bo przecież o to chodzi domorośtemu krytykowi) śmierci dziecka jest złamaniem dobrego filmowego obyczaju – które w efekcie determinuje całość odbioru dzieła – stawiając nawet pytanie: czy z uwagi na wcześniej przywołane okoliczności oglądać film czy też nie. Na marginesie dodam, że *Dzieje grzechu* cieszyły się dobrą oceną branży i publicystów zajmujących się profesjonalnie oceną ówczesnych repertuarów, a także, jak wskazuje na to zestawienie zamieszczone przez Anatola Unguriana w pierwszym numerze „Ekranu” z 1935 roku, wraz z filmem *Prokurator*

¹⁴ „Gazeta Toruńska” 1933 nr 258.

Alicja Horn (1933) Michała Waszyńskiego, zajmowały pierwsze miejsce w rankingu najlepiej oglądanych filmów rodzimych¹⁵.

Z uwagi na dominację gatunków rozrywkowych w kinie międzywojennym z wykorzystaniem śmierci jako konsekwencji złamania obyczajowo-kulturowych konwencji najczęściej spotykamy się w obrębie rekomendacji kina kryminalnego lub sensacyjnego. Zachęcając do obejrzenia filmu *Skłamałam* (1937) Mieczysława Krawicza, „Dziennik Poznański” pisał: „Bohaterka filmu, którą gra urocza Jadwiga Smosarska szantażowana przez człowieka pozbawionego skrupułów, posuwa się do zbrodni – strzela do nikczemnika”¹⁶. Zaakcentowany został w tym wypadku motyw śmierci jako zemsty skrzywdzonej kobiety – często wykorzystywany w sentymentalnej literaturze brukowej i z niej przejęty przez kino. Podobny typ reakcji spotykamy podczas kampanii reklamowej, o ile ówczesne działania można tak nazwać, *Reny* (1938) Michała Waszyńskiego. Związek tego i poprzednich filmów ze schematami traktowania śmierci w literaturze popularnej podkreśla osoba autora pierwowzoru (nazwijmy go literackim) – Marka Romańskiego.

W kilkudzaniowym omówieniu dziennikarz „Kuriera Bydgoskiego” zwrócił uwagę na – jego zdaniem – najważniejszy punkt zwrotny fabuły, oczywiście związany z interesującym nas motywem: „Intryga koleżanki doprowadza do dramatycznego konfliktu, którego wynikiem jest śmierć dyrektora wielkiego domu towarowego”¹⁷. Intryga sensacyjna musi prowadzić do wyjaśnienia sprawy, co w omówieniu również jest zaznaczone. Autor zachęcając do obejrzenia filmu buduje, swoistą opozycję melodramatyczną (sprawa w końcu się wyjaśnia i kończy szczęśliwie ślubem) – Tanatos i Eros – dualizm stary jak świat. Wreszcie w ramach tego typu wykorzystywania tanatologii w budowaniu strategii rekomendacyjnej filmów w dwudziestoleciu międzywojennym trzeba przywołać jeszcze jeden rodzaj publikacyjnego manewru – podkreślenie śmierci jako najwyższej ofiary miłości. Świetnym tworzywem dla takiego stawiania sprawy były produkcje wytwórni Aleksandra Hertza „Sfinks”. Ilustracją mogą być informacje zamieszczane przy okazji projekcji filmu *Niewolnica miłości* (1923) Jana Kucharskiego. Oto przykład:

W obrazie tym znajdzie widz uczciwą ujętą w ramy konwenansu towarzyskiego miłość szaloną, w namiętnym uniesieniu, rwącą wszelkie zapory, gotową do największej ofiary z życia i ofiarę tę składającą¹⁸.

¹⁵ „Ekran” 1935 nr 1.

¹⁶ „Kurier Poznański” 1938 nr 24.

¹⁷ „Kurier Bydgoski” 1938 nr 289.

¹⁸ „Dziennik Bydgoski” 1926 nr 199.

Pewne wyjaśnienie tego rodzaju strategii odnajdujemy na łamach „Kuriera Poznańskiego” w 1939 roku, kiedy to omawiając repertuar poznańskich iluzjonów na tle produkcji filmowej ostatnich miesięcy II Rzeczypospolitej, podpisany inicjałami J.P. autor napisał, że

ideałem producenta jest przenoszenie na ekran historyjek, złożonych z kombinacji trzech elementów: hrabiowska mitra, łóżko i trumna. Pierwsza zaspokaja potrzebę tła, drugie – potrzeby sentymentalne i daje pożyteczne w bulwarowym dramacie nieślubne dziecko – trzecie (najbardziej nas interesująca trumna, obok trupa najpełniejsza signifikacja śmierci) – pozwala wybeczeć się do woli¹⁹.

Ciekawe zestawienie i trafne – śmierć przecież musi funkcjonować w koniunkcji z innymi komponentami opowieści, szczególnie w ramach kina popularnego. I jeszcze żartobliwa notatka z branżowego tygodnika „Kino”, dość dobrze, jak sądzę, ilustrująca moją tezę:

Oto suma trupów, które padły z ręki scenarzystów i reżyserów w filmach *Granica* i *Strachy* – sześć! Czyż nie za bardzo po Szekspirowsku postępują z naszymi bohaterami filmowymi panowie producenci²⁰.

Zdarzały się jednak, w powodzi banału, próby poszukiwania na łamach prasy regionalnej przyczyn większego zainteresowania problematyką dramatyczną, której nieodzowną cechą byłoby pokazywanie śmierci. Ciekawie uczyniono to na kolumnie „Film” w „Dzienniku Bydgoskim”. Zastanawiając się – co ujęto w tytule: *Dlaczego amerykański optymizm irytuje europejskiego widza*, autor zbudował ciekawy kontrpunkt kulturowo-cywilizacyjny:

Amerikanin, wychodzi z założenia, że przeciętny obywatel, mający cały dzień napełniony troskami, wątpliwościami i niepewnością jutra chce w kinie widzieć coś przeciwnego. Film ma mu dać godzinę wytchnienia i pogodny koniec [...] Amerykański widz nie ma wychodzić z kina pod przygnębiającym wrażeniem tragicznego rozwiązywania konfliktów między bohaterami filmu. My żądamy od filmu rzeczywistości życia, chcemy widzieć rzucone na ekran blaski i cienie, a nawet ponure dramaty. Wielkie nieszczęścia zakończone ucieczką od życia zmęczonemu bohaterowi więcej nas wzruszają i dłużej tkwią w pamięci²¹.

Znowu zatem ucieczka od życia – czyli śmierć – oznacza ni mniej, ni więcej, jak prawdę ekranu, społeczne zaangażowanie kina, opozycję wobec repertuaru

¹⁹ „Kurier Poznański” 1939 nr 23.

²⁰ „Kino” 1938 nr 49.

²¹ „Film”, dodatek do „Dziennika Bydgoskiego” 1936 nr 24.

optymistycznego, który zdominował ówczesne kino gatunków. Tego rodzaju głos na łamach prasy pozabranżowej i pozaformacyjnej należał do nielicznych, ale świadczył o niemałej wrażliwości przedstawicieli prowincjonalnej publicystyki filmowej.

Jednym z ciekawszych, wykorzystywanych przez prasę aspektów umierania w strategii rekomendacyjnej jest jej kreacyjna umowność, tzn. umiejętność przedstawienia umierania przez aktora. Zaczniemy od następującego cytatu z prasy wielkopolskiej:

Zapowiadało się jak najlepiej: film kręony według interesującej, poczytnej powieści, dobrze wyreżyserowany; zdjęcia jak zresztą w wielu filmach krajowych – bardzo ładne, obsada z młodą, zdolną debiutantką na czele (mówię o filmie *Wrzos* – ni z tego ni z owego wtrąca dziennikarz) wywiązuje się z zadania, z nielicznymi wyjątkami bardzo dobrze. Widz aczkolwiek krytycznie nastawiony przyznaje bezstronnie, że film jest zupełnie dobrze zrobiony. I oto końcowe sceny burzą niemiłym zgrzytem całe to przychylnie usposobienie. Bohaterka umiera! Nie możemy się oprzeć wzruszeniu, lecz w chwilę później uczucie to ustępuje miejsca irytacji. Przez kilkanaście bowiem minut pokazują nam trumnę, precyzyjnie i z jakimś specjalnym zamiłowaniem zdejmowana ze wszystkich stron. Po to zapewne abyśmy sobie uprzytomnili, jak to w istocie było i w ostatecznej pogrążyli się w rozpacz²².

Najciekawszy jednak jest nie sam opis zjawiska, ale zastosowany przez autora kontrapunkt:

Mimowoli – pisze on – sięgamy do filmów amerykańskich. Czy widzieliśmy podobne sceny w *Damie kameliowej*, w *Zabronionym szczęściu* i wielu innych? Tutaj w tym naszym filmie, czy nie można było poprzestać na dość przecież wymownej, zapalanej przy łożu zmarłej świecy? Zapewne efekt byłby nierównie mocniejszy²³.

Wyjątkowość aktorskiej kreacji przynosi relacja z wspomnianego miesięcznika „Kino”, omawiająca prasowy pokaz *Profesora Wilczura* (1938) Michała Waszyńskiego, z udziałem Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, autora powieści leżącej u podstaw scenariusza Anatola Sterna. Autor relacji śledząc reakcje literata, zanotował:

Film zbliża się do końca. Przychodzi moment tragicznej śmierci profesora Wilczura. Junosza gra wspaniale. Mostowicz wbił jasne, niebieskie oczy w ekran. Przeżywa tę śmierć – tak jak każdy z nas w tej chwili. Grzebie wzrokiem wyniosłą postać. Na marmurowej dotąd twarzy mojego sąsiada widzę ślad wzruszenia. Publiczność siedzi dookoła bez ruchu – patrząc jak zaczarowana na wielkie misterium śmierci, odegrane wspaniale przez Junoszę²⁴.

²² „Kurier Poznański” 1939 nr 65.

²³ Tamże.

²⁴ „Kino” 1938 nr 44.

Trudno o lepszą rekomendację: skoro Dołęga-Mostowicz, literacki twórca postaci, wrusza się artyzmem Junoszy-Stępowskiego, oznacza to, że i przeciętny widz, konsument celuloidowej strawy, nie pozostanie obojętny wobec umiejętności wielkiego polskiego aktora. Miesięcznik „Kino” wręcz sugeruje – śmierć profesora Rafała Wilczura pokazana przez Kazimierza Junoszę-Stępowskiego jest tak piękna (sic!), tak wspaniała, tak niespotykana, że musicie ją koniecznie zobaczyć.

Najznakomitszym przykładem aktora potrafiącego „pięknie” umierać (a także zabijać) zarówno na scenie, jak i na ekranie, był oczywiście Ludwik Solski. W roku 1938 sprawny acz mało samodzielny reżyser Romuald Gantkowski zrealizował *Geniusza sceny* według scenariusza i ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego – film będący niezwykle dokumentacją scenicznych kreacji Solskiego. Dwie z nich dotyczą śmierci – pierwsza to oczywiście Stary Wiarus z *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego, druga to chłop Szywata z *Niespodzianki* Karola Huberta Rostworowskiego. Solski gra tu nałogowego pijaka, który dla zysku morduje przybysza, nie wiedząc, że dokonuje zbrodni na własnym synu. Omówień tego filmu w prasie było niewiele, jako że miał z wejściem na ekrany duże kłopoty²⁵. Premiera odbyła się w maju 1939 roku i był to czas, gdy inny rodzaj śmierci jak fatum wisiał nad Polską.

Interesujące jest, choć jak najbardziej zrozumiałe, że w licznych wypowiedziach aktorów (trudno ten rodzaj dziennikarskiej twórczości nazwać wywiadem) dwudziestolecia międzywojennego nie sposób natknąć się na przywoływanie ról, wymagających ekspresyjnego ukazywania umierania. Dotyczy to zarówno tytułów ogólnokrajowych, czasopism branżowych, jak i najczęściej wykorzystywanych w tym opracowaniu dzienników regionalnych.

Wymienione trzy segmenty budowania strategii rekomendacyjnej są podstawowymi, ale nie jedynymi w odniesieniu do omawianego czasu i przestrzeni. Asymetryczność ich wykorzystywania związana jest z dwoma zjawiskami, których we wcześniejszej rekonstrukcji nie omówiłem, jako że wymaga ona znacznie wnikliwszej kwerendy. Natężenie występowania poszczególnych modeli związana była z paradygmatem kina gatunków, a ten w poszczególnych etapach funkcjonowania kina Drugiej Rzeczypospolitej, znaczonych poszczególnymi sezonami repertuarowymi, rozmaicie był realizowany. Śmierć heroiczna zachęcała do odwiedzania sal kinowych, gdy na ekranach prezentowane były szczególne eksplikacje „kiczu patriotycznego”, np. na początku lat 20., kiedy dominanta repertuarowa zdecydowanie wskazywała na preferowanie

²⁵ L. Armatus, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów. Szkice o polskich filmach 1914–1939*, Warszawa 1988, s. 251.

gatunków popularnych, wówczas inseraty głośno, że można zobaczyć śmierć jako karę za złamanie konwencji moralno-obyczajowych. Stosunkowo najrzadziej pojawia się rekomendowanie filmu z zastosowaniem modelu – umieranie jako wybitna kreacja aktorska. Ten zabieg stosowany był głównie przez dziennikarzy na łamach popularnej prasy filmowej.

Wieloaspektowe omówienie problemu repertuaru kina dwudziestolecia międzywojennego wymaga dość dużej i komplementarnej kwerendy źródłowej. Wykorzystanie poszczególnych kwalifikatorów rekomendacyjnych bez wątpienia było zauważalnym elementem tego, co nazwać można strategią repertuarową. Akcentowanie w krótkich tekstach prasowych śmierci i umierania w rozmaitych wariantach bez wątpienia spełniało funkcje powiadamiające widzów o zaletach prezentowanych ówczesnie filmów.