

KINO POLSKIE
WGZORAJ I DZIS

KINO POLSKIE WGZORAJ I DZIS



Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914-1918

Mariusz Guzek



Bydgoszcz 2014

Komitet Redakcyjny

Sławomir Kaczmarek (przewodniczący)
Zygmunt Babiński, Katarzyna Domańska, Grzegorz Kłosowski
Andrzej Prószyński, Marlena Winnicka, Jacek Woźny
Ewa Zwolińska, Grażyna Jarzyna (sekretarz)

Recenzenci

Marek Haltof
Arkadiusz Lewicki

Redaktor serii

Piotr Zwierzchowski

Projekt okładki



Na okładce: Gustaw Kryński w obiektywie Jana Skarbka-Malczewskiego (zdjęcie ze zbiorów FilMOTEKI Narodowej). Ilustracje w tekście pochodzą z prasy codziennej lat 1914-1918, czasopism branżowych dwudziestolecia międzywojennego, z kolekcji Narodowego Archiwum Cyfrowego i zbiorów własnych autora.

Redaktor

Ewa Indykiewicz

Opracowanie typograficzne

ArtStudio Anna Mreła

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz 2014

Utwór nie może być powielany i rozpowszechniany w całości ani we fragmentach
bez pisemnej zgody posiadacza praw autorskich

ISBN 978-83-7096-993-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
(Członek Polskiej Izby Książki)
85-092 Bydgoszcz, ul. Ogińskiego 16
tel./fax 52 323 67 29, 52 323 67 55
e-mail: wydaw@ukw.edu.pl
www.wydawnictwo.ukw.edu.pl
Rozpowszechnianie tel. 52 323 67 30
Poz. 1561. Ark. wyd. 38,5

Wstęp	7
Rozdział I. Film na ziemiach polskich przed wybuchem wojny (styczeń-lipiec 1914 r.)	15
Rozdział II. Kinematografy i ich repertuar w latach wojny 1914-1918	85
Rozdział III. Kinematografy poza Warszawą	177
Rozdział IV. Ciężka dola kinematografów. Podatek od widowisk	245
Rozdział V. Kinematografy wobec szkoły	266
Rozdział VI. Polscy filmowcy w okowach rosyjskiej maszyny wojennej	279
Rozdział VII. Produkcja filmowa podczas Wielkiej Wojny	326
Rozdział VIII. Polska w obiektywie dokumentalistów	446
Rozdział IX. Prasa a film	495
Rozdział X. Film a polski czyn niepodległościowy	525
Zakończenie	550
Filmografia	554
Bibliografia	574
What do war and cinematograph have in common? Polish film culture between 1914 and 1918 – Summary	585
Indeks filmów	588
Indeks nazwisk	611



Wstęp

Redaktor ukazującej się we Lwowie „Gazety Narodowej” w majowym wydaniu z roku 1915 uznał, że jedno z doniesień zasługuje na szczególną uwagę jego czytelników. Tytuł krótkiej agencyjnej depechy uwzględniał dwa porządki, które od pewnego czasu stały się nierozłączne – wojnę i kinematograf.

Marynarze z francuskiego parowca „Chateaubriand” opowiadają: Łódź podwodna, niemiecka poszła ku nam o 11 rano. Załozce pozostawiono 5 minut do ocalenia się. Po upływie tego czasu wypuszczono z łodzi podwodnej minę i „Chateaubriand” poszedł na dno. Przez cały ten czas aparat kinematograficzny, ustawiony na platformie łodzi – robił zdjęcia. W ten sposób uwieczniono wszystkie perypetie zatonięcia „Chateaubrianda”, nawet śmierć kilku marynarzy francuskich, którzy wypadli z łodzi ratunkowych¹.

Zadania, jakie nowa sytuacja postawiła instytucjom medialnym, a szczególnie kinematografowi, w zasadzie nie wymagały dodatkowych dyspozycji. Od pierwszych dni swej społecznej egzystencji mobilne urządzenie braci Lumière nie tylko prezentowało ruchome obrazy, ale i rejestrowało otaczające kinematografistę komponenty świata rzeczywistego. A otaczało go wiele, od ruchu ulicznego i hiszpańskiej corridy po życie dworów i dyplomatyczne rytuały wielkich świata tego. Dość wczesne odkrycie dwoistości kina – pozwalające na dokumentowanie przy obecności kamery – zdarzeń zapowiadanych bądź przewidywanych, jak również inscenizowanie sytuacji nieoczekiwanych albo też niedostępnych dla operatora, umożliwiło nieustanne poszerzanie się palety wariantów sprawozdawczości, perswazji i rozmaitych innych technik wizerunkowych². Wojna ponadto wskazała nowe efekty, jakie mogły być osiągnęte dzięki kinematograficznym strategiom. Propagandowy wymiar ekranowych prezentacji okazywał się orężem tak samo skutecznym, jak zmobilizowane oddziały fronto-

¹ *Kinematograf na łodzi podwodnej*, Gazeta Narodowa 1915, nr 138, s. 3.

² Jürgen Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. nauk. i postłowie Witold Molik, tłum. Iza-bela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałużny, Adam Peszke, Katarzyna Śliwińska, Poznań 2013, s. 68-69.

we i dobrze zorganizowane linie komunikacyjne poza terenem bezpośrednich walk. Oczywiście musiały być tworzone ze świadomością celu, jaki był pożądanym z punktu widzenia systemu, który te komunikaty wprowadzał do obiegu publicznego. Po kilku miesiącach wojennych zmagania polska opinia publiczna dowiedziała się o roli, jaką niemiecki sztab generalny przywiązywał do akcji kinematograficznej.

Rząd niemiecki nadał pewnej firmie kinematograficznej wyłączne prawo robienia zdjęć z wojny. Zdjęcia te wystawione są obecnie w całym Niemczech i mają za zadanie propagandę poglądów rządu niemieckiego na wojnę. Zdjęcia rzeczono starają się wykazać: 1. że wojna została narzucona Niemcom przez Rosję; 2. że naród niemiecki i armia niemiecka z radością, pełną poświęceń, przechodzą skutki wywołane przez wojnę; 3. że Niemcy posiadają ogromne środki do prowadzenia wojny; 4. że wojska niemieckie zachowują się po ludzku. Obecnie jest już około 200 filmów takiego pokroju³.

O globalnym wymiarze celuloidowych zjawisk świadczyła przywołana przez socjalistyczny „Naprzód” notatka, pierwotnie zamieszczona w angielskim „Timesie”, której autor uwzględniał asymetryczny charakter kultur uczestniczących w Wielkiej Wojnie, przede wszystkim wskazując na kształtowanie pod wpływem medialnej perswazji postaw patriotycznych na poziomach do tej pory niedostępnych dla użytkowników komunikacji kulturowej:

W jednym z ostatnich numerów „Timesa” znajduje się wezwanie pod adresem angielskiego rządu, aby ten starał się zaznajomić i przekonać szerokie sfery narodu rosyjskiego o zwycięstwach angielskich i sukcesach kolonialnych Anglii. W tym celu należy, aby rząd polecił wykonać szereg filmów kinematograficznych, przedstawiających te sukcesy. Filmy te powinno się wystać do Rosji i tam je wyświetlać po miastach i miasteczkach, a nawet wsiach. Oryginalną radę „Times” w ten sposób motywuje: jest to jedyna możliwość, aby ten naród o 70 procentach analfabetów powiadomić o naszych sukcesach i zjednać dla nas, gdyż słowo drukowane jest dlań niedostępne⁴.

Kinematograf miał niespełna dwudziestoletnią tradycję, gdy wybuchła wojna powszechna, która przywróciła państwo polskie na mapę świata. Przez ten czas zdążył okrzepnąć, zbudować własną infrastrukturę wypełniającą pejzaże dużych i średnich miast coraz bardziej skomplikowaną siecią pałaców filmowych i skromnych sal projekcyjnych, zdobyć zaufanie władz i rozbudzić ciekawość widowni, która w okresie późniejszym, po 1918 roku, potrafiła rozszerzyć swoje środowisko o kręgi entuzjastów – kinofilów, wpływowych organizatorów stołecznego i lokalnego życia filmowego, niejednokrotnie dyktujących tempo filmowych innowacji.

³ *Wojna i kinematograf*, Gazeta Wieczorna, Lwów 1915, nr 2234, s. 3.

⁴ *Zamiast zwycięstw – filmy*, Naprzód 1916, nr 40, s. 4.

Związki wojny i kinematografu dostrzegano zatem od samego wybuchu konfliktu. Pojawiały się one w postaci repertuarowych atrakcji, nowych funkcji wygenerowanych przez zmiany społeczne i polityczne – dobroczynność, konieczność regulacji prawnych i fiskalnych, wreszcie reglamentacji filmowych przekazów i wprzęgnięcie ich w system obowiązków edukacyjnych. Z perspektywy minionych stu lat jeden rodzaj napięcia wydaje się szczególnie ważny, a w przypadku naszej narodowej kultury, niestety, niezrealizowany – depozytarium dokumentarne, które pozwoliłoby dokładniej, wnikliwiej i wieloaspektowo spojrzeć na okres bezpośrednio poprzedzający odzyskanie niepodległości. Żał, gdy oglądamy montażowe dokumenty przedstawiające Wielką Wojnę, bez obecności w nich Warszawy, Krakowa czy Lwowa. Zachowane więc dokumenty Komitetu Skobielewskiego w postaci „Upadku Przemysła” czy kroniki Messtera zawierające krótkie migawki z dworca kolejowego w Łowiczu wydają się szczególnie cenne. Trafnie – na poły ironicznie, na poły złowieszczo ujął ten zespół powiązań przed niemal wiekiem jeden z satyryków krakowskiego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, pisząc w lutym 1916 roku:

Co wspólnego z wojną
Ma kinematograf,
Nie wiedział historyk,
Nie wiedział geograf.

Prawnik i polityk
Na próżno się biedzą:
Choć chcieliby wiedzieć,
Lecz trudno nie wiedzą.

Dopiero im żołnierz
Rozwiązał tę matnię:
„Tu i tam najlepsze
Są miejsca ostatnie”⁵.

Przystępując do prezentowanego projektu, musiałem odpowiedzieć sobie na kilka pytań. Po pierwsze, dlaczego ten okres – lata Wielkiej Wojny – i czy rzeczywiście wystarczy objąć badany problem cezurą, którą wyznacza historia powszechna. Pierwszy dylemat rozstrzygnąć można dość łatwo. Wojna światowa była zjawiskiem, które nie pozostało bez wpływu na rozwój kinematografii na wszystkich stratyfikacjach: od lokalnego, poprzez regionalny (narodowy), aż po kontynentalny (transnarodowy)

⁵ Feb, *Wojenny balonik. Wojna – kinematograf*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 44, s. 2.

i globalny. Dość szybko zresztą dostrzeżono te uwarunkowania. Autor jednej z pierwszych naukowych rozpraw o strukturze polskiego przemysłu filmowego Władysław Balcerzak, jeszcze w latach dwudziestych XX stulecia, pisał, iż wojna 1914-1918 zwiększyła popyt na filmy i zmieniła rozmieszczenie głównych ośrodków produkcyjnych⁶. Ten pionier refleksji nad systemowym, organizacyjno-ekonomicznym znaczeniem polskiej kinematografii był zresztą wyjątkowo niefaskawy w swych ocenach dla wczesnego okresu jej rozwoju:

Od początku kinematografii do wojny wszechświatowej rynek filmowy Polski z natury rzeczy podzielony był na 3 części, z których każda stanowiła część rynku filmowego odnośnego państwa zaborczego. Jedynie Kongresówka w ostatnich przedwojennych latach zaczęła stwarzać swój odrębny rynek. Po wybuchu wojny i zajęciu Kongresówki przez wojska okupacyjne, polski rynek filmowy traci znowu swą odrębność i staje się częścią wielkiego rynku niemieckiego. Całe zapotrzebowanie filmowego rynku polskiego pokrywał podówczas Berlin i Wiedeń⁷.

Więcej wątpliwości budziło natomiast drugie pytanie. Wszak dla wielu regionów powstającej II Rzeczypospolitej koniec porządków zaborczych nie nadszedł po podpisaniu zawieszenia broni w Compiègne 11 listopada 1918 roku, ale po ratyfikowaniu traktatu wersalskiego w 1920 r., zawarciu pokoju ryskiego w 1921 r., inkorporacji Litwy Środkowej w 1922 r., a nawet później po niekorzystnym dla Polski uregulowaniu sporu o Jaworzynę Spiską w 1924 r. Ponadto trudno rozstrzygnąć, co można nazwać w okresie braku własnej państwowości ziemiami polskimi – czy ograniczyć się do terytoriów, które na mocy traktatów lub w wyniku akcji zbrojnej weszły w skład państwa polskiego, czy też należy uwzględnić terytorium XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej. Wychodząc z założenia, wielokrotnie potwierdzonego podczas kwerendy, o ufundowaniu w latach wojny podwalin narodowej polskiej kultury filmowej – potraktowałem ziemię II Rzeczypospolitej jako najwłaściwszą przestrzeń rekonstrukcji.

Przekonanie o wielokontekstualnym, bogatym i jednocześnie niedocenianym w literaturze przedmiotu rodzaju napięć pomiędzy filmem a kulturą polską w latach 1895-1914 stało się podstawą niezwykle precyzyjnego, źródłowego i weryfikującego pokutujące w refleksji historycznofilmowej mity o marginalnym wymiarze tych zjawisk wykładu autorstwa Małgorzaty Hendrykowskiej⁸. Poza tym coraz częściej filmowa

⁶ Władysław Balcerzak, *Przemysł filmowy w Polsce*, Warszawa 1928, s. 4.

⁷ Tenże, *Ewolucja przemysłu filmowego w Polsce między 1919-1926 rokiem. Referat wygłoszony przez autora w dn. 12 września r.b. na I Wszechpolskim Zjeździe Branży Filmowej*, *Kino dla Wszystkich* 1927, nr 50, s. 7. Podobne sformułowania znalazły się we fragmentach innego tekstu Balcerzaka opublikowanego w tym samym czasie, patrz: tenże, *Rozwój kinematografii w Polsce*, *Kalendarz Wiadomości Filmowych* 1928, s. 34.

⁸ Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993.

regionalistyka dopisywała kolejne rozdziały dotyczące tego okresu. Zastanawiające jest, że tak zwarty i nieobcy historykom okres Wielkiej Wojny, nazywanej pierwszą wojną światową, nie został wcześniej przebadany źródłowo i poddany procesowi krytycznego opisu takiego, jak we wcześniej wzmiankowanych opracowaniach. W publikacjach syntetycznych przeważały ustalenia Władysława Banaszkiewicza, Witolda Witczaka⁹ i Władysława Jewsiewickiego. Szczególnie te pochodzące z pierwszego z opracowań będącego inicjalnym tomem „Historii filmu polskiego”. Rzeczywiście baza źródłowa pozornie wydaje się skromna. Archiwa państwowe z Archiwum Akt Nowych na czele nie dysponują materiałem dokumentarnym mogącym stać się podstawą dyskursu. Skromne jednostki bazowe, jakie można odczytać w zespołach miejskich poszczególnych placówek, nie zaskakują, niczego nie zmieniają, choć docenić należy ich unikatowy walor, jakim jest osadzenie niektórych ustaleń w konkretnej czasoprzestrzeni. Podstawową bazę proponowanej narracji tworzyła prasa codzienna i prasa okopowa (wojskowa) z lat 1914-1918, a także rozsiane po prasie branżowej dwudziestolecia międzywojennego odwołania do omawianej epoki. Te zaś nie tylko okazały się niezwykle bogate, ale i szczegółowe oraz, co ważniejsze, dały możliwość ustaleń nowych danych i weryfikacji starych. Cennym uzupełnieniem, szczególnie do rozdziału o związkach polskiego czynu zbrojnego z filmem, stanowiła literatura wspomnieniowa, która choć pisana z perspektyw wysiłku żołnierskiego, głównie legionowego, na marginesie, w tle przynosi informacje o znaczeniu filmu w tamtych latach. Krytycznego aparatu, mimo upływu wielu dziesiątek lat, dostarczyły opracowania katalogowe Wieniedikta Wiszniewskiego, także źródłowe wydawnictwo „Lietopis rosyjskiego kino 1863-1929”, zawierające nieosiągalne wypisy tekstów informacyjnych z rosyjskiej prasy branżowej¹⁰. Rekonstruowanie dziejów filmu podczas Wielkiej Wojny jest częścią pisania historycznych narracji dotyczących narodowych kinematografii. Rosyjskie opracowania Siemiona Ginzburga i Nikołaja Jezuitowa¹¹ należą do klasyki

⁹ Recenzując bardzo wnikliwie i krytycznie I tom „Historii filmu polskiego” na łamach miesięcznika „Kino”, Zbigniew Pitera znacznie lepiej ocenił pierwszą jego część autorstwa Władysława Banaszkiewicza. Wykazując niekonsekwencje metodologiczne, takie jak chociażby brak źródeł wywołanych, w postaci niezabranych świadectw Stanisława Sebela, Zbigniewa Gniazdowskiego, Antoniego Wawrzyniaka czy Kazimierza Czyńskiego, pracujących dla kinematografii narodowej jeszcze po 1945 roku, o pracy Banaszkiewicza napisał: „Potrafił być zarówno skrupulatnym kronikarzem rozwoju techniki filmowej, jak i towarzyszącą szybkiemu rozwojowi kina myśli teoretycznej i estetycznej. Ale jeśli chodzi o estetyczną czy też warsztatową płaszczyznę badań w odniesieniu do poszczególnych filmów, czytelnik w miarę lektury zaczyna odczuwać coraz większy niedosyt. (...) Ale rozumiemy te filmy nie istnieją i nic ich nie wskrzesi”. Patrz: Zbigniew Pitera, *Nad I tomem „Historii filmu polskiego”*. *Archeologia filmowa nad Wisłą*, Kino 1967, nr 4, s. 18. Pitera na szczęście się mylił – kwerendy prowadzone przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich oraz Kamila Stepana i Jerzego Maśnickiego w europejskich archiwach filmowych przywróciły narodowej kulturze sporo dzieł wcześniej uznanych za bezpowrotnie zaginione.

¹⁰ *Lietopis rosyjskiego kino 1863-1929*, otwiewstwiennyj, riedaktor A. S. Dieriabina, Moskwa 2004.

¹¹ N. Jezuitow, *Kinoiskusstwo doriewolucyjnojj Rossii*, [w:] *Woprosy kinoiskusstwa. Jeżegodnyj istoriko-teoreticzeskij sbornik*, Moskwa 1958, s. 252-306.

– powstałe przed dziesiątkami lat nadal zachowują jednak swoją świeżość, o czym świadczą ich ponowne wydania¹². Niedawno ukazały się też obszerne rozdziały odnoszące się do lat 1914-1918 w książce Phillipa Stiasnego rekonstruującej niemy okres kina niemieckiego¹³ i Kateřiny Bouškovéj piszącej o losach wczesnej kinematografii czeskiej¹⁴. Całkowicie temu okresowi w dziejach filmu amerykańskiego poświęcona jest rozprawa Leslie Midkiff DeBauche¹⁵. Niezwykle ciekawy, komparatystycznie przemyślany okazał się zbiór artykułów badających relacje między filmową sytuacją wojenną a reprezentacją tematyki pierwszej wojny w późniejszych produkcjach kinematografii francuskiej, kanadyjskiej, amerykańskiej, włoskiej, rosyjskiej, niemieckiej, austriackiej i polskiej – wydanych pod redakcją Michaela Parisa¹⁶.

Najnowsze polskie opracowania historyczne, których niemało ukazało się w związku ze 100-leciem wybuchu wojny, nie koncentrują się już tylko na militarnych i politycznych aspektach jej przebiegu, ale również na życiu codziennym ludności cywilnej, która filmowe doświadczenie uczyniła bardziej intensywnym niż w okresie przedwojennym. Włodzimierz Borodziej i Maciej Górny omawiają filmową inwazję w niektórych częściach Europy jako pochodną propagandowego stygmatu zmieniających się sposobów międzynarodowej rywalizacji¹⁷, a Andrzej Chwalba, pisząc o „Samobójstwie Europy”, zauważył masowy odbiór wszelkich przejawów kultury popularnej ze szczególnym uwzględnieniem działalności kin¹⁸.

Praca składa się z dziesięciu rozdziałów, układających się w obraz epoki. Dla zrozumienia niektórych tez ważne były antecedencje przedwojenne, jak choćby odwołanie do doświadczenia konfliktów zbrojnych na Bałkanach w latach 1912-1913 czy początków polskiej produkcji filmowej sięgających końca pierwszej dekady minionego stulecia, jednak osnowa narracji zamyka się w ramach cezury zaznaczonej w tytule. Pierwszy rozdział omawia sytuację bezpośrednio poprzedzającą wybuch wojny – nie tylko zaznaczono w nim specyfikę półrocza, podczas którego dojrzało globalne starcie mocarstw europejskich, ale także codzienność kultury filmowej – repertuar miejskich kinematografów, produkcję filmów fabularnych i dokumentalnych,

¹² Siemion Ginzburg, *Kinematografija doriewolucjonnoj Rossii*, Moskwa 2007.

¹³ Phillip Stiasny, *Das Kino Und der Krieg. Deutschland 1914-1929*, München 2009.

¹⁴ Kateřina Boušková, *Než film promluvil. Némý film 1896-1930. Vzrušující výlet do počátků české kinematografie*, Praha 2012.

¹⁵ Leslie Midkiff DeBauche, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Madison 1997.

¹⁶ *The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present*, ed. by Michael Paris, New Brunswick, New Jersey 2000.

¹⁷ Włodzimierz Borodziej, Maciej Górny, *Nasza wojna, tom I. Imperia 1912-1916*, Warszawa 2014, s. 264-266.

¹⁸ Andrzej Chwalba, *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914-1918*, Kraków 2014, s. 544.

uwarunkowania prawne i organizacyjne. Rozdziały drugi i trzeci rekonstruuja pięcioletni okres w historii polskich kin 1914-1918, uwzględniając strategie repertuarowe, dobroczynność filmową, sposoby reklamowania celuloidowych dzieł, krystalizację postaw odbiorczych oraz napięcia polityczne i administracyjne w zmieniającej swój status geopolityczny tej części Europy Środkowo-Wschodniej, która obejmowała też ziemie polskie. Zwróciłem w tej części pracy uwagę na reprezentację obrazów wojny w programach kinoteatrów, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki polskiej. W rozdziale czwartym omówiona została szczególnego rodzaju wojna – „podatkowa”, powodująca umacnianie się pozycji kinematografów w systemie ekonomicznym wielkich miast, szczególnie Warszawy, a także konsolidację przyszłego środowiska branżowego. Kolejna część odnosi się do, wcale licznych, inicjatyw edukacyjnych, które rozszerzały funkcje kina i znajdowały mu sojuszników wśród liczącej się części społeczeństwa. Zagadnienia aktywności polskich filmowców w wojennej przestrzeni produkcyjnej były przedmiotem narracji w kolejnym rozdziale. Szczególną rolę odegrali polscy twórcy filmowi w obiegu kultury rosyjskiej. Dzięki wspomnieniom Jana Skarbka-Malczewskiego i Antoniego Fertnera oraz cytowanym w opracowaniach monograficznych opiniom Władimira Gardina i Aleksandra Chanżonkowa, można było zrekonstruować losy operatorów, reżyserów, aktorów, których wojna rozsiała po różnych filmowych instytucjach imperium. Szczególnie interesującym znaleziskiem okazały się wspomnienia Mieczysława Domańskiego, który prawdopodobnie kierował jedną z ekip oddziału Wojskowo-Kinematograficznego Komitetu Skobielewskiego w okresie do rewolucji 1917 roku. Segment siódmy, najobszerniejszy, omawia polską produkcję filmową w okresie wojny światowej i koncentruje się przede wszystkim wokół inicjatyw warszawskich Aleksandra Hertza, ale dociera również w inne zakątki ziem polskich. Rozdział kolejny poświęcony został niezwykle bogatym inicjatywom dokumentalnym, które układają się w rozsianą po mapie przyszłego państwa panoramę bezpowrotnie zaginionych artefaktów. Rozdział dziewiąty omawia relacje między obiegiem kinematograficznym a zainteresowaniem tą problematyką w masowych mediach. W dotychczasowych opracowaniach przeważał pogląd o całkowitym zastoju piśmiennictwa filmowego¹⁹, choć jednocześnie wysoko oceniano publicystykę z okresu poprzedzającego wybuch Wielkiej Wojny²⁰. Tekst opracowania delikatnie

¹⁹ Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 59.

²⁰ Taż, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 12-95. Wszystkie przywołane w antologii teksty ukazały się przed sierpniem 1914 roku i po październiku 1918 roku, z naturalnych względów pomijając piśmiennictwo z czasów pierwszej wojny światowej.

rewiduje ten pogląd i wskazuje na istotne miejsce filmu w zainteresowaniach publicystów prasowych. Brak branżowego czasopisma, bowiem najstarszy polski tygodnik filmowy „Kino-Teatr i Sport” redagowany przez Aleksandra Draca ukazywał się jedynie przez pierwszych kilka miesięcy 1914 roku, był wynikiem specyficznej sytuacji, związanej z działaniami wojennymi, co polska kultura filmowa usiłowała nadrobić już w okresie instalowania niepodległego państwa. Ostatni rozdział jest próbą spojrzenia na polską kulturę filmową poprzez doświadczenia twórców akcji niepodległościowej. Został oparty na nielicznych wspomnieniach legionistów, polityków, analizie prasy okopowej i niepodległościowej oraz dziennikarskich doniesieniach z epoki.

Film na ziemiach polskich przed wybuchem wojny (styczeń-lipiec 1914 r.)

W klasycznej, napisanej przed trzydziestu laty pracy, choć w Polsce opublikowanej dopiero pod koniec minionej dekady, „Przyczyny wybuchu pierwszej wojny światowej” James Joll zauważył, że coraz bardziej ekspansywne przejawy kultury popularnej sprzyjały wytworzeniu się specjalnej atmosfery, która doprowadziła latem 1914 roku do wybuchu światowego konfliktu. Wśród najistotniejszych komponentów wymienił przede wszystkim: formowany już od kilkunastu lat rynek powieści sensacyjnych, ze szpiegowskim wątkiem na czele oraz pojawienie się szkół pisarzy fantastyczno-naukowych, którzy tworzyli fantasmagoryczne wizje wojen przyszłości, nazywając kreatorów tych nurtów „siewcami strachu”¹. Wśród profetycznych artefaktów epoki, tworzonych przez „siewców strachu”, zabrakło filmu – James Joll i Gordon Martel, który po jego śmierci podjął się uzupełnienia „Przyczyn wybuchu...”, nie wymienili żadnych celuloidowych dzieł, które wyrażając nastroje społeczne, przestrzegałyby przed rozpadem starego świata lub wieszczłyby pojawienie się nowego porządku. Dlaczego? Czyżby coraz kategorycznie i systemowo instytucjonalizowany przemysł kinematograficzny zajęty był jedynie dostarczaniem prostych fabuł, bądź organizował krajoznawcze filmowe eskapady w miejsca niedostępne dla większości bywalców kinoteatrów? Oczywiście nie. Kino współtworzyło publiczny dyskurs, dostarczało materiału analitycznego dla komentatorów politycznych zawirowań, kreowało, poprzez odwołania do narodowych symboli, katalog wariantów obecnych w zbiorowych wyobrażeniach. Mechanizm ten dotyczył zarówno debaty publicznej w świecie wielkich mocarstw europejskich (Wielka Brytania, Francja, Niemcy, Austro-Węgry, Rosja), jak i małych państw o nieustabilizowanym jeszcze statusie (Serbia, Rumunia)². Ponad-

¹ James Joll, Gordon Martel, *Przyczyny wybuchu pierwszej wojny światowej*, z angielskiego przełożył Paweł K. Frankowski, Warszawa 2007, s. 338.

² Najstarszym serbskim filmem fabularnym jest obraz odwołujący się do bohaterskich narracji z historii Bałkanów – „Karađorđe ili Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa” (Karadziordzie, czyli Życie i dokonania nieśmier-

to rozbudzał pragnienia narodowościowe, wśród społeczności pozbawionych swojej państwowości. Będące przed wybuchem wojny częścią większych systemów późniejsze kinematografie czeska i polska potrafiły poruszać tematy odwołujące się do fundamentów kultury narodowej czy traumy związanej z konsekwencjami niegdysiejszej utraty niepodległości. Nieco inaczej było na ziemiach słowackich, gdzie pierwociny systemu tworzyli przybysze z Budapesztu: Josef Naumann, Mór Ungerleider czy Géza Verbély³. Coraz powszechniejszą praktyką stawało się sięganie przez pionierów kina po narracje zaczerpnięte z kanonu literatury bądź klasyki sceny narodowej. Pod koniec 1913 roku Max Urban przeniósł na ekran fabułę znaną z opery Bedřicha Smetany „Sprzedana narzeczona” i, wykorzystując potencjał praskiego Teatru Narodowego, obsadził w głównych rolach Tadeusza Durę i Marię Šlechtovą⁴, w Polsce w tym samym roku widzowie warszawskich kin mogli zobaczyć „Halkę” ze Stanisławem Knake-Zawadzkiem i Haliną Starską. W jednym i drugim przypadku kompozycje Stanisława Moniuszki i Bedřicha Smetany, ewokujące narodowe tęsknoty, wpisane były w strukturę spektaklu – stanowiły bowiem ilustrację muzyczną filmowej opowieści⁵.

Mimo to kino nie cieszyło się na razie najlepszą opinią. Publicyści i dziennikarze stali na straży moralności, rzekomo zagrożonej przez rozmaite siedliska rozpusty, do której oprócz ogródkowych atrakcji, w postaci występów wodewilowych, zaliczano także kabarety i raczkujące iluzjony. Opublikowana w 1907 roku teza jednego z felietonistów tygodnika „Świat”, że mnożące się bez liku kinematografy to ordynarna i brzydka pornografia, była jeszcze powszechnie podzielana, ale oskarżenie bioskopów i kinoteatrów o szerzenie zgorzenia swymi kryminalnymi obrazami, jakie sformułował na informacyjnych łamach „Kuriera Warszawskiego” jego anonimowy publicysta, już wkrótce miało zostać zweryfikowane⁶. Choć nawet w pisanych po dziesiątkach lat

telnego wodza Karadziorzdia) z 1911 roku w reż. Čičy Ilji Stanojevicia z artystami Serbskiego Teatru Narodowego w rolach głównych i epizodycznych, którego kopia szczęśliwie odnalazła się wiedeńskiej filmotece w 2003 roku, patrz: Stevan Jovčić, *Kinematografija u Srbiji 1896-1941*, *Südslavistik online*, 2010, nr 2, s. 25-26.

³ Václav Macek, Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Martin 1997, s. 19-20. Znakomity artykuł omawiający początki miejskiej kultury filmowej na Słowacji opublikowała niedawno Angelika Šrámková. Wykazała ona, na podstawie analizy tekstów źródłowych dotyczących mniejszych miejscowości: Komárna, Trnava, Banskéj Bystricy, Kremnicy i Martina, że węgierska własność kinematografów dotyczyła także ośrodków poza Bratysławą, patrz: też, *Od putovnej atrakcie k stálym kinám. Sonda do dejín slovenskej kinematografie na vzorke nekol'kých miest (1896-1918)*, *Kino-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, ročník 2013, číslo 1, s. 63-94.

⁴ Zdeněk Hudec, *Němý film (1898-1930)*, [w:] *Panorama českého filmu*, sestavil Luboš Ptáček, Olomouc 2000, s. 14, *Český hraný film 1896-1930*, Praha 1995, s. 169. Tadeusz /Tadeáš/ Dura to czeski śpiewak operowy polskiego pochodzenia, który w latach 1912-1919 był solistą praskiego Teatru Narodowego. Oprócz roli Jeny w „Sprzedanej narzeczony”, wystąpił przed kamerą jeszcze raz – w adaptacji powieści Karela Čapka „Zlatý klíček” w 1922 r., patrz: Miloš Fikejz, *Český film. Herci a herečky / I. díl: A-K, Praha 2006*, s. 228.

⁵ „Sprzedana narzeczona” była zarejestrowanym przez Václava Münzbergera spektaklem, który miał swą premierę na letniej scenie Teatru Narodowego w praskim rezerwacie przyrody Divoká Šarka. Film niestety nie zachował się, patrz: Kateřina Boušová, *Než film promluvil. Němý film 1896-1930. Vzrušující výlet do počátků české kinematografie*, Praha 2012.

⁶ Stanisław Milewski, *Intymne życie niegdysiejszej Warszawy*, Warszawa 2008, s. 45.

wspomnieniach o młodzińskich filmowych doświadczeniach liczni kronikarze jednoznacznie definiowali walory celuloidowej taśmy, dostrzegając w nich funkcje jednego tylko rodzaju:

Trzydzieści i więcej lat temu film służył wyłącznie celom rozrywkowym. Dawał publiczności zabawę i wypoczynek, odrywał widza od szarżyny dnia codziennego. Jakaś głębsza ideologia, tendencyjność czy propaganda były mu obce. Producenci dbali przede wszystkim o to, by filmy miały frapującą treść, barwną, sensacyjną fabułę – a zwłaszcza bogatą, olśniewającą wystawę. Poza tym dużo dynamiki, ruchu, tempa⁷.

U progu Wielkiej Wojny film był na drodze do swej wielkiej kariery, dzięki której zdominował kulturę rozpoczynającego się stulecia. Właśnie wtedy zaczęły zniknąć z przestrzeni społecznej miejsca incydentalnie organizowanych pokazów kinematograficznych, a coraz liczniejsze stawały się okazałe pałace filmowe, nie tylko adaptowane ze starych, służącym innym celom, pomieszczeń, jak składy towarowe czy wozownie. Były to specjalnie budowane z rozmachem i przepychem dla kilkusetosobowej widowni oazy wizualnych emocji. Ogłoszenia prasowe dotyczące projekcji, rzadkie i wstydliwie skrywane między anonsami o usługach kominiarskich a rozporządzeniami urzędowymi władz nakazującymi obowiązkowe szczepienie ospy, zamieniały się w coraz bardziej eksponowane i coraz dłuższe teksty, by zapoczątkować zjawisko, charakterystyczne dla dwudziestolecia międzywojennego – wszechobecność prasy filmowej. Wreszcie prawdziwi sternicy opinii publicznej: literaci, naukowcy, politycy zaczęli przyznawać się do związków, inspiracji i oczekiwań, jakie prezentacje kinowe wywoływały bądź zwiastowały⁸. Jednak świat, który stworzył kinematograf, świat dziewiętnastowiecznych wynalazków, eksploracji niepoznanych wcześniej przestrzeni, pokonywania ograniczeń limitowanych przez czas, jednym słowem – świat technicznej reprodukcji rzeczywistości, dobiegał końca. Gdy minęła pierwsza dekada XX wieku:

było już jasne, że kinematograf stał się najbardziej perfekcyjnym, a jednocześnie najbardziej dostępnym wynalazkiem zdolnym opanować czas, przestrzeń, zdolnym przekazać najprostsze i najbardziej złożone informacje o świecie, a jednocześnie wciągając w swoją orbitę najszerze kręgi społeczne. Kinematograf z eklektycznym i demokratycznym programem, publicznością reprezentującą wszystkie środowiska i grupy społeczne, kinematograf niemy, ale z zawsze towarzyszącą mu ilustracją dźwiękową, stał się najdoskonalszym przejawem związków techniki z kulturą popularną i rodzącą się kulturą masową⁹.

⁷ Bolestaw Sottys, *Ze wspomnień kinomana. 3 asy niemego ekranu*, Film 1947, nr 17, s. 11.

⁸ Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993, s. 272.

⁹ Taż, *Technika – ruch – informacja. Wiek XIX: komunikacja społeczna na progu audiowizualności*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. Maryla Hopfinger, Warszawa 2002, s. 38.

Półrocze poprzedzające wybuch Wielkiej Wojny nie różniło się ani dynamiką, ani stylistyką od wcześniejszych sezonów życia społeczno-politycznego na ziemiach polskich. W trzech zaborach z różną intensywnością organizowane było życie narodowe, dokonywały się procesy industrializacji, udoskonalano opiekę lekarską i propagowano higienę. Chirurgia i będące w jej służbie anestezjologia, diagnostyka rentgenowska czy umiejętność zwalczania bakteryjnych stanów zapalnych, co prawda, były domeną trudno dostępnych dla ogółu ośrodków medycznych, niemniej społeczne poglądy na powszechność służby zdrowia mogły zwiastować zmianę. Na ziemiach polskich rozwijał się przemysł poligraficzny będący niezbędnym warunkiem pojawienia się czytelnictwa prasy popularnej i przekroczenia kolejnego progu umasowienia kultury. W pierwszej dekadzie nowego stulecia wielkonakładowe gazety korzystały już z linotypów umożliwiających szybsze przełamywanie drukowanych później kolumn, a co za tym idzie, publikowanie coraz bardziej aktualnych informacji dotyczących zarówno świata doświadczanego przez czytelników, jak i egzotycznych, niedostępnych im terytoriów innych kultur. Wyjątkową pozycję osiągnął też, szczególnie w Królestwie Kongresowym, rynek nowych ofert, jak choćby produkcji sprzętu fotograficznego, którego renoma przekroczyła granice ziem polskich. Wytwarzane przez warszawską wytwórnię „Fos” aparaty z migawką do 0,001 sek. były ekskluzywnym towarem, poszukiwanym w składach technicznych wszystkich europejskich stolic¹⁰. Okres ten zapowiadający wielką zmianę po latach budził reminiscencje, również odnoszące się do życia kulturalnego i artystycznego. Choć wspomnienia tworzą obraz wyidealizowany, niepełny, uwzględniający przede wszystkim sentymentalną perspektywę ich autora, to w zaskakujący sposób nie pomijają tego, co ówczesna filmowa publiczność uważała za istotne:

Jesień roku 1913... Sezon teatralny Warszawy ruszył pełną parą. W teatrach pełno, premiera goni premierę, życie artystyczne wre. Ostatnia jesień przedwojenna! Triumfalny pochód „niemoralnego” tanga, które przez oceany i oceanki coraz większą zdobywało popularność. Gościna „króla ekranu” Maxa Lindera, za powozem którego tłumy goniły ulicami Warszawy, wiwatując na cześć francuskiego komika przed Filharmonią, gdzie odbywał się sensacyjny występ najweselszego z wesołków¹¹.

Założony, krótko przed wybuchem światowego konfliktu zbrojnego, przez znanego dziennikarza sportowego Aleksandra Draca miesięcznik „Kino-Teatr i Sport”¹² rekla-

¹⁰ Janusz Żarnowski, *Polska 1918-1939. Praca-Technika-Spoteczeństwo*, Warszawa 1992, s. 23.

¹¹ Henryk Liński, *To już ćwierć wieku...*, Ekran i Scena 1938, nr 2, s. 9.

¹² Pojawienie się pierwszego popularnego periodyku poświęconego, m.in. zagadnieniom kina, nie uszło uwagi stołecznej prasy, notatka na łamach „Gońca Porannego” głosiła: „P. Aleksander Drac, redaktor i wydawca „Sportu” otrzymał koncesję na wydawanie w Warszawie pisma „KinoTeatr i Sport”, patrz: *Nowe pismo*, Goniec Poranny

mował sporo ornamentów filmowej stolicy: było to 25 kinematografów, dwie fabryki urządzeń kinowych, Biuro Kinematograficzne „Siła” należące do Mordechaja Towbina¹³, Biuro „Kinefilm” na Nowym Świecie 46, a także przedstawicielstwo „pierwszorzędných francuskich, włoskich, duńskich, angielskich, amerykańskich i niemieckich fabryk kinematograficznych”, działające pod firmą M. Besser, oferujące właścicielom kinoteatrów „obraz wykonany nakładem 250.000 rubli, wyprodukowany przez paryską wytwórnę »Eclair« według powieści Julesa Verne’a »Dzieci kapitana Granta«”¹⁴. Wielki wybór obrazów kinematograficznych z Francji, Anglii, Włoch, Danii z gwarancją terminowej dostawy obiecywało „nowo otworzone *Biuro Kinematograficzne Victoria* z siedzibą na Nowogrodzkiej 21”¹⁵. Usługi produkcyjne świadczyła natomiast „Fabryka Obrazów Kinematograficznych Kosmofilm”, która posiadając „specjalny pawilon do zdjęć, wzorowo urządzone laboratorium, przyjmowała wszystkie zamówienia w zakres kinematografii wchodzące a na żądanie delegowała rutynowanych operatorów”¹⁶. Ciekawe, że w pierwszym numerze „Kino-Teatru i Sportu” nie znalazła się reklama Towarzystwa „Sfinks”, które było najważniejszym filmowym podmiotem na ówczesnych ziemiach polskich Cesarstwa Rosyjskiego.

Filmowe przedsięwzięcia nie tylko opisywano w prasie – na ulicach kilku miast: Warszawy, Krakowa, Poznania, Częstochowy, Bydgoszczy, Lwowa czy Wilna, ludzie z kamerą początkowo budzący zdumienie i zainteresowanie, powoli stawali się częścią codziennego doświadczenia, a tworzone przez nich obrazy uzupełniały kulturowe oblicze oswojonej, własnej przestrzeni, która pokazywana na ekranowej gładzi stawała się przedmiotem dumy lub refleksyjnego namysłu. Filmy dokumentujące ważne wydarzenia lokalne, pokazujące styl życia i pracy elit, a także wizualizujące bulwersujące skandale, nieszczęścia i zbrodnie stawały się atrakcyjnym repertuarowym

1914, nr 46, s. 4. Nieco później „Kurier Poranny” odnotował: „*Kino-Teatr i Sport* jedyne pismo w Królestwie poświęcone sprawom kinematografu teatru i sportu. Nr 1 wyszedł. Sprzedaż w kioskach. Redakcja i administracja Nowy Świat 57”, patrz: Kurier Poranny, 1914, nr 52, s. 2. Pismo prawdopodobnie ukazywało się co dwa miesiące. Pamięć o nim przetrwała dziesięciolecia. Wiele tekstów pochodzących z trzech zachowanych numerów zostało przedrukowanych, prawdopodobnie przez Zbigniewa Piterę, w 1949 roku w tygodniku „Film” pod wignetą „Iluzjon babuni z dodatkiem Filma – wychodzi z opóźnieniem 35 letnim”.

¹³ Mordechaj Towbin przygotowywał się w przededniu wybuchu wojny do likwidacji swoich kinematograficznych przedsiębiorstw. Wielokrotnie prowadziło to do nieporozumień i zatargów z niegdysiejszymi kontrahentami. Czytelnicy warszawskiej prasy mogli w kwietniu 1914 roku zapoznać się z treścią pisma jednego z jego byłych wspólników E. Albrechta, które głosiło: „Uprzejmie upraszam o łaskawe sprostowanie wiadomości, jakoby p. M. Towbin właściciel biura wynajmu film kinematograficznych p.f. [pod firmą] »Siła«, któremu ogłoszono upadłość, był również właścicielem iluzjonu, znajdującego się przy ul. Marszałkowskiej 118. Iluzjon ten został przez M. Towbina w końcu 1911 r. sprzedany p. Kowalewskiemu, od lipca zaś 1912 r. jest własnością osoby trzeciej, nie mającej nic wspólnego z kantorem wynajmu film kinematograficznych »Siła« przy ul. Złotej 14, ani z jego właścicielem M. Towbinem”, patrz: *Listy do redakcji*, Nowa Gazeta 1914, nr 161, wyd. pop., s. 2-3.

¹⁴ Kino-Teatr i Sport 1914, nr 1, s. 12.

¹⁵ Kino-Teatr i Sport 1914, nr 2.

¹⁶ Kino-Teatr i Sport 1914, nr 3.

zestawem, przyciągając do kin nie tylko kinomanów, ale także chłonnych wiedzy obserwatorów, czyli po prostu obywateli. Czego mogli doświadczyć oni w pierwszej połowie roku 1914 roku?

Produkcja niefabularna

Warszawa

Zanim na ekran trafiły zarejestrowane przez Mariana Fuksa sceny dotyczące bulwersującej sprawy ubezwłasnowolnienia Józefa Klemensowskiego, pisała o niej prasa wszystkich zaborów. Właściciel majątków Klemensowo i Celejów od dłuższego czasu zdradzający objawy choroby umysłowej, poślubił opiekującą się nim Agnieszkę Pawłocik. Na skutek decyzji rady rodzinnej Klemensowski został umieszczony w sanatorium, uniemożliwiono mu również kontakty z małżonką i dziećmi. Podjęcie działań przez dynamicznego przedstawiciela warszawskiej adwokatury mec. Kazimierza Korwin-Piotrowskiego doprowadziło początkowo do zniesienia zakazu kontaktów z izolowanym ziemianinem, a w konsekwencji – zwolnienia go z zamkniętego zakładu leczniczego we Wrzesinie. Te właśnie dwa momenty: odwiedzin i opuszczenia lecznicy zostały utrwalone na taśmie aparatu Mariana Fuksa¹⁷ i zaprezentowane pod tytułami: „Owiedziny przez żonę i dzieci w tow. mec. Korwin-Piotrowskiego p. Klemensowskiego internowanego w zakładzie dr Steffena”¹⁸ i „Uwolnienie pana Klemensowskiego”¹⁹. Skąd wiemy, że autorem zdjęć był właśnie Marian Fuks, niezwiązany w tym czasie ze „Sfinksem”, samodzielny reporter i właściciel zakładu fotograficznego, niestroniący od filmowych inicjatyw produkcyjnych? Korespondent „Gazety Porannej 2 Grosze” właśnie jego wymienia wśród obecnych podczas pierwszej wizyty w zakładzie leczniczym:

Poranek – taki sam jak wszystkie inne w tym roku, cieplejszy, temperatura waha się około zera. Krótki pobyt w wagonie z mec. Korwin-Piotrowskim, rzecznikiem rodziny najbliższej ubezwłasnowolnionego p. Klemensowskiego, jego żony, córki, syna i z jeszcze dwiema osobami z rodziny p. Klemensowskiego, kilku kolegami dziennikarzami, nieodłącznym reporterem-fotografem p. Marianem Fuksem i... aparatem kinematograficznym²⁰.

¹⁷ Relacjonując moment opuszczenia przez Józefa Klemensowskiego kliniki we Wrzesinie, jeden z reporterów odnotował, że oprócz rodziny, adwokata i pełnomocnika internowanego ziemianina, obecny był także operator filmowy, patrz: *Uwolnienie p. Klemensowskiego*, *Goniec Poranny* 1914, nr 75, s. 3.

¹⁸ *Nowa Gazeta* 1914, nr 39 wyd. por., s. 3, *Goniec Poranny* 1914, nr 39, s. 6.

¹⁹ *Kurier Warszawski* 1914, nr 52, dod. por., s. 1, *Goniec Poranny* 1914, nr 84, s. 1.

²⁰ *Owiedziny ubezwłasnowolnionego*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1914, nr 482 (24), s. 3.

1 lutego 1914 roku zmarł generał gubernator Gieorgij Skałona, postać kontrowersyjna, przez jednych znienawidzona za brutalne represje podczas wydarzeń lat 1905-1907, przez innych doceniana za „spokojny i rozważny temperament, który acz wypełniał stanowcze wskazania władzy petersburskiej, nie popierał ich osobistą zachętą, ani dodatkowo nie stosował własnej praktyki administracyjnej”²¹. Jeden z operatorów „Sfinksa”, prawdopodobnie Stanisław Sebel, wykorzystując powszechne zainteresowanie oraz widowiskowy charakter funeralnych uroczystości, powędrował z kamerą na trasie przemarszu od Zamku Królewskiego przez Miodową, Senatorską do placu Teatralnego. Wraz z konduktem zatrzymał się przed Teatrem Wielkim, gdzie stały delegacje oficjalne i orkiestra, a następnie udał się pod nową cerkiew prawosławną, by potem ulicami Mazowiecką, hr. Berga, Krakowskim Przedmieściem, Nowym Zjazdem, przez stary most podążyć na dworzec kolei petersburskiej, skąd w nocy zwłoki Skałona miały zostać odwiezione do Rosji²². Zdjęcia zrealizowane w tym dniu zostały pokazane w kilku warszawskich iluzjonach²³. Oglądała je także publiczność w innych guberniach – pod koniec lutego stanowią one atrakcję repertuarową lubelskiej „Oazy”²⁴, a „Pogrzeb warszawskiego jenerała gubernatora, jenerała adiutanta G. A. Skałona” pokazywany był w łódzkim kinie „Sfinks”²⁵. Poza informacyjnym, sprawozdawczym walorem, ukazanie zmarłego w kondukcje, który przemierzał trasę ważniejszych ulic późniejszej stolicy kraju, mogło być potraktowane jako symboliczne dopełnienie romantycznego zrywu ostatniej polskiej irredenty, podczas której na warszawskiego wielkorządcę zorganizowano nieudany zamach. Właściciel „Sfinksa” Aleksander Hertz był przecież związany z Polską Partią Socjalistyczną, której Organizacja Bojowa posługiwała się rewolucyjnym terrorem. Zapowiadało to, moim zdaniem, poza innymi uwarunkowaniami, antyrosyjską poetykę w późniejszej działalności samego Hertza, jak i jego filmowego przedsięwzięcia. Materiał z pogrzebu zakupiony został przez rosyjskie biuro kinematograficzne firmy „Gaumont”, które zamieściło go w ósmym numerze swojej kroniki, prezentowanej w kinach imperialnego interioru²⁶.

²¹ *Po zgonie generał-gubernatora Skałona*, Nowa Gazeta 1914, nr 75, wyd. pop., s. 2.

²² *Rozporządzenia i zawiadomienia. Przewiezienie zwłok jenerała Skałona*, Kurier Warszawski 1914, nr 49, dod. por., s. 2-3. *Pogrzeb gen.-gub. Skałona*, Dziennik Polski 1914, nr 49, s. 3.

²³ Dokument ten prezentowany był pod następującymi tytułami: „Pogrzeb generał-gubernatora Skałona” w kinach „Stella”, „Olimpia” i „Sfinks”, „Pogrzeb generał-gubernatora warszawskiego Skałona” w „Odeonie”, „Eksportacja zwłok generał-gubernatora warszawskiego śp. Skałona” w „Panoramie” i „Pogrzeb warszawskiego generał-gubernatora” w „Uranii”, Kurier Poranny 1914, nr 52, s. 1. Natomiast „Cino-Momus” reklamował obraz jako „Pogrzeb jenerał-gubernatora Skałona”, Kurier Warszawski 1914, nr 51, dod. por., s. 1.

²⁴ *Kronika „Oaza”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 53, s. 6.

²⁵ *Rozwój* 1914, nr 42, s. 12.

²⁶ Wien. Wiszniewskij, *Dokumentalnyje filmy doriewolucyjnojoj Rossii 1907-1916*, Moskwa 1996, s. 225. Praca tego zmarłego w 1952 roku „Ptolomeusza rosyjskiego kina” została opracowana pośmiertnie z maszynopisu, jaki pozostawił w archiwum Gosfilmofondu Rossii. Jest ona jednocześnie świadectwem niezwyklej pieczołowitości

Unikatowość postaci z kręgu wielkiej polityki była zatem bardzo istotna dla strategii kreowania ekranowego świata. Tym zapewne kierowano się, rejestrując 27 lutego 1914 r. przybycie do Warszawy ministra spraw wewnętrznych Wasilija Makłakowa. Jego wizyta prawdopodobnie związana była z koniecznością wyznaczenia nowego generał-gubernatora i z zapoznaniem się z nastrojami w Królestwie Polskim. Być może relacja zawierała te same sceny, które odnotowała warszawska prasa:

Minister Makłakow przybył wczoraj o godz. 3 po poł. do gmachu warszawskiego rządu gubernalnego. Na przyjęcie p. Makłakowa główną salę rządu gubernialnego przyozdobiono girlandami. Ministra przyjmowały deputacje wójtów z Królestwa Polskiego oraz urzędnicy z gubernatorem warszawskim baronem T. M. Korfem na czele. Chór cerkiewny odśpiewał pienia. Uroczystość zakończyła mowa barona Korfa²⁷.

Zdjęcia niemal prosto z laboratorium trafiły na szpule projektora w kinie „Sfinks”, który zaprezentował je jako dodatek do filmu „Nie z tego świata”²⁸. Zresztą przybycie do Warszawy nowego generał-gubernatora, którym został gen. Jakow Żyliński, weteran wojny japońsko-rosyjskiej i doświadczony oficer Stawki, czyli rosyjskiego sztabu generalnego, też zostało zdokumentowane i wyświetlone pod tytułem „Przyjazd warszawskiego generał-gubernatora generała Żylińskiego” w tym samym kinie „Sfinks” w drugiej połowie kwietnia²⁹. Nieco później jako „Wjazd generał-gubernatora” zaprezentował je kinematograf „Miraż”³⁰.

W marcu operatorzy „Sfinksa” zarejestrowali skutki katastrofy budowlanej przy ul. Środkowej na warszawskiej Pradze³¹. Było to wydarzenie, które mocno wzburzyło mieszkańców stolicy. Podczas prac remontowych zawaliła się oficyna wspomnianej posesji i w wyniku tego zginęło 11 robotników. Akcję ratunkową prowadzono aż cztery dni³². Jak się wydaje, zdjęcia zaprezentowane w kinie „Sfinks” pokazywały rumowisko i rozpoczęte działania ratownicze w pierwszych godzinach po tym nieszczęśliwym incydencie. Na tyle poruszyły one polską opinię publiczną, że zakupione

badawczej autora, jak i obrazem bezpowrotnie utraconych źródeł, których brak skazuje nas na pozostawienie wielu pytań bez odpowiedzi.

²⁷ Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 518 (60), s. 3.

²⁸ Nowa Gazeta 1914, nr 97, wyd. pop., s. 5.

²⁹ Nowa Gazeta 1914, nr 167, wyd. pop., s. 2, Goniec Wieczorny 167, s. 3. Władysław Wiszniewski wspomina w swoim opracowaniu ten film pod tytułem „Przyjazd nowo mianowanego generał-gubernatora, generała kawalerii J. G. Żylińskiego do Warszawy” i oznacza firmę „Eclair” jako jego producenta. Prawdopodobnie pogląd ten wziął się z faktu, iż relacja włączona została do 15-16 wydania kroniki „Eclair-żurnal”, prezentowanej wiosną 1914 roku w rosyjskich kinach, patrz: tegoż, dz. cyt., s. 228.

³⁰ Nowa Gazeta 1914, nr 168, wyd. pop., s. 1.

³¹ Nowa Gazeta 1914, nr 118, wyd. por., s. 1.

³² *Katastrofa budowlana na Pradze*, Goniec Poranny 1914, nr 116, s. 1.

zostały przez łódzkie kinoteatry „Odeon” i „Casino” i pod tytułem „Straszna katastrofa budowlana na Pradze” zapowiadającym „zawalenie się 5 piętrowego domu” wyświetlone jako nadprogram³³.

Pod koniec tego miesiąca tłumy odprowadziły na miejsce wiecznego spoczynku Juliana Kosińskiego, profesora medycyny na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim, pioniera polskiej chirurgii i współzałożyciela Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wśród oddających hołd zmarłemu znalazł się także „człowiek z kamerą” reprezentujący wytwórnię „Sfinks”. Nakręcony materiał pokazano nazajutrz po pogrzebie³⁴, później zaś dokument zawędrował do łódzkiego kina „Casino”³⁵. Majowe prezentacje miejscowych aktualności dokumentalnych dopełniły zdjęcia „Pożaru tartaku miejskiego przy ul. Dobrej”³⁶.

Wraz z sezonem wiosennym Warszawa odżywała, a życie towarzyskie, które było przecież przedmiotem zainteresowania bywalców kinematografów, przenosiło się na ulice, do parków, na podmiejskie błonia czy nabrzeża Wisły. Pod koniec kwietnia w kinie „Sfinks” jako nadprogram pokazano „Otwarcie przystani Towarzystwa Wioślarskiego” – obiektu powstałego rok wcześniej i aczkolwiek należącego do wpływowego środowiska stołecznych wodniaków, to przecież odwiedzanego przez spacerujących nad rzeką mieszkańców centrum miasta. Innym premierowym seansem był „Konkurs samochodowy Warszawa – Lublin”³⁷. Rajd ten zorganizowała redakcja popularnego miesięcznika „Lotnik i Automobilista”, dla której pracował Marian Fuks i z całą pewnością fotografował on poszczególne etapy wyścigu³⁸. Być może prezentacja w kinie „Sfinks” składała się z wykonanych przez niego fotogramów. Ponadto kamera towarzyszyła m.in. „Otwarcu sezonu wyścigowego na torze mokotowskim”³⁹ i była obecna podczas kilku późniejszych gonitw. Odwiedziła także uczestników konkursu hippicznego, który został zorganizowany 1 czerwca w Kole Sportowym oraz zawodów jeździeckich i zabawy na karuzeli w Lejb Gwardii Ułańskim Pułku⁴⁰. Zarejestrowała ponadto parę obrazków z centrum miasta zaprezentowanych w kinie „Kultura” pod tytułem „Spacer w Alejach Ujazdowskich”⁴¹. Powstały one prawdopo-

³³ Rozwój 1914, nr 62, s. 7, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 63, s. 3-4.

³⁴ Nowa Gazeta 1914, nr 143, wyd. pop., s. 6.

³⁵ „Casino”, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 74, s. 3.

³⁶ Goniec Poranny 1914, nr 232, s. 5.

³⁷ Goniec Poranny 1914, nr 191, s. 1.

³⁸ Tadeusz Jaworski, *Jazda konkursowa 1914 r.*, Lotnik i Automobilista 1914, nr 6, s. 16.

³⁹ Nowa Gazeta 1914, nr 200, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1914, nr 131, s. 2, Goniec Poranny 1914, nr 203, s. 1.

⁴⁰ Nowa Gazeta 1914, nr 246, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1914, nr 150, s. 2.

⁴¹ Kurier Warszawski 1914, nr 152, dod. por., s. 3, Goniec Wieczorny 1914, nr 246, s. 2.

dobnie z inspiracji właściciela kina Feliksa Rostkowskiego. Sensacją były też opisy awiacyjne Szpicberga (Eugene Spitzberga), szwedzkiego mistrza podniebnej akrobacji, częściowo polskiego pochodzenia i swobodnie posługującego się naszym językiem⁴², z tego zapewne powodu gorąco fetowanego w Warszawie. Jeden z przelotów, w którym brała udział popularna aktorka Mary (Maria) Mrozińska, mogła podziwiać publiczność zgromadzona w kinach „Oaza” i „Urania”⁴³.

Dzielną *sportlady* wsiadła wraz z Szpicbergiem i uczestniczyła w jego karkołomnych lotach, nie bacząc na nieustannie grożące niebezpieczeństwo. Odwagą swą p. Mrozińska wywołała zachwyty prawdziwy i zdumienie ogólne, które znalazło swój wyraz w gorącej owacji, zgotowanej jej przez publiczność zaraz po wylądowaniu⁴⁴.



Mary Mrozińska w awionetce Szpicberga

Jednak prawdziwie elektryzujące widowisko stworzył francuski as ewolucji lotniczych Adolphe Pégoud, opromieniony sławą podniebnego herosa, który pierwszy wykonał publicznie w powietrzu takie manewry, jak pętla, ślizg czy lot odwrócony⁴⁵.

⁴² *Wzloty Szpicberga*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 608 (150), s. 3.

⁴³ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1914, nr 255, wyd. por., s. 4, Zyg-zak, *Z kinematografu*, Goniec Poranny 1914, nr 255, s. 7.

⁴⁴ Z., *Mary Mrozińska i „looping the loop”*, Lotnik i Automobilista 1914, nr 6, s. 30.

⁴⁵ Niektórzy dziennikarze warszawscy traktowali widowisko francuskiego pilota z ironicznym dystansem, czego przykładem może być następujący passus: „Bawiący od paru dni w naszym mieście Francuz Pégoud onegdaj po raz pierwszy wykonywał w Warszawie swe sztuki. Jak wiadomo Pégoud ma specjalność fikania koziołków w powietrzu. Nie są to jednak, broń Boże, zwyczajne koziołki, są one bowiem wykonywane pod chmurkami i na aeroplanie”, patrz: *Koziołki na aeroplanie*, Dziennik Polski 1914, nr 159, s. 1.

Wizyta w Warszawie, do której przybył z Petersburga, była ostatnim etapem jego europejskiego tournée. Większość popisów wcześniej też rejestrowały kamery miejscowych operatorów kronik⁴⁶. Pola Mokotowskie, mimo iż pokazy były biletowane, pełne były wielbicieli talentu 24-letniego pilota. Przeloty zostały oczywiście zarejestrowane na taśmie, choć trudno orzec, ile wyczynów Pégouda zostało uwiecznionych przez kamerzystów „Sfinksa”. „Wzloty Pégouda w Warszawie” pokazano w letnim ogrodzie kinematograf „Nowości”⁴⁷, „Ostatnie wzloty Pégouda” w „Oazie”⁴⁸. Prawdopodobnie zatem tych dokumentów było kilka. Być może którymś z wzmiankowanych filmów był zaprezentowany w łódzkim kinie „Odeon” „Wielki dzień w Warszawie”, na który składały się „wyścigi, wzloty etc.”⁴⁹ lub pokazywany równolegle w „Casinie” „Wielki dzień sportowy w Warszawie” ukazujący „aktualne warszawskie derby, konkurs »Hippique« i martwe węże awiatorów”⁵⁰.

„Polowanie u JW-go Józefa hr. Potockiego” to dokument wyświetlony w kinie „Oaza” w połowie czerwca 1914 roku⁵¹. Zdjęcia relacjonowały wizytę słynnego amerykańskiego myśliwego i sportsmena Waltera Winansa w pałacu w Antoninach i zorganizowane na jego cześć polowanie na żubry, łosie i jelenie amerykańskie w Pilawinie na Wołyniu (dzisiaj obwód Chmielnicki na Ukrainie)⁵².

Efektowne sceny polowania z psami, jak również z łowów na grubego zwierza stanowią nie lada atrakcję dla żądnych sensacji warszawiaków, nie mówiąc już o myśliwych dla których posiadają specjalny urok. Codziennie liczni widzowie wypełniają szczerlnie salę kinematografu, aby podziwiać ciekawe krajobrazy puszczy i zwierzyńca w Pilawinie⁵³.

⁴⁶ Wieniedikt Wiszniewski przywołuje dwa takie dokumenty: nakręcone 15 maja „Poliety znamienitogo Piegu w Moskwie (Siensacjonnyje poliety wniz gotowej awiatora Piegu w Moskwie)”, które weszły w skład jednej z „Kronik Gaumont” oraz zarejestrowane kilka dni później przez tę samą ekipę „Poliety Piegu 18 maja”, patrz: tenże, dz. cyt., s. 222.

⁴⁷ Kurier Warszawski 1914, nr 171, dod. por., s. 1.

⁴⁸ Tamże, s. 2. Pamięć o pobycie w Warszawie francuskiego lotnika przetrwała do jego przedwczesnej śmierci. „Nowa Gazeta” we wrześniu 1915 roku doniosła: „Słynny lotnik francuski Pégoud nie żyje. Pégoud był pierwszym lotnikiem, który zakreślił na samolocie w powietrzu całkowicie koło w kierunku pionowym. Produkcje Pégouda, między innymi wirażę prostopadłe, opadanie na skrzydło lub na ogon, wreszcie słynny lot głową w dół, wywołały przewrót w technice latania, przekonywają, iż nie ma pozycji niebezpiecznej, z której przytomny lotnik, na nieszkodzonym aparacie nie mógłby się wydobyć. Zniknęła obawa zbyt silnego wiatru i obawa zatrzymania się motoru. Produkcje Pégouda zostały następnie przelicytowane przez innych lotników, którzy doprowadzili popisy swe do niesłychanej karkołomności, jemu jednak należy się hołd za odwagę pierwszego kroku. Warszawa pamięta go dokładnie z popisów na placu wyścigowym przed dwoma laty”, *Zgon Pégouda*, Nowa Gazeta 1915, nr 402, wyd. pop., s. 3.

⁴⁹ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 129, s. 5.

⁵⁰ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 130, s. 6, Rozwój 1914, nr 129, s. 8.

⁵¹ Goniec Wieczorny 1914, nr 268, s. 1.

⁵² Nowa Gazeta 1914, nr 268, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1914, nr 164, dod. por., s. 1, Zyg.-Zak, dz. cyt.

⁵³ *Polowanie w kinematografie*, Kurier Warszawski 1914, nr 168, s. 5.

Gość hr. Józefa Mikołaja Potockiego, ostatniego ordynata antonińskiego i koreckiego, był międzynarodową sławą – medalistą olimpijskim z Londynu i Sztokholmu, a ponadto utalentowanym rzeźbiarzem. Urodził się w Petersburgu, a więc znał specyfikę pogranicza Imperium Rosyjskiego. Nic dziwnego, że właściciel Antonin i Piławina, prawnuk Jana Potockiego – autora „Rękopisu znalezionej w Saragossie”, ceniący wiedzę i posiadający umiejętność jej propagowania członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, twórca należącej do klasyki literatury podróżniczej książki „Notatki myśliwskie z Afryki” postanowił utrwalić na taśmie kinematograficznej te niezwykle wydarzenia, tym bardziej, iż tradycja ikonograficzna antonińskich polowań wpisana od dawna była w szerszy kontekst narodowej kultury. Wszak częstym bywalcem parforsów organizowanych przez Potockiego był Wojciech Kossak, który z okazji jubileuszowego sezonu w 1909 roku namalował akwarelowe zaproszenia, a także obraz uwieczniający scenę wyjazdu na łowy⁵⁴. Z napisanej pod koniec lat dwudziestych sylwetki Juliusza Zagrodzkiego wynika, że jako producent podpisał się pod „Polowaniem...” wytwórnia „Sokół”, a autorem zdjęć był Witalis Korsak-Gołogowski – „jeden z najlepszych ówczesnych fachowców”⁵⁵.

Kolejne obrazy zarejestrowane zostały podczas czerwcowego corsa w Agrykoli. Już kilka tygodni wcześniej wiadomo było, iż kinematograf odegra podczas tej wczesnoletniej zabawy niepoślednią rolę. Organizatorzy zainstalowali wśród parkowych alejek bezpłatny iluzjon, na ekranie którego podziwiać można było dokumenty o tematyce sportowej⁵⁶, ale oprócz atrakcji, gromadzących „kwiat inteligencji, arystokracji, finansjery i urody warszawskiej”, szczególnym zainteresowaniem cieszyła się parada automobilowa. Wśród jej uczestników publiczność rozpoznawała wielu znanych z estrady i kinematografu artystów.

Głośniejszymi oklaskami powitano pojawianie się ogromnego łabędzia, kierowanego wdzięcznie przez nadobną Ledę – p. Bruczównę, artystkę Teatru Nowoczesnego. Nader pomysłowy był samojazd zakładu fotograficznego p. Fuksa, pośrodku którego wznosił się olbrzymi globus z najróżnorodniejszych kwiatów. Kinematograf „Oaza” na olbrzymim samochodziku ustawił grupę: Fertnera zdejmującego przy pomocy aparatu fotograficznego Maksa Lindera i Princa. (...) Orkiestra Namysłowskiego – grała od ucha do ucha na wielkim ruchomym stogu zboża, a za nią podąża teatr „Nowości” w osobach pp. Nie-

⁵⁴ Wojciech Kossak, *Wspomnienia*, Warszawa-Lublin-Lódź-Kraków 1913, s. 82, Józef hr. Potocki, *Notatki myśliwskie z Afryki*. *Somali*, Poznań 2009, s. 5.

⁵⁵ *Przedstawiciele polskiej branży filmowej*. *Juliusz Zagrodzki*, *Kino dla Wszystkich* 1928, nr 73, s. 27. Co prawda wzmianowana notatka jako producenta wskazuje wytwórnię „Syrena”, ale był to raczej efekt zawodzącej piszącego pamięci, bowiem obok innych obrazów tego podmiotu wymienia „Ach! Te spodnie” będące bez wątpienia dziełem „Sokoła”.

⁵⁶ *Z wystawy w Agrykoli*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 285, wyd. por., s. 2, *Z wystawy w Agrykoli*, *Dziennik Polski* 1914, nr 169, s. 4.

wiarowskiej i Szczawińskiego, wśród purpury róż. Ponadto wyróżniali się powozy znanych artystek teatrów warszawskich p. Poli Negri, Larys Pawińskiej i Elsnerówny⁵⁷.

Krótki film ukazujący finał tych zabaw: wręczenie nagród Bruczównie, Fuksowi i Poli Negri, jako dodatek do pełnometrażowej komedii „Paragraf 80, czyli małżeństwa bez żon”, wyświetliły kinematografy „Oaza” i „Urania”⁵⁸. Poza wszystkim warto zauważyć, że zdjęcia te pokazały pierwszy ekranowy wizerunek Poli Negri – późniejszej gwiazdy światowego kina i to na pół roku przed jej właściwym debiutem w „Niewolnicy zmysłów”.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym, odnotowanym przez prasę, kinematograficznym szczególe, choć raczej była to „dziennikarska kaczka” o wyraźnie antysemickiej proveniencji. Łódzki „Rozwój” reprezentujący środowiska zdecydowanie niechętnie ubojowi rytualnemu opublikował w majowym wydaniu notatkę zatytułowaną „Rzeź bydła w kinematografie”.

Żydzi warszawscy, którzy robią przygotowania do obrony rzezi rytualnej bydła z powodu projektu prawa o zabronieniu tej rzezi – wpadli na pomysł dokonania zdjęć kinematograficznych z tej rzezi, celem wystania ich do Petersburga, dla zademonstrowania. Ma to rzekomo przekonać postów Dumy, że rzeź rytualna jest „bardzo” – postępową⁵⁹.

Częstochowa

Właściciele kina „Odeon” Antoni i Władysław Krzemińscy kontynuowali w pierwszej połowie 1914 roku pasję dokumentowania ważnych wydarzeń z życia Częstochowy i prezentowania ich w ramach repertuarowej strategii swojego iluzjonu. 23 maja jako nadprogram filmu z Hanni Weisse „Drugie drzwi na lewo” w reż. Henri Étiévanta, wyświetlona została relacja, rekomendowana jako „zdjęcia własne” – „Uroczystości w Częstochowie 19 maja”, na którą składały się następujące sekwencje: *pochód do pomnika, nabożeństwo przy pomniku, składanie wieńców przez wójtów-delegatów, defilada wojsk przed pomnikiem z, mianowanym po śmierci Grigorija Skatona, nowym generał-gubernatorem warszawskim Jakowem Żilińskim na czele, wizytę generał-gubernatora Żilińskiego w klasztorze oraz ćwiczenia sokolskie wykonane przez dzieci szkolne*⁶⁰. Dokument utrzymał się na ekranie przez cały tydzień. Niespełna miesiąc

⁵⁷ J.B., „Corso” w *Agrykoli*, Nowa Gazeta 1914, nr 290, wyd. pop., s. 4. Szczegółową relację, z uwzględnieniem kinematograficznych aspektów, z corsa samochodowego mogli również przeczytać abonenci „Gońca Porannego”, patrz: *Corso samochodowe*, *Goniec Poranny* 1914, nr 290, s. 4.

⁵⁸ Nowa Gazeta 1914, nr 292, wyd. pop., s. 1, *Kurier Warszawski* 1914, nr 180, s. 1.

⁵⁹ *Rzeź bydła w kinematografie*, *Rozwój* 1914, nr 107, s. 3.

⁶⁰ *Goniec Częstochowski* 1914, nr 140, s. 1.

później – 20 czerwca, „Odeon” pokazał kolejny reportaż Krzemińskich zatytułowany: „Katastrofa lotnicza w Częstochowie 16 b.m.”⁶¹. Film ten prawdopodobnie nie tylko koncentrował się na skutkach tragicznego wydarzenia, ale i relacjonował jego przebieg. Na placu w Lisieńcu za Jasną Górą 16 czerwca 1914 r. zgromadził się olbrzymi tłum, by podziwiać umiejętności rosyjskiego lotnika Aleksieja Pawłowa. W pewnym momencie samolot:

rzucił się na lewo, wywinął koźła i runął z wysokości 70 metrów na ziemię w kartoflisko. Głuchy trzask łamiącego się aparatu łączył się z płaczem kobiet i dzieci⁶².

Częstochowianie, oglądając na ekranie reportaż Krzemińskich, jednocześnie czytali na łamach „Gońca” doniesienia, które nieszczęśliwy wypadek starały się wydrzeć z objęć wszechpotężnej plotki deformującej rzeczywistość jego obraz. Celuloidowy wizerunek pokiereszowanej awionetki i rannego lotnika był np. uzupełniony informacją, że pogłoska jakoby Pawłow dokonywał ewolucji podniebnych w stanie upojenia alkoholowego, była całkowicie bezpodstawna⁶³.

Łódź

W Łodzi produkcja dokumentalna nie należała do priorytetów. Miejskowe kina z rzadka angażowały się w finansowanie reportaży czy prostych rejestracji przestrzeni miejskiej. Wydarzenie musiało należeć do kategorii niezwykłych. Takim było kilkuniedzielnego poszukiwanie niejakiego Daniela Steffera (Szteffera), bandyty z Sulejowa, który swój przestępczy rajd naznaczył rabunkami, rozbojami i morderstwami. Pisała o nim prasa polska we wszystkich dzielnicach, a psychoza dotycząca jego brawury, bezwzględności i okrucieństwa, udzielała się powszechnie. Był idealnym kandydatem na bohatera kinematograficznej opowieści. Na to zapotrzebowanie odpowiedział iluzjon „Optique Parisienne”, prezentując w maju dokument „Bandyta Daniel Steffer z całą swoją bandą”:

Kino-teatr przy ul. Piotrkowskiej daje niezwykle sensacyjny i aktualny film odtwarzający groźną postać Daniela Steffera i jego towarzyszy. Groźna osobistość bandyty i jego bandy oddana została z dokładnością, a sceny z życia wywołują wrażenie okropnej rzeczywistości⁶⁴.

⁶¹ Goniec Częstochowski 1914, nr 167, s. 1.

⁶² Goniec Poranny 1914, nr 271, s. 2.

⁶³ *Echa katastrofy lotniczej*, Gonicz Częstochowski 1914, nr 168, s. 3.

⁶⁴ *Optique Parisienne*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 111, s. 6.

Tego samego dnia uwagę mieszkańców Bałut przyciągnęło ogłoszenie reklamujące nowy program w kinematografie „Flora” przy ul. Zawadzkiej 22. Główna pozycja repertuaru – adaptacja Dumasowskiego „Hrabiego Monte Christo” została uzupełniona szczegółowo omówionym dodatkiem zatytułowanym „Bandyta Daniel Steffer z Sulejowa”. Składał się on z 11 sekwencji: *I. Widok Sulejowa i rzeka Pilica; II. Las Przygłowo i furman Sruł; III. Wieś Klementynów, napad na softysa; IV. Sieroty zamordowanego strażnika Kühna; V. Wdowa i dzieci zamordowanego softysa Markin; VI. Żona bandyty Daniela Steffera; VII. Rewizja w lesie; VIII. Pogoń za bandytą Danielem Stefferem; VIII. Softys Żak w Stopnicu; Trup Daniela Steffera*⁶⁵. Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy były to dwie niezależnie od siebie przygotowane prezentacje, czy wydarzenia obrazujące bulwersujący społecznie incydent zainscenizowano, czy też wykorzystano fotografie prasowe, adaptując je na potrzeby ekranowych projekcji. Utrzymały się na ekranach łódzkich kin jedynie kilka dni, a śladów eksploatacji ich w innych kinach nie ma. Zdaniem Łukasza Biskupskiego, co jest poglądem dość przekonującym, dokument ten składał się z sekwencji inscenizowanych, zdjęć dokumentarych i fotografii⁶⁶. Taką interpretację zasugerowała zresztą dużo wcześniej Małgorzata Hendrykowska⁶⁷, która nie wykluczyła, iż autorem kinowej ikonografii był Marian Fuks, bowiem fotoreportaż jego autorstwa, obrazujący finał sprawy Steffera, ukazał się w popularnym warszawskim tygodniku „Świat”.



17 czerwca na torze Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Wyścigów Konnych w Rudzie Pabianickiej zainaugurowano letni sezon hippiczny. Już następnego dnia kinematograf „Casino” pokazał krótki reportaż, rekomendowany jako zdjęcia własne „Otwarcie sezonu wyścigowego w Łodzi”⁶⁸, opatrując prasowe zaproszenie tradycyjną za-

⁶⁵ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 111, s. 11.

⁶⁶ Łukasz Biskupski, *Produkcja niefabularna i filmy lokalne w Królestwie Polskim 1907-1914*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie – próba rekonstrukcji*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013, s. 128-129. Autor datuje powstanie dokumentu na marzec, co jest absolutnie niemożliwe, jako że obława policyjna zakończona zastrzeleniem Daniela Steffera miała miejsce w początkach maja 1914 roku.

⁶⁷ Małgorzata Hendrykowska, dz. cyt., s. 298.

⁶⁸ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 134, s. 5., *Rozwój* 1914, nr 134, s. 10.

chęcią „każdy kto był na wyścigach w niedzielę ma możliwość widzieć siebie na filmie”. Prawdopodobnie te same zdjęcia pokazał miejscowy kinematograf „Sfinks”⁶⁹.

Wilno

Ambicje kinematografu „Bronistawa” spowodowały, że publiczności przyzwyczajonej do dokumentalnych segmentów w repertuarze zaproponował w maju 1914 roku prawdziwą atrakcję. Filmowy wieczór składał się z dwóch filmów fabularnych – dramatu „Miłość poety” i komedii „Paragraf nr 80”, ale najważniejszą jego częścią miał być zestaw dokumentalnych relacji z ważnych wydarzeń lokalnych, które w plenerowych warunkach gromadziły tysiące zainteresowanych mieszkańców miasta. Były to „Dzień białego kwiatka w Wilnie 11 maja r.b.”, „Ostatnie wyścigi konne w Wilnie z tegoż dnia” i „Pobyty w Wilnie wiceministra Dżunkowskiego”. Kinematograf był nie tylko właścicielem prezentowanych kopii, ale też wszystkie zostały wykonane przez pracujących pod szyldem „Bronistawy” operatorów. Prezentacje kończyła filmowa impresja ze znanej miejscowości uzdrowskiej Druskienniki. Ten wieczór miał być, w intencji dyrekcji iluzjonu, tylko preludium do regularnego wyświetlania na ekranie własnych produkcji z życia Wilna i okolic. Poinformowano, że planowane są sesje nagraniowe zapowiedzianych na 14 maja popisów lotniczych Wasiliewa i Kuźmińskiego⁷⁰. Reportaż został rzeczywiście nakręcony i między 16 a 19 maja wyświetlony jako uzupełnienie wcześniejszych wileńskich „żywych obrazów”⁷¹. Serię zamykały dokumenty: „Wybrzeża rzeki Wilii” – prawdopodobnie zrealizowany w podobnym stylu jak „Druskienniki”⁷² oraz „Majówka wileńska Litewskiego Towarzystwa Trzeźwości 28 maja r.b.”⁷³. Kilka dni później na ekran wszedł reportaż „Święto Bożego Ciała w Wilnie 8 czerwca”⁷⁴. Towarzyszyły mu zdjęcia z konkursu piękności zorganizowanego przez miejscowe towarzystwo kąpielowe, co pozornie tworzyło zestaw mało przystających do siebie tematów, ale w rzeczywistości wpisywało się w stylistykę prezentowanych wcześniej wileńskich produkcji „Bronistawy”⁷⁵. Prawdopodobnie

⁶⁹ Rozwój 1914, nr 144, s. 10.

⁷⁰ *Kinematograf „Bronistawa”*, Kurier Litewski 1914, nr 102, s. 5.

⁷¹ Kurier Litewski 1914, nr 105, s. 1. Winiedikt Wiszniewski umieszcza ten film w katalogu, ale błędnie datuje wykonanie zdjęć na 11 maja, jednocześnie wzmiankując, że prezentacje odbywały się w „Bronistawie” między 19 a 21 maja 1914, patrz: tenże, dz. cyt., s. 205.

⁷² Kurier Litewski 1914, nr 113, s. 1.

⁷³ Kurier Litewski 1914, nr 115, s. 1. Winiedikt Wiszniewski, powołując się na rosyjskojęzyczny „Kurier Wileński”, błędnie przypisuje autorstwo „Majówki” kinematografowi „Répôs”, patrz: tenże, dz. cyt., s. 214.

⁷⁴ Kurier Litewski 1914, nr 123, s. 1.

⁷⁵ Wiszniewski podaje, pod numerem katalogowym 2124 następującą informację identyfikującą ten obraz: „Święto Bożego Ciała (Corpus Dei) 8 lipca 1914 r. – Nagroda piękności Majorengrafskiego Towarzystwa Kąpielowego w Wilnie, kronika, metraż niezany, produkcja kinoteatru *Bronistawa*. Zdjęcia (8 czerwca) konkursu

autorem kilku wyświetlonych w kinoteatrze tym dokumentów był znany wileński fotograf – właściciel zakładu „Foto cinkografija” Aleksander Juraszajtis (Aleksandras Jurašajtis). Tomas Venclova podaje, że „w 1914 roku zaczął on kręcić obrazki kinematograficzne”⁷⁶.

W Grodnie istniejący od kilku lat kinematograf „Lux” nie unikał, podobnie jak wileńska „Bronisława”, pokazywania istotnych wydarzeń lokalnych. W ostatnim miesiącu pokoju – lipcu zaprezentowano w nim „Odsłonięcie pomnika Stołypina”⁷⁷, co z jednej strony wskazywało na rosyjskie pochodzenie produkcji, ale z drugiej wpisywało się w miejską symbolikę – Piotr Stołypin był nie tylko jednym z czołowych polityków carskich w okresie przed upadkiem imperium, ale także przez dziesięć miesięcy w latach 1902-1903 gubernatorem grodzieńskim⁷⁸. Pomnik nie zachował się – w roku 1915 po wejściu Niemców został zdemontowany i przetopiony na cele wojenne.

Wielkopolska i Pomorze

W zaborze pruskim samodzielne inicjatywy produkcyjne nie miały takiej dynamiki jak w Królestwie Kongresowym. W Poznaniu, Bydgoszczy i Toruniu powstawały jednak nieliczne dokumentalne relacje prezentowane lokalnej publiczności, będące dziełem, bądź incydentalnych, wędrownych kinematografistów bądź właścicieli miejscowych iluzjonów. W miesiącach bezpośrednio poprzedzających wybuch wojny jedynie w Toruniu odnotowano ślady miejscowej wytwórczości. Katarzyna Kluczajd na podstawie kwerendy toruńskiej prasy niemieckiej ustaliła, iż w lipcu 1914 roku iluzjon „Odeon Lichtspiele” pokazał trzy filmy, prawdopodobnie autorstwa Maxa Müllera, właściciela Vereinigte Müller’s Lichtspiele (Zjednoczonych Teatrów Świetlnych Müllera), który już wcześniej dał się poznać jako zainteresowany dokumentowaniem życia miasta człowiek z kamerą. Były to obrazy prezentowane pod oryginalnymi tytułami: „Promenaden-Konzert” (Koncert promenadowy), „Die Schützenumzug” (Pochód bractwa strzeleckiego) i „Sport-Fest der Radfahrer” (Święto sportowe rowerzystów)⁷⁹. Dokumenty te, jakkolwiek adresowane do całej społeczności Torunia, prawdopodobnie relacjonowały wydarzenia szczególnie istotne dla stanowiącej 60 procent miesz-

piękności w towarzystwie kąpielowym w Wilnie”, patrz: Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 215. O takim zestawie nie wspomina reklama „Kuriera Litewskiego” przywołana we wcześniejszym przypisie, która rekomenduje jedynie relację z uroczystości kościelnych. Nie można jednak wykluczyć, iż prezentowany dokument składał się z dwóch tematów, czyli skonstruowany został na kształt mini-kroniki, a ze względów obyczajowych drugi segment został w publikacji prasowej polskiego dziennika pominięty.

⁷⁶ Tomas Venclova, *Wilno. Przewodnik biograficzny*, przeł. Beata Piasecka, Warszawa 2013, s. 213.

⁷⁷ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 218.

⁷⁸ Ludwik Bazyłow, *Ostatnie lata Rosji carskiej. Rządy Stołypina*, Warszawa 2008, s. 60.

⁷⁹ Katarzyna Kluczajd, *Toruńskie teatry świetlne, czyli kina, wytwórczość filmowa i miejscowe gwiazdy 1896-1939. O kulturze czasu wolnego dawnych torunian*, b.m.w., b.r.w., s. 127.

kańców grodu Kopernika większości niemieckiej, o czym świadczy ostatni z pokazywanych – miejscowe bractwo kurkowe składało się niemal w całości z germańskiej elity strzeleckiej. Zresztą polska „Gazeta Toruńska” skrzętnie przemilczała te pokazy.

Produkcja fabularna⁸⁰

Pamięć o zrealizowanym w 1913 roku we Lwowie filmie „Kościuszek pod Racławicami” należała do kategorii, w najlepszym wypadku, ironicznych. O inicjatorach tego przedsięwzięcia braciach Władysławie i Ludwiku Krogulskich branżowa prasa pisała na początku lat dwudziestych przy okazji instalowania przez nich w Krośnie kolejnej z prowincjonalnych wytwórni filmowych:

Są to właściwie aktorowie, długie lata nędzę swego kabotynizmu obwożący, wzdłuż i wszerz małopolskich miast i zapadłych prowincjonalnych dziur, ku ucieście zaszuszonej biurokratyzmem, żądnej jednak wrażeń, jakie daje stołeczny teatr, inteligencji. W dwa lata przed wojną Lwów był mimowoli świadkiem pierwszej akcji filmowej tych braci. Ich bowiem majstersztykiem był obraz „Kościuszek pod Racławicami”. Jeden Krogulski dał kreację Kościuszki, drugi scenariusz, obydwaj na zmianę reżyserię, organizację i reklamę, a „forsę” – którzy ją mieli na wyrzucenie i ujrzeliśmy, jak na owe czasy, dzieło maluczko, maluczko a omal że nie zatytułowane: „KOPCIUSZEK i t. d.” Zastugą w dużej mierze braci Krogulskich jest, że od obrazu „Kościuszek pod Racławicami” Lwów stał się dla poważniejszej akcji zmierzającej do organizacji wytwórczości filmowej, terenem niedostępnym. Szereg bowiem jednostek wyszło było z imprezy tej finansowo rozczarowanych. A ponieważ Lwów jest partykularzem, przeto nie udało się już nikomu więcej wciągnąć innych z kapitałem jednostek do nowej awanturniczkiej i niepewnej imprezy filmowej⁸¹.

Film największe zainteresowanie budził przed premierą, podczas przygotowań inscenizacyjnych, kiedy to we lwowskich i prowincjonalnych periodykach galicyjskich ukazywały się wzmianki odstawiające szczegóły realizacyjne, jak charakterystykę miejsc plenerowych, spodziewany metraż widowiska czy nazwiska biorących udział w przedsięwzięciu aktorów⁸². Lwowski pokaz w kinie „Kopernik” 3 stycznia 1914 r. wywołał konsternację, która skłoniła wytwórnię działającą pod szyldem Pierwszego Galicyjskiego Przedsiębiorstwa dla Wyrubu i Wypożyczania Filmów Kinematograficznych do przesłania „Kurierowi Lwowskiemu” poniższego anonsu⁸³:

⁸⁰ Dorobek wytwórni „Kosmofilm” pochodzący z pierwszego półrocza 1914 roku omawiam w rozdziale poświęconym polskiej produkcji filmowej w okresie Wielkiej Wojny, patrz s. 328-343.

⁸¹ *Polip kinematograficzny*, Kinema 1922, z. 21, s. 13-14.

⁸² „Kościuszek pod Racławicami” w *kinematografie*, Kurier Lwowski 1913, nr 240, s. 4, *Kościuszek pod Racławicami* w *kinematografie*, Kurier Lwowski 1913, nr 459, s. 4.

⁸³ Kurier Lwowski 1914, nr 11, s. 3.

„Kościuszko pod Racławicami”

Zarzuty, niepoehlebne komentarze i ujemna krytyka, jakie z powodu pojawienia się filmu pod wyżej wspomnianym tytułem, niesłusznie pod naszym adresem są skierowywane, zniewalają nas do oświadczenia, że przy wykonywaniu tego filmu zupełnie nie współdziałaliśmy i że z przedsięwzięciem, które ów film stworzyło, nie nas nie łączy.

**Pierwsze gólic. Przedsiębiorstwo dla
wyróbu i wypożyczenia film kinema-
tograficznych, Ska z ogr. odpowiedz
we Lwowie. ulica Friedrichów 1. 5.**

Stosunkowo najobszerniejsza publikacja dotycząca „Kościuszki pod Racławicami” ukazała się przed krakowską premierą w kinie „Wanda” na łamach konserwatywnego „Czasu”. Była pozytywna, podkreślająca walory literackiego oryginału – dramatu Władysława Anczyca, atrakcyjność scen batalistycznych, bogate instrumentarium inscenizacyjne – w postaci dziesiątków statystujących w sekwencjach zbiorowych aktywistów drużyn bartoszowych i organizacji skautowskich. Odwołanie do narodowego charakteru widowiska było sygnałem natury zarówno kulturowej, jak i komercyjnej:

Nie ulega wątpliwości, że film ten obiegnie „kina” całej Europy. Publiczność krakowska będzie miała sposobność oglądać ten film przez tydzień. Nie wątpimy, że przedstawienia cieszyć się będą wielkim powodzeniem, tak ze względu na piękny temat obrazu, jak i na to, że jest to film wykonany w kraju i przez siły swojskie⁸⁴.

Ostatecznie „Kościuszko pod Racławicami”, reklamowany jako „pierwszy polski film historyczny w 5 aktach”, zaprezentowany został jako najważniejsza pozycja programu, na który składały się ponadto – dwa dokumenty, czyli »filmy z natury« – »Meran« i »Autem przez Alpy austriackie«, komedia »Wojna miłosna«, dramat »Błagające ręce« i krotchwila »Cuttika boi się koni«⁸⁵.

⁸⁴ „Kościuszko pod Racławicami” w kinoteatrze „Wanda”, Czas 1914, nr 13, s. 5.

⁸⁵ Nowa Reforma 1914, nr 14, s. 6.

Niepokój publicystów budziła wymowa prezentowanego w kinie „Wanda” filmu „Shylock z Krakowa”, choć kontekst, jaki tworzyło miejsce akcji, wywoływał zainteresowanie opinii publicznej. Nic zatem dziwnego, że premierowe seanse organizowane były przy kompletach publiczności.

Istotnie zobaczyliśmy na filmie kilka prześlicznych widoków z Krakowa, mianowicie Wawel od strony Wisły, ul. Grodzką koło kościoła św. Piotra, Rynek, Sukiennice, ulicę św. Jana zakątek koło muzeum Czartoryskich, kilka fragmentów z Kazimierza oraz kilkanaście ciekawych szczegółów z życia Żydów, jak sceny w świątyni, szabas itd.⁸⁶

Doniesienia o premierze „Shylocka” pojawiały się w prasie polskiej wszystkich zaborów, ze zrozumiałych względów nacechowane były ideologicznie – oceniano bowiem film według kryteriów rządzących nastawieniem do kwestii żydowskiej. Inaczej zatem traktowały obraz gazety związane z narodową demokracją, a inaczej z centrowymi ugrupowaniami liberalnej proweniencji. Łódzki „Rozwój” np. nie pozostawił żadnych wątpliwości, tytułując doniesienie z krakowskich prezentacji „Film, którego się wstydzą”.

Jest to kryminalistyczne dramidło najpospolitszego gatunku, jedno z tych typowych widowisk, jakimi Berlin wciąż świat obdarza. Dramidło nic nie warte i szkoda było zachodu i murów krakowskich do dekoracji takiej nielogiczności i głupoty autorów⁸⁷.

Efemeryczna, bowiem działająca jedynie w latach 1913-1914 wytwórnia „Sokół”, której biura zainstalowane były w Warszawie przy ul. Moniuszki 12, rozpoczęła swą działalność bardzo ambitnie, choć nieskutecznie – spektakularną kląpą realizacji „Obrony Częstochowy” w reż. Edwarda Puchalskiego⁸⁸. Była przedsięwzięciem zainicjowanym przez ludzi, do których w latach powojennych przyłgnie określenie branża: Aleksandra Hertza, założyciela i głównego udziałowca „Sfinksa”, jego partnera Alfreda Silberlasta (Niemirskiego), właściciela zakładu fotograficznego przy ul. Chmielnej 10 Jana Malarskiego – późniejszego mistrza polskiej fotografii teatralnej, jedyne z tej grupy, który zrezygnował z kariery filmowej i Juliusza Zagrodzkiego⁸⁹. Miała ona w sumie na koncie jeszcze dwa samodzielnie wyprodukowane

⁸⁶ „Shylock z Krakowa”, Nowa Reforma 1914, nr 4, s. 4.

⁸⁷ *Film, którego się wstydzą*, Rozwój 1914, nr 12, s. 5.

⁸⁸ Dzieje tej realizacji omawiam w rozdziale poświęconym losom polskich twórców filmowych w Rosji podczas Wielkiej Wojny, s. 307-310.

⁸⁹ *Trzydzieści lat pracy reżyserskiej. Wywiad z twórcą „Ludzi dzisiejszych”*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 62, s. 19. Józef Galewski pisze, że inicjatywa ta była traktowana jako kontynuacja należącej do Zagrodzkiego wytwórni „Lux”, patrz: także *Wspomnienia filmowe, Maszynopis*. Biblioteka Instytutu Sztuki PAN, sygn. 239 III-IV, k. 22, co jest oczywistym nieporozumieniem. Zagrodzki założył wspólnie z Alfredem Niemirskim spółkę „Lux” dopiero po swoim powrocie z Rosji w marcu 1919. Prawdopodobnie Galewski miał na myśli istniejącą od 1911 roku firmę

wane pełnometrażowe filmy i jeden uznawany za współprodukcję z firmą Pathé, choć pogląd ten budzi moje wątpliwości, o czym niżej.

W lutym 1914 roku na ekrany warszawskich kin dumnie wkroczyło dzieło Edwarda Puchalskiego „Słodycz grzechu”⁹⁰ ze zdjęciami Jana Skarbka-Malczewskiego, według scenariusza napisanego na podstawie własnej powieści przez Stefana Kiedrzyńskiego. Ten ostatni, mimo młodego wieku, był znany i doceniany jako autor teatralnych dramatów. Za jeden z nich zatytułowany „Dzisiejsi” w 1911 roku otrzymał pierwszą nagrodę Warszawskich Teatrów Rządowych. Mimo uznania, krytycy zarzucali mu sztuczność i pospolitość anegdot, choć jednocześnie „podkreślano walory zabawnych i wyrazistych scen oraz groteskowych figur, oryginalnie narysowanych”⁹¹. Jego pozycję w świecie warszawskiej kultury sceniczno-ekranowej ilustrowała fotografia, jaka wieńczyła stronę tytułową drugiego numeru czasopisma „Kino-Teatr i Sport”. Zresztą publikacja owego portretu jedynie zapowiadała udział pisarza w zorganizowanej przez redakcję ankiecie, poświęconej problematyce reformy kina⁹². „Słodycz grzechu”, miała premierę 3 lutego jednocześnie w pięciu warszawskich kinoteatrach: „Kultura”, „Miraż”, „Oaza” „Urania” i „Sfinks”⁹³, jako „I-szy obraz artystycznej serii polskiej liczący 1.1000 metrów”, a inserat donoszący o tym wydarzeniu głosił, iż składa się z 3 części z udziałem Marii Dulęby, Józefa Węgrzyna i Józefa Zielińskiego⁹⁴. O filmie mogli również przeczytać prenumeratorzy wzmiankowanego wyżej, nowego pisma ilustrowanego, poświęconego m.in. sprawom filmu: „Kino-Teatr i Sport”.

Słodycz grzechu. Dramat współczesny według powieści Stefana Kiedrzyńskiego, wykonany w Warszawie przy użyciu artystów teatru Polskiego. Taśma polska. Temat, wykonanie, artyści – wszystko miejscowe. Grają takie siły jak pp. Maria Dulęba, Józef Węgrzyn, Józef Zieliński. Temat wzięty z powieści psychologicznej. Dlatego zasadniczo może dla kina – niezupełnie odpowiedni. Psychologia jest dziedziną dla taśmy kinematograficznej najmniej dostępną. Przyczyna prosta: duszo stany nie wyrażające się odruchami zewnętrznymi, mogą być przedmiotem obserwacji tylko na podstawie analizy. Takiej analizy nie da fotografia, która notuje tylko drobiazgową plastykę ruchów. „Słodycz grzechu” musiała pewne cząstki swego piękna pozostawić na kartach powieści. Ale świetna gra

„J. Zagrodzki i S-ka”, która pod koniec 1913 roku została przejęta przez „Sfinksa”, patrz: Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan, hasło *Juliusz Zagrodzki*, [w:] *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896-1939*, Kraków 1996.

⁹⁰ Nowa Gazeta 1914, nr 42 wyd. pop., s. 4. Wieniedikt Wiszniewski wymienia ten film wraz z alternatywnym tytułem „W atmosferze griccha”, prawdopodobnie takim, pod jakim był prezentowany w kinach Imperium poza Królestwem Polskim, jednocześnie datuje jego premierę na 20 maja 1914 r. i przypisuje reżyserię Kazimierzowi Kamińskiemu, patrz: tenże, *Chudożestwiennye filmy doriewolucjonnoj Rossii (filmograficeskoje opisanie)*, Moskwa 1945, s. 36.

⁹¹ Jan Lorentowicz, *Stefan Kiedrzyński (w 30 rocznicę jego pierwszej sztuki)*, Teatr 1935, nr 5, s. 6.

⁹² Ankieta tę, jak i całą publicystykę „Kino-Teatru i Sportu” omawiam w rozdziale „Prasa a film”.

⁹³ Kurier Warszawski 1914, nr 32, s. 2.

⁹⁴ Kurier Poranny 1914, nr 34, s. 1.

takich artystów jak Dulembianka, Węgrzyn i Zieliński ożywiła postaci papierowe, dała im rumieniec życia i gorącej krwi, uczyniła obraz ten bardzo ciekawym eksperymentem i silną a subtelną podnieję do rozruszeń natury szlachetnej. Mise en scène bardzo wykwinna i pomysłowa. „Słodycz grzechu”, jak i poprzednie już obrazy fabrykacji „Sfinksa” wykazały zupełną i wysoką sprawność techniczną wystarczającą do traktowania poważnego produkcji miejscowej. Trzeba tylko wybierać tematy, takie które się istotnie nadają, albo trzeba je stwarzać. W każdym razie obraz Kiedrzyńskiego jest ładny, imponująco wystawiony i godny zobaczenia⁹⁵.

„Słodycz grzechu” prawdopodobnie wypadła nie najgorzej, a nawet, jak twierdził Jan Malarski, była swego rodzaju rewelacją. Krytycy pisali, że „jest to rzecz bardzo silna i wśród szerszych sfer wzbudza duże zainteresowanie”⁹⁶, widzowie zaś dość aktywnie reagowali na pojawianie się na ekranie znanych aktorów, głośno wykrzykując ich nazwiska i nagradzając kreacje oklaskami.

Wystawiony świeżo w teatrze kinematograficznym „Oaza” przerobiony świeżo z powieści St. Kiedrzyńskiego dramat „Słodycz grzechu” (...) wzbudził ogromne zainteresowanie. Tłumy publiczności w ciągu wczorajszego wieczoru zapełniły ten teatrzyk⁹⁷.

Józef Węgrzyn, dla którego był to filmowy debiut, został do udziału w nim osobiście namówiony przez Puchalskiego i jak sam wspominał „słodycz grzechu tak mu zasmakowała, że brnął w tym grzechu dalej”⁹⁸. Na razie, po warszawskich pokazach, film został zakupiony przez tódzki „Miraż” i wyświetlony na kwietniowych pokazach⁹⁹. Obraz utrzymał się na ekranie jeszcze podczas sezonów Wielkiej Wojny np. teatr „Odeon” pokazał go w styczniu 1915 roku „na ogólne żądanie publiczności”¹⁰⁰. Zachęceni takim przyjęciem właściciele „Sfinksa” przed przystąpieniem do realizacji następnego filmu pełnometrażowego nakręcili kilka krotocwilnych filmów krótkich z Antonim Fertnerem, Marianem Domostawskim, Józefem Redo, Wincentym Rapackim (synem), Józefiną Bielską, a także zarejestrowali parę występów Lucyny Messal i Władysława Szczawińskiego, które prezentowali z wykorzystaniem płyt gramofonowych¹⁰¹. Przed wszystkim wyświetlano je jako atrakcje omówionych w późniejszej

⁹⁵ *Z Ekranu. Słodycz grzechu*, Kino-Teatr i Sport 1914, nr 2, s. 4-5. Tekst ten został w skróconej i uwspółcześnionej postaci opublikowany przez Stefanię Beylin, patrz: *taż*, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973, s. 62-63.

⁹⁶ „Słodycz grzechu”, *Goniec Poranny* 1914, nr 51, s. 5.

⁹⁷ *Słodycz grzechu*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 55, wyd. pop., s. 4.

⁹⁸ H.L [Henryk Liński], *Wywiad z Józefem Węgrzynem*, *Kino dla Wszystkich* 1926, nr 17, s. 10.

⁹⁹ *Rozwój* 1914, nr 94, s. 14.

¹⁰⁰ *Przegląd kinematograficzny*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1915, nr 843 (25), s. 3.

¹⁰¹ *Narodziny polskiej kinematografii*. *Kino* 1936, nr 6, s. 8. Wspomina o tych produkcjach także Edward Puchalski: „Po kilku drobnych realizacjach, między którymi znalazły się krótkie groteski z Lucyną Messalówną

partii rozdziału „kinetofonów Edisona”. W „Oazie” i „Sfinksie” grano jako nadprogram krótkometrażówkę „Śpiew łabędzi” prezentującą umiejętności Haliny Szmolcówny, mimo młodego wieku już uznanej artystki, która tańczyła do muzyki Camilla Saint-Saënsa, gościnnie na deskach Warszawskich Teatrów Rządowych, najczęściej w Teatrze Nowości. Prasa donosiła, że „układ obrazu wywołuje odpowiedni nastrój, również doskonale zostały oddane wdzięk ruchów i gra twarzy sympatycznej tancerki”¹⁰². Można zatem wnosić, że nie były to jednorodnie prezentacje, ale montaż składające się z planów dalekich oddających dynamikę tańca, jak i bliskich skoncentrowanych na emocjach i uczuciach postaci kreowanej przez tancerkę. Występy Szmolcówny były sensacją muzycznej Warszawy przedwojennej doby, a wykonywany przez nią, nie tylko na potrzeby kinematograficznej rejestracji, układ do muzyki Saint-Saënsa wywoływał entuzjastyczne opinie nawet najbardziej surowych krytyków:

Tańczy uroczo. Jej „Łabędź” umiera w naszych oczach, jak barwny kwiat, ścięty ostrą kosą. Stłumia się, skrzydła chyli ku ziemi, trzepocze skrzydełkami, podnosi jeszcze główkę do góry, ale już lodowaty chłód przejął dreszczem agonii białego ptaka – i „łabędź” zapada w sen nieprzespany. Wrażenie tańca jest bardzo silne. Publiczność burzą oklasków zmusza artystkę do powtórzenia „Łabędzia”¹⁰³.

Zatem zdjęcia pełniły podwójną rolę – dokumentowały wydarzenie sezonu, wpisując się w kategorię takich realizacji dokumentalnych, jak „Maks Linder w drodze do Warszawy”¹⁰⁴, a jednocześnie pozwalały warszawiakom, którzy nie odwiedzali WTR /Warszawskich Teatrów Rządowych/, na kontakt ze zjawiskiem, o którym głośno było na wielkomiejskich salonach. Edward Zajiček pisze o tych „kinefonach” jako o ciekawostce jednego sezonu – „dźwięk, muzykę i dialogi nagrywano na płytach, a następnie dokręcano do nich obraz” – był to zatem twór niedoskonały i przestał, po kilku pokazach, budzić zainteresowanie publiczności¹⁰⁵. Zapewne o takich eksperymentach, z rozczarowaniem charakterystycznym dla nastrojów ówczesnych widzów, pisał na łamach efemerycznego lwowskiego tygodnika „Kino” Stanisław Nawrocki:

i Antonim Fertnerem, widząc szczypty zakres polskich możliwości kinematograficznych zapragnąłem je rozszerzyć przez stworzenie filmu historycznego”, patrz: *Trzydzieści lat pracy reżyserskiej...*

¹⁰² *Śpiew łabędzi*, Nowa Gazeta 1914, nr 109, wyd. pop., s. 4.

¹⁰³ *Helena Szmolcówna*, Kurier Warszawski 1914, nr 56, dod. por., s. 2.

¹⁰⁴ Taniec co prawda został wykonany specjalnie na potrzeby późniejszych prezentacji kinematograficznych, ale na deskach teatru Nowości, gdzie z tym samym układem występowała w tym czasie Szmolcówna. Zanim obraz trafił do kin, zobaczyła go publiczność złożona z dziennikarzy i arystów w „sali demonstracyjnej braci Pathé”, czyli zapewne w jednym z pomieszczeń należących do „Sfinksa”, patrz: *Taniec p. H. Szmolcówny w kinematografie*, Kurier Warszawski 1914, nr 65, dod. por., s. 2.

¹⁰⁵ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896-2006*, Warszawa 2009, s. 25.

Przyszedł wreszcie kinetofon i – powiedzmy szczerze – rozwiązał marzenia. Film i gramofon nie złąły się w jedno, nie spłynęły w całość, w jedną istotę, lecz zostały każdy sobą¹⁰⁶.

Drugim z pełnometrażowych filmów „Sokoła” była „wspaniała farsa – Ach! Te spodnie!!!” opatrzona podtytułem „tragiczna sytuacja z wesołym finałem”, ponownie wyreżyserowana przez Edwarda Puchalskiego z udziałem „artystów Teatrów Warszawskich pp. Manowskiej, Niewiarowskiej oraz pp. Misiewicza, Szczawińskiego i wielu innych”¹⁰⁷. Pojęcie o proveniencji tej produkcji daje zamieszczone na łamach „Kino-Teatru i Sportu” rymowane omówienie fabuły. Przywołuję je w całości z dwóch powodów:

- po pierwsze – zaskakująca jest forma tej rekomendacji. Długi, zajmujący prawie całą kolumnę utwór wpisuje się w poetykę jarmarczno-literackiego dyskursu, stanowiąc zestaw kleconych na potrzeby bieżącej publicystyki rymów, nie wymagał od autora kunsztu, ale raczej umiejętności wykorzystania kontekstu dla zainteresowania publiczności. Zdarzały się oczywiście, szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym, rymowane teksty służące do rekomendowania bieżącego repertuaru¹⁰⁸, ale nigdy w takich rozmiarach i dotyczyły raczej miejsca prezentacji, czyli kinoteatru niż akcji filmów¹⁰⁹;
- po drugie – autor respektując zasadę zachowywania finału w tajemnicy przed ewentualną widownią, przekazał dość dokładny opis fabuły, niejednokrotnie z przywołaniami detali, a kto wie, czy cudzysłowy nader często używane w przywołanym materiale nie są zaznaczeniem oryginalnych napisów międzyujęciowych.

¹⁰⁶ Stanisław Nawrocki, *Na przełomie...*, Kino 1914, nr 11, s. 4.

¹⁰⁷ Kino-Teatr i Sport, nr 2, s. 15.

¹⁰⁸ Kierownik bydgoskiego kina „Corso” Jerzy Minkowski w czasie Wielkiej Wojny prowadzący kina na terenie Królestwa Polskiego i Galicji, rozpoczynając sezon 1921/1922, zamieścił w lokalnej prasie inserat zaczynający się od słów: „We wtorek dnia pierwszego/ Corso wystawia coś nowego/ Co? pytasz zaciekawiony/ Przyjdź, zobacz a wyjdiesz zadowolony”. Wydaje się zatem, że choć praktyka ta była stosowana incydentalnie, to okazywała się skuteczna, patrz: Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 58.

¹⁰⁹ Na przykład warszawskie kino Momus na początku stycznia 1915 roku próbowało zwrócić uwagę publiczności ogłoszeniem następującej treści:

*KTO jeszcze nie zna „KINO-MOMUSA”
Niechaj pośpieszy – spróbować raz
Na Senatorskiej – blisko Ratusza gdzie się tłumi cisną raz wraz
Tam gdzie Galerja Luxemburg sławna
Tam gdzie publiczność bawi od dawna
Sam, z żoną w trójkę jak komu lżej
Z dziećmi, z rodziną – czy obok niej.
Wszyscy z humorem wychodzą stąd
„Momus” nikogo nie wprawi w błąd,
Každy się śmieje ile chce sam
Za serce sercem płacimy wam, Kurier Poranny 1915, nr 8, s. 1.*

Dziś u Dulskich maskarada:
Dulska pisze: wśród mych gości
Widzieć Władzia będę rada
Z narzeczoną... Uprzejmości...

„Hallo... ja Tad! – Tu ja, Kama!”
„Proszę Dulscy... maskarada...
Chcesz pójść? ty, ja... twoja mama
„Czy wypada? – Tak, wypada!”

„Zaraz ślę ci coś takiego,
„Co, gdy włożysz, w masek tłumie
„Poznam po tem bąka mego...
„Bąk rozumie?” Bąk rozumie!”.

Szłus, telefon! – „Jan! dwa pudła!
„Tutaj – kwiaty i domino...
„Tam – do krawca spodnie z szcudła...
„Tu – dwa listy... Niech nie zginą!”.

Jan nie gapa... „Nic pilnego...
„Bar tuż... wpadnę na „jednego”...
Golnął raz na drugą nogę...
Już!... Wziął pudła i marsz w drogę!

Lecz wiadomo, że na świecie
Wszak zdarzają się – wypadki,
Zaś u naszej służby, – wiecie,
Jest wypadek tak – nierzadki!...

„Władzia śle ci coś!...” – „Już? Ślicznie!”
Precz pokrywa... „Co to?... Mamo
Ha, ha, ha, ha! – „To komicznie!
„Chłopcem będę, a nie damą”...

Krawiec chwilę medytuje:
„Bzik?!... – Lecz co mi! – niech się bawi!”
Co kazano, to prasuje...
Tu przyciśnie, tam poprawi...

Władzia bierze złość już wściekła:
„Janie, spodnie!” – Jana niema...
Śląc więc go raz – wraz do piekła,
Sam w „tricot” do krawca „dyma”

Auto... „Szofer!”... Niema? – „Jadę...”
Jedzie – wysiadł – a przechodnie
Patrzą z śmiechem na „paradę!”
„Hej, te facet! zgubisz spodnie”

Jak skra żywa, śliczna Kama
Chwał-marynarz!... Wstęgi pakiem
Już „okręca” chłopca mama...
(Wład zwie Kamę „złotym bakiem”)

Wpadł... „Gdzie spodnie! do stu czartów!
„Bukiet?... psia krew!... co pan trzyma”?!
Władziu parę cudzych „kortów”
Chwyta... – Mignął... już go niema!

Krawiec za nim: „Gwałt! złodzieje!”
Goni... kogoś z nóg wraz zwali...
Lecz samochód, jak wiatr wieje...
Władzio wypadł... Już jest w sali.

A tam – tańce... Zdjęto maski...
Taniec typer-arcy-modny:
To furlana... Więc oklaski...
Nastrój rażny i pogodny...

Władzio spojrział: w spodniach – Kama!
„W moich – sam wciąż podciąga
To, co nosi... „Chłop, jak brama
Brzuch miał, a ja – mam kształt drąga.

Bal bez „tanga”? – Jakże! – Tango
Władzia prosi – matkę Kamy...
Ustawiwszy się falangą
Patrzą się panowie, damy...

„Przepióreczka!” Wszyscy w koło
Dłoń w dłoń, a Władzio Kamę
Goni... Wszystkim jest wesoło...
Władzio... w ruchach ma wciąż tamę...

Wtem, jak bomba, krawiec wpada
Goście w śmiech: „Wyborny kawał!”
Dulska nie wie, kto? lecz – rada:
„Jak karnawał, to karnawał”.

Władzio spojrzy... włos na głowie
Staje dęba... myśli sobie:
„On mi tu” do słuchu” powie!”...
Płaczą mu się nogi obie...

A zaś krawiec goni w szale:
„Trzymaj! złodziej! spodnie moje!
„Hej! policja! stój, cymbale!”
Gna, zrywając paniom stroje...

Niczem w polu zając z charty
Władzio potknął się raz drugi...
W pierwi poczuł dech zaparty
I... rozciągnął się, jak długi...

„Moje spodnie! Państwo godni!
„To jest wódz złodziejskiej bandy!
Łap za nogi... Szarpnął spodni...
Zabielaty... „niderlandy!”

„Shoking”! – „Skandal!” – Płoną panie...
„Co to znaczy”?... – To ci heca!”...
Władzia białe... rozebranie
Mimowoli śmiech podnieca

Lecz na pomoc spieszy „mama”
I „dezabil” płaszczem skrywa.
Zasłania też Władzia Kama...
I... tu... obraz się urywa...

Zaś sens z tego – sam się rai
(U nas tak jest, oczywiście):
Choć sług sześć masz i lokai
Czyń sam wszystko – osobiście¹¹⁰.

Co było powodem nakręcenia farsy, która nie tylko z przywołanego wyżej wierszowanego opisu wydaje się „bardzo głupia”? Nie wiadomo. Może rację ma Jan Malarski, pisząc, że jako właściciele „Sokoła” byli po prostu zachęceni sukcesem „Słodcy grzechu” i chcieli go zdyskontować, a być może nie mylą się Władysław Banaszkiwicz i Witold Witczak, którzy twierdzą, że była to próba ratowania nadszarpniętych, nieudaną realizacją „Obrony Częstochowy”, finansów wytwórni¹¹¹. Z powodu braku źródeł uznajmy, że jest to jedno z wielu pytań, na które nie sposób znaleźć jednoznacznej odpowiedzi. Na skutek niedostatku innych produkcji o rodzimej proveniencji „Ach! Te spodnie!” pokazywane były jeszcze w pierwszych latach Wielkiej Wojny w kinematografach zarówno wiodących, jak „Palais de Glace”¹¹², a także mniej okazałych, takich jak Teatr „Miraż”¹¹³.

Nieprzekonujący natomiast jest pogląd, że opisywana w literaturze historycznofilmowej jako francusko-polska produkcja „Bóg wojny”, była dziełem wytwórni Pathé, przy której jedynie współpracował „Sokół”. Jeszcze przed premierą, która miała miejsce w iluzjonie „Panorama-Cinema” 5 maja 1914 roku, prasa donosiła:

Firma Pathé puściła w świat olbrzymi obraz, wykonany w ciągu paru lat z kolosalnym nakładem i przepychem, ilustrujący życie Napoleona I od koronacji aż do zgonu na Wyspie św. Heleny. Ważną stroną podnoszącą wartość obrazu, jest ta okoliczność, że wszystkie ważniejsze bitwy i epizody z życia wielkiego wodza zostały odtworzone ściśle na historycznych miejscach. Widzimy więc bitwę naprawdę na polach Austerlitzu, Berezynę i Moskwę, Belle-Alliance i Łazienki w Warszawie, gdyż nadto dla nas obraz ten posiada jeszcze specjalną zaletę, że druga i trzecia jego część dotyczy pobytu Cesarza w Polsce, jego stosunku do księcia Poniatowskiego, pani Walewskiej i innych osobistości historycznych. Zdjęcie to zostało wykonane u nas przez artystów naszych, wśród nich widzimy pp. Dułębiankę (p. Walewska), Oranowskiego (ks. Józef), Szczawińskiego (Gerard, adiutant Napoleona) i w.w. innych. Napoleona w różnych epokach odtwarza kilku aktorów i z przyjemnością stwierdzić trzeba, że najlepiej z zadania swego wywiązuje się p. Jaracz artysta Teatru Polskiego, który odtwarza

¹¹⁰ *Ach! Te spodnie*, Kino-Teatr i Sport, 1914, s. 6-7. Fragment tego utworu został przywołany jako omówienie filmu „Ach, te spodnie!” przez Stanisława Janickiego, patrz: tenże, *Polskie filmy fabularne 1902-1988*, Warszawa 1990, s. 18.

¹¹¹ Władysław Banaszkiwicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego, tom 1 1895-1929*, Warszawa 1989, s. 92.

¹¹² Nowa Gazeta 1915, nr 110, wyd. pop., s. 1.

¹¹³ Kurier Polski 1915, nr 324, s. 6.

Napoleona w Polsce. Jest on stanowczo dużo lepszy od Charlier'a z teatru paryskiego Antoina który uchodzi we Francji za najlepszego odtwórcę ról Napoleona. Niewątpliwie obraz ten cieszyć się będzie dużym powodzeniem, gdyż u nas kult Napoleona jest zawsze duży, a wspaniałe sceny batalistyczne, jakie przeciętny widz może widzieć jedynie w kinematografie, będą pociągały szerokie rzesze¹¹⁴.

Epoka napoleońska była szczególnie atrakcyjnym tematem dla szukającego wielkich widowisk kina. W 1914 roku Stefan Jaracz jako Bonaparte i Maria Dulęba w roli Marii Walewskiej, przeżywający na ekranie warszawskiej „Panoramy” płomienny romans, nie tworzyli jedynie odwołań do odległej o ponad stulecie epoki.¹¹⁵ Filmy historyczne wykorzystujące tematykę napoleońską, pojawiały się w europejskich, a co zatem idzie, także w kinach na ziemiach polskich, już od początków XX wieku. Jednym z pierwszych był dwuczęściowy „Napoleon” (L'Épopée Napoléonienne – Napoléon Bonaparte i L'Épopée Napoléonienne – L'Empire) z lat 1903-1904 w reż. Luciena Nongueta, który zainicjował podgatunek filmu historycznego – kronikę historyczną, opierającą się na linearnej rekonstrukcji wydarzeń znanych z podręczników i syntetycznych opracowań historycznych¹¹⁶ – wyprodukowany przez wytwórnię Pathé-Frères.

Zatem nie ulegało wątpliwości, że wojny napoleońskie były eksploatowane jako temat filmowy z wielu powodów – gwarantowały dynamiczną akcję, intrygujące przygody, batalistyczne atrakcje i widowiskową scenografię oraz imponujące przepychem kostiumy. Dodatkowym wzmocnieniem tych cech był fakt, iż w roku 1912 minęła setna rocznica klęski Napoleona Bonaparte w Rosji, która także naznaczyła los Polaków. Rzecz jasna, że w takiej sytuacji przedmiotem powszechnego oczekiwania stały się nie skonstruowane w rosyjskim porządku bogoojczyźnianym filmy spod znaku Aleksandra Chanżonkowa, jak „Rok 1812”, ale zachodnie realizacje, podtrzymujące mitologiczną wielkość Cesarstwa, w blasku którego ogrzewać się mogła także oczekująca na niepodległość Polska. W pierwszych miesiącach 1914 roku do warszawskich kinoteatrów trafiły dwa napoleońskie obrazy, które niestety nie odpowiadały nastrojom polskiej publiczności. Pierwszy z nich, wyprodukowany przez włoskiego giganta „Ambrosio”, organizował akcję wokół ostatnich pięciu lat Cesarstwa¹¹⁷. Praw-

¹¹⁴ *Kurier Kinematograficzny. Bóg wojny*, Kurier Poranny 1914, nr 121, s. 3.

¹¹⁵ Taka melodramatyczna narracja podlana patriotycznym sosem pojawiała się bardzo często w publicystyce historycznej podczas Wielkiej Wojny, patrz: *Polska Estera*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 102, 103, s. 2-3.

¹¹⁶ Roberta E. Pearson, *Historical films*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, Edited by Richard Abel, London and New York 2010, s. 430.

¹¹⁷ Porządek kolejnych aktów prezentowanego w „Panoramie” filmu był następujący: 1. Spisek rojalistów, 2. Do zwycięstw, 2. Fałszywa denuncjacja, 4. Przymierze z Austrią, 5. Wielka armia zwycięża, 6. Śmierć wielkiego Korsykanina, *Nowa Gazeta* 1914, nr 85, wyd. pop., s. 1.

dopodobnie był to wyreżyserowany przez Luigię Maggi „Grenadier Roland” (Il Granatiere Roland, 1910)¹¹⁸, którego werystyczna perspektywa, ale z niemal całkowitym wyeliminowaniem ekranowej batalistyki, skłoniła ówczesnych rodzimych recenzentów do postawienia zarzutów o fałszowanie prawdy historycznej. Owo fałszerstwo miało polegać na stosowaniu skrótów narracyjnych i uproszczeń inscenizacyjnych:

Uscenizowanie pożaru Moskwy i ataku na nią Wielkiej Armii jest wprost skandaliczne, mimo efektów ognistego wirażu. Płonąca Moskwa wygląda jak pożar w Ryczywole, a Wielka Armia idzie do ataku na luźnej kupie umundurowanych paruset włoścogów, biegających tam i nazad po śniegu¹¹⁹.

Drugim z „obrazów napoleońskich” był fresk niemieckiego producenta z Berlina wytwórni „Vera-Film” skoncentrowany na epizodzie 100 dni Cesarza Francuzów¹²⁰, lepiej oceniony niż poprzedni, ale również określony mianem parodystycznego. Skłoniło to obserwatorów kulturalnego życia Warszawy do następującej konkluzji:

Pojawienie się tych dwóch obrazów w Warszawie wykazało jasno, że właściciele kinoteatrów nie mogą ufać swemu gustowi, a przynajmniej swej wiedzy historycznej. W ocenie obrazów powinni też postarać się koniecznie o jakiś poważny głos doradczy osób kompetentnych, inaczej wystawiać będą różne fałsze, przeciw czemu w interesie publiczności trzeba bardzo gorąco protestować. Kino wcale nie może pokazywać obrazów historycznych, ale jeśli już je pokazuje, muszą one być historycznie wierne. Nie wolno tłumów karmić fałszem. Szczególnie w rzeczach, w których ten fałsz jest grubą ignorancją¹²¹.

„Bóg wojny” – „współprodukowany” przez polską wytwórnię, o której jeszcze pół roku wcześniej prasa pisała jako o dysponencie Sienkiewiczowskiego „Potopu”, rozbudzał narodowe, romantyczne pragnienia. Skoncentrowanie się na romansie Napoleona i Marii Walewskiej przypominało, że miejsce Polski jest wśród zwycięzców i to zwycięzców sprawiedliwych – sytuujących się po przeciwnej stronie niż sprawcy rozbiorów Rzeczypospolitej. Jednak nie wszystkie znaczenia były tak oczywiste. Za nim omawiana produkcja trafiła do kin w Królestwie, napisana przez Adolfa Nowaczyńskiego w 1908 roku sztuka „Bóg wojny. Epizod napoleoński” trzy lata później wystawiona została na scenie stołecznego teatru „Bagatela”, właśnie ze Stefanem Jaraczem, który gościnnie wystąpił w tytułowej roli Napoleona. Tekst Nowaczyńskie-

¹¹⁸ Ivo Blom, *Ambrosio*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema...*, s. 27.

¹¹⁹ *Obrazy napoleońskie*, Kino-Teatr i Sport, 1914, nr 2, s. 6.

¹²⁰ Film ten, którego premierę poprzedzała widoczna nawet dla niezainteresowanych kinematografem reklama prasowa, prezentowany był pod tytułem „Napoleon I. Ostatnie dni Wielkiego Korsykanina”, patrz: *Goniec Częstochowski* 1914, nr 68, s. 2.

¹²¹ *Obrazy napoleońskie...*

go był ironiczny i ukazywał rzekomą wielkość Cesarza. Przede wszystkim koncepcja autorska dotyczyła dwóch strategii: uwydatnienia w szeregu dialogów porachunków Napoleona z Polakami i pokazania wielkiego Korsykanina jako małego człowieka – „obdarcie go na czas pobytu w Warszawie z aureoli Boga wojny”¹²². Jaracz czuł się w tym kostiumie doskonale – wielokrotnie powtarzając tę kreację przed kamerami: w 1928 w „Panu Tadeuszu” Ryszarda Ordyńskiego, wreszcie w ostatnim swoim filmie „Jego wielka miłość” z 1936 r. Stanisławy Perzanowskiej i Mieczysława Krawicza, który był swoistym autokomentarzem – rozliczeniem się z postacią i ironicznym podsumowaniem aktorskiego emplotu. Czy film miał coś wspólnego z teatralną inscenizacją – nie wiadomo, choć ze wspomnień Marii Dulęby właśnie wyłania się model, który nazwała ona ekranizowaniem teatru. Aktorzy teatralni najpierw uczyli się ról, a później w zależności od ułożenia planu zdjęciowego, we wnętrzach pomieszczeń lub w plenerze, ustawiano światło reflektorów bądź wykorzystywano światło słoneczne i... uruchamiano kamerę. W przypadku „Boga wojny” dosyć często wynajmowano prywatne mieszkania wyposażone w kilkupokojowe salony urządzone w stylu empire ze stylowymi meblami, obrazami i dywanami, plenery kręcono zaś na Dynasach. Natomiast kostiumy wypożyczono z teatru (prawdopodobnie z „Bagateli”), na deskach którego przez kilka sezonów wystawiano sztukę Nowaczyńskiego¹²³.

Zanim uruchomiono kamery i przebrano aktorów w stroje z epoki, trzeba było rozwiązać wiele problemów natury pozatekstualnej. Przede wszystkim należało załatwić pozwolenie urzędu cenzury policyjnej. W roku 1914 nie była ona tak rygorystyczna jak po wydarzeniach rewolucji 1905 roku, ale przecież temat był niebezpieczny, a nawet nieprawomyślny. Zadziałała w tym przypadku charakterystyczna dla carskiej administracji przypadłość – korupcja. Hertz pokonał wiele trudów, użył protekcji, ale najbardziej skuteczną okazała się „szeleszcząca argumentacja”, czyli łapówka¹²⁴. Nie tylko uzyskał dokument z podpisaną zgodą na podjęcie tematu, ale także wypożyczył na potrzeby filmu szwadron dragonów rosyjskich, który przebrano w mundury polskich ułanów i użyto w scenach wkroczenia Napoleona do stolicy. Kostiumy żołnierzy pochodziły z Teatru Wielkiego, a sekwencję wjazdu Bonapartego w otoczeniu

¹²² Jan Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru, cz. 4 Współczesny teatr polski*, Warszawa 1935, s. 369.

¹²³ Juliusz Lubicz-Lisowski, *Notatki z planu filmowego*, Warszawa 1988, s. 9.

¹²⁴ Praktyka układania się z cenzorami, których w Warszawie było na początku XX stulecia osiemnastu, nie należała do łatwych. W skorupowanym systemie Imperium Rosyjskiego istniały granice, których przekroczenie niosło za sobą konsekwencje karne i urzędniczą infamie. Jednak i tu zdarzały się przypadki, kiedy upór cenzora malał, w zamian za upominki, sute kolacje w drogich stołecznych restauracjach czy sekretnie wręczane w kopertach banknoty sturublowe, patrz: Andrzej Chwalba, *Imperium korupcji. Korupcja w Rosji i Królestwie Polskim w latach 1861-1917*, postowie Józef Smaga, Warszawa 2001, s. 95-97.

polskich jeźdźców nakręcił Stanisław Sebel w Ogrodzie Łazienkowskim przy bramie od strony Belwederu.

Współczesne pokolenie nie potrafi dokładnie wyczuć groteskowości tej sytuacji i politycznego pieprzyku. Trzeba było widzieć miny publiczności, gdy ujrzała polskich ułanów. Nadawały się one może bardziej do uwiecznienia na taśmie od samego scenariusza¹²⁵ – wspominał Jan Malarski.

Film długo utrzymywał się na ekranach, traktowany niemal jak deklaracja o charakterze politycznym. Nic zatem dziwnego, że po wejściu wojsk niemieckich do Warszawy w 1915 roku, a właściwie po opuszczeniu stolicy Królestwa przez administrację rosyjską, można było „Boga wojny” oglądać w kilku warszawskich kinach, m.in. w „Amorze” i „Feniksie”. Wiadomo, że akcja filmu obejmowała lata 1804-1821, a on sam składał się z sześciu części: „1. Koronacja 1805 – Austerlitz 1805; 2. Napoleon w Warszawie 1806. Księżę Józef Poniatowski; 3. Pani Walewska; 4. Moskwa 1812; 5. Waterloo 1815; 6. Wyspa Św. Heleny 1821”¹²⁶. Jak wynika z treści zamieszczonych w prasie warszawskiej inseratów – każdy z epizodów przynosił inną kreację „boga wojny” – Stefan Jaracz był bohaterem drugiego i trzeciego epizodu. Łódzki iluzjon „Casino” pokazywał film wykorzystując jedynie polski kontekst jako „Bóg wojny. Napoleon w Warszawie. Księżę Józef Poniatowski. Pani Walewska”¹²⁷. W opracowaniach dotyczących wczesnej historii filmu francuskiego¹²⁸ nie natknąłem się na żadną informację dotyczącą tego międzynarodowego przedsięwzięcia. Można to wytłumaczyć w dwojaki sposób:

- Epizody warszawskie ze Stefanem Jaraczem były tylko dokręconymi (ale zasadniczymi dla prezentowanej fabuły) ekstrapolacjami do filmu francuskiego np. „L'Épopée Napoléonienne – L'Empire” z 1903 roku, na co wskazywałby porządek narracyjny, jaki przywoływany jest w katalogach dotyczących kina wczesnoniemego: „koronacja, bitwa pod Austerlitz, pożar Moskwy, Waterloo, śmierć Cezara”, a więc to samo co zawiera „Bóg wojny” bez wątków polskich¹²⁹. Niekiedy identyfikuje się Aleksandra Hertza jako reżysera tegoż filmu, co wzmacnia, moim zdaniem, prezentowany pogląd. Ponadto w okresie dwudziestolecia międzywo-

¹²⁵ *Narodziny polskiej...*, s. 9.

¹²⁶ *Kurier Poranny* 1915, nr 70, s. 1, *Przegląd Poranny* 1915, nr 6, s. 1.

¹²⁷ *Nowa Gazeta Łódzka*, nr 129, s. 5.

¹²⁸ Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*. Berkeley-Los Angeles-London 1998.

¹²⁹ W częstochowskim „Teatrze Paryskim” prezentowano „Boga wojny” z podtytułem, „Epopėja napoleońska 1804-1821”, a więc takim samym tytułem, jak film Luciena Nongueta, patrz: *Goniec Częstochowski* 1914, nr 134, s. 4.

jennego wspomiano tę realizację jako „Panią Walewską”¹³⁰, a więc podkreślano unikatowy charakter plenerów warszawskich, jako całości przedsięwzięcia.

- Film był projektem polsko-francuskim, z udziałem działających samodzielnie ekip realizacyjnych. Przekazy prasowe przywołują tylko jedno nazwisko aktora Charliera z Teatru André Antoine’a, „uważanego za jednego najlepszych odtwórców ról Napoleona we Francji”. Jednak nie ma żadnego dowodu na to, że porównanie Jaracza do Charliera nie było jedynie zabiegiem retorycznym, który miał służyć dowartościowaniu prezentowanego filmu. Hertz jakieś jednak kontakty z realizatorami z Pathé utrzymywał, bowiem Maria Dulęba wspominała, iż paryska firma zainteresowana była jej umiejętnościami aktorskimi¹³¹.

Z uwagi na szczupłość materiału badawczego, nie sposób jednoznacznie wskazać, który z wyżej zaprezentowanych wariantów został zastosowany. Przekazy z epoki są na tyle nieprecyzyjne, że dopuszczają każdą strategię interpretacyjną. Przykładem tego mogą być dwie prasowe zapowiedzi premiery filmu:

Epopeja Napoleona I. Pod tą nazwą obiega obecnie świat olbrzymi obraz kinematograficzny, ilustrujący dzieje nieśmiertelnego cesarza. W obrazie tym kosztującym kolosalne sumy, wszystkie główne epizody odegrane zostały na historycznych miejscach. Dużo miejsca poświęcono pobytowi Napoleona w Warszawie, gdzie rolę cesarza odegrał p. Jaracz, artysta teatru Polskiego¹³².

„Bóg wojny” – to obraz ostatni z cyklu obrazów malujących epopeę napoleońską. Obiega on obecnie Europę, a wkrótce ujrzy go i Warszawa. Ilustruje on życie Napoleona I od koronacji aż do zgonu na wyspie Św. Heleny i składa się z 6-u części. Cały obraz w przeciwieństwie do widywanych dotąd u nas obrazów z życia Cesarza, odznacza się nadzwyczajnym przepychem wystawy, która musiała kosztować sumy wprost kolosalne. Na polach bitew naprawdę widzimy masy wojska, a nie grupki statystów¹³³.

Przywołane okoliczności pozwalają, z dość dużym prawdopodobieństwem, przyjąć wersję pierwszą jako bardziej wiarygodną. W ten sposób zarówno mogła być zachowana nazwa firmy Pathé, pod którą prezentowana była ta produkcja, jak i wyartykułowana samodzielność wytwórni „Sokół”, dla której był to zresztą fabędzi śpiew. W rozwiązaniu tych wątpliwości nie pomoże nawet informacja o metrażu „Boga wojny” – projekcje trwały ponad dwie godziny. Pojawienie się jednak takich filmów sytu-

¹³⁰ Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, dz. cyt., s. 92. Jako *Panią Walewską* wspomina ten film Jan Malarski, patrz: *Narodziny polskiej...*, s. 9.

¹³¹ *Z dziejów polskiego filmu. Maria Dulęba*, Kino 1936, nr 9, s. 11, Dulęba twierdziła w tym wywiadzie, że zaproszenie do Paryża było wynikiem monitorowania polskiej produkcji przez przedstawicieli francuskiego rynku filmowego, patrz też: Juliusz Lubicz-Lisowski, dz. cyt.

¹³² *Epopea Napoleona I*, Nowa Gazeta 1914, nr 182, wyd. pop., s. 3.

¹³³ *Z kinematografu*, Gonicz Poranny 1914, nr 194, s. 8.

uje społeczny i kulturowy wymiar prezentacji kinematograficznych w obrębie kultury wysokiej, o czym świadczy poniższy fragment, opublikowany po projekcji w jednym z częstochowskich kin:

Kinematograf porzuca z wolna temat fars cyrkowych, obrazów przeznaczonych na tani i tuzinkowy efekt – wprowadza na ekran utwory, zakrojone na wielką miarę, odtwarzającą obrazy z dalekiej przeszłości, znane jeno z opisów powieściopisarzy, z płócien malarskich i.t.d. Wystawiana od dzisiaj w Teatrze Paryskim Epopeja Napoleońska, przedstawiająca z najskrupulatniejszą ścisłością historyczną dzieje życia Napoleona I-go, męża nieugiętej woli, żelaznej potęgi, nieskruszonej mocy, odśnięcia przed nami niejako wizję przeszłości dalekiej¹³⁴.

W czasie Wielkiej Wojny, a więc już kilka miesięcy później, obecność tematyki napoleońskiej stała się w europejskiej przestrzeni publicznej jeszcze bardziej intensywna. W styczniu 1916 roku w stolicy Francji przejawy kultu Napoleona widoczne były na scenie, na witrynach sklepów, w galeriach sztuki, ale również w repertuarze kinoteatrów. Do najbardziej oklaskiwanych filmów należał francuski obraz „Napoleon od kołyski do grobu” z Emilem Larochem w roli tytułowej¹³⁵. Niewiele wiemy o tej produkcji, a być może to właśnie ona była prezentowana wiosną 1914 roku na ziemiach Królestwa Polskiego jako ta część „Boga wojny”, w której nie wystąpili Jaracz, Dulęba i Oranowski.

Jeszcze w niektórych większych ośrodkach obecne były aparaty do prezentacji pojedynczych fotografii stereoskopowych, znane lepiej jako fotoplastykony, z zestawem fotogramów pokazujących uroki odległych kultur¹³⁶, ale najważniejsze stawały kinoteatry, wrosłe w tkanę poszczególnych ulic, dzielnic i miast. Z całkowitą pewnością przed wybuchem Wielkiej Wojny w stolicy Królestwa Polskiego działało czterdzieści kin, wszystkich kategorii – stałych, jak i sezonowych.

¹³⁴ *Napoleon w Warszawie*, *Goniec Częstochowski* 1914, nr 137, s. 3.

¹³⁵ *Wzrost kultu Napoleona w Paryżu*, *Ilustrowany Kurier Codzienny* 1916, nr 66, s. 6.

¹³⁶ Działający w Warszawie od dziesięciu lat fotoplastykon „Terra” w styczniu 1914 r. pokazywał program, na który składały się: „Widoki Neapolu, słynnego z piękności Santa Lucia, galeria Umberto, Madonna Della Grazie oraz liczne arcydzieła architektury i rzeźby włoskiej, widoki słynnych wykopalisk Pompei, miasto Loreto, Amalfi, wyspa Sycylia, stolica Syrakuzy, Girgenti”, patrz: *Doniesienia*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 28, wyd. pop., s. 4. Szczególną popularnością cieszyły się jednak fotogramy z wizerunkami miast polskich, takie jak: „Widoki Lwowa, jego gmachy i osobliwości oraz malownicze widoki galicyjskich i węgierskich Tatr – najwyższe szczyty: Łomnica, Kezmark, Murań, Miedziany, Krzyżne”, patrz: *Doniesienia*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 39, wyd. por., s. 3. Z kolei w łódzkich salonach „Grand Hotelu” przy Piotrkowskiej zainstalowany był kinematograf-photoplastikon „Mirage”. Zakup biletu na seans filmowy za 40 kopiejek umożliwiał także obejrzenie przezroczy, ale można też było skorzystać za potęgę tej kwoty jedynie z fotoplastykonu. Zmiana programu następowała co wtorek. W marcu 1914 roku prezentowane były m.in. „kolorowe widoki z Riesengebirge w Szwajcarii”, patrz: *Rozwój* 1914, nr 70, s. 7.

Nazwa kinematografu	Adres
Bioskop	Krakowskie Przedmieście 4
(Wielki) Kinematograf Kultura	Marszałkowska 125
Cine Apollo	Marszałkowska 6
Cino-Momus (Iluzjon Momus)	Galeria Luxemburga, ul. Senatorska
Iluzjon Artystyczny	Marszałkowska 118
Iluzjon Casino	Nowy Świat 27
Iluzjon Corso	Wierzbowa 7
Iluzjon Express	W okolicy ul. Wolskiej
Iluzjon Feniks	Dzika 29
Iluzjon Letni Kometa	Chłodna 49
Iluzjon Luna	Hoża 29
Iluzjon Lux	Twarda 49
Iluzjon Miraż (Mirage)	Nowy Świat 63
Iluzjon Naokoło świata	Chłodna 12
Iluzjon Paris	Dzika 12
Iluzjon Record	
Iluzjon Sport	Żelazna 88 róg Leszna
Iluzjon Stella	Marszałkowska 111
Kinematograf (Towarzystwo) Trianon	Sienna 2d
Kinematograf Era	Inżynierska 4 (Praga)
Kinematograf Siła	Żłota 14
Kinematograf Uranja	Moniuszki 5 (Wielka sala Filharmonii)
Kino Amor	Leszno 28/Elektoralna 45
Kino Fantazja	
Kino Irydion	
Kino Odeon	Marszałkowska 138
Kino Olimpja	
Kino Sfinks	Marszałkowska 116
Kino Tivoli	Marszałkowska 69
Kino Venus	
Kino Znicz	Aleje Jerozolimskie 47
Ogród Kinema Oaza	Wierzbowa 9
Ogród Teatru Nowości	Miodowa 3
Panorama Cinema	Karowa 18
Teatr Ilusion	Długa 11
Teatr Iluzjon Gigant	Bieleńska 5
Teatr Nowości	Miodowa 3
Wielki Iluzjon Aquarium	Chmielna 9
Wielki Iluzjon Artystyczny Phenomen	Leszno 2
Iluzjon Artystyczny Praga	Targowa 34

Opracowanie własne na podstawie inseratów Kuriera Porannego, Kuriera Warszawskiego, Nowej Gazety, Gazety Porannej 2 Grosze, Gazety Warszawskiej styczeń-lipiec 1914 r.¹³⁷

¹³⁷ Niemożliwe wydaje się, na skutek szczupłości materiałów dokumentarnych, ustalenie dokładnej liczby warszawskich kinoteatrów. Dlatego w literaturze przedmiotu podawane są rozmaite wielkości, nieprzekraczające jednak liczby trzydziestu obiektów. Władysław Jewsiewicki zestawiając dane zamieszczone w nr 1 z 1914 roku

Szczególną rolę w semiotyce miasta stanowiło identyfikowanie kin. Nazwy miały podkreślać prestiż miejsca i najczęściej odwoływały się do znaczeń związanych z antykiem lub do symboli właściwych dla minionych epok, a więc do wartości o charakterze ogólnokulturowym¹³⁸. Większość przybytków muzy, nazwanej później dziesiątą, od kilku lat stanowiła istotny i rozpoznawalny element pejzażu warszawskich ulic. Jedynie cztery z nich zainstalowane zostały w pierwszej połowie 1914 roku. Były to: „Iluzjon Express” otwarty w styczniu w okolicy ul. Wolskiej, „Cine-Apollo” przy Marszałkowskiej 6, udostępniony kinomanom miesiąc później, „Teatr Iluzjon Gigant”, którego podwoje można było po raz pierwszy przekroczyć w drugiej połowie maja, a ponadto seanse filmowe uruchomił znany z lekkiego repertuaru scenicznego „Teatr Nowoczesny” zlokalizowany na rogu ulic Jasnej i Siennej.

Dyrektorem „Expressu” był Adolf Scholtz, który nie przejawiał specjalnych ambicji w walce o widza. Inauguracja odbyła się pod egidą „wstrząsającego dramatu” „Telefon oskarżycielem”, którego trzy akty *1. Cenny wynalazek*, *2. Straszne posądzienie* i *3. Na pewną śmierć* odpowiadały zapewne narracyjnym gustom kinematograficznej gawiedzi¹³⁹.

Znacznie okazałej prezentował się „Cine-Apollo”, zlokalizowany w centralnym punkcie Warszawy – przy ul. Marszałkowskiej 106, wprost dworca Kolei Wiedeńskiej i wyposażony w 900 foteli dla publiczności. Dyrektor „Apolla” Gustaw Lejman nie był nowicjuszem – posiadał udziały w innych filmowych przedsięwzięciach Warszawy¹⁴⁰. Zdaniem autora prasowego inseratu, kinoteatr ów miał być największym i najładniejszym wśród wszystkich iluzjonów:

czasopisma „Kino-Teatr i Sport” z informacjami podanymi w artykule „Iz Warszawy”, który został opublikowany w numerze 21 z 1912 r. ukazującego się w Moskwie tygodnika „Sine Fono”, doszedł do wniosku, iż w Warszawie mogło w pierwszej połowie roku 1914 działać nie więcej niż trzydzieści kin, patrz: Władysław Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895-1929/30)*, Łódź 1966, s. 38. Podobne, bo pochodzące z tego samego źródła, szacunki podaje Wojciech Świdziński, patrz: tenże, *Warszawskie teatry świetlne lat dwudziestych*, Kwartalnik Filmowy nr 77-78, wiosna-lato 2012, s. 305, a także Krzysztof Dunin-Wąsowicz, patrz: tenże, *Warszawa w czasie pierwszej wojny światowej*, Warszawa 1974, s. 222. Należy jednak pamiętać, że autor zamieszczonego w czasopiśmie „Kino-Teatr i Sport” artykułu „Taśma i publiczność” pisząc o dziesięcioletniej obecności warszawskich iluzjonów, oscyluje między trzydziestoma a czterdziestoma kinematografami: „W tej liczbie – w śródmieściu Warszawy, w dzielnicach eleganckich i bogatych, gdzie koncentrują się wszystkie pulsujące życie i ruchu – znajduje się kilkanaście takich pierwszorzędných teatrów, a przez salę ich przeciąga każdego wieczora najmniej dziesięć tysięcy osób spośród inteligentnej publiczności”, patrz: J. Os, *Taśma a publiczność*, Kino-Teatr i Sport 1914, nr 1, s. 3.

¹³⁸ Kwiryna Handke, *Dzieje Warszawy nazwami pisane*, Warszawa 2011, s. 412.

¹³⁹ Kurier Poranny 1914, nr 18, s. 2.

¹⁴⁰ Lejman okazał się konsekwentnym przedsiębiorcą kinematograficznym. Kinem „Apollo” kierował jeszcze w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, jednocześnie będąc współudziałowcem innych warszawskich iluzjonów, m.in. kina dla młodzieży „Gloria” oraz przedstawicielem na Polskę amerykańskiej firmy „Universal”, patrz: *Jubileusz kina Apollo*, Kino dla Wszystkich 1934, nr 10, s. 7. Nie oznacza to jednak, że prowadził on, wraz z bratem Szymonem, kinowy interes całkowicie bez zgrzytów – o ich incydentalnych kłopotach w okresie powojennym patrz: Katarzyna Czajka, *Żydowskie kina Warszawy w dwudziestolecu międzywojennym*, Kwartalnik Historii Żydów, 2013 wrzesień, nr 4, s. 654.

został wybudowany podług ostatnich wymagań techniki. Łoże. Balkon. Piękna sala. Demonstrowane będą obrazy tylko zmonopolizowane pierwszorzędnie. Program dwugodzinny z udziałem orkiestry złożonej z 15 osób. W pięknej bogato urządzonej sali poczekalnej znajdować się będą stale gazety i tygodniki”¹⁴¹.

Integralną część kinoteatru stanowił dział popularnonaukowy, przeznaczony dla młodzieży szkolnej¹⁴². Pierwszym pokazanym filmem była „Dziewczyna – urwis” w reż. Urbana Gada, pod którym to tytułem ukrywała się komedia z Astą Nielsen „Engelein” (Aniołek). Nie wszystkim jednak podobała się żydowska własność kina. „Gazeta Poranna 2 Grosze”, która również w okresie późniejszym zażarcie tropiła „niechrześcijańskie” pochodzenie przedsiębiorstw kinowych, przestrzegała warszawiaków:

Dziś przy ul. Marszałkowskiej 106 otwiera swoje podwoje nowy kinematograf żydowski, którego właścicielami są dwaj żydzi: Celmajster i Neuman [to oczywiście przekręcone nazwisko Lejman – przyp. M.G.]. Kierownikiem zaś tej nowej imprezy żydowskiej ma być chrześcijanin. Wobec tego, że Warszawa posiada już znaczną ilość kinematografów chrześcijańskich, czyżby właściciele nowego, liczyli na powodzenie wśród polskiej publiczności, zwłaszcza na ul. Marszałkowskiej¹⁴³.

Przygana prasowa nie wystarczyła, bowiem kiedy Lejman po kilku miesiącach zwolnił kilku bileterów, zapewne z przyczyn dyscyplinarnych, ta sama gazeta potraktowała ów gest jako represyjny wobec nieżydowskich pracowników kina – konkludując: „panu właścicielowi z *Apollo* wydaje się zapewne, że za lichą płacę kupić można nie tylko pracę, ale i sumienie pracownika”¹⁴⁴.

Zorganizowanie filmowego segmentu prezentacji w „Teatrze Nowoczesnym” było konsekwencją zawiązania się spółki kapitałowej o takiej samej nazwie. Plenipotenci zarządu w osobach Michała Kierbedzia i Ryszarda Gałczyńskiego pod koniec stycznia ogłosili emisję akcji o wartości 82.000 rubli, chcąc rozszerzyć ofertę repertuarową¹⁴⁵, a miesiąc później poinformowali o składzie nowych władz i rozpoczęciu regularnej działalności teatralno-kinematograficznej¹⁴⁶. Jednak pomimo wielu inwestycji w postaci „niezbędnych dla wygody publiczności przebudowań”¹⁴⁷ nigdy nie należał on do

¹⁴¹ Kurier Poranny 1914, nr 54, s. 1, Nowa Gazeta 1914, nr 86, wyd. por., s. 1.

¹⁴² *Nowy kinematograf*, Nowa Gazeta 1914, nr 89, wyd. pop., s. 4.

¹⁴³ *Nowy kinematograf żydowski*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 517 (59), s. 2.

¹⁴⁴ *Wojowniczy właściciel kinematografu*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 661 (203), s. 2.

¹⁴⁵ Kurier Warszawski 1914, nr 45, s. 1.

¹⁴⁶ Kurier Warszawski 1914, nr 91, s. 1.

¹⁴⁷ *Tow. akc. „Teatr Nowoczesny”*, Dziennik Polski 1914, nr 84, s. 3.

miejsc pokazów filmowych cieszących się najwyższym uznaniem. Inaczej rzecz się miała z repertuarem scenicznym, w czym zapewne zasługa zaangażowanego wiosną 1914 roku na stanowisko dyrektora Ryszarda Ordyńskiego, który w ciągu czterech miesięcy przygotował kilka inscenizacji, m.in. z udziałem późniejszej gwiazdy „Sfinksa” Haliny Bruczówny¹⁴⁸. Kinematograf dla zarządu towarzystwa był złem koniecznym – dochód z działalności filmowej miał pokryć zobowiązania honoraryjne wobec aktorów, co przez pewien czas okazywało się zabiegiem skutecznym¹⁴⁹. Kierownictwo powierzono inż. R. Ostrowskiemu – branżyście cenionemu przez opinię publiczną, o czym świadczyły liczne komplementujące go wzmianki w codziennej prasie.

Ostatnim z nowo uruchomionych obiektów był „Teatr Iluzjon Gigant”, wbrew nazwie niewielkich rozmiarów, zainstalowany w niegdysiejszej „Sali Pod Nr. 5” przy ul. Bielińskiej, do tej pory służącej organizacji popularnych spotkań tanecznych. Dyrektor iluzjonu Fritz Celmajster, będący jednocześnie współudziałowcem „Apolla”, na premierę przygotował jednak nie projekcję filmową, ale prezentację kilkuset diapozytywów z obrazami Palestyny i Egiptu:

z góry 300 zdjęć ilustrujących całą ziemię świętą z historycznymi i świętymi miejscowościami, koloniami, handlem i przemysłem, szkołami itd. Wszystko to wszechstronnie i wyraźnie, iż widz odniósł wrażenia, jakby się sam tam znalazł. Podobnych zdjęć Palestyny i Egiptu jeszcze nie było¹⁵⁰.

Kto wie, może była to produkcja Stanisława Sebela, który właśnie w tym czasie powrócił z Bliskiego Wschodu, tym bardziej, że program pod tym tytułem był eksploatowany w kinach niegdysiejszego zaboru rosyjskiego jeszcze w sezonach wojennych. Mimo iż Celmajster starał się wpisać działalność iluzjonu w szerszy kontekst dobroczynny, organizując m.in. seanse na rzecz Towarzystwa Wspierania Ubogich Żydów¹⁵¹ czy przeznaczając część dochodów na zakup gorących obiadów dla głodujących dzieci¹⁵², „Gigant” jednak nigdy nie miał dobrej opinii, a w pierwszych miesiącach wojny, z uwagi na grany wyłącznie w języku niemieckim repertuar teatralny, stał się obiektem licznych ataków prasy pasywistycznej¹⁵³. Nie były to bynajmniej jedyne

¹⁴⁸ Mariola Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*, Kraków 2009, s. 20. O umiejętnościach Ordyńskiego entuzjastycznie pisał „Dziennik Polski”, patrz: *Z „Teatru Nowoczesnego”*, *Dziennik Polski* 1914, nr 109, s. 3.

¹⁴⁹ *Listy do redakcji*, *Goniec Wieczorny* 1915, nr 71, s. 3.

¹⁵⁰ *Kurier Poranny* 1914, nr 144, s. 4. Zestaw tych zdjęć był bardzo popularny i często eksploatowany. W 1916 roku pisano nawet, że do tej pory obejrzało go ponad 100 000 widzów, patrz: *Gazeta Łódzka* 1916, nr 282, s. 4.

¹⁵¹ *Doniesienia*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 264, wyd. pop., s. 3.

¹⁵² *Dla głodnych dzieci*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 469, wyd. pop., s. 3.

¹⁵³ *W Odessie a u nas*, *Kuryer dla Wszystkich* 1914, nr 75, s. 2.

grzechy tegoż kinoteatru, a jego zła sława dotarła nawet do Wilna. Jeszcze w listopadzie 1914 roku „Kurier Litewski” donosił:

Polujące na sensację kinematografy dochodzą nieraz do granic, zasługujących wprost na nazwę fałszerstwa. „Gigant” np. demonstruje „Zrównanie Belgii”, na co, jako na temat aktualny, ludzie lecą i... widzą stare, podarte filmy, ze zburzenia... Messyny, z domieszką starych również scen z manewrów! Żydowski przedsiębiorca zarabia jak może i na czym może¹⁵⁴.

Jednak zarząd kinematografu potrafił też wprowadzać nowe, promocyjne techniki marketingowe, które powodowały zainteresowanie konsumentów kultury popularnej, np. przez kilka letnich tygodni 1914 roku każda osoba, która wykupiła bilet, mogła bezpłatnie wprowadzić do kina dodatkowego widza¹⁵⁵.

W prasie z tego okresu natknąć się można było na jeszcze jedną bardzo ciekawą informację. Otóż pod koniec marca 1914 roku inwestor nowego, acz niestety niezidentyfikowanego kina w centrum Warszawy zapowiedział budowę w powstającym obiekcie altany, czyli atelier dla dokonywania zdjęć kinematograficznych¹⁵⁶. Wydaje się, że anonimowemu autorowi przywołanej notatki chodziło o inicjatywę, jaką podjęło grono działaczy Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Pracowników Handlowych i Przemysłowych, które chciało przejąć wystawiony na licytację, jako masa upadłościowa likwidowanej firmy „Cynamon i S-ka”, obiekt „Palais de Glace” przy Nowym Świecie i urządzić tam kinematograf. Nie wykluczano także później, dzięki zdobytym kapitałom, „zbudowania fabryki produkującej filmy”. Rozpisane zostały nawet listy udziałowe (wartość jednego udziału wynosiła 10 rb.), zebrano prawie 100 tysięcy rubli i poproszono Mariana Fuksa, by zajął się techniczną stroną przedsięwzięcia. Endeckie gazety przywitały pomysł ten z entuzjazmem.

Jest on bowiem pierwszym krokiem na drodze ku unarodowieniu tak poważnej gałęzi przemysłu, jakim jest dzisiaj przemysł kinematograficzny. Przypuszczać przeto należy, że pożyteczna ta instytucja dozna należytego poparcia ze strony Tow. handlowców, tym bardziej, że wśród stowarzyszonych znajduje się szereg ludzi zamożnych¹⁵⁷.

Działania towarzystwa uprzedziła jednak konkurencja. Konsorcjum przedsiębiorców z Ignacym Prusakiewiczem na czele pośpiesznie ułożyło się z wierzycielami upadłego podmiotu i podpisało akt notarialny zaświadczający przejęcie „Pałacu

¹⁵⁴ (z), *Szwindla kinematograficzne*, Kurier Litewski 1914, nr 273, s. 3.

¹⁵⁵ Kurier Poranny 1914, nr 242, s. 1.

¹⁵⁶ Kurier Warszawski 1914, nr 86, s. 1.

¹⁵⁷ *Kooperatywa kinematograficzna*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 517 (59), s. 4.

Lodowego”. Niemniej „Kooperatywa Kinematograficzna”, bo taką nazwę przyjęli pod wpływem Mariana Fuksa działacze towarzystwa pracowników handlowych, zdążyła się ukonstytuować, wybrać władze, do których, oprócz wcześniej wymienionego, weszli także A. Szyller, M. Lisowski, J. Ciesielski, A. Mosz i B. Lisner, zapowiedziały następną spotkanie po dwóch tygodniach i... prawdopodobnie nigdy więcej się nie zebrała¹⁵⁸.

Najważniejszym wydarzeniem warszawskiego światka filmowego w okresie bezpośrednio poprzedzającym Wielką Wojnę, o którym wspominało jeszcze przez długie dziesiątki lat, była wizyta Maksy Lindera (właśc. Gabriel-Maximilien Leuvielle), najśłynniejszego w tamtym czasie komika ekranu, a także pierwszej międzynarodowej gwiazdy w dziejach kina¹⁵⁹. Zainteresowanie było olbrzymie i z tego powodu dyrektor kinoteatru „Sfinks” Jan Ostrowski, poinformował warszawiaków:

Na skutek licznych zapytań, mam honor poinformować wszystkich interesujących się, że p. Maks Linder przybywa do Warszawy z Odessy we środę o 12 min 15 na Dworzec Terespolski. Wystąpi w Filharmonii w własnym skeczu „Tango i miłość”. Jest to utwór komiczny odegrany w połowie na ekranie, w połowie na scenie¹⁶⁰.

Zanim jednak doszło do publicznej prezentacji Lindera, Mordechaj Towbin umożliwił dotarcie do sali Filharmonii królowi filmowego śmiechu i zaoferował właścicielom „Sfinksa”, na których zaproszenie on przybył, współudział zarówno w organizacji imprezy, jak i, co ważniejsze, w podziale zysków. Incydent odnotowały nieliczne opracowania dotyczące polskiego kina niemego¹⁶¹, głównie na podstawie relacji, jaka ukazała się w połowie lat trzydziestych w popularnym dwutygodniku branżowym „Kino dla Wszystkich”¹⁶². Zabiegi Towbina, nijak mające się do dobrych kupieckich obyczajów, są poza anegdotycznym aspektem, doskonałą ilustracją zarówno stosu-

¹⁵⁸ *Kooperatywa kinematograficzna*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 534 (76), s. 2.

¹⁵⁹ Ginette Vincendeau, *Star and Stardom in French Cinema*, London and New York 2000, s. 42. Tak wysoki status Lindera świadczy o wyjątkowości jego warszawskich występów. Stołeczna prasa tytułowała go zresztą „najpopularniejszym człowiekiem w świecie”, patrz: Kurier Poranny 1914, nr 4, s. 1.

¹⁶⁰ *Nadestane. W kwestii występów Maxa Lindera*. Kurier Poranny 1914, nr 5, s. 2, Goniec Poranny, nr 7, s. 5. Nowa Gazeta 1914, nr 6, wyd. por., s. 1.

¹⁶¹ Władysław Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895-1929/1930)*, Łódź 1966, s. 42, Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, dz. cyt., s. 67, Edward Zająček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 25-26.

¹⁶² *Wykradzenie Lindera piętnaście lat temu*, Kino dla wszystkich 1934, nr 6, s. 9. Tekst ten był swego rodzaju memorandum dla Mordechaja (Mojżesza) Towbina, który zmarł jako obywatel polski na początku 1935 roku w Berlinie. Przebieg incydentu podawany jest jako anegdota przez wielu zajmujących się dziejami starego kina narratorów, patrz: Stanisław Janicki, *Odeon. Felietony filmowe*, Olszanica 2013, s. 148-150.

wanych metod, jak i braku „kodeksu” etyki obowiązujących w branży kinematograficznej u samych początków jej organizowania się na ziemiach polskich.

Do pociągu petersburskiego, którym jechał Linder na stacji Brześć wsiada Towbin. Porozumiewa się z konduktorem, któremu wręcza 100 rubli, nakazując ażeby zapytany czy widział pasażera o wyglądzie „Maksa” – odpowiedział przecząco. Następnie udaje się do przedziału, którym jedzie Linder.

– Czy pan Maks Linder?

– Tak jest!

– Jestem Aleksander Hertz. Wyjechałem na spotkanie pana.

Tymczasem w Warszawie autentyczny Aleksander Hertz przygotowywał uroczyste powitanie sławnego komika. Na dworcu zebrali się przedstawiciele władz, ober-policmajster i tłumy kobiet. W owym czasie pociąg zanim dojeżdżał do dworca osobowego, zatrzymywał się na kilka minut na stacji towarowej. Tutaj właśnie wysiadł Towbin z Linderem. Na przybytych oczekiwała dorożka, która ruszyła w kierunku miasta i zatrzymała przed hotelem „Polonja”. Można sobie wyobrazić konsternację na dworcu, gdyż z pociągu nie wysiadł oczekiwany gość. Przeszukano wszystkie przedziały – Lindera nie było. Odpowiedź na telefoniczne zapytanie do Petersburga donosiła, że Linder wyjechał oznaczonym pociągiem. Sprawa stała się niezwykle tajemniczą. Aleksander Hertz był w rozpacz. Sytuacja przedstawiała się dla niego fatalnie. Sala wyprzedana z góry na sumę 20.000 rubli, ze strony publiczności, która miała zgromadzić się jutro wieczór, można było oczekiwać straszliwych awantur¹⁶³.



Maks Linder w towarzystwie Aleksandra Hertza

Do awantur nie doszło. Towbin nazajutrz skontaktował się z Hertzem i za obietnicę 50 procent udziałów w przedsięwzięciu, dostarczył Maksa Lindera zrozpaczonemu

¹⁶³ *Wykradzenie Lindera...*

właścicielowi „Sfinksa”. Wieczorem odbył się recital komika – zgromadził on nadkomplet na widowni Filharmonii – o którym „Kurier Poranny” poinformował:

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że najstawniejszym artystą współczesnym obydwu półkul – po Paderewskim – jest Maks Linder. Niemy film kinematograficzny rozkrzyczał po całym świecie talent zgrabnego, wytwornego z niestychanym temperamentem scenicznym obdarzonego francuskiego Fertnera. Mimo że Maks Linder po raz pierwszy w życiu odwiedził Warszawę poznawano go u nas gdy wchodził do cukierki czy kabaretu. Film to potęga. Potęga prawie tak wielka jak prasa. Dzięki kinematografowi komiczny talent Maksa Lindera jest... czytany we wszystkich językach. Co za znakomity sposób przekładu na języki. Sztukę Maksa Lindera jednakowo świetnie rozumie Francuz, Polak, Patagończyk i Brazylijczyk. Maks Linder nigdy dotąd nie oglądając Warszawy miał (i ma w dalszym ciągu) takich tutaj wielbicieli jak p. Lubicz-Sarnowska lub Messal, jak p. Osterwa lub Jerzy Leszczyński. Pod jednym względem przewyższył nawet Juliusza Cezara (vide teatr polski). Cezar mógł o sobie dumnie powiedzieć, przyszedłem, spojrzałem, zwyciężyłem! (jeszcze raz vide Teatr Polski). Maks Linder zaś nie przyszedł, nie spojrzał, a zwyciężył. Maks Linder przybył do Warszawy już po zwycięstwie. Miało to miejsce wczoraj. Z tego powodu Filharmonia tak została zapełniona, jak już dawno jej się to nie zdarzyło. Cała Filharmonia, bo Teatr Mały dyrektora Zalewskiego, odkąd położył na afiszu „Edukację księcia” daje dzień po dniu komplety. Miło się wytarzać w takim tłoku!¹⁶⁴.

Zwraca uwagę kilka istotnych odniesień poczynionych przez warszawską prasę. Po pierwsze uniwersalny charakter komediowego dyskursu Lindera, jego interkulturowy odbiór, a co za tym idzie, niezwykły status światowego artysty, porównywalny jedynie z pozycją Ignacego Jana Paderewskiego i umiejętność rozbawiania widowni, którą w warunkach rosyjskiego imperium posiadał przede wszystkim Antoni Fertner. To nie komika znanego jako „Antek Klawisz” czy „Antek kombinator” nazwano w tej relacji polskim Linderem, ale popularnego „Maksia” ochrzczone mianem francuskiego Fertnera. Po wtóre podkreślenie olbrzymiej roli komunikacji filmowej, której dorównać mogła jedynie prasa – co może świadczyć o świadomej strategii definiowania funkcji masowych mediów. Wreszcie multimedialne spektakle estradowe z udziałem Lindera wykorzystywały efekt zaskoczenia, zdumienia, by nie użyć terminu suspensu, świadcząc o możliwościach prowadzenia rozmaitych gier z publicznością – od celuloidowych gagów po interpersonalny kontakt. Była to zasada na tyle skuteczna, że po latach ewokowała następujące wspomnienia:

do wypełnionej ponad brzegi sali Filharmonii przemówił konferansjer, oznajmiając z ubolewaniem, że pan Linder spóźni się o kwadrans, gdyż w podróży do Warszawy napotkał na szereg przeszkód, które

¹⁶⁴ Kurier Poranny 1914, nr 11, s. 4.

sam wyjaśni widzom. Dla skrócenia czasu oczekiwania zostanie wyświetlony krótki film. Nad estradą Filharmonii opuszczono ekran i zjawił się na nim Max Linder w swoim mieszkaniu wyruszający na gościnny występ do Warszawy. Od wyjazdu samochodem na dworzec i podczas podróży kolejną spotyka go cały czas szereg przygód, jedna zabawniejsza od drugiej. Wreszcie porzuca wagon, cudem łapie samolot i tym ostatnim przybywa dopiero do Warszawy. Samolot, w przeczuciu helikopterów, ląduje na dachu filharmonii. Słychać łoskot u stropu, ekran unosi się do góry, a po linie zwisającej z pułapu zjeżdża wśród wybuchów entuzjazmu publiczności żywy Max Linder. Cóż to za fantastyczna reklama! Programu Maxa złożonego z monologów i piosenek – nie pamiętam. Natomiast utkwił mi w pamięci wytworny strój genialnego komika. Był to popielaty żakiet spacerowy i szary cylinder. Stroju dopełniał biały plastron i białe getry. Wszystko według arcywzoru ówczesnej męskiej mody¹⁶⁵.

Linder potrafił łączyć dwie formuły komizmu – estradową, wywodzącą się z tradycji francuskiego wodewilu spod znaku Eugène’a Labiche’a i, kinematograficzną uwzględniającą specyfikę nowego medium¹⁶⁶. Ponadto właśnie w tym czasie, gdy odbywał swe wschodnioeuropejskie tournée, na ekranach paryskich iluzjonów święciła triumfy jego premierowa farsa „Maks wirtuozem”, o zdecydowanie propolskiej ornamentacji. Fabuła zogniskowana wokół umiejętności muzycznych bohatera, odwoływała się do sławy, jaką w świecie artystycznym początków XX wieku cieszył się wspomniany wyżej Ignacy Jan Paderewski¹⁶⁷. Przygotowana specjalnie na występy w Filharmonii krótka celuloidowa uwertura, była z powodzeniem później prezentowana jako autonomiczny utwór pod tytułem „Jak Maks jechał do Warszawy”¹⁶⁸.

Max Linder był wczoraj bohaterem obu przedstawień – popołudniowego i wieczornego – w Filharmonii. Na obu przedstawieniach wielka sala koncertowa wypełniona była do ostatniego miejsca. Po ukazaniu się „ulubionego Maksia” na estradzie, wręczono mu mnóstwo kwiatów, zaś owacjom po przedstawieniu nie było końca. Lindnerowi dzielnie sekundowali: uroczą partnerka jego panna Mitchel oraz p. Gorbie¹⁶⁹.

Francuski gwiazdor nie tylko pokazał się w kinematograficzno-estradowym programie w Filharmonii. Nieoczekiwanie dla spacerowiczów pojawił się na ulicach centrum Warszawy, gromadząc wokół siebie setki ciekawskich i wywołując niekłamany

¹⁶⁵ Jan Krusz (Jan Kruszewski), *Kiedy Max Linder przebywał w Warszawie*, Stolica 1965, nr 37, s. 6.

¹⁶⁶ Piotr Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009, s. 230.

¹⁶⁷ Jerzy Maśnicki, *Niemcy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896-1930)*, Gdańsk 2006.

¹⁶⁸ Zdarzały się także inne tytuły, niezmiennie mające zasadniczego sensu rekomendacji utworu, opartego na mechanizmie projekcji-identyfikacji np. „Podróż Maksia do Warszawy”, „Król śmiechu Maks Linder w drodze do Warszawy”, patrz: *Kurier Warszawski* 1914, nr 13, dod. por., s. 2.

¹⁶⁹ *Nowa Gazeta* 1914, nr 11, wyd. por., s. 2.

entuzjazm podążających za nim tłumów¹⁷⁰. Ponadto odwiedził redakcję „Gońca Porannego, Gońca Wieczornego”¹⁷¹, co było raczej zjawiskiem w owym czasie mało praktykowanym. Podczas drugiego wieczoru, z podobnym do poprzedniego porządkiem występów, przyjęcie go przez widzów w Filharmonii było równie entuzjastyczne, co wywołało nieoczekiwaną reakcję gwiazdora.

Sala zabrzmiała oklaskami jakich nie powstydziliby się Caruso razem z Patti. A Maksio kłaniał się, kłaniał, kłaniał, aż wreszcie podniósł rękę na znak, że chce przemówić. I przemówił... po polsku... z karteczki. – Prze...pra...szam pane, panenki i panno...we za to moje spóźnienie. A potem zmęczony tak długim przemawianiem w języku zupełnie obcym zaczął już mówić płynnie po francusku¹⁷².

Wspominając wizytę francuskiego komika Jan Skarbak-Malczewski, niewiele przywołuje szczegółów odnoszących się do jego aktorskich umiejętności. Pamięta natomiast potworne zmęczenie aktora. Po występach udał się on do hotelu „Bristol”, gdzie na dwie doby pobytu w Warszawie się zatrzymał i nie skorzystał z propozycji Aleksandra Hertza udziału w uroczystej kolacji, wydanej w restauracji „Renaissance”, na jego zresztą cześć¹⁷³. Wizyta Lindera nie tylko stymulowała wcześniejszą Maxlinderomanię, odnotowywaną na terenie wszystkich trzech zaborów¹⁷⁴, ale także prowokowała publicystów do stawiania pytań natury ontologicznej, tyjących upodobań widzów, powinności sztuki, do której aspirował również kinematograf, wreszcie związków między teatrem, literaturą a filmem¹⁷⁵. „Maxlinderomania”¹⁷⁶ to także tytuł komedii Władysława Jastrzębca-Zalewskiego, wystawianej w pierwszej połowie 1914 roku w warszawskim „Teatrze Nowoczesnym”. Jastrzębiec-Zalewski, zdolny i popularny „autor szeregu dzieł scenicznych”, skonstruował fabułę wokół tajemniczej choroby, na jaką zapadają zastępy kinomanów, których główny bohater dr Kąso-

¹⁷⁰ *Maks Linder w Warszawie*, Gazeta Nowa 1914, nr 15, wyd. por., s. 4.

¹⁷¹ *Wizyta z kinematografu*, Goniec Wieczorny 1914, nr 10, s. 4.

¹⁷² *Wieczory warszawskie. „Maksio” w Warszawie*, Goniec Wieczorny 1914, nr 12, s. 4.

¹⁷³ Jan Skarbak-Malczewski, *Byłem tam z kamerą*, opracował Marek Sadzewicz, Warszawa 1962, s. 21.

¹⁷⁴ Barbara Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1919 roku*, Kielce 2006, s. 107, Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 39, Małgorzata Hendrykowska, dz. cyt., s. 264, Hanna Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Warszawa-Łódź 1992, s. 68.

¹⁷⁵ Najwnikliwszym tekstem zamieszczonym w prasie codziennej był artykuł sympatyzującego z Narodową Demokracją Władysława Kopczewskiego „*Kinematograf i teatr*”, w którym autor postulował, iż o filmie nie należy milczeć pogardliwie, ale uznać, że „porywa tych, dla których wrażenia wyższe teatru i literatury, bytyby na razie niedostępne i zwolna może przygotować ich psychikę do szukania i przyjęcia subtelniejszych form przeżyć estetycznych i etycznych”, patrz: tenże, *Kinematograf i teatr*, Kurier Warszawski 1914, nr 11, s. 11. Artykuł Kopczewskiego doczekał się zresztą reakcji powstałego na początku roku pisma „Kino-Teatr i Sport”, które niezbyt wysoko oceniło dwa warszawskie przedstawienia Maksa Lindera, nazywając je „dość płytkimi farsetami”, patrz: S., *Kino i teatr*, Kino-Teatr i Sport, 1914, nr 1, s. 3.

¹⁷⁶ Alternatywnym tytułem, pod którym prezentowano tę farsę, była *Kinomanja*, co może świadczyć o specjalnym, choć nieincydentalnym wykorzystaniu pobytu Maksa Lindera w Warszawie dla promocji groteski Jastrzębca-Zalewskiego, patrz: Kurier Warszawski 1914, nr 16, s. 2.

wicz umieszcza w kierowanym przez siebie sanatorium, pracując nad ich cudownym uzdrowieniem. Podstawowym zarzutem jednego z recenzentów było to, iż „sztuka jest za szkieletowa, za kinematograficzna”¹⁷⁷.

Chociaż Maks Linder wystąpił jedynie w Warszawie, to relacje o jego wizycie ukazywały się w większości dzienników pozastołecznych. Łódzki „Rozwój” poinformował o atmosferze spotkania w dość zdystansowany sposób, zauważając, że „Maksio” to pefen werwy, typowy komik kabaretowy: „artysta raczej cyrkowy, niż sceniczny, ale trafiający do mas – stąd popularność międzynarodowego ulubieńca kinematografu”¹⁷⁸. Felietonista „Nowej Gazety Łódzkiej” w prześmiewczym stylu zaznaczył, że status Łodzi nie pozwala na goszczenie gwiazd światowego formatu.

Więc nie zobaczymy Maksa Lindera w Łodzi. Żywy Maks nie przyjedzie. Ale nie rozpaczajcie, przyjdzie czas, gdy będziemy miastem europejskim – wtedy Maksio sam się do nas zwróci. Tymczasem – mamy go... na płótnie¹⁷⁹.

Na płótnie mogli łódzcy miłośnicy francuskiego komika oglądać go w tym czasie w trzech kreacjach, które ułożyły się w porządek mogący zrekompensować nieobecność gwiazdora w mieście: „Przyjazd Maksa Lindera do Moskwy”, „Podróż Maksa Lindera do Warszawy” i reklamowana jako „najnowsza jego humoreska” – „Oświadczyzny Maksa Lindera po angielsku” prezentowane w kinach „Casino” i „Odeon”¹⁸⁰.

Maksowi Linderowi nie ustępował sławą inny cudzoziemiec, który odwiedził ziemie polskie na przełomie lat 1913/1914. Spotkania, odbywające się pod hasłem „Moja podróż do bieguna południowego”, z Roaldem Amundsenem, polarnikiem, którego odkrycia i badania bardzo wnikliwie relacjonowała prasa, nie należały do kategorii wydarzeń kinematograficznych, a jednak właśnie prezentacje filmowe stanowiły jedną z głównych jego atrakcji¹⁸¹. Gość jeszcze w grudniu 1913 odwiedził Poznań¹⁸², a później odbył tournée po kilku miastach Królestwa Polskiego. Licznie zgromadzona publiczność mogła nie tylko posłuchać narracji podróżniczej, ale i zobaczyć na zaimprovizowanym ekranie obrazy z wyprawy.

Opowiadany z prostotą przebieg pamiętnej w dziejach świata wyprawy zdobywczej wywołał rzesiste oklaski oczarowanej publiczności, którą Amundsen przyjął z właściwą mu i słuszną dumą odkrywcy

¹⁷⁷ Kurier Warszawski 1914, nr 15, s. 15.

¹⁷⁸ *Ekscentryczna wizyta*, *Rozwój* 1914, nr 6, s. 5.

¹⁷⁹ *Uncle Thom*, *Mój kinematograf. Nie przyjedzie*, *Nowa Gazeta Łódzka* 1914, nr 7, s. 4.

¹⁸⁰ *Rozwój* 1914, nr 9, s. 8, „*Casino*”, *Nowa Gazeta Łódzka* 1914, nr 9, s. 4.

¹⁸¹ *Odczyty Amundsena*, *Słowo* 1914, nr 20, s. 2.

¹⁸² Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996, s. 49.

bieguna południowego. Tłumnie zgromadzona publiczność nie żałowała czasu spędzonego pod wrażeniem niecodziennych przygód bohaterskiego Norwega i jego towarzyszków, uplastycznionych żywą fotografią, gdzie mowa nie mogła oddać pełnego ich obrazu¹⁸³.

Zarejestrowane podczas wyprawy na biegun południowy w 1912 r. i uzupełnione pochodzącymi z wcześniejszej eskapady w 1910 r. zdjęcia kinematograficzne zachowały się i z perspektywy ponad stulecia można docenić ich niezwykły walor dokumentacyjny. Amundsen uwiecznił poszczególne epizody ekspedycji z pełną świadomością ich przyszłej publicznej prezentacji. Wszystkie odczyty, jakie organizował w całej Europie, nie tylko ilustrowane były precyzyjnie zmontowanym materiałem filmowym, ale właśnie odpowiednio zestawione sekwencje na celuloidowej taśmie stanowiły najbardziej atrakcyjne, bo powszechnie rozumiane, punkt programu. Wykłady wygłoszone po francusku nie były przyswajane przez każdego z uczestników spotkań z popularnym polarnikiem, natomiast kinematograficzne zdjęcia nie wymagały dodatkowych objaśnień. Amundsen przemówił w ten sposób uniwersalnym językiem, którego skuteczność nawet po stu latach nie może być kwestionowana. Zatem nie dziwi, że dostrzegła ją także publiczność warszawska w roku 1914:

Większość obrazów rzucanych była bardzo efektowna i malownicza. Oprócz samych widoków antarktycznych, gry światła w obłokach i urządzeń podróżników, najwięcej interesowały sceny z kochanymi psami i zabawnymi pingwinami¹⁸⁴. O niebezpieczeństwach dowiadaliśmy się więcej z obrazów niknących, ze zdjęć kinematograficznych niż ze słów człowieka, który ważył się na tę podróż wśród 20-30 stopniowego mrozu, wdzierał się na szczyty gór podbiegunowych, pomimo zadymek i przedostawszy się przez obszary, dotychczas nietknięte przez stopę ludzką¹⁸⁵.

Prezentacje filmowe wieńczyły pogadankę Norwega, stanowiąc najsilniej brzmiący akord organizowanego wieczoru¹⁸⁶. Kolejnym miastem, które odwiedził zdobywca bieguna południowego była Łódź, której mieszkańców zachęcano do kupna biletów informując, że „odczyt Amundsena będzie ilustrowany licznymi przeźroczeniami i zdjęciami kinematograficznymi, jedynym egzemplarzem. Wszystkie te zdjęcia były robione pod biegunem i filma kinematograficzna ma kilkaset metrów długości”¹⁸⁷. Z pewnością łódzka publiczność nie była rozczarowana, a prezentacje celuloidowe wywarły wrażenie na surowym recenzencie miejscowego „Rozwoju”:

¹⁸³ *Amundsen o swojej wyprawie*, Kurier Warszawski 1914, nr 35, dod. por., s. 2.

¹⁸⁴ *Odczyt Amundsena*, Słowo 1914, nr 34, s. 2.

¹⁸⁵ L. Krzywicki, *Odczyt Amundsena*, Nowa Gazeta 1914, nr 55, wyd. pop., s. 3.

¹⁸⁶ *Amundsen na odczycie w Filharmonii*, Goniec Poranny 1914, nr 54, s. 1.

¹⁸⁷ *Przyjazd Amundsena do Łodzi*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 24, s. 3, *Rozwój* 1914, nr 23, s. 1.

Odczyt był ilustrowany licznymi przeżroczami, a w końcu kinematograf dopełnił reszty. Zabawne były sceny zetknięcia człowieka ze zwierzętami i ptakami tu istniejącymi, ciekawa gra światła. Jednym słowem byliśmy choć w części świadkami wielkiej grozy, którą przeżyła na południowym biegunie wyprawa pod kierownictwem dzielnego Amundsena¹⁸⁸.

Nawet w miejscowościach nieznajdujących się na trasie Amundsenowego tournée notatki prasowe donoszące o sukcesie odczytu zawierały informację o kinematograficznym komponencie polarnej opowieści¹⁸⁹, choć czasami dzienniki informowały o nich w sposób mało nacechowany celebrą dla dostojnego prelegenta:

Roald Amundsen wiking rasowy o śmiałym, suchym, drapieżnym profilu, rozpoczął swój wykład łamaną francuszczyzną, z całą niezręcznością człowieka czynu, który nie rad zabawia się piórem i nie dba o styl kwiecisty. Jednak widzieliśmy na ekranie jak psy odmawiają posłuszeństwa nieczule na bat, zwijając się w kłębek¹⁹⁰.

W nadchodzących latach wojny nie skończyły się wcale wizyty gwiazd ekranu. Warto wspomnieć o dwóch takich przypadkach. Carl Herman Unthan miał w 1914 roku 66 lat i jedną filmową rolę w obrazie Augusta Bloma „Atlantis”, który w polskich kinematografach był sensacją ostatniego przedwojennego sezonu¹⁹¹. Nie to jednak czyniło z niego medialną osobliwość. Premiery filmowe z jego udziałem były reklamowane jako wyjątkowe widowiska o dość dowolnie definiowanej gatunkowości. W 1916 roku „Teatr Paryski” w Częstochowie pokazywał np. „Detektywa bez rąk”¹⁹². Śledząc doniesienia prasowe z okresu Wielkiej Wojny można odnieść wrażenie, że bezręki skrzypcy nie opuszczali ziem polskich. W marcu 1917 roku kilka dni koncertował w Lublinie. Kontrakt zawarł z właścicielem kinematografu „Louvre” Józefem Kubickim. Dał także parę koncertów niekomercyjnych, odwiedzając w miejscowym szpitalu rekonwalescentów, których zresztą obdarował bezpłatnymi biletami na swoje pokazy.

Program występów p. Unthana składa się z czynności codziennych tj. od wstawania z łóżka, mycia się, golenia, czyszczenia, ubierania się, gry na fortepianie, skrzypcach, kornecie, pisanie na maszynie, strzelanie do celu itd.¹⁹³

¹⁸⁸ *Amundsen w Łodzi*, Rozwój 1914, nr 28, s. 4.

¹⁸⁹ *Amundsen w Warszawie*, Kurier Litewski 1914, nr 5, s. 3, *Amundsen w Warszawie*, Ziemia Lubelska 1914, nr 13, s. 3.

¹⁹⁰ *Amundsen o swej wyprawie do bieguna*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1914, nr 32, s. 2-3.

¹⁹¹ Rozwój 1914, nr 8, s. 7.

¹⁹² *Goniec Częstochowski* 1916, nr 184, s. 6.

¹⁹³ *Co można robić nie mając rąk?*, Ziemia Lubelska 1917, nr 157, wyd. por., s. 4.

Inną gwiazdą utożsamianą z kinematograficznymi popisami, którą mogli osobiście podziwiać widzowie na ziemiach polskich, była Olga Desmond, niemiecka tancerka, znana ze skandalizujących występów propagujących kult ciała, ale także odtwórczyni ról w filmach prezentowanych w rodzimych iluzjonach: „Nocturno” czy „Postkarten-Modells” w reż. Heinricha Boltena-Baeckersa, gdzie pokazała się u boku Leo Peukerta lub prezentowanego w częstochowskim „Teatrze Paryskim” dramacie „Maryla S.”¹⁹⁴. Pierwszym miastem jej artystycznego tournée była Łódź, gdzie zgromadziła żądną wrażeń artystycznych publiczność i zebrała pozytywne recenzje miejscowej prasy¹⁹⁵. Jedyne przedstawienie, jakie zorganizowano w sosnowieckim „Teatrze Zimowym”, było zatem zrozumiałą sensacją. Układy choreograficzne wykonane zostały do muzyki Mozarta, Thomasa, Gounoda, Haendla i Chopina. Spektakl bardzo spodobał się miejscowemu recenzentowi, który z atencją dla tancerki i przyganą dla części publiczności ocenił go następująco:

Wyznać trzeba, że najwytworniejszy znawca tańca nie znalazł w ruchach przedziwnie harmonijnych, żadnego zgrzytu. Eteryczna lekkość i niestychna gracia znamionowały każde poruszenie ciała, pięknego w każdym... centymetrze. Szkoda jeno, że na popisy takie wpuszczono młodzież, która w dodatku zachowuje się w teatrze wprost skandalicznie, dowodząc całkowitego braku wychowania¹⁹⁶.

Kolejnym miastem na trasie Olgi Desmond była Częstochowa, gdzie dała tylko jedno przedstawienie. Tu obyło się bez ekscesów, a recenzje zamieszczone w miejscowej prasie były nie tylko entuzjastyczne, ale dały asumpt do rozważań na temat rozwoju tańca nowoczesnego¹⁹⁷. Wojenny objazd po miastach Królestwa Polskiego Olga Desmond zakończyła w Warszawie, gdzie dała podobnie jak wcześniej tylko jeden pokaz – 3 października wystąpiła w Wielkiej Sali Filharmonii¹⁹⁸.

Wizyty Maksa Lindera i Roalda Amundsena były przedsięwzięciem nadzwyczajnym, ale na co dzień bywalcy warszawskich kin śledzili zmiany w repertuarze, zachęceni do odwiedzin iluzjonów różnymi strategiami perswazyjnymi ich właścicieli. Do arsenału najczęściej stosowanych sygnałów rekomendacyjnych należały: monumentalność realizowanych zdjęć, nakłady finansowe, udział statystów, rzadziej literacka proweniencja obrazu. Chętnie konfrontowano wartość prezentowanego filmu z prze-

¹⁹⁴ Goniec Częstochowski 1917, nr 132, s. 4.

¹⁹⁵ W., *Z estrady. Wieczór tańca Olgi Desmond*, Gazeta Łódzka 1917, nr 249, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁹⁶ *Występy Olgi Desmond*, Iskra 1917, nr 256, s. 2.

¹⁹⁷ b-mol, *Z występu Olgi Desmond*, Goniec Częstochowski 1917, nr 253, s. 3.

¹⁹⁸ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 270, s. 1.

bojami wcześniejszych sezonów, obrazami już rozpoznanymi i wysoko ocenionymi – jednym słowem stawiano na widowiskowość. „Królowa Nilu” – „wielkie, prawdziwe arcydzieło sztuki kinematograficznej” miało przewyższać nawet „ostawiony *Quo vadis*, nakład którego kosztował firmę Cines 1.500.000 rubli”¹⁹⁹. „Quo vadis” Enrico Guazzoniego, który wszedł na ekrany kilka miesięcy wcześniej i nadal pozostawał żelazną pozycją repertuaru, wyposażony był w atrybuty spektaklu zdolnego przyciągnąć publiczność, bynajmniej niezorientowaną jedynie na walory wysokie, a więc masową: „musiał zachwycać monumentalizmem, ilością scen masowych, odwagą scen erotycznych, także scen okrutnych, które tak skutecznie wypróbowała w masowym odbiorze kultura popularna przełomu XX i XXI wieku”²⁰⁰. Biorąc pod uwagę, że „Królowa Nilu” (Marcantonio e Cleopatra, 1913) reprezentowała ten sam porządek inscenizacyjny, można było ją potraktować jako kontynuację dzieła, które było prawdziwą sensacją wcześniejszych kinematograficznych prezentacji:

„Quo vadis” przenosiło nas do Rzymu za czasów Nerona – KRÓLOWA NILU prowadzi nas w wir faktów dziejowych z jakich powstało Imperium Rzymskie. Widzimy jak dumny zwycięzca Antoniusz kornie stania się na kolana przed zwyciężoną Kleopatram. Widzimy jak dworskie, wykwintne życie w pałacu pięknej królowej obmotuje powoli energicznego Antoniusza. Wzruszają nami sceny okrutnej Kleopatry. Cały obraz obfituje w interesujące i porywające swą siłą żywiołową momenty, które każą nam zapomnieć o czasach obecnych i przynoszą w odległe burzliwe wieki²⁰¹.



Kadr z „Królowej Nilu”

¹⁹⁹ Kurier Poranny 1914, nr 12, s. 1.

²⁰⁰ Małgorzata Hendrykowska, *Pierwszy spektakl dla mas. Quo vadis Enrice Guazzoniego na ziemiach polskich (1913-1914)*, Iluzjon. Kwartalnik Filmowy 1995, nr 1/2/3/4, s. 111.

²⁰¹ Kurier Poranny 1914, nr 13, s. 2.

Powyższy anons ilustruje dość precyzyjnie kryteria stosowane przy wysyłaniu przez przemysł filmowy sygnałów do ówczesnej widowni. Nie ma nazwiska reżysera (choć to ten sam Enrico Guazzoni, który zrealizował „Quo vadis”), brakuje nazwisk odtwórców głównych ról (choć Amleto Novelli grał wcześniej Marka Winicjusza, a teraz wcielił się w postać Marka Antoniusza)²⁰², nie odwołano się także do literackiego pierwowzoru, jakim był dramat Williama Szekspira „Antoniusz i Kleopatra”, jest za to okrucieństwo, dynamika akcji, dyskretna erotyka i... aktualizacja, poprzez zastosowanie kontrapunktu: „czasy obecne” (świat pozadiegetyczny, o którym choć na moment należy zapomnieć) – „odległe burzliwe wieki” (świat diegetyczny, interesujący, porywający, ale dla widza całkowicie bezpieczny). Było to „najpiękniejsze co kinematograf stworzył i stworzyć może”²⁰³. Składało się na obraz niezwykle, który nie mógł widzów pozostawić obojętnymi:

Obraz fabryki „Cines”. Reklama naturalnie jak się patrzy. Metraż także. Pokazywano tę taśmę krótko w Panoramie, potem w Łodzi, teraz wróciła i przyciąga widzów do „Stelli” i do teatryku „Venus”. Wrażenie jakie ta taśma daje można podzielić na wzruszenia pod wpływem grozy i na wrażenia pouczające. Otóż co do pierwszych – jeśli chodzi o przypomnienie historii triumwiratów w dziejach Rzymu to „Królowa Nilu” daje dość wyraźny i plastyczny obraz potęgi wiecznego miasta, powagi jego senatu i jego wodzów. Sceny odgrywane w kurii senatu w domu Oktawiana i pałacu Marka Antoniusza, na Forum, wreszcie tryumfalny wjazd Oktawiana po zwycięstwie nad Markiem Antoniuszem i Kleopatram – są pełne ruchu, silnej plastyki, wierności stylu, w ogóle misé en scène, bardzo starannej i bogatej. Wrażenia grozy są bardzo silne w scenach aleksandryjskich – mianowicie: spisek na życie Marka Antoniusza, okrutna zemsta Kleopatry na niewolnicy, która śmiała pokochać Marka Antoniusza, szturm Rzymian pod wodzą Oktawiana do murów Aleksandrii, śmierć Marka Antoniusza w pałacu Ptolemeuszów, wreszcie próby trucizny na niewolnikach dokonane przez Kleopatram. Bogactwo środków technicznych i umiejętność w wydobyciu stylu są tu świetne. Co do gry – dałoby się dużo zarzucić samej Kleopatrze. Nie jest to historyczna, piętnastoletnia córka Ptolemeuszów, Egipcjanka czarująca smukłością linii (sic!) i tygrysią giętkością ciała, ale kobieta w obfitym, może jak na Kleopatram za obfitym rozkwicie wdzięków za mało subtelnym. Te warunki nie pozwalają jej też dobrać całej siły z gry – Marek Antoniusz, Oktawian i wszyscy inni są za to bez zarzutu, mają dużo akcentów mocnych. Całość jest imponująca i artystycznie piękna²⁰⁴.

Wyjątkowość prezentacji podkreśliły także komunikaty o kosztach eksploatacji – dyrekcja „Wielkiego Ilusionu” zapłaciła za wyłączność pokazywania „Królowej Nilu”

²⁰² W niektórych prasowych rekomendacjach przywoływano jednak ten kontekst, czyniąc z niego dodatkowy sygnał zachęcający do obejrzenia filmu, patrz: „Cleopatra”, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 25, s. 3.

²⁰³ Kurier Warszawski 1914, nr 36, dod. por., s. 1.

²⁰⁴ Z *Ekranu. Królowa Nilu*, Kino-Teatr i Scena 1914, nr 1, s. 4.

– 20.000 rubli. Podobną zasadę, rekomendującą wielkie filmowe przedsięwzięcie, zastosowano w przypadku premiery kolejnego celuloidowego monumentu, duńskiej ekranizacji powieści „Atlantis” Gerharta Hauptmanna w reżyserii Augusta Bloma. Sensacyjny aspekt dyskursu okazał się dominujący. Pisano:

Zdjęcia wykonane pod osobistym kierunkiem autora sceny: panika, ratowanie tonących, zatopienie na pełnym morzu wielkiego parowca sprawiają kolosalne, niczym niezatarte wrażenie²⁰⁵.

Jednocześnie dyrekcja „Panoramy-Cinema” przy ul. Karowej 18, która wyświetlała film, oświadczyła, że mimo olbrzymich kosztów, jakie poniosła sprowadzając kopię, co było naturalne przy zagwarantowaniu wyłączności jej eksploatacji, z uwagi na pojemność sali wynoszącą 1500 miejsc, nie podniesie ceny biletów²⁰⁶. Wyłączność była jednak iluzoryczna, a konkurencja nieuczciwa, co zresztą zmusiło zarząd „Panoramy” i kierownictwo biura wynajmu film kinematograficznych „Siła” do opublikowania stosowanych ostrzeżeń w prasie²⁰⁷. Zareagowały na nie żywo kinematografy: „Urania”, „Oaza” i „Kultura”, a także Towarzystwo „Sfinks”, wyjaśniając, że prezentowany przez nich film nosi tytuł „Transatlantyk Jupiter”, wyprodukowany został przez wytwórnię Pathé i nie ma nic wspólnego z, wyświetlanym w innych kinach, obrazem Bloma²⁰⁸.

Pokazywane przy niezwykle szumnej reklamie, szczegółowych opisach akcji i odniesieniach do tajników realizacji wielkie freski historyczne, dzięki temu, że przyciągały tysiące widzów, przynosiły krociowe zyski właścicielom kinoteatrów. Przed premierą jednego z filmów cyklu „Rzym za Nerona” wścibski reporter „Kuriera Porannego” podsłuchał rozmowę (a może skompilował ją z innych źródeł) znanego przedsiębiorcy kinowego, prawdopodobnie Aleksandra Hertza, bowiem to „Sfinks” był wyłącznym właścicielem praw do eksploatacji tego obrazu, z przedstawicielem stołecznej palestry, którą, niemal w dosłownym brzmieniu, opublikował na łamach swego poczytnego dziennika:

Cuda opowiadają o nabytym przez was „Neronie”, lecz czy to możliwe przy naszych stosunkach, abyście dali jakieś 84.000 za jeden egzemplarz? Czy to się pokryje? – Lirów pani mecenasie – lirów, lecz i to stanowi kilkanaście tysięcy rubli – Obliczenie zaś jest takie: obrazy tej miary jak „Quo vadis” lub obecny „Rzym za Nerona”, obliczone są nie tylko na stałych bywalców kinematografu, lecz przeważnie na te sfery które w kinematografach nie bywają. Na przykład „Quo vadis” oglądało w samej

²⁰⁵ Kurier Poranny 1914, nr 20, s. 1.

²⁰⁶ Gazeta Nowa 1914, nr 28, wyd. pop., s. 4.

²⁰⁷ Gazeta Nowa 1914, nr 31, wyd. por., s. 1.

²⁰⁸ Gazeta Nowa 1914, nr 33, wyd. por., s. 1.

Warszawie przeszło 300.000 osób w ciągu roku. Neron pociągnie więcej bo jest lepiej wykonany i posiada silniejsze sceny, może nawet za silne, lecz publiczność to lubi. Żle tylko, że mamy obraz na krótki termin. Nie zdążymy wyeksploatować? Cofnąłem się zdumiony – pojęcia nie miałem o takich obrotach kinematografu²⁰⁹.

Sporo informacji zawarto w tej krótkiej, plotkarskiej publikacji – cena w lirach oznaczała, iż obraz „Rzym za Nerona” zakupiony został bezpośrednio we Włoszech, bez konieczności korzystania z pośredników w Moskwie, Wiedniu czy Berlinie, ponadto dowiadujemy się, że wcześniej eksploatowany film Guazzoniego „Quo vadis” w przeciągu roku obejrzało 300 000 widzów (taką statystyczno-księgową informacją mógł dysponować jedynie Hertz). Ponadto przytoczony dialog wskazywał na umiejętnie stosowane taktyki marketingowe, związane z pozyskiwaniem publiczności, która do kinoteatrów regularnie nie trafiała, lecz zachęcona odpowiednią reklamą, podkreślającą bądź związek z kulturą wysoką, bądź, co częstsze, werystycznie prezentowaną ekranową przemocą, miała stać się przyszłą widownią kinową²¹⁰.

„Sfinks” potrafił zresztą wykorzystać inne techniki marketingowe mające na celu docieranie do publiczności charakteryzującej się niejednorodnymi kompetencjami kulturowymi. Kiedy pod koniec lutego wprowadzał na ekrany film „Nie z tego świata” na podstawie utworu Hugo von Hofmannsthal’a ze słynną tancerką Gretą Wiesenthal obwieszczenia wyraźnie precyzowały grupę docelową widzów:

Utwór ten dostępny jest dla sfer inteligentnych, jak głośno afisz i sprawia silne wrażenie. Po obrazie tym, w którym poruszone zostały siłą talentu autora, jakieś nieznanne drzemiące w nas siły i uczucia, wychodzi się jak po śnie przerwanych na jawie. Rzecz w każdym razie wielce niepowszednia²¹¹.

Wśród zaprezentowanych w półroczu poprzedzającym wybuch wojny kinematograficznych obrazów znalazły się też: wspaniały dramat historyczny „Dziewica Orleańska”, największa tragedia sezonu „Gnębiciel kobiet”, „Piekło”, według poematu Dantego oraz filmy z Astą Nielsen: „Dziecię wzywa”, „Primadonna kinematografu” i „Czar miłości”. Warto wspomnieć o jeszcze jednej premierze, której rekomendacja zawierała akcenty rodzime, choć odwoływała się przede wszystkim do globalnych wartości tworzonych przez gwiazdy światowych ekranów:

²⁰⁹ *Rzym za Nerona*, Kurier Poranny 1914, nr 136, s. 3.

²¹⁰ Zagadnienie przemocy ekranowej jako uwarunkowania kulturowego w pierwszych dwóch dekadach XX stulecia wyczerpująco omówiła Małgorzata Hendrykowska, patrz: też, *Zbrodnia w kinematografie. O najstarszych filmowych obrazach przemocy*, [w:] *Przemoc na ekranie*, red. nauk. Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, Poznań 2001, s. 28.

²¹¹ *Hugo Hofmannsthal w Sfinksie*, Nowa Gazeta 1914, nr 92, wyd. por., s. 3.

Jedno z pierwszych dziś miejsc na wszechświatowym rynku kinematograficznym wśród artystów zajmuje głośna artystka, p. Stanisława Napierkowska. Cały świat już ją zna, najpoważniejsze organy prasy poświęcają jej szpalty całe. Warszawa zaś zna Astę Nielsen, ale Napierkowską prawie, że się nie widziało na filmach kinematograficznych. Od dziś jednak ukaże się p. Napierkowska na ekranie w kinematografie „Oaza” w wyjątkowym dramacie „Anioł natchnienia”²¹².

Maks Linder nie zaszczycił swoją obecnością prowincjonalnych miast Królestwa Polskiego, ale i tam jego ekranowa dezynwoltura, budziła nie mniejsze niż stołeczne zainteresowanie. Częstochowski teatr „Odeon” Władysława Krzemińskiego, zainstalowany w popularnym domu Berka Kohna przy głównej arterii miasta – Alei Najświętszej Marii Panny, reklamowany jako najstarszy w Królestwie, na początku stycznia 1914 r. „z okazji przyjazdu Maksa Lindera do Warszawy” pokazywał jego najnowszą komedię „Maks zbiera obuwie”²¹³, później zaś „Wakacje Maksa” i „Maks ratuje tonącego”. Konkurencyjne kina, podobnie zresztą jak „Odeon”, proponujące repertuar estradowo-filmowy, próbowały zainteresować publiczność programami łączącymi rozmaite porządki narracyjne. Na przykład „Teatr Paryski” zaczął stopniowo wprowadzać na ekran wielkie produkcje, które elektryzowały rozmachem inscenizacyjnym czy wyrafinowaniem intrygi. Po premierze słynnego, wspomnianego wyżej, filmowego fresku w reż. Augusta Bloma według powieści Gerharta Hauptmanna „Atlantyk” w kwietniu 1914 roku miejscowa prasa odnotowała:

Jeden z najwspanialszych pod względem widoków morskich oraz tragicznej grozy obrazów p.n. „Atlantyk”, ściągający od kilku dni do teatru „Paryskiego” tłumy publiczności – pozostaje na ekranie tylko do jutra włącznie. Ten też kto nie widział tych pięknych w swej grozie reprodukcji niech spiesz się, by stwierdzić, że równie szerokich w swym rozmiarze z natury branych katastrof na filmie nie widzieli²¹⁴.



²¹² *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1914, nr 257, wyd. por., s. 3.

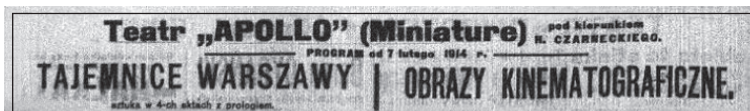
²¹³ *Goniec Częstochowski* 1914, nr 2, s. 1.

²¹⁴ „Atlantyk” w *Paryskim*, *Goniec Częstochowski* 1914, nr 80, s. 5.

Walory „Atlantyku” pokreśliło w specjalnej ramowej reklamie łódzkie kino „Luna”, które na łamach „Rozwoju” wymieniało powody, dla których warto obejrzeć ekranizację powieści Hauptmanna. Pisano:

„Atlantyk” jest najciekawszym obrazem ze wszystkich dotychczas wykonanych; jest najwięcej sensacyjnym obrazem wszechczasów, jest obrazem ilustrującym siłę przyrody; jest maksimum ludzkich wysiłków; jest najwyższym stopniem ludzkiej inteligencji; jest największą sensacją jaką dotychczas świat widział; jest najdroższym arcydziełem kinematograficznym; jest arcydziełem ilustrującym sztukę i ludzki geniusz w stopniu najwyższym²¹⁵.

Lokalne życie filmowe to jednak nie tylko rzadkie inicjatywy produkcyjne i ciągłe konstruowanie bieżącego repertuaru kinowego, ale i borykanie się z problemami natury ekonomicznej, towarzyskiej czy prawno-administracyjnej. Właścicielom częstochowskiego teatru „Urania”: Czesławowi Błaszczyskiemu i Tadeuszowi Strzeleckiemu nie udało się wspólnie poprowadzić przedsięwzięcia, skutkiem czego ten ostatni został sądowo pozbawiony własności. Nie wpłynęło to na pozycję kinematografu. Tego samego dnia, kiedy powołany został sekwestrator majątku Mojżesz Rosenblum, na ekranie „Uranii” tryumfy świeciła ostatnia, piąta wersja przygód „Fantomasa” Louisa Feuillade’a²¹⁶. Częstochowscy kinomani mieli do wyboru aż trzy duże sale projekcyjne, a jednak okazało się to niewystarczające. W czerwcu 1914 roku zapowiedziana została budowa kolejnego kinoteatru – „Corso”. Lokalizacja była idealna, bowiem miała to być licząca 800 miejsc sala położona na pierwszym piętrze gmachu, w którym mieściła się popularna cukiernia Jackowskiego²¹⁷. Nowe kino zostało otwarte 20 czerwca, a na premierę przygotowano „Tannhäusera”, w reżyserii Luciusa J. Hendersona na podstawie opery Ryszarda Wagnera²¹⁸. Kierujący kinoteatrem Bolesław Marecki nie tylko zapewniał publiczność o najwyższej jakości zainstalowanych urządzeń, obowiązkowej klimatyzacji oraz wygodnych łóżach dla majątniejszych mieszkańców, ale także obiecał, że wzorem innych tego typu obiektów, na scenie odbywać się będą spektakle operetkowe, z których pierwszy – „Milionowa spadkobierczyni” – został przez niego osobiście wyreżyserowany.



²¹⁵ Rozwój 1914, nr 8, s. 8.

²¹⁶ Goniec Częstochowski 1914, nr 151, s. 2.

²¹⁷ Goniec Częstochowski 1914, nr 153, s. 2.

²¹⁸ Goniec Częstochowski 1914, nr 167, s. 3.

W Kielcach zainstalowane były, podobnie jak w Częstochowie, trzy iluzjony: „Phenomen” założony najwcześniej, bo w 1910 roku, przez Mendla Ellenzweiga i Stanisława Tomickiego oraz „Corso” i „Apollo”, kierowane do maja 1914 roku przez Henryka Czarnowskiego, a później przez Tadeusza Miriama. Te ostatnie były jednocześnie sceną impresaryjną z zakontraktowanym sezonowo zespołem aktorskim (występował w jednym z nich późniejszy filmowy komik Romuald Gierasieński) i miejscem celulo-idowych prezentacji. W pierwszej połowie 1914 roku na scenie m.in. wystawiano popularne operetki: „Targ na dziewczęta” Victora Jacobiego, „Krysię Leśniczanek” Georga Jarno, „Szttygara” Karla Zellera, na ekranie zaś gościły najczęściej „obrazy kinematograficzne” z rzadka identyfikowane poprzez podanie tytułów. W „Corso” porządek wieczorów był następujący: pokazy filmowe rozpoczynały się o godz. 18.00, zaś repertuar teatralny grany był od godz. 20.15²¹⁹. Nie zawsze jednak można było pogodzić entuzjazm kinomanów z przyzwyczajeniami miłośników Melpomeny. Przeciagające się seanse kinematograficzne sprawiały, że oczekująca na rozpoczęcie przedstawienia scenicznego publiczność spędzała nawet kilka godzin przed kasami lub na schodach wejściowych. Zjawisko to nie było bynajmniej incydentalne i dostrzegł je kielecki policmajster, regulując status miejscowych iluzjonów specjalnym rozporządzeniem. Przewidywało ono następujące rozwiązania: ograniczono liczbę wieczornych seansów do dwóch, ewentualnie trzech przedstawień, publiczność musiała opuszczać salę po każdym z nich, celem przewietrzenia pomieszczeń, bilety do łóż (w każdej z nich nie mogło przebywać więcej niż czterech widzów), na parter i na galerię miały być numerowane i wydawane na konkretny pokaz, dostawianie dodatkowych krzeseł, bez pozwolenia policmajstra, zostało zabronione. Ponadto w poczekalniach nie mogło przebywać więcej niż pięćdziesiąt osób, gromadzenie się na schodach wejściowych było całkowicie zakazane – publiczność po zakończeniu spektaklu, zdaniem policmajstra, powinna swobodnie wydostawać się z gmachu iluzjonu²²⁰. Pozornie porządkowa decyzja administracyjna została przyjęta niejednoznacznie:

Podział czasu przedstawień w iluzjonie na 3 seanse, który z rozporządzenia p. policmajstra, zaprowadzony będzie, nasuwa wiele trudności technicznych ze względu na pewną, niesformniejszą część publiczności; ale kulturalniejsi bywalcy teatryków kieleckich cieszą się z tej reformy. Tłok i brak powietrza psuje każdemu rozrywkę teatralną, a bezpieczeństwo publiczne wymaga też pewnych ustępstw, które prawdopodobnie nie odbiją się niekorzystnie na kasach teatralnych gdyż reforma

²¹⁹ *Reformy teatralne*, Gazeta Kielecka 1914, nr 100, s. 3.

²²⁰ *Wiadomości urzędowe i ogólne. Rozporządzenie policmajstra*, Gazeta Kielecka 1914, nr 47, s. 2.

przeprowadzać się będzie stopniowo dla niezrażania i mniej uświadomionych warstw, które także z czasem nabędą przekonania, że inaczej w mieście cywilizowanym być nie może²²¹.

Tak więc prowincjonalna publiczność zaboru rosyjskiego była mocno spolaryzowaną grupą: „kulturalniejsi bywalcy” to z pewnością widzowie spektakli teatralnych, nawet tych spod znaku operetki, „niesformniejszą część” lub „nieuświadomione warstwy” stanowiło audytorium kinematograficznych seansów. Tych ostatnich trzeba było stopniowo przyzwyczajać do „cywilizowanego” kontekstu odbioru. Zauważalna także stawała się artykułowana przez komentatorów życia na prowincji Królestwa Polskiego chęć do wpisywania filmu jako istotnego elementu komunikacji w pejzaż kulturowych doświadczeń. Warunkiem było jednak podreperowanie jego reputacji, poprzez „uszlachetnienie prezentacji”, bowiem:

Dzisiejszy stan w tych miastach jest w istocie godny pożałowania. Kinematograf najczęściej w złym gatunku, „artyści” przejezdni, szumnie ogłaszający się na plakatach, a nie posiadający żadnych środków do dania średniego chociażby zadowolenia widzowi – oto atrakcje artystyczno-estetyczne, którymi ogół jest karmiony²²².

W dzielnicy pruskiej kino było podobnie okrzepłe jak w Królestwie Polskim – Poznań, Bydgoszcz, Katowice w pierwszej dekadzie XX wieku wyposażyły miejski krajobraz w okazałe – acz, w porównaniu z Warszawą, nie tak liczne, kinematografy. Stolica Wielkopolski dysponowała 10 iluzjonami, Bydgoszcz oferowała filmy w 6 kinach, a w Toruniu odwiedzać można było aż 3 przybytki X Muzy. Na Górnym Śląsku sytuacja miała się podobnie – Katowice, liczące sobie w tym okresie około 50 tysięcy mieszkańców, miały pięć kin²²³, w Zabrze też działało pięć kinoteatrów²²⁴, w Bytomiu cztery²²⁵, a w Skoczowie funkcjonował jeden iluzjon²²⁶. U progu Wielkiej Wojny statystyki dotyczące kinowej infrastruktury w Rzeszy Niemieckiej świadczyły o przekroczeniu progu umasowienia przynajmniej w przestrzeni miejskiej:

²²¹ Gazeta Kielecka 1914, nr 46, s. 3.

²²² *Z nudów*, Głos Podlaski 1914, nr 16, s. 4.

²²³ Weronika Jaglarz, „Welt”, „Grand” i inne. *O najstarszych kinach Katowic*, [w:] *Kina i okolice. Z dziejów X muzy na Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 2008, s. 11-40.

²²⁴ Piotr Hnatyszyn, *Przyczynek do dziejów kina w dzielnicach Zabrze – Zaborze, Biskupice, Mikulczyce, Rokitnica*, [w:] *tamże*, s. 41-60.

²²⁵ Małgorzata Kaganiec, *Wokół bytomskich przybytków X Muzy*, [w:] *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004, s. 31.

²²⁶ Stanisław Janicki, *O repertuarze kin skoczowskich 1913-1914*, [w:] *Filmowe światy. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 1998, s. 7-15.

Według obliczeń pism niemieckich kinematograf jako przedsiębiorstwo idzie w Niemczech ku coraz większemu rozwojowi. Berlin liczy obecnie 800 kinematografów, Wrocław 40, Eberfeld na 280.000 mieszkańców 9, Frankfurt na pół miliona 40, Moguncja na 110.000 pięć itd. Ogółem jedenaście większych miast mają na ogólną liczbę 6.000.000 mieszkańców razem 524 kinematografów, tak na 8500 mieszkańców przypada jeden kinematograf²²⁷.

Ziemie polskie administrowane z Berlina były zróżnicowane, co przyczyniło się także do innych uwarunkowań lokalnych zjawisk kinematograficznych. Właścicielami kin w Wielkopolsce byli najczęściej Polacy²²⁸, co z jednej strony powodowało, iż repertuar kin nie wpisywał się w politykę antypolską niemieckiej administracji, z drugiej zaś niespełnione oczekiwania propolskiej akcji właścicieli kinematografów wywoływały niezadowolenie narodowych środowisk opiniotwórczych. W pierwszym przypadku należy wspomnieć o wielokrotnych interwencjach urzędu policyjnego, konfiskatach filmów, a także surowym ustawodawstwie reglamentującym powodzenie filmowych przedsięwzięć. Drugie zaś zjawisko manifestowało swą obecność na łamach prasy. Zdarzało się, iż nawet na pierwszych stronach polskich gazet pisano o repertuarze kin następująco:

Każdy obrazek nosi tytuł niemiecki, każda piosenka z gramofonów jest niemiecka, czy to o treści miłosnej, religijnej albo i nieprzyzwoitej. (...) Otóż niektórych kinematografów są właścicielami Polacy. Wolno każdemu w jakikolwiek sposób swój proceder uprawiać, aby mieć z niego utrzymanie, lecz w pierwszej chwili zważać winien, chcąc na poparcie zasługiwać, by swoim procederem, choćby tak niewinnym jak kinematograf, nie przyczyniać się do mimowolnej germanizacji²²⁹.

Dynamicznie rozwijała się też kultura filmowa w Gdańsku, choć źródła o tym poświadczające są niezwykle skąpe. Pierwsze stałe kino „Passage Theater” powstało we wrześniu 1907 roku i przez pierwsze lata należało do niemieckiego przedsiębiorcy Otto Häuslera, ale w okresie Wielkiej Wojny jego współwłaścicielem został Polak Juliusz Krajewski. W 1910 roku działały już cztery kina, a w pierwszych miesiącach roku 1914 ich liczba powiększyła się do siedmiu²³⁰. Na Śląsku własność kinematograficzna była sprawą ponadnarodową, co mogło być konsekwencją innego charakteru

²²⁷ *Ze statystyki kinematografu*, Czas 1914, nr 6, s. 5. Liczba berlińskich kinematografów jest oczywiście przesadzona, choć informację tę przedrukowano bez zmian za prasą niemiecką, o czym świadczy nie tylko równo-brzmiąca notatka zamieszczona na łamach krakowskiej „Nowej Reformy”, patrz: *Ze statystyki kinematografu*, Nowa Reforma 1914, nr 6, s. 5, ale także tekst ukazującego się w Siedlcach na terenie guberni lubelskiej „Głosu Podlasia”, patrz: *Rozmaitości. Ze statystyki kinematografu*, Głos Podlasia 1914, nr 15, s. 5.

²²⁸ W Poznaniu pierwszy stały kinematograf założył Leon Mettler, w Bydgoszczy Wacław Szkaradkiewicz, a w leżąącym, co prawda, na Pomorzu Nadwiślańskim, ale blisko związanym z Bydgoszczą Toruniu Joanna Łyskowska.

²²⁹ *Narodowiec z Kujaw, Co nam się godzi? (Sprawa kinematografów)*, Dziennik Bydgoski 1910, nr 6, s. 1.

²³⁰ Marek Andrzejewski, *Z dziejów kina w Gdańsku w latach 1906-1945*, Gdańsk 2013, s. 15-16.

regionalnej kultury, większego skomplikowania polaryzacji środowiskowej i tradycji, która tworzyła odmienny paradygmat tożsamościowy niż w Wielkopolsce. Przyjmując kryteria narodowościowe, nie sposób nie zauważyć, że przeważającą część właścicieli kin stanowili Niemcy, choć nie należy zapominać, że około 30 procent ludności regionu miało kłopoty z określeniem swej przynależności²³¹.

Funkcje kultury filmowej były w omawianym okresie dość zróżnicowane, ale szczególnie zauważalne były pierwociny tych jej elementów, które przypisać można kategorii symboli kulturowych²³². Oczywiście naturalne wpisanie ruchu filmowego w obręb tego zjawiska było utrudnione z uwagi na słabą produkcję własną na ziemiach dzielnicy pruskiej, ale nie oznacza to, że należy zrezygnować z próby poszukania paraleli. W przededniu wybuchu Wielkiej Wojny niektóre przedsięwzięcia odwoływały się do symboliki właściwej dla patriotycznie nastawionych elit z dominującymi sygnałami natury religijnej i historycznej. W styczniu 1914 roku Aniela Weńniewska, właścicielka kinematografu „Teatr Edisona” zainstalowanego w niewielkim Pleszewie, zaimponowała właścicielom kinematografów tym, że nabyła prawo wyłączności „przedstawiania na całe Wielkie Księstwo Poznańskie i miasto Toruń” filmu „In hoc signo vinces”, którego premiera miała odbyć się w wielkiej sali Lamberta w Poznaniu, dawniej zajmowanej przez kino „Apollo”. Film (obecnie zapomniany i nieprzywoływany w opracowaniach dotyczących kina niemego), zrealizowany przez Nina Oxilię (właśc. Angelo Oxilia), wpisywał się w poetykę włoskiego monumentalizmu i wykorzystywał popularność odtwórców głównych ról: Marii Jacobini i Mario Marianiego. Przede wszystkim miał oddziaływać na polską widownię martyrologiczną narracją odwołującą się do wyobrażeń zaczerpniętych z obrazów Henryka Siemiradzkiego, głównie „Pochodni Nerona” oraz powieści Henryka Sienkiewicza, traktowanych alegorycznie. Nad całością rekomendacji unosił się jednak duch widowiskowości.

Oczy ludzkie dowierzać nie będą tym tysiącom ludzi występujących w obrazie, temu straszemu zepsuciu Rzymu, tym okropnym męczarniom, paleniu chrześcijan, tym bitwom Konstantego za którego chrześcijanie otrzymali wolność, gdzie Kościół katolicki obchodził 1600-lecie wolności chrześcijaństwa. Olbrzymia przestrzeń sali zmusza, aby Szanowana Publiczność zabrała szkła operowe ze sobą²³³.

²³¹ Urszula Biel, *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*, Katowice 2002, s. 85-86.

²³² Antonina Kłoskowska wymienia następujące komponenty symboli kulturowych: piśmiennictwo o charakterze ojczyznianym, kult ważnych wydarzeń historycznych, bohaterów narodowych, emblematy właściwe dla danej narodowości, barwy, ikonografię, patrz: *taż*, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 21.

²³³ Kurier Poznański 1914, nr 7, s. 4.

Dużym wyzwaniem była w Wielkopolsce kwestia stosowania języka polskiego w symbolicznej przestrzeni publicznej. Zdaniem publicystów „miesięcznika młodzieży polskiej *Brzask*”, nawet gazety i czasopisma „przeobrażały język polski w stronę gwary międzynarodowej” do tego stopnia, że stawał się on zupełnie niezrozumiały dla Polaków, wychowanych w narodowej tradycji²³⁴. Wydział kulturalny poznańskiej „Straży”, organizacji działającej od niemal dziesięciolecia, wzywał na początku roku 1914 do konsekwentnego stosowania polszczyzny w obiegu oficjalnym. Wśród zadań, jakie postawiła „Straż” polskiemu społeczeństwu, na pierwszym miejscu wymieniono:

Zatem wymagać musimy, aby kupiec i przemysłowiec Polak nie wywieszał w oknie wystawnym ogłoszeń kinematografów, cyrków, teatrów, w ogóle plakatów, fotografii itd. li tylko w języku niemieckim²³⁵.

Zauważenie kinematografu jako medium, przez które przecinać się mogła konfrontacja polsko-niemiecka, było konsekwencją ewolucji społecznego statusu kina w pejzażu regionalnej kultury. W 1905 roku, kiedy artykułowane były podstawowe postulaty programowe „Straży”, poseł i późniejszy przewodniczący jej wydziału kulturalnego, który podpisał się pod cytowanym apelem, Bernard Chrzanowski o instytucji kinematograficznej nawet nie wspominał²³⁶. Jednak pewne oczekiwania wiążące funkcjonowanie kinematografu z inicjatywami patriotycznymi obecne były nawet wcześniej. W roku 1908 wpływowy wśród polskiej ludności „Dziennik Bydgoski” znalazł receptę na restrykcyjną ustawę o stowarzyszeniach i zgromadzeniach uchwaloną 15 maja tego roku, a nazywaną „kagańcową”. W związku z tym, że „rozprawy na zgromadzeniach publicznych powinny być prowadzone w języku niemieckim”²³⁷, gazeta proponowała:

aby kinematograf wprząc do służby narodowej, (...) że większe wrażenie od mów drukowanych, zrobiłyby rzucone na płótno zdania mowy wiecowej, za pomocą obrazów świetlanych.

Chociaż jednocześnie redaktorzy wyrazili wątpliwość, co do technicznych możliwości i policyjnej zgody na urzeczywistnienie tego projektu, to dla nich cienie rzucone na gładź ekranu, przestawały być incydentalną jarmarczną nowością i podejrzaną rozrywką. Stawały się sojusznikiem samokształceniowego koła robotników katolickich lub ludowej biblioteki, orężem w walce o polski charakter publicznego dyskur-

²³⁴ *Nasz język*, *Brzask* 1914, nr 1, s. 27.

²³⁵ *Kurier Poznański* 1914, nr 7, s. 5.

²³⁶ Bernard Chrzanowski, *Nasze położenie kulturalne*, [w:] *Mowy wygłoszone na 1-szym walnym wiecu „Straży” w Poznaniu dnia 18-go czerwca 1905*, Poznań 1905, s. 14-20.

²³⁷ Jerzy Kozłowski, *Wielkopolska pod zaborem pruskim w latach 1815-1918*, Poznań 2006, s. 244.

su i narodową kulturę²³⁸. Napisy międzyjęciowe przygotowane w języku polskim oprócz bardzo oczywistej funkcji symbolicznej, jaką szczególnie na ziemiach domeny pruskiej mogły spełniać, były ponadto atrakcyjnym komponentem filmowych projekcji, utawiającym zrozumienie akcji i powiązanie, czasem swobodnie montowanych, sekwencji. Jednak polska ludność uczęszczająca do kinematografów w Poznaniu, Bydgoszczy, Inowrocławiu czy Chojnicach musiała czekać aż do końca drugiej dekady, by tego doświadczyć²³⁹. W Galicji, korzystając z urządzeń diapozytowych, właściciele iluzjonów zaczęli wyświetlać polskie tłumaczenia na ścianie obok ekranu krótko przed wybuchem wojny, w Królestwie Polskim zaś nieco wcześniej²⁴⁰. Działający na terenie zaboru austriackiego związek właścicieli i kierowników kinoteatrów polskich urzędujący w krakowskim Pałacu Spiskim przy Rynku 34 wielokrotnie, acz bezskutecznie, próbował kontraktować filmy z już przygotowanymi polskimi wersjami napisowymi. Dystrybutorzy, reprezentujący głównie wiedeńskie wytwórnie, bronili się przed takim zobowiązaniem, argumentując swoje stanowisko słabym rozwojem sieci kin galicyjskich, czyli nieopłacalnością dodatkowych czynności przy opracowywaniu kopii. Problem miał rozwiązać konkurs, którego celem było:

obmyślenie takiego mechanicznego urządzenia, które by znalazło zastosowanie w praktyce momentalnej zmiany napisów i opisów na początku jak i we środku podczas biegu filmu²⁴¹.

Nagroda wynosiła 500 koron i miała być wypłacona po przeprowadzeniu w obecności właścicieli kinoteatrów i znawców urządzeń mechanicznych testu użyteczności takiego aparatu. Jednak i te próby tłumaczonych z języków oryginalnych podpisów polskich wywoływały krytykę prasową, która całego zła upatrywała w lekceważeniu rodzimej publiczności przez właścicieli np. warszawskich kinematografów. Krótko przed wybuchem wojny „Kino-Teatr i Sport” wręcz nawoływał do bojkotu kierowanych przez niefrasobliwych kiniarzy przybytków X Muzy:

Trzeba więc wreszcie skłonić panów właścicieli kinoteatrów, by usunęli te chwasty ze swojej grzęd. Jeśli sami dostatecznie języka polskiego dostatecznie nie znają, niech poszukają sobie fachowej po-

²³⁸ Mariusz Guzek, dz. cyt., s. 16.

²³⁹ W Bydgoszczy pierwszym zaprezentowanym filmem z polskimi napisami międzyjęciowymi był „Karnawał zmarłych” wyświetlony 2 grudnia 1919 r. w należącej do Wacława Szkaradkiewicza kinie „Union”, patrz: *Dziennik Bydgoski* 1919, nr 265, s. 3.

²⁴⁰ Aleksander Jasielski, *Wyprawa po celuloidowe runo*, oprac. lit. Roman Długosz, Warszawa 1958, s. 26. Jasielski (właśc. Norbert Hochmann) w przywołanych w przypisie wspomnieniach wskazuje na chałupniczy charakter prezentacji polskich napisów: „Najczęściej sam właściciel po otrzymaniu kopii odczytywał napisy i bynajmniej nie siłąc się na poprawność języka dyktował polski tekst kaligrafowi, który uwieczniał tę »literaturę« tuszem na szybkach. Niekiedy właściciela kina zastępował w tym zbożnym dziele... mechanik lub inny tłumacz z łaski nieba. Żeby zaś zaoszczędzić pracy i wydatków na kaligrafa, teksty z dużą swobodą skracano”.

²⁴¹ *Polskie napisy w kinematografach*, *Kurier Lwowski* 1914, nr 58, s. 3.

mocy. Ale niech to obrażające lekceważenie raz się już skończy. Odtąd będziemy cytować wszystkie dostrzeżone w tym kierunku uchybienia wyraźnie podając adres kina, które się ich dopuszcza. Publiczność wówczas zareaguje sama omijając te teatry, a to chyba będzie najsukuteczniejszym środkiem walki²⁴².

Kina w Wielkopolsce i na Pomorzu korzystały z berlińskich wypożyczalni filmowych, a ich właściciele nierzadko stawali się przedstawicielami stołecznych biur wynajmu. Pionier kinematografii w Bydgoszczy, a jednocześnie gorący orędownik jej narodowego charakteru, Wacław Szkaradkiewicz, kierował jednocześnie bydgoskimi kinami „Moderne Theater” „Colosseum” i „Union” oraz prowadził agenturę Pathé i Gaumont, dzięki czemu na ekrany trafiały także filmy reprezentujące coraz dynamiczniejszą kinematografię francuską. Analiza repertuaru kin poznańskich, bydgoskich, toruńskich ukazuje możliwości, jakimi dysponowali właściciele iluzjonów bezpośrednio przed wybuchem Wielkiej Wojny, jednocześnie tworząc fotografię wpływów kulturowych poszczególnych kinematografii.

Właścicielem aparatu kinematograficznego mógł właściwie zostać każdy, bowiem nabycie sprzętu, pozwalającego na prowadzenie działalności, wymagało jedynie uważnego śledzenia anonsów prasowych.

Dla osad fabrycznych, miasteczek, domów ludowych niezbędne są kinematografy „KOK” Adam Klimkiewicz Marszałkowska 139. Przedsiębiorcy z małym kapitałem mogą osiągać poważne zyski urządziwszy dla letników iluzjon przy pomocy kinematografu „KOK” który nie wymaga żadnych specjalnych urzędzeń. Pozwolenia udzielają się bardzo łatwo²⁴³.

Korzystanie z urządzeń sprzedawanych przez Klimkiewicza nie wymagało zezwoleń, były one wyposażone w agregat umożliwiający projekcję w dowolnych warunkach: „każdym zamożnym domu, w każdej szkole, na wszystkich letniskach, we dworach – dla siebie i swoich ludzi, w fabrykach dla robotników, w małych miasteczkach

²⁴² *Język polski i kinematograf*, Kino-Teatr i Sport 1914, nr 3, s. 3.

²⁴³ Mucha, 1914, nr 28, s. 11. Już w okresie Wielkiej Wojny, po przeprowadzce na Wierzbową 8, Klimkiewicz rozbudował marketing swojego przedsiębiorstwa. Nie tylko sprzedawał, ale także wypożyczał aparaty projekcyjne na specjalne okazje. W okresie świąt Bożego Narodzenia 1916 r. publikował reklamy następującej treści: „Gwiazdkę w ochronkach, szkołach i stowarzyszeniach najlepiej obchodzić pożyczony uniwersalny kinematograf KOK z odpowiednimi filmami, jak „Narodziny Chrystusa”, „Mamie na gwiazdkę”, „Ofiara Genowefki”. Uwaga: Kinematograf KOK sam w sobie wytwarza światło elektryczne, nie wymaga żadnej instalacji i jest absolutnie bezpieczny, powinien znajdować się w każdej szkole czy ochronie ze względu na bogaty program naukowy i dla dzieci – jest nie mniej pożądany w każdym domu zamożnym, klubach, domach kultury”, patrz: Kurier Warszawski 1915, nr 351, wyd. wiecz., s. 7, Przegląd Poranny 1916, nr 353, s. 8.

i osadach”, a ponadto używane do eksploatacji taśmy były niepalne²⁴⁴. Przedsiębiorstwo Klimkiewicza obejmowało swoją działalnością wszystkie gubernie zachodnie Imperium Rosyjskiego, a swoje przedstawicielstwa miało m.in. w: Łodzi, Piotrkowie, Płocku, Kaliszu, Lublinie, Częstochowie, Włocławku, Sosnowcu, Dąbrowie Górniczej, Ostrowcu, Będzinie i Łowiczu²⁴⁵.

Jednocześnie nie próżnowały ekspozytury wielkich międzynarodowych koncernów filmowych. Wykorzystując popularność codziennej prasy, Petersburskie Towarzystwo Kinetofon Edisona informowało:

że jeneralne przedstawicielstwo na sprzedaż praw eksploatacji aparatów Kinetofon Edisona na Królestwo Polskie, oddaliśmy p. Sergiuszowi Brojdo, Królewska 29, do którego należy się zwracać po wszelkie informacje²⁴⁶.

Właśnie to zjawisko – kinetofon – było kolejnym komponentem charakteryzującym polskie życie filmowe przed wybuchem Wielkiej Wojny. Granice zaborów nie były przeszkodą dla niemal równoczesnego wprowadzenia na naszych ziemiach nowości reklamowanej jako „obrazy mówiące Edisona”. Zapowiedzi prasowe obiecywały wiele – „Wynalazek ten polega na idealnym uzgodnieniu wrażeń wzrokowych i dźwiękowych przy demonstrowaniu obrazów kinematograficznych”²⁴⁷. W Warszawie kinetofon został zainstalowany pod koniec lutego w „Panorama-Cinema”²⁴⁸. Był wydarzeniem szeroko relacjonowanym przez wszystkie liczące się gazety, bowiem właściciel kina Władysław Mańkowski organizował specjalne seanse dla prasy, aby zdobyć sobie jej przychyłność²⁴⁹.

Wynalazek Edisona, okazał się niezwykłym postępem technicznym, bo między ruchem a dźwiękiem jest najzupełniejsza łączność. Wprawdzie pozostała pewna niewyraźność mowy, zwykła wada gramofonu, ale i te rzeczy zależą bardziej od akustyki sali i przyzwyczajenia²⁵⁰.

²⁴⁴ Kurier Warszawski 1914, nr 188, s. 12.

²⁴⁵ Gонец Wieczorny 1914, nr 149, s. 7.

²⁴⁶ Kurier Poranny 1914, nr 74, s. 2. Sergiusz Brojdo z branżą kinematograficzną związał się na drobne dopiero po wojnie, wcześniej zajmując się kierowaniem instytucji przemysłowych i bankowych i rezydując w Moskwie. Wilnianin o rosyjskich korzeniach w 1922 roku osiadł w Warszawie, gdzie nawiązał kontakty z francuskimi dystrybutorami i w połowie lat dwudziestych niemal zmonopolizował rozprowadzanie dokumentalnych kronik Pathé. Założył i przez lata był kierownikiem biura kinematograficznego „Celtic-Cinema”. Zmarł w kwietniu 1938 r., patrz: b.p. *Sergiusz Brojdo*, *Wiadomości Filmowe* 1938, nr 18, s. 5.

²⁴⁷ *Obrazy mówiące Edisona*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 89, wyd. pop., s. 4.

²⁴⁸ Kurier Warszawski 1914, nr 59, dod. por., s. 1.

²⁴⁹ Kurier Warszawski 1914, nr 61, s. 6.

²⁵⁰ *Pokaz kinematofonu*, *Dziennik Polski* 1914, nr 62, s. 3.

Publiczność, zarówno pierwszego seansu, jak i pozostałych, po każdej prezentacji reagowała żywiołowo, podziwiając wystawne dekoracje operowe, egzotyczne plenery, a przede wszystkim słysząc wykonawców, którzy mówili, grali, śpiewali, nasłuchując ich kroków czy wsłuchując się w „charakterystyczne odgłosy pracy”, każdy z filmików nagradzał oklaskami. Zdaniem reportera „Gońca Porannego”, niezależnie od tego czy widzowie oklaskiwali „fotografowanych i oddalonych o tysiące mil wykonawców, czy organizatorów (...) kinetofon podobał się, a więc powodzenie ma zapewnione”²⁵¹. Jednak nie techniczny walor związany z ograniczeniami i możliwościami prezentacji generował zainteresowanie komentatorów życia publicznego kinematograficzną nowością. Pojawienie się dźwięku w dialogach, monologach czy tekstach piosenek spowodowało, iż „oczekiwania szły w kierunku wyzwolenia się spod przemocy fabrykacji zagranicznej”. Postulaty tworzenia polskich filmów stawały się coraz bardziej naturalne, oczywiste i powszechne. Kinetofon miał otworzyć nowe pole dla rozwoju przemysłu kinematograficznego w kraju. Dlatego po pierwszych seansach ten wątek podnoszony był przede wszystkim:

Wykonane zostały z powodzeniem różne wyjątki z oper, piosenki kabaretowe, tańce itp. Odniesiono wrażenie, jakby gdzieś w dali znajdowała się scena, skąd dochodzą przytłumione dźwięki. Repertuar wykonany był w językach obcych, ale podobno w najbliższym czasie będzie repertuar polski²⁵².

Dość szybko zresztą ta obietnica została dotrzymana. W marcu kolejny kinetofon, tym razem w iluzjone „Oaza”, gdzie zamontowano specjalnie sprowadzoną ze Stanów Zjednoczonych membranę do aparatury dźwiękowej²⁵³, zaprezentował „obrazek komiczny wykonany przez p. Rapackiego (syna) i p. Bielską”²⁵⁴, a kilka dni później „sceny komiczne pp. Szczawińskiego i Domostawskiego *Przed sądem*”²⁵⁵ oraz taneczną migawkę „M-lle L. Messal i Szczawiński”²⁵⁶. Jednak w maju, kiedy zainteresowanie kinetofonem zaczęło maleć, miejscowa produkcja „dźwiękowców” ustała, a do łask wróciły takie atrakcje, jak „Kuplety torreadora” z opery „Carmen” Bizeta²⁵⁷.

²⁵¹ „Kinetofon”, *Goniec Poranny* 1914, nr 100, s. 1.

²⁵² *Kinetofon*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 101, wyd. pop., s. 3, *Kurier Warszawski* 1914, nr 60, dod. por., s. 1.

²⁵³ *Goniec Wieczorny* 1914, nr 200, s. 1.

²⁵⁴ *Nowa Gazeta* 1914, nr 113, wyd. pop., s. 2.

²⁵⁵ *Nowa Gazeta* 1914, nr 126, wyd. por., s. 1, *Goniec Poranny* 1914, nr 126, s. 1.

²⁵⁶ *Nowa Gazeta* 1914, nr 154, wyd. por., s. 2, *Kurier Warszawski* 1914, nr 101, s. 2, *Goniec Poranny* 1914, nr 166, s. 1.

²⁵⁷ *Goniec Wieczorny* 1914, nr 204, s. 1.

Łódzka przygoda z „mówiącymi obrazami” zaczęła się w marcu 1914 roku, kiedy to jako uzupełnienie prezentacji filmu „Diabelski palec” zaanonsował je kinematograf „Casino”²⁵⁸. Iluzjon ten eksperymentował z dźwiękiem nawet miesiąc wcześniej. W jednym z anonsów zwracał się do szeregowego czytelnika dziennika „Rozwój” – *czy słyszał pan piejącego koguta; czy śmiał się pan z „Hansem Fredy” i czy słyszał pan łódzką telefoniczną rozmowę – powyższe mówiące obrazy pozostają tylko jeszcze dziś i jutro!*²⁵⁹. Być może jedna z nich – owa *łódzka rozmowa telefoniczna* nakręcona została na potrzeby tych kilku lokalnych prezentacji. Jednak na zainstalowanie prawdziwego „kinetofonu Edisona” trzeba było poczekać jeszcze kilka miesięcy. 29 maja w wynajętej sali koncertowej przy ul. Dzielnej dyrekcja teatru „Luna” dała pokaz długo oczekiwanej nowości. Składały się na nią trzy pozycje: prolog o kinetofonie; w kabarecie; studencki wieczorek, a jako nadprogram 5-aktowy dramat z Marią Carmi „Rozpacz matki”, który z pewnością do kategorii „obrazów mówionych” nie należał²⁶⁰. Opinia publiczna była pokazami usatysfakcjonowana:

Dyrekcja Teatru „Luna” od dnia wczorajszego poczynając, daje łodzianom możliwość poznania najnowszego wynalazku genialnego Tomasza A. Edisona. Wynalazkiem tym jest kinetofon – połączenie głosu i ruchu na ekranie. Sceny zbiorowe wychodzą znakomicie. Trzeba zobaczyć, aby zdać sobie sprawę z roli, jaką kinetofon odegra w przyszłości. Ukazywanie się i przemawianie do nas duchów nie będzie już mrzonką, gdyż każdy będzie mógł się uwiecznić i po upływie setek lat ukazywać się swoim prawnukom, przemawiać do nich itp. Na zastosowanie praktyczne w życiu codziennym, kinetofon zapewne długo czekać nie będzie, gdyż doniosłość tego wynalazku wprost rzuca się w oczy²⁶¹.

Po kilku dniach projekcje zostały przeniesione „na żądanie i dla wygody szanownej publiczności” do sali projekcyjnej „Luny”.

Wilno czekało na kinetofon najdłużej z wszystkich miast zaboru rosyjskiego. Najpierw Kinematograf „Bronisława” na 3, 4 i 5 czerwca jako nadprogram zorganizował dwie filmowe śpiewające atrakcje: piosenkę „Przebacz stworzenie niebios” w wykonaniu Aleksandra Rozanowa i komiczny bawarski kuplet odśpiewany przez Raula Bordiego²⁶². Kilka dni później program został zmieniony i wileńską publiczność bawiły: kolejny popis Rozanowa tym razem z opery Giacomo Meyerbeera „Hugenoci” i komiczny obrazek „Muzykalni klauni”²⁶³. Okazało się jednak, że projekcje te były

²⁵⁸ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 54, s. 6.

²⁵⁹ Rozwój 1914, nr 34, s. 10.

²⁶⁰ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 122, s. 1.

²⁶¹ *Kinetofon w sali koncertowej*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 122, s. 7.

²⁶² Kurier Litewski 1914, nr 118, s. 1.

²⁶³ Kurier Litewski 1914, nr 121, s. 1.

co prawda efektem samodzielności i inwencji dyrekcji kina, ale niewiele wspólnego miały z urządzeniem, które pod nazwą kinetofonu prezentowane było w większych miastach ziem polskich.

Towarzystwo eksploatacji w m. Wilnie Kinetofonu Edissona (sic!) niniejszym zawiadamia, iż demonstrowane w wileńskich kinematografach mówiące maszyny nie mają nic wspólnego z genialnym wynalazkiem Edissona kinetofonem, który będzie demonstrowany w lokalu własnym towarzystwa na rogu ul. Wileńskiej i prospektu Świętojskiego dopiero od jesieni r.b.²⁶⁴.

Lwowscy bywalcy iluzjonów mieli się okazję zapoznać z wynalazkiem Edisona jako pierwsi na ziemiach polskich. „Nowe, żyjące obrazy kinematofonu” prezentowano od 24 stycznia 1914 roku w sali przy ul. Akademickiej 8²⁶⁵. Było to z pewnością wydarzenie nie tylko natury technicznej, bowiem zaprezentowano wyprodukowaną w „Kosmofilmie” „Halkę”, prawdopodobnie wykorzystując urządzenie do odtworzenia kilku arii, a przede wszystkim ilustracji muzycznej pod baletowe popisy tancerzy²⁶⁶. Kontrakt zawarty z warszawską wytwórnią przyniósł jeszcze projekcję filmu „Przysięga Hercele Mejuches” czyli „Fatalnej klątwy”, ale był to oczywiście pokaz bez dźwięku z kinetofonu. Ten bowiem oferował publiczności tego wieczoru kuplety torreadora z „Carmen” G. Bizeta²⁶⁷.

Kinetofon przywędrował na ziemię polskie ze wschodu, dlatego nie dziwi, że pierwszymi jego widzami byli Polacy zamieszkali ziemie nienależące do zaboru rosyjskiego. W Kijowie – centrum życia rosyjskiego, ukraińskiego, ale i polskiego urzędnika pozwalające na projekcje filmów mówionych (oczywiście w języku rosyjskim) zostały zainstalowane już styczniu 1914 roku, kilka miesięcy przed „Edisonowym poruszeniem” w Warszawie, Łodzi czy Krakowie. Odwiedzany przez polskich kijowian kinematograf „Corso” zlokalizowany przy Kreszczatiku 30 rozpoczął prezentacje tego wynalazku od repertuaru, który wywoływał poruszenie zarówno wytrawnych kinomanów, jak i całkowicie incydentalnej publiczności.

Teatr „Corso” wystawia od dnia wczorajszego „Hamleta” przy zastosowaniu wynalazku Edisona mianowicie kinematografu w połączeniu z fonografem. Próbowano niejednokrotnie czynić podobne połączenia lecz dotychczas bezskutecznie. Trudno bowiem było połączyć aparat kinematograficzny, który ustawiony być musi daleko od ekranu z fonografem umieszczonym tuż przy ekranie – tak by dźwięki wychodziły z płótna. Wynalazek Edisona polega na dość prostym i bardzo dowcipnie obmyśla-

²⁶⁴ Kurier Litewski 1914, nr 122, s. 1.

²⁶⁵ Kurier Lwowski 1914, nr 22, wyd. pop., s. 4.

²⁶⁶ Kurier Lwowski 1914, nr 29, s. 5.

²⁶⁷ Kurier Lwowski 1914, nr 39, wyd. pot., s. 7.

nym urządzeniem nazwanym synchronizator. Aparat ten automatycznie reguluje szybkość fonografu w zależności od kinematografu. W razie potrzeby synchronizator może być regulowany ręcznie nawet w ruchu przy pomocy telefonicznego połączenia z gramofonem. Wrażenie na ogół dodatnie²⁶⁸.

Nie wiadomo, jakiego to „Hamleta” wystawiono na inaugurację kijowskiego kinetofonu i jaki był jego związek z Szekspirowskim pierwowzorem. Raczej nie był to seans dźwiękowy. Typowy pokaz składał się z trzech części – wstępu wyjaśniającego pochodzenie i tłumaczącego zasady działania urządzenia; jednounciowej sceny komicznej, np. „Weseli kowale” i numeru muzycznego, np. „Kabaret amerykański” z występem „parodystów, tancerzy, klaunów muzycznych, trupy negrów”. Oczywiście nie wyczerpywało to programu prezentacji – uzupełniała wieczór projekcja kilkuaktowego obrazu „niekinetofonowego”, np. dramatu „Co to za piękna śmierć” pochodzącego z wytwórni Thiemann i Reinhardt²⁶⁹. Czasami popisy dźwiękowe koncentrowały się jedynie wokół repertuaru klasycznego: dwóch scen z „Fra Diavolo” Meyerbeera i jednej z „Carmen” Bizeta²⁷⁰ albo prezentowały niemieckie piosenki narodowe²⁷¹. Kinetofon na ekranie kijowskiego „Corso” utrzymał się do końca maja 1914 r., choć jeszcze w pierwszych kilkunastu miesiącach wojny usiłowały eksploatować „mówiące filmy” także inne miejscowe kinematografy²⁷².

Aparaty filmowe reklamowano długo przed pojawieniem się ich w sprzedaży. Polska ekspozytura Braci Pathé, urzędująca w biurze przy ul. Świętokrzyskiej 35 w Warszawie (czyli po prostu w siedzibie Towarzystwa Udziałowego „Sfinks”), oferowała model urządzenia projekcyjnego na licencji z 1914 roku jako niezawodny i zaspokajający nawet najbardziej wyrafinowane gusta kinomanów: Posiadał on

szerokie, stalowe tryby i niepsujące się łożyska z szybko zamieniającymi się sprzęgłami, co powoduje, że aparat ten: 1. jest najtańszym, najlepszym i najpraktyczniejszym. 2. w ruchu pozbawionym wszelkiego szumu, 3. jest tak udoskonalony, że obraz wychodzi bez najmniejszych drgań²⁷³.

Siłą rzeczy działały też warsztaty serwisujące sprzęt kinematograficzny, takie jak ukryty pod nazwą „pierwszej i jedynej wytwórni części do kinematografów”, bę-

²⁶⁸ (R), *Kinetofon Edisona w „Corso”*, Dziennik Kijowski 1914, nr 27, s. 3.

²⁶⁹ Dziennik Kijowski 1914, nr 38, s. 1.

²⁷⁰ Dziennik Kijowski 1914, nr 52, s. 1.

²⁷¹ Dziennik Kijowski 1914, nr 76, s. 1.

²⁷² Dziennik Kijowski 1915, nr 346, s. 1.

²⁷³ Kino-Teatr i Sport 1914, nr 2, s. 17.

dący warszawską agencją drezdeńskiej fabryki urządzeń optycznych należącej do Alexandra Ernemanna, skład Teofila Jarosza²⁷⁴, znajdujący się przy Alejach Jerozolimskich 49, oferujący wyeksponowane w wydawanych własnym nakładem firmowych katalogach: „węgle, soczewki, oporniki i wszelkie przybory”. Oczywiście firma Teofila Jarosza nie była ani pierwsza, ani jedyna. Nieopodal bowiem na Marszałkowskiej 60 otworzyło swe podwoje Biuro Instalacyjno-Elektrotechniczne należące do W. Borsukiewicza i zajmujące się dostawą wszelkich artykułów kinematograficznych oraz ich obsługą²⁷⁵, zaś firma W. Sypniewski przy Świętokrzyskiej oferowała obok binokli, lornetek i zabawek mechanicznych, także „latarnie magiczne i kinematografy”²⁷⁶.

Co innego jednak oznaczało nabycie kinematograficznych urządzeń i wynajęcie pomieszczeń oraz zainstalowanie w nich kilkunastu lub kilkudziesięciu rzędów krzesel, a co innego uzyskanie odpowiedniego zezwolenia na prowadzenie działalności. Różnice w tym zakresie między poszczególnymi dzielnicami były na tyle niewielkie, że po odzyskaniu niepodległości do momentu uchwalenia ustawy filmowej w 1934 roku obowiązywało prawo państw zaborczych. Najbardziej klarownym normatywem kinematograficznym było rozporządzenie rządu austriackiego z 18 kwietnia 1912 roku, które głosiło, że prowadzenie kina jest możliwe jedynie po udzieleniu licencji, wydawanej na określony czas przez władze. W przepisach ogólnych rozporządzenia zostało ustalone, że:

Udzielenie licencji zawisłe jest od tego, by środki służące do prowadzenia przedsiębiorstwa odpowiadały wymogom policji zdrowia, policji budowlanej, ogniowej i policji bezpieczeństwa i aby w przedsiębiorstwach ze stałą siedzibą wykazano, że lokal przedsiębiorstwa nadaje się do swego celu. Nie wolno prowadzić przedsiębiorstw w bezpośredniej bliskości kościołów, szkół, zakładów wychowawczych, ogródków dla dzieci, szpitali, tudzież prowadzić je łącznie z przemysłem gospodnim i szynkar skim. Przyrząd rzutniczy może obsługiwać tylko operator, który z pomyślnym wynikiem zdał egzamin z uzdolnienia zawodowego i który może co do tego wykazać się wynikiem politycznej władzy krajowej

²⁷⁴ Teofil Jarosz, który wspólnie z Wacławem Skarbak-Malczewskim prowadził w czasie wojny biuro kinematograficzne „Argus”, był jednym z najbardziej kompetentnych znawców techniki filmowej. Swoje doświadczenie wykorzystywał już w warunkach niepodległego państwa, publikując na łamach prasy branżowej artykuły na temat rozwoju technologicznego kina, patrz: Teofil Jarosz, *Jeden z cudów ekranu*, Kino dla Wszystkich 1926, nr 17, s. 14-15. Szczególnym uznaniem dla jego zasług było uhonorowanie, na Pierwszej Wystawie Foto-Kinematograficznej zorganizowanej w 1927 roku w Warszawie, złotym medalem „za ostatni model aparatu projekcyjnego własnej konstrukcji całkowicie wykonany w kraju”, patrz: *Plon Wystawy Foto-Kinematograficznej*, Kino dla Wszystkich 127, nr 52, s. 30. W 1939 roku znalazł się w gronie tych ludzi filmu, których prezydent Rzeczypospolitej Ignacy Mościcki uhonorował, wraz z Markiem Libkowem, Srebrnym Krzyżem Zasługi. Określono go przy tej okazji mianem „mechanika-konstruktora”, patrz: *Odznaczenia polskich filmowców*, Kino dla Wszystkich 1937, nr 4, s. 2. W roku 1936 obchodził trzydziestolecie swej foto-kinematograficznej działalności, która doczekała się niezwykle uroczystej fety na łamach prasy branżowej, patrz: K. A-ski (Kazimierz Augustowski), *30-lecie działalności P. dyr. Teofila Jarosza*, Wiadomości Filmowe 1936, nr 13, s. 5.

²⁷⁵ Kino-Teatr i Sport 1914, nr 1, s. 2.

²⁷⁶ Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 483 (25), s. 7.

(upoważniony operator), a ponadto odznacza się wymaganą starannością i posiada uzdolnienie do tego pod względem moralnym i fizycznym i ukończył 16 roku życia. Licencja może być odebrana wtedy, jeśli przedsiębiorstwo nie odpowiada wymaganiom²⁷⁷.

Precyzyjnie konstruowano zapisy dotyczące bezpieczeństwa budowlanego i przeciwpożarowego (ogniowego), a odnosiły się one do: odległości dzielących wyjścia od ulicy, szerokości schodów, wielkości miejsc na składanie ubrań i poczekalni, wysokości drzwi prowadzących na salę projekcyjną, oznaczeń dróg ewakuacyjnych, organizacji widowni i kabiny projekcyjnej,

Ubikacja na przyrządy (operatornia) musi być zupełnie oddzielona tak od ubikacji dla widzów, jak i od pobocznych ubikacji. Musi być urządzone w sposób zabezpieczający zupełnie przed ogniem, musi posiadać osobne wejście z drzwiami ogniotrwałymi, otwierającymi się na zewnątrz²⁷⁸.

Troska o zapewnienie bezpieczeństwa pożarowego powodowała, że władze bardzo często wprowadzały instrukcje mające zapobiec ewentualnemu nieszczęściu. Jeszcze w styczniu 1914 roku rząd gubernialny piotrkowski rozesał do podległych sobie organów policyjnych okólnik zobowiązujący je do kontroli kinematografów. Przede wszystkim sprawdzano, czy na seanse wpuszczono więcej publiczności niż jest miejsc i czy odległość między krzesłami jest swobodna²⁷⁹. Oczywiście życie przynosiło czasami konieczność, nie tylko omijania przepisów, ale wręcz karygodnego ich lekceważenia, co prowadziło do groźnych, a czasami nieszczęśliwie zakończonych wypadków. Aleksander Jasielski, pisząc o „kabinie lekkomyślności”, wspominał epizod ze swej wczesnej kariery kinooperatorskiej, gdy na prośbę organizującego pokazy kinematograficzne w tarnowskiej sali Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” inż. Edmunda Libańskiego, oddzielił się od widowni podwieszonymi do sufitu dywanami. Tylko wyjątkowemu szczęściu zawdzięczał on, iż od rozgrzanego sprzętu nie zajęła się łatwopalna taśma i nie doszło do tragedii²⁸⁰.

Ówczesne gazety zresztą dość często donosiły o incydentach spowodowanych niewłaściwym systemem zabezpieczeń w kinematografach na ziemiach polskich, choć nie unikały publikowania podobnych informacji pochodzących z dalszych części celuloidowej Europy²⁸¹. Krakowski „Czas” tak opisywał na początku 1914 tragedię,

²⁷⁷ Władysław Niemczyński, *Kinematograf. Podręcznik dla właścicieli teatrów świetlnych i operatorów*, Przemysł 1921, s. 188.

²⁷⁸ Tamże, s. 194.

²⁷⁹ *Z kinematografów*, *Rozwój* 1914, nr 7, s. 4.

²⁸⁰ Aleksander Jasielski, dz. cyt., s. 17-18.

²⁸¹ Cytowany wyżej „Dziennik Bydgoski” nie przepuszczał okazji, gdy mógł poinformować o związkach pomiędzy użytkowaniem kinematografu, a niebezpieczeństwem z tego wynikającym, np. w marcu 1910 roku ukazała się

jaka miała miejsce, bynajmniej nie w kinie, ale w wiedeńskim oddziale składu filmów firmy Gaumont:

Około 15 osób zajmowało się w osobnym pokoju czyszczeniem filmów za pomocą benzyny. W niewyjaśniony na razie sposób zapaliła się para benzyny, po czym zaczęły płonąć filmy celuloidowe, wywołując silny wybuch. Wkrótce nastąpił ponowny wybuch, który wysadził ścianę sąsiedniego składu filmów. Teraz dopiero ogarnął pożar setki filmów umieszczonych w puszkach z blachy. Płomienie z niebywałą siłą wdarły się do klatki schodowej wśród potwornego huku i wprost zdemolowały całe wnętrze domu czteropiętrowego. Gdyby nie konstrukcja żelazno-betonowa, całe wnętrze gmachu byłoby runęło. W pożarze zginęły dwie robotnice, a kilkanaście osób odniosło ciężkie rany²⁸².

Płomienie w kinematografie pojawiały się jeszcze w doniesieniach z Palermo, gdzie w wyniku paniki spowodowanej zapaleniem się taśmy stratowanych zostało 5 osób²⁸³ czy Ohio, gdzie przytomność umysłu obecnej na przedstawieniu operowej divy Luisy Tetrzzini pozwoliła uniknąć nieszczęścia²⁸⁴. Oprócz zagrożenia pożarowego, negatywny kontekst odbioru tworzyły informacje o możliwym zawaleniu się budynków, w zdecydowanej części niespełniających wymogów porządkowych. Już podczas wojny szczególnie szerokim echem odbił się wypadek z kwietnia 1915 roku, kiedy to w Morawskiej Ostrawie (dzisiaj część Wielkiej Ostrawy) runął dach w poczekalni miejscowego kinoteatru „Elite”. Na szczęście, mimo kompletu na widowni, obyło się bez ofiar, a jedynym poszkodowanym dotkliwie był kinooperator, bowiem „wałący się sufit, pociągnął za sobą budkę operacyjną, a wraz z nią operatora – nie uszkadzając samego aparatu”²⁸⁵.

Prowadzenie kinematografu wymagało także umiejętności księgowych, zmysłu kupieckiego i kalkulowania kosztów. Kino stawało się częścią przemysłu kulturowego, przynosząc zyski przewidyującym przedsiębiorcom i mnożąc straty tych, którzy nie potrafili sprostać rynkowym warunkom lub po prostu nie brali ich pod uwagę. O czym musiał zatem pamiętać ewentualny właściciel kinoteatru? Co wchodziło w skład finansowej kalkulacji prowadzenia tak ryzykownej działalności? Zdaniem branżystów, zamykała się ona w kilku segmentach:

obszerna notatka o 50 ofiarach śmiertelnych, jakie pochłonął pożar kinematografu we włoskim mieście Perugia, patrz: *Wiadomości potoczne*, Dziennik Bydgoski 1910, nr 50, s. 3.

²⁸² *Pożar filmów*, Czas 1914, nr 4, s. 5. O wydarzeniu tym informowały też dzienniki w zaborze rosyjskim, patrz: *Pożar filmów*, Nowa Gazeta 1914, nr 14, wyd. pop., s. 3, *Pożar film*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 9, s. 5.

²⁸³ *Katastrofa w kinematografie*, Kurier Warszawski 1914, nr 58, dod. por., s. 4, *Katastrofa w kinematografie*, Kurier Litewski 1914, nr 39, s. 3, *Wybuch filmy*, Rozwój 1914, nr 46, s. 5.

²⁸⁴ *Panika w kinematografie*, Kurier Warszawski 1914, nr 105, dod. por., s. 4.

²⁸⁵ Tost, *Katastrofa budowlana w teatrze kinematograficznym w M. Ostrawie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 100, s. 3.

- I. Koszty urządzenia (kapitał zakładowy)
 1. wynajęcie lokalu, względnie adaptacja odnajmowanych pomieszczeń, a nawet koszt wybudowania nowego obiektu;
 2. urządzenia wewnętrzne: ekran, krzesła, oświetlenie, dekoracje, jak zasłony, kurtyny;
 3. pianino i pulpity;
 4. aparat kinematograficzny, jego instalacje, przetwornica i wszelkie przybory, jak przewijaczki, gaśnice, naczynia na wodę, narzędzia ślusarskie;
 5. tablice reklamowe, szafki na fotografie;
 6. instalacja telefonu;
- II. Ogólne koszty handlowe
 1. uzyskanie koncesji;
 2. roczna opłata komornego;
 3. reklamy, ogłoszenia, afisze;
 4. ogrzewanie i oświetlenie;
 5. utrzymanie czystości i porządku;
 6. opłata za telefon;
 7. ubezpieczenie od ognia i wypadków;
 8. podatek miejski
 9. koszty kancelaryjne;
- III. Koszty utrzymania personelu
 1. operator i jego zastępstwo w przypadku urlopów;
 2. pomocnik operatora;
 3. kasjerka;
 4. woźny (szwajcar);
 5. bileterzy;
 6. muzykanci;
- IV. Koszty opłaty za wynajem filmów w zależności od jakości programu i częstotliwości zmian w ciągu tygodnia²⁸⁶.

²⁸⁶ *Kalkulacja w kinematografie*, Kinema 1921, z. 11, s. 31.

Kinematografy i ich repertuar w latach wojny 1914-1918

Pozornie czas wojny nie sprzyjał rozbudowie infrastruktury kinematograficznej. Wojenna scena, na której rozgrywały się naturalne dramaty całych narodów, miały miejsce efektywane starcia zbrojne, będące fascynującymi widowiskami batalistycznymi, prowadzone były misterne gry dyplomatyczne, z politykami, arystokratami i monarchami jako bohaterami zbiorowej wyobraźni, wydawała się atrakcyjniejszym rezerwuarem narracji niż kino, do niedawna jeszcze lekceważone przez elity i dostarczające fabuły uznawanych za demoralizujące. Jednak już kilka lat po zakończeniu światowego konfliktu, na początku trzeciej dekady minionego stulecia, publicyści filmowi zaczęli podkreślać, że właśnie w czasie Wielkiej Wojny kina na ziemiach polskich przyciągały większą publiczność niż w okresie względnego, acz pozornego spokoju, którego epilogiem było pierwszych siedem miesięcy roku 1914, omówionych w poprzednim rozdziale. Analizując na łamach dwutygodnika „Kinema” uwarunkowania ekonomiczne rodzimego przemysłu kinematograficznego w niepodległym państwie, anonimowy publicysta zauważył:

Chcąc mówić o obecnej sytuacji kinoteatrów musimy rzucić okiem na okres niedawno przeżyty. Jest to czas wielkiej europejskiej wojny, następnie wojen polskich. Na część tego okresu złożyły się nawet specjalne pewne warunki, które – dźwignęły wiele przedsięwzięć kinematograficznych i dały możliwość do chwilowego rozrostu kinematografów. Prawdą jest, że przedsięwzięcia, które przed wojną tonęły już, lub przynosiły stały deficyt, podźwignęły się, choć nie na długo. Złożyło się na to bardzo wiele czynników. Z jednej strony przez zakaz urządzania wieczorów tanecznych, spożycia alkoholu itp. ograniczeń, zmniejszyła się ilość rozrywek, z drugiej zaś strony – publiczność żyjąca pod ciągłym prężeniem nerwowym przeżywanych czasów, pragnęła rozrywek i chętnie się ku nim zwracała, by choć na chwilę zapomnieć o brutalnej rzeczywistości. I rzeczywiście od roku 1915 zauważyć musimy wzrost i podniesienie się kinematografów¹.

¹ *Groźna sytuacja kinoteatrów*, Kinema 1921, z. 9, s. 16.

Pisane z perspektywy kilku lat diagnozy wskazywały na brak alternatywy dla widowisk kinematograficznych². Rygory stanu wojennego ograniczały dostęp do wielu publicznych atrakcji, choćby poprzez stosowanie reglamentacji użytkowania przestrzeni publicznej, wprowadzenie godziny policyjnej³, a szczególnie ze względu na wyczuloną na przejawy nieprawomyślności, prewencyjną i represyjną cenzurę wojskową. Poza tym, nie należy zapominać, iż miasta z wpisanymi w swój pejzaż kinoteatrami, w czasie wojny dodatkowo były miejscami koncentracji oddziałów i pododdziałów tyłowych. Pochodzący najczęściej ze środowisk wiejskich, nieinteresujący się do tej pory kinem, żołnierze – rekonwalescenci odpoczywający po trudach walki, bądź rekruci szkoleni do działań frontowych, miesiącami przebywali w jednym miejscu – Warszawie, Kielcach, Piotrkowie Trybunalskim i konsekwencją tego było dostrzeżenie kinematografu jako kolejnego, atrakcyjnego miejsca spędzania czasu wolnego. W ten sposób powiększając liczbę „kinowidzów”, wojna stała się popularyzatorem kinematografii⁴. Aby pokazać, że sytuacja na ziemiach polskich nie była zjawiskiem odosobnionym, późniejsi komentatorzy zjawisk kulturowych przywoływali analizy dotyczące kondycji kin w innych miejscach Europy podczas Wielkiej Wojny. Londyński korespondent „Kinemy” A. Rose pisał w latach dwudziestych XX stulecia, że lata 1914-1918 były dla angielskiego przemysłu kinematograficznego wyjątkowo pomyślne. Pomimo rosnących cen, wysokiego kosztu sprowadzanych głównie z USA filmów, lichych i monotonna fabuła publiczność angielska tłoczyła się przed drzwiami kinematografów, nie wymagając od kina niczego ponad rozrywkę, służącą zabiciu czasu. Kiedy po zakończeniu wojny trzeba było przestawić gospodarkę na inne tory,

² Doniesienia prasowe z lat 1914-1918 wskazują na to, iż można było jednak zorganizować inne niż reglamentowane formy zabawy. Prasa regionalna w roku 1917, powołując się na stołeczne źródła informacji, donosiła: „coraz bujniej i liczniej powstają specjalne zakłady potajemne różnego typu, w których żądni nocnych rozrywek posilają się i zabawiają do późnej godziny, a nawet do ranka. (...) Niemniej liczne są potajemne jaskinie gry urządzone w lokalach prywatnych, często zmienianych po każdym skandalu. (...) Hazard wprost szaleje w Warszawie”, patrz: *Nocne życie w Warszawie*, Gazeta Łódzka 1917, nr 224, wyd. wiecz., s. 3, *Życie nocne w Warszawie*, Głos Rzeszowski 1917, nr 38, s. 2.

³ W Warszawie od września 1914 roku seanse kinowe kończyły się najpóźniej o godzinie dziewiętnastej, Przegląd Poranny, 1915, nr 4, s. 5, w roku 1917 przesunięto porę tę, decyzją prezydium policji, na godz. 22.00, patrz: *Obwieszczenie*, Gonicz Wieczorny 1917, nr 368, s. 3, a 1918 roku ustalono ją ostatecznie na godz. 23.00, patrz: *Godziny policyjne*, Przegląd Poranny 1918, nr 1, s. 3. Trzeba ponadto zaznaczyć, że właśnie uczestnictwo w przedstawieniach rozrywkowych, szczególnie w ostatnich latach wojny, zwalniało od konieczności przestrzegania godziny policyjnej, np. w lutym 1917 roku bilety zakupione na spektakl „Jarmark pod Biegunem”, jaki odbywał się w gmachu Siemens na Piotrkowskiej 96 w Łodzi, był jednocześnie przepustką nocną respektowaną przez policję i żandarmerię, patrz: *Bilety – jako przepustka nocna*, Gazeta Łódzka 1917, nr 41, wyd. wiecz., s. 3. W 1915 roku częstochowskie iluzjony musiały zamykać swoje podwoje już o godz. 21.30, patrz: *Z „Paryskiego”*, Gonicz Częstochowski 1915, nr 138, s. 2, z kolei w Zagłębiu Dąbrowskim w połowie 1917 roku „restauracje, teatry i kinematografy” mogły funkcjonować do 23.00, patrz: *Rozporządzenie o zamykaniu sklepów i ruchu ulicznym*, Iskra 1917, nr 114, s. 2. We Lwowie, jeszcze przed ponownym przejęciem miasta przez administrację austriacką w kwietniu 1915 roku, godziną zamykania kinematografów była 23.00, patrz: *Gazeta Wieczorna*, Lwów 1915, nr 2292, s. 4.

⁴ Władysław Balcerzak, *Przemysł filmowy w Polsce*, Warszawa 1928, s. 4.

zredukować wydatki, a także zmienić przyzwyczajenia widowni kinowej, nastąpił krach w przemyśle filmowym.

Producenci, wynajemcy i wytwórcy – wszyscy w mniejszym lub większym stopniu byli dotknięci tym kryzysem. Znaczne zmniejszenie dochodów, upadek wielu kin, ciężki majątkowy stan wielu wytwórni i kantorów najmu – wszystko to znamionowało nadchodzącą katastrofę⁵.

Leon Brun, jeden z niekwestionowanych liderów polskiego czasopiśmiennictwa filmowego, podczas wojny przebywał w stolicy Francji – Paryżu i zauważył zjawisko, które później Wacław Grubiński nazwał „sztuką Hollywood”. Kino amerykańskie dominujące w polskim obiegu kinematograficznym od początku trzeciej dekady stulecia, zaczęło ukazywać swoją siłę właśnie w latach Wielkiej Wojny. Produkcja francuska niemal całkowicie ustała, a od 1916 roku najistotniejszy okazał się dla nadsekwanskiej kultury filmowej import obrazów z USA. Brun określił płynące zza oceanu dzieła mianem „kinematografii prawdziwej”. W przeciwieństwie do europejskiej będącej reprodukcją spektakli teatralnych, ta wywodziła się z porządku kultury popularnej, którą ucieleśniały opowieści westernowe. „Pamiętam – pisał Brun – potężne wrażenie, jakie wywarł na mnie cykl filmów cowbojskich z nieznanym prawie u nas Williamem S. Hartem w roli głównej”⁶. Współzałożyciel Towarzystwa Udziałowego „Sfinks” Alfred Niemirski (Silberlast) także widział rywalizację spod znaku Europa vs. Hollywood jako działanie stymulujące w latach wojny i okresie powojennym dynamikę filmowych przedsięwzięć:

Rozwój filmu śledzę od zarania i przez cały czas dla filmu pracuję. W moich oczach film rozwijał się idąc potężnymi krokami naprzód. Obserwowałem walkę filmu amerykańskiego z europejskim. Podczas wojny Ameryka dzięki kapitałom w krótkim czasie wyrwała prymat z rąk Francji, która była miejscem narodzin filmu⁷.

Tak samo definiował zachodzącą w latach wojny zmianę paradygmatu filmowego Egerton Sykes, dziennikarz i dyplomata, a w drugiej połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia pracownik ambasady angielskiej w Warszawie. Przyczyny powojennej sytuacji przemysłu kinematograficznego w Wielkiej Brytanii, zdominowanej przez eksport zza oceanu sięgały, jego zdaniem, właśnie lat 1914-1918.

⁵ A. Rose, *Przegląd Kinematograficzny w Anglii (Korespondencja własna)*. *Kino przed i po wojnie*, Kinema 1922, z. 17, s. 18.

⁶ Leon Brun, *Z dziejów walki o honor kina*, *Świat Filmu* 1937, nr 2, s. 9.

⁷ *Popierajcie polskie filmy! Woła prezes Alfred Niemirski*, *Kino dla Wszystkich* 1932, nr 5, s. 8.

Podczas wojny, angielski przemysł filmowy, jakkolwiek słaby, rozwijał się dość pomyślnie, dopóki nie został doszczętnie zniszczony przez olbrzymi napływ filmów amerykańskich, sprzedawanych na rynku angielskim po cenach, nie mających żadnego związku z kosztami produkcji⁸.

Wojenne opinie o kinematografie zmieniały się. Uczestnictwo w obiegu filmowym stawało się doświadczeniem coraz powszechniejszym – związki między frontowymi zmaganiem walczących armii a ich ekranową wizualizacją z jednej strony oddziaływały perswazyjnie i mobilizująco, z drugiej zaś były rynkową propozycją, w której mieściła się kalkulacja ryzyka i spodziewanych zysków. Oczekiwano jednak od kina znacznie więcej niż do tej pory. W połowie wojny „Goniec Częstochowski” pozwolił sobie na taką refleksję:

Kinematograf jest dziś bardzo aktualny i ważny. Aktualny, gdyż nie ma prawie mieszkańca miasta, który by przynajmniej raz w tygodniu nie był w kinematografie. Zaś ważny z tej racji, że kinematograf może być bardzo ważną placówką kulturalną. Przez odpowiedni dobór film udoskonaleńszych i bogatych ilościowo, można zaznajomić szerokie masy społeczeństwa z bogatymi dziejami kultury ludzkiej, od najdawniejszych czasów do obecnych. Przed filmą kinematograficzną dziś już nic się ukryć nie zdoła⁹.

Kinematograficzne przedsiębiorstwa zastąpiły, choć oczywiście nie wyeliminowały samotnych fotografów pracujących dla masowych mediów, których dokonania z pierwszej linii frontu jeszcze kilkanaście lat wcześniej fascynowały, budząc podziw zarówno dla odwagi fotoreportera, jak i poprzez potęgę grozy oddanej na skutek zwolnienia migawki obiektywu.

Dzisiaj żadna „szanująca się” firma nie wyśle aparatu fotograficznego – Dzisiaj tylko kinematograf, kinematograf i jeszcze raz kinematograf... Kinematograf uwiecznił najokropniejsze chwile, najniebezpieczniejsze momenty – uwiecznia ruch, grozę położenia, daje pojęcie, jednym słowem, o wypadkach chwili¹⁰.

Niepewność towarzysząca mobilizacyjnej gorączce pierwszych sierpniowych dni 1914 roku spowodowała, iż większość warszawskich kinematografów została zamknięta¹¹, ale był to jedynie chwilowy odruch, bowiem wkrótce wzmożło się zainteresowanie życiem rozrywkowym metropolii.

⁸ Egerton Sykes, *Położenie przemysłu filmowego w Anglii*, Kino dla Wszystkich 1926, nr 12, s. 1.

⁹ Habdank, „Juliusz Cezar”, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 263, s. 4.

¹⁰ *Kinematograf w dzisiejszej wojnie*, *Prąd* 1914, nr 11, s. 2.

¹¹ *Kurier Warszawski* 1914, nr 219, s. 3.

Oczywiście były też iluzjony, takie jak „Miraż” (Mirage), które mimo trudności z pozyskiwaniem nowych taśm, nie przerwały działalności¹², a nawet „ze względu na ogólny poważny nastrój rozrywały publiczność, wystawiając obrazy o treści wesołej”¹³, ale wobec docierających do Warszawy relacji epatujących wojenną retoryką postulowany był daleko posunięty umiar w doborze repertuaru. Redakcja „Gazety Porannej 2 Grosze” na początku 1915 roku raportowała:

Zauważyliśmy, że w ostatnich czasach wprowadzono na ekrany dramaty o treści nie licującej z nastrojem chwili, która daleka jest od interesowania się „figlarnością” komponowaną na temat nieporozumień buduarowych. Jesteśmy zdania, że teraz bardziej niż kiedykolwiek, unikać należy „dramatów” drastycznych, gdyż kinematografy stały się miejscem rozrywek nie tylko dla osób dorosłych ale i młodzieży w wieku szkolnym, która powinna oglądać demonstracje pięknych, mocnych charakterów, czynów wzniosłych i szlachetnych, a nie jakieś przygody wątplych, wynaturzonych egzystencji, dla których milczy potężny rytm dzielnego – zdrowego jak dąb – życia¹⁴.

Takich dylematów nie mieli przybywający do miasta przedstawiciele rosyjskich korpusów oficerskich, którzy właśnie w lokalach publicznych szukali atrakcji mogących złagodzić poczucie oddalenia od swych pierwotnych miejsc zakwaterowania i pozwolić na relaks przed wyruszeniem na pozycje frontowe. Jeden z publicystów „Nowej Gazety” oddał atmosferę tamtych miesięcy w sposób wyraźnie nacechowany niechęcią do kinematograficznej oferty:

W sklepach, kawiarniach, hotelach, teatrach i kinematografach zapanował ruch ożywiony przez zakupy i zabawy oficerów rosyjskich, którzy szastali pieniędzmi na prawo i lewo, zdobywając sobie opinię doskonałych klientów, a co zatem idzie i pewną sympatię sfer, stojących jak najdalej od wszelkiego uświadomienia społecznego i narodowego¹⁵.

Nie dość, że rosyjska klientela związana ze środowiskami armijnymi opanowała kinematografy, to na domiar złego wymuszała ona, zdaniem cytowanego wyżej publicysty, dostosowanie repertuaru do bezrefleksyjnego wyłącznie ich użytkowania. Gdy kilkanaście kilometrów od Warszawy trwały walki, na scenach i ekranach miejskich kin i teatrów królowały „komedie, farsy i revuetty”. Korespondent moskiewskiej „Rieczy” w relacji z 20 grudnia 1914 r. sugerował, że ożywiony ruch w kinematografach

¹² Warszawska prasa donosiła: „Czynny bez przerwy iluzjon „Mirage” Nowy Świat 63 gromadzi na swej doskonałej obsłużonej widowni liczne zastępy publiczności, demonstrując interesujące obrazy”, patrz: *Z kinematografu*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 628 (224), s. 1.

¹³ *Z kinematografu*, Gонец Wieczorny 1914, nr 360, s. 2.

¹⁴ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 832 (14), s. 3.

¹⁵ Varsoviensis, *Z historii Warszawy w czasie wojny*, Nowa Gazeta 1916, nr 11, wyd. pop., s. 1.

jest oznaką zaadaptowania się miasta do nowych warunków wojennych¹⁶. „Mimo grozy wojny ludzie mają czas i humor na chodzenie do teatrów i kinematografów – donosiła na początku roku 1915 krakowska „Nowa Reforma”¹⁷, a warszawski „Goniec Poranny”, jeszcze w sierpniu 1914 roku odnotował:

W ostatnich paru dniach powiększyła się frekwencja uczęszczających na widowiska w Warszawie. Nie tyle jednak powiększyła się liczba widzów w teatrach, ile w kinematografach. W jednym z nich, mieszczącym się w ogródku we wtorek wieczorem było prawie tak dużo osób, jak za... dawnych, dobrych czasów¹⁸.

Prasa przywoływała także gorsze opinie o kinematografach, które w obliczu trudności transportowych uniemożliwiających częstą zmianę programu zaczęły być kontestowane przez niegdysiejszych bywalców. Prezentowanie ogranych obrazów pod nowymi tytułami nie było jedyną z krytykowanych technik stosowanych przez dyrekcje iluzjonów. Zdarzały się też seanse filmów bez odpowiednio opracowanych napisów międzyujęciowych. Skutkiem tego „nawet w dni świąteczne sale kinematografów świeciły pustkami”¹⁹. Oczywiście funkcjonowanie obiektów kinowych musiało podlegać nowym normatywom – w grudniu 1914 r. gubernatorzy i naczelnicy miast w Królestwie Polskim otrzymali ministerialny cyrkularz w tej sprawie. Przepisy były bardzo szczegółowe i zawierały kilkadziesiąt paragrafów z warunkami urządzeń sal projekcyjnych, schodów, oświetlenia i siedzeń²⁰. Regulacje te pozostawały niezmiennione niemal przez cały okres wojny. Dopiero w sierpniu 1918 roku wydział budownictwa warszawskiego magistratu opracował nowe przepisy dla kinematografów instalowanych zarówno w pomieszczeniach specjalnie na ten cel budowanych, jak i adaptowanych w służącym do tej pory innym potrzebom budynkach. Jednym z ważniejszych postanowień było ustalenie trzymetrowej odległości oddzielającej pierwszy rząd widowni od estrady z ekranem i poszerzenie miejsc między poszczególnymi szeregami krzeseł²¹.

W latach 1914-1918 stolicy Królestwa Polskiego przybyło kilka kinematografów, które wpisały się w strategię działania kultury w specyficznych, wręcz przyfrontowych warunkach. Pierwszy z nich – „Mignon” otwarto już pod koniec października 1914

¹⁶ *Wieści z Warszawy*, Nowa Reforma 1915, nr 22, wyd. pop., s. 1.

¹⁷ *Z Królestwa Polskiego*, Nowa Reforma 1915, nr 23, wyd. por., s. 2.

¹⁸ *Teatry i kinematografy*, Goniec Poranny 1914, nr 368, s. 2.

¹⁹ *Kinematografy wobec wojny*, Goniec Poranny 1914, nr 451 A, s. 2.

²⁰ *Przepisy o kinematografach*, Dziennik Polski 1914, nr 349, s. 2, *Przepisy dla kinematografów*, Goniec Poranny 1914, nr 601, s. 2.

²¹ *Kinematografy*, Kurier Warszawski 1918, nr 211, wyd. wiecz., s. 3.

z inicjatywy późniejszych właścicieli: Konrada Malinowskiego i Feliksa Felińskiego w budynku przy ul. Marszałkowskiej 81B. Zanim uruchomiono projekcje miejscowy wikariusz ks. Romuald Pozowski uroczyście poświęcił lokal²². Jednak najokazalszym z nowych kinoteatrów był usytuowany na podwórku posesji przy ul. Nowy Świat 19 „Palais de Glace” (Pałac Lodowy). Miejsce i nazwa znane już były warszawiakom – przez lata znajdowała się tam popularna ślizgawka, ale zarządzająca nią firma „Cynamon i Spółka” zmuszona była na początku 1914 roku sprzedać parcelę ze wszystkimi urządzeniami. Początkowo zainteresowani kupnem byli przedsiębiorcy, w prasie określani jako grupa moskiewska, którzy planowali utworzenie teatru variété na wzór berlińskiego Wintergarten²³, ale ostatecznie obiekt nabył przemysłowiec Edward Krzemiński. Przez kilkanaście miesięcy szukał on formuły działania – po planach zainstalowania tam hali restauracyjno-koncertowej i kabaretu zdecydował się na projekcje filmowe połączone z występami estradowymi²⁴. Podobno pomysł ten podsunęli Krzemińskiemu doświadczeni branżyści, Anna Mańkowska i Józef Wójcik, którzy stali się współudziałowcami „Lodowego”²⁵. Krzemiński niezbyt interesował się rozrywkową inwestycją – jako właściciel fabryki armatur i lamp gazowych na Mokotowie zawarł korzystny kontrakt z dowódcą II armii rosyjskiej gen. Michailem Aleksiejewem na dostawy wojskowe i praktycznie przez cały 1915 roku prowadził interesy w Moskwie²⁶. Dlatego „Palais de Glace” kierowany był przez dynamiczny zespół reprezentujących go dyrektorów: Bronisława Szulca (jednocześnie dyrygującego kinową orkiestrą), Józefa Wentę i odpowiedzialnego za repertuar Stanisława Jesiotra, który po wykupieniu części udziałów przedsiębiorstwa okazał się inicjatorem i konsekwentnym realizatorem współpracy z Aleksandrem Hertzem. Dzięki temu właśnie w kinie tym miały premiery niemal wszystkie wojenne filmy „Sfinksa”²⁷. Stanisław Jesiotr przez długi czas nie eksponował swego prawa do współwłasności kinematografu. Jego żydowskie pochodzenie mogło spowodować, że lokal omijałaby nastawiona antysemitcko część ewentualnej publiczności. Było bowiem tylko kwestią czasu,

²² *Nowy kinematograf*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 753 (295), s. 4.

²³ *Goniec Poranny* 1914, nr 114, s. 2. Owi „moskiewscy przedsiębiorcy” to w rzeczywistości grupa polskich finansistów: Ignacy Prusakiewicz, Jan Bełdowski, Bolestaw Avenarius, Wacław Kasprzycki, Karol Michelis, Stefan Lemene, Feliks Jaroszewski, Kazimierz Srokowski, Jerzy Białostocki, Karol Lisowski i Kazimierz Rodziewicz. Za sumę 125 000 rubli przejęli oni prawo do dzierżawy parceli, które następnie sprzedali Krzemińskiemu, patrz: *Sprzedaż „Pałacu Lodowego”*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 64, s. 2, *Losy Pałacu Lodowego*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 534 (76), s. 3. Niektórzy z sygnujących akt notarialny byli bardzo znanymi biznesmenami, np. Bolestaw Avenarius reprezentował pilźnieński koncern „Skoda”, a Stefan Lemene prowadził jedną z najbardziej renomowanych pracowni architektonicznych na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego.

²⁴ *Z Pałacu Lodowego*, Nowa Gazeta 1914, nr 200, wyd. pop., s. 4.

²⁵ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 839 (21), s. 3.

²⁶ *Miasto i przedmieścia. W sprawie teatrów miejskich*, *Goniec Warszawski* 1918, nr 270, wyd. pop., s. 2.

²⁷ *Z żałobnej karty. Stanisław Jesiotr*, *Kino dla Wszystkich i Teatr* 1937, nr 11, s. 2.

kiedy endecka prasa rozpocznie przeciwko „Lodowemu” krucjatę. Latem 1915 roku „Gazeta Poranna 2 Grosze” opublikowała tekst zatytułowany „Skandal w kinematografie”, którego retoryka wpisywała się w najbardziej czarnosecinny dyskurs. Udziały finansowe Jesiotra zostały przedstawione prawie jak spisek zorganizowany przeciwko chrześcijańskiej publiczności, a personel kina potraktowano niemal jak bojówkę syjonistyczną spod znaku Zeeva Żabotyńskiego.

Istniejący od kilku miesięcy kinematograf w „Pałacu Lodowym” na początku swej egzystencji starał się uchodzić za interes chrześcijański. Czyniono to tak zręcznie, że przez czas pewien oszukiwanie udawało się. Wreszcie pod presją przyznano się, że kinematograf ten należy do Żyda, ale zachowywano wszelkie pozory. Kiedy jednak powodzenie rozwinęło się dostatecznie i tłumy żydostwa ciągnąć zaczęły z Nalewek do „Palais de Glace”, zrzuciono maskę. Oprócz woźnych, cała administracja składała się z Żydów. Kasjerki, kontrolerzy, pomocnik zarządzającego itd. – żydzi²⁸.

„Gazeta Poranna 2 Grosze” przez kilka miesięcy bojkotowała kinematograf, dopiero w lutym 1916 roku – przy okazji premiery pantomimy „Afrodite” z muzyką Andy Kitschman i Polą Negri w tytułowej kreacji, wrócił on do jej łask. Być może było to efektem poszerzenia zarządu spółki o udziałowców akceptowanych przez endeckie środowiska²⁹. Zresztą „Palais de Glace” nie był jedynym przedsięwzięciem kinematograficznym, które z uwagi na narodowościowy charakter własności znalazło się w ogniu antysemitycznej krytyki. Kiedy latem 1915 roku dotychczasowi właściciele małego kina „Eldorado” przy ul. Hożej I. Ćwikiel i H. Zakrzewski postanowili pozbyć się małego dochodowego interesu, zostali napiętnowani niemal jak renegaci odsprzedający kapitałowi żydowskiemu polski majątek.

Zanim „Pałac Lodowy” zaprezentował własny repertuar, przeszedł kilka zabiegów adaptacyjnych i wreszcie w marcu 1915 roku warszawscy kinomani zostali poinformowani, że:

„Palais de Glace”, umyślnie wybudowany dla sztucznego toru tyżwowego posiada najobszerniejszą widownię w mieście. Po zaniechaniu sztucznej ślizgawki gmach pozostał czas jakiś niezajęty. Od wczoraj mieści się w nim nowo otwarty kinematograf. Dzięki obszerności sali, pomimo że miejsc jest z górą półtora tysiąca, nie licząc galerii, urządzono wyjątkowo wygodne przejścia i miejsca z których licznie zebrana wczoraj publiczność swobodnie mogła obserwować zajmujący dramat „Dni naszego życia”, podług scenariusza Leonidasa Andriejewa w doskonałym wykonaniu artystów teatru Stanisławskiego. Nadto w programie znalazła się też część humorystyczna „Zwycięzca kobiet”, a widoki

²⁸ *Skandal w kinematografie*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 988 (170), s. 4.

²⁹ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 204, wyd. wiecz., s. 3.

morza z natury zdjęto na tle poematu symfonicznego „Burza” Czajkowskiego, wykonanego przez orkiestrę filharmoniczną pod dyrekcją B. Szulca³⁰.

W rzeczywistości kinoteatr ten rozpoczął działalność wcześniej, bowiem już 21 stycznia 1915 r., organizując premierę uwzględniającą wojenny kontekst pokazu – film nosił tytuł „13-letni bohater Belgii”, a uzupełniały go: dokument „Co się obecnie dzieje w Belgii” i wesoła farsa „Tylko raz w rok”³¹. „Palais de Glace” potrafił zadbać o uatrakcyjnienie repertuaru, kontraktując z biurami wynajmu wyłączośc na niektóre, gwarantujące sukces, obrazy kinematograficzne. W nadchodzących sezonach, jak wspominałem wyżej, głównie tam swe premiery będą miały produkcje Aleksandra Hertza, a w estradowych popisach, jak choćby w egzotycznym tańcu z węzami, serca warszawiaków będzie zdobywać Pola Negri. Jednak nie brakowało także skarg na niektóre nieuczciwe praktyki zarządu „Pałacu Lodowego”. „Gdy program obiecuje operetkę w 2 aktach, publiczności, która opłaciła bilety, pokazują jeden akt – za widzenie drugiego każąc nową wносить opłatę” – napiętnowała iluzjon jedna z warszawskich codziennych gazet³².

Pod ostrzałem prasowej krytyki znalazł się na przełomie lat 1914/1915 „Teatr Nowoczesny”. Założona przez przedstawicieli środowisk nieznaną specyfiką branży teatralnej spółka wpadła w spiralę zobowiązań, którym nie mogła sprostać. Zaległości w wypłatach gaź były kilkumiesięczne a dywidendy dla akcjonariuszy istniały tylko na piśmie. W warunkach wojennych kinematograf miał okazać się ratunkiem dla podopadającego towarzystwa akcyjnego. W takiej sytuacji opinia publiczna potrafiła wytykać zachowania, które uważała za nieuczciwe. „Goniec Wieczorny” pytał:

Kręcąc korbką wału z filmami na przemian obrazów wojennych, to znów strasznych dramatów sensacyjno-obsmiewająco-ogłupiających zbierają gotówkę. Dlaczego jednak zapomnieli o wyprowadzonych przez siebie pole aktorach i wystawionych wekslach³³.

Kinematograf w „Teatrze Nowoczesnym” utrzymał się, podobnie jak i scena kabaretowa, do początków 1917 roku, kiedy to spółka na skutek niemożliwych do spłacenia zobowiązań wobec właściciela parceli p. Radkiewicza, została zlikwidowana³⁴. W sezonach wcześniejszych repertuar nie odstawał od oferty innych iluzjonów, choć niektóre z premier były anonsowane jako „filmy monopolowe” – na przykład

³⁰ Z *kinematografów*, Kurier Poranny 1915, nr 62, s. 2.

³¹ Kurier Warszawski 1915, nr 21, s. 1, Kurier Poranny 1915, nr 21, s. 1.

³² *Teatryki i kinematografy*, Dziennik Polski 1915, nr 316, s. 5.

³³ *Na gruzach Teatru Nowoczesnego*, Goniec Wieczorny 1915, nr 39, s. 1.

³⁴ *Z sądów. O gmach „Teatru Nowoczesnego”*, Goniec Poranny 1917, nr 59, s. 3.

o „Zemście za ojczyznę” ten sam „Goniec Wieczorny”, który kilka tygodni wcześniej ganił spółkę, pisał wręcz entuzjastycznie.

Dramatyczna, pełna mocnych sytuacji „Zemsta za ojczyznę”, rozgrywająca się na tle przepięknych krajobrazów, przykuwa widza treścią oryginalnego utworu, wzruszającego, osnutego na ponurym tle nieszczęść czasu wojennego. Ileż reminiscencji naszych przeżyć straszliwych, nasuwa ten przepiękny utwór sztuki kinematograficznej³⁵.

W pomieszczeniach „Teatru Nowoczesnego” pod koniec 1917 roku rozpoczął działalność iluzjon „Polonia”³⁶.

W marcu 1915 roku przy Krakowskim Przedmieściu 58 powstał nowy kinematograf o nazwie „Kometka” – nazwa sugerowała związek z sezonowo instalowanym przy ul. Chłodnej 49-letnim teatrem filmowym, ale były to absolutnie ze sobą niepowiązane inicjatywy – po prostu dwaj przedsiębiorcy: Dionizy Stampf i Władysław Szymański postanowili w ten sposób dołączyć do branży. Na inaugurację wybrali film „Chryzantemy” w reż. Piotra Czardynina, licząc na to, że „zwabią licznych widzów pozbawionych do tej pory tego rodzaju rozrywki”³⁷. Kilka dni później Hipolit Knapp poinformował, że przejął od K. Michaljanca iluzjon „Dookoła świata” przy ul. Chłodnej 12, który „po gruntownym odnowieniu zostanie otwarty w nader urozmaiconym programie”³⁸. Knapp starał się pokazywać filmy krótko po ich ograniu w kinach wyższej kategorii, co czasami przynosiło pozytywny efekt – „Potop” w reż. Piotra Czardynina wyświetlany w maju 1915 roku, nie tylko gromadził komplety publiczności, ale także doczekał się ciepłych wzmianek w prestiżowych dziennikach – „dobry pomysł, piękna myśl, zamiast sensacyjnych częstokroć niezdrowych romansów, daje ludności mniej bogatej zdrowy program duchowy w postaci arcydzieła wszechświatowego”³⁹ – czytali prenumeratorzy „Gazety Porannej 2 Grosze”. W przededniu (dosłownie) wkroczenia wojsk niemieckich otworzył swoje podwoje kolejny kinoteatr – „Gloria” przy Nowym Świecie 43. Do tej pory mieścił się tam kabaret „Renaissance” i, jak wynika z opublikowanych inseratów, program estradowy miał w nowym obiekcie zostać zachowany. Atrakcyjność występów zapewniali: Romuald Gierasiński i Józefa Borowska⁴⁰. Nieco wcześniej zakończył swą krótką, bowiem zaledwie roczną egzystencję, kinematograf „Gigant”. Tym razem okoliczności były tajemnicze, a podejrzenia o nieuczciwe zlikwi-

³⁵ *Z kinematografu*, *Goniec Wieczorny* 1915, nr 249, s. 2.

³⁶ *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1917, nr 265, s. 1.

³⁷ *Przegląd kinematograficzny*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 892 (74), s. 3.

³⁸ *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 911 (93), s. 1.

³⁹ *Przegląd kinematograficzny*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 947 (129), s. 3.

⁴⁰ *Gazeta Nowa* 1915, nr 351, wyd. pop., s. 1.

dowanie przedsiębiorstwa liczne. Obiekt przy ul. Bielańskiej 5, w którym mieścił się kinoteatr, spłonął nad ranem 18 czerwca 1915 niemal doszczętnie. Ogień powstał prawdopodobnie znacznie wcześniej, bowiem gdy przybyli na miejsce strażacy, wewnątrz szopy kryjącej urządzenia iluzjonu trawiły płomienie i ratować trzeba było sąsiednie budowle⁴¹. Mimo dosyć sprawnie przeprowadzonej akcji ratowniczej, wszystkie aparaty projekcyjne uległy kompletnemu zniszczeniu. Właściciel „Giganta” Fritz Celmajster nie ubezpieczył kina od pożaru i dlatego przez długi czas spekulowano na temat rzeczywistych powodów wypadku⁴². Miał z pewnością kłopoty finansowe, bowiem jeszcze kilkanaście miesięcy później z roszczeniami występowali niektórzy jego dotychczasowi kontrahenci⁴³. Nazwisko właściciela niegdysiejszego „Giganta” nie zniknęło z łamów prasy – w grudniu 1916 roku po bankructwie Kazimierza Kamińskiego jako dyrektora żydowskiego teatru „Elizjum” Celmajster starał się o przejęcie tego obiektu i organizację widowisk scenicznych⁴⁴. Przez cały rok 1917 podpisywał ponadto jako dyrektor inseraty prasowe „Teatru Ludowego” przy ul. Obożnej, który przede wszystkim prowadził działalność impresaryjną. W tym samym 1917 roku procesował się z artystką operetkową p. Montinband występującą pod pseudonimem Matyldy Saint Claire o niedotrzymanie umowy kontraktowej⁴⁵. Natomiast na miejscu spalonego „Giganta” w lutym 1917 roku stanął okazały, obliczony na 1200 osobową widownię teatr żydowski będący własnością Maxa Landaua⁴⁶. Ostatecznie obiekt przejęła spółka kinematograficzna „Argus”, która 30 marca 1918 roku zainaugurowała przy Bielańskiej 5 działalność nowego iluzjonu o nazwie „Grand Kino”⁴⁷ – kilka miesięcy później zmieniło ono nazwę na „Argus”. Prezentacje filmowe stanowiły tylko część, obok kabaretu i koncertów ogrodowych, jego repertuarowej formuły⁴⁸. Jako właściciel sygnował nowy iluzjon Wacław Skarbak-Malczewski, funkcje dyrektora pełnił Berthold Krozpow, a orkiestrą kierował P. Barszczewski⁴⁹. Panoramę

⁴¹ *Pożar kinematografu*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 986 (168), s. 3.

⁴² *Pożar „Giganta”*, *Kurier Warszawski* 1915, nr 166, s. 3. Pożary w kinematografach warszawskich nie zdarzały się zbyt często, niemniej te nieliczne zawsze były szczegółowo relacjonowane przez prasę, np. we wrześniu 1917 roku na skutek krótkiego spięcia elektryczności zapaliła się podczas projekcji w kinie „Mignon” taśma filmowa, „*Gazeta Poranna 2 Grosze*” nie dość, iż poinformowała o nienagannym zachowaniu obsługi, która nie dopuściła do wybuchu paniki, to dodatkowo podała nazwisko jedyne go poszkodowanego w wyniku incydentu – operatora Stanisława Neigele, patrz: *Pożar kinematografu*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1917, nr 256, s. 4.

⁴³ *Z sądów. Sprawa z „Gigantem”*, *Godzina Polski* 1918, nr 3a, s. 6, *Z sądów. Sprawa z „Gigantem”*, *Goniec Poranny* 1918, nr 4, s. 1-2.

⁴⁴ *Krach teatrów żargonowych*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 334 (1511), s. 2.

⁴⁵ *Z sądów. Sprawa artystki St. Claire*, *Goniec Poranny* 1917, nr 84, s. 2.

⁴⁶ *Nowe teatry*, *Godzina Polski* 1917, nr 59, s. 5.

⁴⁷ *Godzina Polski* 1919, nr 88b, s. 4.

⁴⁸ *Kurier Polski* 1918, nr 138, s. 2.

⁴⁹ *Przegląd Poranny* 1918, nr 85, s. 3.

peryferyjnych kin uzupełniło uruchomienie na Mokotowie w maju 1916 roku nowego obiektu o nazwie „Lira”, które wyróżniało się tym, że ilustrację muzyczną zapewniał renomowany zespół instrumentalny pod batutą Adama Furmańskiego⁵⁰.

Osobnym zjawiskiem, którego tradycje sięgały początków modernizacji miejskiej przestrzeni użytkowania kultury, były kinematografy ogródkowe – najczęściej stanowiące alternatywne miejsce prezentacji dla stałych kinoteatrów śródmiejskich. Ogrody filmowe były częścią strategii dyrekcji kin: „Oaza”, „Olimpia” czy „Eldorado”⁵¹. Mimo popularności, jaką się miejsca te cieszyły, czasami natrafiały na przeszkody nie do przewyciężenia. Latem 1917 roku z powodu zmiany czasu przedstawienia rozpoczynały się po zmierzchu, czyli o godz. 22.00, natomiast po godz. 23.00 obowiązywał całkowity zakaz poruszania się po ulicach. Motywowane rentownością starania o przedłużenie czasu pracy iluzjonu do północy nie przynosiły spodziewanego rezultatu⁵². Również w miejscach raczej kojarzonych z innego rodzaju rozrywką instalowano urządzenia projekcyjne. W lipcu 1915 roku na Dynasach – obiekcie należącym do Warszawskiego Towarzystwa Cyklistów zorganizowano benefis orkiestry symfonicznej i jej dyrektora Konstantego Sielskiego. W antraktach bezpłatnie pokazywano filmy na specjalnie rozłożonym ekranie⁵³.

Nietypowym natomiast przedsięwzięciem była inicjatywa zarządu orkiestry Filharmonii Warszawskiej, który jesienią 1915 roku doszedł do wniosku, że „urządzenie samych koncertów nie wytworzy niezbędnych warunków, mogących względnie choćby zapewnić byt zespołowi orkiestrowemu”. Remedium na te wątpliwości stało się zintensyfikowanie działalności kinematograficznej w sali wielkiej filharmonii. Mieszczące się w tym obiekcie kino „Urania” zostało zlikwidowane⁵⁴, a nowe przedsiębiorstwo stało się współwłasnością spółki filharmoników i „drobnego kapitalisty” Juliusza Wertheima. Ograniczono liczbę koncertów symfonicznych, przede wszystkim skupiając się na porankach muzycznych, nawiązano kontakty z firmami dystrybucyjnymi i zorganizowano 14 listopada 1915 r. pierwszy seans⁵⁵. Komunikat, jaki niegdyś filharmonicy, a obecnie również przedsiębiorcy kinematograficzni rozestali do prasy, zapowiadał:

⁵⁰ Z *kinematografu*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 133, s. 5.

⁵¹ Właściciele „Eldorado” oprócz filmowego ogródka z kinematografem i wyszynkiem, oferowali w sezonie zimowym także ślizgawkę, do obsługi której zatrudniono instruktora ze Szwajcarii A. Jeannevetę, patrz: Kurier Warszawski 1915, nr 355, wyd. wiecz., s. 1.

⁵² *Kinematografy „ogródkowe”*, Kurier Warszawski 1917, nr 136, wyd. wiecz., s. 3.

⁵³ Kurier Warszawski 1915, nr 182, s. 7.

⁵⁴ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1915, nr 273, s. 6.

⁵⁵ Kurier Warszawski 1915, nr 313, s. 1.

Program będzie ściśle dostosowany do wymagań sztuki. Obrazy uchybiające wymaganiom etyki i estetyki będą niedopuszczalne. O istotnie artystycznej wartości naszych pokazów świetlnych stanowić będzie posiadanie przez nas wyłącznej reprezentacji pierwszorzędných, światowych firm kinematograficznych. Określiwszy w ten sposób cel i charakter naszej pracy jesteśmy przekonani, iż ogół zajmie stanowisko życzliwe, wzmagając tym sposobem siły rozwojowe filharmonii warszawskiej⁵⁶.

Miejsce to jednak było już wcześniej naznaczone jako przybytek X Muzy – warszawscy kinomani pamiętali nie tylko mieszczący się tam do niedawna kinematograf „Urania”, ale przede wszystkim ubiegłoroczną wizytę Maksą Lindera, którego stare i nowe celuloidowe krotchwilę stanowiły żelazną pozycję niemal każdego repertuaru. Co jednak z deklaracji zarządu filharmonii udało się zrealizować. W nadchodzących miesiącach pokazane zostały m.in. filmy: „Tragiczna pomyłka” z Ferdynandem Bonnem według powieści Hermanna Sudermanna, „Nokturn” w reż. Heinricha Boltens-Baekersa z Olgą Desmond, „Cud matki Bożej” (Das Mirakel) w inscenizacji Maxa Reinhardta, a więc pozycje, które w wojennych warunkach wyznaczały standard dobrego i artystycznego kina. Zawarta też została umowa z wydziałem oświecenia publicznego na „urządzenie szeregu przedstawień i demonstracji kinematograficznych dla dzieci i młodzieży” w soboty, niedziele i święta⁵⁷. W lipcu 1916 roku Towarzystwo Akcyjne Filharmonia Warszawska stało się wyłącznym właścicielem kinematografu, Juliusz Wertheim przestał już nim kierować⁵⁸, a opinia publiczna została poinformowana, że „dochód z przedstawień kinematograficznych stanie się bezpośrednią podwaliną artystycznej działalności zrzeczenia orkiestrowego, które – pragnąc istnieć dla dobra ogólnego – liczy na szerokie poparcie”⁵⁹.

W 1917 roku na rogu Alei Jerozolimskich i Marszałkowskiej pojawiło się nowe kino „Syrena”, dość szybko umiejętnie prowadzoną akcją reklamową wypromowane na liczący się kinoteatr śródmiejski⁶⁰. Nieco później do katalogu warszawskich iluzjonów wpisała się „Zachęta”, która wiosną roku następnego zastąpiła upadłe kino „Casino” przy Nowym Świecie 27 i niemal od razu przygotowywała program dwójakiego rodzaju – wczesnym popołudniem dla dzieci i młodzieży, a wieczorem dla dorosłych⁶¹. Jednak prawdziwe trzęsienie ziemi w historii kinematografów warszawskich miało nadejść, a było nim wielkie przedsięwzięcie inwestycyjne, czyli uruchomienie

⁵⁶ *Z filharmonii*, Dziennik Polski 1915, nr 313, s. 5, *Listy do redakcji*, Kurier Warszawski 1915, nr 315, s. 7.

⁵⁷ *Kinematograf „Filharmonia”*, Kurier Warszawski 1915, nr 350, s. 2.

⁵⁸ *Komunikat Filharmonii*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 204, s. 4, *Orkiestra Filharmonii. Komunikat*, Goniciec Wieczorny 1916, nr 369, s. 2.

⁵⁹ Kurier Warszawski 1916, nr 202, s. 1.

⁶⁰ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 281, s. 1.

⁶¹ Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 81, s. 2.

17 listopada 1917 roku kinematografu „Stylowy” przy ul. Marszałkowskiej 112⁶². Obiekt ten, wzniesiony z inicjatywy jednego z najbardziej konsekwentnych filmowych przedsiębiorców nadchodzącego okresu niepodległej Polski Stanisława Zagrodzińskiego⁶³, położony w głębi posesji utrzymany był w stylu rococo. Komentatorzy życia publicznego docenili zaangażowane środki i efekt w postaci niezwykle eleganckiego wnętrza budynku z umeblowanym foyer, wygodnego rozkładu foteli na sali projekcyjnej, wszechobecnych dekoracji, pisząc: „p. Zagrodziński nie szczędząc, jak widać kosztów i zachodu, dał Warszawie miejsce rozrywki godne wielkiego miasta”⁶⁴.

Otwarto wczoraj przy ul. Marszałkowskiej kino-teatr w specjalnie dla widowisk zbudowanym gmachu, wzniesionym z wielkim kosztem i dużym smakiem. Zaraz pierwsze wrażenie widzów, zaproszonych na poświęcenie i otwarcie było nader pochlebne. „Europa” – szeptano sobie. Foyer łśni istotnie od wytwornych szkielec i widownia obszerna, biała cała z lekkim i dyskretnym przybraniem bordo portier. Świąteł mnóstwo i rozłożono umiejętnie⁶⁵.

Obiekt, który oprócz obszernego parteru wyposażony był także w dwa piętra, z amfiteatralnym układem rzędów krzeseł i łóżami na galeriach, okrzyknięty został przez prasę mianem „pałacu kinematograficznego”⁶⁶. Pierwszym zaprezentowanym filmem była niemiecka baśń filmowa „Wesele króla gór” z Paulem Wegenerem i Lydą Salmonową w rolach głównych i choć obraz podobał się, prasa narzekała, że „to kwintne cacko jakim jest *Stylowy* nie poświęcono bardziej literackim produkcjom”. Nie tylko z powodu doboru repertuaru Stanisław Zagrodziński narażał się miejscowej opinii publicznej. Lokalna prasa opisywała praktyki, które w najlepszym wypadku mogły uchodzić za nieuczciwość kupiecką⁶⁷. Zdarzały się nawet awantury w kinie,

⁶² Kino przetrwało dwudziestolecie międzywojenne, umiejętnie prowadząc nieustającą akcję wizerunkową. W dziesiątą rocznicę powstania „Stylowego” jeden z publicystów filmowych pokusił się o laudacyjną uwagę: „Stylowy przez cały czas swego istnienia wykazywał wprost pietyczną dbałość w doborze filmów, a przede wszystkim wielkie zrozumienie dla ciągłości linii repertuarowej”, patrz: Marian Gwiazdowski, *Jubileusz dziesięciolecia teatru świetlnego „Stylowy”*. *Wrażenia z pokazu filmowego w kinie „Stylowy”*, Kino dla Wszystkich 1927, nr 54, s. 6.

⁶³ Stanisław Zagrodziński miał w 1917 roku dopiero dwadzieścia lat, a za sobą kilka lat studiów na filozofii i prawie w Warszawie i Paryżu. Rozkręcenie kina „Stylowy” było możliwe jedynie dzięki kapitałom, jakie w przedsięwzięcie zainwestował jego ojciec Paweł Zagrodziński, będący zresztą współudziałowcem kinoteatru. W niepodległej Polsce Zagrodziński od 1921 roku prowadził biuro „Estefilm” i działał w samorządzie branżowym przez szereg lat, piastując funkcję prezesa Polskiego Związku Teatrów Świetlnych. Z jego inspiracji w 1925 roku zaczął ukazywać się dwutygodnik „Kino dla Wszystkich”, patrz: *Przedstawiciele polskiej branży filmowej. Stanisław Zagrodziński*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 73, s. 26. Zagrodziński podobnie, jak wielu ówczesnych ludzi kina szczególnie podkreślał znaczenie Aleksandra Hertza, jako inspiratora akcji filmowej, w jednym z wywiadów oświadczył: „W owym czasie poznałem Aleksandra Hertza, oglądałem pierwszy aparat kinematograficzny, zaznajamiam się z operatorami – czuję, że i ja utonę w branży filmowej. I tak się stało, rzucam prawo i zakładam »Estefilm«, patrz: *Wywiad z p. Prezesem Zrzeszenia Teatrów Świetlnych*, Kino dla Wszystkich 1933, nr 45, s. 18.

⁶⁴ *Kinematograf Stylowy*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 316, s. 3.

⁶⁵ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 315, s. 3.

⁶⁶ *Teatr, muzyka i sztuka. Teatr Stylowy*, Gonicz Wieczorny 1917, nr 574, s. 4.

⁶⁷ *Zajście w kinematografie*, Kurier Polski 1918, nr 270, s. 6-7.

podczas których musieli interweniować funkcjonariusze milicji miejskiej⁶⁸. Od czasu do czasu właściciel „Stylowego” stawał się także bohaterem rubryki sądowej, zwłaszcza wtedy, gdy nie wywiązywał się z zapisów zobowiązań kontraktowych z byłymi współpracownikami lub współudziałowcami⁶⁹.

Stałe pokazy kinematograficzne, organizowane w każdy wieczór od kwietnia 1917 roku wprowadził na terenie swojej parafii proboszcz kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie. Prezentował on wyłącznie obrazy o treściach religijnych i pobierał za wejście jedynie 5 kopiejek. Co ciekawe, niektóre projekcje organizowane były z wyraźną intencją – np. kilka seansów miało wzbogacić kasę kościoła, który zbierał fundusze na budowę pomnika zmarłego niedawno proboszcza Teofila Matuszewskiego dłuta artysty-rzeźbiarza Czesława Makowskiego⁷⁰. Pomimo zachęty ze strony prasy, inne parafie nie poszły w jego ślady⁷¹. Zorganizowania regularnych projekcji i to nie tylko materiałów oświatowych podjęto się natomiast latem 1917 roku we własnym obiekcie przy ul. Śniadeckich 5 Stowarzyszenie Robotników Chrześcijańskich, które pokazało podczas pierwszego seansu zestaw złożony z trzech filmów – fabularnego dramatu „Matka księdza” i dwóch dokumentów rodzimych: „Kraków w chwili obecnej” i „Przyszłość Polski bez alkoholu”⁷².

Kinematografy powstawały, ale nie ustawała nieuczciwa konkurencja między nimi. Ostrzeżenia wobec naruszających prawo przedstawicieli przemysłu kinematograficznego ukazywały się na pierwszych stronach wysokonakładowych gazet. Towarzystwo „Sfinks”, jako „monopolowy” dysponent eksploatowanych taśm, bardzo często stawiało sprawę na ostrzu noża:

Jedno z nowopowstałych i pseudo-poważnych biur kinematograficznych, pragnąc podnieść wartość sprowadzanych przez się obrazów, aby zadowolić odbiorców swoich, jak również powiększyć słabą frekwencję własnego teatru, dowiedziawszy się ubocznymi drogami nazw fabrykowanych przez nas obrazów, tendencyjnie nadaje te tytuły swoim obrazom. Ostrzegamy niniejszym Sz. Odbiorców naszych i Sz. Publiczność⁷³.

Właściciele praw autorskich (najczęściej Aleksander Hertz) sięgali w takiej sytuacji po interwencje ze strony władz. Wyprodukowana przez włoską Societą Italiana „Cines” na podstawie powieści Henry Bataille’a „Naga” z Lydą Borelli w roli głów-

⁶⁸ *Kronika bieżąca. Zajście w kinematografie*, Gonicz Poranny 1917, nr 113, s. 2.

⁶⁹ *Z sądów. O teatr „Stylowy”*, Przegląd Poranny 1918, nr 60, s. 4.

⁷⁰ *Pokaz kinematograficzny obrazów religijnych*, Kurier Polski 1917, nr 98, s. 5.

⁷¹ *Pożyteczny kinematograf*, Godzina Polski 1917, nr 101a, s. 3.

⁷² *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 212, wyd. wiecz., s. 2.

⁷³ Kurier Poranny 1917, nr 1, s. 1.

nej i w reż. Carmine Gallonego była nielegalnie wyświetlana w warszawskim kinach „Kultura” i „Cinema Panorama”. Na skutek zdecydowanej akcji kinoteatrów „Palais de Glace” i „Urania”, które wykupiły od Towarzystwa „Sfinks” prawo do pokazywania tego filmu, sprawą zajął się sąd grodzki, który po jej rozpatrzeniu uznał zasadność skargi i nałożył areszt na bezprawnie wyświetlane kopie⁷⁴. Spór zakończony na wokandzie warszawskiej Temidy przyczynił się zresztą do zwiększenia zainteresowania projekcją. „Kurier Poranny”, omawiając propozycje repertuarowe „Palais de Glace”, zauważył nawet:

Pomimo to, że teatr mieści parę tysięcy osób, codziennie kasa teatru bywa zamknięta już o wczesnej godzinie i całe masy publiczności zmuszone są odchodzić od okienka⁷⁵.

Na brak zainteresowania publiczności nie narzekają też „Cinema Panorama”. Kierownictwo obiektu krótko przed wojną objęła, ochrzczona przez prasę mianem „dyrektoreśy” branżystka ukrywająca się pod inicjałami N.G.⁷⁶. Będąc specjalnością repertuaru tego iluzjonu włoskie dramaty erotyczne – takie jak ekranizacje salonowych powieści Gabriele d’Annunzia w rodzaju „Kobiety” z Marią Carmi w roli głównej, powodowały, iż sala kina przy ul. Karowej 18 zapełniała się do ostatniego miejsca.

Panorama Cinema przedstawia widok niezwykły. Tłumy publiczności nie mogą się dotoczyć do kas teatru, obszerne poczekalnie i olbrzymia sala, przepelnione są publicznością. Widzieliśmy osoby, które powtórnie zakupują bilety, aby raz jeszcze przeżyć serię niezapomnianych wrażeń⁷⁷.

Projekcje dramatów o tak niepokojących tytułach jak „Naga” i „Kobieta” nie były jedyną atrakcją kinematograficzną, z jakiej mogła skorzystać w pierwszych miesiącach 1915 roku stołeczna publiczność, bowiem premiera „Nagiej” zbiegła się z dokonywaną w „Oazie” wymianą sprzętu projekcyjnego, co świadczyło o dynamicznym charakterze właściciela kina Czesława Lisowskiego, choć w powszechnej opinii kinematograf ten utożsamiany był z drugim włodarzem – Antonim Fertnerem. Jeszcze w lutym 1915 roku „Gazeta Poranna 2 Grosze” w następujący sposób komplemutowała „Oazę”:

Byliśmy w kinematografie „Oaza”. Jakież to miły teatrzyk. Zdawałoby się to sympatyczny nastrój panujący w „Oazie” zawdzięcza się jego właścicielowi p. Antoniemu Fertnerowi, którego pogoda i humor szczerzoty udziela się wszystkiemu co go otacza. Poczekalnia w „Oazie” urządzona jest wspólnie. Na ścianach gobeliny, na stołach wytworne magazyny ilustrowane, których zbiór w „Oazie”

⁷⁴ Z sądu handlowego. Spór o „Nagą” Bataill’a, Nowa Gazeta 1915, nr 127, wyd. por., s. 2.

⁷⁵ Z kinematografów, Kurier Poranny 1915, nr 84, s. 3.

⁷⁶ Przegląd kinematograficzny, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 806 (348), s. 4.

⁷⁷ Przegląd kinematograficzny, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 845 (27), s. 4.

nie ma sobie równego w Warszawie. Godzina czasu ubiegła nam jak chwila podczas przeglądania „L'art. Studio” czy „London Magazin'a” i mnóstwa innych przepięknych okazów sztuki graficznej. Cóż powiedzieć o repertuarze „Oazy”? Że jest zawsze dobry! Czyż może być inaczej skoro repertuar układa sam Fertner? A więc brawo Fertner na scenie, brawo i w „Oazie”. Podążamy do niej na „Noc omyłek”. Tylko podepszyjmy się mocno, gdyż popękamy ze śmiechu na tej arcywesolej farsie!⁷⁸.

Jakby tego było za mało – szczególny status właściciela „Oazy” akcentowała dziennikarska twórczość może niezbyt wyszukana, ale z całą pewnością zwracająca uwagę i zapadająca w pamięć:

Cóż powiedzieć o Fertnerze
 Że publiczność na lep bierze
 A tym lepem jego humor
 Że zaśmiewa się na umór
 A ponieważ wiecie przecie
 Że „Oaza” jego dziecię
 Więc przyjemność robiąc tacie
 W „Oazie” się zaśmiewacie⁷⁹.

Nowy aparat w kinie Fertnera umożliwiał prezentacje filmów wirażowanych i nie wiadomo, co bardziej przyciągało uwagę kinomanów: smaczek sensacyjnego skandalu okraszony niepokojąco erotycznym tytułem filmu w „Pałacu Lodowym” czy niezwykłość kolorowych prezentacji w „Oazie”. Ta innowacja technologiczna reklamowana jako amerykański wynalazek powodowała, iż jakość kolorowych pokazów była doskonalsza, niż wykonanych stosowaną do tej pory metodą „nadawania taśmie barwy za pomocą specjalnych farb, co przedstawiało wiele trudności i nie zawsze wywoływało pożądany efekt”⁸⁰. Wrażenia, jakich nowe aparaty kinematograficzne mogły dostarczyć, na pierwszym seansie podziwiali jedynie nieliczni:

Dla zaproszonych przedstawicieli prasy w kinematografie „Oaza” demonstrowano świeżo wynaleziony aparat kinematograficzny, dający projekcje kolorowe. Pokaz wypadł bardzo interesująco, mimo że aparat był ustawiony prowizorycznie, więc nie mógł wykazać całkowitej swej doskonałości. W każdym razie nie ulega wątpieniu, że zagadnienie kolorowości pokazów kinematograficznych zostało rozwiązane. Wynalazek ten na Warszawę i Królestwo Polskie reprezentuje polskie towarzystwo „Argus”⁸¹.

⁷⁸ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 857 (39), s. 3.

⁷⁹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 863 (45), s. 4.

⁸⁰ *Nowy wynalazek kinematograficzny*, Nowa Gazeta 1915, nr 142, wyd. pop., s. 2, *Nowy wynalazek kinematograficzny*, Kurier Warszawski 1915, nr 87, s. 7.

⁸¹ *Z kinematografów*, Kurier Poranny 1915, nr 87, s. 2.

Nieco później aparat kinematograficzny umożliwiający prezentację kolorowych obrazów o nazwie „Cinema-nature” zainstalował „Palais de Glace”⁸². Wymienione w notatce polskie towarzystwo czy, jak wynika z innych prasowych zapisów, polskie biuro „Argus”, którego właścicielami byli Teofil Jarosz i Wacław Skarbek-Malczewski, stawało się coraz bardziej widocznym graczem w branży kinematograficznej, oferując wiodącym kinom Warszawy dystrybucję filmów na warunkach monopolowych, jak w przypadku udostępnienia „Teatrowi Nowoczesnemu” i „Oazie” obrazu angielskiego o tematyce morskiej „Córka Neptuna”⁸³ z australijską mistrzynią długich pływackich dystansów Annette Kellerman w roli tytułowej, a kinematografowi „Olimpia” dramatu obyczajowego „Białe niewolnice w Ameryce”⁸⁴. Z czasem „Argus”, który rozszerzył swoje działania również na teren okupacji austriackiej, gdzie reprezentował jego interesy doświadczony przedsiębiorca filmowy Józef Kac⁸⁵, skoncentrował się na współpracy głównie z kinami „Kultura” i „Corso”:

Kinematografy „Kultura” i „Corso” korzystają z obrazów z biura kinematograficznego „Argus”, które to biuro z chwilą wstąpienia doń p. Skarbek-Malczewskiego ujawniło ożywioną działalność w kierunku swej specjalności. Należy popierać swoją firmę kinematograficzną ze względu na jej ciężkie warunki konkurencyjne⁸⁶.

Wspomniane kino „Kultura” zmieniało w omawianym okresie zarówno własność, jak i wystrój. W drugiej połowie 1916 roku kinoteatr „mieszczący się w specjalnie zbudowanym gmachu, przeszedł w ręce nowego, fachowego zarządu”.

Stali bywalcy iluzjonów mogą się obecnie przekonać, że nowy zarząd uczynił wszystko, aby teatryk ten na zwiedzających sprawiał miłe wrażenie. Sala widzów została gruntownie odświeżona, przy czym rozszerzono znacznie ekran, wprowadzono racjonalną wentylację, poczekalnie otrzymały nowe, bardzo gustowne umeblowanie⁸⁷.

Jednym z ciekawszych epizodów wojennego życia filmowej Warszawy było powierzenie w listopadzie 1916 r. Marianowi Fuksowi dyrekcji usytuowanego przy ul. Marszałkowskiej 114 kinoteatru „Olimpia”.

⁸² *Z kinematografu*, Kurier Warszawski 1915, nr 97, dod. por., s. 3.

⁸³ Nowa Gazeta 1915, nr 268, wyd. por., s. 1.

⁸⁴ Nowa Gazeta 1915, nr 273, wyd. pop., s. 1.

⁸⁵ *Józef Kac. Sylwetka jubileuszowa*, Wiadomości Filmowe 1938, nr 13, s. 4.

⁸⁶ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 831 (13), s. 3.

⁸⁷ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 410, wyd. por., s. 3.

W kinie „Olimpii” zachodzą zmiany nie lada. Cały teatr zostaje obecnie odnowiony i doprowadzony do poziomu artystycznego. Kierunek artystyczny objął znany w całej Warszawie fotograf „Świata” p. Marian Fuks. Ruchliwość p. Fuksa zapewnia „Olimpii” najzupetniej powodzenie⁸⁸.

Pozbawiony początkowo możliwości kręcenia własnych filmów Fuks, od niedawna pełniący funkcję przewodniczącego Stowarzyszenia Fotografów Zawodowych Królestwa Polskiego (chrześcijan)⁸⁹, wykorzystywał bardzo bogate archiwum fotograficzne, które powiększało się z każdym dniem, gdyż dostarczał ilustracji do kilku poważanych i wpływowych tygodników kulturalnych. W foyer kina wyeksponował fotografie naturalnej wielkości warszawskich radnych i członków Tymczasowej Rady Stanu, których utrwałił podczas wystąpień na mównicy w sali obrad ratusza, co mocno wiązało przestrzeń kultury audiowizualnej z życiem społeczno-politycznym stolicy Królestwa Polskiego. Każdy portret dodatkowo inkrustowany był faksymile podpisu prezentowanego rajcy⁹⁰, a przed rozpoczęciem seansów w sezonie zimowym 1916/1917 wystawiał w poczekalni iluzjonu popiersie Henryka Sienkiewicza celem uczczenia jego pamięci, po śmierci, która rzeczywiście odbierana była przez polskie społeczeństwo niemal jak żałoba narodowa⁹¹. Ponadto prezentował na ekranie wykonany przez siebie fotogram z portretem polskiego noblisty⁹². Organizował także, wspólnie z Towarzystwem Czytelni m. Warszawy, ilustrowane własnymi przeżroczami odczyty poświęcone twórcom „Potopu”⁹³. Program fabularny pod dyktando Fuksa miał również okazałą reklamę prasową, a film wybrany na premierę, za pośrednictwem biura wynajmu „Progress” wpisywał się w modne narracje o aferach wśród arystokratycznych sfer Europy, bowiem miejscem akcji były zarówno rosyjskie metropolie, jak i Mediolan, Barcelona i Paryż. Dzieło nosiło tytuł: „Proces księżnej Meszczerskiej” i składało się z pięciu aktów: 1. *Tajemnicze zabójstwo*; 2. *Dziennik Koli*; 3. *W Petersburgu – w kabarecie*; 4. *Na katordze, w Syberii*, 5. *Proces demaskujący księżną Meszczerską*. Dyrektor Fuks nie omieszkał także wykorzystać swojego zakładu fotograficznego przy Al. Jerozolimskich 43, by podnieść rentowność „Olimpii”, bowiem „dla uniknięcia tłoku przed kasami kina” w nim prowadził sprzedaż biletów⁹⁴. Wiadomo też,

⁸⁸ *Teatryki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 318, s. 6.

⁸⁹ *Ze Stowarzyszenia Fotografów Zawodowych Królestwa Polskiego*, Gonicz Wieczorny 1916, nr 140, s. 2.

⁹⁰ *Z kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 320 (1497), s. 2, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 320, wyd. por., s. 3.

⁹¹ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 320 (1497), s. 1.

⁹² *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 529, wyd. por., s. 2, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 320, s. 1.

⁹³ *Odczyt o Sienkiewiczu*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 340 (1517), s. 5.

⁹⁴ *Przegląd Poranny* 1916, nr 319, s. 1.

że jeździł osobiście do Berlina, aby zawierać umowy na sprowadzanie interesujących i oczekiwanych przez publiczność filmów. W taki sposób zaprezentował „Awanturę reportera amerykańskiego”, reklamowaną jako „niezwykły dramat kryminalno-detektywny”⁹⁵. Znakomity fotograf jednak dość szybko zrezygnował z prowadzenia kina. W lutym 1917 roku zamieścił na pierwszej stronie „Przeglądu Porannego” anons, w którym oświadczył, że po powrocie z zagranicy zajmie się jedynie prowadzeniem studia fotograficznego pod własnym kierunkiem i oferuje usługi z tym związane: „grupy zbiorowe i w medalionach oraz portrety i zdjęcia poza obrębem zakładu”⁹⁶, w marcu zaś opublikował na pierwszej stronie tego samego dziennika flagowe ogłoszenie, iż przestał zarządzać „Olimpią”⁹⁷. Prawdopodobnie na stanowisku kierownika kina zastąpił go w sierpniu 1917 r. Stanisław Kieniewicz, jeden z dyrektorów agencji kinematograficznej „Corso”, która stała się właścicielem obiektu⁹⁸.

Nie tylko kinematografy usytuowane w centralnych punktach aglomeracji radziły sobie w latach Wielkiej Wojny, a ich niezła kondycja dawała asumpt do instalowania nowych sal projekcyjnych. Biura kinematograficzne zajmujące się dostarczaniem na potrzeby przemysłu kinematograficznego niezbędnych do zorganizowania projekcji urządzeń też nie mogły narzekać na brak zainteresowania. Wspomniany wyżej „Argus”, firma z przedwojenną jeszcze renomą, sprowadzała zarówno filmy, głównie włoskiej produkcji, jak też „aparaty kinematograficzne, najnowsze systemy dla domów prywatnych, szkół, klubów i iluzjonów”, oferowała także „całkowite wyposażenie iluzjonów”⁹⁹, oraz wynajmowała projektory i filmy na specjalne przedstawienia¹⁰⁰.

Do wzbogacania oferty kinematograficznej wykorzystywano istniejącą już infrastrukturę, by pod nowym szyldem wyświetlać filmy. Jesienią – 28 września 1917 roku w gmachu „Teatru Nowoczesnego” przy ul. Jasnej 2, otwarty został kinoteatr „Polonia”¹⁰¹, w którego premierowym repertuarze znalazł się obraz wytwórni „Sfinks” „Jego ostatni czyn”, będący rzeczywiście „ostatnim czynem” Poli Negri w polskim kinie¹⁰². Kino było przestronne, nie unikało reklam prasowych¹⁰³, a ponadto jego

⁹⁵ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 37, s. 5.

⁹⁶ Przegląd Poranny 1917, nr 37, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 37, wyd. wiecz., s. 1.

⁹⁷ Przegląd Poranny 1917, nr 70, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 72, wyd. wiecz., s. 1.

⁹⁸ Kurier Warszawski 1917, nr 237, wyd. wiecz., s. 1.

⁹⁹ Kurier Warszawski 1916, nr 345, s. 2, Przegląd Poranny 1916, nr 342, s. 2.

¹⁰⁰ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 339 (1516), s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 348, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁰¹ Goniec Wieczorny 1917, nr 479, s. 1.

¹⁰² Kurier Polski 1917, nr 260, s. 1.

¹⁰³ Zdaje się, że kino „Polonia” potrafiło skutecznie zdobywać zycżliwość warszawskich dziennikarzy. Kilkakrotnie w różnych wydaniach „Nowej Gazety” ukazywała się notatka następującej treści: „Kino Polonia zajęło

zarządca potrafił zadbać o sprawiający komfortowe wrażenie kontekst odbioru: w poczekalni przez cały dzień czynna była kawiarnia, po południu zaś publiczność przyciągały fajfy taneczne, a więc mogła ona traktować ten obiekt jako przestrzeń „rendez-vous eleganckiego świata”¹⁰⁴. Filmy miały być dostarczane za pośrednictwem dwóch największych firm dystrybucyjnych – „Sfinks” i „Argus”¹⁰⁵. Nie koniec na tym – prawie równocześnie przy ul. Leszno 2 rozpoczął wyświetlanie filmów „nowo urządzonej według najświeższych wymagań kinoteatr »Chryzantema«, który obiecywał, że „demonstrowane będą obrazy tylko pierwszorzędne”¹⁰⁶.

Remonty, przebudowy, adaptacje starych obiektów, mimo iż w wielu przypadkach były rezultatem zaleceń policji budowlanej, też starano się przedstawiać jako wielkie wydarzenia niemal inicjujące nową epokę w filmowych dziejach poszczególnych miast. Gruntownie przerobiony kinoteatr „Corso” przy ul. Wierzbowej w Warszawie, po kilkumiesięcznej przerwie pod koniec 1915 roku, zaprosił na premierowy, a nadto bezpłatny, seans filmu „Tunel” przedstawiciele prasy i środowisk artystycznych. To okazało się dobrą strategią, bowiem już następnego dnia można było dowiedzieć się, że:

Lokal wytwornie urządzony, doskonały rozkład miejsc, zgrana orkiestra i normalne ceny, a przede wszystkim wysoce artystyczny program, jaki dyrekcja zapewniła sobie na przeciąg paru miesięcy, pociągną niewątpliwie całą Warszawę¹⁰⁷.

Spośród kilkudziesięciu warszawskich kinoteatrów należy wyodrębnić takie, które mimo śródmiejskiego położenia były mniej reprezentacyjne, oferowały węższy zakres pozafilmowych atrakcji, rzadziej modernizowały swoje urządzenia, ale z uwagi na niewygórowane ceny biletów odwiedzane były przez publiczność ubogą, mniej wymagającą, proletariacką. Do nich należał kinematograf „Lux” usytuowany przy ul. Twardej 49, o którym mówiono, że „dobrze wywiązuje się ze swego zadania, dając godziwą rozrywkę ludności uboższej. Program jest zawsze doskonale dobrany, zajmujący i pouczający”¹⁰⁸. Wśród owego doskonale dobranego programu znalazły się m.in. takie obrazy, jak: dramat „Pod gradem niemieckich kul”, „Cześć bohaterom”, „W ogniu słowiańskich burz” oraz „Sąd Czerwonego Fezu”. Małe kinematografy, szczególne te, które były zlokalizowane na peryferiach Warszawy, znalazły się na początku 1918

pierwsze miejsce wśród kinematografów warszawskich. Każde przedstawienie wypełnia wytworną salę widzów najelegantszą publicznością. Zdjęcia kinematograficzne z udziałem artystów warszawskich, wykonane w pracowni Tow. Sfinks są tajemnicą tego powodzenia”, patrz: *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 287, wyd. pop., s. 3.

¹⁰⁴ Nowa Gazeta 1917, nr 476, wyd. pop., s. 2.

¹⁰⁵ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 264, s. 5.

¹⁰⁶ *Przegląd Poranny* 1917, nr 261, s. 1.

¹⁰⁷ *Otwarcie kinematografu „Corso”*, Dziennik Polski 1915, nr 330, s. 3.

¹⁰⁸ *Przegląd kinematograficzny*, Gazety Poranna 2 Grosze 1915, nr 849 (31), s. 5.

roku pod lupą niemieckich służb sanitarnych. Zdaniem władz, gromadząca się w nich codziennie uboga ludność przyczyniała się do powstawania ognisk chorób zakaźnych. Właścicielom takich kin polecono zainstalować urządzenia „mające na celu poprawienie zdrowotności lokalu” i zakazano kategorycznie wpuszczania osób, jak głosiło rozporządzenie, „niechlujnie ubranych”¹⁰⁹. Zresztą w tym samym czasie władze zauważyły jeszcze jedno kinematograficzne zjawisko, praktykowane przez kina poza centrum – jak pisano – leżące w obrębie III, IV i VII stołecznych komisariatów milicji miejskiej. Iluzjony te nie miały bufetów prowadzących koncesjonowaną sprzedaż produktów spożywczych i dlatego:

podczas przerw, a nawet i w czasie akcji roznoszone są między publicznością na widowni rozmaitego rodzaju ciasta, słodycze itp. i w dodatku przez małe, brudne i niechlujnie ubrane dzieci¹¹⁰.

Dla ukrócenia tych praktyk naczelnik milicji nakazał, aby komisarze nie tylko karali za nielegalną sprzedaż obnośną, ale także zweryfikowali aktualność pozwoleń koncesyjnych w tych kinematografach, które prowadziły bufety z wyszynkiem. Warszawska publiczność zresztą stawała się coraz bardziej zdemokratyzowana – nie tylko opanowując przedmiejskie iluzjony, ale także goszcząc coraz częściej na widowni renomowanych teatrów, dokąd przenosiła zwyczaje i zachowania z kinematograficznej przestrzeni. Zauważył to nawet z galicyjskiej perspektywy korespondent „Kuriera Lwowskiego” konkludując, iż tradycyjny bywalec teatralnych galerii – inteligent został zastąpiony przez innego typu uczestnika kultury.

Na jego miejsce wdarły się na wierzch społeczny żywioły niekulturalne lub – obce. Nad teatr poważny przenoszą pikantne farsy, a tym bardziej kabaret i kinematograf. O ile chodzą do teatru, to obecnością swą obniżają poziom kulturalny, na który składa się współzycie widowni ze sceną. Śmiech w miejscach najmniej stosownych, ustawiczne spóźnianie się i zniecierpliwienie przed zapadnięciem kurtyny, szmer i rozmowy z czasie gry spotęgowały się coraz bardziej¹¹¹.

U progu uzyskania niepodległości nawet renomowane obiekty tworzące kinematograficzną infrastrukturę Warszawy – przyszłej stolicy państwa polskiego – przechodziły gruntowną odnowę. Zamknięty kilka miesięcy wcześniej „Palais de Glace”, odrodził się 22 listopada 1918 roku jako „Colosseum”. Pokazano na inauguracyjnym seansie obraz, który nie odwoływał się do wydarzeń z ostatnich czterech lat wojny, ale zapowiadał atrakcje, które kino spełniać, w opinii bywalców świątyni X Muzy, po-

¹⁰⁹ *Oględziny kinoteatrów*, *Godzina Polski* 1918, nr 44a, s. 4-5.

¹¹⁰ *Bufety w kinematografach*, *Goniec Warszawski* 1918, nr 283, wyd. pop., s. 2.

¹¹¹ (D.n.), *Teatr i teatry*, *Kurier Lwowski* 1917, nr 606, wyd. por., s. 2.

winno przede wszystkim. Był to „Cyrk Wolfsona” złożony z następujących epizodów: *Galowe przedstawienie; porwanie dziecka przez matkę; taniec nimf księżycowych; w krainie władcy podziemnego świata; wędrówka nimfy po świecie; u bogini wód; potop ziemi; demony w walce z ludźmi; gwiazdy w walce z demonami*¹¹². Zarówno film, jak i zrewitalizowany oraz działający pod nowym szyldem obiekt kinowy, zostały przyjęte z zainteresowaniem.

W pięknie odrestaurowanym i artystycznie ozdobionym lokalu dawniejszego „Palais de Glace” otwarty będzie wkrótce największy w Polsce kino-teatr pod nazwą „Colosseum”. Wszystkie wysiłki nowej dyrekcji skierowane są w tę stronę, aby na ekranie demonstrowane były wyłącznie pierwszorzędne arcydzieła filmowe krajowych i zagranicznych (francuskich, włoskich i amerykańskich) wytwórni¹¹³.

„Colosseum” potrafiło tworzyć imponujące widowiska, łącząc w jeden rozmaite modele rozrywki – np. ostatniego dnia roku 1918 zaprosiło warszawiaków na „Wielki festiwal sylwestrowy połączony z niezwykłymi feriami baletowymi i popisami najznakomitszych ulubieńców Warszawy pod nazwą *Powitanie nowej ery w dziejach świata*”. Tym, którym nie wystarczyły zapowiedziane atrakcje, obiecywano dodatkowo pierwszorzędny bufet restauracyjny pełen „cukrów, owoców i win”¹¹⁴. Patos państwotwórczy towarzyszył przygotowaniom do sylwestrowego wieczoru, bowiem w przeddzień można było dowiedzieć się, że impreza dedykowana jest przywódcom zwycięskiej koalicji, wśród których wymienieni zostali: Woodrow Wilson, Ferdinand Foch, George Clemenceau, Raymond Poincaré, David Lloyd George, Wiktor Emanuel III, Józef Piłsudski, Ignacy Jan Paderewski i Józef Haller. Publiczność dopisała jednak nie z powodu owych mężów stanu, ale dlatego, że mogła podziwiać Lucynę Messal w towarzystwie baletu opery warszawskiej, wysłuchać koncertu muzyki Liszta, a nade wszystko zobaczyć sprowadzony specjalnie na tę okazję, 10-aktowy film „Płodność”, zrealizowany na podstawie prozy Eugène’a Brieux¹¹⁵.

Jednak nie działalność „Colosseum” była najpoważniejszym akordem okresu przejściowego. Prawdziwie gigantyczną inwestycją stało się wybudowanie na miejscu „Panoramy” przy ul. Karowej nowego obiektu, który ochrzczono mianem „Amfiteatru”. Stała za tym grupa finansistów, którzy przeznaczyli na adaptację i prowadzenie kinoteatru aż pół miliona marek. Sporą część tej kwoty pochłonęło honorarium architekta Wacława Moszkowskiego, który należał do najdroższych przedstawicieli branży.

¹¹² Kurier Poranny 1918, nr 15, s. 1.

¹¹³ „Colosseum”, Kurier Warszawski 1918, nr 321, wyd. wiecz., s. 4.

¹¹⁴ Kurier Warszawski 1918, nr 354, wyd. wiecz., s. 1.

¹¹⁵ Kurier Warszawski 1918, nr 358, wyd. wiecz., s. 1.

„Amfiteatr” mógł jednorazowo gościć 1200 widzów, wyposażony był w ogromne foyer – wejścia i wyjścia były rozdzielone, zlikwidowano także schody, a przy odrzwiach na galerię „posługiwano się bezpiecznymi i dogodnymi dla komunikacji równiami pochyłymi”¹¹⁶. Pierwszym zaprezentowanym filmem była „Odetta” wg Victoriena Sardou z Franceską Bertini w roli tytułowej, dostarczony kinematografowi przez Polską Spółkę Kinematograficzną „Polfilma”¹¹⁷. Spółka ta, założona i kierowana przez inż. Stanisława Zadorę Szwajcera, wielkiego entuzjastę nie tylko kinematografu, ale także sportu tyżwiarskiego – przez lata sprawującego funkcję Warszawskiego Towarzystwa Łyżwiarskiego, stawiała się powoli coraz większą, i na dodatek nie jedyną, konkurencją dla „Sfinksa”¹¹⁸.

Warszawa na początku grudnia 1918 roku, od kilku tygodni była wolna od obcych wojsk, obcej administracji, od obcej cenzury realizującej dezyderaty polityczne w prasie, na scenie i na ekranie. Przestrzeń publiczna nie była już koncesjonowana przez zaborcę i okupanta. Znamionym przykładem nowego paradygmatu użytkowania kultury była notatka, jaka ukazała się na łamach „Kuriera Warszawskiego”:

Dotychczas objaśnienia tekstowe do obrazów kinematograficznych podawane były w języku przede wszystkim niemieckim (przed wojną w rosyjskim) i dodatkowo – w polskim. Obecnie niektóre kinematografy przestały podawać objaśnienia w języku niemieckim z uwagi na to, że jest już coraz mniej widzów, którym język niemiecki jest potrzebny¹¹⁹.

W Warszawie środowisko przedsiębiorców kinowych musiało na początku roku 1915 stawiać czoła nie tylko ograniczeniom naturalnie wynikającym ze specyficznej sytuacji miasta frontowego. Niemal nazajutrz po zainstalowaniu niemieckiej administracji wojennej, jej komendant hr. von Arnim spotkał się z redaktorami gazet i czasopism, i poinformował o ustanowieniu cenzury obejmującej przede wszystkim wydawnictwa periodyczne oraz zakazującej edytowania pism ulotnych. O cenzurowaniu repertuaru filmowego nie wspomniano¹²⁰. Ta sfera została uregulowana pod koniec lutego roku 1916, kiedy to przy Prezydium Policji Ziemskiej, działaniem obejmującym

¹¹⁶ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 355, wyd. wiecz., s. 3.

¹¹⁷ Kurier Warszawski 1918, nr 353, s. 1.

¹¹⁸ *Przedstawiciele polskiej branży filmowej*. Inż. Józef Zadora Szwajcer, Kino dla Wszystkich 1928, nr 73, s. 26.

¹¹⁹ *Objaśnienia w kinematografach*, Kurier Warszawski 1918, nr 312, wyd. wiecz., s. 6.

¹²⁰ *Cenzura dla dzienników*, Goniec Wieczorny 1915, nr 391, s. 2.

cały okręg warszawski ustanowiono biuro cenzury teatralnej i obrazów kinematograficznych¹²¹. Od sierpnia 1917 roku demonstrowane mogły być jedynie te obrazy, które miały odpowiednie cenzuralne poświadczenia wystawione przez Cesarsko-Niemieckie Prezydium Policji, a więc instytucję o znacznie większych kompetencjach i zasięgu¹²². Jednak warunkiem istnienia kinoteatrów było posiadanie koncesji, z tym że obowiązywały te zezwolenia, których udzielono jeszcze pod rządami rosyjskimi. W związku z tym właściciele kin zostali wezwani do przedłożenia w odpowiednich komisariatach policji dokumentów poświadczających status prawny prowadzonych przez nich przedsiębiorstw¹²³. Postanowienie to było respektowane z całą surowością prawa – kinematograf „Lux”, którego dyrekcja zlekceważyła ów obowiązek, został natychmiast zamknięty¹²⁴, a na inny „z powodu niedokładności ze sprzedażą biletów” nałożono karę w wysokości 100 marek¹²⁵.

Z całą pewnością warszawski Komitet Obywatelski, będący prowizoryczną reprezentacją polskiego życia politycznego postrzegał kinematografy nie tylko jako źródło dochodów, ale uznawał je za istotny element życia publicznego, wymagający uregulowań statutowych, nawet takich o tymczasowym statusie. Polski samorząd dość wcześnie zaczął porządkować przepisy dotyczące bezpieczeństwa w kinoteatrach. Od września roku 1915 wszystkie nowe kinematografy musiały być zlustrowane przez przedstawicieli Straży Obywatelskiej, tworzącej załączek polskiej służby porządkowej i otrzymać zezwolenie od jej komendantury na prowadzenie działalności¹²⁶.

Dzielnicowi Straży Obywatelskiej otrzymali polecenie, aby codziennie wieczorem, a szczególnie w wigilię świąt i w same święta, obchodzili kinematografy i bezwarunkowo nie pozwalali na wpuszczanie na widownię publiczności ponad wskazaną liczbę miejsc, oraz na dostawianie krzesel w przejściach¹²⁷. Komendant Straży Obywatelskiej polecił komisarzom dopilnować, by we wszystkich kinematografach, teatrach itp. nad wszystkim wejściami umieszczane były i podczas przedstawień palone latarnie świecowe lub naftowe z widocznym napisem na szybie „Wyjście”¹²⁸.

¹²¹ *Notatka*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 6, s. 1, *Cenzura teatrów i kinematografów*, Goniciec Wieczorny 1916, nr 116, s. 2.

¹²² *Cenzura film kinematograficznych*, Gazeta Łódzka 1917, nr 208, wyd. wiecz., s. 3.

¹²³ *Kinematografy*, Goniciec Wieczorny 1915, nr 437, s. 2.

¹²⁴ *Zamknięcie kinematografu*, Goniciec Poranny 1915, nr 427, s. 2.

¹²⁵ *Kara na kinematograf*, Goniciec Wieczorny 1915, nr 565, s. 3.

¹²⁶ *Przegląd Poranny* 1915, nr 29, s. 4.

¹²⁷ *Dozór nad kinematografami*, Goniciec Wieczorny 1915, nr 492, s. 2.

¹²⁸ *Dozór nad kinematografami*, Nowa Gazeta 1915, nr 411, wyd. por., s. 2.

Kinematografy były nie tylko kontrolowane incydentalnie. Wydana w 1917 roku „Instrukcja dla posterunków Milicji Miejskiej st. m. Warszawy” nakazywała funkcjonariuszom stałe dyżury w „teatrze, teatrzyku, kinematografie lub na sali koncertowej”. Obowiązki posterunkowego były rozległe i spisane bardzo precyzyjnie:

1. Posterunkowy winien dokładnie wiedzieć, gdzie znajdują się wyjścia stałe i zapasowe, jak również gdzie są rozmieszczone hydranty i gaśnice ręczne.
2. Przy wszystkich korytarzach i drzwiach wyjściowych, jak również w klatkach schodowych w teatrach, teatrzykach, kinematografach i na salach koncertowych winny znajdować się napisy: „Wyjście”, oświetlone podczas przedstawienia lampkami zapasowymi.
3. Zabrania się palenia cygar i papierosów we wszystkich pomieszczeniach teatrów, prócz palarni.
4. Zabrania się zastawiania dekoracjami i innymi ruchomościami wszelkich korytarzy i przejść, jak również miejsc, w których znajdują się hydranty i gaśnice.
5. Zabrania się dostawiania krzeseł na widowni, w razie większego napływu publiczności.
6. W teatrach – za kuliszy, w kinematografach zaś do kabiny aparatu projekcyjnego nie wolno wchodzić osobom obcym¹²⁹.

Czy zatem powierzenie, złożonym z polskiego przedstawicielstwa, organom miejskim spraw związanych z bezpieczeństwem w kinematografach było dowodem na brak zainteresowania policyjnej władzy okupacyjnej organizacją ruchu filmowego w stolicy Królestwa Polskiego? Oczywiście nie. Pierwsze rozporządzenie, wydane już 10 sierpnia 1915 r. przez tymczasowego gubernatora gen. mjr. Gerekego, nakazywało organizatorom przedstawień teatralnych i kinematograficznych unikania tematów politycznych przy konstruowaniu repertuaru, w szczególności zaś zabraniało wystawiania sztuk teatralnych o tematyce historycznej¹³⁰, czego oczywiście nie można było wyegzekwować. Regulacje systemowe, przejęte z ustawodawstwa niemieckiego, podpisał kilka miesięcy później szef warszawskiej policji (Polizeipräsident) Ernst Reinhold Gerhardt von Glasenapp, sprawujący swój urząd aż do października 1918 roku.

Rozporządzenie Policyjne odnoszące się do kinematografów

Na mocy rozporządzenia z dnia 22 marca 1915 r. dotyczącego władzy policyjnej powiatowych urzędów policyjnych włącznie z rozporządzeniem z dnia 6 września 1915 roku wydaję niniejszym dla Warszawy i przedmieść następujące rozporządzenie policyjne.

¹²⁹ Instrukcja dla posterunkowych Milicji Miejskiej st. m. Warszawy, [w:] Piotr Krzysztof Marszałek, *Prawo policji państwowej w II Rzeczypospolitej 1915-1945. Wybór źródeł*, Toruń 2009, s. 216.

¹³⁰ *Rozporządzenia urzędowe*, Dziennik Polski 1915, nr 224, *Rozporządzenie policyjne odnoszące się do kinematografów*, *Goniec Wieczorny* 1915, nr 556, s. 3. O regulacjach tych informowała także prasa galicyjska, patrz: *Rozporządzenie w sprawie teatrów, widowisk i afiszy*, *Ilustrowany Kurier Codzienny* 1915, nr 215, s. 3.

Paragraf 1

Nakładcy i posiadacze filmów kinematograficznych obowiązani są przedłożyć wszystkie filmy włącznie do tych które pochodzą z państwa niemieckiego lub austro-węgierskiego zaraz po obiorze lub fabrykacji a więc jeszcze przed oddaniem ich właścicielom kinematografów urzędowi cenzury przy Cesarsko-Niemieckim Prezydium policji w celu zbadania i pozwolenia na przedstawienia.

Zarząd cenzury wystawia po zbadaniu filmu kartę cenzurową lub potwierdza kartę przesłaną z zagranicy.

Paragraf 2

Te filmy lub część filmów, które przez zarząd cenzury nie zostały dozwolone muszą być oddane do przechowania w Cesarsko-Niemieckim Prezydium Policji.

Paragraf 3

Właścicielom lub zawiadowcom kinematografów wolno przedstawiać tylko te filmy, na które były wystawione lub potwierdzone karty przez Urząd Cenzury przy Cesarsko-Niemieckim Prezydium Policji.

Paragraf 4

Właściciele lub zawiadowcy kinematografów muszą najpóźniej na dwa dni przed przedstawieniem podać program przedstawień w dwóch egzemplarzach i załączyć karty cenzuralne i obowiązani są delegowanemu z Prezydium Policji urzędnikowi pokazać na jego żądanie wszystkie w programie wymienione filmy przed przedstawieniem.

To samo rozporządzenie odnosi się do zmian programu.

Paragraf 5

Przedstawienia, które jedynie dla dorosłych, tj osób od 15 lat, lub dla dzieci tj. osób do lat 15 są prezentowane, muszą być jako takie, przy wejściu na widowiska wyraźnie oznajmione.

Na przedstawienia dla dorosłych dzieci nie mają przystępu. Przedstawienia dla dzieci muszą być osobno zameldowane i potrzebują osobnego zezwolenia.

Na wielki tydzień musi być specjalny program przedstawiony i przedłożony.

Paragraf 6

Właściciele kinematografów są zobowiązani kontrolującemu urzędnikowi pozwolić na wolny wstęp do teatru i wskazać mu odpowiednie miejsce stosownie do jego życzenia.

Paragraf 7

Przekroczenia powyższych rozporządzeń podlegają karze pieniężnej do 1000 marek lub karze aresztu do 3 miesięcy i mogą pociągnąć za sobą zamknięcie kinematografu.

Paragraf 8

Powyższe rozporządzenie policyjne obowiązuje z dniem 10 listopada 1915 r. z wyjątkiem par. 3, który dopiero po przeprowadzeniu odbioru filmów przez zarząd cenzury będzie zobowiązany.

Warszawa 30 października 1915 r.

Cesarsko-Niemiecki prezydent Policji von Glasenapp

USTAWA KOSZTÓW

Do rozporządzenia z dnia 30 października 1915 r. dotyczącego teatrów kinematograficznych

Nr 1. Koszta odbioru urzędowego filmów własnego nakładu wynoszą: przy długości niżej 100 metrów 5 marek i za każde następne rozpoczęte 50 metrów po 2.50 marki.

Nr 2. Filmy przedstawiające pod ogólnym tytułem rozmaite zdarzenia jak np. „Tydzień wojenny”, „Wrażenia z podróży” liczą się jako jeden film.

Nr 3. Prócz pod nr. 1 wymienionych filmów odbiór wszystkich innych odbywa się bez kosztów, dopóki posiadacze filmów będą dawali bezpłatnie przyrządy potrzebne do odbioru.

Nr 4. Koszta wystawienia pierwszej karty cenzurowej wynoszą 1,5 mk za kopię, którą posiadacze filmów muszą sami odpisać oraz za potwierdzenie karty cenzurowej mk 0.50.

Warszawa 30 października 1915 r.

Cesarsko-Niemiecki prezydent Policji von Glasenapp¹³¹.

Pomijając fakt, iż przytoczony dokument świadczy o tym, że nie traktowano kinematografów w warunkach wojennych w sposób szczególnie restrykcyjny, bowiem jego zapisy nie odbiegają zbytnio od regulacji obowiązujących w Cesarstwie Niemieckim sprzed 1914 roku, to jednak mówi nam sporo o zasadach wprowadzania do obrotu filmów, zarówno produkowanych przez miejscowe podmioty kinematograficzne, jak i sprowadzanych z pozawarszawskich biur wynajmu. Zwraca uwagę system kontroli dotyczący także obrazów, które uprzednio zapewne poddane były ocenie i przeszły przez sito cenzury pozytywnie. Dysponenci celuloidowych kopii tak samo musieli uzyskiwać zgodę na prezentowanie filmów pochodzących z państw centralnych: Niemiec i Austro-Węgier, jak i pochodzących z innych przestrzeni walczącego kontynentu. Zmieniający się kontekst wyświetlanych obrazów mógł być dla decyzji administracyjnej zasadniczy – to, co nie budziło wątpliwości w Berlinie czy Poznaniu, w Warszawie i we Lwowie było niedopuszczalne. Właściwą komórką urzędu policyjnego był zarząd cenzury przy Cesarsko-Niemieckim Prezydium Policji, który przedłożone mu do akceptacji obrazy mógł zatrzymać i przechować we własnych magazynach depozytowych. Udzielenie zezwolenia natomiast nie kończyło całej procedury, bowiem w celu sprawdzenia skuteczności pozytywnej decyzji urzędnicy policyjni lustrowali kinoteatry podczas organizowania seansów. Zapis ten umożliwiał im nie tylko wykonywanie służbowych obowiązków, ale także bezpłatne korzystanie z oferty kinoteatrów, co było z jednej strony atrakcyjnym dodatkiem do pracy, z drugiej powodowało, iż wymagające nagłej akceptacji przypadki zmiany programu można było załatwić bez

¹³¹ *Rozporządzenie policyjne odnoszące się do kinematografów*, Przegląd Poranny 1915, nr 92, s. 2, *Rozporządzenie policyjne odnoszące się do kinematografów*, Kurier Warszawski 1915, nr 307, dod. por., s. 2.

oglądania się na biurokratyczne uwarunkowania. Nie przeszło to bez echa. Lojalistyczna „Godzina Polski” poinformowała o tym nader kategorycznie.

Przynależność do Milicji Miejskiej nie upoważnia bynajmniej funkcjonariuszów wszystkich szarż, nie będących na służbie, do korzystania z bezpłatnego wejścia do kinematografów i teatrów, a tym bardziej do wprowadzania członków rodziny. Wobec tego naczelnik Milicji Miejskiej zwrócił uwagę komisarzy, iż podobne nadużywanie grzeczności dyrekcji i kontrolerów jest powodem częstych z ich strony zażaleń, a z godnością członków milicji nie licuje. Wszelkie w tym względzie wykroczenia będą surowo karane¹³².

Model udostępniania policji kilku miejsc podczas widowisk publicznych był stosowany do tej pory w Warszawie i innych miastach gubernialnych zaboru rosyjskiego na mocy rozwiązań normatywnych obowiązujących w całym Imperium Romanowów. Okólniki resortu spraw wewnętrznych, które w czasie wojny obowiązywały na terenach nieobjętych okupacją niemiecką i austro-węgierską, przewidywały, iż na użytek władzy policyjnej mają w kinematografach i teatrach być zarezerwowane dwa miejsca na parterze – dla naczelnika w pierwszym lub drugim rzędzie i dla funkcjonariusza dyżurującego w rzędach od szóstego do dziewiątego. Krzesła powinny być oznaczone odpowiednimi napisami¹³³.

W miarę przeciągania się działań wojennych, siłą rzeczy, reglamentowana być musiała wszelka niemieszcząca się w kategoriach niezbędności dystrybucja – w pierwszej kolejności dotyczyło to żywności i elektryczności. Jeszcze zimą z 1914 na 1915 rok oberpolicmajster warszawski Meyer zakazał właścicielom domów oraz zakładów przemysłowych i handlowych, a do tej kategorii należały też kinematografy, używania „światlnych szyldów i lamp wystawowych”¹³⁴. Na początku 1917 roku podpisane zostało kolejne rozporządzenie policyjne, tym razem nakazujące praktycznie całkowitą likwidację oświetleń ulicznych (zewnętrznych) i ograniczenie wykorzystania energii elektrycznej wewnątrz obiektów. Obok właścicieli sklepów, kawiarni i restauracji dokument ten skierowany był do zarządców teatrów i kinematografów, którym polecono zredukowanie oświetlenia „przynajmniej do 1/2 dawniejszej jasności”¹³⁵. W Łodzi oszczędności energii elektrycznej doprowadziły latem 1917 roku do wydania rozporządzenia, na mocy którego kinematografy miały być zamykane o godz. 22.00¹³⁶.

¹³² *Milicya a kinematografy*, *Godzina Polski* 1916, nr 335a, s. 3.

¹³³ *Miejsca dla policji w teatrach*, *Dziennik Kijowski* 1915, nr 55, s. 2.

¹³⁴ *Z Warszawy*, *Nowa Reforma* 1915, nr 92, wyd. pop., s. 2.

¹³⁵ *Wzbronione oświetlenie*, *Goniec Poranny* 1917, nr 483, s. 1.

¹³⁶ *Rozporządzenie o zaoszczędzeniu światła*, *Gazeta Łódzka* 1917, nr 203, wyd. wiecz., s. 3.

Podobnie zachowała się komendantura miasta w Rzeszowie w październiku tego roku, zakazując całkowicie zewnętrznego oświetlenia hoteli, kawiarni, sal koncertowych, restauracji i kin¹³⁷. W kwietniu 1918 roku władze Warszawy zdecydowały się nawet na posunięcia bardzo restrykcyjne. Niektóre kinematografy, w towarzystwie kilku zakładów gastronomicznych, za ponad trzykrotne przekroczenie normy energetycznej zostały ukarane zamknięciem liczników¹³⁸. Na początku maja 1918 roku: właściciele kin – Abram Trachtenberg i Szaja Klinowski zostali przez Sąd Polowy przy Cesarsko-Królewski Urzędzie Gubernialnym w Warszawie skazani na 1000 marek grzywny za nadużycia przy korzystaniu z prądu elektrycznego¹³⁹. Zresztą nie była to jedynie bolączka miast Królestwa Polskiego. W Wielkopolsce i na Pomorzu nie tylko ograniczano zużycie energii elektrycznej, jak w letnie miesiące roku 1917 w Bydgoszczy¹⁴⁰, ale także z powodu niedoborów węgla decyzją miejscowego gubernatora zamykano na całe tygodnie w Grudziądzu teatry, sale koncertowe i kinematografy¹⁴¹. Podobnie było w Galicji – zimą 1916/1917 dyrekcja policji krakowskiej zakomunikowała na łamach „Czasu”, że zakazane jest oświetlanie napisów reklamowych wszelkiego rodzaju, „jak również używanie tzw. sztyldów świetlnych”, a przed lokalami rozrywkowymi, jak też kinematografami niedozwolone było także umieszczanie zwykłych lamp. Jedyne odstępstwa dotyczyły zapewnienia niezbędnych warunków bezpieczeństwa¹⁴².

Ustalenia policyjne dotyczące kinematografu, znajdowały się też w gestii terenowych, pozastotecznych jednostek administracji specjalnej. Zanim Częstochowa dostała się pod okupację austriacką, od sierpnia 1914 do kwietnia 1915 roku, obowiązywały niezwykle surowe przepisy ustalone przez niemiecką komendę placu. Na ich mocy kinematografom, a w tym czasie w mieście działały jeszcze cztery iluzjony¹⁴³, wolno było wyświetlać jedynie filmy sprowadzone z Rzeszy Niemieckiej, oczywiście uzyskując odrębne, w terminie sześciu dni przed planowaną premierą, zezwolenie administracyjne. Ponadto dokument ten zabraniał pokazywania w jakiegokolwiek formie obrazów dokumentalnych dotyczących Rosji, Anglii, Francji, Niemiec, Belgii, Serbii, Czarnogóry i Japonii¹⁴⁴, czyli w owym czasie głównych graczy światowego starcia.

¹³⁷ *Ograniczenie używania gazu, elektryczności tudzież materiałów do oświetlenia*, Głos Rzeszowski 1917, nr 41, s. 2.

¹³⁸ *Represje świetlne*, Godzina Polski 1918, nr 70b, s. 3.

¹³⁹ *Obwieszczenie*, Nowa Gazeta 1918, nr 226, wyd. pop., s. 4.

¹⁴⁰ *Dziennik Bydgoski* 1917, nr 187, s. 3.

¹⁴¹ *Dziennik Bydgoski* 1917, nr 33, s. 3.

¹⁴² *Ograniczenie oświetlenia w Krakowie*, Czas 1917, nr 83, s. 2.

¹⁴³ Do „Corsa”, „Teatru Paryskiego” i „Odeonu” dołączył pod koniec 1914 roku „Belveder”, przestał za to działać kinoteatr „Urania”.

¹⁴⁴ *Przepisy dla kinematografów*, Goniec Częstochowski 1915, nr 48, s. 2.

Reklama

Odnotowując nastroje ulicy warszawskiej, po ustanowieniu tam niemieckich władz, korespondent „Gazety Łódzkiej” zauważył, że życie w stolicy Królestwa Polskiego jest spokojne, a warszawiacy nie mają zamiaru umartwiać się kolejną okupacją:

Ustępuje podniecenie nerwowe, które obok plagi plotkarstwa kawiarnianego i rozsiewania fałszywych wieści przez „dobrze poinformowanych” ujawniało się głównie w czynieniu nadmiernych zapasów spiżarnianych i gromadzeniu drobnych. Warszawa uspokoiła się już znacznie. W teatrach, **kinematografach**, kawiarniach jest pełno¹⁴⁵.

Informacja o bieżącym repertuarze przekazywana była kinomanom głównie za pośrednictwem inseratów prasowych, choć mniejsze iluzjony rzadko korzystały z tamów warszawskich dzienników. Rozwinięta natomiast była produkcja plakatów i ich ekspozycja na specjalnie do tego celu przystosowanych słupach ogłoszeniowych. Właściciele kinematografów położonych w centrum miasta przy okazji zmiany rosyjskiego zaborcy na niemieckiego okupanta doprowadzili do sytuacji, którą odnotował „Goniec Poranny”. Na plakatach informujących o nowych propozycjach repertuarowych umieszczone były także adresy kinematografów – z punktu widzenia użytkownika kultury miejskiej – w wyjątkowo niefortunnym brzmieniu:

Maskarada na afiszach. Niektóre kinematografy, tłumacząc afisze na język niemiecki, zmieniają dowolnie i w sposób najzupełniej fantastyczny nazwy ulic, nie wiedząc widocznie, iż na całym świecie nazwy miast, wsi, ulic, itd., podobnie jak nazwiska nie tłumaczą się, lecz utrzymują swe właściwe brzmienie. Od jednego z naszych prenumeratorów otrzymaliśmy afisze pięciu kinematografów, z których jeden tylko, mianowicie „Iluzjon Artystyczny”, w przekładzie niemieckim używa dla określenia ulicy jej właściwą nazwę: Marszałkowską. Znajdujące się w pobliżu kinematografy: „Sfinks”, „Apollo” i „Olimpia” wynalazły na określenie ulicy zupełny dziwoląg, nazywając go „Marschallstrasse”. Kinematograf „Palais de Glace” Nowy Świat tłumaczy jako „Neue Welt”¹⁴⁶.

Na reklamowanie każdego z towarów czy wyeksponowanie każdej z ofert w Warszawie drugiej dekady nowego stulecia trzeba było nowych technik perswazyjnych, które musiały uwzględnić status nowego, mobilnego klienta, który chciał mieć większy wybór i dostęp do pozostających wcześniej poza jego możliwościami artykułów

¹⁴⁵ *Z ziem polskich. Z Warszawy i okolicy*, Gazeta Łódzka 1915, nr 205, s. 1. Korespondencja ta była również czytana w innych dzielnicach polskich, patrz: *Przed zajęciem Warszawy. Nastrój w mieście*, Dziennik Kujawski 1915, nr 175, s. 2.

¹⁴⁶ *Maskarada na afiszach*, Goniec Poranny 1915, nr 407, s. 5. Odnotowane to zostało także z galicyjskiego dystansu, patrz: *Polska sztuka w Warszawie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 217, s. 3, *Z Warszawy*, Czas 1915, nr 445, wyd. wiecz., s. 2.

konsumpcyjnych¹⁴⁷. Dotyczyło to też branży kinematograficznej. Józef Galewski, który w swych wspomnieniach po latach scharakteryzował twórców polskiej kinematografii, jednym z nich – Juliuszu Zagrodzkim – napisał, iż był także pionierem rodzimej reklamy w iście zagranicznym stylu, potrafił wypromować wszystko – od najtańszych papierosów poczynając na luksusowych towarach delikatesowych kończąc. Po prostu dostrzegł, iż uliczna perswazja jest najskuteczniejsza.

Odbywało to się w ten sposób, że pewnego pięknego dnia wychodziło na ulicę ze 20 chłopca. Każdy nosi na wysokim kiju tablicę a na niej reklamy a to papierosy, a to lekarstwo na odciski, a to koniaki, wino, szampan, ryby śledzie, ubrania, restauracje, co kto wołał. Pośrodku ulicy szedł niby kapelmistrz mistrz ceremonii i prowadził ten istny pochód duchów idących poważnie i w skupieniu środkiem ulic, ale bliżej trotuaru reklamowali zawsze jedną firmę, żeby przechodnie dobrze mogli ją zapamiętać¹⁴⁸.

Podstawową formą rekomendowania repertuaru, jak wspomniałem wcześniej, były reklamy prasowe, choć jedynie kilka z kilkudziesięciu warszawskich kinematografów regularnie zamieszczało je na łamach mniej lub bardziej poczytnych dzienników rządziej czasopism. Uliczna perswazja, dość skuteczna w przypadku mniej wymagającej publiczności, powodowała, że wypatrywała ona w witrynach kin i na słupach ogłoszeniowych plakatów z zapowiedzą prezentowanego obrazu. Po wejściu do iluzjonu można było zakupić program z omówieniem fabuły, ilustracjami i obsadą aktorską. Czasami jednak pomysłowość branżowych przedsiębiorców wywoływała konsternację przechodniów.

Swego czasu wśród gapiów ulicznych nie małą sensację wywoływało kilku murzynów wyfraczonych na czerwono, których sprowadzili do Warszawy właściciele iluzjonów oraz pewna kawiarenka. Wkrótce synowie stref podzwrotnikowych, zaklimatyzowali się i przestali być przedmiotem zbiegowiska. Obecnie wśród zawsze mających czas spacerowiczów nie małe zainteresowanie budzi widok dziewczyny wiejskiej w oryginalnym kostiumie łowickim. To jeden z kinematografów w ten sposób reklamuje swój przybytek¹⁴⁹.

Kinematografy stołeczne wykorzystywały zatem najczęściej przestrzeń uliczną do umieszczania „bajecznie kolorowych i sensacyjnych plakatów wielkich rozmiarów”.

¹⁴⁷ Aleksandra Łuczak, *Retro reklama. Za kulisami warszawskiego biznesu reklamowego w XIX wieku*, Warszawa 2012, s. 18.

¹⁴⁸ Józef Galewski, *Wspomnienia filmowe, Maszynopis*. Biblioteka Instytutu Sztuki PAN, sygn. 239 III-IV, k. 20.

¹⁴⁹ *Żywe reklamy*, *Godzina Polski* 1916, nr 346a, s. 3.

Pod pretekstem stwarzania utrudnień dla pieszych, zarząd miasta postanowił praktyki te opodatkować kwotą 30 rubli rocznie i ograniczyć ich wielkość do 1 metra kwadratowego¹⁵⁰. Poza tym na wygląd ulicznych szyldów zwróciła też uwagę milicja miejska. W jednym z rozkazów dziennych stwierdzono, że właściciele kinematografów często wystawiają tablice reklamowe, opierając je o rosnące w otoczeniu budynków drzewa. Prowadziło to do irytacji uczestników ruchu ulicznego, było nieestetyczne, a przede wszystkim niestabilne i groziło poważnymi konsekwencjami dla zdrowia przechodniów. Funkcjonariuszom milicji komendant polecił, aby doprowadzili do usunięcia niebezpiecznych szyldów¹⁵¹. Reklama uliczna ponadto stawała się formą przekazywania komunikatów o treściach perswazyjnych, narodowych, bowiem w wyniku rozporządzenia generał-gubernatora von Beselera z 25 listopada 1916 roku wszystkie zawiadomienia o przedstawieniach, w tym też kinematograficznych, za pomocą plakatów, winny być ogłaszane w takim języku, w jakim odbywają się takowe. Tłumaczenia były dopuszczalne, ale władze nie mogły ich wymagać od organizatorów widowisk¹⁵². Latem 1917 roku ukazało się postanowienie policyjne, które w sposób systemowy regulowało procedury opłat za wykorzystywanie reklam i plakatów na terenie Warszawy. Kinematografów dotyczyły trzy ostatnie paragrafy:

- § 7 – Widoczne z ulicy plakaty i inne ogłoszenia, z których pomocą robi się reklamę dla widowisk publicznych wszelkiego rodzaju (teatrów, kinematografów, kabaretów, cyrków, panopticum itp. przedsięwzięciom widowiskowych) nie mogą zawierać obrazów, które przedstawiają przestępstwa, gwałty, nieszczęśliwe wypadki i inne straszne zdarzenia lub obrazów gorszących pod względem moralności;
- § 8 – Ogłoszenia, które mają za treść przedstawienia kinematograficzne, nie mogą wskazywać na sztuki kinematograficzne lub części ich (tytuł lub tytuł dodatkowy) zabronione przez cenzurę;
- § 9 – Plakaty umieszczane przed kinematografami nie mogą w obrazach lub rażącym pismem wskazywać na przedstawienia kinematograficzne, na które wstęp dla dzieci jest zabroniony¹⁵³.

Kiedy wiosną 1917 roku warszawski magistrat przyjmował nowe zasady dotyczące opodatkowania przestrzeni reklamowej, w obowiązujących zapisach pojawił się ciekawy dezyderat dotyczący plakatów kinematograficznych i teatralnych.

¹⁵⁰ *Bezpłatne reklamy kinematografów*, Kurier Polski 1916, nr 99, s. 2.

¹⁵¹ *O estetykę szyldów*, Godzina Polski 1916, nr 102, s. 3.

¹⁵² *Rozporządzenie dotyczące nazw miejscowości i ulic, napisów, plakatów i pieczęci władz komunalnych*, Gonicz Poranny 1916, nr 606, s. 1.

¹⁵³ *Rozporządzenie policyjne w sprawie reklam i plakatów w stoł. m. Warszawie*, Gonicz Wieczorny 1917, nr 434, s. 3, *Rozporządzenie policyjne w sprawie reklam i plakatów w stoł. m. Warszawie*, Kurier Warszawski 1917, nr 241, wyd. por., s. 1.

Napisy winny być ortograficzne. Za napisy nieortograficzne winni podlegają karze do 20 marek na rzecz kasy miejskiej, o ile w przeciągu miesiąca od dnia zawiadomienia napisy nie będą poprawione. Niezależnie od tej kary znak ma być usunięty na koszt właściciela administracyjnie¹⁵⁴.

Niezależnie od afiszów rekomendujących premierowe pokazy, ozdobą kinematograficznych witryn były fotogramy przedstawiające portrety gwiazd występujących w repertuarowych obrazach. Stawały się one od czasu do czasu łupem wielbicieli urody niektórych heroin ekranu. W prasie opisywano bardzo szczegółowo przypadek admiratora włoskiej artystki Franceski Bertini, który zerwał z tableau jednego z iluzjonów dwa zdjęcia uwielbianej przez siebie aktorki. Przyłapany na tym przez personel kina, odstawiony na posterunek milicji miejskiej został postawiony przed obliczem sprawiedliwości pod zarzutem wyrafinowanej kradzieży. Sąd potraktował go niezwykle łagodnie – z uwagi na to, że zdjęcia nie miały wartości rynkowej, bowiem właściciel iluzjonu otrzymywał je bezpłatnie dla celów reklamowych – skazał obwinionego na grzywnę w wysokości 5 marek, co stanowiło równowartość kilku biletów wstępu¹⁵⁵.

W Łodzi wyłączność na reklamy zewnętrzne miała firma należąca do żydowskiego przedsiębiorcy p. Szwajcera. Powodowało to niezadowolenie antysemicko nastawionej części polskiej opinii publicznej. Mimo wielokrotnych interwencji również właścicieli kinematografów, sytuacja ta do końca 1918 roku nie uległa zmianie¹⁵⁶.

Publiczność

Publiczność odwiedzała tłumnie kinoteatry, co bynajmniej nie było jedynie domeną stolicy Królestwa Polskiego. W żartobliwym tonie pisał o bywalcach kinematografów korespondent „Dziennika Polskiego” jesienią 1915 roku:

Wszystko jest dla publiczności, i teatr i kinematograf, który bywa filharmonią i filharmonia, która bywa kinematografem, i kawiarnia i nawet tramwaj. I wszystko byłoby dobrze, gdyby nie krytycy. To jest zupełnie inny gatunek ludzi. Bo gdy publiczność żyje wyłącznie dla szczęścia, krytycy dla poprawy szczęścia¹⁵⁷.

Kinomani warszawscy okresu Wielkiej Wojny nie mogli narzekać na niedobór rozrywek zważywszy, że stolica dysponowała średnio 16 000 miejsc w kilkudziesięciu salach projekcyjnych¹⁵⁸. Niektóre filmy przyciągały widownię liczoną w dziesiątkach

¹⁵⁴ *Nowe opodatkowanie (Podatki od gruntów miejskich, przestrzeni i reklam)*, Kurier Warszawski 1917, nr 93, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁵⁵ *Z sądów. Ukochana z kinematografu*, Goniec Poranny 1917, nr 608, s. 2.

¹⁵⁶ *Rozklejanie afiszów*, Nowy Kurier Łódzki 1918, nr 83, s. 2.

¹⁵⁷ *Publiczność i krytycy*, Dziennik Polski 1915, nr 271, s. 2.

¹⁵⁸ *Co mówią kierownicy teatrów o podatku od widowisk?*, Godzina Polski 1916, nr 228a, s. 2.

tysięcy – np. „Palais de Glace”, prezentując „będący monopolową własnością biura kinematograficznego Argus” amerykański obraz o tematyce dość bliskiej polskiej wrażliwości historycznej – „W syberyjskich katogach”, zanotował rekordowy frekwencyjny wynik – film obejrzało w ciągu jednego tygodnia dokładnie 48 321 widzów¹⁵⁹. Zresztą autorzy inseratów prasowych nadzwyczajne powodzenie dramatu tłumaczyli nad wyraz przejmującymi sekwencjami:

Dramat „W syberyjskich katogach” pokazywany od tygodnia w „Palais de Glace” cieszy się wyjątkowym powodzeniem. Odzwierciedla on wiernie wszystkie cierpienia i męki, jakie przeżywają zesańcy na Syberii i przedstawia obelgi i okrucieństwa „syberyjskich despotów”, widz przeżywa wraz z bohaterami dramatu wszystkie ich wstrząsające do głębi przygody¹⁶⁰.

Jednak coraz liczniejsi bywalcy seansów potrafili stawiać też wymagania właścicielom kinematografów, którzy udoskonalali ofertę na rozmaite sposoby. Teatr „Miraż” jesienią 1915 roku zaczął gwałtownie tracić publiczność, bowiem pozostałe kina szybciej kontraktowały premiery, w związku z czym repertuar stawał się nieatrakcyjny, bo już ograny. Zwrot w kierunku rozbudowy propozycji scenicznych, kabaretowych, z jednoczesnym ograniczeniem seansów filmowych, nie poprawił finansów przedsiębiorstwa:

pomysł w praktyce nie okazał się szczęśliwym. I w tym kierunku inne kinematografy ubiegły Miraż. Trzeba będzie szukać innych dróg do zjednania sobie publiczności¹⁶¹.

Taką drogę „Miraż” znalazł dzięki nowemu dyrektorowi artystycznemu Stanisławowi Ossoria-Brochockiemu, autorowi uciесznych humoresek i krótkich utworów scenicznych, które wyróżniały się wyrafinowanym dowcipem i odwołaniami do wspólnego doświadczenia. Ossoria-Brochocki już wtedy myślał o zorganizowaniu silnej reprezentacji środowiska autorów i wykonawców rozrywkowych, co zaowocowało powołaniem do życia pod koniec wojny Stowarzyszenia ZAiKS. Rewelacyjność jego pomysłu polegała na tym, że program trwający około dwóch godzin powtarzany był każdego wieczoru aż trzykrotnie i składał się wyłącznie z powiązanych z konferansjerką występów solowych¹⁶². Publiczność taki repertuar zaakceptowała, co jeszcze bardziej ograniczyło prezentacje kinematograficzne¹⁶³.

¹⁵⁹ Nowa Gazeta 1917, nr 80, wyd. pop., s. 1.

¹⁶⁰ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 80, wyd. pop., s. 4.

¹⁶¹ *Kabaret w kinematografie*, Dziennik Polski 1915, nr 279, s. 2.

¹⁶² Tadeusz Żeromski, *ZAiKS lat międzywojennych (1918-1930). W świetle wspomnień weteranów stowarzyszenia oraz w świetle ocalałych z pożogi wojennej dokumentów*, Warszawa 2009, s. 13.

¹⁶³ *Teatr, Muzyka i sztuka*, Gonicz Poranny 1916, nr 352, s. 4.

Powrót do repertuaru atrakcji, a właściwie formuły teatrzyków variété, w których seans kinematograficznym był tylko jednym z segmentów, okazał się trudny nie tylko z uwagi na format działalności takich teatrów, jak: „Miraż”, „Sfinks” czy później „Argus”. Niemieckie władze policyjne zamierzały bowiem kontrolować także strategię programową tego typu przybytków. Dlatego też zażądano od właścicieli iluzjonów okazania dokumentów zezwalających na prowadzenie estradowej działalności i „zadeklarowania, czy pragną utrzymywać nadal kinematografy, czy też chcą je przekształcić na kabarety z wyłączeniem widowisk kinematograficznych”¹⁶⁴. Było to działanie niejako wymuszone przez opinię publiczną, która alarmowała, że praktyka łączenia seansów filmowych z „występami różnego rodzaju śpiewaków, śpiewaczek i kuplecistów” pozostawia wiele do życzenia. „W śpiewkach i gestach szerzona jest zaraza moralna, nikt bowiem nie pilnuje doboru wykonywanych utworów, więc dla zainteresowania publiczności uprawiana jest... pornografia”¹⁶⁵. Od połowy listopada 1915 roku dotychczas prezentujące mieszany program filmowo-sceniczny kinoteatry zniknęły z kulturalnej mapy stolicy¹⁶⁶. Czytelnicy dziennika „Godzina Polski” mogli zapoznać się z diagnozą tego stanu rzeczy:

Kinematografy warszawskie przechodzą obecnie ostry kryzys. Wskutek stałego zmniejszania się frekwencji publiczności coraz więcej tych przybytków zamyka swoje podwoje. W najbliższej przyszłości przewidziane jest zamknięcie nowej serii kinematografów, zwłaszcza w punktach bardziej oddalonych, do czego w pewnym sensie przyczynia się podatek miejski. Niektóre kinematografy przekształcają się w teatrzyki – variété, ponieważ ten rodzaj widowisk cieszy się stosunkowo dużym powodzeniem. Jedynie wielkie kinematografy w śródmieściu mogą się pochwalić średnią frekwencją, pozostałe zaś zaledwie parę dni w tygodniu mają większy napływ ludzi¹⁶⁷.

Wielu właścicieli tych obiektów wybrało formułę teatralno-kabaretową. Jeden z najstarszych kinematografów „Sfinks” przy ul. Marszałkowskiej kierowany w ostatnim okresie swej działalności przez Witolda Redo¹⁶⁸, zaczął prezentować popisy estradowe¹⁶⁹, by na kilka tygodni w październiku 1917 roku odstąpić swe pomieszczenia teatrowi „Wodewil”, prowadzonemu przez A. Pilawę-Czesławskiego¹⁷⁰ i ostatecznie powrócić do tradycyjnej nazwy, deklarując, że program „poświęcony będzie litera-

¹⁶⁴ *Wieści z Warszawy. Kinematografy i kabarety?* Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 330, s. 2.

¹⁶⁵ *Kinematografy-kabarety*, *Goniec Wieczorny* 1915, nr 514, s. 3.

¹⁶⁶ *Przekształcenie kinematografów*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1915, nr 1155 (330), s. 2.

¹⁶⁷ *Zamykanie kinematografów*, *Godzina Polski* 270a, s. 2.

¹⁶⁸ *Przegląd kinematograficzny*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1914, nr 813 (355), s. 4.

¹⁶⁹ W 1917 roku „Sfinks” na krótko wrócił do projekcji filmowych, m.in. pokazując produkcje Aleksandra Hertza, takie jak „Chcemy męża”, patrz: *Kinematograf Sfinks*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1917, nr 63, s. 4.

¹⁷⁰ *Nowy teatr*, *Goniec Poranny* 1917, nr 525, s. 1-2.

turze wesołej i piosence lekkiej, ale jednocześnie wytwornej i ogólnie dostępnej”¹⁷¹. Z kolei określany niegdyś przez prasę „wielkim kinematografem” – „Aquarium” przy Chmielnej 9 reklamował jako swe atrakcje „kuchnię wyborową, piwo z beczki i wielki wybór win odstałych węgierskich, reńskich, burgundzkich itp.”¹⁷². Niezależnie od losów poszczególnych kinoteatrów tendencja do urozmaicania seansów występami muzycznymi w antraktach, kabaretowymi repryzami lub solowymi popisami wokalnymi charakteryzowała praktykę przedsiębiorstw kinowych:

W sezonie bieżącym dyrekcje wielu kinematografów, starają się urozmaicić programy śpiewem solowym. Nie zawsze jednak produkcje te wokalne stały na wysokości zadania. Tym bardziej więc korzystne wrażenie wywiera piękny śpiew kobiecy w kinematografie „Corso”. Szlachetne brzmienie sopranu, obok dużej sprawności technicznej, zdradza pierwszorzędną siłę wokalną¹⁷³.

Kinematograf „Corso” nie tylko starał się o standardy artystyczne, ale także dbał o wygodę bywalców iluzjonu, w ten sposób budując firmową reputację – w ostatnich miesiącach 1915 roku przeszedł solidną renowację – zwiększyła się liczba krzeseł do 450, znacznie też poprawiły się warunki ich użytkowania, pisano, że są „niezwykle wygodne”, wymieniono meble i zmodernizowano instalację elektryczną. Dyrekcja „Corso” była dumna z unowocześnienia obiektu tym bardziej, iż wszystkie prace remontowane pod kierownictwem inż. Franciszka Lilpoppa wykonywała renomowana warszawska firma „Fr. Martens i A. Daab”, której dziełem były tak prestiżowe stołeczne budynki, jak gmach Wyższej Szkoły Handlowej przy al. Niepodległości czy Dom Towarowy Bracia Jabłkowsky funkcjonujący od lipca 1914 przy ul. Brackiej. Meble zostały zakupione w firmie Gardowskiego, a urządzenia elektryczne zainstalowała spółka Binzer i Wróblewski¹⁷⁴. Nowe „Corso” zaplanowało także mocny repertuarowy akcent – była to oczekiwana, bowiem literacki pierwowzór drukowały jako odcinek powieściowy liczne dzienniki w Królestwie Polskim i Galicji, ekranizacja powieści Bernharda Kellermanna „Tunel”¹⁷⁵.

Uwagę widza przykuwa szereg fantastycznych zdjęć, przedstawiających piękne krajobrazy amerykańskie i europejskie, kopanie podwodnego tunelu między Europą a Ameryką i pożar trzydziestopięciopiętrowego wieżowca w Nowym Jorku¹⁷⁶.

¹⁷¹ *Otwarcie teatru „Sfinks”*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 303, s. 5.

¹⁷² Nowa Gazeta 1915, nr 420, wyd. pop., s. 1.

¹⁷³ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1915, nr 37, s. 3.

¹⁷⁴ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 550, wyd. pop., s. 3.

¹⁷⁵ Równoległe z premierą kinową powieść Kellermanna została wydana w popularnej serii „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, patrz: Kurier Warszawski 1915, nr 336, s. 1.

¹⁷⁶ *Kinematograf Corso*, Kurier Warszawski 1915, nr 332, wyd. wiecz., s. 3.

Oprawę muzyczną powierzono Grzegorzowi Nachtigalowi, który kierował 25-osobową orkiestrą, a dopełnieniem organizowanej feerii niezwykłości było przekazanie na ręce ks. Zdzisława Lubomirskiego – przyszłego prezydenta Warszawy i członka Rady Regencyjnej – 200 rubli z przeznaczeniem „dla głodnych”. Wspomniany Grzegorz Nachtigal był jednym z wielu muzyków, którym kinematograf jako instytucja zapewnił w trudnym okresie wojennym stałe dochody, co wcale nie było ani powszechne, ani łatwe. O innych artystach tworzących w warszawskich iluzjonach zarówno ilustrację dźwiękową prezentowanych filmów, jak i wykonujących w antraktach minikoncerty prasa donosiła z niekrywaną atencją:

Dzięki kinematografom wielu muzyków pozbawionych możliwości oddania się pracy zawodowej, znajduje jednak środki utrzymania. W jednym z kinematografów przy ul. Marszałkowskiej znaleźli pracę p. Henryk Gebel, nauczyciel szkoły muzycznej w Łodzi oraz p. Stanisław Górski śpiewak i Emilia Śliwkowska – wszyscy łodzianie¹⁷⁷.

Nie podnoszono już sprawy szkodliwości migoczących obrazów kinematograficznych dla wzroku oglądających, choć niektóre składy towarów optycznych potrafiły i tę okoliczność wykorzystać, by pozyskać nowych klientów. Warszawski przedsiębiorca Julian Dreher niemal przez całą wojnę polecał „uczęszczającym do iluzjonów wynalezione przez siebie binokle »Antibriller«, ze specjalnymi szklami, uwydatniającymi obrazy czysto i wyraźnie”¹⁷⁸. Kina odwiedzała w okresie wojny, podobnie jak w czasach spokojniejszych, także widownia rodzinna, zarządcy kinematografów, dostrzegając to zjawisko, starali się je dyskontować, tworząc liczne zachęty dla stałego pozyskania takiej publiczności. Być może z myślą o niej warszawski „Trianon” przygotował zimą 1916 roku loterię, w której brali udział wszyscy posiadacze biletów¹⁷⁹. Właściciel najbardziej okazałego przybytku X Muzy w Inowrocławiu, czyli „Kino-Salonu” przy ul. Fryderykowskiej w lipcu 1915 roku pokazywał sprowadzone z berlińskiej centrali filmy: „Czarna krew” – „w którym biorą udział najznamienitsi aktorzy”; „Z światła do ciemności” – „piękny dramat” i „Trójka oszustów” – „z pamiętnika słynnego detektywa Charlie Grosse’go” i jednocześnie zachęcał do kupowania biletów rodzinnych, dzięki którym za 1.50 marki trzy osoby mogły spędzić czas na seansie w łoży¹⁸⁰. Warszawska „Gazeta Poranna 2 Grosze” też pisała o o familijnym wymiarze korzystania z kinematografów:

¹⁷⁷ *Przegląd kinematograficzny*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 853 (35), s. 4.

¹⁷⁸ *Nowa Gazeta* 1915, nr 313, wyd. pop., s. 4.

¹⁷⁹ *Kurier Warszawski* 1916, nr 12, wyd. por., s. 1.

¹⁸⁰ *Dziennik Kujawski* 1915, nr 153, s. 2.

Niedziela. Dzień odpoczynku. Rodzina państwa Zielskich wysiła się na odpowiedź – dokąd pójść. Mama radzi to, tata tamto. Najstarszy syn powiada – wyjdźmy i po drodze zastanowimy się. Słusznie! mówi ojciec. (...) Na ulicach sporo spacerujących. Mamusiu – woła najmłodsza córeczka pp. Żelskich – pójźmy do „Sfinksa”. Tam tak przyjemnie, lokal urządzony, muzyka taka przyjemna, a wszak mama lubi taką muzykę. Byłam tam z cicią w ubiegłą niedzielę. Uśmiealiśmy się do rozpuku. I cała rodzina poszła do „Sfinksa”¹⁸¹.

Zapewne po to, by bronić społeczeństwo przed treściami kinematograficznymi, mogącymi zburzyć rodzinny kontekst odbioru, protestowali społeczni aktywiści – w marcu 1917 roku Rada Główna Opiekuńcza przygotowała memoriał, który został złożony w kancelarii Tymczasowej Rady Stanu. Nie dotyczył on jedynie kin, ale zostały one w dokumencie, obok kabaretów, wymienione jako miejsca „produkcji pornografii i sensacji”. Autorzy postulowali objęcie ich ściślejszym nadzorem obyczajowym¹⁸². Nie mieli takich obaw natomiast warszawscy studenci – organizacja „Bratnia Pomoc” w ramach organizowania przywilejów dla swoich członków jesienią 1916 roku uzyskiwała ulgi przy zakupach biletów do teatrów i kinematografów¹⁸³.

Kino postrzegano także jako dogodny forum do propagowania pożądanych z punktu społecznego postaw – im bliżej spodziewanego zakończenia wojny tym częściej. W kwietniu 1918 roku organizatorzy akcji przeciwdziałania chorobom zakaźnym zwrócili się do właścicieli kin, aby przed każdym z seansów umożliwić prelegentom towarzystwa wygłoszenie 10-minutowego odczytu o sposobach przeciwdziałania epidemii tyfusu¹⁸⁴.

Sytuacja czyniąca z Warszawy i innych miast zarówno Królestwa Polskiego, jak i Galicji przestrzeń frontową pozornie powinna odwozić publiczność od kinematografów. Jednak przyzwyczajenia repertuarowe, dość konsekwentnie prowadzona reklama prasowa i plakatowa, a także, co najistotniejsze, obecność na ekranach kronik wojennych, spowodowały, że na brak frekwencji właściciele iluzjonów nie mogli narzekać. Opinia publiczna dostrzegła pozytywne aspekty takiego stanu rzeczy:

Mimo, iż pewne grupy ludności, zwłaszcza napływowej, zbyt chętnie uczęszczały do teatrów i zbyt licznie odwiedzały kinematografy, których repertuary i programy nie stały na wysokości chwili i kłóciły się nieraz z nastrojem wewnętrznym miasta, to jednak przyznać trzeba, że wszystko to, na czym nam zależało najbardziej, funkcjonowało podczas wojny niemal zupełnie sprawnie i dobrze¹⁸⁵.

¹⁸¹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 924 (106), s. 4.

¹⁸² *Kurier Miejski*, Kurier Polski 1917, nr 79, s. 5.

¹⁸³ *Kronika bieżąca. „Bratnia pomoc” Politechniki*, *Goniec Wieczorny* 1916, nr 585, s. 2.

¹⁸⁴ *Odczyty w kinematografach*, *Godzina Polski* 1918, nr 77a, s. 4.

¹⁸⁵ *Kartki z raptularza*, *Tygodnik Ilustrowany* 1915, nr 27, s. 424.

Omawiając zadania, jakie krakowski magistrat postawił znajdującej się częściowo w jego decernacie kulturze teatralnej, niepodpisany publicysta „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, pokusił się o definicję podwawelskiego snoba kulturalnego, który z powodów prestiżowych wbija się we фрак, odwiedza sale koncertowe i zajmuje miejsca na parterze teatralnych obiektów, bowiem w rzeczywistości:

snob krakowski nie pożąda więcej ponadto, co mu świetny magistrat do wierzenia podaje – i nie odzuwa potrzeby stawiania jakichkolwiek postulatów w sprawach teatralnych. Wszak dla jego pokarmu duchowego wystarcza aż nadto te siedem, tak świetnie prosperujących... kinematografów¹⁸⁶.

Publiczność uczestniczyła nie tylko w seansach organizowanych przez kierownictwo iluzjonów, ale także poprzez rozmaite akcje wpyływała na poszczególne komponenty kinowych prezentacji. W grudniu 1915 roku kino „Apollo” zapowiedziało „świeżo sprowadzony wspaniały i sensacyjny dramat w 5 aktach” z Franceską Bertini w roli głównej i ogłosiło konkurs na tytuł tego obrazu z niezwykle wysokimi nagrodami – pierwsze miejsce miało być uhonorowane kwotą 100, drugie 75, a trzecie 50 rubli. Nadesłane propozycje mieli oceniać przedstawiciele redakcji: „Przeglądu Porannego”, „Kuriera Polskiego” i „Nowej Gazety”¹⁸⁷. Na konkurs napłynęło 1540 kartek – tytuły nagrodzone jak też wytypowane do „nagród pocieszenia” wraz z nazwiskami autorów zostały zaprezentowane na ekranie kina na seansach między 18 a 21 stycznia 1916 roku¹⁸⁸. Francesca Bertini musiała być wyjątkowo zjawiskową gwiazdą kinematografu, bowiem dwa lata później film z jej udziałem stał się przedmiotem podobnej gry branży kinematograficznej z widzami. Jesienią 1917 roku, kiedy „duże zainteresowanie wzbudził obraz wszechświatowej fabryki *Cines* na tle orgii spekulacyjnej ze znakomitą Franceską Bertini w roli głównej, właściciel »Kino-Filharmonii« wyznaczył aż 200 marek dla autora najodpowiedniejszego tytułu do tego filmu”¹⁸⁹. W miarę rozwoju sytuacji rosła też pula nagród, bowiem oprócz wspomnianych 200 marek znalazło się w niej jeszcze 100 biletów wstępu na najdroższe miejsca w kinoteatrze¹⁹⁰. Sądy konkursowy, w skład którego weszli: dyr. A. Grudziński oraz profesorowie K. Pomian, W. Spilman, A. Korzeniowski i S. Herbaczewski za najlepszy tytuł uznało „Moc duszy kobiecej” wymyślony przez Irenę Stróżewską, ale nagrodzono także inne: „Triumf

¹⁸⁶ *Miasto kinematografów i gramofonów (Z okazji koncertu Szwarzenszteina)*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 312, s. 7.

¹⁸⁷ Kurier Warszawski 1915, nr 357, wyd. wiecz., s. 7.

¹⁸⁸ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 15, s. 4, *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 23, wyd. pop., s. 2, Kurier Warszawski 1916, nr 18, wyd. wiecz., s. 7.

¹⁸⁹ Kurier Warszawski 1917, nr 255, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁹⁰ Nowa Gazeta 1917, nr 461, s. 1, Przegląd Poranny 1917, nr 245, s. 1.

miłości” i „Zwycięstwo Franciszki”¹⁹¹. Oczywiście oprócz Franceski Bertini były też inne heroiny ekranu, których popularność pozwalała na interaktywną grę z widzami. W czerwcu/lipcu 1917 roku „Palais de Glace” zaproponował 300 marek tym, którzy uczestniczyć będą w konkursie na najlepszy tytuł filmu z udziałem Fern Andry. Rangę podnosiła okoliczność, iż jury przyznające nagrody składało się ze znanych dziennikarzy i literatów¹⁹². Rzeczywiście, nawet jak na środowisko wielkomiejskie zgłoszeń było zaskakująco dużo – nadesłano 3212 kart konkursowych. Zwyciężyła Maria Szadokierska, bowiem jej tytuł – „Szaleją wichry miłości” najbardziej spodobał się jurorom. Pozostawił w tyle tak oryginalne propozycje, jak: „Krzyżowa droga szczęścia”, „Błogosławiona, przekłeta miłość”, „Tajemniczy kwiat miłości”, „Przez Golgotę życia” i „Powracająca fala”, których autorzy zdobyli nagrody i wyróżnienia niższej kategorii¹⁹³. W Łodzi pod koniec 1915 roku kinematograf „Luna” też zaproponował swoim bywalcom podobną zabawę, ogłaszając konkurs na tytuł filmu, którego gwiazdą była niemiecka artystka Lissi Nebuschka. Napłynęło kilkadziesiąt propozycji, wśród których trzy zdobył największe uznanie: „Miłość, podstęp i zemsta”; „Za swoją cześć i życie ukochanego”; „Daremna ofiara z miłości”¹⁹⁴.

Nieobce było także w codzienności wojennego użytkowania kultury zjawisko spekulacji biletami. Problem stał się na tyle poważny, że pod nieobecność szefa warszawskiej policji von Glasenappa, zastępujący go inspektor von Bosstek wydał 21 sierpnia 1917 roku, w porozumieniu z Cesarskim Urzędem Gubernialnym, rozporządzenie zabraniające „zawodowego kupna biletów wejścia, nie przeznaczonych do użytku własnego, na przedstawienia teatralne, na koncerty, na przedstawienia kinematograficzne itp. oraz sprzedaży tych biletów po cenie wyższej od ceny kupna”. Łamiącym zakaz groziła nie tylko dotkliwa kara grzywny w wysokości 1000 marek, ale także kilkutygodniowy areszt¹⁹⁵. Publiczność warszawskich kin potrafiła także głośno wyrażać swoje niezadowolenie z niektórych lekceważących ją decyzji zarządów kineoteatrów. Wiosną 1917 roku część kinematografów zaczęła stosować taktykę, która bywalców sal projekcyjnych mocno irytowała – stare filmy prezentowano pod nowymi tytułami, tworząc pozór wydarzeń premierowych. Wielu kinomanów wypracowało sobie model kupowania biletów z zastrzeżeniem jego zwrotu w przypadku „stwierdze-

¹⁹¹ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 266, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁹² Nowa Gazeta 1917, nr 295, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 167, wyd. wiecz., s. 7.

¹⁹³ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 189, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁹⁴ *Luna*, Gazeta Łódzka 1915, nr 340, s. 3.

¹⁹⁵ *Rozporządzenie policyjne*, Godzina Polski 1917, nr 232a, s. 6, *Rozporządzenie policyjne*, Kurier Warszawski 1917, nr 234, wyd. por., s. 2, *Zakaz handlu biletami*, Gazeta Łódzka 1917, nr 233, wyd. wiecz., s. 3.

nia takiego nadużycia”¹⁹⁶. Kiedy 3 marca 1917 roku okazało się, że w „Filharmonii” wyświetlany jest inny niż zapowiadany na plakatach film, doszło do incydentów, które zakończyły się interwencją milicji miejskiej¹⁹⁷.

Napisy w języku polskim nadal należały do rzadkości, a na ziemiach domeny pruskiej podczas Wielkiej Wojny były w ogóle nieobecne. W Królestwie Polskim pojawiły się one jeszcze przed wybuchem wojny, ale tłumaczenia, chałupniczo dokonywane przez właścicieli kin, dalekie były od doskonałości, o czym pisałem w pierwszym rozdziale pracy. Problem języka polskiego obecny był zatem też w przestrzeni filmowej na ziemiach byłego zaboru rosyjskiego i w Galicji. Szczęólnego znaczenia nabrał po 5 listopada 1916, kiedy to problem państwowości polskiej przestał być li tylko romantycznym postulatem XIX-wiecznych irredent. W Warszawie stosowanie języka polskiego w kinematografach już wcześniej wpisało się w ogólnospołeczną strategię odzyskiwania przestrzeni publicznej. Walka rozpętana przez środowiska narodowe szła teraz o jego prawidłowe używanie. Skierowane zatem było nie przeciw okupantowi, a mniejszości żydowskiej.

Ta część polskiej publiczności, która jeszcze uczęszcza do kinematografów znajdujących się w niepolskich rękach, skarży się na skandaliczne używanie polskiego, urzędowego języka na napisach filmowych. Żargon ten kopiuje dosłownie obce języki uwzględniając pisownię nalewkowskich ignorantów. Takie kwiatki jak „dziszaj”, „jezdem”, „ja cię lubię nadżycie” świecą z ekranu tokciowymi literami, ucząc polskiej ortografii tych, którzy i tak nie bardzo ją posiadli. Dziwolągi te spotyka się na ekranach największych kinematografów w śródmieściu¹⁹⁸.

W czerwcu 1917 roku prezydium galicyjskiego Czerwonego Krzyża w zaadaptowanej sali Stowarzyszenia Rzemieślników i Handlowców w Piotrkowie Trybunalskim zainstalowało kinematograf. Miesiąc wcześniej podobny obiekt galicyjski Czerwony Krzyż otworzył w Kielcach i zapowiedział stały rozwój sieci kinematografów na tym terenie¹⁹⁹. Miejscowa opinia publiczna przyjęła inicjatywę z niekłamanym zadowoleniem, bowiem nie tylko odczuwało się w mieście, w którym ulokowany był Departament Wojskowy Naczelnego Komitetu Narodowego, niedostatek instytucji kultury, ale i cel, jaki postawił swemu obiektowi Czerwony Krzyż, był szczytny – ewentualne dochody ze sprzedaży biletów miały być przeznaczone na wsparcie organizacji pomocowych zajmujących się inwalidami żołnierskimi. Co zatem zaniepokoiło polskie

¹⁹⁶ „Sztuczki” *kinematografów*, *Godzina Polski* 1917, nr 81a, s. 3.

¹⁹⁷ *Zajście w kinematografie*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1917, nr 64, s. 4.

¹⁹⁸ *Polszczyzna kinematografów*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1917, nr 298, s. 4.

¹⁹⁹ *Teatr świetlny „Czerw. Krzyża”*, *Głos Narodu* 1917, nr 122, wyd. por., s. 2.

społeczeństwo Piotrkowa Trybunalskiego? Pozorny drobiazg. Na murze przylegającym do gmachu, w którym swój filmowy program miał prezentować nowy iluzjon, umieszczono dwujęzyczny, polsko-niemiecki napis informujący, że kino należy do Czerwonego Krzyża. W sytuacji, gdy warunki wojenne powodowały, iż austriacka administracja gubernialna masowo wymieniała oznaczenia niemieckie na polskie, zostało to odebrane jako okoliczność, przynajmniej, niestosowna. Przy okazji miejscowy „Dziennik Narodowy” zdiagnozował obecność języka niemieckiego w pozostałych piotrkowskich kinoteatrach:

Gdy o tym mowa, godzi się podnieść sprawę napisów polskich w kinie „Victoria”, na co nam z różnych stron zwracają uwagę. Sprawę tę zresztą już parokrotnie poruszaliśmy. Właściciele kina tłumaczą się podobno trudnościami technicznymi i kosztami. Tłumaczenie jednak nie przekonywa, skoro kino „Czary” mniejsze, może te trudności pokonać i dawać także polskie napisy. Publiczność nie rozumiejąca języka niemieckiego, a tym samym i wyświetlanych obrazów ma prawo żądać napisów w języku polskim²⁰⁰.

Lwowskie kinematografy: „Apollo”, „Elite”, „Fatamorgana”, „Gioconda”, „Kopernik”, „Korso”, „Królowa Marysieńka”, „Lew”, „Lux”, „Nowości”, „Pasaż”, „Sfinks”, „Światowid” i „Uciecha” jeszcze w 1915 roku miały ogromne kłopoty z napisami, bowiem dostarczane im kopie pozbawione były takowych i to nie tylko w języku polskim. Na początku roku prasa alarmowała:

Filmy w kinach pozbawione są obecnie napisów. Nawet tekst listów ważnych na przykład dla zrozumienia akcji został usunięty. I filmy stały się niezrozumiałe. A zdawało się, że orientujemy się w akcji, tylko przez obserwację samej mimiki. Teraz widać, jak duży udział w zrozumieniu filmu miało pisane słowo²⁰¹.

Ta sytuacja dość szybko uległa poprawie, ale pozostał problem rodzimego zapisu międzyjęzycznego tekstu. Wspomniane kinematografy, które od dłuższego czasu bezskutecznie postulowały w wiedeńskich agencjach rozpowszechniania filmów, aby przygotowywane na ich potrzeby kopie zaopatrzone były wyłącznie w polskie napisy, wiosną 1918 roku postanowiły wypowiedzieć się jeszcze bardziej ультymatywnie – zasadą od tej pory obowiązującą miała być odmowa zakupu obrazów z niemieckimi podpisami. Bardzo szybko odpowiedziały na to działania lokalne wypożyczalnie. Zainstalowane we Lwowie przedstawicielstwa firm: „Nordisk” „Pathé”, „Philippi Pressburger” oraz miejscowa agencja dystrybucyjna Reissa obiecały, iż dostosują ofertę do

²⁰⁰ *O język polski w kinach*, Dziennik Narodowy 1917, nr 122, s. 2.

²⁰¹ *Filmy w kinach*, Gazeta Wieczorna 1915, nr 2185, s. 3.

tych oczekiwań. Jednakże biorąc pod uwagę wysokie koszty, które musieli ponosić wszyscy, zawarte zostało porozumienie, na mocy którego polskie napisy włączono na razie do pokazów premierowych, natomiast od sezonu jesiennego miały być w wyposażone wszystkie eksploatowane w Leopoldis obrazy kinematograficzne. W ten sposób niemal cała branża wpisała się w formację zarówno patriotyczną, jak i państwowotwórczą. Ponadto kina postanowiły opodatkować się i składać comiesięczne datki na akcję niepodległościową. W marcu zebrano 1000 koron, które przeznaczono na wsparcie internowanych legionistów.

Kinoteatry lwowskie są wszystkie przedsiębiorstwami polskimi i zawsze chętnie spieszyły z ofiarą na cele szlachetne, a w przyszłości także starać się będą, o ile będzie w ich możliwości, dopomagać swymi datkami rozwojowi instytucji narodowych²⁰².

Problemu braku polskich napisów w kinematograficznych prezentacjach nie lekceważyła także opinia publiczna Krakowa. Redakcja „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” o to zaniechanie, polegające na pokazywaniu filmów wyłącznie z komentarzami niemieckimi, oskarżyła miejscowe środowisko właścicieli kin i dystrybutorów, którym zarzuciła nie tylko lekceważenie autentycznych potrzeb kulturowych krakowskiego społeczeństwa, ale także nieuzasadniony serwilizm i... lenistwo polegające na eksploatowaniu taśm w takiej postaci, w jakiej zostały zakupione:

Kraków nie potrzebuje żadnego innego języka jak tylko polski. Procent obcej publiczności w Krakowie jest bardzo mały w stosunku do widzów miejscowych. Jeśli zaś mamy uwzględniać cudzoziemców, to powinny być napisy również: węgierskie, czeskie, rumuńskie i włoskie. Ale panom tym [właścicielom kin – przyp. M.G.] nie o to chodzi. Ich kurtuazja nie sięga tak daleko. Po prostu otrzymują filmy z napisami niemieckimi i tym się zadowolają nie dodając napisów polskich²⁰³.

Zdanie popularnego „IKC” wsparła także „Nowa Reforma”²⁰⁴, uważając, że w tej sprawie powinna interweniować polska władza samorządowa. Interwencja jednak okazała się niepotrzebna, a właściciele kin sami odczuli napięcie, jakie tworzyli liderzy opinii publicznej. Po kilku tygodniach od tej prasowej przygany kino „Sztuka” poinformowało kinomanów, że wprowadza „bardzo pożądaną nowość – napisy polskie na wszystkich filmach u siebie wyświetlanych”. Pierwszym z nich był duński dramat „Misterium nocy”²⁰⁵.

²⁰² *O napisy polskie na filmach*, Kurier Lwowski 1918, nr 133, wyd. por., s. 6.

²⁰³ *Na marginesie. O język polski w kinach*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1917, nr 228, s. 3.

²⁰⁴ *O język polski w kinach... krakowskich*, Nowa Reforma 1917, nr 384, wyd. por., s. 2.

²⁰⁵ *Napisy polskie w kinoteatrze „Sztuka”*, Nowa Reforma 1917, nr 475, wyd. pop., s. 2.

Dobroczynność filmowa

Bywanie w kinematografach mogło także uchodzić za obywatelski obowiązek, zwłaszcza wtedy, gdy projekcji filmu towarzyszyła akcja społeczna, najczęściej wspierająca środowiska poszkodowanych w wyniku działań wojennych lub wspomagająca organizacje ratunkowe. Jednak zdania na temat takich „dobroczynnych” seansów były podzielone, a czasami krytykowane. Zarzucano właścicielom kin wątpliwą pod względem obyczajowym promocję, uważając, że opatrywanie anonsów prasowych informacjami o „obywatelskich akcjach kinematograficznych” było jedynie formą ukrytej reklamy, odwołującą się do empatycznej strony ludzkiej natury. Nieco ironicznie pisał o tym jeden z warszawskich dzienników:

„Że się „tańczy” na wdowy i sieroty, że na ochronę kobiet ziewa się podczas rautów – koncertów, że na pogorzalców organizuje się żywe obrazy, przedstawiające piękny pożar – wszystko to już było przed wojną europejską i wszystko to będzie i po wojnie. Kto chce ulżyć losowi rezerwistki i dzieci jej, kto pragnie pomoc ofiarom wojny, komu drogi jest krzyż czerwony – idzie do kinematografu, albowiem „procent” przeznaczony jest na jeden z powyższych celów, albo też na wszystkie razem. A więc na dobroczynność bilet, trzydzieści kopiejek, lub pięćdziesiąt fenigów: „Tajemnica Petersburga” tylko dla dorosłych – „Żona” dla stałych bywalców, „Sceny z życia Puszkina i cesarza” dla tęskniącej młodzieży, „Pannom nie wolno” dla mężatek, „Na ławie podsądnych” dla prawników, „Pamiętnik uwiedzionej” dla panien, „Małżeństwo w aeroplanie” dla poetów, „Kopalnie węgla” (natura) w *Palais de Glace*. Jednym słowem w iluzjonie, poza szeregiem pięknych iluzji i złudzeń, poczucie rzeczywiste uczynku dobrego, choć drobnego²⁰⁶.

Warszawska dobroczynność filmowa, jakkolwiek nie jedyna na filmowej mapie ziem polskich, wyróżniała się, co oczywiste, skalą i konsekwentną systematyczną obecnością w życiu publicznym stolicy. Miała swoich beneficjentów i stałe prasowe kanały powiadamiania o organizowanych akcjach. Jej liczne przejawy wpisywały się w główny nurt życia społecznego, co stawiało kinematografy w rzędzie takich instytucji, jak towarzystwa ratunkowe, stowarzyszenia kulturalne czy wyznaniowe sodalicje zajmujące się pomocą dla najbardziej potrzebujących. Jak przez prawie pięć wojennych lat wyglądało to zjawisko?

W listopadzie 1914 roku warszawska opinia publiczna mogła pochwalić artystów Teatrów Małego, którzy – pod przewodnictwem Jana Pawłowskiego – przygotowali specjalne przedstawienie rewii Stefana Kiedrzyńskiego „Warszawka i Krakusik” dla kilkuset bezdomnych, przebywających na co dzień w gospodach utrzymywanych

²⁰⁶ H. Jel, *Post scriptum. Dobroczynność*, Dziennik Polski 1915, nr 300, s. 2.

z hojności artystów scen rządowych. Ten sam cel wsparli dwaj znani – nie tylko z biznesowej pozycji w branży – ludzie kina.

PP. Antoni Fertner i Aleksander Hertz, właściciele kinematografów „Oaza” i „Sfinks” – zaofiarowali się z bezpłatnymi – czysto naukowymi widowiskami, w których profesorowie gimnazjalni przyrzekli taskawy współudział w objaśnianiu obrazów przyrodniczych, podróźniczych itp.²⁰⁷.

Wydaje się, że najbardziej skuteczną akcją społeczną, w jaką włączyły się warszawskie kinematografy, było współfinansowanie wpisów edukacyjnych umożliwiających podjęcie nauki dzieciom z najuboższych środowisk. Kinematograf „Corso” często wspierał niezamożnych słuchaczy szkoły Wawelberga i Rotwanda²⁰⁸, „Sfinks” dofinansowywał uczniów szkoły dentystycznej A. Troppa²⁰⁹, a „Palais de Glace” przeznaczał część dochodów na rzecz Towarzystwa Wpisów Szkolnych z zaznaczeniem, iż powinny wspomóc biedną młodzież uczęszczającą do szkoły realnej Wacława Mayzla i bezdomnych z prowincji, kształcących się w tej placówce²¹⁰. Pozostałe kina systematycznie przyłączały się do listy darczyńców – „Panorama” urządziła przedstawienia na rzecz towarzystwa „Bratnia pomoc”, a także na kuchnię polową i herbarciarnię dla ubogiej ludności żydowskiej²¹¹, kino „Momus” przeznaczyło część zysku za bilety w styczniu 1915 r. na rzecz bezdomnych w rejonie kaliskim²¹², a w kwietniu przygotowało specjalny seans „o bardzo urozmaiconym programie”, z którego dochód przekazało na utrzymanie przytułku dla bezdomnych Żydów przy ul. Leszno²¹³. Wśród ofiarodawców znalazł się także Fritz Celmajster właściciel „Giganta”²¹⁴, Piotr Źmigrodzki właściciel „Odeonu”, oraz dyrektorzy zarządzający „Iluzjonem Artystycznym”, „Urania”, „Kulturą” i „Stellą”²¹⁵. Akcję wielkiej kwesty na wpisy w kwietniu i maju 1915 r. na bieżąco relacjonowała prasa codzienna, a listy ofiarodawców w tym także przedsiębiorców kinowych publikowane były na czołowych kolumnach:

W dziale ofiar p. Lisowski, właściciel kinematografu „Oaza”, zadeklarował połowę czystego dochodu z przedstawień w dniu 7-ym maja; właściciel kinematografu „Apollo” – 200 rubli w zamian przedstawienia, p. Feliks Rostkowski – całkowity dochód z kinematografu „Kultura” z dnia 7 maja²¹⁶.

²⁰⁷ *Widowiska i wykłady dla bezdomnych*, Kurier Warszawski 1914, nr 312, s. 3.

²⁰⁸ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, wyd. pop., s. 2.

²⁰⁹ *Kronika. Kinematograf na cel dobroczynny*, Nowa Gazeta 1915, nr 137-1, wyd. nadzwyczaj., s. 2.

²¹⁰ *Kinematograf na wpisy*, Nowa Gazeta 1915, nr 161, wyd. por., s. 2.

²¹¹ *Doniesienia. Na cel dobroczynny*, Nowa Gazeta 1915, nr 166, wyd. pop., s. 3.

²¹² Kurier Warszawski 1915, nr 23, dod. por., s. 2.

²¹³ *Różne. Kino Momus dla bezdomnych*, Nowa Gazeta 1915, nr 193, wyd. por., s. 2.

²¹⁴ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 200, wyd. pop., s. 2.

²¹⁵ *Wielka kwesta na wpisy*, Nowa Gazeta 1915, nr 201, wyd. por., s. 1-2.

²¹⁶ *Wielka kwesta na wpisy*, Kurier Warszawski 1915, nr 120, s. 5.

W następnych wykazach odnotowywano hojność kolejnych iluzjonów – spektakle na rzecz biednych uczniów miały być zorganizowane dwukrotnie w „Teatrze Nowoczesnym”, po jednym razie w „Uranii” i „Sfinksie”, a „Iluzjon Artystyczny” zadeklarował przekazanie na cele oświatowe połowy utargu z całego jednego dnia²¹⁷. W ostatnim etapie akcji na listy darczyńców trafili jeszcze dyrektorzy kinematografów: „Stella” (50 rubli), „Gigant” (100 rubli), „Palais de Glace” (300 rubli) i „Odeon” (25 rubli)²¹⁸. Ponadto w tym czasie dyrektor iluzjonu „Raj”, zlokalizowanego przy ul. Żelaznej 64, wpłacił do kasy wydziału dochodów niestałych sekcji zbierania ofiar Komitetu Obywatelskiego dla głodującej ludności Warszawy dochód netto z kilku przedstawień filmu „Rzym za Nerona”²¹⁹.

Pod koniec 1915 roku potwierdził swą obecność na mapie warszawskiej dobroczynności filmowej kinematograf „Apollo”, dzięki któremu mogła funkcjonować bezpłatna kuchnia przy ul. Elektorальной²²⁰, a Towarzystwo Pomocy Ubogim Matkom utrzymywało 50-łóżkowy zakład ginekologiczno-położniczy²²¹. „Panorama” natomiast kierowana przez Teofila Jarosza i Wacława Malczewskiego od września tego roku prowadziła systematyczną akcję wspierania szkół podlegających VIII okręgowi komisji opieki nad dziećmi, nie tylko poprzez organizację specjalnych pokazów kinematograficznych, ale także „urozmaicony program, którego część muzyczną wypełnią ulubione polskie piosenki”²²². Intencja społeczna lub atrakcyjnie skonstruowany zestaw propozycji sprawiły, że „wszystkie prawie bilety rozchwymano z rąk opiekunek okręgu. Uboga dziatwa śródmieścia będzie miała bućki i książki, a publiczność wypełniająca dnia tego kinematograf – parę godzin godziwej rozrywki”.

Do zbiórki na wpisy w roku 1916 dołączył jeden z najbardziej peryferyjnych warszawskich kinoteatrów, zlokalizowana przy ul. Inżynierskiej na Pradze – „Era”. Beneficjentkami funduszu zebranego podczas projekcji 2 lutego zostały niezamożne uczennice pensji p. Rabskiej²²³. Szkołę tę praski iluzjon wspierał kilka razy, dobierając atrakcyjny repertuar np. „Potop” Czardynina na pokazy specjalne²²⁴. Na marginesie należy nadmienić, że sala kinematografu „Era” wielokrotnie wykorzystywana była do spotkań o charakterze społecznym, oświatowym czy obywatelskim. Z regularnymi

²¹⁷ *Wielka kwesta na wpisy*, Kurier Warszawski 1915, nr 122, dod. por., s. 3.

²¹⁸ *Wielka kwesta na wpisy*, Kurier Warszawski 1915, nr 124, s. 5.

²¹⁹ *Ofiara kinoteatru Raj*, Przegląd Poranny 1915, nr 58, s. 4.

²²⁰ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 477, wyd. pop., s. 2.

²²¹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 532, wyd. pop., s. 3.

²²² *Kinematograf na dzieci VIII okręgu*, Kurier Warszawski 1915, nr 265, dod. por., s. 3.

²²³ *Kinematograf na wpisy*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 1207 (30), s. 4, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 28, wyd. por., s. 2.

²²⁴ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 335, s. 7.

odczytami „Na wprost Warszawy” o uwarunkowaniach kulturalnych i społecznych tego najgęściej zaludniowego warszawskiego przedmieścia występował tam redaktor „Gazety Porannej 2 Grosze” J.K. Szczeblewski²²⁵. „Era” ponadto objęła swym patronatem dobroczynną kwestę na dochód szkoły Heleny Rzeszotarskiej, znajdującej na Pradze²²⁶. Nieco wcześniej, bo w styczniu, kinematograf „Palais de Glace” na prośbę Polskiego Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny zorganizował specjalne przedstawienie na rzecz ochronki przy ul. Ciepłej 21 prowadzonej przez p. Nostitz-Jackowską²²⁷, a znajdujący się przy Siennej „Trianon” wystawił „obrazy o treści niezwykle interesującej nie demonstrowane jeszcze w Warszawie”, by pomóc ubogim wychowankom innej ochronki przy ul. Staszica²²⁸. Godną społecznego uznania decyzję podjął także zarząd kina „Filharmonia” – w marcu 1916 r. upomniał się o dofinansowanie szczególnie istotnej instytucji:

Schronisko dla sierot pozostające pod opieką *Dzieci Marii* dające przytułek, wychowanie i wykształcenie zawodowe tylu sierotom, przez założenie zaś szkół gospodarstwa domowego – wykształcenie domowe tylu dziewczętom robotniczym, zachwianym dziś do gruntu w podstawach swojego bytu i z trwogą patrzącym w niepewne jutro, odwołuje się do ofiarności Warszawy, prosząc aby zgromadziła się tłumnie na przedstawienie kinematografu w Filharmonii²²⁹.

Wpisy szkolne wspomógł, poza wyżej wymienionymi, jeszcze jeden kinematograf – „Kultura”, który przeznaczył część wpływów dla uczennic szkoły przy pensji Jadwigi Taczanowskiej²³⁰. Po kilku miesiącach, również w wyniku wielokrotnie ponawianych apeli przez rozmaite instytucje społeczne, można było zbilansować akcję:

Wydział widowisk na Szkołę Polską Wielkiej Kwesty Majowej, przykładem roku ubiegłego, zwrócił się do wszystkich teatrów prywatnych i kinematografów z prośbą o przyczynienie się do powiększenia funduszków Kwesty. Z uznaniem podkreślić należy ogólną gotowość i ofiarność z ich strony, pomimo przeżywanego kryzysu. Dotychczas zgłosiły następujące ofiary: Teatr Nowoczesny – dochód z premiery w dniu 9 maja, Teatr Mały – 25 proc. z dochodu z premiery sztuki pt. „Mąż”, Teatr Mirage – 50 proc. z dwóch dni 5 i 10 maja, Teatr w Bagateli – 15 proc. dochodu z przedstawienia otwierającego

²²⁵ Odczyt „Na wprost Warszawy”, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 1216 (39), s. 3, Odczyt „Na wprost Warszawy”, *Goniec Wieczorny*, 1916, nr 67, s. 2, *Kurier Warszawski* 1916, nr 45, wyd. por., s. 2.

²²⁶ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 310, wyd. wiecz., s. 3.

²²⁷ *Przedstawienie na ochronę*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 10, wyd. por., s. 1.

²²⁸ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 21, wyd. por., s. 3.

²²⁹ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 61, wyd. wiecz., s. 4. Stowarzyszenie „Dzieci Marii” znane lepiej pod nazwą „Sodalicja Mariańska” działało w Polsce od 1852 roku, a do jego najważniejszych celów, oprócz szerzenia kultu Najświętszej Marii Panny, należała także pomoc ubogim. Odnotowany przypadek był w tym czasie jedynym przykładem sojuszu Sodalicji z kinematografem.

²³⁰ *Kurier Warszawski* 1916, nr 27, wyd. por., s. 2.

sezon, Bi-Ba-Bo – dochód ze specjalnego przedstawienia stylowego. Z kinematografów – „Palais de Glace” 35 proc. z dnia 4 maja; Towarzyski kinematograf „Trianon” – 25 procent z dnia 5 maja, „Tunnel” – 10 proc. z 3 i 4 maja, „Kultura” – 600 biletów ważnych 2 tygodnie do nabycia w biurze kwesty, „Corso” złożyło ofiarę 100 marek. Inne firmy zechcą zapewne pójść za tym pięknym przykładem²³¹.

Można by do tego zestawu dołączyć jeszcze uwzględnione w innej relacji działanie kinematografu „Casino” – nie tylko przeznaczył on po 25% wpływów z kilku przedstawień, ale zrezygnował z marży handlowej za sprzedaż w kasie pocztówek z obchodów święta 3 maja²³². Z kolei bezpłatną jadłodajnię przy ul. Elektoralnej wspierał kinematograf „Panorama”²³³, a Towarzystwo Pomocy dla niezamożnych uczniów szkoły Edwarda Rontalera – kino „Trianon”²³⁴. Jedną z najbardziej spektakularnych akcji została przeprowadzona przez założone kilka miesięcy wcześniej Towarzystwo Niesienia Pomocy Żydom Ofiarom Wojny dzięki życzliwości Stanisława Jesiotra, jednego z zarządców „Palais de Glace”, któremu zresztą przysporzyło to ataków ze strony prasy nastawionej antysemitcko. W lutym 1916 roku zorganizowano w tym kinoteatrze szereg przedstawień potączonych z loterią, z których dochód zasiliał nową ochronkę funkcjonującą pod egidą towarzystwa przy ul. Rymarskiej²³⁵. Kilka tygodni później podobną akcją kinoteatr „Palais de Glace” wsparł poprzez zakup odzieży i obuwia 600 uczniów szkoły działającej przy Towarzystwie Dostarczania Pracy Ubogim Żydom m. Warszawy²³⁶. Kino „Apollo” w tym samym czasie wpłaciło dochód z kilku wieczornych przedstawień na rzecz niezamożnych uczennic pensji pani Thalgrünowej²³⁷. Ciekawą decyzję dofinansowania instytucji komunalnych podjął latem 1916 roku iluzjon „Corso”. Dochód z paru przedstawień zaoferował na doinwestowanie powstających przy komisariatach milicyjnych czterech przystani okręgowych. Owe przystanie nie miały nic wspólnego z patrolowaniem nabrzeży Wisły, były to izby, w których przebywały najczęściej kobiety i dzieci podejrzane o drobne występki i prowadzono w nich akcję resocjalizacyjną²³⁸.

Są to jakby czynne biura informacyjne, które mają ustalony związek z instytucjami dobroczynnymi i władzami miejskimi, w sposób życiowy niosą doraźną pomoc nieszczęśliwym. Odważne, dzielne

²³¹ *Teatry i kinematografy na Wielką Kwestę Majową*, *Goniec Wieczorny* 1916, nr 225, s. 2-3.

²³² *Z miasta. Wielka kwesta majowa na szkołę polską*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 130, wyd. wiecz., s. 2.

²³³ *Kinematografy*, *Nowa Gazeta* 1916, nr 41, wyd. pop., s. 2.

²³⁴ *Teatryki i kinematografy*, *Kurier Polski* 1916, nr 26, s. 6.

²³⁵ *Towarzystwo niesienia pomocy żydom ofiarom wojny*, *Nowa Gazeta* 1916, nr 60, wyd. por., s. 2.

²³⁶ *Przedstawienia dobroczynne*, *Nowa Gazeta* 1916, nr 69, wyd. pop., s. 2.

²³⁷ *Kinematografy*, *Nowa Gazeta* 1916, nr 73, wyd. pop., s. 3.

²³⁸ *Na „przystanie okręgowe”*, *Nowa Gazeta* 1916, nr 311, wyd. pop., s. 2, *Na „przystanie okręgowe”*, *Goniec Wieczorny* 1916, nr 347, s. 2.

panie nie cofają się przed żadną ofiarą, spełniając dostojną swą misję z podziwu godną wytrwałością. Nędra jest wszelako bardzo wielka, środki zaś nader ograniczone. Brakowi temu ma zarządzić dzisiaj przedstawienie w „Corso”. Takiego celu pominąć nie można obojętnie²³⁹.

W sierpniu 1916 roku do akcji „Grosz na biednych” polegającej na wsparciu kwesty, jaka została zorganizowana między 9 kwietnia a 30 czerwca 1916 roku, a której efektem było zebranie sumy ponad 5000 rubli, przyłączyły się kina: „Bioskop”, „Nowości”, „Odeon”, „Artystyczny”, „Palais de Glace”, „Sfinks”, „Trianon”, „Urania”²⁴⁰.

Wspieranie działalności oświatowej wpisywało się w model XIX-wiecznej dobroczynności, polegającej na ofiarności i kwestowaniu na szczytne, najczęściej obywatelskie cele. Zdarzały się także akcje wspierające działania poszczególnych środowisk szerzących idee integracyjne i solidarystyczne. W październiku 1916 roku właściciel „Kultury” Feliks Rostkowski zorganizował specjalny tematyczny seans, podczas którego wyświetlone zostały obrazy o tematyce sportowej, a szczególną atrakcją tworzyły wszystkie serie dokumentu „Igrzyska olimpijskie w Stockholmie”. Zebrane fundusze miały wzbogacić kasę Warszawskiego Towarzystwa Gimnastycznego²⁴¹. W akcji organizowania świąt bożonarodzeniowych dla najuboższych zaangażował się także nowy właściciel niegdysiejszego „Casina”, pod koniec 1916 roku funkcjonującego pod szyldem „Iluzyonu”, Franciszek Baytel. Wspólnie z redakcją „Gazety Porannej 2 Grosze” przygotowano kilkadziesiąt paczek z żywnością i artykułami pierwszej potrzeby, które zostały sfinansowane z wpływów do kinematografu²⁴². Jeszcze jedno środowisko zostało dofinansowane dzięki akcjom filmowym – pod koniec 1916 roku „Corso” i „Oaza” przygotowały kilka przedstawień, z których zysk przeznaczyły na „stołownię Towarzystwa Kolonii Letnich dla Kobiet Pracujących” – instytucja ta zajmowała się przygotowaniem tanich obiadów dla niezamożnej inteligencji²⁴³. W ostatnim miesiącu tegoż roku dał o sobie znać po raz kolejny kinematograf „Filharmonia”. Zorganizowana przez jego dyrekcję impreza nie tylko przyniosła efekt w postaci dochodu ze sprzedaży biletów na film „Naręczony w roli naręczonej”, ale także zyski z wielkiej loterii fantowej, złożonej przede wszystkim z fantów żywnościowych – mięsa, kaszy, owoców wspomogły koło 86 Polskiej Macierzy Szkolnej²⁴⁴. Nie zasypiał gruszek w popiele także jeden z kinematografów „Trianon” (przy ul. Nowosiennej). Z jego inicjatywy

²³⁹ „Corso” na przystanie okręgowe, Kurier Warszawski 1916, nr 191, wyd. wiecz., s. 3.

²⁴⁰ „Grosz na biednych”, Kurier Polski 1916, nr 217, s. 4.

²⁴¹ Igrzyska olimpijskie, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 280, s. 3.

²⁴² Na dobie, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 352, s. 2.

²⁴³ Z kinematografów, Kurier Warszawski 1916, nr 307, s. 4-5.

²⁴⁴ Kurier Warszawski 1916, nr 309, wyd. wiecz., s. 1.

z ulgi na wpisy skorzystało kilkunastu uczniów siedmioklasowej pensji należącej do Janiny Popielewskiej²⁴⁵ oraz uczennice 8-oddziałowej szkoły Janiny Tymińskiej²⁴⁶. „Corso” zaś w tym samym czasie udostępniło swój repertuar na powiększenie funduszu stypendialnego zdolnych, acz ubogich absolwentów szkoły Wojciecha Górskiego, będących obecnie studentami warszawskiego uniwersytetu²⁴⁷.

Początek 1917 roku zaktywizował zarząd kinematografu „Filharmonia” – premierce „pięknego dramatu nastrojowego z Henny Porten w roli głównej – *Błędne ognie*” towarzyszył podwieczorek oraz loteria fantowo-żywnościowa zorganizowane dla zebrania kwoty, dzięki której mogła bez przeszkód funkcjonować bursa uczniowska i ochronka Towarzystwa Ofiar Wojny²⁴⁸, później kino to podczas „ostatków kinematograficznych” przygotowywało pokazy popołudniowe dla młodzieży, które miały przynieść poprawę budżetu koła wpisów szkolnych działającego przy gimnazjum p. Gągatnickiej²⁴⁹. Zauważone przez opinię publiczną zostały też pokazy w „Filharmonii” na rzecz Bratniej Pomocy Uniwersytetu Warszawskiego²⁵⁰. Natomiast iluzjon „Palais de Glace” nie tylko zbierał fundusze z deklarowanej części wpływów kasowych, ale także przygotował bezpłatne przedstawienia dla wszystkich ubogich dzieci pozostających pod opieką miejscowych zakładów dobroczynnych²⁵¹. Miesiąc później, w lutym seanse w „Corsie” wzbogaciły budżet żłobka nr 1, ochrony nr 12 i 25 przy ul. Ogrodowej²⁵². W marcu tego roku wpływy z przedstawień w „Filharmonii” zasilily kasę Towarzystwa Pomocy Słuchaczom Szkoły H. Wawelberga i St. Rotwanda, działającego pod protektoratem prezydentów Warszawy – ks. Zdzisława Lubomirskiego i Piotra Drzewieckiego²⁵³, a z „Apolla” działalność Koła Pomocy dla Niezamożnych Uczniów Szkoły Realnej Tomasza Niklewskiego²⁵⁴. Wspierano także, poprzez projekcje w kinie „Trianon” przy ul. Siennej, Związek Zawodowy Fotografów Królestwa Polskiego, który powstał kilka miesięcy wcześniej²⁵⁵, a prezentacje drugiego kinematografu o tej samej nazwie, mieszczącego się przy ul. Sienkiewicza, zasilily kasę koła pomocy pozaszkol-

²⁴⁵ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 327, wyd. wiecz., s. 4.

²⁴⁶ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 334, wyd. por., s. 4.

²⁴⁷ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 328, s. 8.

²⁴⁸ *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 13, s. 1.

²⁴⁹ „*Ostatki*” w *kinematografie*, Kurier Warszawski 1917, nr 49, wyd. wiecz., s. 7.

²⁵⁰ Kurier Warszawski 1917, nr 71, wyd. wiecz., s. 1.

²⁵¹ *Nowa Gazeta* 1917, nr 45, wyd. por., s. 4, *Kinematograf dla ubogiej dziatwy*, Kurier Warszawski 1917, nr 28, s. 7.

²⁵² Kurier Warszawski 1917, nr 43, wyd. por., s. 1.

²⁵³ *Przedstawienie kinematograficzne na wpisy*, Kurier Polski 1917, nr 72, s. 4, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 132, wyd. por., s. 2.

²⁵⁴ *Kinematograf dobroczynny*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1917, nr 82, s. 5.

²⁵⁵ *Ze związku fotografów*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1917, nr 130, s. 3.

nej XVII okręgu, obejmującego takie peryferyjne dzielnice Warszawy, jak: Grochów, Gocław, Saska Kępa²⁵⁶. Tę ostatnią akcję kinematograficzną objął swym mecenatem ks. Franciszek Radziwiłł. Iluzjon „Corso” przy Wierzbowej 7 powrócił w grudniu 1917 roku do idei kwestowania na wpisy szkolne, wspierając zyskami z jednego przedstawienia ubogie uczennice z gimnazjum żeńskiego J. Taczanowskiej²⁵⁷. Podobnie uczyniło kino „Polonia”, a dzięki niemu bezpłatnie uczyć się mogło kilkunastu przyszłych wychowanków szkoły Kazimierza Nawrockiego²⁵⁸.

Znacznie dalej niż inne stowarzyszenia posunęło się Towarzystwo Przeciwgruźlicze. Zamiast liczyć na życzliwość istniejących kinoteatrów postanowiło samo założyć iluzjon „w jednym z większych gmachów specjalnych w śródmieściu”²⁵⁹. Miał to być sposób na zlikwidowanie deficytu w budżecie towarzystwa, które mimo szczytnych intencji skazane było na zdobywanie funduszy z loterii fantowych, zabaw i koncertów²⁶⁰.

Chociaż pozwolenia na nowe kinematografy nie są już wydawane, dla instytucji w tak poważnym zakresie uczyniono wyjątek. Towarzystwo przeciwgruźlicze, mając na widoku stałe prowadzenie kinematografu ma cele podwójne: popularyzowanie idei walki z gruźlicą, jako jednej z najpoważniejszych plag ludzkości, z czym jednakże walka jest możliwa, oraz cel dochodowy dla przysporzenia funduszków instytucji, która musi polegać jedynie na własnych środkach²⁶¹.

Osobiście zaangażowali się w powodzenie tej inicjatywy najbardziej wpływowi jego członkowie – margrabina Anna Maria Wielopolska i dr Alfred Sokotowski. Nieoczekiwanego sojusznika znaleźli oni w osobie prezydenta policji von Glasenappa, który przed wojną jako nadburmistrz Düsseldorfu osobiście inicjował powstanie sanatoriów ludowych dla dotkniętych gruźlicą. Towarzystwo wyłoniło komisję, która miała doprowadzić do szybkiego sfinalizowania pomysłu. W jej skład weszli: Stanisław Bein, Jan Czempiński, Bronisław Koskowski i Konrad Rogóyski²⁶². Pierwotne plany zainstalowania tego kinematografu w sali widowiskowej niegdysiejszego kina „Panorama” przy ul. Karowej spełzły na niczym, bowiem właściciel obiektu, firma Machlejdów – wielki producent towarów delikatesowych, zażądała za dzierżawę aż

²⁵⁶ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 86, wyd. wiecz., s. 4.

²⁵⁷ *Kinematograf na wpisy*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 345, s. 3.

²⁵⁸ *Na wpisy*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 345, s. 4.

²⁵⁹ *Pierwszy kinematograf kulturalny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 229, s. 3.

²⁶⁰ *Towarzystwo Przeciwgruźlicze*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 271, s. 4.

²⁶¹ *Kinematograf Towarzystwa Przeciwgruźliczego*, Kurier Polski 1917, nr 247, s. 3.

²⁶² *Kinematograf Tow. przeciwgruźliczego*, Kurier Warszawski 1917, nr 269, wyd. wiecz., s. 3.

40 procent udziału w zyskach przedsiębiorstwa²⁶³. Towarzystwo Przeciwgruźlicze musiało więc wrócić do organizowania loterii fantowych i zabaw plenerowych.

Działający od niedawna kinematograf „Polonia” również zaangażował się w popieranie inicjatyw edukacyjnych – w grudniu 1917 roku odbyło się przedstawienie, z którego wpływy wspomogły niezamożnych uczniów szkoły K. Nawrockiego²⁶⁴ oraz Towarzystwo Opieki Rodzicielskiej przy gimnazjum im. Mikołaja Reja²⁶⁵. W ostatnich dniach kończącego się roku kinematograf „Stylowy” zorganizował akcję, którą szeroko komentowały stołeczne gazety. Dochód z wszystkich przedstawień filmu „Wyprawa myśliwska do Afryki” 14 grudnia został przekazany „na korzyść sekcji pomocy dla młodzieży szkół średnich przy wydziale pomocy dla ludności”. Instytucja ta działała od dwóch lat i zapewniała około 1200 uczniom codzienny obiad, wieszczkę i miejsce do nauki. „Kurier Warszawski” przyłączył się do jej apelu:

Ratować dzieci te od zagłady, umożliwić im przyswajanie sobie nauki z trudem zdobywanej, jest obowiązkiem społeczeństwa, toteż zarząd sekcji zwraca się z gorącą prośbą do wszystkich którym zdrowie i siły młodego pokolenia leżą na sercu, aby poparli jutrzejsze przedstawienie i obecnością swoją powiększyli spodziewany dochód²⁶⁶.

Nowo utworzone kino „Syrena” w styczniu 1918 roku przeznaczyło wpływy do kasy z projekcji filmu wytwórni „Nordisk” z Ebbą Thomsen – „Hotel Paradyz” na rozwój drużyn im. Romana Żulińskiego – młodzieżowej formacji, która poprzez osobę patrona – jednego ze straconych wraz z Romualdem Trauguttem przywódców powstania styczniowego, nawiązywała do tradycji niepodległościowej²⁶⁷. Kino „Filharmonia” z kolei pomyślało o podwarszawskich potrzebach, zbierając fundusze na korzyść szkoły ludowej i straży ochotniczej w Skolimowie²⁶⁸, a „Stylowy” wspomógł Bratnią Pomoc Uniwersytetu Warszawskiego²⁶⁹ i ochronkę im. Henryka Sienkiewicza²⁷⁰. Dochód z dwóch przedstawień majowych w kinie „Corso” wsparł „Klub Chłopców” działający pod egidą studentów Wyższej Szkoły Handlowej²⁷¹. O tej akcji było głośno w Warszawie, bowiem:

²⁶³ *Kinematograf Tow. przeciwgruźliczego*, *Godzina Polski* 1917, nr 230a, s. 4.

²⁶⁴ *Kinematograf na wpisy*, *Goniec Poranny* 1917, nr 627, s. 2.

²⁶⁵ *Kinematograf na koło szkolne nr 12*, *Kurier Warszawski* 1917, nr 339, s. 7.

²⁶⁶ *Na sekcję żywienia młodzieży...*, *Kurier Warszawski* 1917, nr 344, wyd. wiecz., s. 3.

²⁶⁷ *Kino Syrena*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1918, nr 10, s. 4.

²⁶⁸ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1918, nr 24, wyd. wiecz., s. 4.

²⁶⁹ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1918, nr 64, wyd. wiecz., s. 3.

²⁷⁰ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1918, nr 80, wyd. por., s. 3.

²⁷¹ *Teatryki i kinematografy*, *Kurier Polski* 1918, nr 120, s. 7.

„Klub chłopców” prowadzony i utrzymywany przez studentów szkoły handlowej, posiada 40 ubogich chłopców, którzy godziny popołudniowe spędzają w nim na czytaniu, śpiewach, pogadankach i spożyciu wieczerzy. Usiłowanie młodzieży akademickiej przyjscia z pomocą chłopcom Powiśla spotkać się powinno z poparciem ogólnym²⁷².

Repertuar

Jak wyglądała strategia repertuarowa właścicieli kinematografów? Co ją warunkowało? Czym charakteryzowały się i jaki wpływ na nastroje społeczne miały prezentowane w latach Wielkiej Wojny filmy? Jerzy Borycki na łamach tygodnia „Film” w roku 1924 przekazał sporo informacji na ten temat:

W pierwszych latach wojny w Warszawie największym powodzeniem cieszyły się filmy włoskie, skandynawskie i rosyjskie. Filmy włoskie stały już wówczas na wysokim poziomie technicznym i artystycznym. Był to właściwie okres kulminacyjny w historii w rozwoju filmu włoskiego. Produkcja włoska szła w dwóch kierunkach: wytwarzania obrazów historycznych z epoki dawnego Cesarstwa Rzymskiego oraz wybitnie nastrojowych, w których Włosi byli mistrzami. Warunki naturalne tego kraju oraz znajdujące się na miejscu zabytki historyczne ogromnie ułatwiały im to zadanie. Technika zdjęć oraz umiejętność operowania tłumami („Cabiria” i „Quo Vadis”) roztoczyły przed zdumionymi widzami wszystkie możliwości tej wielkiej sztuki, która przecież była wówczas daleko od stanu, w jakim się dziś znajduje. Nie wiem, może dlatego, iż widz ówczesny nie był przyzwyczajony do takich cudów, te obrazy wywierały nań daleko większe wrażenie niż dzisiejsze filmy historyczne. Pomijamy na razie filmy, jakie dopiero mają się ukazać, jak również „Dziesięcioro przykazań” oraz „Quo Vadis” w nowym wydaniu.

Charakterystyczne, iż w programach dawniejszych nigdy się nie spotykało nazwiska reżysera. Publiczność się tym nie interesowała, wystarczyło głośne nazwisko jakiegoś „króla” lub „królowej” ekranu, żeby zapewnić filmowi długotrwałe powodzenie.

Co się zaś tyczy obrazów nastrojowych, wziętych z życia codziennego i rozgrywających się na tle cudownej przyrody włoskiej to wywierały one rzeczywiście ogromne wrażenie. Trzeba dodać, iż podobnie do psychologicznych filmów rosyjskich były one przeważnie bardzo tragiczne, czego żądała publiczność włoska w przeciwieństwie do publiczności amerykańskiej, która chce, żeby każdy obraz mimo największych przeciwności losu, w ciągu akcji, zawsze miał zakończenie pogodne i wesołe. Główną ozdobą filmu była zawsze piękna aktorka Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lyda Borelli – oto szereg niezapomnianych, ówczesnych gwiazd włoskich. Najlepszymi filmami tego okresu były „Łzy”, „Morfina” z Francescą Bertini i „Marsz Weselny” z Lydą Borelli, „Gioconda” z Heleną Makowską (grała

²⁷² Z kinematografów, Kurier Warszawski 1918, nr 122, wyd. wiecz., s. 2.

wówczas we Włoszech w firmie „Ambrosio”) oraz jeden z najbardziej nastrojowych filmów od czasu istnienia sztuki kinematograficznej p.t. „Iskra, ogień, popiół” wytwórni „Itala” z Piną Menichelli w roli tytułowej. Filmy historyczne produkowała wówczas niewielka wytwórnia „Cines” w Rzymie.

Przejdźmy teraz z kolei do filmów skandynawskich i duńskich. Najlepszych filmów dostarczała wytwórnia „Nordisk”. Najlepszymi aktorami byli Gunnar Tolnaes, który zasłynął w filmie „Najukochańsza żona Maharadży” i od tego czasu stał się ulubieńcem kobiet, podobnie jak Rudolf Valentino oraz Harrison, łączący w sobie zalety doskonałego aktora z zaletami sportsmana. Z kobiet ozdobą większości filmów była znana z gościnnych występów w „Nordisku” – doskonała tancerka Rita. Asta Nielsen, która niedawno występowała w filmach niemieckich, stworzyła odrębny styl i była uważana wówczas za „królową kinematografii”.

Następne miejsce należy się bezwarunkowo filmowi rosyjskiemu. Istniały wówczas w Moskwie dwie wielkie wytwórnie Jermoljewa i Chanżonkowa oraz nieco później powstała wytwórnia „Ruś”, która przyciągnęła do siebie takie siły, jak: Wiera Chołodnaja, Potoński, Maksimow i Runicz. Największą i najlepszą była wytwórnia „J. Jermoljew” w Moskwie, posiadała bowiem w swoim zespole takich aktorów, jak Mozzuchin i Lisienko oraz najlepszych reżyserów w osobach Protazanowa, Wołkowa i Turjanskiego. W tym czasie (r. 1917-1918) już coraz częściej spotykamy na afiszu nazwisko reżysera, które daje rękojmię artystycznego wykonania obrazu. Publiczność zaczyna coraz bardziej się interesować techniką filmową. Z tego właśnie okresu pochodzą największe filmy rosyjskie: „Ojciec Sergiusz” Totstoja, „Mocny Człowiek”, „Kulisy ekranu” z Mozzuchinem i Lisienko. W r. 1917 firma powyższa założyła filię w Jaltce na południowym brzegu Krymu, skąd wyszedł szereg bardzo dobrych filmów, ostatnich produkcji rosyjskich przed emigracją najlepszych aktorów do Paryża, Berlina i Monachium. Wystawienie obrazów w tej wytwórni było nad wyraz staranne. Widziałem zdjęcia do filmu „Tajemnica królowej” (wyświetlanego u nas w „Apollo”) reżyserii Protazanowa z Mozzuchinem i Lisienko w rolach głównych. Każda scena była przed zdjęciem powtarzana po kilkanaście razy, widziałem jak w cenie rozmowy służącego z kucharzem, którzy jakoś nie mogli sobie dać rady z ruchami, zniecierpliwiony Mozzuchin, nie biorący w niej udziału, zerwał się z miejsca i osobiście pokazywał jak mają zagrać swoje role. O rozmiarach produkcji świadczy fakt, że powyższa wytwórnia wypuszczała co tydzień jeden nowy film, przy czym jednocześnie „kręciła” trzy obrazy, w których grały trzy zespoły z Mozzuchinem-Lisienko, Gajdarowem i Rimskim-Karabanową na czele. Rymski – dobry poniekąd aktor, zanadto naśladował Mozzuchina, nie miał przeto swego wyrazu indywidualnego. Karabanowa – młoda utalentowana aktorka, po rewolucji bolszewickiej zniknęła gdzieś bez śladu. Gajdarowa publiczność nasza zna zbyt dobrze, żeby o nim pisać. Pamiętnym filmem z tych czasów, na ustalenie tytułu dla którego był wyznaczony konkurs w kinie „Colosseum”, był stylowy obraz z Gzowską i Gajdarowem „Pokojówka Genni”. Inne wytwórnie rosyjskie również rozwinęły szeroką działalność. U Chanżonkowa grały: W. Chołodnaja, Karalli, Zoja Barancewicz, Brydziński, Potoński

i Swoboda. Najlepsze filmy tej wytwórni to „Umierający łabędź” z primabaleriną W. Karalli oraz „Król Paryża”. Wytwórnia Chanżonkowa najlepiej się spisała w filmie specjalnie stworzonym dla tragicznie zmarłej w 1919 w Odessie Wiery Chołodnej „Przy kominku” oraz w ostatnim jej filmie „Kobieta, która wynalazła miłość”. Partnerem jej był O. Runicz, który występuje dziś z Marią Orską i Dianą Karenne w Berlinie.

Filmy francuskie (w przeważającej części wytwórni „Pathé” w Paryżu) były to 3-aktowe dramaty z Mistinguett, Robinne i Stanisławą Napierkowską oraz z Maksem Linderem. Stały już wówczas na dość wysokim poziomie technicznym.

O filmach dawniejszych niemieckich nie będę się rozprzestrzeniał: stały one w tych czasach na dość miernym poziomie i nie wzbudziły jeszcze większego zainteresowania, zresztą prawie nie były eksportowane²⁷³.

Zatem wiodącymi kinematografiami w królewskich iluzjonach były: włoska, duńska i rosyjska, a zauważalne w repertuarze były także filmy francuskie. Nie dość, że osadzone w paradygmatach narodowych, to miały też swoich bohaterów – aktorów i aktorki, zapewniających prezentowanym obrazom powodzenie u publiczności, przy jednoczesnym ignorowaniu reżyserów, scenarzystów i operatorów. Filmy włoskie koncentrowały się wokół dwóch porządków: monumentalnych produkcji historycznych i nastrojowych dramatów obyczajowych, bez obowiązkowego w późniejszych produkcjach głównego nurtu happy endu. Kino skandynawskie swój sukces opierało na brawurowych kreacjach Asty Nielsen i Gunnara Tolnaesa, zaś filmy rosyjskie to przede wszystkim produkcje Chanżonkowa i Jermoljewa. Dość uproszczona wydaje się ta filmowa charakterystyka lat 1914-1915. Czy pamięć Jerzego Boryckiego wytrzyma konfrontację z przekazami prasowymi pochodzącymi z tej właśnie epoki?

Jesienią 1914 roku czołowy warszawski kinematograf „Panorama-Cinema” przypomniał kinomanom o swoim istnieniu w dość oryginalny sposób. Czytelnicy „Kurierza Warszawskiego” zamiast umieszczonego w dwupunktowej poligraficznej ramce ogłoszenia lub ukrytego wśród doniesień z miasta inseratu trafili na kilkuwersową rymowaną autoprezentację kina i jego repertuaru:

Przyjdźcie pany, przyjdźcie damy
do Cinema Panoramy!
Przyjdź młodzieńcze bladolicy
A ujrysz „Męty Stolicy”,
Ginie w walce tam niesławny

²⁷³ Jerzy Borycki, „Dziś, a przed dziesięciu laty” (ze wspomnień kinomana), Film 1924, nr 4, s. 2.

Nieszczęsny „Syn marnotrawny”!
 Zadrzy każdy w głębi tona
 Na widok „Kobiety demona”!
 Potem śpiewy was okolą,
 Z opery „Fra Diavolo”,
 oraz „Łucji z Lamermooru”,
 Wśród kwintetu, śpiewu chóru²⁷⁴.

Widocznie zaprezentowany wyżej sposób promowania miejsca i repertuaru był skuteczny, bowiem nowy rok 1915 został przywitany takiej samej proveniencji filmową rymowanką:

Oto sensacja do szczytu!
 „Silniejsze od dynamity” –
 Zaś inaczej „Rywal Kruppa”
 Stajesz człeku na kształt słupa
 Wobec tej dramatyczności
 Co przesiąka cię – do kości
 Dreszczem trwogi, przerażenia
 Potem program się odmienia
 Humoreska jasna, szczerza
 „Order legii” dla Lindera
 A potem „Faust” Gounoda
 Rozkoszy śpiewaczych doda
 Ta opera – wiecznie młoda²⁷⁵.

Przede wszystkim okrzepł nowy sposób prezentowania programu. Od złożonego z kilku lub kilkunastu jednorolkowych obrazów zróżnicowanych gatunkowo, właściciele kinoteatrów przeszli do wyświetlania zestawu dwóch-trzech pozycji, przy czym ostatnia z nich była krótkim filmem dokumentalnym lub kilkuminutową fabułą najczęściej prezentującą farsowy lub burleskowy modus narracji. Atrakcją seansu był jeden pełnometrażowy film fabularny, którego porządek w postaci kolejności aktów, nazwisk gwiazd aktorskich, ekspozycji miejsc czy identyfikacji gatunkowej, podawano w inseratach prasowych, na plakatach reklamowych umieszczanych w witrynach iluzjonów, bądź też na słupach ogłoszeniowych lub w drukowanych osobno progra-

²⁷⁴ Kurier Warszawski 1914, nr 330, s. 1.

²⁷⁵ Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 819 (1), s. 1.

mach kinowych. Konstruowanie repertuaru filmowego musiało uwzględniać następujące okoliczności: odległość od linii frontu, ogólne trudności transportowe, które wpłynęły na wymianę celuloidowych taśm i naturalne zerwanie więzi handlowych między przedsiębiorcami reprezentującymi walczące strony. Jednak samo pochodzenie filmu nie było kryterium dyskryminującym. Z całą pewnością obrazy, których treści nie służyły jawnie celom propagandy wojennej, mogły bez przeszkód ukazywać się w kinematografach zainstalowanych na terenach przeciwnika.

W tych „zamierzchłych” czasach nie istniały żadne ograniczenia natury politycznej czy wojskowej. Podczas pierwszej wojny światowej wyświetlano na terenie b. zaboru austriackiego cały cykl filmów... amerykańskiej wytwórni „World” (z takimi gwiazdami jak Robert Warwick, Clara Kimball Young i Alice Brady) oraz włoskie filmy monumentalno historyczne, m.in. imponującą „Cabirię” wg Gabriela D’Annunzio. To, że Ameryka i Włochy prowadziły wojnę z państwami centralnymi nie stanowiło żadnej przeszkody w wyświetlaniu filmów amerykańskich w Austrii i Niemczech²⁷⁶.

Pisana po kilku dziesięcioleciach relacja zapewne nie uwzględnia wszystkich okoliczności tego zjawiska. Przekazy z epoki świadczą o większym materii skomplikowaniu. Latem 1915 roku w Wiedniu został wydany dokument podpisany przez szefa stołecznej policji, zakazujący wyświetlania cieszących się ogromną popularnością filmów włoskich. Na skutek protestów właścicieli kin złagodzone nieco restrykcyjny zapis, dopuszczając dystrybucję filmów zakupionych przed 23 maja 1915 r., jednak z nich miały być usunięte znaki firmowe włoskich producentów²⁷⁷. Z kolei pod koniec 1916 działania reglamentujące rozpowszechnianie filmów innych kinematografii zostały podjęte nawet w sojuszniczym systemie państw centralnych – 23 grudnia na najwyższym szczeblu zapadła decyzja w sprawie tzw. *importu zbytkowego*. Wśród towarów objętych zakazem sprowadzania do Austrii znalazły się także filmy „i to zarówno z zagranicy neutralnej jak również z Niemiec”²⁷⁸. Reakcją na to była uchwała berlińskiego związku dla ochrony interesów kinematografii protestująca przeciwko „sojuszniczemu embargo”. Przedsiębiorcy z Rzeszy, którzy byli głównymi dostawcami filmów do Austrii, wyraźnie stwierdzili, że stanie się ono przyczyną kryzysu produkcyjnego niemieckiej branży kinematograficznej²⁷⁹.

W omawianym okresie, niezależnie od uwarunkowań frontowych, zadziwiająco popularność osiągnęły niektóre gatunki popularne. Wielkie widowiska historyczne,

²⁷⁶ Bolestaw Sottys, *Ze wspomnień kinomana. 3 asy niemego ekranu*, Film 1947, nr 17, s. 11.

²⁷⁷ *Ilustrowany Kurier Codzienny* 1915, nr 161, s. 3.

²⁷⁸ *Import niemieckich filmów do Austrii*, *Nowa Reforma* 1917, nr 1, wyd. por., s. 2.

²⁷⁹ *Zakaz importu niemieckich filmów*, *Kurier Lwowski* 1917, nr 11, wyd. por., s. 6.

charakterystyczne dla kinematografii włoskiej, zrealizowane przed 1914 rokiem zaczęły ustępować pola filmom sensacyjnym, opartym na narracjach literackich, znanych nie tylko ze zwartych edycji książkowych, ale i publikowanych jako cieszący się „wstydlivym uznaniem” gatunek prasowy – czyli odcinek powieściowy.

Okres pierwszej wojny światowej przyniósł gwałtowne wzmożenie produkcji filmów kryminalnych. Nerwy publiczności wstrząsane wypadkami wojennymi potrzebowały silnych podnieć i bodźców. Pojawia się dużo filmów produkcji europejskiej, których treścią są przygody ulubionych detektywów. A więc w dalszym ciągu Sherlock Holmes – Joe Deebs, Joe Jenkins i najpopularniejszy ze wszystkich – Stuart Webbs, którego postać odtwarzał Ernst Reicher. Nie było prawie żadnego aktora filmowego, który by choć raz nie zagrał roli detektywa²⁸⁰.

Kinematografy kontraktowały filmy za pośrednictwem stołecznych biur wynajmu, bądź też samodzielnie, nawiązując kontakty bezpośrednio z dystrybutorami, których centrale zlokalizowane były w Berlinie i Wiedniu. Na początku 1915 roku częstochowski „Teatr Paryski” pokazał dramaty „Król Fantom” i „Biała róża” pozyskane u jednego z berlińskich przedsiębiorców kinematograficznych²⁸¹. Właściciel „Paryskiego” Stefan Certowicz wykazywał się nadzwyczajną aktywnością, osobiście zakupując nowe filmy najczęściej jednak w Warszawie²⁸².

W Warszawie w okresie rosyjskim – do sierpnia 1915 roku zauważalnych było kilka podstawowych wariantów strategii repertuarowej. Pierwszy z nich polegał na prezentowaniu produkcji rosyjskich z wyraźnym podkreśleniem walorów płynących z aktualizacji przekazu. Niemalą rolę odgrywały przy tej okazji akcenty polskie, a niektóre filmy, ze zrozumiałych względów, budziły szczególne zainteresowanie. W „Mirażu” pokazywano „Mazepę” Piotra Czardynina jako „ilustrację poematu Słowackiego”²⁸³. Musiała siłą rzeczy taka okoliczność poruszyć stołeczną opinię publiczną:

„Mazepa” Słowackiego dostał się na filmę kinematograficzną. Tym razem dzieło doczekało się powołanego reżysera. Wystawiony i ułożony przez artystów z teatru Stanisławskiego stał się „Mazepa” na filmie kina istotnie echem arcydzieła. Wszystkie szczegóły epoki, husaria polska, barwny polonez, wnętrze zamku, ogrodu – wszystko to tchnie nie tylko wysoką sztuką teatru, ale nawet poezją. Popularyzowaniu taką drogą dzieł nieśmiertelnej wartości należy szczerze przyklasnąć. Pokazuje się, że i z teatru kina wycieść można wrażenie piękne i czyste²⁸⁴.

²⁸⁰ Bolestaw Sottys, *Ze wspomnień kinomana. Metamorfozy filmu kryminalnego*, Film 1947, nr 21, s. 11.

²⁸¹ *Z „Paryskiego”*, *Goniec Częstochowski* 1915, nr 62, s. 2.

²⁸² *Obrazy kinematograficzne dla Częstochowy*, *Godzina Polski* 122a, s. 3.

²⁸³ *Kurier Poranny* 1915, nr 1, s. 1.

²⁸⁴ *Kurier Poranny* 1915, nr 3, s. 2.

Film składał się z trzech części, zawierających ponad 80 scen, z których dwie były szczególnie intensywnie rekomendowane: „Wjazd króla Kazimierza na czele husarii polskiej i polonez w kostiumach narodowych”²⁸⁵ – jego długość przekraczała 90 minut i z tego względu seanse rozpoczynały się już o godzinie 16.00. „Mazepa” utrzymał się w repertuarze do końca rosyjskiego okresu Warszawy, czyli do lipca 1915 roku.

Publiczność kinowa pamiętała zapewne liczne zapowiedzi produkcji filmu „Obro- na Częstochowy” na podstawie wybranych wątków powieści Henryka Sienkiewicza z końca 1913 roku. Być może też powiązała premierę „Potopu”, która miała miejsce w kinoteatrze „Panorama” 22 kwietnia 1915, z osobą Edwarda Puchalskiego, konsultanta zarówno „Mazepy”, i jak obecnie prezentowanego obrazu Czardynina – przecież kilkanaście miesięcy wcześniej uzyskał od autora „Trylogii” prawo sfilmowania jego dwóch powieści – właśnie „Potopu” i „Krzyżaków”. Być może – bowiem inseraty prasowe, o tym wydarzeniu donoszące skonstruowane zostały pod tym względem dosyć wstrzemięźliwie²⁸⁶. Premiera została jednak zapowiedziana przez dystrybutora – polskie biuro „Argus” reprezentowane przez właścicieli kina „Panorama” Teofila Jarosza i Wacława Malczewskiego – w obszernej ramowej reklamie na pierwszej stronie „Kurier Warszawski”. Informowali, że posiadają „prawo wyłączności na Polskę, Litwę i Galicję”²⁸⁷. Z owego prawa wyłączności korzystali, organizując projekcje w Łodzi (styczeń 1916)²⁸⁸, Częstochowie, Sosnowcu, Wilnie, Lwowie i Krakowie. Wiadomo, że film miał około 3000 metrów i składał się z 8 aktów (blisko 2 godziny), chociaż podano porządek zogniskowany jedynie wokół dwóch punktów: „Kmicica” oraz „Obrony Częstochowy i rehabilitacji Babnicza”²⁸⁹. Do poglądu, iż „Potop” zawierał więcej wątków, mogłaby skłaniać notatka prasowa zamieszczona przy okazji jego lubelskiej premiery w październiku 1915 roku.

Przed oczami widza przesuwają się wszystkie ważniejsze sceny powieści, począwszy od poznania się Kmicica z Oleńką w izbie cheladnej w Wodoktach, aż do sceny czytania w kościele w Upicie aktu królewskiego, zaświadczonego cnotliwe czyny Kmicica i wracającego mu cześć i sławę²⁹⁰.

Znając jednak dość swobodnie traktowaną materię rekomendacji prasowych, które tworzone najczęściej bez znajomości ekranowej narracji, należy wersję o rozbu-

²⁸⁵ Kurier Warszawski 1914, nr 358, dod. por., s. 1.

²⁸⁶ Nowa Gazeta 1915, nr 182, wyd. pop., s. 1.

²⁸⁷ Kurier Warszawski 1915, nr 91, s. 1.

²⁸⁸ „Odeon” i „Casino”, Gazeta Łódzka 1916, nr 31, s. 2.

²⁸⁹ Kurier Poranny 1915, nr 112, s. 1.

²⁹⁰ „Potop” w obrazach, Ziemia Lubelska 1915, nr 406, wyd. por., s. 3.

dowanej fabule Czardyninowego „Potopu” opatrzyć olbrzymim znakiem zapytania. Z powodów, których nie trzeba tłumaczyć, film przyjęty został znakomicie – publiczność reagowała żywiołowo, głośno wyrażając swoje emocje, zdarzały się oklaski oraz okrzyki zachwytu nad czynami dzielnego Kmicica i nawoływania do potępienia zdradzieckiego Radziwiłła. A podobno scena „cudownej wizyty Matki Bożej” była dla wielu mistycznym doświadczeniem²⁹¹. Pierwsze prasowe oceny były jednoznaczne:

Śliczna sala Panoramy – Cinema zaroża się onegdaj tłumami widzów pragnących zobaczyć usceni-zowane arcydzieło naszego mistrza pióra Henryka Sienkiewicza. „Potop” usceni-zowany, robi ogromne wrażenie i oklaskiwany jest z zapalem²⁹².

Tłok. Tłumy warszawian zelektryzowane wieścią, że arcydzieło naszego mistrza znalazło się na ekranie, biegną do Panoramy, aby raz jeszcze przeżyć szereg wrażeń mocnych a dalekich od niezdrowej treści zwykłego repertuaru kinematografów. Olbrzymia filma „Potopu” sprowadzona wielkim kosztem do Warszawy odtwarza dzieje Kmicica oraz wzruszające szczegóły oblężenia Jasnej Góry²⁹³.

„Potop”, podobnie jak inne oparte na prozie Henryka Sienkiewicza filmowe produkcje, nie tylko ewokował patriotyczne nastroje i gwarantował widowiskowe atrakcje. Sienkiewicz, choć powszechnie uważany był za „pokrzepiciela serc”, wnikliwemu czytelnikowi przełomu wieków jawił się jako piewca „atrakcyjności polskiej, narodowej formuły tożsamości wobec formuł narodowości bardziej nowoczesnych, ale za to opartych na zasadach utylitarnej i ujednociającej rutyny”²⁹⁴. Jasne, że popularność autora trylogii w Rosji była uwarunkowana wieloma innymi zmiennymi²⁹⁵, takimi jak jego członkostwo w petersburskiej Cesarskiej Akademii Nauk, uhonorowaniem najważniejszym laurem w ówczesnym świecie wartości literackich – Nagrodą Nobla, umiejętnościami narracyjnymi, które stawiały go w szeregu takich sterników europejskiej wyobraźni, jak Walter Scott i Aleksander Dumas-ojciec, ale polska opinia publiczna mogła odbierać adaptację autorstwa Piotra Czardynina przede wszystkim przez pryzmat atrakcyjności polskiej historii, kultury i tożsamości.

Onegdaj donosiliśmy już pokrótce, jak niebywałym zainteresowaniem cieszy się demonstrowany obecnie w „Panoramie” Sienkiewiczowski „Potop” w ilustracji kinematograficznej. Przyznać należy,

²⁹¹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 931 (113), s. 4.

²⁹² Kurier Poranny 1915, nr 113, s. 2.

²⁹³ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 929 (111), s. 3.

²⁹⁴ Maciej Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010, s. 151.

²⁹⁵ Nie należy zapominać, że w pierwszych miesiącach wojny polskie gazety w Królestwie Polskim informowały o opublikowanym w popularnym petersburskim dzienniku „Birżewnyje Wiedomości” apelu Henryka Sienkiewicza do Polaków walczących w armiach austriackiej i niemieckiej o niepodjęciu walki z Rosjanami, patrz: *Odezwa Henryka Sienkiewicza*, Kurier dla Wszystkich 1914, nr 16, s. 2.

że publiczność spiesząca tłumnie na Karową, doskonale oceniła zarówno samą myśl inicjatorów tej premiery kinematograficznej, jak i artystyczne jej ujęcie. Myślą przewodnią – trzebaż ją tu tłumaczyć – było by dać Warszawie upostaciowanie, do złudzenia życie przypominające, – tych bohaterów naszych, którzy ojczyznę od najazdu szwedzkiego ratowali. Widzimy więc tam dolę i niedolę oplątanego naprzód w Radziwiłłową zdradę junaka-rycerza, patrzymy na jego następne nawrócenie się i pokutę, drżymy o losy bronionej przeciw Szwedom Częstochowy. Wraz z obrazami przesuwającymi się przed naszymi oczyma, przez myśl przebiegają też wspomnienia i innych bohaterskich czynów, przeszłość przed nami staje bohaterska i wielka, a zakończenie sienkiewiczowskiego arcydzieła, pełne promiennego, uśmiechniętego szczęścia, napędza mimo woli serca otuchą, że i obecny najazd prusaków na przesiąkłe krwią ziemię nasze minie, jak minął ów najazd szwedzki i tyle innych... Lepsza przyszłość staje nam przed oczyma²⁹⁶.

Cóż mogła późną wiosną 1915 roku oznaczać lepsza przyszłość? Chyba nie panslawistyczną mglistą obietnicę wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza z sierpnia roku poprzedniego, zapowiadającą zatarcie się granic, rozcinających na części naród polski i potączenie go „w jedno ciało pod berłem cesarza rosyjskiego”, bez Chetmszczyzny, w 1912 roku odłączonej od Królestwa Polskiego. Antygermańskie deklaracje postów do Dumy Aleksandra Meysztowicza i Wiktora Jarońskiego, poparte działaniami ukonstytuowanego w listopadzie 1914 r. Komitetu Narodowego Polskiego, rozbiły się o jawną niechęć rosyjskiego dowództwa do pomysłów tworzenia polskich oddziałów zbrojnych, czego świadectwem było wstrzymanie werbunku do Legionu Puławskiego już na początku roku 1915²⁹⁷. Działacz społeczny i późniejszy członek Tymczasowej Rady Stanu Stanisław Dzierzbicki pisał w swym pamiętniku, że wszelkie inicjatywy strony rosyjskiej, jak choćby oczekiwane od dawna prawo o samorządzie miejskim były przez społeczeństwo polskie przyjmowane obojętnie²⁹⁸. Z punktu widzenia polskiego widza, uczestnika wydarzeń, które zapowiadały przewartościowanie dotychczasowego porządku – Iwan Mozzuchin jako Kmicic, Piotr Starkowski w roli Michała Wołodyjowskiego i Nadieżda Nielska wcielająca się w Oleńkę Billewiczównę nie tworzyli solidarystycznego panteonu bohaterów, a mogli dowodzić właśnie owej wspomnianej atrakcyjności literatury, historii – jednym słowem – kultury polskiej, a przez to aspiracji Polaków do państwowej podmiotowości. Reporter „Gazety Warszawskiej” doszukiwał się w koncepcji głównej postaci właśnie takiej funkcji:

²⁹⁶ Z *kinematografów*, Kurier Poranny 1915, nr 115, s. 3.

²⁹⁷ Janusz Pajewski, *Odbudowa państwa polskiego 1914-1918*, Warszawa 1980, s. 64.

²⁹⁸ Stanisław Dzierzbicki, *Pamiętnik z lat wojny 1915-1918*, słowem wstępnym poprzedził Janusz Pajewski, przypisy opracowała Danuta Płygawko, tekst przygotował do druku z rękopisu Tomasz Jodełka-Burzecki, Warszawa 1983, s. 38.

Każdy z patrzących na dzieje głównego bohatera, Kmicica uçuwa w sobie iskierekę tej nieporównanej tężyzny, jaką ma w żyłach swoich każdy Polak prawy! Dlatego też dawno nie patrzono na obrazy w kinematografii z takim zajęciem jak na „Potopie”. Twarze zarumienione, oczy błyszczące, oddechy żywo falujące, gdyż to przecie nasz miły, bratni, ukochany Kmicic bawi się, walczy, szaleje z rozpaczy²⁹⁹.

Perypetie ekranowego bohatera mogły zresztą być odbierane metaforycznie i symbolicznie – jako wizualizacja narodowych snów i tęsknot, ale tym razem niezwykle bliskich spełnienia.

Z zachwytem oglądają tłumy zgromadzone echa czasów minionych, echa cudu jasnogórskiego, gdy Królowa Korony Polskiej ochroniła swój klasztor przed najazdem bezbożnych. Jak sen jaki czarowny snują się przepiękne obrazy, oto Kordecki pogrąża się w modlitwie, oto wizyta Przenajświętszej sptywa przed jego zachwycone oczy, walczą męże orężne, huk dział, rycerskie czyny... Ojczyzny ukochanej obrona³⁰⁰. Przed oczyma widza przesuwają się na płótnie dola i niedola uwikłanego naprzód w radziwiłłowską zdradę rycerza-junaka, widzimy potem jak się nawraca i pokutuje za czyny³⁰¹. (...) Oglądaliśmy obraz wykonany podług mistrza Henryka Sienkiewicza „Potop”. Olbrzymi szereg obrazów snuje się przed zdumionym wzrokiem widza odtwarzając mistrzowsko sceny naszej epopei narodowej z całym kunsztem techniki kinematograficznej, przykuwając uwagę patrzących, którzy po skończeniu przedstawienia wspaniałej wizji poetyckiej pytają z westchnieniem żalu – Jak to, już?³⁰²

W jeszcze inny sposób proponowano interpretację ekranowej opowieści w miejscu szczególnym – bo wpisanym w jej czasoprzestrzenną specyfikę, czyli w Częstochowie. Nie dziwi zatem, iż połączono w rekomendacjach lokalny kontekst Sienkiewiczowskiego uniwersum z podgrzewaniem niepodległościowych oczekiwań. Świadomość rychłego końca zaborczych porządków musiała być przecież stymulowana wiktoryjną mitologią, którą prezentowana adaptacja siłą rzeczy wpisała w diegetyczną kompozycję.

Arcydzieło naszego genialnego pisarza w Częstochowie! Epoka ta, tak burzliwa, jest szczególnie znamienna dla Częstochowy. Zostajemy przeniesieni w te czasy, gdy nasz klasztor jasnogórski, pogrążony w ogniu i dymie odpierał nawałę najeźdźców. (...) Widzimy jak bracia szlachta skorzy do wypitki i do wybitki, upadają może często, popełniają pełno błędów, lecz zawsze noszą w swym sercu gorące słowo „Ojczyzna”, co sprawia że żadna siła zmóc ich nie może, a potop szwedzki, nie mogąc zalać kraju, uchodzić musi sromotnie przed rycerzem polskim, który burką ukryty, na chłodzie i słocie klepiąc swoje „Pater Noster”, bije tego jak nikt³⁰³.

²⁹⁹ *Z kinematografów*, Gazeta Warszawska 1915, nr 116, s. 3.

³⁰⁰ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 938 (120), s. 5.

³⁰¹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 188, wyd. pop., s. 2.

³⁰² *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 910 (92), s. 4.

³⁰³ *Potop*, Gonicz Częstochowski 1915, nr 223, s. 4.

Ponadto premiera filmu Czardynina świadczyła o dość sprawnym obiegu kinematograficznym w nietatwych warunkach tworzonych przez bliskość frontu. Moskiewski pokaz został zorganizowany 24 kwietnia 1915 roku³⁰⁴ i tylko o tydzień wyprzedził seanse w warszawskich iluzjonach. Po „Panoramie”, której dyrekcja robiła wszystko, by zwiększyć atrakcyjność prezentacji³⁰⁵, pokazały go kina: „Express”, „Odeon”, „Tivoli”, a na początku niemieckich rządów w stolicy jeszcze „Znicz”. Zresztą publiczność miała okazję skonfrontowania rozmaitych modeli adaptacyjnych prozy Sienkiewicza, bowiem kinematograf „Sfinks” w tym samym czasie powrócił do jednego ze swych największych przedwojennych sukcesów finansowych – „Quo vadis” Guazzoniego³⁰⁶. Podobną strategię zastosowała dyrekcja łódzkiego kina „Luna”. O projekcji miejscowa „Gazeta Łódzka” informowała:

Arcydzieło Henryka Sienkiewicza obiegło świat cały, będąc tłumaczonym prawie na wszystkie języki. Nie mniejszy sukces spotkał „Quo vadis” gdy zostało przeniesione na filmę. Nie ma prawie większego środowiska kulturalnego na kuli ziemskiej gdzie by nie dotarły przepiękne obrazy z „Quo vadis”. Dyrekcja teatru „Luna” wystawiła to arcydzieło mistrza Henryka z należytych pietyzmem, dekorując pięknie popiersie Sienkiewicza w vestibulu teatru³⁰⁷.

Na ciekawy i raczej skuteczny zabieg zdecydowała się jesienią 1916 roku dyrekcja kinematografu „Olimpia”, która tytuł oryginalny filmu Czardynina zmieniła na „Walki o niepodległość Polski”, przydając tej prezentacji waloru nowości, tym bardziej, że rekomendując poszczególne epizody prezentacji „Obrona Częstochowy”, „Potop”, „Kmicic” i „Pan Wołodyjowski” mogła zasugerować że mamy do czynienia z więcej niż środkową częścią Sienkiewiczowskiej „Trylogii”³⁰⁸. Ostatnim wielkim powrotem „Potopu” były prezentacje wiosną 1918 roku w warszawskim „Grand-Kino”, kiedy to mając na względzie wcześniejsze doświadczenia, dyrekcja kinoteatru chciała pozyskać widownię, na co dzień omijającą sale projekcyjne:

Film ten cieszył się przed trzema laty wybitnym powodzeniem i ściągał nie tylko zwykłych zwolenników kinematografu lecz i liczne zastępy młodzieży³⁰⁹.

³⁰⁴ Wieniedikt Wiszniewskij, *Chudożestwiennyje filmy doriewolucjonnoj Rossi (filmograficzესkoje opisanie)*, Moskwa 1945, s. 75.

³⁰⁵ Na sobotnie seanse obowiązywały obniżone ceny biletów, a ponadto każda dorosła osoba mogła bezpłatnie wprowadzić do sali kinowej jedno towarzyszące jej dziecko, patrz: Kurier Poranny 1915, nr 120, s. 1. Ponadto właściciele kina i biura „Argus” Wacław Malczewski i Teofil Jarosz 3 maja zorganizowali bezpłatny pokaz „Potopu” dla dzieci z ochronki im. Henryka Sienkiewicza, patrz: *Podziękowanie*, Kurier Warszawski 1915, nr 123, s. 5.

³⁰⁶ Kurier Polski 1915, nr 299, s. 4.

³⁰⁷ „Quo vadis”, Gazeta Łódzka 1916, nr 74, s. 3.

³⁰⁸ Nowa Gazeta 1916, nr 405, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 246, wyd. wiecz., s. 6.

³⁰⁹ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 127, s. 4.

Prezentowany po raz pierwszy w lutym 1917 w sosnowieckim kinie „Oaza” został potraktowany jako kinematograficzne wotum „w hołdzie pośmiertnym Wielkiemu Miśtrzowi i Patriocie Polskiemu Henrykowi Sienkiewiczowi”³¹⁰.

Arcydzieło sztuki kinematograficznej „Potop” ściąga do „Oazy” liczne tłumy publiczności. Nic w tym dziwnego, gdyż obraz ten odznacza się wspaniałą grą artystów, bajeczną wystawą i wprost imponującymi scenami batalistycznymi³¹¹.

Zresztą do kin Zagłębia Dąbrowskiego obraz Czardynina trafiał kilkakrotnie. Kiedy w styczniu 1918 roku seanse zorganizował „Teatr Zimowy” w Sosnowcu, prasa donosiła:

Jak było do przewidzenia zapowiedź wznowienia „Potopu” Sienkiewicza wywołała w całym mieście żywe zainteresowanie. „Potop” był co prawda demonstrowany przed rokiem w „Oazie”, ale panował tam taki ścisk i tłok, że zaledwie pewien procent publiczności mógł się dostać na pokaz³¹².

W Lublinie wiodący kinematograf „Oaza” pokazał film Czardynina pod koniec listopada 1915 roku z wykorzystaniem w reklamach przede wszystkim Sienkiewiczowskiego kontekstu, ale również wpisując oryginalne treści w specyfikę sytuacji wojennej, wymagającej od Polaków, by czasami „wyzbyli się prawie wszystkich cnót, ale nie wyzbyli się wiary, by wygnać wroga co kraj cały zagarnął i uważał za swój”. W cytowanym artykule zamieszczonym na łamach „Ziemi Lubelskiej” nie pada ani razu literacka identyfikacja wroga – w tej relacji „potop” nie jest szwedzki³¹³.

Do repertuaru kin galicyjskich „Potop” wprowadzono jesienią 1915 roku. Jeszcze przed premierą, przywołując frekwencyjny sukces w warszawskich kinematografach, prasa krakowska podnosiła walory patriotyczne, w tym „wzruszające sceny, miłe sercu polskiemu postaci, wypadki, tkwiące jeszcze tak żywo każdemu w pamięci z czytania „Trylogii” i wzywała do uczestnictwa w kinowym spektaklu niemal jak w demonstracji niepodległościowej³¹⁴. Apel ten spotkał się z szerokim odzewem – sala widowiskowa kina „Wanda”, które prezentowało obraz Czardynina przez kilka tygodni, była wypełniona publicznością krakowską, a ostatniego dnia 21 listopada zorganizowany został specjalny pokaz dla widzów z Bochni, Tarnowa, Krzeszowic

³¹⁰ *Teatr i muzyka*, Iskra 1917, nr 41, s. 2.

³¹¹ *Teatr i muzyka*, Iskra 1917, nr 43, s. 2.

³¹² *Dział kinematograficzny*, Iskra 1918, nr 22, s. 3.

³¹³ „Potop” w obrazach...

³¹⁴ Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 287, s. 3.

i Chrzanowa³¹⁵. Odczytanie „Potopu” z niepodległościowej, a nie lojalistycznej, państwańskiej perspektywy zaproponował w „austriackim” Lwowie kinoteatr „Apollo”, który pokazywał go latem 1916 roku.

Niezawodnie obraz ten ściągnie do kinoteatru tłumy publiczności polskiej, która zechce zobaczyć żywe i działające postaci, stworzone przez naszego mistrza pióra, a przede wszystkim przepysznego, dzielnego Kmicica, obrońcy Częstochowy, którego dziś naśladować pragną pod względem fantazji wojennej wszyscy nasi Legioniści³¹⁶.

Nie mniejszą sensacją, choć niewpisującą się w powyższy model interpretacyjny, musiało być zaprezentowanie rosyjskiego dzieła wytwórni „Lucyfer” (nazwa tej wytwórni nie pojawia się w inseratach prasowych) w reż. Edwarda Puchalskiego: „Albert pierwszy – król bohater” reklamowanego jako „sensacyjny dramat w 3 częściach jaskrawo odzwierciedlający osobiste przeżycia, odwagę i męstwo Króla Belgów w czasie barbarzyńskiego najścia Teutonów”³¹⁷. Drugą część trylogii Puchalskiego „Antychrysta” składającą się z czterech aktów: 1. *Antychryst*, 2. *Na gruzach Belgii*, 3. *Naród męczennik*, 4. *Gwałciciel*, pokazał w pierwszych dniach czerwca 1915 roku kinoteatr „Apollo”³¹⁸.

Rosyjskie filmy adaptujące polskie utwory literackie nie tylko traktowane były jako część narodowego dziedzictwa, mobilizującego patriotycznie nastawioną publiczność, ale także powodowały, iż zazwyczaj wstrzemięźliwa prasa codzienna poświęcała im sporo uwagi. Ekranizacja wydanego po raz pierwszy w 1886 roku dramatu Mariana Jasińczyka (właśc. Wacława Karczewskiego) „Lena” zatytułowana „Zmięte kwiaty” utrzymywała się w jednym tylko warszawskim kinie „Apollo” przez kilka tygodni stycznia 1915 roku.

Jak było do przewidzenia „Zmięte kwiaty” które są przedstawieniem kinematograficznym pięcio-aktowego dramatu Jasińczyka p.n. „Lena” wystawione wczoraj po raz pierwszy w teatrze Apollo zamknęły kasę, gdyż publiczność wypełniła widownię do ostatniego miejsca. Widzowie mieli prawdziwą satysfakcję, gdyż zarówno nastrojowe jak i rodzajowe sceny obrazu, głęboko wzruszają i trzymają uwagę w napięciu od początku do końca akcji „Zmiętych kwiatów”³¹⁹.

³¹⁵ Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 302, s. 5. Informację o wzmiankowanej wycieczce kinomanów do kina „Wanda” na „Potop” Piotra Czardynina Roman Włodek traktuje jako jedyne świadectwo filmowych zainteresowań mieszkańców Tarnowa podczas Wielkiej Wojny, patrz: tenże, *100 lat Marzenia. Historia kina w Tarnowie*, Tarnów 2013, s. 48.

³¹⁶ Gazeta Wieczorna 1916, nr 3125, s. 4.

³¹⁷ Kurier Poranny 1915, nr 40, s. 1.

³¹⁸ Kurier Warszawski 1915, nr 156, dod. por., s. 1.

³¹⁹ s.u., *Z kinematografów*, Kurier Poranny 1915, nr 48, s. 4.

Marian Jasieńczyk znany był warszawskiej inteligencji nie tylko z adaptowanego na potrzeby filmu dramatu. Jego wspomnieniowa proza „W Wielgiem”, którą na przełomie stuleci czytano jako melancholijną pochwałę polskiej szlacheckiej prowincji, publicystyka, jaką uprawiał w pierwszych latach XX wieku na łamach „Kuriera Warszawskiego”, a przede wszystkim emigracyjna działalność, gdy w latach 1900-1910 był bibliotekarzem w raperswilemskim Muzeum Polskim, musiały, obok naturalnej zachęty do zapoznania się z filmową wizją jego twórczości, także wywoływać poczucie dumy z polskiego pochodzenia autora. Dodatkowym, choć nie wyeksponowanym w prasowych reklamach, aspektem tożsamościowym, był fakt, iż „Zmięte kwiaty”, wyświetlane także pod alternatywnymi tytułami „Rozbite życie” i „W rękach szantażystów”, współreżyserował Władysław Starewicz, o którego polskim pochodzeniu donosiła miejscowe gazety³²⁰.

Ponadto niektóre rosyjskie produkcje można było zaprezentować z dodatkowymi ornamentami uszlachetniającymi przekaz z jednej strony, z drugiej zaś aktualizującymi o treści niewynikające wprost z kontekstu narracyjnego. Przykładem takiej właśnie strategii były seanse „Wojny i pokoju” na podstawie utworu Lwa Tołstoja w reż. Władimira Gardina i Jakowa Protazanowa w sali Filharmonii i kinematografie „Panorama” wiosną 1915 roku. Dwugodzinna projekcja poprzedzona została wykładem Leo Belmonta, który omówił uwarunkowania literackie, historyczne i polityczne zarówno powieści, jak i filmu³²¹. Prawdziwym jednak wyzwaniem dla publicystów i reprezentowanej przez nich opinii publicznej były rosyjskie filmy sensacyjne o tytułach, które zapowiadały jedynie przemoc i erotykę. Niektóre serie tego typu, jak „Zośka Złota Rączka” warszawskie kino „Apollo” wyświetlało poza stolicą, zapewne, by korzystając z waloru nowości, zapewnić prezentacjom większą frekwencję. Regularnie organizowało seanse wyjazdowe w Łodzi, wykorzystując salę koncertową przy ul. Dzielnej 18, z przesadną emfazą donosząc o niezwykłości tego wydarzenia:

Przeszło 200.000 osób podziwiała 5 serii powyższego obrazu w teatrze „Apollo” w Warszawie. Obecnie mamy możliwość obejrzenia pierwszej serii tego dramatu w Łodzi. Nadzwyczaj ciekawe są poszczególne sceny, zwłaszcza zaś chwila kiedy ojciec oddaje własną córkę w ręce policji, również niemniej kiedy „Zośka” bohaterka dramatu podpala dom wariatów do którego zastała oddana i ucieka. Dramat wykonany jest przez artystów cesarskiego, moskiewskiego teatru. Pozostawia na widzu niezatarte wrażenie. Oryginalnym jest ze względu na obfitość rosyjskich trupów³²².

³²⁰ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 78.

³²¹ Kurier Warszawski 1915, nr 87, s. 2.

³²² Gazeta Łódzka 1915, nr 309, s. 4.

Przedsięwzięciem dość unikatowym była produkcja „rosyjskiej złotej serii” wytwórni Thiemmana, w reżyserii Władimira Gardina „Użasy Kalisza”, prezentowana także pod tytułem „Niemcy w Kaliszu”, której premiera odbyła się już 26 sierpnia 1914 roku. Pisano o niej, że jest to „żywa kronika naszej walki z Niemcami przedstawiająca niemieckie barbarzyństwo w Kaliszu, według doniesień prasowych i raportów wojennego dowództwa”³²³. Wszystko wskazuje na to, że była to fabuła pośpiesznie zrealizowana – sam Gardin wspomina, że całość produkcji trwała jedynie trzy dni – w ramach cyklu propagandowego („wojenno-patriotycznego”), który reprezentowały inne jego filmy, m.in. „W ogniu sławianskiej buri”, wprowadzony do kin pod koniec września 1914 roku³²⁴. Ukazana na ekranie historia łączyła melodramatyczny wątek z perswazyjnym przesłaniem mobilizacyjnym. Zapewne zapomniano by o niej wkrótce, gdyby nie wspomnienie wojenne napisane po latach przez Gustawa Bolesława Baumfelda³²⁵. Baumfeld, absolwent Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor wnikliwych studiów poświęconych Stanisławowi Wyspiańskiemu oraz krytyk teatralny, zanim rozpoczął służbę wojenną w I Pułku Artylerii Legionów³²⁶, po wybuchu wojny znalazł się, „niedobrowolnie” internowany jako obywatel austriacki, w Smoleńsku, gdzie miejscowe kino wyświetlało „rosyjski film propagandowy, oświetlający żywo ówczesne sprawy wojenno-polityczne, a w szczególności stosunek Rosji do Polaków” zatytułowany „Okropności Kalisza”. Na podstawie relacji Baumfelda Małgorzata i Marek Hendrykowsy zrekonstruowali akcję filmu:

Jedną z kwater kaliskiego domu, który stanie się miejscem dramatu, zajmuje pruski oficer. Butny i arogancki Prusak początkowo zaleca się, a następnie brutalnie napastuje gospodynię o wyraźnie znaczącym w tym kontekście imieniu – Wanda. Na ratunek przybywa mąż – Stanisław, uderzając napastnika fotelem. Wkrótce jednak Stanisław zostaje pojmany przez żołdaków pruskich, którzy nadbiegli zwabieni hałasem. W biurze komendanta pruskiego wszelkie wyjaśnienia są, rzecz jasna, bezskuteczne: sąd doraźny skazuje Polaka na karę śmierci. Z zawiązanymi oczyma Stanisław staje przed plutonem egzekucyjnym. Wandę odtrąca brutalnie kordon. Nagle pojawia się niespodziewana odsiecz: na zakręcie pojawia się kozacki podjazd. W ostatnim ujęciu filmu, stanowiącym tzw. apoteozę, Stanisław i Wanda spleceni w uścisku. Pod ich nogami leży pokonany Prusak. Ponad nimi sztandar, a na jego tle stojący na wzniesieniu Kozak z uniesioną dumnie lancą. U szczytu obrazu wielki napis „Da zdrastwujet Sławianstwo!”³²⁷

³²³ Wieniedikt Wiszniewskij, dz. cyt., s. 50.

³²⁴ W.R. Gardin, *Wspominania tom I 1917-1921*, Moskwa 1949, s. 76.

³²⁵ Gust. Bolesł. Baumfeld, *Okropności Kalisza. Nieznany film wojenny (Kartka z pamiętnika)*, Tęcza 1932, s. 27-28.

³²⁶ Jerzy Starnawski, *Andrzej Baumfeld-Bolewski i jego brat Gustaw poloniści-przemysłanie*, Rocznik Przemyski 2008, t. 44, z. 3, s. 86.

³²⁷ Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996, s. 55-67.

Baumfeld pisał ową „kartkę z pamiętnika” po niemal dwudziestu latach. Należy domniemywać, iż nie wszystko zapamiętał, choć podane informacje na temat „Užasów Kalisza” są precyzyjne. Po pierwsze zwraca uwagę oznaczenie bohaterów polskimi imionami. W rzeczywistości role kreowane w filmie były proveniencji rosyjskiej: główny bohater to Wysocki (W. Szaternikow), jego małżonka nosi imię Wiera (J. Uwarowa), dalej w obsadzie mamy jeszcze matkę (L. Syczewa) i niemieckiego porucznika Parkera (B. Orlicki)³²⁸. Baumfeld zauważył, że jakiegokolwiek sygnały świadczące o polskim charakterze świata przedstawionego zostały zredukowane do postulatu panslawistycznego, jaki pojawił się w apoteozie. Panslawizm zakładał unifikację słowiańszczyzny jako kolejnej wersji imperialnego podporządkowania Rosji wszystkich słowiańskich podmiotów narodowych. Stąd nacechowanie przekazu takim propagandowym przesłaniem. Film opowiadał historię nie tylko wymyśloną, i to pospiesznie, przez reżysera i scenarzystę Władimira Gardina, ale poprzez zastosowanie sygnału tytułowego odwołującą się do prasowych doniesień, jakie dotyczyły jednej z najbardziej brutalnych i jednocześnie nieuzasadnionych akcji odwetowych armii niemieckiej, dokonanych w pierwszych dniach wojny. Reakcje publiczności, żywo i sugestywnie komentującej ekranowy przebieg akcji oddane zostały, jak na prasowy przekaz, niezwykle dynamicznie:

Na sali krzyk. Tupot nóg i gwizdanie. (...) Zachwyty widzów nie ma granic. Pomagają postawą, krzykiem, gwizdaniem. Zdaje się, że na pewno ciskaliby w ekran krzesłami z sali, gdyby nie to, że były przytwierdzone. Rozlegają się oklaski i okrzyki: – „Bij jewo” (Bij go!) – „Wot – Germańca!” (Ot – w Niemca!)³²⁹.

Ponadto świadczą o tym, że dzieło odbierane było niemal jak relacja dokumentalna, z braku autentycznych zdjęć zbombardowanego Kalisza (traktowanego jako pograniczne miasto imperium rosyjskiego) musiał wystarczyć melodramatyczny wątek ze zniechęconym mundurem niemieckim w tle. Przemoc erotyczna pełniła funkcję przemocy symbolicznej, tworząc swego rodzaju zwierciadło, w którym odbijały się ówczesne wyobrażenia o przebiegu wojny³³⁰.

Do Wilna film z tytułem „Okrucieństwa w Kaliszu” trafił 30 sierpnia na ekran „Teatru Familijnego R. Sztremera”. Anonse koncentrowały się na oskarżycielskiej retoryce obrazu, a poprzez odwołania do niemieckiego barbarzyństwa oddziaływały głównie

³²⁸ Wieniedikt Wiszniewskij, dz. cyt.

³²⁹ Gust. Bolesł. Baumfeld, dz. cyt., s. 28.

³³⁰ Zdjęcia ze zniszczonego Kalisza zostały nakręcone prawdopodobnie kilka tygodni po sierpniowych wydarzeniach i prezentowano je jeszcze w pierwszych latach powojennych, zarówno w niepodległej Polsce, jak i wśród środowisk polonijnych w USA, patrz: *Gazeta Kaliska* 1919, nr 177, s. 4, *Ruiny Kalisza w Ameryce*, *Gazeta Kaliska* 1919, nr 267, s. 3.

na wzmocnienie antygermańskich nastrojów³³¹. „Użasy Kalisza” były rozpowszechniane w Warszawie we wrześniu 1914 roku jako „Krwawe dni Kalisza”. Wyświetlały obraz ten kinoteatry zarówno centralne – „Apollo”, jak i peryferyjne „Albatros” i „Naokoło świata”³³². Pisano o nim, że jest to „szczegółowa kronika smutnych wypadków w Kaliszu, kiedy *bohater* Prusker (to przekręcone nazwisko dowodzącego pacyfikacją mjr. Hansa Rudolfa Hermanna Preuskera) znęcał się nad mieszkańcami”³³³. Anons reklamowy kinoteatru „Apollo” nie jest tak szczegółowy jak relacja Baumfelda i prezentuje tylko tematykę poszczególnych aktów: *1. Zajęcie Kalisza przez Niemców i ohydne zarządzenie Pruskera; 2. Bohaterowie; 3. Krwawa rozprawa*, choć jednocześnie sugeruje dokumentalny charakter narracji:

Obraz ten udało się nam pozyskać tylko na kilka dni, pomimo wielkich trudów i niebezpieczeństw na jakie byli narażeni sami kinematografiści, charakteryzuje on jaskrawymi barwami postępkę ludzi-barbarzyńców³³⁴.

Na początku roku 1915 kina na Litwie wyświetlały „Okrucieństwa w Częstochowie” z N. Czernową i A. Miczurinem w rolach głównych, które w czterech aktach prezentowały: *zaskoczonych przez wojnę; szaleństwo i przerażenie oraz precz z Germanią*³³⁵. Nieco później w marcu na ekranach warszawskich kin „Sport”, „Albatros” i „Mignon” gościła „Polska krew”, której modus narracji w zdumiewający sposób przypomina fabułę „Użasów Kalisza”. Film reklamowany jako „teraźniejsza straszna rzeczywistość z życia poznańskich Polaków i przeżywane przez nich chwile podczas obecnej wojny” składał się z trzech części ilustrujących: *przymusowy odjazd na wojnę młodego Polaka z Poznania do walk w szeregach znienawidzonego Prusaka; zniewolenie i krew pozostawionej przez niego w domu siostry przez pruskich żołnierzy; straszną zemstę polskiego magnata z Poznania za męki syna i krew jedynej córki*³³⁶. Zbyt różnią się jednak te dwa opisy obu produkcji, aby mogło chodzić o ten sam film. Ponadto „Polska krew” była anonsowana jako „wydanie Skobielewskiego Komitetu będącego pod Najwyższym Protektoratem Jego Cesarskiej Mości Najjaśniejszego Pana”³³⁷, zaś „Użasy Kalisza” były wyprodukowane w ramach „Rosyjskiej złotej serii” w wytwórni Thiemann i Reinhardt. „Polska krew” pokazywana była także w wi-

³³¹ Kurier Litewski 1914, nr 198, s. 1.

³³² Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 731 (273), s. 1.

³³³ *W teatrze Apollo*, Nowa Gazeta 1914, nr 457, wyd. pop., s. 3.

³³⁴ Kurier Poranny 1914, nr 263, s. 1.

³³⁵ Kurier Litewski 1915, nr 1, s. 4.

³³⁶ Kurier Poranny 1915, nr 68, s. 2.

³³⁷ Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 893 (75), s. 1.

leńskim kinematografie „Lux”, a porządek poszczególnych aktów koncentrował się wokół identyfikatorów szczególnie negatywnie nacechowanych: *nadejście Teutonów; barbarzyńcy; gwałty i krew; zemsta polskiego magnata*³³⁸. Rodzimy charakter seansu podkreślała ponadto informacja, że „obraz ten jest zagrany w jednym ze starych polskich zamków”³³⁹.

Filmów fabularnych odwołujących się do wojennego doświadczenia było sporo, niektórych nie udało się zidentyfikować, ale niewykluczone, że pod enigmatycznymi tytułami kryją się obrazy znane i opisane w literaturze przedmiotu. Reprezentowały także kinematografie państw centralnych. Jeszcze we wrześniu 1915 roku w lwowskim kinie „Kopernik” prezentowano „Tragedię Iwana” – dramat, którego akcja rozgrywała się w miasteczku galicyjskim podczas inwazji Rosjan³⁴⁰. Do podobnej kategorii należał obraz „Napad kozaków na wieś galicyjską” zakontraktowany przez „Apollo”³⁴¹. W sierpniu 1916 roku ten sam lwowski kinoteatr pokazał „Strażnicę kolejową w Karpatach” – „naprężający epizod dramatyczny na tle zaciętych obecnie walk wzdłuż toru kolejowego jednej z naszych granicznych linii karpackich”³⁴². Określenie „nasze” raczej odnosiło się do szerszego porządku kulturowego dotyczącego c.k. monarchii, bowiem jeden z reklamujących obraz inseratów informował, że „film przedstawia z wielką plastyką tragiczne dzieje budki kolejowej w Karpatach i jej mieszkańców w czasie rosyjskiej inwazji na Węgrzech”³⁴³. Po kilku tygodniach kinoteatr „Apollo” umieścił w repertuarze komedię w czterech aktach „Z żołnierskich czasów Moryca Wasserstrahla na froncie walk z Rosją w Galicji”³⁴⁴, a w połowie roku 1916 „przepiękny dramat wojenny – *Lyon Lea*”, opowiadający historię młodej i nieszczęśliwej córki galicyjskiego rabina w dniach inwazji rosyjskiej. Być może z uwagi na lokalny koloryt obraz ten wznawiano kilkakrotnie³⁴⁵, okazał się również atrakcyjny dla mieszkańców pozagalicyjskich miejscowości – w maju 1917 roku trafił do łódzkiego kina „Odeon”³⁴⁶. Czasami eksponowano tło z innych dzielnic ziem polskich, jak w przypadku „dramatu osnutego na tle prawdziwego zdarzenia w Królestwie Polskim – *Czarna sotnia*”³⁴⁷.

³³⁸ Kurier Litewski 1915, nr 55, s. 4.

³³⁹ Kurier Litewski 1915, nr 82, s. 2.

³⁴⁰ *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1915, nr 312, wyd. wiecz., s. 4.

³⁴¹ Gazeta Wieczorna 1916, nr 2927, s. 6.

³⁴² Gazeta Codzienna 1916, nr 2493, s. 3, *Strażnica kolejowa w Karpatach*, Kurier Lwowski 1916, nr 388, wyd. wiecz., s. 3.

³⁴³ *W kinoteatrze „Lew”*, Gazeta Poranna 1916, nr 2863, s. 3.

³⁴⁴ Kurier Lwowski 1916, nr 415, wyd. por., s. 2, Gazeta Codzienna 1916, nr 2503, s. 3.

³⁴⁵ *Lyon Lea*, Gazeta Poranna 1916, nr 3173, s. 3.

³⁴⁶ Gazeta Łódzka 1917, nr 142, wyd. wiecz., s. 3.

³⁴⁷ *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1917, nr 232, wyd. por., s. 5.

W sierpniu 1915 roku „Teatr Paryski” w Częstochowie rozpoczął wyświetlanie filmu „Krwawa oberża w lesie, czyli polski Żyd” reklamowanego jako „sensacyjny obraz osnuty na tle słynnego dramatu *Hans Mathis* granego z niebywałym powodzeniem na wszystkich znaczniejszych scenach Europy”³⁴⁸. Zaledwie dwa dni później miejscowy teatr „Apollo” zapowiedział, że wkrótce na swojej letniej scenie wystawi sensacyjną sztukę Erckmanna-Chatrjana „Hans Mathis, czyli Polski Żyd”³⁴⁹.

„Tajemnica X Pawilonu Warszawskiej Cytadeli” trafiła do kin w Warszawie pod koniec stycznia 1917 roku³⁵⁰. Film prezentowany w kinie „Trianon”, reklamowany był jako „wielki polityczny dramat na tle stosunków z czasów rewolucji 1905 r.”³⁵¹. Kolejność aktów była następująca: *oddział ochrony w cytadeli; areszt studenta St. Wolskiego; demonstracja polityczna w Łazienkach 3 Maja; zestanie do X pawilonu; zde-maskowanie zdrajców*³⁵². Podawano w prasie także inny porządek narracji: *aresztowanie; śledztwo ochrony; w X Pawilonie; skazańcy; samobójstwo Czerkassowa*³⁵³. Zakontraktował go również „Apollo”, gdzie „budził żywe zainteresowanie i gromadził tłumy publiczności”³⁵⁴. Premierę w łódzkim „Odeonie” poprzedziła dość oryginalna, aczkolwiek niezbyt wysokich lotów reklama, zamieszczona na łamach „Gazety Łódzkiej” pod tytułem „Ballada”:

Niedalekie są te lata
Gdy tu rządził nami tata
A w prastarej zaś stolicy
Tronowali łapownicy
Żandarmeria prym wodziła
Że myśl wolną katowała
Układni, chytry w dobrym tonie
Ciąg dalszy opowieści... tylko w Odeonie³⁵⁵.

We Lwowie film wyświetlany był w przededniu odzyskania niepodległości, choć miasto miało jeszcze doświadczyć wielu cierpień. Sprowadziła go do miejscowego kina „Apollo” wypożyczalnia Philipp de Pressburger, reklamując jako „kartę z mar-

³⁴⁸ Goniec Częstochowski 1915, nr 176, s. 2.

³⁴⁹ *Żyd polski w „Apollo”*, Goniec Częstochowski 1915, nr 178, s. 2.

³⁵⁰ Nowa Gazeta 1917, nr 39, wyd. por., s. 2.

³⁵¹ Kurier Warszawski 1918, nr 19, s. 2.

³⁵² Przegląd Poranny 1918, nr 187, s. 1.

³⁵³ Kurier Warszawski 1917, nr 23, wyd. wiecz., s. 1.

³⁵⁴ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 27, wyd. wiecz., s. 5.

³⁵⁵ *Ballada*, Gazeta Łódzka 1917, nr 43, wyd. wiecz., s. 3.

tyrologii polskiej pod knutem carskim”³⁵⁶. Przez cztery pierwsze dni odwiedziło sale Towarzystwa Muzycznego, gdzie zlokalizowany był kinoteatr „Apollo”, aż 15 000 widzów. Wobec tego dyrekcja mogła sobie pozwolić na obniżenie cen dla młodzieży szkół średnich³⁵⁷. Prasa nie pozostawała obojętna wobec takiej popularności – w „Kurierze Lwowskim” ukazał się obszerny artykuł na temat tegoż obrazu.

Z dala od bujnego życia Warszawy, tam gdzie przez długie szeregi lat umierał uśmiech na pobladych wargach, wznosi się szara budowla o ponurym wyglądzie. Cytadela warszawska! Bolesna pamiątka polskiego męczeństwa, chłonąca tak często w swoich strasznych kazamatach ostatni akord rozkosznej pieśni młodości! Fantazja reżysera na tle utworu znakomitej autorki Gabrieli Zapolskiej z pomocą świetnej gry aktorskiej, stworzyła niepospolite dzieło. Nad całą akcją która trąca tak serdecznie o struny duszy polskiej, snuje się przemiła, śliczna muzyka, która melodiami narodowymi ilustruje sceny obrazu³⁵⁸.

Pod koniec wojennych zmagień, kiedy rynek filmowy przyszłej II Rzeczypospolitej tracił swój monopolistyczny charakter, działalność rozpoczęło nowe biuro wynajmu filmów, działające pod „starą” firmą „Zylberlast i Zagrodzki”, które wykorzystując niedysyjsze kontakty handlowe z rosyjskimi przedsiębiorcami kinematograficznymi, oferowało rosyjskie filmy, ze szczególnie atrakcyjnymi akcentami, czyli udziałem w nich polskich artystów: Bożewskiej, Fertnera, Brydzińskiego i Lenczewskiego. Pierwszym z takich obrazów była adaptacja powieści Leonida Andriejewa „Marionetki losu”³⁵⁹.

Drugi segment repertuaru stanowiły filmy włoskie, a jednym z liczących się sygnałów rekomendacyjnych były nazwy wielkich wytwórni, które w okresie poprzedzającym wybuch wojny zadziwiały publiczność kinową monumentalnymi obrazami nawiązującymi do literackich wyobrażeń antyku i odrodzenia. „Seria artystyczna Cines”, którą otwierał w styczniu 1915 roku „dramat historyczny wykonany przez najwybitniejszych artystów włoskich *Brutus zabójca Cezara* i wybitny dramat historyczny w kolorach i 2 aktach *Cezar Borgia*”, czy film tej samej wytwórni „Bohaterowie”, były jedynie niewielką częścią reprezentacji tej kinematografii w kinach Królestwa Polskiego. W repertuarze lat wojennych można było doszukać się jeszcze następujących tytułów: „Strzał we śnie” wyprodukowany przez „Ambrosio”, „Dzień pojednania”, „Cień pierwszego” z Erną Moreną, „Juliusz Cezar”, „Wawrzyny i miłość” z Franceską Bertini.

³⁵⁶ Kurier Lwowski 1918, nr 134, wyd. por., s. 6.

³⁵⁷ *X Pawilon Cytadeli Warszawskiej*, Kurier Lwowski 1918, nr 445, wyd. wiecz., s. 3.

³⁵⁸ *X-ty pawilon cyt. warszawskiej*, Kurier Lwowski 1918, nr 455, wyd. wiecz., s. 4.

³⁵⁹ Kurier Poranny 1918, nr 8, s. 1.

Filmy skandynawskie cieszyły się opinią doskonałą od czasu sprowadzenia przez Aleksandra Hertza pierwszych obrazów z Astą Nielsen. Jeżeli dochodził do tego kontekst, jakkolwiek dowód sympatii realizatorów do kultury polskiej czy polskich aspiracji tożsamościowych, o niepodległościowych nie wspominając, to wtedy prezentacje takie stawały się wydarzeniami wykraczającymi poza doznanie jedynie kinematograficznej natury. Filmem, który kryje się pod tytułem „O wyzwolenie (spod jarzma nieprzyjacielskiego)”, jaki warszawski teatr „Apollo” zaprezentował 29 maja 1915 roku³⁶⁰, był prawdopodobnie wyreżyserowany przez Mauritzą Stillera rok wcześniej „Stormfågeln”. Kolejność aktów tego „dramatu osnutego na tle ostatnich wydarzeń” jest bardzo ogólna: 1. *Spisek Polaków przeciwko jarzmu austriackiemu*, 2. *Ku wytkniętemu celowi*, 3. *Rozwiane marzenie*, 4. *Śmierć – ukojenie*³⁶¹. W głównej roli kobiecej wystąpiła „primadonna teatru królewskiego w Kopenhadze” Lili Bech. W rzeczywistości Stiller stworzył melodramatyczny obraz, którego główna bohaterka jest aktywną uczestniczką konspiracji antycarskiej. Międzynarodowy sukces filmu spowodował, iż kilkanaście kopii trafiło do Imperium Romanowów, gdzie pod tytułem „Córa Rosji” pokazywany był bez eksponowania wątku polskiej akcji niepodległościowej, co z uwagi na słabo zarysowaną identyfikację narodową bohaterów było możliwe. Polska publiczność natomiast, której w recepcji pomagała wzmiankowana wyżej strategia właściciela kina „Apollo”, odnajdywała w narracji jedynie propolską orientację, co bez wątpienia było rezultatem ciepłego stosunku reżysera do Polaków – wszak matka Stillera była polską Żydówką urodzoną w Łodzi³⁶². Obraz ten eksploatowano jako antyniemiecką produkcję niemal do opuszczenia Warszawy przez administrację i wojsko rosyjskie. Kinoteatr „Irydion” jeszcze w czerwcu 1915 r. pokazywał go jako „aktualny dramat z życia Polaków w Galicji” zatytułowany w propagandowy sposób – „O oswobodzenie Polaków spod jarzma austriackiego”³⁶³. Grająca rolę polskiej patriotki Lili Bech pokazywała się w repertuarze jeszcze wielokrotnie, m.in. w „dramacie z życia sławnego rzeźbiarza *Ikar*”³⁶⁴ czy w „dramacie salonowym *Zbliżyły ich fale morza*”³⁶⁵. Wśród filmów północnych czy też nordyjskich, jak je nazywała ówczesna opinia publiczna, w okresie do zdobycia Warszawy przez wojska niemieckie pokazano

³⁶⁰ Gonicz Wieczorny 1915, nr 266, s. 1.

³⁶¹ Kurier Poranny 1915, nr 148, s. 1.

³⁶² Jerzy Maśnicki, *Niemcy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemy (1896-1930)*, Gdańsk 2006, s. 68.

³⁶³ Kurier Poranny 1915, nr 162, s. 1.

³⁶⁴ Kurier Warszawski 1917, nr 134, wyd. wiecz., s. 4.

³⁶⁵ Kurier Lwowski 1917, nr 307, wyd. por., s. 3.

jeszcze m.in. „Oryginalny zakład”, „Przyjaciółkę” czy „Przez pomyłkę” w reż. Urbana Gada. W kinach Warszawy w okresie późniejszym tę część europejskiej produkcji filmowej reprezentowały m.in.: „Zemsta Cyganki”, „Czternasty gość”, „Twarz w oknie”, a przede wszystkim rekomendowane jako arcydzieła, szczególnie przez publiczność ulubione obrazy z prawdziwą gwiazdą ówczesnych ekranów Astą Nielsen, takie jak „Ostatnie akordy”, „Dora Brandes”, „Sierota” czy „Abecadło miłości”.

Należy także dodać, że zdobywające Europę, a więc i ziemie polskie w latach Wielkiej Wojny filmy amerykańskie należały do szczegółowo rekomendowanych, zapewne jako nowość, komponentów kinematograficznego repertuaru. Były wśród nich m.in. „W pogoni za milionami” z Pearl White, „Tam gdzie nie ma praw” – obraz z życia amerykańskich farmerów, „Ostrzeżenie” i sensacyjny dramat z życia Indian „Żółty płomień”.

W roku 1917 na łamach tygodnika satyrycznego „Sowizdrzał”, dwudziestodwuletni Antoni Słonimski podzielił się z czytelnikami swymi fascynacjami filmowymi, kształtowanymi pod wpływem repertuaru z omawianych właśnie sezonów. Utwór zatytułowany „Kino” wydaje się wyjątkowym świadectwem filmowej świadomości epoki.

Długie godziny płyną,
Gdy życie nazbyt już pieskie,
To często chodzę do kina,
Patrzeć na filmy norweskie.

I, w ciemny kącik wtulony,
Z wielkim poglądam wzruszeniem
jak króle, różne barony
Na płótnie marnym są cieniem.

Wszystko tłumaczą mi jaśnie,
przystępnie mówią, jak dziecku
Napisy – gdy światło zgaśnie –
Po polsku i po niemiecku.

(...)

Choć ekran w rzyć mi się wpija
Przedziwnej nabierze weny.
Marzy, że kielich wypija,
Przy boku Erny Moreny.

(...)

I gość wychodzi ze siebie,
I z sali, szukać pocieszeń,
A program to chowa w kieszeń,
Może się przydać w potrzebie.

I dusza, co wrażeń łaknie,
Tak jakość czyni się smutna,
Jak jest bezbarwnym szmat płótna,
Kiedy już filmu zabraknie³⁶⁶.

Wiersz Antoniego Słonimskiego układa się w poetycką, ale niestroniącą od detali relację z pobytu w jednym z warszawskich iluzjonów, charakteryzując ekranową strategię, kontekst odbioru, dwujęzyczny napisowy model prezentacji, kolekcjonerską naturę kinomanów, a także swego rodzaju tęsknotę, jaką wywoływał pusty ekran po zakończeniu spektaklu.

Motywy patriotyczne o antypruskiej, acz w początkowym okresie wojny jeszcze prorosyjskiej proveniencji, wykorzystywała przede wszystkim scena. W Warszawie na przełomie lat 1914/1915 kilkanaście przedstawień miał spektakl „Wóz Drzymały” na podstawie utworu Józefa Rączkowskiego przygotowany przez nowo powołany zespół Teatru na Czasie, który został zlokalizowany na Nowym Świecie 19³⁶⁷. Sporym powodzeniem cieszyła się też sceniczna przeróbka „Placówki” Bolesława Prusa dokonana przez Józefa Popławskiego i Stanisława Staszewskiego ze scenografią Józefa Galewskiego na potrzeby Teatru Popularnego bowiem:

³⁶⁶ Antoni Słonimski, *Kino*, Sowizdrzał 1917, nr 51, przedruk w: (*Pro-rok*) *Wycieczki osobiste*. Warszawa 1921, podają za Antoni Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wybór, wstęp i opracowanie naukowe Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, Warszawa 2007, s. 47-49. Autorzy krytycznego opracowania dotyczącego filmowej aktywności publicystycznej Słonimskiego zwrócili uwagę na stosowanie jako licentia poetica niektórych zabiegów kwantyfikacyjnych autora, np. filmów norweskich nie grano w okupowanej od 1915 do 1918 r. przez Niemców Warszawie, a reklamowane jako filmy nordyjskie obrazy pochodziły z duńskiej wytwórni „Nordisk”. Natomiast słowo „norweskie” miało tę przewagę nad innymi, że znakomicie rymowało się z „pieskie”.

³⁶⁷ *Głos Warszawski* 1914 nr 7, s. 1. Teatr na Czasie był powołaną do życia po rozpoczęciu wojny sceną, która treści aktualne, publicystyczne prezentowała w swobodnej kabaretowej manierze, patrz: *Ruch artystyczny i literacki. Z życia artystycznego Warszawy*, Czas 1915, nr 32, wyd. wiecz., s. 2. Formuła ta, jak się wydaje, odpowiadała potrzebom chwili: „Teatr na Czasie wczoraj rozpoczął swą działalność odegranym z życiem żartem satyrycznym ze śpiewami pt. »Pruska kultura«, krotochwilą »Piękna pacjentka« oraz nadprogramem – kabaretem. Publiczności zebrało się sporo. Oklaskiwano wszystkich artystów, wyróżniając p. Dracową, Hellen, Danielewskiego, Kornobisa, zmuszając ich do wielokrotnych bisów”, patrz: *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1914, nr 772 (314), s. 2.

rozgrywa się ona na tle walk polskich chłopów z niemieckimi kolonistami, którzy, jak obecna chwila wskazuje, byli w przeważnej części i szpiegowskimi forpocztami przygotowującymi ułatwienia dla planów wojennych Państwa Niemieckiego³⁶⁸.

Jednak najistotniejszym komponentem ukazywania i komentowania sytuacji bieżącej były prasa i kinematograf. Ten ostatni dostarczał przede wszystkim dokumentalnych kronik, wizualizujących teatr globalnych zmagania. Publiczność z taką strategią była już oswojona. Obrazy konfliktów zbrojnych nakręcone na potrzeby prezentacji filmowych pojawiły się kilka sezonów przed wybuchem Wielkiej Wojny. Już widzowie pierwszych seansów śledzili na ekranie epizody z wojny grecko-tureckiej (1897), relacje z bitwy o Omdurman (1898), wojny hiszpańsko-amerykańskiej (1898), wojny filipińsko-amerykańskiej (1899-1902), powstania bokserów w Chinach (1899-1902) czy II wojny burskiej, o wojnach bałkańskich nie wspominając³⁶⁹. Kinematograf sprawił, iż wojna straciła swój romantyczny urok, wszechobecny w malarskiej batalistyce lub poezji patriotycznej. Zamiast alegorycznych wizerunków zwycięstwa, operatorzy – kronikarze filmowi rejestrowali nieszczęścia i okrucieństwa w skali, jakiej wcześniej kultura popularna nie znała.

Wojna! Ta straszliwa klęska, która oglądana w obrazach (wyjąwszy tylko Wierieszczagina³⁷⁰ i Goyę) miała zawsze tyle poezji i uroku i skutkiem tego trwała wśród ludzkości. Ta klęska, to zdziczenie człowieka, widziane w kinematografie bez osłonek, straszne w swej realnej prawdzie werbuje ludzkości zwolenników pokoju i braterskiego współzycia ludów na ziemi. A przecież były filmy, których nie pozwalano oglądać żołnierzom. To już wykazuje jaka jest współczesna doniosłość kinematografu³⁷¹.

Trzeba też zaznaczyć, że termin kinematograf używany był ponadto przez publicystów w kontekście pozafilmowym – miał służyć do zasygnalizowania pogmatwanych przyczyn, uwarunkowań, powiązań, napięć politycznych, jak również dynamiki prezentowanych wydarzeń. Omawiając międzynarodową akcję, która doprowadziła kilkanaście miesięcy przed zamachem w Sarajewie do ograniczonej, w wyniku kolejnej

³⁶⁸ *Z teatrów*, Kuryer dla Wszystkich 1914, nr 18, s. 2.

³⁶⁹ Problematyce wojennych relacji dokumentalnych w okresie wczesnoniemym, a szczególnie pracy korespondentów – operatorów filmowych, obszerną dysertację poświęcił Stephen Bottomore, patrz: tenże, *Filming, faking, and propaganda: The origins of the war films, 1897-1902*, Utrecht 2007.

³⁷⁰ Wasilij Wierieszczagin był malarzem batalistycznym o demokratycznych poglądach, zbliżonym do petersburskiej grupy Pieredwiżników (m.in. Ilja Repin, Wasilij Pierow). Jego najstojniejszą obrazem jest „Apoteoza wojny” (1871/1872) przedstawiająca centralnie ułożoną piramidę zbudowaną z czaszek ludzkich na tle zniszczonego, jałowego krajobrazu, patrz: Orlando Figes, *Taniec Natasy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przekł. Władysław Jeżewski, Warszawa 2010, s. 309-311.

³⁷¹ Marian Wawrzyniecki, *Kinematograf, jego kulturalne, cywilizacyjne i społeczne znaczenie oraz doniosła rola w uzdrowieniu sztuk pięknych*, Kinema, 1925, z. 47/48/48, s. 27.

wojny bałkańskiej, suwerenności Albanii – publicysta krakowskiego magazynu „Nowości Ilustrowane” postużył się tą powszechnie stosowaną konotacją:

To co się dzieje obecnie w Albanii, jest chaosem wypadków, zmieniających się jak w kalejdoskopie lub kinematografie. Co z tego wyniknie – przewidzieć trudno nawet dla autorów farsy, którzy lada chwilę mogą stać się jej aktorami, gdy się o kasek albański wezmą za karki – wtedy bowiem nastąpi przedstawienie – monstre z wielkimi niespodziankami. W każdym razie i obecne filmy albańskiego kinematografu są bardzo zajmujące, podajemy więc z nich kilka malowniczych zdjęć³⁷².

Stosowano zatem kategorię „kinematografu wojennego” do opisu sytuacji nowej, gwałtownie wprowadzonej, łamiącej dotychczasowy porządek. W miastach takich jak Warszawa czy Łódź, które stały się twierdzami frontowymi, punktami tranzytu oddziałów i pododdziałów wojskowych, z uwagi na wielonarodowy charakter Imperium Rosyjskiego pojawiły się na ulicach elementy nieznannej i egzotycznej ornamentyki, która także wywoływała filmowe skojarzenia prasowych komentatorów³⁷³.

Ekspozowanie obrazów wojny na ekranach iluzjonów służyło kilku celom. Właściciele i zarządcy kinoteatrów wprowadzali do programu atrakcyjny i aktualny segment, będący wizualizacją niepokojów i lęków związanych z totalnym charakterem zbrojnego konfliktu, władza popierała prezentacje dokumentarne, ponieważ realizowane z perswazyjnym zacięciem, wzmacniały nastroje pożądane z punktu widzenia jej interesów, a widzowie otrzymywali komunikat wywołujący wrażenie bezpiecznego uczestnictwa w krwawych zmaganiach światowych mocarstw.

Znamiennym objawem chwili jest, że publiczność warszawską interesują ponad wszystko tematy wojenne, umiały to zużytkować na swoją korzyść te kinematografy, które przetrwały dotychczas. Sale ich zapełnia publiczność z przewagą wojskowych, skoro tylko program ogłosi jakiś epizod z wojny francusko-pruskiej (1870-1871), przybycie Poincarégo do Petrogradu, rewii wojsk, a nawet sceny z walk farmerów amerykańskich z Indianami. Nie bacząc na to, że większość tych film jest straszliwie zużyta z braku nowych (skutkiem odcięcia Warszawy od Paryża, więc od dostarczycielki najefektowniejszych obrazów, firmy braci Pathé), wszystko co obrazowuje wojnę, bój, ruch orężny – ma powodzenie wybitne³⁷⁴.

³⁷² Z *kinematografu albańskiego*, *Nowości Ilustrowane* 1914, nr 24, s. 16.

³⁷³ Ukazujący się w Opolu dziennik katolicki „Nowiny” tak opisywał atmosferę w stolicy Królestwa Polskiego na początku 1915 roku: „Powózki na ulicach również przyczyniają się do wielkiego kinematografu wojennego, który przedstawia obecnie Warszawa. Widać tam małe koniki kaukaskie, które zdawałoby się, każdej chwili runąć muszą pod ciężarem olbrzymich, siedzących na nich kozaków (...) Samochody pędzą z szalonym rozmachem, niby straszliwe smoki na ulicach i zatrzymują się przed hotelami, w których wre ruch wielki”, patrz: *Warszawa w chwili obecnej*, *Nowiny* 1915, nr 6, s. 2. Tekst ten ukazał się równoległe w prasie wielkopolskiej, patrz: *Warszawa w chwili obecnej*, *Kurier Poznański* 1915, nr 8, s. 2.

³⁷⁴ Z *kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1914, nr 251, s. 3.

Walory kinematografu jako medium oddającego najtrafniej i najbardziej precyzyjnie zawości zbrojnych wydarzeń dostrzegają opinia publiczna Europy już w pierwszej fazie światowego konfliktu. Stosowanie zapisów cenzorskich, zniekształcających obraz działań frontowych, zdaniem publicysty „Daily Mail”, doprowadziło w konsekwencji do uznania przez społeczeństwa walczących stron wojny za nieinteresującą i niezrozumiałą:

Nie mogą one zrozumieć zwycięstw rosyjskich, po których natychmiast następują odwroty. Nie mogą one zrozumieć sukcesów na Gallipoli, po których następują straszne straty. Autor kończy artykuł wyrażeniem zapatrywania że należy starać się rozbudzić u publiczności większe zainteresowanie dla wojny, w którym kierunku proponuje posługiwanie się kinematografem, aby publiczności dać rzeczywisty obraz wojny³⁷⁵.

Zresztą te funkcje taśmy filmowej z zapisami dokumentalnymi zauważył już w końcu XIX wieku Bolesław Matuszewski, który stwierdził, że mimo iż kino nie pokazuje historii w sposób syntetyczny, całościowy, to jednak to, co ukazuje „jest niewątpliwe i stanowi absolutną prawdę (...) żywa fotografia posiada cechy autentyczności, dokładności i precyzji jej tylko właściwe. Jest ona świadkiem naocznym par excellence, wiarygodnym i nieomylnym”³⁷⁶. Ponadto kinematograf powoli zajmował, w systemie mediów masowych, miejsce prasy ilustrowanej, której ograniczenia technicznej reprodukcji połączone z powszechnym poczuciem estetyki, nie pozwalały na eksponowanie fotografii reporterskich ukazujących okropieństwa wojny i stał się w ten sposób głównym polem eksploatacji wizualizowanych relacji³⁷⁷. Część producentów filmów, reżyserów i scenarzystów zaczęła dostrzegać teatr wojenny, jako przestrzeń wymagającą szczególnych kompetencji realizacyjnych i wnikliwych studiów z zakresu taktyki wojskowej. „Ilustrowany Kurier Codzienny” przedrukował nawet za liberalnym, berlińskim „Vossische Zeitung” artykuł, który donosił o pojawieniu się „ciekawego typu ludzkiego – stratega filmowego, który reżyseruje bitwy dla zdjęć kinematograficznych”. Jeden z niemieckich reżyserów filmowych przytępiany przez reportera na studiowaniu w *Königliche Bibliothek zu Berlin* map i rycin batalistycznych oświadczył:

³⁷⁵ *Cały ratunek Anglii – w kinematografie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 247, s. 6.

³⁷⁶ Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995, s. 57.

³⁷⁷ Urszula Jarecka, *Propaganda słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008, s. 132.

Za dużo żołnierzy uczęszcza do kinematografu i nie można się przed nimi ośmieszać. Nie mogę jednej i tej samej grupy statystów wyprowadzać przeciw drugiej i nazywać to bitwą. W taką bitwę nikt mi nie uwierzy i dyrekcja nazajutrz otrzyma kilka soczystych listów od niezadowolonych widzów. Statyści muszą przynajmniej wyglądać na żołnierzy, a porucznik musi tak stać, żeby nie było w nim poznać kelnera. (...) Rozwinął przede mną plan bitwy filmowej, pokazał swoje papiery, a mówił z entuzjazmem wojskowym i ze znajomością terminologii, wyniesionej z pilnego czytania listów polowych³⁷⁸.

Pokusa inscenizowania scen batalistycznych jednak była bardzo silna, bowiem ukazywanie własnych przewag w kinematografie stanowiło swego rodzaju symboliczny eksport narodowych racji – w pozornie uniwersalnym przekazie. Latem 1915 roku kino „Apollo” w szwajcarskiej Lozannie prezentowało dokument wyprodukowany przez „Gaumonta” ukazujący:

następującą aranżowaną oczywiście scenę: w lesie, w którym rzekomo toczyła się bitwa, żołnierze rosyjscy znoszą zdobycz wojenną, wśród której znajduje się pięć chorągwi z wyhaftowanymi sokołami, a między nimi sztandar „Sokoła” jarostawskiego, jak świadczy widoczny na wstędze napis³⁷⁹.

Skąd wiadomo, że francuscy filmowcy zainscenizowali scenę triumfalnej prezentacji łupów, jakie dzielni carscy żołnierze zdobyli na froncie karpackim w walce „z polskimi sokołami w służbie austriackiej”? Otóż jeszcze jesienią 1914 roku sztandary poszczególnych gniazd Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” z Galicji zostały zarekwirowane przez Rosjan i wywiezione w głąb Imperium. Przydały się po rozegranej w maju 1915 roku bitwie pod Jarostawiem, kiedy to gen. Tadeusz Rozwadowski powstrzymał kontrnatarcie armii wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza. Rosjanie z rozwiniętymi „zdobytymi wśród boju na nieprzyjacielu” sztandarami polskimi (cóż z tego, że Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, a nie formacji zbrojnej) nawet jeśli nie osiągnęli zakładanego celu taktycznego, okazali się mężni i nieustępliwi – dla zachodnioeuropejskiego bywalca kinematografów byli to prawdziwi triumfatorzy. Prasa w tym czasie zresztą chętnie zamieszczała teksty świadczące o inscenizowaniu przez czołówki filmowe Ententy wojennych kronik. Znamiennym tego przykładem był przedruk artykułu autorstwa Georges de la Fourchadieres’a z paryskiego „Liberté”, dokładnie opisującego techniki falsyfikacyjne podczas realizacji rzekomych aktualności wojennych:

Z podziwu godnym zapałem wypadli żołnierze z rowów i zaczęli biec ku liniom niemieckim. Większość padła na ziemię, a w oczekiwaniu na sanitariuszy, zaczęli kręcić papierosy. Nagle wypadli Niemcy

³⁷⁸ *Kinematograf a wojna*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 26, s. 8.

³⁷⁹ *Kronika. Rosyjskie „trofea” wojenne*, Czas 1915, nr 408, wyd. wiecz., s. 2.

ze swoich rowów i zaczęli dziko krzyżeć. – Nasze trzy franki, nasze trzy franki! I dziwna rzecz, ten okrzyk natychmiast wstrzymał nasz atak. – Co? Czego? – krzyknął sierżant, – Co jest? Co jest odpowiedział jeden z Niemców wyborną francuszczyzną. – Nie będziemy dalej pracować, jeśli nam nie dodacie po 50 centymów dziennie! Sierżant zgodził się bo i co miał zresztą robić i atak rozpoczął się na nowo³⁸⁰.

W innych relacjach słanych ze stolicy Francji podkreślano, że spektakle w teatrach i seanse w kinach cieszą się dużą popularnością mimo alarmującego poziomu prezentowanych fabuł i żenującego sposobu inscenizacji wojennych obrazów, absolutnie preferowanych przy konstruowaniu repertuaru. Przyczyną takiego stanu rzeczy, a więc całkowicie niewiarygodnych obrazów bitew miał być brak statystów – „gdyż przeważająca ilość mężczyzn jest faktycznie w polu”³⁸¹. Jednak oddziałom propagandy wojennej zależało na tym, aby obrazy wojny nie tylko budowały wrażenia ogromu frontowych działań, ale budziły także przerażenie werystyczną perspektywą, żeby kamera nie rejestrowała inscenizowanych ataków, symulowanych ucieczek czy też porzebiaranych w mundury armii własnych i obcych wynajętych statystów. Galicyjska prasa zaczęła zatem informować o armijnych planach dokumentowania prawdziwych, czy jak to nazywała, sprawiedliwych sytuacji frontowych – bitew, odwrotów, koncentracji oddziałów i pododdziałów:

Dotychczas nie wierzone w sprawiedliwość filmów wojennych. Każdy wyobrażał sobie, że zdjęcia walk robiono na spokojnym i odległym terenie, na przyszłość jednak to podejrzenie będzie bezpodstawne, ponieważ faktem jest, że pośród najkrwawszych nawet ataków, robi się zdjęcia kinematograficzne. Specjalnej grupie wojskowych operatorów pozwolono towarzyszyć armii nawet do najbardziej wysuniętych pozycji. Stworzono niedawno wojskowy oddział fotograficzny i filmowy, którym kieruje pułkownik von Hafften, kapitan Steser i kapitan von Schröder³⁸².

Z braku innych jeszcze we wrześniu 1914 r. niektórzy właściciele warszawskich iluzjonów prezentowali wcześniej zrealizowane obrazy, które poprzez podjętą tematykę odwoływały się do narodowych wyobrażeń i oczekiwań. Mordechaj Towbin natychmiast zaproponował Wacławowi Przeorskiemu kierownikowi kina „Sport” wypożyczenie „Pruskiej kultury”, którą zaczęto pokazywać jako „obraz z życia rzeczywistego w Poznańskim” ze szczegółowym prasowym omówieniem wszystkich składających się na film epizodów: *Wrześni, Wozu Drzymały, Wywłaszczenia i Apoteozy*³⁸³. To

³⁸⁰ *Jak we Francji robią filmy wojenne*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 61, s. 2-3.

³⁸¹ *Nad Sekwaną*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 112, s. 3.

³⁸² *Prawdziwe filmy wojenne*, Gazeta Codzienna 1916, nr 2628, s. 2.

³⁸³ Nowa Gazeta 1914, nr 454, wyd. por., s. 2, Przegląd Poranny 1915, nr 277, s. 1.

była uwertura, bowiem po kilku tygodniach kina zaczęły prześcigać się w zdobywaniu obrazów tematycznie związanych z bieżącymi wojennymi wydarzeniami.

Późną jesienią 1914 roku wojna na dobre opanowała repertuar filmowy. Na początku listopada stołeczny kinoteatr „Luwr” pokazywał rosyjską produkcję „W ogniu słowiańskich burz”. Rekomendowana była jako „interesujący obraz w 4 częściach z ostatniej chwili”, prezentujący następujący porządek narracyjny: 1. *Szpieg austriacki*; 2. *Uratowany sztandar*; 3. *Sanitariusze w niewoli*; 4. *Cześć bohaterom* i wydawała się filmem dokumentalnym. W rzeczywistości była to zrealizowana prawdopodobnie przez Władimira Gardina propagandowa fabuła reprezentująca tzw. „rosyjską złotą serię”, pokazująca trwającą od kilku miesięcy wojnę w inscenizowanym świecie kreacji P. Ostrowskiego i B. Orlickiego, na ekranie wcielających się w postaci antagonistów – poddanego austriackiego Auslandera i rosyjskiego żołnierza Orliczka³⁸⁴. Jednak już kilka dni później iluzjon „Oaza” zapowiedział jako główny pokaz wieczornego seansu dokument, którego tytuł miał uświadomić mieszkańcom Warszawy, że ekranowe obrazy wojny nie są bezpiecznym spektaklem, widzianym jedynie z perspektywy krzesła na widowni kina: „Z placu boju w okolicach Warszawy” i „Pobojowisko w Lubelskim”³⁸⁵. Zanim bywalcy kinematografów zasiedli w sali projekcyjnej, mogli z inseratów prasowych dowiedzieć się, że kilkadziesiąt kilometrów od stolicy, na naturalny obraz świata składają się: „Spalony Tomaszów Lubelski, Pole bitwy pod Kraśnikiem, Przeprawa przez Bug i przez Wisłę, spalone Beżyce, jeńcy austriaccy i bratnie mogli”³⁸⁶. Kolejne tytuły systematycznie wprowadzane na ekran „Oazy” potęgowały wcześniejsze wrażenia: „Z placu boju. Pruszków-Żbików-Żyrardów-Koluszki”. Brzmiało to niemal jak ogłoszenie towarzystwa komunikacyjnego oferującego tanie autobusowe przejazdy podmiejskie. W rzeczywistości zdjęcia zawierały obrazy ruin dworca kolejowego, zniszczoną stację, zdewastowane warsztaty rzemieślnicze i instalacje wodociągowe, wysadzone w powietrze mosty³⁸⁷. Doświadczenie widza kinowego zaczynało w ten sposób być konfrontowane z doświadczeniem mieszkańców przyfrontowych terenów. W innych miastach gubernialnych na terenach znajdujących się jeszcze pod administracją rosyjską było podobnie, np. siedleckie kinematografy „Lux” i „Moderne” niemal całe drugie półrocze z prezentowanych dokumentów wojennych uczyniły główny komponent atrakcyjności swojego repertuaru³⁸⁸.

³⁸⁴ Wieniedikt Wiszniewskij, dz. cyt., s. 36.

³⁸⁵ Kurier Poranny 1914, nr 306, s. 1.

³⁸⁶ Kurier Poranny 1914, nr 302, s. 1.

³⁸⁷ Kurier Poranny 1914, nr 316, s. 1.

³⁸⁸ Głos Podlasia 1914, nr 32, s. 4.

Miejscowy tygodnik „Głos Podlaski” informował, że „są to obrazy aktualne, niektóre ładne, a co najważniejsze – wszystkie prawdziwe”³⁸⁹.

W styczniu 1915 roku warszawski kinematograf „Sorento” obraz zbrojnego konfliktu na ekranie ukazał w dwuczęściowym fresku dokumentarnym: „Bohaterska śmierć lotnika rosyjskiego w wojnie obecnej” i „Walka powietrzna aeroplanów rosyjskich z nieprzyjacielskimi”, kinoteatr „Pheonomen” w „Epizodach europejskich wojen 1914 roku”, a kino „Louvre” w „Wojnie europejskiej 1914 roku. Nasi przyjaciele i nasi wrogowie”. Ten ostatni obraz towarzyszył filmowi równie aktualnemu, choć fabularnemu, zrealizowanemu przez Władimira Gardina z Ryszardem Bolesławskim w roli tytułowej – „Bohater Kozak Kriuczkw”, który składał się z trzech aktów: 1. *Wojna tworzy bohaterów*; 2. *Atak dzielnego Kriuczkw*; 3. *Bohater raniony*³⁹⁰. Program został przygotowany dzięki zgodzie, jaką na publiczne zaprezentowanie taśm wyraził Wojenno-Kinematograficzny Oddział Komitetu Skobielewskiego. Z kierownictwem tej instytucji, zatrudniającej sporo personelu polskiej narodowości lub polskiego pochodzenia³⁹¹, nawiązał kontakty Aleksander Hertz, który o wyłączności na atrakcyjne pokazy nie omieszkął poinformować opinii publicznej stolicy:

Niniejszym podajemy do wiadomości naszych Sz. Odbiorców, że w dniu dzisiejszym otrzymaliśmy od pozostającego pod najwyższym jego cesarskiej mości protektoratem Petergradzkiego Skobielewskiego Komitetu wyłączne prawo pokazów, dokonanych przez ten Komitet zdjęć pobytu Najjaśniejszego Pana na ziemiach polskich i na pozycjach wojennych. Jako też i zdjęć aktualnych z placu boju naszego i kaukaskiego frontów³⁹².

Zdjęcia z pobytu Mikołaja II na linii frontu, pojawiły się w pierwszym półroczu 1915 roku wielokrotnie. W rzeczywistości były to trzy zestawy filmów wchodzących w skład „Kronik wojennych” przygotowywanych przez Komitet Skobielewski i zaprezentowanych pod samodzielnymi tytułami w warszawskich kinoteatrach:

- „obrazy ilustrujące podróż Najjaśniejszego Pana, zwiedzanie placu boju, przegląd wojsk, rozdawanie krzyży świętego Jerzego, wsparcia poszkodowanym włości-

³⁸⁹ Głos Podlasia 1915, nr 6, s. 4.

³⁹⁰ Przegląd Poranny 1915, nr 2, s. 1. Film ten prezentowany był także pod tytułem, który częściej jest cytowany w literaturze przedmiotu: „Bohaterski czyn Kuźmy Kruczkw”. Biograf Ryszarda Bolesławskiego Marek Kulesza, tak pisał o tej produkcji: „Pośpiesznie nakręcony obraz z Bolesławskim w roli tytułowej zdobył niewiarygodny sukces u publiczności. Potem *Bohaterski czyn Kozaka Kuźmy Kriuczkw* długo chodził po rosyjskich ekranach jako »film mówiony« – podkr. MK – zwany inaczej »kinodeklamacją«. Zasada kinodeklamacji, tej pokracznej protoplastyki filmu dźwiękowego, »polegała na tym, iż filmowano aktora wygłaszającego monolog lub wiersz, albo kręcono scenkę dialogową w wykonaniu niewielkiej grupy artystów«, tegoż, *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*, Warszawa 1989, s. 85.

³⁹¹ Jak Skarbek-Malczewski rozpoczął swą karierę w Komitecie Skobielewskim właśnie od pracy w biurze wynajmu filmów, patrz: tenże, *Byłem tam z kamerą*, oprac. Marek Sadzewicz, Warszawa 1962, s. 35-36.

³⁹² Kurier Poranny 1915, nr 4, s. 1.

nom, zdobyte trofea, sztandary sokołów polskich, zabrane w walkach w Galicji działa, haubice, przyprowadzanie jeńców itp.” prezentowane pod tytułami „Z pobytu Najjaśniejszego Pana na pozycjach wojennych” lub „Zdjęcia z pola walki na naszym galicyjskim froncie” w kinematografach stołecznych „Apollo” i „Urania”³⁹³ a także w iluzjonie „Sport” należącym do Wacława Przeorskiego³⁹⁴ i Cinema „Corso”³⁹⁵;

- „Na polu bitwy pod Warszawą”, prezentowany w kinoteatrze „Trianon”;
- „Jego Cesarska Mość Najjaśniejszy Pan w twierdzy Iwangrodzkiej”, uzupełniony obrazami z frontu kaukaskiego i z bitwy warszawskiej, autorstwa Piotra Nowickiego, które pokazane zostały w kinoteatrze „Oaza”³⁹⁶.

Na ziemiach, które w wyniku działań zbrojnych zostały przejęte przez armie i administracje państw centralnych, nie wyświetlano, co oczywiste, kronik wojennych Komitetu Skobielewskiego, a koncentrowano się na relacjach prezentowanych jako pełnometrażowe produkcje dokumentalne, bądź też cykliczne montaże „Messter-Woche”.

Obrazy z wojny toczącej się na ziemiach polskich stanowiły istotny komponent repertuaru dokumentalnego w europejskiej przestrzeni filmowej. Operatorzy niemieckiej „Messter-Woche” dość szybko dostarczali taśm, z których montowane były kroniki wojenne. Bawiąc w Berlinie, jeden z korespondentów krakowskiego „Czasu” zauważył, że „na ekranach kinematografów przesuują się widoki jezior mazurskich i okolic nadwiślańskich”³⁹⁷.

Inicjatywą łączącą kilka funkcji wynikających z ikonizacji zmagania wojennych były seanse pierwszego austriackiego propagandowego filmu fabularnego, prezentowanego pod patronatem arcyksiężnej Zyty de Bourbon-Parma, małżonki następcy tronu i późniejszego cesarza Karola I Habsburga, „Chrześniaka wojennego” (*Das Kriegspatenkind*) w reżyserii Emila Leydego. Jego fabuła była następująca:

Na wojnę powołano majora Erbena i feldfebla Klaus. W trakcie walki pierwszy odnosi ranę, ratujący go w chwili krytycznej feldfebel Klaus swe poświęcenie przypląca życiem. Klaus w domu pozostawił żonę i syna, który przyszedł na świat w chwili, gdy ojciec walczył z wrogiem. Matka zmuszona biedą zgłasza się do towarzystwa opieki nad ofiarami wojny, które zajmuje się umieszczaniem dzieci wdów

³⁹³ Kurier Poranny 1915, nr 7, s. 1.

³⁹⁴ Kurier Poranny 1915, nr 15, s. 1.

³⁹⁵ Kurier Poranny 1915, nr 26, s. 1.

³⁹⁶ Kurier Poranny 1915, nr 45, s. 2.

³⁹⁷ Lss, *Ruch artystyczny i literacki*, „Teatr wojenny” w Berlinie”, Czas 1915, nr 185, wyd. wiecz., s. 5.

na wychowanie w zamożniejszych domach. Los zrządził, że syn Klausea wzięty został na wychowanie przez majorową Erben, która nie przypuszcza, że opiekuje się synem zbawcy jej męża. Dalsze losy młodego Klausea komplikują się o tyle, że wychowuje się z córeczką Erbena, obecnie już generała, pokochał młodą dziewczynę i nawzajem jest kochany. Pobranie stoi na przeszkodzie duma ojca, który postanawia zerwać stosunek między młodym i utalentowanym Klausem i swą córką. Wypadek zrządzi, że na ścianie w mieszkaniu wdowy Klausowej ujrzał portret bohaterskiego feldfebla, który uratowanie generała okupił swoim życiem. W pamięci generała momentalnie budzi się wspomnienie zamierzonej przeszłości, a dowiedziawszy się, że wychował syna swego zbawcy, nie stawia dalszych przeszkód szczęściu młodej pary³⁹⁸.

Po pierwsze „Chrześniak wojenny”, oprócz perypetii głównych bohaterów, w których wcielił się Georg Reimers i Poldi Müller, przedstawiał „bezpośrednie sceny z placu boju i wiru walki, ataki piechoty i udział w akcji karabinów maszynowych”, „fabrykację w słynnych zakładach Škody owych 38 milimetrowych moździerz, odgrywających tak wielką rolę w obecnej wojnie” jak również „sceny obrad Towarzystwa Kriegspatenschaft, w którego posiedzeniu biorą udział żona następcy tronu arcyksiężna Zyta de Bourbon-Parma i żona komendanta armii austriackiej arcyksiężna Izabela”. Wolor kroniki wzmocniały zatem zdjęcia przestrzeni przemysłu wojennego, pokazując stabilny charakter wojskowej infrastruktury i pragmatyki instytucji pomocowych, w które zaangażowane były czołowe postaci monarchii. Po wtóre, projekcje budowały wspólnotowe poczucie odpowiedzialności, jako że w miejscowościach, gdzie był prezentowany – Krakowie, Lublinie i Kielcach, dochód z niego był przeznaczony na działalność „wysocę humanitarnego stowarzyszenia pań, opiekujących się w charakterze rodziców chrzestnych, sierotami po poległych żołnierzach i zrodzonymi podczas wojny dziećmi żołnierzy stojących w polu”³⁹⁹. Pokazy „Chrześniaka wojennego” odbywały się w atmosferze celebracyjnej, z udziałem specjalnych gości, których obecność podkreślała z jednej strony oficjalny charakter przedsięwzięcia, z drugiej zaś łączyła wojenny diegetyczny porządek ze statusem obecnych na sali. W krakowskim kinie „Uciecha”, które prezentowało film na początku listopada 1915 roku, wziął udział komendant twierdzy, późniejszy gubernator austro-węgierskiej strefy okupacyjnej Królestwa Polskiego gen. broni Karl Kuk. Jego małżonka była ponadto protektorką przedstawienia⁴⁰⁰. Kino „Lew” we Lwowie, które wyświetlało „Chrześniaka wojennego” przez cały niemal rok 1916, eksponowało w inseratach

³⁹⁸ „Chrześniak wojenny”, Ziemia Lubelska 1916, nr 165, wyd. por., s. 2.

³⁹⁹ „Chrześniak wojenny”, Gazeta Kielecka 1916, nr 105, s. 1.

⁴⁰⁰ „Chrześniak wojenny”, Czas 1915, nr 578, wyd. wiecz., s. 3.

reklamowych wspólny wysiłek żołnierzy i podejmujących wspierającą ich akcję obywatelską cywilów poza placem boju⁴⁰¹. Seanse w lubelskiej „Oazie” objął swoim patronatem generalny gubernator baron Erich von Diller, a dochód przeznaczony został na miejscowych ubogich i chorych⁴⁰².

Widzowie, którzy udali się na jeden z kwietniowych seansów w roku 1916 we lwowskim kinie „Apollo”, mogli zobaczyć zdjęcia zatytułowane „Bitwa nad Strypą”, które zostały zrealizowane w samym ogniu walki.

Operator zaopatrzony w pozwolenie władz spędził jeden dzień w armii gen. Böhm-Ermollego i dokonał zdjęć, idąc z aparatem w pierwszym szeregu atakujących. Widzieć więc będzie można na ekranie kina „Apollo” z drobiazgową dokładnością prawdziwy obraz walki w piekielnym ogniu artylerii wśród śmierć roznoszących granatów i straszego szturmów a nieprzyjaciela: dalej poddanie się całego pułku rosyjskiego, wzięcie jeńców i pościg kawalerii⁴⁰³.

Dokumenty ilustrujące bitwy nad Soczą (Isonzo), Tagliamento i w pozostałych punktach frontu włoskiego pokazywało podczas świąt bożonarodzeniowych roku 1917 inne lwowskie kino „Kopernik”. Z dokładnością wojskowego intendentą zamieszczony w lokalnej prasie inserat wyliczał poszczególne sekwencje obrazu objętego wspólnym i złowieszczym jednocześnie tytułem „Sceny grozy”.

Szczegóły tego straszliwego widowiska z niesłychaną potęgą wbijają się w wyobraźnię widza i są następujące: w huraganie granatów; przełamanie frontu; szalone masy jeńców włoskich; tupy w armatach, amunicji i innych wojennych zdobyczach; jako też szalone zapasy wszelakiego rodzaju zboża, ryżu, konserw itp. prowiantów w nieobliczonych dotąd ilościach, paniczna ucieczka Włochów; morze krwi i ognia, w którym śmierć i szaleństwo podały sobie ręce ku ostatecznemu zgnieceniu pobitego nieprzyjaciela⁴⁰⁴.

Niektóre zdjęcia „z natury” dotyczące działań wojennych nie pokazywały bezpośrednio placu boju, ale umiejętności wyszkolonych żołnierzy w likwidowaniu zagrożenia. Do takich dokumentów można zaliczyć niemiecką produkcję propagandową: „Łowienie min na Morzu Północnym przed bitwą”⁴⁰⁵, „Deutschland – uroczyste powitanie pierwszej podwodnej łodzi handlowej po powrocie z Ameryki do Bre-

⁴⁰¹ *Przepiękne obrazy*, Gazeta Poranna, Lwów 1916, nr 2755, s. 5.

⁴⁰² „*Chrześniak wojenny*”, Ziemia Lubelska 1916, nr 158, wyd. por., s. 2.

⁴⁰³ *Bitwa nad Strypą*, Kurier Lwowski 1916, nr 213, wyd. por., s. 6.

⁴⁰⁴ Kurier Lwowski 1917, nr 594, wyd. por., s. 3.

⁴⁰⁵ Iskra 1918, nr 12, w. 1.

my⁴⁰⁶ czy relacje „Cesarz Karol inspekcjonuje wojska stojące załogą w Wiedniu”⁴⁰⁷ i „Cesarz Karol na froncie włoskim”⁴⁰⁸.

W mniejszych miejscowościach byłej domeny pruskiej utrzymane było przedwojenne filmowe status quo. Nie powstały nowe, ale też bez przeszkód mogły funkcjonować stare iluzjony. „Metropol Theater” w Chojnicach prezentował repertuar zróżnicowany gatunkowo, ale jak inne przybytki X muzy, z coraz intensywniejszym jego nasyceniem kronikami wojennymi, które zaczęły od 1915 roku układać się w wyodrębnione seanse. Podczas jednego z nich wyświetlono: „Walki w okolicach Antwerpii” i „Katedrę w Antwerpii” oraz „Fortyfikacje Waldhaem przed oblężeniem”⁴⁰⁹. Z kolei właściciel „Kino-Teatru” znajdującego się w ponad 3-tysięcznym Gniewkowie (od 1879 r. noszącego niemiecką nazwę Argenau) na Kujawach pokazywał „najnowsze wieści z wojny ze wschodu i z zachodu” zawsze jako uzupełnienie głównego programu, czyniąc z tego segmentu prezentacji stałe źródło wiedzy o dynamice działań zbrojnych. We wrześniu 1915 roku kroniki wojenne towarzyszyły pokazom niezwiązanych z bieżącym rozwojem sytuacji: „sensacyjnego obrazu *Tam w dolinie, koło młyna*” i dramatu *Dwukrotne odtrącenie*⁴¹⁰. W tym samym czasie częstochowski „Teatr Paryski” bardzo dokładnie definiował i opisywał ekranowych „bohaterów wojny obecnej”, którymi byli: „1. cesarzowie Wilhelm II i Franciszek Józef; 2. kapitan Otto Weddingen – dzielny kapitan łodzi podwodnej »Ug«; 3. oficer Otto Linde – odznaczony przez cesarza Wilhelma orderem Pour le Merite za bohaterskie zdobycie fortu Malonue (sic!); 4. Saksońska rodzina Junghaus ze swymi 10 synami, żołnierzami na froncie”⁴¹¹. W ten sposób do spragnionego aktualnych obrazów widza trafiał niemal higroskopijnie oczyszczony panteon postaw pożądaných z punktu widzenia propagandowej retoryki i choć rozbieżny z rzeczywistym stanem rzeczy, to jednak poprzez swój ogólnospołeczny walor raczej skuteczny. Monarchowie państw centralnych doprowadzili do upadku nie tylko swoje dynastie, ale też cały porządek świata, jaki one reprezentowały. Kapitan Otto Eduard Weddingen, wstawiony zatopieniem trzech krążowników brytyjskich we wrześniu 1914 roku, pół roku później, a więc dwa miesiące po projekcji dokumentu w „Teatrze Paryskim”, już nie żył, a dowodzony przez niego U-Boot spoczął w głębinie szkockiej zatoki Pentland Firth, a jedyny który miał więcej

⁴⁰⁶ Kurier Lwowski 1916, nr 488, wyd. por., s. 2.

⁴⁰⁷ Kurier Lwowski 1918, nr 240, wyd. wiecz., s. 3.

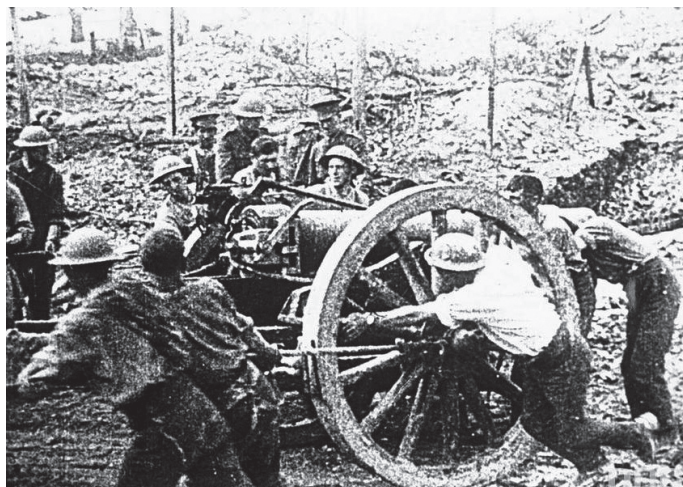
⁴⁰⁸ Gazeta Wieczorna 1917, nr 3505, s. 6.

⁴⁰⁹ Konitzer Tageblatt 1915, nr 28, s. 4, podają za: Hanna Rząska, *Z dziejów kinematografii w Chojnicach do 1949 roku*, Zeszyty Chojnickie 2004, nr 19, pod red. Jacka Knopka, s. 81.

⁴¹⁰ Dziennik Kujawski 1915, nr 199, s. 4.

⁴¹¹ Goniec Częstochowski 1915, nr 25, s. 1.

szczęścia – Otto von der Linde, nagrodzony najwyższym pruskim odznaczeniem za walkę o belgijski fort Malonne, przeżył dwie wojny światowe i zmarł w roku 1984.



Scena z angielskiego filmu „Bitwa nad Sommą” (The Battle of the Somma) w reżyserii Geoffreya Malinsa i Johna McDowella prezentowanego w 1916 r. w krakowskim kinie „Wanda”

Prawdziwą atrakcją związaną z kinematografią frontową była prezentacja filmu „Bitwa (lub Bitwy) nad Sommą”. Jego atrakcyjność podkreślana była nieustannym przypominaniem potworności prezentowanych scen – „obraz przedstawia szereg gwałtownych walk toczonych w tamtych stronach, zdjęcia pod gradem kul zrobione są z natury i przedstawiają całą grozę walk”⁴¹². Pisano też bardziej szczegółowo dla wzbudzenia poprzez werystyczne wskazówki prawdziwego ekranowego przerażenia:

Film ten zdjęty w środowisku eksplozji bomb i granatów, wśród gwizdu kul armatnich, tuż przed samym nieprzyjacielem, bo w oddaleniu zaledwie 150 metrów wymagał niestychanej, wprost śmiercią gardzącej, odwagi. Toteż 4 operatorów przypłaciło życiem zbytnią swą ciekawość, sam film jednak przez posunięcie się naszych naprzód został szczęśliwie uratowany⁴¹³.

Warszawskie kino „Apollo” w marcu 1917 roku również zaproponowało swoim bywalcom „Bitwę pod Sommą”, umiejętnie łącząc w rekomendacji jej walory dokumentacyjne-publicystyczne z widowiskowością filmową:

⁴¹² *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 140, wyd. por., s. 2.

⁴¹³ *Wielka bitwa nad Sommą*, Kurier Lwowski 1917, nr 78, wyd. por., s. 6, *Wielka bitwa pod Sommą*, Gazeta Poranna 1917, nr 3394, s. 3.

Żywy i autentyczny komunikat z najokropniejszych walk na zachodnim froncie. Najbardziej szczegółową i najdramatyczniejszą stroną historii obecnej. Zdjęcia dokonane w przednich liniach frontu pod świstem granatów i kul. Wszyscy operatorzy zostali nagrodzeni najwyższymi odznakami wojskowymi⁴¹⁴.

Obrazy wojny w takich dokumentach nie tylko miały być przerażające, ale i rozpoznawalne w porządku czasowo-przestrzennym. Widzowie chcieli wiedzieć, jakich walk dotyczą zdjęcia, jaki wpływ prezentowane bitwy miały na przebieg zmagañ i czy pokazywane sceny mają cokolwiek wspólnego z ich doświadczeniem wojennym. Jeszcze przed wykupieniem biletu do kinematografu „Apollo” byli poinformowani, że w filmie znajdą się sekwencje obrazujące: wielkie walki minowe pod Peronne; walki na granaty ręczne pod Saupomme i Parenno; wysadzanie okopów nieprzyjacielskich, bombardowanie katedry w Peronne i wiele niezwykłych zdjęć dających w przybliżeniu pojęcie o strasznych walkach na zachodzie⁴¹⁵. Ten pełnometrażowy obraz dokumentalny, prawdopodobnie został zrealizowany przez dwóch angielskich filmowców Geoffreya Malinsa i Johna McDowella i prezentowany był w częściach zarówno na terenie okupacji niemieckiej, austriackiej, jak i na ziemiach należących do domeny Hohenzollernów i Habsburgów przed wybuchem Wielkiej Wojny, m.in. pokazało film krakowskie kino „Uciecha” i bydgoski „Kristall-Palast”.

Przekaz taki nie zawsze jednak odpowiadał wrażliwości opinii publicznej. „Goniec Częstochowski”, cytując badeński „Stuttgarten Zeitung”, doniósł, iż reklamowanie filmu jako widowiska, którego rejestracja kosztowała życie kilku operatorów filmowych, przyniosło w całych Niemczech coraz kategoryczniej artykułowane głosy oburzenia⁴¹⁶.

Niektóre anonse były bardziej ogólne: „Kino Sfinks” – nadprogram „Ostatnie zdjęcia z placu boju” lub „Trianon” – „Tygodnik wojenny” prezentowany razem z dokumentem „Kaukaz”⁴¹⁷. Inne odwoływały się do kompetencji ewentualnych kinomanów dysponujących pozaekranową wiedzą o postępach walczących stron.

Uwaga zdjęcia aktualne z placu boju dozwolone przez Sztab Generalny. *Przerwanie Frontu Galicyjskiego. Tarnów. Gorlice. Brześć Litewski.* Zdjęcie zostało dokonane z aeroplanu podczas gwałtownych huków strzałów przez wojennego korespondenta⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Przegląd Poranny 1917, nr 77, s. 1.

⁴¹⁵ Przegląd Poranny 1917, nr 84, s. 1.

⁴¹⁶ *Kino-reklama*, Goniec Częstochowski 1917, nr 189, s. 3.

⁴¹⁷ Przegląd Poranny 1916, nr 113, s. 1.

⁴¹⁸ Kurier Warszawski 1916, nr 169, s. 1.

Stały doptyw kronik prezentowanych jako epizody z kampanii wojennej sprawił, że reklamowane były na pierwszych stronach ogólnoinformacyjnych gazet centralnych i prowincjonalnych. Piotrkowski „Teatr Victoria” we wrześniu 1917 roku z rzadko spotykanym rozmachem rekomendował dokument „10-ta bitwa pod Isonzo”, podkreślając przede wszystkim grozę sytuacji i bezpośredniość relacji z przywoływaniem detali składających się na werystyczny i kompletny obraz przekazu:

oryginalne zdjęcia z najstraszniejszych walk wszystkich czasów. Widzimy tu sławne 30 cm, 35 cm, 38 cm i 42 cm, armaty przy pracy, natarcia piechoty, ataki gazów trujących, miotacze min, napady statków powietrznych, straszliwe w skutkach wybuchy, wszystko to przesuwają się przed naszymi oczami w tym historycznie prawdziwym obrazie. Na szczególne wyróżnienie zasługuje obecność cesarza Karola wśród żołnierzy podczas największych walk. Zwracamy przy tym uwagę, że zdjęcia zrobione są z pierwszej linii bojowej⁴¹⁹.

Dokumenty frontowe z czasem zaczęły same układać się w linearne relacje obrazujące przebieg poszczególnych bitew: „Przerwanie frontu włoskiego Udine-Tagliamento”, „Piekielne walki nad Aisne”, „10 bitwę pod Soczą pod jeneralnym dowództwem J.C.M. Karola I”, „Z frontu włoskiego nad rzeką Piave”, „Tanki angielskie pod Cambrai” „Bitwa pod Armentières” czy „Jeden dzień bitwy w Szampanii”. Ten ostatni obraz prezentowany był jesienią 1917 roku w lwowskim kinie „Apollo”, a reklama prasowa obiecywała panoramiczną relację, pełną szczegółów, batalistycznych efektów i wizerunków śmierci. Wśród nich znalazły się:

widok z pędzącego aeroplanu (160 km na godzinę) na pozycje nieprzyjacielskie; niemiecka eskadra samolotów bojowych wzbija się w powietrze; walka dowódcy eskadry z francuskim dwupłatowcem; dwupłatowiec trafiony zapala się i spada w przepaść wraz z pilotem; przygotowana walka artylerii; kolumny szturmowe pędzą do ataku; przy drutach kolczastych; walka na bagnety w rowach francuskich; nieprzyjaciel wyparty na całej linii; sortownie jeńców; wojska szturmowe idą na spoczynek⁴²⁰.

Swoistym interludium wojennych obrazów były dokumenty, które pokazywały istotne wydarzenia tamtych czasów, ale pozbawione batalistycznego kontekstu należały do świata polityki, były narracjami o losach sterników ówczesnego świata. Do takiej kategorii dokumentu zaliczyć można „Pogrzeb J. K. i C. Mości Franciszka Józefa I oraz oddanie ostatniego hołdu przez cesarza Karola I i obecnych na pogrzebie

⁴¹⁹ Dziennik Narodowy 1917, nr 199, s. 1.

⁴²⁰ Gazeta Wieczorna 1917, nr 3863, s. 3.

ksiąząt” zaprezentowany po raz pierwszy w warszawskim iluzjonie „Corso” jesienią 1916 roku. Wyjątkowość tego pokazu, podkreślał fakt, iż dyrekcja kina nie poinformowała w ogóle o tytule głównego filmu wieczoru, ograniczając się w pełnokolumnowym ogłoszeniu do wskazania nadprogramu⁴²¹. Po kilku dniach „Pogrzeb Franciszka Józefa I” trafił do „Palais de Glace”, gdzie wyświetlano go razem z najnowszą relacją dokumentarną „Sfinksa” – „Wkroczenie Legionów Polskich do Warszawy 1 grudnia 1916 r.”. Anonse były bardziej szczegółowe niż w przypadku wcześniejszych pokazów w „Corsie”, bowiem rozszerzały listę obecnych na uroczystościach funeralnych oficjeli. Oprócz cesarza Karola I wymienieni zostali także: „cesarzowa Zyta, następcą tronu austriackiego, królowie: bawarski, saski, bułgarski, wszyscy książęta austriaccy i niemieccy oraz przedstawiciele państw neutralnych”⁴²². Dokument ten potraktowano jako obowiązkowy element kinowego repertuaru niemal wszędzie – na początku grudnia trafił do lwowskiego kina „Apollo”, a pisano o nim, że „zdjęcia te wykonane przez pierwszorzędną firmę kinematograficzną w Wiedniu, dadzą widzom we Lwowie jak najdokładniejszy obraz uroczystości pogrzebowych”⁴²³. W styczniu roku następnego również do kinoteatru „Corso” trafił dokument „Koronacja Jego C. i K. Mości Karola IV w d. 20 grudnia 1916 roku w Budapeszcie”. Równolegle pokazano relację tę w kinach „Helios”, „Kopernik”, „Pasaż” i „Uciecha” we Lwowie⁴²⁴. W ostatnich miesiącach wojny zaczęto wyświetlać obrazy dotyczące koronowanych głów, ale z całkowitym pominięciem kontekstu wojennego, jak „Cesarz Wilhelm w Wenecji”. Wreszcie w połowie 1918 roku daje się zauważyć „pokojowy” nurt prezentowanych dokumentów. Jeszcze w czerwcu do Lwowa trafiło „Zawarcie pokoju z Rumunią”⁴²⁵. Przed samym ogłoszeniem niepodległości kinoteatr „Apollo” pokazał dwa dokumenty, z których pierwszy odwoływał się do organizowania nowego powojennego ładu. Było to „Ogłoszenie republiki w Wiedniu”, któremu towarzyszył „Pogrzeb ministra republiki dra Wiktora Adlera”⁴²⁶.

W roku 1918 w schyłkowym okresie wojny coraz więcej relacji wychodziło na przeciw pacyfistycznym nastrojom społecznym⁴²⁷. Dlatego coraz bardziej atrakcyjne stały się eksponowane w inseratach prasowych tytuły, jak: „Rokowania pokojowe

⁴²¹ Przegląd Poranny 1916, nr 336, s. 1.

⁴²² Przegląd Poranny 1916, nr 338, s. 2.

⁴²³ *Pogrzeb Cesarza Franciszka Józefa*, Kurier Lwowski 1916, nr 604, wyd. wiecz., s. 3, Gazeta Poranna 1917, nr 3270, s. 3.

⁴²⁴ Gazeta Wieczorna 1917, nr 3330, s. 7, Kurier Lwowski 1917, nr 50, wyd. wiecz., s. 3.

⁴²⁵ Kurier Lwowski 1918, nr 309, wyd. wiecz., s. 3.

⁴²⁶ Kurier Lwowski 1918, nr 528, wyd. por., s. 3.

⁴²⁷ Siegfried Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. z ang. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Warszawa 1958, s. 25.

w Brześciu” czy „Dalszy ciąg rokowań pokojowych w Brześciu”, na które składały się sceny obrazujące: „przyjazd p. Trockiego, delegację ukraińską, bratanie się wojsk rosyjskich z niemieckimi, handel zamienny na froncie”⁴²⁸. Symboliczne też były obrazy prezentujące niegdysiejszych bohaterów frontowych zmagających jako wracających do domów weteranów – „Przybycie do Berlina załogi pancernika Wolf”.

SENSACJAI Nad program: SENSACJAI
Dalszy ciąg Rokowań Pokojowych w Brześciu Litewskim.
Przyjazd p. Trockiego. — Delegacja Ukraińska. — Bratanie się wojsk rosyjskich z niemieckimi. Handel zamienny na froncie i t. d. (Najaktualniejsze zdjęcia „Urzędu Filmowego“)

⁴²⁸ Gonicz Częstochowski 1918, nr 39, s. 4.

Kinematografy poza Warszawą

Jednym z najwcześniej sformułowanych postulatów dotyczących nowej historii w badaniach filmoznawczych było uznanie, jako paradygmatu metodologicznego, pojęcia alternatywności. Alternatywnie, zdaniem Małgorzaty i Marka Hendrykowskich, znaczyło ujmowanie problemu inaczej, niż to czynili poprzednicy¹. Kiedy pracowałem nad projektem „Filmowa Bydgoszcz”, rekonstruującym przedwojenne życie filmowe w moim rodzinnym mieście, pozwoliłem sobie na modyfikację tego normatywu. Alternatywność w badaniach regionalnych wyznaczała dla mnie perspektywę porównawczą oznaczającą traktowanie miejskiej przestrzeni inaczej niż w innych, porównywalnych nawet ośrodkach². To przekonanie o odmienności zjawisk uwarunkowanej różnicami politycznymi, geograficznymi, administracyjnymi czy kulturowymi może być szczególnie znaczące podczas badania instytucji kinematograficznej w okresie Wielkiej Wojny, gdy przecinały się na ziemiach polskich fronty, zmieniały orientacje niepodległościowe, niszczone była infrastruktura, a cierpienia ludności w jednych regionach kontrapunktowane były przez spokój i porządek w innych. Największą dynamikę wykazywały ośrodki usytuowane w Królestwie Polskim, zarówno na terenie okupacji niemieckiej, jak i austriackiej oraz w Galicji i one zostały przede wszystkim uwzględnione w poniższym rozdziale³. Spojrzenie na doświadczenia filmowe w wybranych ośrodkach miejskich może przynieść, oprócz próby koncentrycznego obrazu zjawiska, także parę dodatkowych pytań, które być może w przyszłości dadzą odpowiedź mniej lub bardziej zaskakujące.

¹ Małgorzata i Marek Hendrykowsky, *Jak uprawiać regionalną historię filmu*, [w:] *Nie tylko filmy, nie same kina... Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. Andrzej Gwoździński, Katowice 1996, s. 232, Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996, s. 13.

² Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 8.

³ Okres wojny w życiu filmowym miast późniejszego województwa kieleckiego – m.in. Kielc, Radomia, Częstochowy i Sosnowca, uwzględnia bardzo wnikliwa, niedawno wydana praca Moniki Bator, *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku*, Kielce 2013.

Lwów

Repertuar lwowskich kinematografów respektował te same zasady, jakie rządziły napięciem między możliwościami prezentacyjnymi branży a oczekiwaniami widzów w innych ośrodkach na ziemiach polskich. Kinoteatr „Kopernik” w styczniu 1914 r. wyświetlał monumentalny obraz „In hoc signo vinces” (Pod tym znakiem zwyciężysz) w reż. Nina Oxilii, podkreślając staranność wykonania, walory poznawcze, z których powinna skorzystać młodzież, a także wypunktowując wszystkie atrakcyjne komponenty diegezy, choć prasa dostrzegała też „nadużywanie jednakowych efektów, zbytek mało interesujących scen zbiorowych i wątpliwość akcji”⁴. Pewnie by się znaleźli także malkontenci sprowadzonej przez „Pierwsze Galicyjskie Przedsiębiorstwo dla Wyrobu i Wypożyczania Film Kinematograficznych” mieszczące się przy ul. Friedrichów 5, celuloidowej „Halki”, ale nie wypadało narzekać, wszak był to „film na wskroś swojski i z polskimi wyłącznie napisami”⁵.

Dostównie kilka dni przed wybuchem wojny rozpoczęta została akcja sygnowana przez Akademicki Komitet Bojkotu Towarów Pruskich, tym razem zmierzająca do wyparcia niemczyzny z kinematografów. Przyłączyły się do niej inne miejscowe stowarzyszenia patriotyczne i wystosowały do związku właścicieli kinematografów oraz większych iluzjonów galicyjskich adres z następującymi postulatami:

1. zaopatrzenia wszystkich wyświetlanych obrazów w napisy polskie;
2. wyłączenia z przedstawień filmów niemieckich wytwórni, takich jak: „Imperator”, „D.B.C.” (Bioscop), „Messter”, „Luna”, „Gottschalk”, „Decroix”, „Karl Werner”;
3. usunięcia z „dzienników aktualności” produkowanych przez firmy „Gaumont”, „Eclair” i „Pathé” tych fragmentów, które obrażają polskie uczucia narodowe;
4. zwrócenia większej uwagi na bufety w kinematografach i spowodowanie, aby przede wszystkim oferowane w nich były wyroby polskich przedsiębiorców⁶.

Ze zrozumiałych względów organizatorzy akcji bojkotowej nie doczekali się reakcji na swoje dezyderaty, a na ulicach Lwowa w nadchodzących miesiącach słychać było inny niż niemiecki język. Jeszcze w styczniu 1915 roku, omawiając sytuację pod rosyjskim zarządem okupacyjnym, konserwatywny krakowski „Czas” zaznaczył, że wśród innych rozrywek, takich jak kawiarnie, restauracje i teatryki variété, „dużym powodzeniem cieszą się kinematografy, z których kilka grywa okazując wielką

⁴ „In hoc signo vinces”, Kurier Lwowski 1914, nr 19, wyd. pol., s. 3.

⁵ „Halka” w kinoteatrze, Kurier Lwowski 1914, nr 25, wyd. pol., s. 5.

⁶ Kronika, Głos Rzeszowski 1914, nr 23, s. 5.

żywołność. Zresztą jest to dzisiaj niemal jedyna rozrywka lwowian⁷. Takie filmowe oblicze Leopoldis dostrzegano także w korespondencjach późniejszych⁸. Jeden z rosyjskich oficerów kwaterujący w okolicach Zamarstynowa, wtedy jeszcze pozostającego poza administracyjnymi granicami miasta, opublikował swoje wrażenia na łamach czasopisma „Wschody” i zauważył, że „w salach kinematografów nie wetkniesz nawet szpilki⁹”. Zresztą sama lwowska prasa donosiła:

Kina, których cały szereg zbankrutował przed wojną, odżyły obecnie na nowo, w pełnej niemal ilości. Wydawałoby się to tym dziwniejsze, że przecież nie rozporządzają nowym repertuarem filmowym. Zawdzięczają to zupełnemu brakowi konkurencji na polu zabawowym i zupełnemu naszemu wygłodzeniu na jakiegokolwiek rozrywki zewnętrzne¹⁰.

Kina zatem jako jedyne dawały złudzenie, namiastkę życia towarzyskiego, bowiem kilka miesięcy rządów carskich charakteryzowało się stagnacją i niemal całkowitym zaniechaniem aktywności kulturalnej mieszkańców. Komentująca od czasu do czasu lwowskie życie publiczne „Ziemia Przemyska” przyjrzała się jednemu z miejscowych iluzjonów:

Wpadł nam dzisiaj przypadkowo program lwowskiego kina „Lux” w pasażu Mikolascha, program od piątku i do poniedziałku 4 stycznia 1915 r. Cały w rosyjskim języku drukowany, bez cen miejsc niestety, które zapewne podane by były również w języku rosyjskim. Piszę dlatego „niestety”, że chciałbym dokładnie wyczuć wpływ rosyjski na życie w zajęтым chwilowo Lwowie. Że ten „stempel rosyjski” odbito i na kinie świadczy o tym choćby dobór punktów w programie. A więc po widokach ze sprzymierzonej z Rosją Brytanii musi być coś *istinno* rosyjskiego. Tym jest „Trojka” cudowny dramat rosyjski¹¹.

Dość wspomnieć, że największą atrakcją artystyczną Lwowa, *Panoramę Ractawicką*, we wrześniu i październiku 1914 roku odwiedziło jedynie 400 osób, z czego większość stanowili rosyjscy dygnitarze z generał-gubernatorem Galicji hr. Georgijem Bobrinskim na czele. Na domiar złego obiekt pod koniec października zamknięto, a nowy okres działalności rozpoczął się dopiero po ustąpieniu załogi rosyjskiej w lipca roku następnego¹². Od tego momentu *Panorama Ractawicka* okazała się artefak-

⁷ *Lwów w ostatnich dniach listopada*, Czas 1915, nr 8, wyd. wiecz., s. 1.

⁸ *Życie we Lwowie*, Czas 1915, nr 64, wyd. wiecz., s. 1, *Z Galicji wschodniej i ze Lwowa*, Czas 1915, nr 78, wyd. wiecz., s. 1, *Ze Lwowa*, Nowa Reforma 1915, nr 57, wyd. pop., s. 2.

⁹ Jurij Wynnyczuk, *Knajpy Lwowa*, tłum. z języka ukraińskiego Viktoriya Yurchenko, Sebastian Delura, Warszawa 2008, s. 34.

¹⁰ *Kronika*, Gazeta Wieczorna 1914, nr 2123, s. 3.

¹¹ *Co dzień niesie? A kino gra*, Ziemia Przemyska 1915, nr 8, s. 4.

¹² *Panorama Ractawicka w czasie wojny*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 76, s. 5.

tem szczególnie popularnym wśród stacjonujących we Lwowie żołnierzy armii państw centralnych, dla których wydrukowano nawet specjalne programy z opisem bitwy w języku niemieckim¹³. Pod koniec roku 1915 malowidło powróciło do roli ogólnodostępnej atrakcji turystycznej, w czym wielką zasługę administratora Celestyna Galasiewicza:

Sławna bitwa Racławicka, którą przenieśli na płótno mistrze Kossak i Styka przy współudziale Bol-lera, Popiela, Rozwadowskiego i innych przetrwała szczęśliwie inwazję i dziś jest równie piękna jak przed laty. Z końcem października 1914 roku panoramę zamknięto i otwarto ją dopiero po oswo-obodzeniu miasta tj. z początkiem lipca 1915 roku. Od tej chwili w ciągu kwartału frekwencja zwiedzających panoramę zwiększyła się znacznie, od 1 lipca bowiem do końca września 3.367 osób, zaś od października do końca grudnia 1915 r. zwiedziło panoramę 948 osób. Od 1 zaś stycznia do końca lutego zwiedzało 643 osoby¹⁴.

Z czasem popularność *Panoramy* stała się tak wielka, że „zjednoczone komite-ty kilku instytucji kulturalnych miasta Warszawy” zaproponowały jej wypożyczenie. Mimo przychylnego stanowiska lwowskiego samorządu, nigdy do tego nie doszło¹⁵. Natomiast kilka razy doszło do podwyższenia cen biletów i zlikwidowania wszelkich ulg, z których korzystała przede wszystkim młodzież i przyjezdne wycieczki zorganizowane¹⁶.

Na przełomie 1914/1915 roku niektóre sale kinowe pełniły rolę magazynów żywności. Przez kilka miesięcy do takich celów wykorzystywano kinoteatr ludowy przy placu Gołuchowskich, który dopiero w lutym zaczął ponownie wyświetlać filmy¹⁷. Niemniej nawet w takich warunkach najważniejsze kina Lwowa starały się, aby obrazy kinematograficzne dostarczały także informacji wojennych. Restytuowany po kilku tygodniach bezczynności kinoteatr „Apollo” mieszczący się w sali koncertowej towarzystwa muzycznego przy ul. Chorążczyzny 7, dysponujący 700-osobową widownią oraz balkonem na pierwszym piętrze, wyspecjalizował się w prezentowaniu wojennych produkcji z frontu zachodniego¹⁸, choć obecne też były relacje z południowego teatru europejskich działań zbrojnych, jak „Ostrzeliwanie Sewastopola przez flotę turecką”¹⁹.

¹³ J. Rawicz, *Ze Lwowa*, *Godzina Polski* 1916, nr 84, s. 4.

¹⁴ *Panorama racławicka w czasie wojny*, *Kurier Lwowski* 1916, nr 134, wyd. por., s. 4.

¹⁵ *Panorama Racławicka do Warszawy*, *Kurier Lwowski* 1917, nr 213, wyd. por., s. 4, *Panorama Racławicka ze Lwowa dla Warszawy*, *Nowa Reforma* 1917, nr 213, wyd. por., s. 2.

¹⁶ *Panorama Racławicka*, *Gazeta Poranna* 1917, nr 3257, s. 3.

¹⁷ *Ze Lwowa*, *Nowa Reforma* 1915, nr 77, wyd. pop., s. 2.

¹⁸ *Filmy wojenne*, *Gazeta Narodowa* 1915, nr 92, s. 2, *Kino „Apollo”*, *Gazeta Wieczorna* 1915, nr 2252, s. 3.

¹⁹ *Gazeta Poranna* 1916, nr 2660, s. 3.

Zdecydowanie zmienił się sposób użytkowania kultury filmowej po austriacko-niemieckiej inwazji na Lwów w lipcu 1915 roku. Początkowo jednak na fali ogólnego zniechęcenia, wywołanego traumatycznym doświadczeniem rosyjskiej okupacji, życie towarzyskie niegdyś gwarne miasta ucichło, a ulice opustoszały – „nawet kinoteatry nie zawsze i nie wszystkie ściągały licznieszą publiczność” – pisano w prasie²⁰. Zdarzały się za to incydenty, bulwersujące co światlejszych przedstawicieli inteligencji, odnotowywane przez miejscowych reporterów. Na przykład w kinie „Apollo” porządkowi dla poskromienia rozbawionej i żywiołowo reagującej młodzieży używali nahajki, o czym zawiadomiła redakcję „Kuriera Lwowskiego” „żona sędziego pani K.”²¹. Początek 1916 roku przyniósł okrzepnięcie kinowej infrastruktury, którego nie zakłócały drobne wypadki, jak zapalenie się, podczas seansu, w kabinie projekcyjnej kina „Kopernik” kawałków taśmy. Zresztą przykład ten świadczy o dobrej organizacji w sytuacjach kryzysowych. Mimo paniki, dyżurny strażak ogień stłumił i po kwadransie można było wrócić do prezentacji²². Groźniejsze w skutkach okazało się wydarzenie z września 1917 roku, kiedy to wybuchł pożar w kinoteatrze Czerwonego Krzyża, o którym szczegółowo informowała prasa, nie tylko galicyjska.

Około godziny 5 po południu, w czasie przedstawienia gdy sala natłoczona była publicznością, przeważnie dziećmi, w aparacie zacięła się wstęga filmowa, wskutek tego ukazał się w okienku projekcyjnym mały płomyk. Wtem z pierwszych rzędów krzesel padł okrzyk „Pali się!” Skutek był straszny. Publiczność nagle rzuciła się do wyjść. Tłum stłoczył się na schodach. Ktoś z pierwszych szeregów uciekających potknął się, a padając pociągnął za sobą innych. W jednej chwili powstała na schodach stłoczona kupa ludzi. Jedni przeskakiwali przez drugich, tratując się wzajemnie. W momencie gdy cała klatka schodowa i schody były wypełnione naciskających masą ludzi, nagle balustrada schodów uległa złamaniu i część osób runęła w dół. Powstał rozpaczliwy krzyk o ratunek, jęki rannych. Gdy większość publiczności wydostała się na ulicę, wezwano natychmiast pomoc lekarską oraz zawiadomiono o wypadku policję²³.

Ofiar śmiertelnych nie było, ale 26 osób, w tym trzyletnie dziecko, zostało ciężko poparzonych. Również bez tragedii zakończył się incydent w borysławskim kinie „Lizi” zajmującym pomieszczenia miejscowego „Sokoła”. Przyczyną serii pożarów (w ciągu dwóch dni aż trzykrotnie interweniowała straż pożarna) była nieszczelna instalacja gazowa w sąsiadującej z salą projekcyjną restauracji. W trakcie przedsta-

²⁰ Verax, *Nastroje Lwowa*, Czas 1915, nr 445, wyd. wiecz., s. 1.

²¹ *Nahajka w kinie*, Kurier Lwowski 1915, nr 444, wyd. wiecz., s. 3.

²² *Kronika lwowska. Panika w kinie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 55, s. 5.

²³ *Katastrofa w kinoteatrze we Lwowie*, Nowa Reforma 1917, nr 417, wyd. pop., s. 3, *Wiadomości potoczne. Katastrofa w kinoteatrze we Lwowie*, Dziennik Bydgoski 1917, nr 211, s. 3.

wienia nastąpiła eksplozja, a żeliwna nakrywa pieca gazowego rozerwała się na kilka kawałków. Od wybuchu zajęły się też celuloidowe taśmy. Panika na widowni została szybko opanowana²⁴.

We lwowskiej przestrzeni filmowej funkcjonowały także takie kina, których los był niepewny, ale zdarzało się, że nawet po kilkumiesięcznej nieobecności wracały do gry, organizując nowe seanse, jak to uczynił w czerwcu 1916 roku należący do Ligi Pomocy Przemysłowej kinematograf „Światowid” przy ul. Pańskiej 11²⁵. Kino, pierwotnie mające pełnić funkcje oświatowe, było rzeczywiście mało stabilne. Po kilku miesiącach ponownie zaprzestało działalności, by pod koniec grudnia 1917 roku zapowiedzieć branzowy powrót²⁶. 12 czerwca 1916 roku natomiast zostało zamknięte definitywnie kino „Kuchar”, a jego właściciel Ludwik Kuchar skoncentrował się na prowadzeniu kinoteatru „Lew”²⁷.

Latem 1915 roku powstał nowy kinematograf w lokalu po nieczynnym od niemal roku „Kinetofonie Edisona” przy ul. Akademickiej 8. Wpisywał się on w ideę patronatu „Czerwonego Krzyża” nad działalnością nowo instalowanych kin, która przyjęta się szybko i w większych miastach, głównie znajdujących się pod administracją austro-węgierską, okazała się niezwykle trwała. Było to związane ze szczególną pozycją zarówno materialną, jak i środowiskową galicyjskiego oddziału tej organizacji, która swój status zawdzięczała prezesowi ks. Pawłowi Sapiesze²⁸.

Inicjatorowie owego pięknego dzieła urządzili przedsiębiorstwo w ten sposób, że wszystko otrzymuje za darmo: toteż dochód obrócony będzie w całości ku pomocy i otarciu łez tych, których wojna najbardziej dotknęła²⁹.

Wyposażenie kina zostało sfinansowane przez wiedeńską ekspozyturę Pathé prowadzoną przez Roberta Müllera, który dostarczał w pierwszym okresie działalności kina taśmy do wyłącznej eksploatacji³⁰. Opinia publiczna przyjęła nowy obiekt życzliwie, z uwagi na unikatowy kontekst, jaki mu towarzyszył:

²⁴ *Borysław. Omal nie katastrofa*, Gazeta Poranna 1917, nr 3490, s. 4. W borysławskich kinach często dochodziło do tego typu incydentów. Drugi miejscowy iluzjon „Colosseum” ulokowany był w drewnianej szopie, której właściciele Majer i Singer nie przejmowali się żadnymi przepisami przeciwpożarowymi. Przetrwiał on co prawda wojnę, ale na początku lat dwudziestych podczas projekcji jednej z części filmu „Władczyni świata” w reż. Joe Maya, ogień strawił go doszczętnie, patrz: Stanisław Giza, *Na ekranie życia. Wspomnienia z lat 1908-1939*, Warszawa 1972, s. 44.

²⁵ *Kinoteatr „Światowid”*, Kurier Lwowski 1916, nr 303, wyd. wiecz., s. 3, *Kinoteatr Światowid*, Gazeta Poranna 1916, nr 2958, s. 3.

²⁶ *Gazeta Wieczorna* 1917, nr 3923, s. 10.

²⁷ *Gazeta Poranna* 1916, nr 2960, s. 2.

²⁸ *Galicyjskie Stowarzyszenie Czerwonego Krzyża*, *Nowości Ilustrowane* 1916, nr 1, s. 7-9.

²⁹ *Nowy kinematograf*, Kurier Lwowski 1915, nr 254, wyd. wiecz., s. 4.

³⁰ *Głosy publiczne. Kino „Czerwonego Krzyża”*, *Nowości Ilustrowane* 1915, nr 36, s. 15.

poza miłą rozrywką, daje możliwość choć w części goić rany, zadane przez wojnę, a miasta większe pójść śladem stolicy przez stworzenie u siebie przedsiębiorstw z podobnym celem.

Po pierwszym tygodniu działalności kina przy ul. Akademickiej bilans okazał się nad wyraz korzystny: dochód wyniósł 2460 kor., a utrzymanie iluzjonu 526,32 kor. Cały zysk w wysokości 1933,68 kor. otrzymał lwowski oddział Czerwonego Krzyża, a także Fundusz Wdów i Sierot po Poległych Żołnierzach³¹. Zresztą raporty z finansowych obrotów kinoteatru „Kurier Lwowski” drukował systematycznie. Dobre społeczne przyjęcie kina, jak również osiągnięte zyski spowodowały, że już na początku 1916 roku rozpoczął prezentacje drugi iluzjon Czerwonego Krzyża – „Casino de Paris” przy ul. Rejtana 3³². Obiekt ten znany był wcześniej przede wszystkim jako teatrzyk wodewilowy, dlatego aby zasygnalizować jego nowe przeznaczenie prasa doniosła:

Ruchliwy komitet opieki nad rodzinami poległych żołnierzy chcąc na ten wzniosły cel niesienia pomocy żonom i dzieciom zmarłych bohaterów obecnej wojny przysporzyć jak najwięcej funduszków, zamierza w najbliższych dniach otworzyć specjalnie kinoteatr (...) Aby umożliwić korzystanie z tej rozrywki najszerszym warstwom publiczności, ustanowiono ceny biletów nadzwyczaj niskie³³.

Po kilku miesiącach kino przeniosło się do nowego obiektu i od marca 1916 roku seanse urządzało w „pięknej sali Domu Katolickiego przy ul. Gródeckiej 5”³⁴. Inauguracyjny pokaz przyniósł bogaty program: dramat w 3 aktach „Miłość matczyzna”, aktualne zdjęcia z terenu wojennego „Tygodnik wojenny”, doskonałą komedię „Podstęp zakochanych”, świetną humoreskę „Poszukuje się dekoratora”, „Dramat w leśniczówce” i arcyzabawny „Podział dóbr”³⁵. Zarządcą kina został znany we Lwowie Norbert Siegelbaum, niegdysiejszy wicedyrektor wiedeńskiej ekspozytury Pathé Frères³⁶. Oprócz lwowskich kinematografów doprowadził on do uruchomienia innych wojennych obiektów kinowych w Przemyślu, Brodach, Radziwiłłowie, Złoczowie, Założcach, Poczajowie, Dubnie, Petrykach, Podkamieniu, Podhajcach, Rudni, Wołkowycy, Horodence i Borysławiu. Dochód z nich za trzy miesiące roku 1916 wyniósł 280 000 koron. Siegelbaum za zasługi dla akcji niesienia pomocy ofiarom wojny został podczas wizyty we Lwowie arcyksięcia Karola Stefana przyjęty przez niego na

³¹ *Bilans kina*, Kurier Lwowski 1915, nr 274, wyd. wiecz., s. 3.

³² *Kinoteatr Czerwonego Krzyża*, Kurier Lwowski 1916, nr 11, wyd. wiecz., s. 5.

³³ *Kino Ludowe na rzecz opieki wojennej*, Gazeta Poranna 1916, nr 2773, s. 3.

³⁴ *Kinoteatr Czerwonego Krzyża*, Kurier Lwowski 1916, nr 130, wyd. wiecz., s. 3.

³⁵ *Kinoteatr Czerwonego Krzyża*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2782, s. 6.

³⁶ „Casino de Paris” *wznowione*, Gazeta Poranna 1916, nr 2729, s. 3.

prywatnej audiencji³⁷. W okresie kanikuty uruchamiane było dodatkowo „Letnie kino ogrodowe Czerwonego Krzyża”, które oprócz wieczornych seansów oferowało także restauracyjny wyszynk, z zastrzeżeniem, iż „uprasza się gości aby bezwarunkowo karty chlebowe mieli ze sobą, gdyż bez kart chleb podanym być nie może”³⁸.

Czerwony Krzyż zdecydował się w styczniu roku 1917 na patronowanie jeszcze jednemu kinematografowi. Wtedy to w obiekcie po dawnym iluzjonie „Grażyna” przy placu Bilczewskiego zainaugurowało działalność „nowe kino Czerwonego Krzyża”, z którego dochód miał zostać przeznaczony na organizowanie pomocy żywnościowej dla ofiar wojny.

Lokal został pięknie odnowiony, program przedstawień będzie stale zasilany najpiękniejszymi filmami, do których przygrywać będzie muzyka wojskowa. Niezmiernie dogodne położenie tego kina, łącznie z niskimi cenami wstępu, umożliwi mieszkańcom tych okolic częste jego odwiedzanie, tym bardziej że przyświeca mu tak wysoce humanitarny cel³⁹.

Pomimo zapowiedzi o „zasilaniu programu najpiękniejszymi filmami”, kina te nie odbiegały od repertuarowej normy, choć zdarzały się unikatowe inicjatywy, jak choćby ponowne sięgnięcie po dokumentalny obraz „Galicja w kinematografie”, który został zrealizowany dwa lata przed wybuchem Wielkiej Wojny⁴⁰. Znajdujący się przy ul. Leona Sapiehy kinematograf Czerwonego Krzyża został w lipcu 1917 roku skomunalizowany, umiastowiony – jak ówczesnie mówiono. Zarząd miasta długo zabiegał w komendzie 2 armii, w gestii której pozostawały kina Czerwonego Krzyża, o przekazanie mu przynajmniej jednego obiektu – prośba została spełniona przy osobistym zaangażowaniu wojskowego komendanta Lwowa gen. Rimla, a dochód ze sprzedaży biletów miał być spożytkowany na stworzenie systemu zapomóg dla najuboższych lwowian⁴¹. Pozostałe przedsięwzięcia w miarę możliwości też przytaczały się do akcji pomocowych – kina: „Elite”, „Apollo”, „Kuchar” i „Corso” wielokrotnie odprowadzały przynajmniej 10 procent swoich dochodów na tzw. fundusz opieki wojennej⁴². Na początku 1917 roku lista kin regularnie zasilających kasę funduszu znacznie się rozszerzyła. Sekretarz organizacji Adam Grabowski skrupulatnie wyliczył, jakie iluzjony i ile wpłaciły na ten szczytny cel w ostatnim miesiącu roku 1916:

³⁷ *Kino „Czerwonego Krzyża”*, Gazeta Poranna 1916, nr 2867, s. 3.

³⁸ Kurier Lwowski 1916, nr 255, wyd. por., s. 2.

³⁹ *Nowe kino „Czerwonego Krzyża”*, Kurier Lwowski 1917, nr 10, wyd. por., s. 5.

⁴⁰ *Galicja w filmie*, Kurier Lwowski 1916, nr 418, wyd. wiecz., s. 3, *Galicja w filmie*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 3079, s. 7.

⁴¹ *Miejski kinematograf*, Kurier Lwowski 1917, nr 341, wyd. por., s. 5.

⁴² Kurier Lwowski 1916, nr 35, wyd. por., s. 4.

Kino „Kopernik” – 125,45 kor.
 Kino „Apollo” – 110 kor.
 Kino „Lew” – 90,14 kor.
 Kino „Lux” – 68 kor.
 Kino „Pasaż” – 53 kor.
 Kino „Uciecha” – 29,24 kor.
 Kino „Belle-Vue” – 20,61 kor.
 Kino „Corso” – 18,32 kor.
 Kino „Gioconda” – 16,58 kor⁴³.

Należy także dodać, iż w wielu przypadkach instytucjonalny szyld galicyjskiego Czerwonego Krzyża służył jedynie przedsiębiorczym właścicielom do ominięcia skomplikowanych procedur koncesyjnych i szybkiego załatwienia pozwolenia na prowadzenie działalności oraz zapewnienia częściowej ochrony ze strony władz. Takich incydentalnych iluzjonów zakładano w ostatnich latach wojny wyjątkowo dużo w „obszarze pozawojennym i na etapowych szlakach przemarszu wojsk frontowych”. Procederem tym zainteresowała się wiedeńska centrala Czerwonego Krzyża, która wyjednała u naczelnego komendy armii austriackiej decyzję, iż wydanie pozwolenia musi być poprzedzone uzyskaniem opinii władz organizacji. Warunkiem pozytywnego rozstrzygnięcia miała być deklaracja przeznaczenia dochodów wyłącznie na cele statutowe⁴⁴. Te zastrzeżenia nigdy jednak nie dotyczyły Lwowa.

W kwietniu 1917 roku dyrekcja kina „Apollo” udostępniła salę projekcyjną Żydowskiemu Komitetowi Ratunkowemu i zachęcając do wsparcia funduszy tej organizacji, apelowała do lwowskiego społeczeństwa:

Nędza wśród biednej ludności żydowskiej szerzy się w sposób zatrważający, trzeba więc myśleć o coraz to nowych źródłach, które by zasyłały fundusze, niezbędne do udzielenia pomocy⁴⁵.

Pod koniec roku ten sam kinoteatr na prośbę komitetu ratunkowego dla oswobodzonych terenów Galicji, działającego pod kierownictwem namiestnika barona Karla Georga von Huyna, przeznaczył dochód z seansu filmu „Walka o władzę nad światem” na rzecz „ulżenia nędzy biednej ludności na terenie Galicji Wschodniej”⁴⁶. Nieco później „Apollo” przekazał 150 koron na fundusz kościuszkowski, z którego finanso-

⁴³ *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1917, nr 27, wyd. por., s. 6.

⁴⁴ *Teatry świetlne „Czerwonego Krzyża”*, Dziennik Narodowy 1917, nr 137, s. 3, *Teatry świetlne „Czerwonego Krzyża”*, Głos Rzeszowski 1917, nr 26, s. 3.

⁴⁵ *Przedstawienie kinoteatru na dochód Żyd. Komitetu ratunkowego*, Gazeta Wieczorna 1917, nr 3291, s. 7.

⁴⁶ *„Walka o panowanie nad światem”*, Kurier Lwowski 1917, nr 592, wyd. por., s. 4.

wane były obchody setnej rocznicy śmierci przywódcy insurekcji 1794 roku⁴⁷. Specyfika dobroczynności wojennej nie wyeliminowała z katalogu kinowych beneficjentów innych instytucji, jak np. domu sierot pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i bursy rzemieślniczej św. Stanisława Kostki, którą w maju 1918 roku wspomógł finansowo właściciel kinoteatru „Lew”, organizując premierowy pokaz „Ostatnich dni Pompei” w reż. Eleuteria Rodolfiego i Maria Caseriniego⁴⁸.

Wojna obecna była na ekranach od pierwszych dni frontowych zmagani. Niezwykłą pomysłowością wykazał się już jesienią 1915 roku kinoteatr „Kopernik”, który zaczął wyświetlać jako uzupełnienie kronik dokumentalnych wiedeńskiej wytwórni „Sascha” „żywą mapę, ilustrującą dokładnie zwycięski pochód wojsk naszych na ziemiach Królestwa Polskiego”⁴⁹. Jeszcze bardziej systematyczną wiedzę o dynamice sytuacji wojennej przyniosła „nowość kinematograficzna”, jaką zaproponowały swoim widzom lwowskie kina Czerwonego Krzyża. W salach przy Akademickiej i Rejtana, od ostatniej dekady stycznia 1916 roku, na początku każdego pokazu wyświetlane były „komunikaty sztabu generalnego o najnowszym przebiegu działań wojennych, które dopiero następnego dnia bywają w pismach porannych ogłaszane”⁵⁰. Biorąc pod uwagę pomocową formułę owych iluzjonów, taki przekaz z pewnością jeszcze bardziej wiązał publiczność z widowiskami przez nie organizowanymi:

Nowość ta zainteresuje niewątpliwie szerokie koła publiczności, która i tak przez swe liczne odwiedziny popiera wydatnie wysoce humanitarne cele tych kin. Publiczność znajduje w tych kinach nie tylko niezmiernie interesujące programy, ale ma też sposobność zaspokoić w sposób najaktualniejszy swoją ciekawość co do ostatnich zdarzeń wojennych⁵¹.

Komunikatami z terenów wojny zaczął także inkrustować swoje programy kinoteatr „Apollo”⁵². Zresztą kinematograf ten wpadł na jeszcze jeden pomysł, tym razem wspólnie z redakcją „Kurier Lwowski”. Prenumeratory owego poczytnego dziennika mogli nabywać bilety po niższych cenach. W grudniu 1915 r. miejscowa scena dramatyczna też zdecydowała się na włączenie do akcji filmowej informując, że „po raz pierwszy fata-morgana kinematograficzna przemówi milczącą grą obrazów ze sceny Teatru Miejskiego”. Przemówiła, prezentując głośny film propagandowy

⁴⁷ Kurier Lwowski 1917, nr 479, wyd. wiecz., s. 3.

⁴⁸ *Kino na cele dobroczynne*, Kurier Lwowski 1918, nr 219, wyd. por., s. 6.

⁴⁹ *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1915, nr 420, s. 4.

⁵⁰ *Nowość kinematograficzna*, Kurier Lwowski 1916, nr 49, wyd. wiecz., s. 3.

⁵¹ *Nowość kinematograficzna*, Gazeta Poranna 1916, nr 2703, s. 3.

⁵² *Komunikat z terenu wojny*, Kurier Lwowski 1916, nr 51, wyd. wiecz., s. 3.

„Chrześniak wojenny”⁵³. Niekiedy dyrekcja lwowskiej sceny zadziwiała niekonwencjonalnymi pomysłami – oprócz incydentalnych seansów filmowych organizowała także pokazy żywych obrazów. Szczególnym uznaniem cieszyły się przygotowane na rocznicę insurekcji kościuszkowskiej inscenizacje Stanisława Batowskiego według pomysłu Kazimierza Przerwy-Tetmajera, które zgromadziły 13 maja 1916 roku najbardziej wytworną publiczność Lwowa⁵⁴. Do unikatowych przedsięwzięć należy też zaliczyć przeprowadzone staraniem Związku Polskiego Niewiast Katolickich wykłady ks. prof. Władysława Szczepańskiego „Jerozolima w obrazach”, który posługując się rzadko używanym projektorem skrioptikonem (wariantem laterna magica), ilustrował je wykonanymi przez siebie fotogramami⁵⁵. Zresztą nie było to urządzenie całkowicie nieznane miejscowej publiczności odczytowej. Rok wcześniej posługiwał się nim prof. R. Wacek, który zaprezentował zestaw 80 diapozytywów połączonych z wykładem zatytułowanym „Siedmiogród w obrazach świetlnych”⁵⁶.

W maju 1916 roku po odświeżeniu, z wielką pompą i w obecności kamery filmowej, postumentu „Rycerza w zbroi” komendant miasta gen. major Riml objął patronatem bardzo ciekawą kinematograficzną inicjatywę. W ogrodzie pojezuickim urządzono iluzjon na wolnym powietrzu, z którego dochód miał powiększyć fundusz „Rycerza”. Seanse odbywały się przy ładnej pogodzie codziennie od godz. 20.30, a projekcjom towarzyszyła muzyka wykonywana przez orkiestrę 32 pułku piechoty⁵⁷. Po kilku dniach „Gazeta Wieczorna” zamieściła nastrojowy reportaż z pobytu na jednym z pokazów.

Wśród zieleni starych drzew kasztanowych płoną tajemniczym światłem jasne kule lamp elektrycznych, smutno biała akacja płacze wonnymi płatkami, jakimi otrząsa wonne kwiecie przestodką oddychając wonią. Gdzieś z ukrytego kiosku płyną tony pieśni, a na pogodnym wyiskrzonym niebie żeglują srebrny krąg księżycy i pobłaźliwie uśmiechając spogląda na licznie zebrane grono dzieci ziemi. Nagle gasną światła: w niebieskiej poświacie Seleny roztopiają się sylwetki drzew i kolorowe mundury wojskowych i jasne stroje pań i tysiny poważnych burzujów. Gdzieś w głębi między konarami drzew oblewa się blaskiem biało-fioletowa plama ekranu. Zapomina się o bombie piwa, o melanzu, o cudnych pierwszych, lasem tchnących poziomkach ze śmietaną – oczy z wytężeniem wpatrują się w ciemną przestrzeń, która co chwila wykwitwa życiem: ilustrowane sprawozdania wojenne, dramaty,

⁵³ *Przedstawienie kinematograficzne w teatrze*, Kurier Lwowski 1915, nr 475, wyd. por., s. 3.

⁵⁴ *Żywe obrazy kościuszkowskie*, Kurier Lwowski 1916, nr 231, wyd. por., s. 5.

⁵⁵ „Jerozolima w obrazach”, *Gazeta Wieczorna* 1917, nr 3465, s. 6, „Jerozolima w obrazach”, Kurier Lwowski 1917, nr 150, wyd. por., s. 7.

⁵⁶ „Siedmiogród w obrazach świetlnych”, *Gazeta Wieczorna* 1916, nr 3260, s. 6.

⁵⁷ (q), *Kino Rycerza Zbrojnego*, *Gazeta Poranna* 1916, nr 2928, s. 2.

komedie, które na tym tle dziwnej nabierają elastyczności i realizmu, uwypuklają się, żyją. Program skończony. Światła znów zajaśniały, każdy wraca z krainy marzeń do rzeczywistości, tj. do melanzu, poziomek, flirt płynie od stolika do stolika, muzyka przygrywa od ucha do ucha. . . Wszystko to dzieje się w Ogrodzie Miejskim, gdzie pomysłowy komitet Komendy Miasta otworzył kino na dochód „Rycerza Zbrojnego”⁵⁸.

W drugiej połowie 1916 roku przy ul. Szaszkiewicza 5 w domu muzycznym im. Łysenki, naprzeciw miejskiej siedziby żandarmerii zainstalowało się „Kino Kuchni Wojennej”, jako kolejna instytucja mająca dzięki zyskowi z prezentacji filmowych wspomagać najbardziej potrzebujących⁵⁹. Znalazło się zresztą pod tym samym zarządem co kina Czerwonego Krzyża. Dość dynamicznie wpisała się w katalog wiodących kinematografów „Fatamorgana”, otwarta we wrześniu 1917 roku „w odnowionej dużej sali” przy placu Mariackim 10. Dyrekcja została powierzona Hermanowi Opatowi, doświadczonemu branżysty, który zapowiedział prezentowanie „filmów pierwszorzędných fabryk, ilustrowanych tonami orkiestry filharmonicznej, prowadzonej przez jednego z wytrawnych kapelmistrzów”⁶⁰. Obietnicy dotrzymał, co można wywnioskować z inseratu zamieszczonego na początku roku następnego:

Kinoteatr ten istniejący stosunkowo tak niedługo dał się poznać naszej publiczności z jak najlepszej strony. Wyświetla między innymi bardzo poważne dzieła, jak: „Halka”, „Nędznicy”, obecnie „Salambo”⁶¹.

Na początku marca 1918 roku na placu Smolki 5 uruchomiono kolejny kinoteatr Lwowa „Królową Marysienkę”, nadzwyczaj wygodny, a nawet jak na wielkomiejskie warunki komfortowy, wyposażony w łóżka i miejsca rodzinne. Sala mogąca pomieścić 600 widzów była bogato inkrustowana, a całość zwieńczał alabastrowy ekran o srebrnej powłoce. Jako że było to przedsiębiorstwo z ambicjami, nie mogło zabraknąć także bufetu serwującego, oprócz zimnych napojów, „ciastka, cukry i herbaty”⁶². Zresztą „Królowa Marysienka” potrafiła zadbać o reklamę prasową. Jeden z takich tekstów skonstruowany został w rzadko spotykanej konwencji – jako list do redakcji. Jedynie sygnatura księgową na końcu zdradzała jego pochodzenie:

Przekonałem się naocznie – pisze jeden z czytelników – że Lwów mimo czasu wojny stąpa, w pewnych przynajmniej dziedzinach po drodze postępu. To co ujrzały moje oczy w nowym kinoteatrze „Królowa

⁵⁸ *Kino w ogrodzie*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2947, s. 5.

⁵⁹ Kurier Lwowski 1916, nr 413, wyd. wiecz., s. 3.

⁶⁰ Gazeta Wieczorna 1917, nr 5769, s. 6.

⁶¹ Kurier Lwowski 1918, nr 15, wyd. por., s. 3.

⁶² Kurier Lwowski 1918, nr 117, wyd. por., s. 5.

Marysieńka” przechodzi wszelkie oczekiwanie. Nie przywykliśmy do tego, aby dla uprzyjemnienia widzom pobytu roztoczono tyle przepychu, a dla ich wygody, bezpieczeństwa tyle poświecono troski⁶³.

Przedmiotem szczególnej dumy właścicieli był długi krużganek między arkadami, który prowadził do wejścia. Rozkład krzeseł w sali na parterze umożliwiał oglądanie filmu z każdego niemal miejsca. Po bokach zlokalizowano wykwintnie przygotowane łóża z wyjściami prowadzącymi prosto do bufetu.

Przed samym zakończeniem wojny zamknął na 14 dni swe podwoje kinoteatr „Pasaż”, informując że konieczne jest przeprowadzenie „gruntownej adaptacji i koniecznej rekonstrukcji”. Jednocześnie zapowiadał, iż po otwarciu „w dalszym ciągu odbywać się będą codziennie przedstawienia obrazów światowej sławy fabryk filmowych”⁶⁴. Słowo się rzekło i po dwóch tygodniach premierowym pokazem filmu „Śmiertelna walka o kobiety” kino „Pasaż” wróciło do gry⁶⁵. Podobnie zresztą zachował się kinoteatr „Korso” przy pl. Akademickim 5, który na 21 dni zaprzestał działalności, ale 6 września pod nowym zarządem, po zrekonstruowaniu swoich pomieszczeń, renowacji całości, a przede wszystkim zainstalowaniu łóż, zaprezentował „arcydzieło sztuki filmowej – *Zmierzch Boga Wojny*”⁶⁶. Pod koniec roku 1918 został też pochwalony kinoteatr „Nowości” za szczególnie pouczający dobór repertuaru.

W pogoni za sensacją, zarządy kinoteatrów niezbyt często pamiętają o przedstawieniach specjalnie dla młodzieży, o których swego czasu się mówiło. Pięknym wyjątkiem jest kino „Nowości”, które od kilku dni wyświetla oryginalny, bardzo pouczający film pt. „Zdobycie Troi”. Historia zdobycia Troi ujęta jest w szereg obrazów pomysłowych i istotnie pięknych, które zwłaszcza młodzież powinna zobaczyć. Na ekranie przesuwają się wybitne postaci wojowników, znane z lektury szkolnej, akcja jest żywa, kostiumy stylowe, tak że całość wywiera pożądane wrażenie⁶⁷.

Barbara Gierszewska wyliczyła, iż podczas Wielkiej Wojny funkcjonowały, w różnych jej okresach, dwadzieścia cztery kina, z czego osiem zaprzestało działalności w warunkach niepodległego bytu⁶⁸. Wśród tych incydentalnych kinematografów, związanych z wojennym kontekstem, przywołuje ona jeszcze jeden, którego nie odnotowała miejscowa prasa – polowe „Feldkino” działające od czerwca 1916 do grudnia

⁶³ *Przekonałem się naocznie*, Kurier Lwowski 1918, nr 162, wyd. por., s. 5.

⁶⁴ Kurier Lwowski 1918, nr 323, wyd. wiecz., s. 7.

⁶⁵ Kurier Lwowski 1918, nr 342, wyd. por., s. 7.

⁶⁶ Kurier Lwowski 1918, nr 410, wyd. por., s. 6.

⁶⁷ *Komunikaty. Pouczający film*, Kurier Lwowski 1918, nr 488, wyd. por., s. 5-6.

⁶⁸ Barbara Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006, s. 132.

1917 roku, jako część Wojskowej Wystawy c.k. II Armii. Ze Lwowa kino wraz z ekspozycją zostało wywiezione na wyspę Małgorzaty w Budapeszcie⁶⁹.

Lwowskie kinematografy potrafiły działać solidarnie, wspólnie ustalając politykę repertuarową, ale też protestując przeciwko nieuczciwym praktykom. Wiosną 1916 roku kinoteatr „Kopernik” pokazał eksploatowaną po raz kolejny taśmę z Sienkiewiczowskim „Quo vadis” w reż. Enrico Guazzoniego. Konkurencja dawała w niedwuznaczny sposób do zrozumienia, iż w tym przypadku publiczność będzie miała do czynienia z falsyfikatem. Potrzeba było zdecydowanej akcji wyjaśniającej, aby rozwiązać wątpliwości.

Zwracamy się przeto z prośbą do PT Publiczności, by tego rodzaju pogłoskom nie wierzyła, gdyż kino „Kopernik” nigdy publiczności w błąd nie wprowadza⁷⁰.

W styczniu 1917 roku kinematografy „Helios” i „Lew” zaprezentowały zdjęcia dokumentalne z koronacji Karola IV Habsburga na króla Węgier w Budapeszcie⁷¹. W tym samym czasie korporacja złożona z trzech innych iluzjonów: „Pasażu”, „Uciechy” i „Kopernika” zapowiedziała, iż jedynie one mają monopol na autentyczne zdjęcia z tego wydarzenia. Oświadczyły nawet w prasie:

Tylko w kinoteatrach „Kopernik”, „Pasaż” i „Uciecha” sceny z koronacji są absolutnie autentyczne. W innych kinematografach pojawiać się one nie mogą, a więc misterne tekstowanie afiszów i ogłoszeń o wyświetlaniu tych obrazów przez inne kinematografy celem brania naiwnych na lep, faktu tego nie zdoła nic zmienić⁷².

Uatrakcyjnienie seansów niemal zawsze pełniło funkcję reklamową. Wyświetlanie w „Apollu” dramatu „Ave Maria” spowodowało, iż „dla podniesienia piękności tego obrazu” zaangażowana została śpiewaczka operowa Helena Małeczka de Reiners, mimo iż treść filmu z Ritą Sacchetto nijak nie była powiązana z utworem Franza Schuberta⁷³. Kinoteatr ten zresztą wyspecjalizował się w ekstrordynaryjnych dodatkach, np. projekcji filmu „Trilby. Kobieta w szponach hipnotyzera” w reż. Maurice Tournera z Clarą Kimball Young w roli tytułowej, towarzyszył koncert muzyki cygańskiej⁷⁴.

Pod koniec października 1918 roku prawdziwym problemem stała się walka z epidemią grypy hiszpańskiej, której ofiary liczone były w tysiącach. Na łamach pra-

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ *Cudze widzi pod lasem...*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2925, s. 6.

⁷¹ Gazeta Poranna 1917, nr 3333, s. 3, Kurier Lwowski 1917, nr 50, wyd. wiecz., s. 3.

⁷² Gazeta Wieczorna 1917, nr 3330, s. 7.

⁷³ „Ave Maria”, Gazeta Wieczorna 1917, nr 3489, s. 7.

⁷⁴ Gazeta Poranna 1917, nr 3490, s. 2.

sy pojawiły się postulaty bezterminowego zamknięcia kinematografów, aż do całkowitego zlikwidowania ognisk zarazy. W przeciwieństwie do teatru, gdzie publiczność nie była narażona na ścisk i bezpośrednią styczność, w iluzjonach panowało stałe przepełnienie, a to stwarzało niebezpieczeństwo rozprzestrzeniania się tego groźnego wirusa⁷⁵. Kinoteatry jednak nie zaprzestały działalności, a niektóre z nich jak „Kopernik” i „Królowa Marysieńka” przygotowały nawet atrakcyjne premiery – 29 października pokazano na ich ekranach obraz „Tragizm wiecznego życia. Theophrastus Paracelsus” w reż. Josepha Delmonta⁷⁶.

Informacji o repertuarze dostarczały przede wszystkim łamy miejscowej prasy, „Kurier Lwowski”, „Gazeta Lwowska”, „Gazeta Codzienna”, „Gazeta Poranna”, „Gazeta Wieczorna” publikowały nie tylko reklamy poszczególnych iluzjonów, ale nie unikały dłuższych opisów dotyczących fabuły, obsady, miejsca produkcji. Jednak filmowa perswazja obecna była także w przestrzeni ulicznej i przez pewien czas stanowiła główny komponent jej graficznego pejzażu.

W normalnych czasach wszystkie rogi ulic i placów oblepione były od dołu aż do piętra różnobarwnymi, nieraz pięknie ilustrowanymi afiszami. Otworzono kilka biur, które miały po paręset albo i więcej tablic. Dziś tablice te puste, czernieją jeno ślady klejstrowy i strzępów papieru, wiele tablic zaniedbanych rozsypuje się w kawałki, grożąc przechodniom. Kupcy, przemysłowcy, rękodzielnicy, zaniechali zupełnie reklamy, obce firmy nie nadsyłają swoich olbrzymich jak płachty afiszów (...) pozostały jedynie **k i n a**, „matche” i klepsydry żałosne⁷⁷.

Na treść afiszy kinowych jednak opinia publiczna narzekała. Reklamowane obrazy najczęściej pochodziły z wiedeńskich centrali dystrybucyjnych i dlatego teksty umieszczane na plakatach bezkrytycznie tłumaczono z języka niemieckiego. Zawierały taką ilość błędów, że czasami rekomendacje traciły sens. Gazety postulowały, aby zarządcy kin podeszli do tego problemu poważnie i zatrudnili profesjonalnych tłumaczy⁷⁸.

Warto wspomnieć, że dość często uliczne plakaty poszczególnych kinematografów reklamowały polskie produkcje fabularne, czyli głównie realizacje warszawskiego „Sfinksa”. Pierwszym pełnometrażowym obrazem było „Zaczarowane koło”, ale na następny trzeba było trochę poczekać. Jesienią 1916 roku sprowadzono jeden z dokumentów relacjonujących „Święto Narodowe w Warszawie” – prawdopodobnie

⁷⁵ *Kinoteatry a hiszpańska gorączka*, Kurier Lwowski 1918, nr 502, wyd. por., s. 4.

⁷⁶ Kurier Lwowski 1918, nr 504, wyd. por., s. 5.

⁷⁷ *Zanik reklamy afiszowej*, Kurier Lwowski 1916, nr 443, s. 5.

⁷⁸ (j), *Kinematograf a język*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2739, nr 4.

obchody rocznicy Konstytucji 3 Maja⁷⁹. Pokazano też „Legiony polskie w ogniu”, które wcześniej miały swoją premierę w wiedeńskiej kinie „Hötendorf”⁸⁰. W październiku 1917 roku kinoteatr „Fatamorgana” z okazji obchodów kościuszkowskich zakontraktował zestaw rodzimych produkcji złożony ze znanej już we Lwowie „Halki” oraz zapoznanego z ubiegłorocznych projekcji dokumentu wojennego „Legiony polskie...”⁸¹. Następnie kino „Kopernik” w grudniu zorganizowało premierę „Ochrany”, czyli „Ochrany warszawskiej i jej tajemnic” rekomendowanej jako „dramat wstrząsający i artystycznie wyreżyserowany, znakomicie odegrany przez pierwszorzędnych artystów polskich w Warszawie”⁸². W styczniu 1918 na ekran kina „Apollo” wkroczyli „Studenci”. Film ten wzbudzał nie tylko zainteresowanie jako „historia serc studenckich, tym sympatyczniejsza, że odtworzona przez polskich artystów, ale i zaopatrzona w polskie napisy”, lecz także z uwagi na epizodyczny (i nieodnotowany w innych przekazach) udział w nim znanej z lwowskiej sceny teatralnej A. Rotterówny⁸³. W marcu, ponownie w „Apollu”, wyświetlona została „Arabella” – „drugi film warszawskiej wytwórni Sfinks”⁸⁴. Obraz pokazywany był kilkakrotnie – po kilku miesiącach ten sam kinoteatr przypomniał go jako „Arabellę Połaniecką”⁸⁵. Miesiąc później „Fatamorgana” powróciła do starego, przedwojennego obrazu „Kosmofilmu” – „Fatalna przysięga”, który też zidentyfikowała jako „film warszawski”⁸⁶. Kolejnym przybysem z Królestwa Polskiego okazał się sprowadzony w połowie kwietnia „Carat i jego sługi”, tym razem zakontraktowany przez „Królową Marysienkę”⁸⁷.

Kinoteatr „Królowa Marysienka” plac Smolki 1. 5.

Każdy Polak, starsi i młodzi, winni zobaczyć dzieło niezwykłe, silnie uderzające o strony uczuć patriotycznych, a mianowicie: **Dramat polityczny w 6 wielkich częściach na tle wydarzeń ubiegłych 3 lat wojny światowej i historii bohaterskich Legionów polskich:**

CARAT I JEGO SŁUGI

Legiony polskie. Przedstawiciele partii politt. Organizacje strzeleckie w Krakowie. Kozacy i żandarmi.

Rzecz dzieje się w Warszawie, Krakowie i na froncie. — Grają wyłącznie artyści warszawscy.

Największy i najświetniejszy akt filmowy polskiej wytwórni „Sfinks” w Warszawie. W całym Królestwie Polskiem, i nie w Krakowie film ten wywołał objawy niesłychanego entuzjazmu. — Pierwsze przedstawienie od godziny 9-tej do 4-tej minut 30 co dnia, przez niedzielę i święta po antonowej cenie, (na parterze po 1 koronie, a na piętrze po 2 k.), aby pomnieć tego szczerze polskiego dzieła umożliwić mniej zamożnym, jakoteż młodzieży. — Dla wygody publiczności podajemy dalsze godziny przedstawień, nalecając, by każdy we własnym interesie zechciał zastosować się do tych terminów, a mianowicie: od godz. 4 min. 30, od 6 min. 15, od 7 min. 45 i ostatnie od godz. 9 min. 30. — 573

⁷⁹ Gazeta Poranna 1917, nr 3226, s. 2.

⁸⁰ Gazeta Wieczorna 1916, nr 3153, s. 2.

⁸¹ Kurier Lwowski 1917, nr 746, wyd. por., s. 2.

⁸² Kurier Lwowski 1917, nr 578, wyd. por., s. 3.

⁸³ *Studenci*, Kurier Lwowski 1918, nr 23, wyd. por., s. 5.

⁸⁴ Kurier Lwowski 1918, nr 113, wyd. por., s. 4.

⁸⁵ Kurier Lwowski 1918, nr 316, wyd. wiecz., s. 3.

⁸⁶ Kurier Lwowski 1918, nr 153, wyd. wiecz., s. 3.

⁸⁷ Kurier Lwowski 1918, nr 198, wyd. wiecz., s. 4.

Film, o którym pisano, że „chlubę przynosi autorowi i wykonawcom” grany był przez cztery tygodnie, przy entuzjastycznym przyjęciu publiczności nieszczędzającej mu owacyjnych oklasków⁸⁸. Dziennie organizowano aż pięć 75-minutowych pokazów.

Trudno natomiast dziś dociec, skąd pochodził obraz „Dzieci Ghetta” – „wielki dramat z życia Żydów w Królestwie Polskim”. Nie porządek narracji w tym przypadku stanowi o jego unikatowości – podobne fabuły mogły pojawić się w paradygmacie wielu kinematografii europejskich, ale wychwycony przez miejscową prasę fakt, iż odtwórcą głównej roli był Michał Szobert – od 1917 roku aktor miejscowego teatru, a także pedagog w konserwatorium kursów scenicznych. Michał Szobert (właśc. Michał Pińczuk) aktor i reżyser pochodzący z ukraińskiej rodziny chłopskiej, przed wojną został zaangażowany przez Arnolda Szyfmana do warszawskiego Teatru Polskiego, ale w roku 1914, jako poddany austriacki musiał opuścić Warszawę i przez dwa lata przebywał w Kopenhadze i Berlinie. Do Królestwa Polskiego powrócił latem 1916 r., a od jesieni roku następnego mieszkał na stałe we Lwowie⁸⁹. Przyjrzyjmy się zatem fabule filmu. Składała się z następujących scen: *Schloma Löb i jego córka Rebeka*, *Jojne przeznaczony na narzeczonego*, *Aleksy zdobywa serce Rebeki*, *Srogí rozkaz ojca*, *Ucieczka Rebeki z ukochanym*, *Rozpacz rodziców*, *Rebeka żoną Aleksego*, *Serce matki*, *U kołyski wnuczka*, *Wzburzenie w miasteczku*, *Pogrom Żydów*, „*Czarna sotnia*”, *Pojawienie się Aleksego w roli zbawcy*, *Na koniec ojciec przebacza*⁹⁰. Jeżeli uznamy, że jest to produkcja miejscowa, to zadziwia całkowity brak informacji o realizacji, choć nie przekreśla to poglądu, że we Lwowie mógł wyprodukować ktoś incydentalną fabułę o naszkicowanej wyżej treści. Z całą pewnością obraz nie przywędrował z Królestwa Polskiego, bowiem miałby swoją premierę w którymś z warszawskich kinematografów, a podczas kwerendy nie natknąłem się na jakikolwiek ślad takiej realizacji. Prawdopodobnie więc był to jeden z filmów niemieckich, wykorzystujących obecność polskich aktorów w Rzeszy dla uwiarygodniania snutych bardzo swobodnie kolonialnych narracji. Wiktor Biegański wspomina, iż Szobert grał w języku niemieckim podczas swojego pobytu w Berlinie w jednym z miejscowych teatrów. Być może wtedy wystąpił w pośpiesznie zrealizowanym dramacie o proweniencji polsko-żydowskiej⁹¹.

⁸⁸ Kurier Lwowski 1918, nr 209, wyd. wiecz., s. 3.

⁸⁹ Barbara Maresz, *Biogram Michała Szoberta*, *Polski Słownik Biograficzny*, zeszyt 198, Warszawa-Kraków 2012, s. 478.

⁹⁰ Kurier Lwowski 1918, nr 241, wyd. por., s. 5.

⁹¹ Wiktor Biegański, *Remanent życia starego aktora*, Warszawa 1969, s. 125-127.

Dziś premiera
Kinoteatr „Fatamorgana”

pl. Marjański 10.

Program od wtorku 28. b. m.

wielki dramat w 3 aktach z życia żydów
w Królestwie Polskiem p. t.:

Dzieci Ghetta

w głównej roli aktor
sceny lwowskiej: **Michał Szobert**

Przebieg akcji: Schlama Lób i jego córka Rebe-
ka. Jejże przeznaczony na jej narzeczonego, A-
sya zdobywa serce Rebeki. Strogi rozkaz oj-
ca, Ucieczka Rebeki do ukochanego, Rozpacz rodzi-
ców, Rebeka żoną Aleksiego. Serce matki, Uko-
ny wnuczka, Wzburzenie w miasteczku, Po-
rom Żydów, „Czarna słońca” i u. a. P. jawienie
ię Aleksiego w roli zbawcy. Nakon co ojciec
przebacza. 8542

23 sierpnia 1918 r. w niezawodnej „Królowej Marysieńce” zapowiedziano kolejną premierę „Sfinksa”. „Pola Negri, Józef Węgrzyn, Halina Bruczówna i Kazimierz Juno-sza” wystąpili w dramacie współczesnym „Błędne ogniki”, a rekomendacja prasowa utrzymana była w stylistyce właściwej dla ówczesnych przekazów perswazyjnych.

Dzieło to słusznie zaliczone jest do najświetniejszych dramatów jakie wydała sztuka filmowa polska. Unosząc się pomiędzy złem a dobrem, między szlachetnością a zbrodnią. Akcja dramatu szarpie nerwami widza i nie pozwala mu na chwilę odwrócić uwagi⁹².

„Błędne ogniki” to zrealizowany jeszcze 1916 roku, kończący polską karierę Poli Negri, film „Jego ostatni czyn”, co można wywnioskować nie tylko na podstawie przywołanej obsady. W innych publikacjach dodano informację, że „jest to dramat głośnego autora scenicznego Stanisława Kozłowskiego umyślnie dla filmu napisany”⁹³. „Błędne ogniki” przetrwały na ekranie jedynie tydzień, ale Pola Negri nadal prezentowała swój kunszt lwowskiej publiczności, bowiem kino „Apollo” od 31 sierp-

⁹² Kurier Lwowski 1918, nr 388, wyd. por., s. 6.

⁹³ Kurier Lwowski 1918, nr 396, wyd. por., s. 4. Po kilku tygodniach obraz ten wrócił na ekran kina „Korso”, ale już pod przypominającym warszawski tytułem „Jego czyn ostatni”, patrz: Kurier Lwowski 1918, nr 424, wyd. por., s. 7.

nia pokazywało niemiecki obraz Kurta Matulla „Niedługo łudziło mnie szczęście”⁹⁴. Zresztą film ten wywołał spore zainteresowanie miejscowej publiczności, co skłoniło recenzenta „Kuriera Lwowskiego” do napisania długiego omówienia ze szczególnym uwzględnieniem kreacji aktorskiej niegdysiejszej heroiny warszawskiego „Sfinksa”.

Nadzwyczajny talent polskiej artystki Poli Negri święci tu wielkie triumfy. Młoda ta gwiazda, tak świetnie weszła na firmament filmowy, zyskała sobie niepowszednią sławę. Nowym listkiem wawrzynu jest bez wątpienia podwójna rola w dramacie „Niedługo łudziło mnie szczęście”⁹⁵.

Lwowianie mogli śledzić owe wielkie triumfy Poli Negri. „Apollo” sprowadziło jeszcze „Manię Walkowską”, pod którym to tytułem ukrywała się „Mania: historia pracownicy fabryki papierosów” w reż. Eugena Illésa⁹⁶, a także „najwspanialszy film wschodni – *Oczy mumii Maa*” w reż. Ernsta Lubitscha⁹⁷. Warto odnotować jeszcze jedną projekcję z tego okresu. Kinematograf „Fatamorgana”, ten sam który wyświetlił „Dzieci Ghetta”, wprowadził na ekran „Bogdana Stimoffa” w reż. Georga Jacoby’ego i według scenariusza Alfreda Deutsch-Germana, czyli autora skryptu do filmu Franza Portena „Pod jarzmem tyranów”⁹⁸.

Kraków

Do siedmiu działających krakowskich kin w styczniu 1914 roku dołączyło „Corso” zlokalizowane przy ul. Rajskiej 12, gdzie wcześniej znajdował się kinoteatr „Bajka”. Na podstawie nielicznych przekazów prasowych można skonstatować, że wielkie ekranowe przeboje trafiały pod Wawel równoległe z ich premierami w stolicach pozostałych zaborów. Właściciele obiektów kino-teatralnych starali się jednak akcentować unikatowość organizowanych przez siebie prezentacji. Jeszcze w styczniu 1914 roku w krakowskim kinie „Wanda” pokazywano film „Antoniusz i Kleopatra”, w Królestwie Polskim grany pt. „Królowa Nilu”, reklamowany jako „rodzaj pantomimy historycznej, uprawianej w ostatnich czasach z powodzeniem przez kinematografię”⁹⁹. Jednak oprócz „artyzmu zdjęć fotograficznych i umiejętności operowania masami”, atrakcją wieczoru stało się wykonanie specjalnie skomponowanej na potrzeby krakowskiej projekcji muzyki autorstwa Mariana T. Rudnickiego. Zresztą już w okresie wojny bardzo chętnie dziennikarze podkreślali autorski wymiar ilustracji muzycznej w iluzjonach.

⁹⁴ Kurier Lwowski 1918, nr 402, wyd. por., s. 3.

⁹⁵ *Nie długo łudziło mnie szczęście*, Kurier Lwowski 1918, nr 408, wyd. por., s. 7.

⁹⁶ Kurier Lwowski 1918, nr 473, wyd. wiecz., s. 3.

⁹⁷ Kurier Lwowski 1918, nr 504, wyd. por., s. 3.

⁹⁸ Kurier Lwowski 1918, nr 252, wyd. por., s. 5.

⁹⁹ „*Antoniusz i Kleopatra*”, Nowa Reforma 1914, nr 5, s. 3.

Pisząc o pokazach „Traviaty” z Clarą Kimball Young nazwaną przez „Głos Narodu” – „najznakomitszą artystką świata”, przede wszystkim polecano jako godne uwagi opracowanie ścieżki dźwiękowej przez tego samego Rudnickiego¹⁰⁰.

W Krakowie nadal kino traktowano jako gorszą od innych dziedzinę aktywności publicznej. Wyrażało się to między innymi w niemal całkowitej nieobecności tematyki filmowej w prasie codziennej przed wybuchem wojny i wyraźnym cechowaniem tych, którzy uczęszczali do iluzjonów:

są ludzie, którzy zdradzają zupełny brak kultury towarzyskiej. Zapominają, że co innego jest buda jarmarczna lub kino – a co innego teatr

ubolewał nad zachowaniem publiczności galicyjskiej anonimowy publicysta „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”¹⁰¹. Być może aura taka powodowała, iż kinematografy podwawelskie borykały się z olbrzymimi problemami frekwencyjnymi. Przed samym wybuchem wojny konserwatywny lwowski dziennik „Wiek Nowy” w korespondencji z cesarsko-królewskiego grodu raportował:

Za dużo kinematografów ma Kraków. Jest ich na razie wprawdzie 8, ale trzy stoją przeważnie pustkami. Na premierach bywa zaledwie 7-9 osób. Tylko takie kinematografy jak kino „Wanda”, „Uciecha”, „T.S.L.” i „Nowości” mają swoją wyrobioną klientelę i prosperują doskonale. Największą frekwencją cieszy się kino „Wanda”, które liczy wśród stałych swych gości kilka rodzin arystokracji¹⁰².

Wiadomość o zamachu na arcyksięcia Ferdynanda d'Este krakowian zaskoczyła także podczas seansów filmowych, które natychmiast zostały przerwane¹⁰³. Przerwa ta zresztą trwała dłużej niż kilkudniowa żałoba po zamordowaniu następcy tronu – działania wojenne w Galicji spowodowały chwilowe zamknięcie kinematografów. W Krakowie jedynym kinem, które nieprzerwanie organizowało seanse, były „Nowości”¹⁰⁴. W sezonie zimowym 1914/1915 wprowadziło do swojego repertuaru szereg pozycji premierowych uzupełnionych „bezkonkurencyjnymi obrazami wojennymi”. Później powoli życie filmowe odżyło.

Chwalona była dobroczynna działalność kinematografów. W styczniu 1916 roku żona komendanta twierdzy Amalia Kuk objęła patronatem projekcję filmu rozgrywającego się na froncie południowo-zachodnim „Serce i blizny dla ojczyzny” w reż. Jacoba i Luise Flecków z Hubertem Marischką w roli głównej, zorganizowaną w ki-

¹⁰⁰ *Zawiadomienia i komunikaty*, Głos Narodu 1917, nr 29, wyd. por., s. 2.

¹⁰¹ *Teatr a publiczność*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 18, s. 4.

¹⁰² *Za dużo kinematografów ma Kraków*, Wiek Nowy 1914, nr 3813, s. 6.

¹⁰³ *Wrażenia w Krakowie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1914, nr 149, s. 4.

¹⁰⁴ *Kino Nowości*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 33, s. 3.

nie „Nowości” na cele opieki wojennej¹⁰⁵. Było to niezwykle uroczyste wydarzenie, a wśród gości obecnych na seansie można było wypatrzeć prezydenta Krakowa Juliusza Leo, generałów c.k. armii Lavrica, Putza, Hamma, pomniejszych oficerów, a także redaktora naczelnego „Krakauer Zeitung” Erwina Engela. Prezentacja wzbudziła zainteresowanie:

Przed oczami zdumionego przepychem wystawy i zastosowania środków pomocniczo-technicznych widza – przesuwały się jak w kalejdoskopie precudne sceny wojenne bohatera-żołnierza, który poświęcił krew i życie za wolność kraju. A sceny te dzieją się w niebotycznych górach na wysokości 2 tysięcy metrów. Z niedoścignionym realizmem i plastyką odtworzono śmiertelne walki z zaciętym wrogiem na terenie południowym. A więc są tam krwawe szturmowe na bagna, tytaniczne zapasy ciężkiej artylerii, śmiertelna kośba karabinów maszynowych i ten wojenny sentyment żołnierski owiany poniekąd tragicznie¹⁰⁶.

Dobroczynność właścicieli kinematografów nie potrzebowała aż takiej oprawy i celebry. Kino „Wanda” regularnie przeznaczowało część dochodów z seansów na potrzeby krakowskiego Koła Ligi Kobiet, które kwestowało na rzecz rodzin legionistów pochodzących z Galicji¹⁰⁷, zaś dyrekcja, wspomnianego wcześniej, kina „Nowości”, zachęcając do obejrzenia „Zwycięstwa serca” z Henny Porten, informowała, iż cały dochód z jednego seansu wpłaci na fundusz Czerwonego Krzyża¹⁰⁸. Ten ostatni kino-teatr, jak się wydaje, lubił podkreślać społeczne, obyczajowe i „historyczno-kulturowe” walory prezentowanych filmów, wskazując na ich ideologie, cel i zakładane efekty. Tak było w przypadku wyświetlanego w kwietniu 1916 roku obrazu „Handlarze duszami”, którego tematem był proceder stręczycielstwa, a więc problem szczególnie w warunkach wojennych drażliwy:

Nadzwyczaj udatne wykonanie obrazu osiąga cel przez autora zamierzony i wyraźnie zaznaczony, tak, że nawet najzaciętsi przeciwnicy kinematografu, którzy nieraz w najskromniejszym obrazie dopatrują się uniomoralniającego wpływu, przyznać muszą, że jest to utwór o prawdziwie etycznej doniosłości¹⁰⁹.

Pejzaż krakowskich iluzjonów został uzupełniony na początku kwietnia 1916 roku – wtedy właśnie otwarte zostało nowe kino „Apollo” usytuowane niedaleko hotelu Royal. W premierowym zestawie znalazły się dwa filmy 3-aktowe: dramat „Przyjaciół

¹⁰⁵ *Przedstawienie na cele opieki wojennej*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 29, s. 4. *Uroczyste przedstawienie w kinie „Nowości”*, Naprzód 1916, nr 33, s. 4.

¹⁰⁶ *Serce i bliźni dla ojczyzny*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 31, s. 7.

¹⁰⁷ Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 41, s. 4.

¹⁰⁸ *Na rzecz Czerwonego Krzyża*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 46, s. 4.

¹⁰⁹ „*Handlarze dusz*”, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 90, s. 7.

mego męża” i komedia „W jaki sposób pozbyć się Amandy” oraz jako dodatek dwa dokumenty: „Cesarska dolina” i „Najnowsze sprawozdanie z placu boju”. Dyrekcja „Apolla” nie ukrywała też swoich powiązań z podmiotami niemieckimi i austriackimi:

Pomimo całkowitego zastoju w handlu zagranicznym byliśmy w możności, dzięki bezprzykładnej sile twórczej i genialnej inspiracji niemieckiego i austriackiego przemysłu filmowego, postarać się o dzieła, którym żadne inne dorównać nie są w stanie¹¹⁰.

Kino „Opieka” jako przedsięwzięcie na poły dobroczynne cieszyło się społecznym uznaniem, a prasa miejscowa, niezbyt skora do podejmowania filmowej tematyki na swoich łamach, w miarę często informowała o jego repertuarze. Kinoteatr radził sobie nad wyraz dobrze, a niektóre seanse, jak np. prezentację filmu „Ave Maria” w kwietniu 1917 roku trzeba było organizować kilkakrotnie¹¹¹. Zresztą zaufanie budziły też rozliczenia wpływów i wydatków, jakie kino to regularnie publikowało na łamach miejscowych dzienników. W sierpniu 1917 roku czytelnicy „Nowej Reformy” mogli przeczytać, że kwota 15 750 koron, stanowiąca zysk z poprzedniego miesiąca, została rozdysponowana następująco:

1. na fundusz ociemniałych żołnierzy twierdzy krakowskiej założony z inicjatywy kina „Opieka” 3000 kor.;
2. na fundusz inwalidów twierdzy krakowskiej, fundusz wdów i sierot po poległych bohaterach galicyjskich, schronisko dla żołnierzy w Krakowie, fundusz gwiazdkowy za roku 1917 – 8.000 kor.;
3. dla ubogich miasta Krakowa – 1.000 kor.;
4. na cele krajowego Stowarzyszenia Czerwonego Krzyża – 2.000
5. Na ogólne cele opieki wojennej 1.750 kor¹¹².

1 grudnia 1916 roku ramkowe reklamy krakowskich dzienników zapowiedziały inaugurację nowego kinoteatru – „Lubicz”. Zresztą przy tej okazji miasto zostało zalane masą plakatów¹¹³.

W zestawie filmów prezentowanych w 1917 roku w krakowskich iluzjonach znalazł się m.in. „Terje Vigen”, o którym przed seansami w „Uciesze” pisano, że:

jest oskarżeniem Anglii, rzekomej protektorki uciśnionych narodów, wywołał ze strony Anglii protest i żądania do firmy Nordisk, aby ta nie wysyłała dalszych egzemplarzy filmu do państw centralnych¹¹⁴.

¹¹⁰ Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 95, s. 3.

¹¹¹ Kino „Opieka”, Nowa Reforma 1917, nr 166, wyd. pop., s. 2.

¹¹² Kino „Opieka” na cele dobroczynne, Nowa Reforma 1917, nr 368, wyd. por., s. 2.

¹¹³ Naprzód 1916, nr 332, s. 4.

¹¹⁴ Terje Vigen, Głos Narodu 1917, nr 34, wyd. por., s. 2.

Z kolei prezentując film „Wyklęte”, uderzano w tony obyczajowe – „Ze względu na treść i osnowę dramatu, dzieciom i młodzieży wstęp wzbroniony”¹¹⁵. Generalnie kinematografy zaczęły cieszyć się większym zainteresowaniem krakowian niż przed 1914 rokiem, a w sprawozdaniu „Głosu Narodu” z jednej lutowej niedzieli 1917 roku znalazło się zdanie to potwierdzające – „Ruch w mieście był bardzo ożywiony, kawiarnie, teatry i kina przepełnione jak zwykle w święto”¹¹⁶. Przy okazji prezentowania pod koniec roku monumentalnego amerykańskiego filmu „Walka o władztwo nad światem” okazało się, że sprowadzenie takiego ekranowego giganta kosztuje kino jednorazowo 30 000 koron za dwa tygodnie eksploatacji. Był to prawdopodobnie rekordowy wydatek dystrybucyjny¹¹⁷. Ponadto właściciel kina „Nowości”, które wyświetlało to dzieło, popisał się dość oryginalną, choć budzącą duże wątpliwości techniczną rekomendacją. Otóż ona:



Zaczęły wreszcie do krakowskich kin trafiać obrazy z Warszawy – w styczniu było to „Zaczarowane koło”¹¹⁸, we wrześniu „Studenci” pokazani jako „Studenci Warszawy”¹¹⁹, a dwa miesiące później, ukryta pod niezwykle egzotycznym tytułem, „Quambashiva” – „Arabella” z Polą Negri¹²⁰. Rok 1917 zakończyła projekcja pierwszego filmu z Negri – „Miłość i namiętność”, który został oczywiście zrealizowany jako „Niewolnica zmysłów”¹²¹.

¹¹⁵ Nowa Reforma 1917, nr 586, wyd. pop., s. 3.

¹¹⁶ *Kronika*, Głos Narodu 1917, nr 49, wyd. pop., s. 2.

¹¹⁷ Nowa Reforma 1917, nr 529, wyd. pop., s. 2.

¹¹⁸ „Zaczarowane koło” w kinie „Nowości”, Nowa Reforma 1917, nr 49, wyd. pop., s. 2.

¹¹⁹ Nowa Reforma 1917, nr 424, wyd. por., s. 3.

¹²⁰ Nowa Reforma 1917, nr 508, wyd. por., s. 3.

¹²¹ Nowa Reforma 1917, nr 588, wyd. por., s. 3.

Istotnym mankamentem, z jakim musiała borykać się branża kinematograficzna, szczególnie w sezonie zimowym, była dość restrykcyjnie przestrzegana reglamentacja środków opałow. Zziębnięta publiczność karnie siedziała w kinie, ale narzekań na taką sytuację było co niemiara. Zmieniło się to dopiero pod koniec roku 1917, kiedy wzorem przedsiębiorców wiedeńskich, którzy uzyskali od ministra robót publicznych Emila Homanna zgodę na używanie starego drewna do ogrzania sal, krakowscy kiniarze poprosili o wydanie odpowiedniego zezwolenia także pod Wawelem¹²².

Rzeszów

Rok 1914 rzeszowskie kino „Muzeum” zlokalizowane na Nowym Mieście rozpoczęło od prezentacji filmu Augusta Bloma „Atlantyk”, zachęcając do odwiedzenia sali projekcyjnej aktualizującym przekaz kontekstem – „przed oczyma widza przesuwa się na ekranie straszny dramat, o którym niedawno głosiły gazety, a mianowicie zatonięcie Titanica”¹²³. Ceny biletów były dość zróżnicowane: od jednej korony za miejsca rezerwowane, po 40 halerzy za bardziej odległe. Dyrekcja tego iluzjonu w sposób specjalny traktowała studentów oraz wojskowych poniżej stopnia feldfebla – którzy za rezerwację najlepszych foteli płacili jedynie 40 halerzy. Oczekiwania mieszkańców miasta zaspokajały również jeszcze dwa inne kina: teatr kinematograficzny „Bajka” należący do Stanisława Kluza przy ul. Bernardyńskiej 9 i „Olimpia” mieszcząca się w sali Sperlinga naprzeciw poczty przy ul. 3 Maja¹²⁴. Wśród zaprezentowanych w tym okresie filmów znalazły się m.in. francuski „Zbawiciel”, będący widowiskiem pasyjnym wyprodukowanym przez francuską firmę „Pathé” oraz dramat „W wirze zepsucia”. Do promocji repertuaru w niewielkim tylko zakresie służyły tamy miejscowego tygodnika „Głos Rzeszowski”, koncentrowano się raczej na wizualnych efektach reklamy zewnętrznej. Czasami prowadziło to do przygan ze strony opinii publicznej. Właściciel „Olimpii” wykorzystywał należący do niego automobil, który upstrzony chorągiewkami i plakatami powoli i z wielkim hałasem poruszał się po centrum Rzeszowa, „płosząc konie jeźdźców wojskowych i konie zaprzęgowe łatwo spowodować może wypadek”¹²⁵. Na szczęście nie doszło do żadnego incydentu.

Niewiele zachowało się informacji o funkcjonowaniu kinematografów w pierwszym roku wojny. Rzeszów jako jedno z ważniejszych miast Królestwa Galicji i Lodomarii, siedziba dużego garnizonu wojskowego stanowiącego bezpośrednie zaplecze

¹²² *Opalenie teatrów świetlnych*, Nowa Reforma 1917, nr 557, wyd. pop., s. 2.

¹²³ *Głos Rzeszowski* 1914, nr 1, s. 5.

¹²⁴ *Głos Rzeszowski* 1914, nr 3, s. 4.

¹²⁵ *Kronika*, *Głos Rzeszowski* 1914, nr 16, s. 5.

twierdzy Przemyśl, kilkakrotnie w latach 1914-1918 znajdował się po rozmaitych stronach frontu. W okresie pierwszej okupacji rosyjskiej, trwającej do października 1914, nowe władze zdążyły jedno z kin – „Bajkę” zamienić na cerkiew¹²⁶.

Na początku 1916 roku „Olimpia” i „Muzeum” informowały swych bywalców, że zmieniają program dwa razy w tygodniu, a seanse rozpoczynają się – w dni powszednie o godz. 18, zaś w niedzielę i święta dwie godziny wcześniej¹²⁷, „Bajka”, która wróciła do prawowitych właścicieli, zapraszała na premierowy pokaz „Potopu” w reż. Piotra Czardynina, zwiększając liczbę seansów, które rozpoczynały się o godz. 18, a kończyły o 22¹²⁸. Kinoteatr ten udostępniał też swe pomieszczenia na potrzeby spotkań obywatelskich. W 1916 roku nie tylko wynajął salę dla zorganizowania wieczorku poświęconego rocznicy powstania styczniowego, ale także przygotował bezpłatny pokaz obrazów świetlnych, choć raczej tematycznie niezwiązanych z intencją spotkania. W „Bajce” odbywały się też wykłady ilustrowane materiałami fotograficznymi, jak np. wystąpienie prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Mariana Raciborskiego „Zabytki przyrody”¹²⁹. Podobne prezentacje ilustrowane „obrazami świetlnymi” stały się zresztą częścią projektu noszącego nazwę „powszechnych wykładów uniwersyteckich w Rzeszowie”, które najczęściej prowadzili wykładowcy z krakowskiej uczelni. Kinoteatr „Bajka” nie unikał także obecnej w większości ośrodków miejskich na ziemiach polskich dobroczynnej hojności – wspierał Ligę Kobiet¹³⁰ i Towarzystwo Czerwonego Krzyża¹³¹. Zresztą pozostałe dwa iluzjony także dawały dowody obywatelskiej postawy, głównie przystępując do szerszych akcji społecznych¹³².

Rekonstruowanie repertuaru rzeszowskich kin z okresu Wielkiej Wojny jest dość kłopotliwe. „Głos Rzeszowski” był do pewnego stopnia wstrzeźliwy w tej materii, bo prawdopodobnie relacje między właścicielami kinoteatrów a publicznością kształtowały się dzięki reklamie zewnętrznej, o czym wspominałem wcześniej. Dopiero w 1917 roku zaczęły incydentalnie pojawiać się w doniesieniach prasowych tytuły wyświetlanych obrazów. Dzięki temu wiemy, że styczeń tego roku upłynął pod znakiem

¹²⁶ *Rzeszów podczas dwóch najazdów*, Nowa Reforma 1915, nr 267, wyd. por., s. 1.

¹²⁷ Głos Rzeszowski 1916, nr 2, s. 3, Głos Rzeszowski 1916, nr 4, s. 4.

¹²⁸ Głos Rzeszowski 1916, nr 3, s. 2.

¹²⁹ Głos Rzeszowski 1916, nr 5, s. 3.

¹³⁰ Głos Rzeszowski 1916, nr 13, s. 3.

¹³¹ Na dochód Czerwonego Krzyża „Olimpia” zorganizowała w kwietniu 1916 roku pokaz złożony z następujących filmów: „Polowanie na lisy” – zdjęcia z natury, „Maks szuka swego mieszkania” – komiczne, „Alibaba i 40 rozbójników” – dramat (sic!), „Lehman agentem asekuracyjnym”, „Upadek Troi” – podają ten zestaw tytułów, bowiem zamieszczone w miejscowej prasie ogłoszenia kinoteatrów informowały o zmianie programu, bez odnotowywania konkretnych pozycji, patrz: *Na rzecz Towarzystwa Czerwonego Krzyża*, Głos Rzeszowski 1916, nr 15, s. 3.

¹³² *Tydzień Czerwonego Krzyża*, Głos Rzeszowski 1916, nr 19, s. 2.

premieri wyprodukowanego przez warszawskiego „Sfinksa” – „Zaczarowanego kota”¹³³, a później na afiszu znalazły się takie filmowe atrakcje, jak „Powrót rozbitków morskich”, w kwietniu dramat „Hultaje”, jesienią zaś sensacyjny film „Grzesznica”¹³⁴. Rok 1918 otworzyła premiera „Walki o władztwo świata”¹³⁵.

Dość ważnym wydarzeniem było przekazanie kina „Muzeum” w dzierżawę i zarząd miejscowej stacji posiłkowej Czerwonego Krzyża, której kierownictwo sprawowała Helena Vaseu.

Czynna i aktywna p. prezesowa, daje dostateczną rękojmię, że kino „Muzeum”, będzie wyświetlać filmy pierwszej jakości i czuwać będzie nad wyborem treści i wartości moralnych obrazów. Cel dochodu z tych widowisk będzie bodźcem dla tutejszej publiczności do licznego odwiedzania kina „Muzeum”, a tym samym przyczyniać się będzie dla tutejszej stacji posiłkowej na głównym dworcu kolejowym¹³⁶.

Zwyczajem stało się organizowanie w tym kinoteatrze bezpłatnych pokazów w każdy piątek dla chorych i rannych żołnierzy przebywających w rzeszowskich szpitalach¹³⁷. Ponadto Rzeszów dołączył wczesną jesienią 1917 do miejscowości, w których funkcjonowały kina pod bezpośrednim szyldem „Czerwonego Krzyża”. Ten czwarty kinoteatr urządzone w jednej z największych miejscowych sal, należącej do „Sokoła”. Uzupełnieniem kinematograficznych pokazów w piątki, soboty i niedziele¹³⁸, miały być impresaryjne występy przyjezdnych grup teatralno-estradowych¹³⁹. Po kilku miesiącach działalności trzeba było nadal tłumaczyć dobroczynny cel przedsięwzięcia, co prawdopodobnie było spowodowane traktowaniem przez rzeszowską publiczność tego kina jako przedsięwzięcia austriackiego.

Kino jest własnością „Galicyjskiego Stowarzyszenia Czerwonego Krzyża”, które pracuje dla poprawy stosunków sanitarnych w naszym kraju. Wszelkie dochody z kina w Rzeszowie pozostają w kraju, żadną nawet najdrobniejszą część zysków nie odsyła się do Wiednia. Wyjaśnienie to jest konieczne dla uniknięcia nieporozumień, jakie pod tym względem szerzą się w opinii publicznej¹⁴⁰.

¹³³ Głos Rzeszowski 1917, nr 1, s. 3.

¹³⁴ *Kino „Olimpia”*, Głos Rzeszowski 1917, nr 39, s. 3.

¹³⁵ Głos Rzeszowski 1918, nr 3, s. 2.

¹³⁶ *Kronika*, Głos Rzeszowski 1917, nr 16, s. 3.

¹³⁷ *Kronika*, Głos Rzeszowski 1917, nr 20, s. 3.

¹³⁸ *Kino Czerwonego Krzyża*, Głos Rzeszowski 1917, nr 45, s. 3.

¹³⁹ *Kino Czerwonego Krzyża*, Głos Rzeszowski 1917, nr 35, s. 3.

¹⁴⁰ *Kino Czerwonego Krzyża w Rzeszowie*, Głos Rzeszowski 1918, nr 9, s. 1.

Do rzeszowskiej publiczności docierały filmowe obrazy wojny. Szczególną sensacją były czerwcowe pokazy pełnometrażowych dokumentów frontowych obrazujących przebieg jednej z bitew nad rzeką Isonzo. Obraz składał się z trzech części – pierwsza miała charakter autotematyczny, bowiem pokazywała „jak kino-operatorowie wyekwipowani zwijają się w terenie wojennym i zajmują swe stanowiska celem robienia zdjęć”, druga koncentrowała się na przygotowaniach do ataku, zaś trzecia ukazywała batalistykę w najczystszej postaci – w tym nalot bombowy samolotów niemieckich na pozycje angielskie¹⁴¹.

Pod koniec 1918 roku na skutek rozprzestrzeniającej się grypy hiszpańskiej, która codziennie zabierała nawet kilkadziesiąt osób z Rzeszowa i okolicznych miejscowości, postanowiono wszystkie kina zamknąć na czas nieokreślony¹⁴².

Łódź

Łódzkie kina śródmiejskie, takie jak „Sfinks”, „Casino”, „Luna”, „Optique Parisienne”, „Odeon” były dość stabilnymi przedsiębiorstwami z kapitałem pozwalającym na prowadzenie z rozmachem działalności i publicznością, którą dyrekcje tych iluzjonów informowały o zmieniającym się repertuarze za pośrednictwem lokalnej prasy. Niektóre z nich, jak np. „Casino”, zamieniały się nawet w towarzystwa akcyjne, stając się jeszcze bardziej liczącymi graczami w przestrzeni bądź co bądź zindustrializowanego miasta¹⁴³. Dla wygody widzów i oczywiście własnego prestiżu unowocześniane były w nich rozmaite instalacje czyniące odbiór filmów bardziej komfortowym. „Sfinks” wzorem kinematografu „Casino” specjalnie sprowadził na upalne dni czerwca 1914 r. system wentylacyjny, pozwalający zapomnieć o temperaturze na zewnątrz obiektu¹⁴⁴. Powrócił także po kilku miesiącach zamknięcia iluzjon „Urania” mający ambicje łączenia repertuaru filmowego i teatralnego¹⁴⁵. O jego niegdysiejszych kłopotach prasa informowała:

Po kilku niefortunnych przejściach jakim uległ Teatr Urania, prowadzony po raz ostatni na udziały, a zawsze kończący swą imprezę deficytem, ostatnio umiejętnie administrowany przez nową dyrekcję, zaczyna się cieszyć coraz liczniejszą frekwencją publiczności¹⁴⁶.

¹⁴¹ *Kronika*, Głos Rzeszowski 1917, nr 24, s. 3-4.

¹⁴² *Zamknięcie szkół i kinematografów w Rzeszowie*, Kurier Lwowski 1918, nr 491, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁴³ „Casino” – towarzystwo akc., Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 198, s. 3.

¹⁴⁴ *Sfinks*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 127, s. 6.

¹⁴⁵ *Z teatru „Urania”*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 155, s. 7.

¹⁴⁶ *Teatr Urania*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 164, s. 3.

Nieco inaczej miała się sytuacja w dzielnicach peryferyjnych, robotniczych, gdzie własność przechodziła z rąk do rąk, a obiekty zmieniały swoje przeznaczenie. Wiosną 1914 roku zbankrutował i został wystawiony na sprzedaż kinematograf „Kassandra” mieszczący się na Bałutach przy ul. Aleksandrowskiej 27. Był to jedyny tego typu lokal rozrywkowy w okolicy, dlatego nabywca postanowił utrzymać dotychczasowy profil działalności, ale pod innym szyldem. Od marca 1914 roku, po uzyskaniu orzeczenia miejskiej komisji budowlanej, funkcjonował pod nazwą „Syrena”¹⁴⁷. Bałuty miały wzbogacić się o jeszcze jeden kinematograf – inwestor Józef Dębski uzyskał zgodę na budowę od piotrkowskiego rządu gubernialnego¹⁴⁸, a następnie w maju spółka A. Kartowski – W. Wielgowski – A. Weinberg w obiekcie przy ul. Konstancyńskiej rozpoczęła pracę nad jego adaptacją¹⁴⁹. Nieprzynoszący zysku kinematograf przy ul. Północnej 29 w tym samym czasie został wystawiony „do sprzedania na bardzo dobrych warunkach”¹⁵⁰. Ponadto w lipcu 1914 roku zarejestrowana została spółka „Szerowicz i syn”, reprezentowana przez Abrama Szerowicza i Moszka Działo-szyńskiego”, która uzyskała trzyletnią zgodę na prowadzenie przedstawień artystycznych i kinematograficznych w teatrze „Apollo”¹⁵¹. Projekcje filmowe potraktowane jako uzupełnienie promenadowych koncertów orkiestry 2 pułku strzelców pod batutą p. Januszewskiego, zaczęto także organizować od lipca w Parku Miejskim przy ul. Dzielnej, reklamując to miejsce jako „jedyne kinematograf na wolnym powietrzu w ładnym parku”¹⁵². Podmiejska kultura filmowa też się rozwijała. W czerwcu w lokalu zgierskiej „Lutni” otwarty został nowy kinematograf kierowany przez Stanisława Hankego¹⁵³. Według szacunków Hanny Krajewskiej, dziesięć kinematografów usytuowanych w centrum Łodzi umiało dostosować się do nowych warunków i przetrwało, choć nie bez trudności, najgorsze lata naciągającego konfliktu¹⁵⁴.

Po pierwszych dniach niepewności i wojennego chaosu życie towarzyskie zaczęło się odradzać. Kinematografy wznowiły działalność, ich właściciele organizowali dodatkowe seanse, a pierwszym transportem kolejowym z Warszawy dostarczone zostały nowe filmy¹⁵⁵. Tak stan rzeczy w warunkach oblężenia był jednak tymczaso-

¹⁴⁷ „Syrena” na Bałutach, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 54, s. 3.

¹⁴⁸ Plany na kinematograf, Rozwój 1914, nr 35, s. 4.

¹⁴⁹ Nowy kinematograf, Rozwój 1914, nr 123, s. 4.

¹⁵⁰ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 77, s. 7.

¹⁵¹ (e), Nowe spółki handlowo-przemysłowe, Rozwój 1914, nr 164, s. 3.

¹⁵² Rozwój 1914, nr 166, s. 8.

¹⁵³ Nowy kinematograf z Zgierzu, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 127, s. 2.

¹⁵⁴ Hanna Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Warszawa-Łódź 1992, s. 74.

¹⁵⁵ Krzysztof R. Kowalczyński, *Łódź 1914. Kronika oblężonego miasta*, Łódź 2010, s. 73-74.

wy – po kilku tygodniach zablokowana została na dłuższy czas możliwość sprowadzania nowych kopii, a z uwagi na godzinę policyjną iluzjony musiały zrezygnować z seansów wieczornych. Jednocześnie kontrolę nad repertuarem przejął powołany niedawno Centralny Komitet Milicji Obywatelskiej, który nakazał, by treść wszystkich programów w kinach, teatrach i teatrzykach, a także teksty umieszczane na plakatach informacyjnych były uprzednio zatwierdzane przez uprawnionych do tego funkcjonariuszy¹⁵⁶. Już w początkach roku 1915 ruch w kinematografach stawał się coraz bardziej intensywny – „muzyka, gwarno, rojno i tłoczno, nic nie przypomina, że w pobliżu troczą się krwawe zapasy” – donosili reporterzy dziennika „Prąd”¹⁵⁷. Przed wejściem do „Casina” przy Piotrkowskiej ustawiały się takie kolejki chętnych do nabycia biletów, że tamowały one ruch uliczny. Interweniował nawet w tej sprawie niemiecki komendant miasta, który zażądał od kierownictwa milicji municypalnej zdecydowanych działań¹⁵⁸. Już wtedy wyodrębniła się strategia korzystania z łódzkich kinematografów jako jednego z ważniejszych źródeł wiedzy o sytuacji wojennej. Bywały takie tygodnie, podczas których repertuar składał się li tylko z dokumentalnych kronik „Messter-Woche” prezentujących sytuację frontową:

Wyłącznie demonstrowanie w „Casino” i „Odeonie” zdjęć kinematograficznych z widowni działań wojennych ściągą do wspomnianych kinematografów codziennie liczną publiczność. Począwszy od dnia dzisiejszego demonstrowana będzie 3-cia z rzędu seria obrazów z placu boju wschodniego i zachodniego¹⁵⁹.

Zwyczaj ten musiał zostać w połowie 1915 roku zmodyfikowany, choć prezentacje dokumentalne cały czas stanowiły żelazną pozycję programu każdego z iluzjonów. Obok kronik wojennych zaczęto wyświetlać filmy sensacyjne, obyczajowe i cieszące się szczególną popularnością obrazy historyczne. Wróciła m.in. Asta Nielsen w sensacyjnej tragedii „Taniec śmierci”¹⁶⁰. Do kina „Optique Parisienne”, które wiosną 1915 roku zainstalowało elektryczne wentylatory i odnowiło salę teatralną, zawitał „Król detektywów słynny Lecoq”¹⁶¹, a w „Casinie” bawił publiczność Sherlock Holmes, rozwiązując zagadkę „Psa z Baskerville”¹⁶². Ożywienie życia towarzyskiego spowodowało, że pod koniec 1915 roku Łódź wzbogaciła się o jeszcze jeden iluzjon – „Mirage” – „nadzwyczaj sympatyczny teatrzyk, elegancki, ciepły i pod każdym

¹⁵⁶ Tamże, s. 105.

¹⁵⁷ (x), *Z kinematografów*, Prąd 1915, nr 6, s. 2.

¹⁵⁸ (k), *O normalną komunikację uliczną*, Gazeta Wieczorna 1914, nr 11, s. 3.

¹⁵⁹ *Z „Casina” i „Odeonu”*, Gazeta Łódzka 1915, nr 41, s. 4.

¹⁶⁰ Gazeta Łódzka 1915, nr 95, s. 4.

¹⁶¹ „*Optique Parisienne*”, Gazeta Łódzka 1915, nr 108, s. 4.

¹⁶² Gazeta Łódzka 1915, nr 126, s. 4.

względem estetyczny”¹⁶³, którego lokalizacja w „Grand Hotelu” gwarantowała uwagę liczniejszej publiczności. Na premierę przygotowano jeden z największych rosyjskich przebojów sezonu – „Chryzantemy” w reż. Piotra Czardynina z Wierą Karalli i Iwanem Mozzuchinem w rolach głównych¹⁶⁴. W takim kształcie i pod takim szyldem przetrwał on do jesieni 1916 roku, kiedy to stał się własnością spółki zarządzającej „Grandem” – „w teatrze zaprowadzone zostały wszelkie ulepszenia, a świeżo sprowadzony aparat kinematograficzny nowej konstrukcji usunie nieprzyjemne miganie w obrazach”¹⁶⁵ – zapowiadali nowi zarządcy. W połowie 1915 roku wśród ogłoszeń prasowych pojawiła się oferta wynajęcia śródmiejskiego kinematografu „z zupełnym wyposażeniem na dogodnych warunkach”¹⁶⁶. Prawdopodobnie chodziło o znajdujący się przy ul. Zielonej 2 kinoteatr „Sfinks”, który od późnej wiosny 1916 roku zaczął funkcjonować pod nazwą „Admirał”¹⁶⁷. Po kilku miesiącach jego właściciel doszedł do porozumienia z dyrekcją innego kinematografu „Optique Parisienne” i organizował wspólne projekcje takich filmów, jak chociażby „Kobieta – detektyw, czyli tajemnica zamku Richmond”¹⁶⁸.

Wśród wielu restrykcyjnych regulacji, jakie w sierpniu 1915 roku wyszły z kancelarii prezydenta łódzkiej policji, znalazł się również nakaz, aby wszystkie „sklepy zamykano o godz. 9 wieczorem, teatry i kinematografy o 9 i pół, kawiarnie i restauracje o godz. 10 wiecz. Wyjątek uczyniono jedynie dla lokali licznie odwiedzanych przez niemieckich oficerów: „Grandhotelu”, „Victorii”, „Savoyu” i „Manteuffla”¹⁶⁹. Podstawowym dokumentem regulującym działalność kin w Łodzi oraz na terenie powiatów łódzkiego i brzezińskiego, a także administrowanej przez Niemców części powiatu łaskiego było uchwalone 15 marca 1916 roku rozporządzenie policyjne, podpisane przez zastępującego Cesarsko-Niemieckiego Prezydenta Policji szefa wydziału prezydialnego Hansa Harbiga:

Na mocy rozporządzenia z dnia 22 marca 1915 roku o policyjnej władzy powiatowej urzędów policyjnych w połączeniu z rozporządzeniem organizacyjnym z dnia 8 września 1915 roku wydaję niniejszym dla miasta Łodzi i powiatów łódzkiego i brzezińskiego, jak również dla części podlegającej niemieckiemu zarządowi powiatu łaskiego, następujące rozporządzenie policyjne.

¹⁶³ *Kino – Mirage*, Gazeta Łódzka 1915, nr 318, s. 3.

¹⁶⁴ *Kino Mirage w Grand Hotelu*, Gazeta Łódzka 1915, nr 315, s. 3.

¹⁶⁵ „*Grand-Kino*”, Gazeta Łódzka 1916, nr 262, s. 3.

¹⁶⁶ Gazeta Łódzka 1916, nr 4, s. 4.

¹⁶⁷ Gazeta Łódzka 1916, nr 152, s. 4.

¹⁶⁸ Gazeta Łódzka 1916, nr 180, s. 4.

¹⁶⁹ *Wieści z kraju. Wieści z Łodzi*, *Goniec Wieczorny* 1915, nr 338, s. 2.

§ 1.

W teatrach świetlanych (kinematografach) mają być przedstawione li tylko takie filmy, które zostały przez wydział cenzury filmów przy Prezydium Policji zbadane i zezwolone. Za badanie pobierana będzie opłata stosownie do załączonej taryfy opłat.

§ 2.

Nakładcy ci, którzy wypożyczają filmy kinematograficzne winni wszelkie znajdujące się u nich filmy z Niemiec lub Austro-Węgier, tak i z Warszawy lub z inne miejscowości sprowadzone, przed oddaniem takowych do teatrów świetlanych, przedstawić w wydziale cenzury filmów przy Cesarsko-Niemieckim Prezydium Policji i dla zbadania i zezwolenia. Wydział cenzury filmów (...) wystawia na każdy zezwalany film kartę cenzuralną.

O ile na takie filmy już wydane zostały karty cenzuralne niemieckich lub austro-węgierskich władz, a szczególnie Cesarsko-Niemieckiego Prezydium Policji w Warszawie, takowe wraz z filmami winny być przedstawiane tutejszemu wydziałowi cenzury filmów do sprawdzenia.

Dana karta zostaje tylko potwierdzoną, jednakże zastrzega się badanie całego filmu i wystawienie nowej karty cenzuralnej.

§ 3.

Filmy lub część takowych, które przez wydział cenzury zostaną zakwestionowane, muszą być oddane do Prezydium Policji i będą tam przechowane.

§ 4.

Właściciele lub kierownicy teatrów świetlanych winni najpóźniej na 2 dni przed rozpoczęciem przedstawień złożyć w wydział cenzury filmów program w dwóch egzemplarzach lub też załączyć kartę cenzuralną, wystawioną w innym miejscu.

Filmy, pomieszczone w programie, muszą być na żądanie upoważnionego od Prezydium Policji urzędnika przed wystawieniem takowych demonstrowane.

§ 5.

Jeżeli przedstawienia dozwolone zostały dla dorosłych, to dzieci i małoletni do lat 15 nie mają wstępu. Takie przedstawienia muszą być ogłoszone przy wejściu do teatru wyraźnie zaznaczone.

Jeżeli pomiędzy mającymi być przedstawionymi i dopuszczonymi obrazami znajdzie się jeden film tylko dla dorosłych przeznaczony, to na czas przedstawienia takowego dzieci niżej lat 15 z teatru winny być usunięte.

Dzieciom poniżej 6-ciu lat wstęp do teatrów świetlanych w ogóle jest zabroniony.

Następnie małoletnim, niżej 15 lat po godzinie 8-iej wieczorem wstęp do teatru jest zakazany.

Na Wielki tydzień winien być przewidziany specjalny program.

§ 6.

Właściciele zakładu i kierownicy obowiązani są urzędnikom policyjnym, którym nadzór powierzonym został, udzielać wolny wstęp do teatru na każde przedstawienie i wskazać im miejsca według wyboru.

§ 7.

Nadzór nad teatrami światlanymi w Pabianicach, Tomaszowie i Zgierzu przekazuje się burmistrzom, a w miastach powiatowych Łasku i Brzezinach urząd powiatowym.

§ 8.

Wykroczenia przeciwko niniejszemu rozporządzeniu będą grzywną do 100 r. – 1500 marek lub więzieniem do 3 miesięcy karane. Również może nastąpić zarządzenie zamknięcia zakładu¹⁷⁰.

Integralną częścią tego dokumentu był cennik opłat obowiązujący organizatorów przedstawień kinematograficznych. Filmy nieposiadające niemieckiej lub austriackiej karty cenzuralnej, a także wyprodukowane na ziemiach polskich okupowanych przez państwa centralne, obowiązywał taryfikator przywidujący dodatkowe opłaty skarbowe.

Prawdziwe nieszczęście spadło na miejsca publiczne, w tym też na niektóre kina, w lutym 1916 roku, kiedy to z uwagi na możliwość zagrożenia epidemiologicznego urząd prezydenta łódzkiej policji zakazał w dzielnicach położonych na północ od ulic: Konstytucyjnej, Nowego Rynku i Średniej organizowania jakichkolwiek seansów filmowych¹⁷¹. W grudniu tego roku gruntowny remont przeszedł bałucki kinoteatr „Syrena” przy ul. Aleksandrowskiej, z tym że jego nowy właściciel postanowił powiększyć ofertę sceniczną, nad którą miał czuwać Ludwik Szejer¹⁷². Jednak najbardziej unikatowym wydarzeniem było powołanie „Kina Zrzeszenia Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej”, które wzorem filharmoników warszawskich postanowiło ratować fundusze instytucji, poprzez regularne pokazy kinematograficzne. Na stałe miejsce prezentacji została wybrana sala koncertowa Vogla przy ul. Dzielnej 29, która wcześniej, służąc incydentalnym projekcjom filmowym, kojarzyła się łodzianom ze światem celuloidowych gwiazd¹⁷³. Inauguracja nastąpiła 24 grudnia 1916 roku, a towarzyszyła jej podniosła retoryka:

Przedsiębiorstwo to, wywołane potrzebą stworzenia pewnej stałej materialnej podstawy dla podtrzymania orkiestry, liczyć może niewątpliwie na poparcie najszerszych mas naszego ogółu, któremu wszak zależeć na tym powinno, aby tak pożyteczna placówka kulturalna na stanowisku swym utrzymać się mogła. Kinematograf, choćby najpiękniejsze obrazy demonstrował, jest rzeczą martwą, pozbawioną nerwu życia bez odpowiedniej ilustracji muzycznej. Dobrze zastosowana i artystycznie

¹⁷⁰ *Rozporządzenie policyjne dotyczące utrzymywania teatrów światlanych*, *Godzina Polski* 1916, nr 76, s. 8.

¹⁷¹ *Rozporządzenie policyjne*, *Gazeta Łódzka* 1916, nr 51, s. 2.

¹⁷² *Kinoteatr „Syrena”*, *Godzina Polski* 1916, nr 336, s. 5, *Syrena Kino-Teatr*, *Gazeta Łódzka* 1916, nr 334, s. 3.

¹⁷³ *Gazeta Łódzka* 1916, nr 359, s. 4.

wykonana muzyka, nadaje dopiero plastyki obrazom, ożywia je i uwypukla, zastępuje słowo, potęguje napięcie wrażenia – słowem podnosi seans kinematograficzny do poziomu prawdziwej sztuki¹⁷⁴.

Renowacje obiektów były okazją do zastosowania nowych technik promocyjnych, np. wprowadzenia nazwy kinematografu do obiegu publicznego, wykorzystując walor unikatowości, nowości, niezwykłości. W styczniu 1917 roku „Odeon” poinformował, iż będzie działał pod nową dyrekcją, w sali odrestaurowanej, a repertuar skonstruowany zostanie z najznakomitszych arcydzieł sztuki kinematograficznej dzięki porozumieniu z najwybitniejszymi firmami zagranicznymi i, cokolwiek to miało znaczyć, że foyer przekształcono w ogród zimowy. Wszystkie te informacje zawarto w jednym ogłoszeniu¹⁷⁵. „Grand Kino” w tym samym miesiącu wprowadziło oryginalny dodatek – studia grafologiczne, czyli rzucane na ekran próbki tekstów i objaśnianie ich przez ekspertów. Na początek zaprezentowano grafologiczną osobowość Józefa Piłsudskiego i Henryka Sienkiewicza¹⁷⁶. Natomiast kinoteatr „Syrena” zamknięty z powodu panujących chłódów otworzył swoje podwoje dokładnie w okresie świąt wielkanocnych 1917 roku, demonstrując pierwszorzędny dramat „Banda Czarnej Ręki”¹⁷⁷. Termin otwarcia był nieprzypadkowy, bowiem, jak odnotowała miejscowa prasa, właśnie w świąteczne dni

kto żyw używał przechadzki i znów nieprzeliczone rzesze płynęły do kinematografów, z trudem zdobywając miejsca i szukając tam zapomnienia od dręczących trosk naszego codziennego życia¹⁷⁸.

Publicyści „Godziny Polski” nie mieli dobrego zdania o upodobaniach kulturalnych łódzkiej publiczności. To co w innych ośrodkach, głównie w Warszawie, budziło jeżeli nie entuzjazm, to przynajmniej zainteresowanie, w Łodzi kończyło się klapą. Impresaryjne spektakle, koncerty, występy solowe, albo w ogóle nie dochodziły do skutku, albo wywoływały niestosowne zachowanie widzów.

Jeszcze kinematografy pracują jako tako. Rozreklamowane w Warszawie z bombastycznymi, przedpotopową sensacją trącącymi tytułami ściągają trochę „sztuby” i dorosłych zwolenników zabawy po ciemku¹⁷⁹.

¹⁷⁴ *Kino zrzeczenia Ł.O.Ś.*, Gazeta Łódzka 1916, nr 253, s. 3.

¹⁷⁵ Gazeta Łódzka 1917, nr 22, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁷⁶ Gazeta Łódzka 1917, nr 28, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁷⁷ „*Syrena Kino-Teatr*”, Gazeta Łódzka 1917, nr 95, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁷⁸ *Ze świąt*, Gazeta Łódzka 1917, nr 97, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁷⁹ *Felietonik*, Godzina Polski 1917, nr 35, s. 5.

Czasami zbyt ni udział „sztuby”, czyli młodzieży szkolnej, budził zaniepokojenie opinii publicznej. Felietonista „Gazety Łódzkiej” sensownie jednak przyznawał, że nawet najbardziej alarmistyczne apele nie są w stanie odciągnąć jej od kinematografu. Ratunek widział przede wszystkim w sojuszu rodziny i szkoły, które powinny znaleźć rozwiązanie satysfakcjonujące wszystkich¹⁸⁰. Z kolei pozostałą część publiczności kinowej w 1917 roku dość ciekawie scharakteryzował jeden z rymotwórczych felietonistów „Gazety Łódzkiej”, który nawiązując do statusu „lodzermenschów”, napisał:

Dawniej dawali jour-fixy i bale
 Na lato w góry jeździli, nad morze...
 Dziś w Łodzi siedzą i, pożał się Boże.
 Nie mogą bawić się wcale, a wcale...
 I jedna jeno została pociecha
 Co dźwięczy cicho na radości strunie;
 Wieść brzmi po mieście, roznoszą ją echa:
 High life... wieczorem w Lunie¹⁸¹.

Tak jak w innych ośrodkach kinematografy udzielały swego wsparcia organizjom społecznym i pomocowym. Pod koniec grudnia 1915 roku istniejący od kilku tygodni kinematograf „Mirage” urządził wieczorek towarzyski połączone z seansem kinematograficznym, dzięki któremu zgromadzono fundusze na rzecz Bałuckiego Koła Opieki nad Dziećmi¹⁸². Pod koniec grudnia 1916 roku w „Grand Kino” odbył się pokaz kinematograficzny wraz z podwieczorkiem na rzecz jednej z ochronek miejskich. Zebrano niemałą kwotę 240 rubli¹⁸³. W marcu roku następnego „Odeon” dofinansował Towarzystwo Pomocy dla Niezamożnych Uczniów Szkoły Handlowej Kupiectwa Łódzkiego¹⁸⁴.

Tenże „Odeon” zmienił właścicieli w czerwcu 1917 roku. Dotychczasowy zarząd pozwolił sobie na opublikowanie „Ostrzeżenia”, w którym publiczność kinematografu informował, że przestaje brać odpowiedzialność „za wartość artystyczną prezentowanych obrazów”, a także, iż „wszelkie należności zostały pokryte w zupełności i za dalsze dostawy również nie odpowiada”¹⁸⁵. Prawdopodobnie przed opuszczeniem

¹⁸⁰ A.G., *Echa tygodniowe*, Gazeta Łódzka 1917, nr 32, wyd. wiecz., s. 2.

¹⁸¹ Gazeta Łódzka 1917, nr 201, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁸² *Dobroczynne przedstawienie kinematograficzne*, Gazeta Łódzka 1915, nr 342, s. 3.

¹⁸³ *Nadestane* Gazeta Łódzka 1917, nr 1, wyd. wiecz., s. 3, *Podwieczorek w „Odeonie”*, Gazeta Łódzka 1917, nr 111, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁸⁴ *Podwieczorki w „Odeonie”*, Gazeta Łódzka 1917, nr 78, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁸⁵ Gazeta Łódzka 1917, nr 148, wyd. wiecz., s. 3.

obiektu zdemontowane zostały urządzenia projekcyjne, bowiem w tym samym czasie ukazało się ogłoszenie prasowe, oferujące „dobrze funkcjonujący aparat kinematograficzny na sprzedaż”¹⁸⁶. We wrześniu prestiżowe „Grand Kino” przejęła warszawska agencja kinematograficzna „Corso”, prowadząca w stolicy kina „Corso” i „Olimpię” i zapowiedziała prezentację samych doborowych obrazów¹⁸⁷. Jako pierwszy pokazany został nastrojowy dramat „Honor” w Mią May w roli głównej¹⁸⁸.

Na początku ostatniego roku wojny pojawił się na łódzkim rynku nowy gracz – biuro kinematograficzne „Asta” z Warszawy, które nawiązało współpracę z iluzjonem „Luna”¹⁸⁹. Strategia repertuarowa łódzkich kin nie zmieniła się w pierwszych dniach po odzyskaniu niepodległości. Odrabiano straty, a przynajmniej sugerowano, że prezentowane obrazy przynoszą posmak niegdyś zakazanego owocu. W grudniu 1918 roku wspomniana wyżej „Luna” wyświetlała jakiś ramotowaty „dramat polityczny na tle stosunków polsko-rosyjskich z czasów caratu” zatytułowany „Rodzina Krzesińskich” informując, iż film był zatrzymany przez cenzurę i już od roku czekał na swą lokalną premierę¹⁹⁰, „Oaza” pokazując „proces kryminalny w 6 aktach o zabójstwie ks. Izy Wołkońskiej”, 10-procentowy zysk przeznaczająca na fundusz wojska polskiego¹⁹¹, kino „Polonia” przy Konstantynowskiej 16 organizowało projekcje „Miłości bez granic” z Hellą Moją¹⁹², „Casino” wykorzystowało popularność duńskiej aktorki Marii Widal i wyświetliło „piękny dramat – Okrutna rywalka”¹⁹³. Z kolei „Odeon” miał taką samą nadzieję na przyciągnięcie publiczności, prezentując Alvina Neussa w dramacie obyczajowym „Geniusz i miłość”, a „Corso” liczyło też na sukces, wyświetlając obraz „Kobieta z wabikiem”, którego gwiazda Lotta Neumann gościła w minionym okresie na ekranach łódzkich iluzjonów wielokrotnie¹⁹⁴. W „Grand Kino” Gunnar Tolnaes „sława duńska występował w nastrojowym 5-aktowym dramacie *Dom nad przepaścią*”¹⁹⁵. „Urania”, specjalizująca się nieco wcześniej w programach estradowych, uruchomiła także segment kinematograficzny – w grudniu wyświetlając „wzruszający dramat – *Ciężar szczęścia*”¹⁹⁶. Przypomniaty się także czytelnikom łódzkich gazet

¹⁸⁶ Gazeta Łódzka 1917, nr 222, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁸⁷ Gazeta Łódzka 1917, nr 248, wyd. por., s. 4.

¹⁸⁸ Gazeta Łódzka 1917, nr 250, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁸⁹ Nowy Kurier Łódzki 1918, nr 8, s. 4.

¹⁹⁰ Rozwój 1918, nr 3, s. 4.

¹⁹¹ Głos Polski 1918, nr 4 A, s. 4.

¹⁹² Głos Polski 1918, nr 3 A, s. 6.

¹⁹³ Głos Polski 1918, nr 5 A, s. 5.

¹⁹⁴ Głos Polski 1918, nr 6 A, s. 6.

¹⁹⁵ Głos Polski 1918, nr 9 A, s. 6.

¹⁹⁶ Głos Polski 1918, nr 41 A, s. 6.

warszawskie biura kinematograficzne, jak Towarzystwo „Globus”, które w obszernym komunikacie na łamach „Głosu Polskiego” poinformowało, że „zabronione dotychczas przez cenzurę niemiecką arcydzieło na tle głośnego dzieła wszechświatowej sławy poety Gabriela d’Annunzio oddane zostało na wyłączność teatrowi Casino”¹⁹⁷. Tym głośnym dziełem była „Cabiria” – momentalny, ale dość dobrze znany obraz włoskiej wytwórni „Cines”. Premiera była nie tylko okazją, ale także odwoływała się do wojennego doświadczenia, czyniąc z prezentacji wydarzenie wykraczające poza repertuarową atrakcję.

Przemówiła ona [„Cabiria”] urokiem czarodziejskich obrazów do oka, wskrzeszając za pomocą wszystkich środków techniki współczesnej, a poświęcając na ten cel milionowe kapitały, olbrzymie boje między Romą a Katargą (sic!) ze schyłku III wieku ery przedchrześcijańskiej, o władztwo nad światem, stanowiące paralelę aktualną do nowożytnej walki pomiędzy Koalicją a państwami centralnymi¹⁹⁸.

Ostatnie dni kończącego się roku 1918 zdominowały dwa wydarzenia – Polska Macierz Szkolna otrzymała koncesję na otwarcie nowego kinematografu¹⁹⁹ i tego samego dnia zmarł Francis Bertram Feather, właściciel Towarzystwa „Casino” zawiadującego iluzjonami – „Casino” i „Odeon”²⁰⁰. F. B. Feather był obywatelem angielskim, co nie przeszkadzało mu prowadzić w administrowanej przez niemiecką władzę Łodzi tak istotnego z punktu widzenia propagandowego przedsiębiorstwa. Został pochowany na miejscowym cmentarzu staroewangelickim.

Wilno

Wileńskie kinematografy: „Bronistawa” mieszczący się w sali „Lutni” przy ul. Świętojerskiej 8, sąsiadujący z nim kinoteatr „Miniatur” przy Świętojerskiej 7, położony kilka numerów dalej przy tej samej ulicy pod numerem 11 „Miraż”, „Teatr Familijny R. Sztremera” przy ul. Wielkiej 74, Teatr „Illuzja”²⁰¹ też przy Wielkiej, ale pod numerem 60, konstruowały repertuar bardzo podobnie jak kina w Królestwie Polskim²⁰².

¹⁹⁷ *Zawiadomienie*, Głos Polski 1918, nr 22 A, s. 6.

¹⁹⁸ *Tryumfy Gabrieli d’Annunzia*, Głos Polski 1918, nr 38 A, s. 5.

¹⁹⁹ *Kinematograf P.M.S.*, Głos Polski 1918, nr 40 A, s. 5.

²⁰⁰ *Zawiadomienie*, Głos Polski 1918, nr 42 A, s. 4.

²⁰¹ Był to najstarszy z wileńskich kinematografów, który zainaugurował swoją działalność w styczniu 1907 roku, patrz: Andrzej Romanowski, *Młoda Polska Wileńska*, Kraków 1999, s. 336. W ostatnim roku wojny kinematograf ten nazywany był z francuska „Illusion”, co prawdopodobnie miało świadczyć o jego wytworności, patrz: *Dziennik Wileński* 1918, nr 121, s. 4.

²⁰² Anna Mikonis pisząc o kinematografach, które przetrwały wojnę wymienia: powstały w 1915 roku „Helios”, jako największy – liczący 1500 miejsc, następnie „Teatr Familijny R. Sztretera” (używa również nazw Teatr Kinematograficzny lub Teatr Rodzinny), istniejący od 1911 i będący własnością Rosjanina Wiktora Drobcunowa kinoteatr „Lux”, kino „Eden” i najstarszy z iluzjonów, bo istniejący od 1907 roku Elektro-Teatr „Illuzja”, patrz: taż, *Życie filmowe Wilna w okresie międzywojennym. Lata 1919-1939. Szkic historyczny*, Kwartalnik Filmowy, nr 44,

Zresztą jeden z nich miał doświadczenie nie tylko w podpatrywaniu warszawskiej specyfiki kultury filmowej. Rosyjska własność „Teatru Familijnego R. Sztremera” powodowała dość szerokie poszukiwanie własnego miejsca w przestrzeni Imperium. Z całą pewnością było to przedsięwzięcie wileńsko-kijowskie – w stolicy Ukrainy, na Kreszczatiku działał dość prężnie pod tą samą firmą kinematograf licznie odwiedzany przez polską społeczność Kijowa²⁰³. Przez pewien czas R. Sztremer prowadził też kinoteatr w Rostowie nad Donem, który prawdopodobnie wykazywał niewielką aktywność produkcyjną. Trzy miesiące przed wybuchem wojny pokazywał relację z przebiegu dnia pomocy dla rostowskiej młodzieży szkolnej zorganizowanego 28 marca²⁰⁴. Zresztą linia podziału własności kinematografów odzwierciedlała status rywalizujących kultur: dominującej – rosyjskiej i represjonowanej – polskiej. Oba te porządki współtworzyły specyfikę filmowego życia Wilna, którego dominantą była konkurencja między rosyjskim „Teatrem R. Sztremera” i polską „Bronisławą”, choć reperturatywne strategie nie były wcale tak jednoznaczne. Na początku stycznia 1914 roku w kinach Wilna królowały filmy skandynawskie: „Incognito jego ekscelencji”, „Ostatni cios” z udziałem Rity Sacchetto, rosyjskie: „Straszna zemsta” Władysława Starewicza czy „Gnębiciel kobiet” oraz „Zbrodnicza namiętność ojca” Jewgenija Bauera, a także humoreski Maksa Lindera. Nie zabrakło także nowości przywożonych z Kongresówki, jak „Tango – najnowszy taniec wykonany dla kinematografu przez artystów operetki warszawskiej p. Messal i p. Redo”²⁰⁵. Akcentów warszawskich było znacznie więcej, choć większości produkcji „Sokoła”, „Kosmofilmu” i „Sfinka” nad Wilią nie można było zobaczyć. Jednak w marcu 1914 r. zaprezentowany został w „Teatrze R. Sztremera” film „Przekleństwo losu”, który w kinach guberni zachodnich nosił tytuł „Kara boża”. Reklamowano go jako „celniejszy utwór znanego dramaturga Jakuba Gordina, tragedia z życia żydowskiego w trzech dużych częściach”²⁰⁶. W maju pokazywano „W atmosferze grzechu”, pod którym to tytułem ukrywała się produkcja „Sokoła” – „Stodycz grzechu”²⁰⁷, a pod koniec roku, już w warunkach wojennych, inny film tej wytwórni „Fatalna godzina”. Projekcje filmowe z czasem uzupełniały zgoła nie-

zima 2003, s. 212. Z kolei Andrzej Romanowski, który wpisuje początki wileńskiego filmu w szerszy kontekst kulturowy, rekonstruuje kolejność powstawania miejscowych iluzjonów następująco: „Iluzjon” (styczeń 1907), „Czary” (marzec 1907), „Paradyz” (maj 1907), „The Biophon Theatre” (sierpień 1907), „Fantazja” (wrzesień 1908), „Eden” (lipiec 1909), Teatr Kinematograficzny R. Sztremera (wrzesień 1909), „Oaza” (początek 1910), „Bronisława” (marzec 1910), „Miniatury” (listopad 1911), „Komfort” (1911), „Répôs” (jesień 1912), patrz: Andrzej Romanowski, dz. cyt., s. 336-339.

²⁰³ Dziennik Kijowski 1915, nr 299, s. 1.

²⁰⁴ Wien. Wiszniewskij, *Dokumentalnyje filmy doriewolucyjnojj Rossii 1907-1916*, Moskwa 1996, s. 209.

²⁰⁵ Kurier Litewski 1914, nr 5, s. 1.

²⁰⁶ Kurier Litewski 1914, nr 49, s. 1.

²⁰⁷ Kurier Litewski 1914, nr 116, s. 1.

oczekiwane dodatki. Celował w nich kinematograf „Bronisława”, który m.in. zakontraktował kilkanaście występów „genialnego ośmioletniego historyka i matematyka Włodzia Zubrzyckiego”, które stanowiły clou pokazów filmowych. Miały one z pewnością zarówno walor estradowy, jak i edukacyjny, bowiem koncentrowały się, oprócz popisów elokwencji nadprzeciętnie uzdolnionego dziecka, na procedurze zdobywania i przyswajania sobie wiedzy. Przed ostatnim występem Zubrzyckiego zapowiadano, że „objaśni on w jaki sposób mnoży pamięciowo i odnajduje pierwiastek; objaśni w jaki sposób określa każdy dzień tygodnia; wypowie odczyt z historii starożytnej, a także będzie odpowiadać na pytania z historii średniowiecznej i nowożytnej”²⁰⁸. Iluzjon „Bronisława” starał się o opinię instytucji poważnej i poważanej, dlatego wielokrotnie inicjował akcje, które były społecznie nacechowane – w okresie wielkanoctnym „kiedy wszelkie rozrywki i przedstawienia i zabawy w ogóle są wzbronione” dyrektorka kina proponowała „dozwolony przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych dla demonstrowania w czwartym tygodniu postu pełnometrażowy dokument „W świecie owadów i walka ich o życie”, jednocześnie przypominając, że zakupiony został także „bardzo ciekawy z treści i wykonania obraz – *Pijaństwo i jego skutki*”. Ten ostatni został w okresie poświętecznym wyświetlony dla specjalnej widowni – żołnierzy garnizonu wileńskiego²⁰⁹. Do stałego prezentacyjnego rytuału należało też wprowadzanie kronik filmowych, głównie rosyjskich „Dzienników Pathé” bądź nadprogramów w postaci samodzielnych dokumentów, takich jak funeralny reportaż „Pogrzeb znanego moskiewskiego filantropa L. Poliakowa”²¹⁰ czy „Wzloty Haber-Włyńskiego na moskiewskim aerodromie”²¹¹. Na frekwencję właściciele kinematografów nie narzekali, ku zaniepokojeniu służb porządkowych. Na początku lutego 1914 roku wileński policmajster polecił podległym mu komisarzom, aby zlikwidowali często stosowany w iluzjonach proceder dostawiania krzesel i sprzedawania biletów na miejsca stojące, przez co tworzył się bałagan uniemożliwiający jakąkolwiek akcję ewakuacyjną²¹². Trudno w takiej sytuacji zrozumieć likwidację kina „Miraz”, choć niemal natychmiast na jego miejscu przy ulicy Świętojerskiej swą działalność rozpoczął „Lux”, którego właścicielami zostali M. Lewin i J. Krubicz²¹³. Kino to wyróżniało się może nie repertuarem, ustępując na tym polu konkurencji, ale pięknym wystrojem wnętrza, na który przede wszystkim składała się zlokalizowana w poczekalni „wspaniała galeria por-

²⁰⁸ Kurier Litewski 1914, nr 11, s. 1.

²⁰⁹ Kurier Litewski 1914, nr 55, s. 1.

²¹⁰ Kurier Litewski 1914, nr 26, s. 1.

²¹¹ Kurier Litewski 1914, nr 81, s. 1.

²¹² *O porządku na widowiskach*, Kurier Litewski 1914, nr 32, s. 2.

²¹³ Kurier Litewski 1914, nr 60, s. 1.

tretów wszystkich lepszych kinematograficznych artystek i artystów”²¹⁴. Pod koniec 1917 roku jedynym właścicielem kinoteatru „Lux” został J. Krubicz²¹⁵.

Wojna początkowo nie spowodowała większej dekompozycji codziennego życia w Wilnie. Co prawda już pierwszego dnia po ogłoszeniu mobilizacji umiarkowanie podrożały artykuły pierwszej potrzeby, a „teatry: Nowoczesny, Schumana i w cyrku na Łukiszkach odwołały niedzielne spektakle, za to kinematografy były czynne”²¹⁶. Stabilną strukturę nadwilejskich iluzjonów chwilowo zdynamizowała zapowiedź utworzenia kolejnego obiektu. W lutym 1915 r. poinformowano, iż w lokalu zajmowanym do tej pory przez oferujący rozrywki hazardowe kluby „Słowiańskim”, z uwagi na całkowity ich zakaz, powstanie kino, którego właścicielem zostanie zarządca miejsca, czyli Wileński Klub Inteligentów²¹⁷. W ten sposób zapowiedziano pojawienie się nowego, o zdecydowanie polskim charakterze, miejsca filmowych pokazów, które wpisało się w pejzaż ulicy Świętojerskiej tym razem pod numerem 22 pod nazwą „Kino-Teatru Artystycznego”²¹⁸. Być może było to spowodowane wojenną atrofią polskich gazet, ale regularne anonse tegoż kina zaczęły w miejscowej prasie ukazywać się dopiero od listopada roku następnego²¹⁹. Właścicielem iluzjonu, a do niedawna również udziałowcem kinematografu „Répôs”, był p. Lenkiewicz, którego najnowsza inicjatywa spotkała się z dobrym przyjęciem. Przy tej okazji „Dziennik Wileński” wystawił pozostałym kinematografom jak najgorszą opinię:

Przyznać trzeba, że po tylu kinematografach, które przypominały raczej spelunki, doczekało się Wilno zakładu na wzór prawdziwie europejski. Już samo wejście: klatka schodowa, poczekalnia, itp. urządzone wykwintnie przyjemnie usposabiają. Główna sala obszerna, czysta, posiada dużo powietrza, odznacza się dobrym smakiem. Wybór obrazów trafny, gdyż są ciekawe i pod względem moralności bez zarzutu, czego niestety nie można o wszystkich kinematografach powiedzieć. Napisy są polskie i to dobrą pisane polszczyzną, co się chwali i dla publiczności stanowi poważne udogodnienie²²⁰.

Do najbardziej udanych przedsięwzięć „Artystycznego” należały nacechowane obywatelsko projekcje filmowe połączone z akcjami dobroczynnymi – w styczniu 1917 roku, jeszcze na fali Sienkiewiczowskiej żałoby zorganizował Lenkiewicz pokazy „Quo vadis”, z których dochód przeznaczył na fundusz Polskiego Komitetu prowadzą-

²¹⁴ Kurier Litewski 1914, nr 276, s. 1.

²¹⁵ Dziennik Wileński 1917, nr 234, s. 4.

²¹⁶ *Więści z Wilna*, Gонец Wieczorny 1914, nr 354, s. 3.

²¹⁷ *Jeszcze jeden kinematograf*, Kurier Litewski 1915, nr 30, s. 3.

²¹⁸ Andrzej Romanowski, dz. cyt., s. 339.

²¹⁹ Dziennik Wileński 1916, nr 230, s. 4.

²²⁰ Dziennik Wileński 1916, nr 237, s. 4.

cego działania na rzecz głodujących²²¹. Jednak po kilku miesiącach prasowe anonse „Artystycznego” zniknęły, co może oznaczać, że został on zamknięty. Ten sam los i to kilkanaście miesięcy wcześniej spotkał bardzo zasłużony kinematograf „Bronisława”.

W Wilnie działał jeszcze kinematograf „Répôts” przy ul. Trockiej 2. Jego repertuar od początku dostosował się do stylu obowiązujących prezentacji – łącząc w jeden program dokumenty i obrazy fabularne²²². Ciekawym posunięciem dyrekcji kina było wynajęcie lektora, który czytał po polsku napisy międzyujęciowe, co miało przyciągnąć do sal projekcyjnych niewykształconą wileńską biedotę²²³. Pewnie także z myślą o takiej publiczności – obniżane były w „Répôtsie” bilety na sobotnio-niedzielne seanse popołudniowe²²⁴. Kino przetrwało do ostatnich miesięcy 1916 roku.

Okolo 1500 miejsc liczył natomiast otwarty 18 czerwca 1915 roku Teatr „Helios” położony na rogu ul. Wileńskiej i Świętojerskiej. Premiera włoskiego obrazu „Gajusz Juliusz Cezar” w reż. Enrica Guazzoniego miała uroczystą oprawę, a zarządzający kinem P. L. Podgorecki obiecywał aż trzy seanse dziennie²²⁵. Prawdopodobnie na eksploatację wspomnianego monumentu wytwórni „Cines” Podgorecki miał wyłączność, bowiem wyświetlał go z zadziwiającą regularnością do końca niemieckiej okupacji. Pozycja kinematografu musiała być bardzo wysoka, bowiem w opublikowanej w tym czasie w dzienniku „Ziemia Lubelska” korespondencji z Wilna wymieniono ten iluzjon jako jedną z niewielu sprawnie działających w mieście instytucji – „tramwaje nie jeżdżą, dorożek nie ma, telefon prywatny nie istnieje (...) z kinematografów daje przedstawienia jeden tylko »Helios«”²²⁶.

Wilno było szczególnie doświadczone jako miejsce działań frontowych. We wrześniu 1915 roku, kiedy po wkroczeniu niemieckich oddziałów życie wracało na Świętojerską, a inne ulice też zapełniały się charakterystycznym dla miasta wieloetnicznym tłumem, kilka spraw nie przypominało *status quo ante bellum*. Zauważalny był brak teatru polskiego, bowiem wszyscy artyści opuścili Wilno. Zastąpiły go żydowskie sceny amatorskie i dramatyczna trupa niemiecka. Założony w 1905 roku przez Hipolita Korwin-Milewskiego „Kurier Litewski” przestał się ukazywać, a jego zespół ewakuowany do Mińska, tam kontynuował dziennikarską misję, edytując gazetę pod nazwą „Nowy Kurier Litewski”. Za to w kawiarniach typu „Cafe Parisienne” biesiadujących

²²¹ Dziennik Wileński 1917, nr 7, s. 4.

²²² Kurier Litewski 1915, nr 85, s. 4.

²²³ Dziennik Wileński 1916, nr 33, s. 4.

²²⁴ Dziennik Wileński 1916, nr 58, s. 4.

²²⁵ Kurier Litewski 1915, nr 158, s. 2. Anna Mikonis wspomina kino „Helios” jako największy kinematograf Wilna czasu wojny, popełnia jednak błąd w identyfikacji zarządzającego iluzjonem, nazywając go Janem Pogorzelskim i określając mianem właściciela, patrz: *taż*, dz. cyt.

²²⁶ *Wilno w obecnej dobie*, Ziemia Lubelska 1915, nr 308, wyd. por., s. 2.

było bez liku – „inne rozrywki też są chętnie nawiedzane, a kinoteatry bywają przepelnione” – zauważył goszczący w Wilnie dziennikarz lojalistycznego warszawsko-łódzkiego dziennika „Godzina Polski”²²⁷.

Publiczność wileńska musiała zaakceptować taki repertuar, jaki w warunkach wojennych na peryferiach Europy niełatwo było konstruować. Dlatego na powodzenie mogły liczyć także obrazy goszczące na ekranach kin w poprzednich sezonach, jak np. „Shylock z Krakowa”, który z uwagi na silną reprezentację społeczności żydowskiej sięgającą, według spisu przeprowadzonego przez niemiecką administrację okupacyjną w 1916 – 57 tys. mieszkańców (stanowiącej ponad 40% ogółu ludności miasta), był eksploatowany jeszcze w ostatnim okresie wojny²²⁸. Z zachowanego materiału wynika ponadto, że do lokalnych kin produkcja z Królestwa Polskiego i Galicji trafiała niezwykle rzadko. W 1915 roku pokazano „Niewolnicę zmysłów”, później jeden z legionowych dokumentów „Sfinks”, a także „125 lat niewoli”, czyli krakowsko-przemyską realizację Franza Portena²²⁹. Brak polskich pozycji w repertuarze rekompensowały filmy niemieckie z rodzimymi akcentami. Wśród nich znalazł się „Czarny krzyż” z Marią Orską, o którym pisano, że to „drugi obraz warszawskiej serii artystycznej, odegrany przez najwybitniejszych artystów Teatru Polskiego”²³⁰ oraz „Tajemnica warszawskiej ochrony”, czyli „Polska w niewoli caryzmu”. Wbrew pozorom nie był to obraz wytwórni „Sfinks”, a jedna z berlińskich produkcji wykorzystująca kolonialny koloryt, jaki dawała polska tematyka. Ukryciu rzeczywistego pochodzenia obrazu miały służyć takie sygnały rekomendacyjne, jak określenia „nasza polska seria artystyczna” czy skrupulatnie podany porządek narracyjny wskazujący na związek z niepodległościowym doświadczeniem: *rozłam w organizacji PPS; badania w ochronie; inkwizycja w X Pawilonie Cytadeli; na Sybir; zdemaskowana prowokacja ochrony; aresztowanie prowokatorów*²³¹. Podobną funkcję pełniły pokazy filmów z Hellą Moją (właśc. Helena Morawska) – „Samotny grób” w zapowiedziach będący wstrząsającym dramatem z życia arystokracji galicyjskiej²³² czy Mią Marą – „Róża haremu”, o którym pisano, że „wykonany został przez artystów polskiego, warszawskiego teatru”²³³. Latem 1918 roku okazją do wpisania filmowego obiegu w krąg wyobrażeń patriotycznych, rodzimych czy swojskich była premiera filmu „Woltyżer Saszka” i nie atrakcyjność po-

²²⁷ Cz. R., *Z Wilna*, *Godzina Polski* 1916, nr 97, s. 4.

²²⁸ *Dziennik Wileński* 1917, nr 268, s. 4.

²²⁹ *Dziennik Wileński* 1917, nr 100, s. 4.

²³⁰ *Dziennik Wileński* 1918, nr 1, s. 6.

²³¹ *Dziennik Wileński* 1918, nr 21, s. 4.

²³² *Dziennik Wileński* 1918, nr 26, s. 4.

²³³ *Dziennik Wileński* 1918, nr 159, s. 4.

szczególnych aktów: *wyżej i wyżej; miłość i intryga; zwycięzca; wyznanie szczerych uczuć; śmiertelny toast*, miała być decydującym argumentem, ale fakt, że:

obraz ten jest wykonany w Moskwie pod reżyserią Polaka, p. W. Starewicza z Kowna, znanego z tego, że dla ekranu jemu nawet owady i zwierzęta grają zamiast aktorów. Podczas ewakuacji z Kowna na obczyźnie ten niepospolity twórca tam zdołał wykorzystać swój talent, którego mu zazdroszą najznakomitsi mistrzowie kinematografu²³⁴.

W ostatnim okresie wojny dość intensywnie pokazywane były dokumenty relacjonujące przebieg działań wojennych zarówno tych na wschodzie, szczególnie gdy toczyły się na etnicznych ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego, jak „Pertraktacje pokojowe w Brześciu Litewskim”²³⁵ czy „Trocki w Brześciu Litewskim”²³⁶, ilustrowały życie wyższych oficerów armii państw centralnych – „W głównej kwaterze” pokazujący niemieckich głównodowodzących Paula von Hindenburga i Ericha Ludendorffa podczas pracy sztabowej²³⁷, jak i epickich montażu dokumentalnych, będących panoramą frontowych nieszczęść. Wśród tych ostatnich wyróżniały się „Europa w ogniu” zawierający „obrazy z wszystkich frontów i obozów, wojnę na lądzie, morzu i w powietrzu, ostrzeliwanie San Quentin, bitwę we Flandrii, pod Cambrai, zajęcie Rygi, Ozylii, wojnę podwodną i wiele innych”²³⁸ oraz „Naród w wojnie wszechświatowej” – „wspaniały obraz z natury, wyobrażający całą rosyjską rewolucję, Lloyd George, Wilson, zrzuconie z tronu cesarza Mikołaja, Petersburg podczas rewolucji i Kiereński jako przywódca rewolucji”²³⁹. Te materiały filmowe trafiały najczęściej do „Kinematografu R. Sztremera” za pośrednictwem niemieckiego dowództwa, dla którego organizowane były specjalne pokazy dokumentalnych relacji wojennych.

Zagłębie Dąbrowskie – Sosnowiec – Będzin

Rozporządzenie sosnowieckich władz oświatowych zakazujące uczącej się młodzieży uczęszczania do kinematografów w dni powszednie i ścisłą kontrolę nad repertuarami poszczególnych kin²⁴⁰, komentowane było także przez opinię publiczną poza Zagłębiem²⁴¹. Takie posunięcie lokalnych samorządowców zapewne odzwierciedlało

²³⁴ Dziennik Wileński 1918, nr 171, s. 4.

²³⁵ Dziennik Wileński 1918, nr 39, s. 4.

²³⁶ Dziennik Wileński 1918, nr 51, s. 4.

²³⁷ Dziennik Wileński 1918, nr 76, s. 4.

²³⁸ Dziennik Wileński 1918, nr 45, s. 4.

²³⁹ Dziennik Wileński 1918, nr 120, s. 4.

²⁴⁰ *Młodzież i kinematografy*, Iskra 1917, nr 50, s. 2.

²⁴¹ *Młodzież a kinematografy*, Ziemia Lubelska 1917, nr 115, wyd. por., s. 2.

poglądy felietonisty popularnego dziennika „Iskra”, którego precyzyjny wykład o szkodliwości regularnego uczestnictwa w obiegu filmowym uzupełniały postulatory naprawcze. Otóż demoralizatorskiej roli kina należało przeciwstawić się poprzez popieranie teatrów ludowych, które zaspokoją oczekiwanie na „rozrywkę tanią i godziwą”. Dla jakichkolwiek działań uszlachetniających funkcje kinematografu autor artykułu miejsca nie widział:

Ani najostrożniejsza cenzura, ani żadne ograniczenia wieku dla „dzieci”, nie mogą zmniejszyć szkody moralnej, jaką przynoszą sensacyjno-zbrodniczo-pornograficzne obrazy przesuwające się przed naszymi oczami i budzące w charakterach słabych chęć naśladowania. Pokazy periodyczne jakichś obrazów nadzwyczajnych nie ratują sytuacji, gdyż są one jeno lepem na muchy, magnesem przyciągającym tłumy lub tych co stronią od kinematografów z zasady. Rezultatem tych „pouczających” obrazów jest wciąganie ludzi do kinematografu, do którego się przyzwyczajają i stają się niejako nałogowcami²⁴².

Nie była to jednak opinia powszechnie obowiązująca. Z lektury prasy wynika, że coraz częstsze stawało się traktowanie kinematografów nie tylko jako zagrożenia dla młodych umysłów, ale także jako ośrodków kulturotwórczych, bez stygmatu dewiatorów i szerzycieli pornografii. Komitet akcji „Ratujmy dzieci” apelował do ich zarządów, postępując się następującą argumentacją:

Zwracamy się naturalnie tylko do właścicieli i organizatorów przybytków sztuki, lub przedsięwzięć o godziwym zakroju, odpowiadającym powadze hasła „Ratujmy dzieci” i zanosimy do Was serdeczną prośbę, opodatkujcie bilety wejściowe na ten wzniosły cel, wykażcie swą obywatelskość wobec własnego miasta, kraju i narodu. Czyż nie milej będzie Wam widzieć zgłaszającego się inkasenta z Wydziału im. H. Sienkiewicza dla Dobrowolnego Opodatkowania, zamiast policjanta z czasów rosyjskich, który przepłacany lub omamiany, zgłaszał się po siłą narzucony podatek od biletów²⁴³.

Miejscowe gazety, głównie ukazująca się w Sosnowcu „Iskra” i w Dąbrowie Górniczej „Głos Zagłębia”, poświęcały ruchowi filmowemu sporo miejsca, informowały o repertuarze, miały stałe rubryki kinematograficzne i odnotowywały zmiany na niewielkim, ale liczącym się rynku usług audiowizualnym. W Sosnowcu na początku 1917 roku funkcjonowało kilka kinematografów, wśród nich: „Oaza” będąca własnością Karola Wrzoska²⁴⁴, „Sfinks”, „Teatr Zimowy” prowadzony przez Jana Zawadzkiego,

²⁴² *Nasze sprawy. Czuwajmy!*, Iskra 1917, nr 165, s. 2.

²⁴³ *List otwarty do właścicieli przedsięwzięć teatralnych, kinematograficznych, koncertowych itd. jak również do organizatorów amatorskich publicznych występów*, Iskra 1917, nr 119, s. 2.

²⁴⁴ Karol Wrzosek w latach dwudziestolecia międzywojennego należał do najwybitniejszych przedstawicieli branży filmowej, m.in. pełnił funkcję prezesa Zrzeszenia Teatrów Świetlnych na województwo kieleckie. W Sosnowcu

„Zacisze” przy ul. Dęblińskiej i „Kino-Momus” zlokalizowany w zachodniej dzielnicy miasta – Pogoni na trasie prowadzącej do Będzina. Realizowały one dość podobne projekty zaspokajania potrzeb filmowej publiczności, głównie korzystając z kontaktów przedwojennych, czyli pozyskując prezentowane obrazy z warszawskich agencji dystrybucyjnych²⁴⁵. „Kino-Momus” było jak się wydaje najmniej stabilne, o czym świadczy notoryczna skłonność właściciela obiektu do wynajmowania 400-osobowej sali wraz z estradą na zabawy, bale, zebrania, itp.²⁴⁶. Czasami nawet ratowało swe finanse, organizując walki zapaśnicze – jak pojedynek między słynnym polskim siłaczem Zbyszkiem Cyganiewiczem a czarnoskórym championem ukrywającym się pod pseudonimem Gar-El-Gama²⁴⁷. Z kolei „Teatr Zimowy” prowadził również działalność impresaryjną, ale bywało, że dawała ona dość nieoczekiwane konteksty filmowe. Kiedy w styczniu 1917 roku właściciel „Zimowego” zorganizował kilka występów warszawskiego „Momusa”, nie omieszkął Mii Mary zapowiedzieć jako gwiazdy kinematograficznej²⁴⁸. Zdarzały się także dość podejrzanej proveniencji występy, jak „dwa seanse telepatii, spirytyzmu i hipnotyzmu znakomitego artysty Hary Steinschneidera”, choć trzeba przyznać, że do udziału w tym pokazie przekonaty sosnowiczanie entuzjastyczne opinie zamieszczone na łamach „Iskry”, dla której redaktorów dał on prywatny popis swych iluzjonistycznych umiejętności²⁴⁹.

Miejscowa opinia publiczna potrafiła upominać się o ambitniejszy niż proponowany przez sosnowieckich kiniarzy repertuar. Nawet wskazywała tytuły filmów, które powinny być w pierwszej kolejności pokazane. W marcu 1917 roku były to: „W syberyjskich katogach” i „125 lat niewoli polskiej”²⁵⁰. Na te utyskiwania najszybciej zareagował kinoteatr „Oaza”, który zakontraktował film warszawskiej wytwórni „Sfinks” – „Żona” i poinformował o negocjacjach w sprawie eksploatacji obrazu Fran-

osiedlił się w 1899 i przez ponad dziesięć lat prowadził sklep perfumeryjny. W 1910 roku kupił kino „Oaza”, które sprzedał siedem lat później. W tym czasie nabył iluzjon „Zacisze” i prowadził biuro kinematograficzne będące niemal monopolistycznym dystrybutorem filmowych dzieł na całe Zagłębie Dąbrowskie, patrz: *Najwybitniejsi przedstawiciele polskiej branży filmowej. Prezes Zrzeszenia Teatrów Świetlnych województwa Kieleckie p. Wrzosek*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 75, s. 41.

²⁴⁵ Małgorzata Wieczorek, przypominając należące do Jana Zawadzkiego kino „Bajka” w Sielcu, sugeruje nawet, że przedwojenny program tego kinoteatru, zmieniający się dwa razy w tygodniu, przygotowywany był przez „warszawskie towarzystwo rozpowszechniania filmów Sfinks”, co, bez podania bazy źródłowej, pozostaje uogólnieniem nieuprawnionym, patrz: też, *U nas za miedzą... czyli kina w Zagłębiu Dąbrowskim 1919-1939*, w: *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. Andrzej Gwoździł, Katowice 1996, s. 69.

²⁴⁶ Iskra 1917, nr 14, s. 3.

²⁴⁷ *Dział kinematograficzny*, Iskra 1918, nr 34, s. 4.

²⁴⁸ *Teatr i muzyka*, Iskra 1917, nr 15, s. 2.

²⁴⁹ *Z Sosnowca. Seans w redakcji*, Iskra 1917, nr 143, s. 2. Trasa tego iluzjonisty wiodła także przez inne ośrodki na południowych ziemiach polskich, z całą pewnością odwiedził Częstochowę, gdzie wystąpił w „Teatrze Paryskim”, patrz: *Goniec Częstochowski* 1917, nr 152, s. 4.

²⁵⁰ *Dlaczego?* Iskra 1917, nr 53, s. 2.

za Portena, którego wyświetlenia domagali się lokalni bywalcy kin²⁵¹. Nieco później dziennik „Iskra” opublikował ogłoszenie podpisane przez właściciela stołecznego biura kinematograficznego „Argus” Wacława Skarbka-Malczewskiego o przekazaniu wyłączności na eksploatację dramatu „W syberyjskich katorgach” na całe Zagłębie kinom – „Oaza” w Sosnowcu i „Luna” w Zawierciu²⁵². „125 lat niewoli Polski” trafiło ostatecznie do dwóch kin – „Oazy” i „Teatru Zimowego” na początku maja 1917 roku²⁵³. Rekomendacje prasowe nie różniły się od tych, którymi posługiwano się przy promocji filmu w innych ośrodkach. Pisano, że:

Sceny w nim są wprost zachwycające, zaś niektóre ze scen zbiorowych wprost czarujące pobudzające do łez. Zwłaszcza dwa ostatnie akty, w których przedstawione są czasy obecnej wojny, przykuwają uwagę widza²⁵⁴.

Filmy rodzimego pochodzenia stanowiły zresztą dość liczącą się pozycję repertuaru. W kwietniu 1917 roku kino „Sfinks” przypomniało „najlepszy obraz złotej polskiej serii wykonany przez najlepszych artystów scen warszawskich – *Zaczarowane koło*”²⁵⁵, a „Oaza” premierowo wyświetliła „Ochronę warszawską i jej tajemnice”, kusząc widzów kończącą film „wspaniałą apoteozą na tle narodowym”²⁵⁶. W maju 1917 roku do „Sfinksa” trafiła „Arabella”²⁵⁷, „Bestia”²⁵⁸, „Chcemy męża”²⁵⁹, „Jego ostatni czyn”²⁶⁰, „Pokój nr 13”²⁶¹, „Carat i jego sługi”, który pokazywały jednocześnie dwa kina, „Sfinks” i „Oaza”²⁶². W roku 1918 pierwszym polskim obrazem była „Kobieta”²⁶³, następnie „Mężczyzna”²⁶⁴, „Wściekły rywal”²⁶⁵, „Złote bagno”²⁶⁶ i już w listopadzie „Carska faworyta”²⁶⁷. Nie brakowało także dokumentów, od „Pogrzebu

²⁵¹ *Teatr Odeon*, Iskra 1917, nr 57, s. 3.

²⁵² Iskra 1917, nr 75, s. 1.

²⁵³ Iskra 1917, nr 98, s. 1.

²⁵⁴ *Teatr i muzyka*, Iskra 1917, nr 103, s. 3.

²⁵⁵ Iskra 1917, nr 74, s. 4.

²⁵⁶ *Teatr i muzyka*, Iskra 1917, nr 95, s. 3.

²⁵⁷ Iskra 1917, nr 100, s. 2.

²⁵⁸ Iskra 1917, nr 236, s. 4.

²⁵⁹ Iskra 1917, nr 240, s. 2.

²⁶⁰ Iskra 1917, nr 246, s. 2.

²⁶¹ *Kinematografy*, Iskra 1917, nr 257, s. 2.

²⁶² *Kinematografy*, Iskra 1918, nr 6, s. 2.

²⁶³ „Kobieta”, Iskra 1918, nr 59, s. 2.

²⁶⁴ Iskra 1918, nr 75, s. 2.

²⁶⁵ Iskra 1918, nr 87, s. 4.

²⁶⁶ Iskra 1918, nr 103, s. 2.

²⁶⁷ Iskra 1918, nr 246, s. 1.

dra Zamenhofs” poczynając, poprzez „Wprowadzenie Rady Regencyjnej”, kończąc zaś na „Delegacji Dowbór-Muśnickiego w Warszawie”. Docenienie Sosnowca jako liczącego się i mającego własne ambicje kulturowe miasta Królestwa Polskiego wielokrotnie jeszcze było postulatem filmowej publiczności. Na początku 1918 roku stanowisko to zostało po raz kolejny publicznie wyartykułowane:

Nie wiemy czemu to przypisać, że przedsiębiorcy kinematograficzni w Sosnowcu sprowadzają wszystkie większe obrazy dopiero wówczas gdy te obiegą już pół Europy i niemal wszystkie miasta i miasteczka Królestwa. Przecież Sosnowiec jest trzecim miastem po Warszawie i może mieć chyba swoje wymagania. Ukazał się na przykład film o którym prasa wiedeńska i krakowska opiewa cuda. Jest to „Ostatnie galowe przedstawienie cyrku Wolfsona”. Demonstrowany był w Kielcach, gdzie właśnie mieliśmy sposobność podziwiać wprost bajeczne jego wykonanie. Może by któraś z miejscowych dyrekcyj postarała się o sprowadzenie tego obrazu, zanim się zedrze i zużyje. Koszt obrazu wrócić się będzie musiał, jeżeli wystawiony zostanie w dwóch kinematografach równocześnie, jak to było z „Caratem”²⁶⁸.

Trzeba jeszcze wspomnieć o jednym wydarzeniu w „Teatrze Zimowym” – jedynie przez dwa październikowe wieczory roku 1917 gościł na ekranie tego iluzjonu „sensacyjny dramat na tle dąbrowskich kopalń”. Dalsza część anonsu wyraźnie wskazywała na filmowy charakter prezentacji, bowiem właśnie z tej okazji zainstalowany został „najnowszy aparat”, dzięki któremu „nie ma żadnych drgań, nie drażni wzroku”²⁶⁹. To dość istotne uzupełnienie, bowiem w „Zimowym” funkcjonowała także scena wykorzystywana przez miejscową trupę teatralną. Zbyt krótki okres eksploatacji i brak jakichkolwiek innych świadectw, poza przywołanym wyżej tekstem reklamowym, każą sceptycznie podchodzić do tezy o miejscowym pochodzeniu tej produkcji, jednak wątpliwości nie rozwiewają. Mogła to być jedna z niemieckich realizacji pretekstowo traktująca pogranicze śląsko-dąbrowskie jako tło sensacyjnej akcji, mógł to też być jedynie sygnał promocyjny, którego w sposób całkowicie nieuprawniony użył właściciel kinematografu. Jedno jest pewne – posiadana przez kino kopia została odtworzona na aparatach sprowadzonych z fabryki J.C.A., wykonanych według ulepszanego systemu „Lloyd”, reklamowanych jako ostatnie arcydzieło techniki!²⁷⁰ – „obrazy wychodzą czysto i przed oczyma widza nie ukazują się nigdy *spadające gwiazdy*”²⁷¹.

²⁶⁸ *Dział kinematograficzny*, Iskra 1918, nr 22, s. 3.

²⁶⁹ Iskra 1917, nr 230, s. 3.

²⁷⁰ Iskra 1917, nr 232, s. 4.

²⁷¹ *Kinematograf w teatrze*, Iskra 1917, nr 237, s. 3.



Sosnowiecka publiczność, zdaniem komentatorów życia publicznego, była aktywnym uczestnikiem kultury filmowej. Prasowe omówienie jednego z letnich weekendów kończyło się właśnie taką kinematograficzną konkluzją:

Teatr ludowy przy ul. Kościelnej zgromadził na „Karpackich górach” tyle publiczności, ile tylko mogła zmieścić sala. „Oaza” i „Sfinks” nie mogły również narzekać na brak widzów, którzy już się przyzwyczaili do bywania w tych kinematografach i tworzą ich stałą klientelę²⁷².

Reklamowanie repertuarowych obrazów z pomocą rymotwórczych umiejętności zarządzających kinematograficzną promocją nie było bynajmniej lokalną specjalnością, jednak warto przywołać przynajmniej jeden z przykładów owych talentów. Kierownictwo „Oazy”, wykorzystując popularność gwiazdy filmu „Szaleją wichry miłości”, w taki sposób zachęcało do wizyty w kinie:

Baczność! Czy w „Kino-Oazie”
 Fern Andrę zobaczyć Wy chcecie
 W arcywspaniałym obrazie?
 Niech spieszy starzec i dziecię.
 Niech spieszy Sosnowiec cały!
 A podziw w sercu zagości,
 Gdy zjawi się obraz wspaniały
 „Szaleją wichry miłości”.

„Kino-Momus” nie publikowało podobnych anonsów, ale wykorzystywało każdą okazję dla zaprezentowania swoich walorów. Nowa własność iluzjonu mogła być pretekstem do poinformowania, iż nie tylko będą pokazywane „doborowe obrazy”, ale staraniem świeżo upieczonego dyrektora przygrywać będzie do nich „artystyczny

²⁷² Z *niedzieli*, Iskra 1917, nr 218, s. 2.

duet – pianino i skrzypce”²⁷³. W październiku 1917 roku kino „Oaza” po kilku latach prowadzenia przez K. Wrzoska przeszło w inne ręce. We wcześniejszym okresie zdobyło sobie zaufanie opinii publicznej i dobrą markę wśród publiczności²⁷⁴. Filmy pozyskiwane były zazwyczaj z warszawskich biur kinematograficznych, głównie „Progress” i „Argus”, ale zdarzało się, iż polskie produkcje zakupywane były na pniu z wytwórni „Sfinks”²⁷⁵. W ostatnim roku wojny do branżowych graczy na zagłębiowskim rynku dołączyła agencja „Corso”²⁷⁶. Starania o to, by zminimalizować koszty poprzez pominięcie stołecznych pośredników, kończyły się najczęściej interwencją policji. Tak było w przypadku kina „Zacisze”, którego właściciel nabył bezpośrednio w „Wiedniu” film „Szkieleł” i pokazywał pod tytułem „Przygody profesora Ossiandera”, do którego prawo rozpowszechniania miała agencja „Progress”. Dla zabezpieczenia swych monopolowych roszczeń poprosiła jej dyrekcja miejscową policję o „aresztowanie kopii”, co zresztą tak właśnie się skończyło²⁷⁷. Ostatecznie „Szkieleł” z Ellen Richter pokazał legalnie w grudniu sosnowiecki kinoteatr „Sfinks”²⁷⁸. Podobnie jak w innych ośrodkach kinematografy wpisywały się w dobroczynny model instytucji kultury. Młodzież szkolna chętnie bywała w „Teatrze Zimowym” na seansach, z których dochód przekazywany był Radzie Miejscowej Opiekuńczej²⁷⁹. Intencje dobroczynne przyświecały też prezentacjom filmowym w kinoteatrze „Sfinksa”, kiedy to beneficjentem hojności miejscowych kinomanów stało się Towarzystwo Niesienia Pomocy Ubogim²⁸⁰.

Niemal w przeddzień ustanowienia polskiej państwowości Sosnowiec wzbogacił się, a właściwie odzyskał jeszcze jedno kino. W połowie sierpnia 1918 roku po dokonaniu niezbędnych prac adaptacyjnych i remontowych rozpoczęła działalność zamknięta od początku wojny „Polonia” usytuowana w dzielnicy Niemce (dzisiaj Ostrowy Górnicze). Na inaugurację wybrano film „Ofiara miłości” z Gunnarem Tolnaesem w roli głównej²⁸¹. Mieszkańcom Pogoni przestał też wystarczać jedyny istniejący tam kinematograf, czyli „Momus”. Od kilku miesięcy do dzielnicowego zarządu związków zawodowych, który był właścicielem gmachu z piękną salą widowiskową

²⁷³ „Kino-Momus”, *Iskra* 1917, nr 202, s. 3.

²⁷⁴ Z „Oazy”, *Iskra* 1917, nr 242, s. 2.

²⁷⁵ *Zawiadomienie*, *Iskra* 1918, nr 5, s. 3.

²⁷⁶ *Zawiadomienie*, *Iskra* 1918, nr 101, s. 1.

²⁷⁷ *Zawiadomienie*, *Iskra* 1917, nr 264, s. 3.

²⁷⁸ *Kinematografy*, *Iskra* 1917, nr 275, s. 2.

²⁷⁹ *Przedstawienia dla uczącej się młodzieży*, *Iskra* 1917, nr 107, s. 2.

²⁸⁰ *Przedstawienie dla dzieci*, *Iskra* 1918, nr 56, s. 3.

²⁸¹ *Iskra* 1918, nr 181, s. 4.

przy ul. Mariackiej, zwracali się przedsiębiorcy z prośbą o jej wynajęcie na potrzeby nowego obiektu kinowego. Jednak związkowcy myśleli o samodzielnym jego prowadzeniu, choć do końca 1918 roku nie udało im się go uruchomić²⁸².

Będzin

W momencie wybuchu wojny najaktywniejszą filmową instytucją był teatr „Iluzjon”. Jeszcze w lipcu 1914 roku repertuar konstruowano pokojowo – przeważały farsy: „Bolek klei porcelanę”, dramaty obyczajowe, jak „Zza kulis filantropii” złożony z czterech części: *obiecujący synalek*, *pieniądze ubogich*, *zemsta giełdjarza*, *ojciec i syn*²⁸³, czy obrazy sensacyjne: „Trzy znaki”²⁸⁴. Na tym tle prawdziwie profetycznie brzmiała zapowiedź premiery filmu „Przeklęta niech będzie wojna”, którego trzy akty złowieszczo zwiastowały nadchodzący kataklizm: *szczęście w czasie pokoju*; *działa zagrzmiały*; *nieszczęścia wojny*²⁸⁵. Oprócz repertuaru filmowego będzińskie kinematografy pełniły rolę lokalnych ośrodków kultury i edukacji. Na początku maja 1917 roku miejscowa elita spotkała się w „Iluzjonie”, by wysłuchać wykładu „Sienkiewicz jako prozaik polski” wygłoszonego przez J. Krzymowskiego. Dochód z wykładu został przeznaczony na Koło Samopomocy Uczennic²⁸⁶. Do „Corsa” można było wybrać się na prelekcję Leo Belmonta „Carat w walce z wolnością w boju stuletnim”²⁸⁷. „Iluzjon” włączał się też w prowadzone na terenie Zagłębia akcje dobroczynne²⁸⁸.

W październiku 1917 roku w miejsce zlikwidowanego „Iluzjonu” powstał w gruntownie odnowionej i przerobionej sali domu Wienera przy ul. Potockiego teatr „Nowości”. Powiększono widownię, poszerzono scenę, a także unowocześniono poczekalnię. To zapowiadało radykalną walkę o widza, o czym przekonywał czytelników publicysta „Iskry”:

Rozpocznie się zatem między dwoma teatrami rywalizacja, na której najlepiej wyjdą bywalcy kinematografów. Przez konkurencję otrzymywać będą lepsze obrazy. Znani pod tym względem właściciele tych dwóch przybytków filmy podejmą wiele starań, by wzajemnie się przewyższać²⁸⁹.

²⁸² *Nowy kinematograf*, Iskra 1918, nr 224, s. 3.

²⁸³ *Kurier Zagłębia* 1914, nr 168, s. 3.

²⁸⁴ *Kurier Zagłębia* 1914, nr 181, s. 3.

²⁸⁵ *Kurier Zagłębia* 1914, nr 171, s. 3.

²⁸⁶ *Z Będzina*, Iskra 1917, nr 107, s. 2.

²⁸⁷ *Z Będzina*, Iskra 1917, nr 108, s. 2.

²⁸⁸ *Z Będzina*, Iskra 1917, nr 125, s. 3.

²⁸⁹ *Kinematografy. Nowy kinoteatr*, Iskra 1917, nr 459, s. 3.

Początkowo program był jedynie kinematograficzny, ale plany przewidywały także impresaryjne występy gwiazd warszawskich oraz teatralnych trup miejscowych²⁹⁰. Jednak rywalizujące z nim „Corso” okazało się bardziej aktywne i to ono wprowadzało na swoje ekrany przeboje ograne wcześniej w Warszawie i Sosnowcu, jak choćby niemieckie dramaty z Polą Negri w rodzaju „Niedługo mnie szczęście tużdziło”²⁹¹.

W Dąbrowie Górniczej repertuarem w miarę bieżącym mogło poszczycić się kino „Odeon” przy ul. 3 Maja, które dzięki umowie podpisanej z sosnowiecką „Oazą” korzystało z oferty warszawskich wypożyczalni „Argus” i „Progress”²⁹². W Zawierciu istniało z całą pewnością jedno kino „Luna”²⁹³.

Lublin

Lubelskie życie publiczne koncentrowało się wokół głównej arterii miasta – ul. Krakowskie Przedmieście. Był to bulwar obsadzony drzewami i starannie utrzymany. Na nim właśnie mieściły się najokazalsze sklepy, hotele, restauracje, pałac gubernatorski, największa cerkiew i... kinematografy. Jeszcze w styczniu 1914 roku Lublin odwiedził jeden z najstynniejszych, tak przynajmniej informowały prasowe inseraty, „kinodeklamatorów” N. W. Lejnow, którego udział w seansach zapowiedział iluzjon „Venus” przy Krakowskim Przedmieściu 48. W rzeczywistości nie była to zbyt atrakcyjna oferta dla polskiej społeczności miasta – przybyły *bonimonteur* używał żargonu żydowsko-rosyjskiego i choć podobno odnosił wcześniej sukcesy w Nowym Jorku, Londynie, Berlinie, Wiedniu, Petersburgu, Moskwie, Warszawie, Odessie, Charkowie i Kijowie, to jego umiejętności nawet z ówczesnej perspektywy wydawały się dosyć wątpliwie. Zakontraktowany został przez właściciela kinoteatru „Venus” Ochockiego, by objaśniać napisy międzyujęciowe do filmu własnej reżyserii „Lepiej śmierć niż hańbę”, z którym objeżdżał trasę, jak wynikało z zapowiedzi, iście międzynarodową, „imitował wszystkie osoby występujące w dramacie: Abrama, Rachelę, Barona Zeta, lokaja i dozorcę więziennego”²⁹⁴. Wystarczyło tego „żargonowego kontekstu”, by miej-

²⁹⁰ Z *Będzina. Kino „Nowości”*, Gazeta Polska 1918, nr 4, s. 2.

²⁹¹ Z *Będzina*, Iskra 1918, nr 19, s. 2.

²⁹² Iskra 1917, nr 92, s. 1.

²⁹³ *Zawiadomienie*, Iskra 1917, nr 75, s. 1.

²⁹⁴ Obraz ten zatytułowany oryginalnie „Beser der tojt eider szande” i określany, jak w anonsach z epoki „kinodeklamacją, w której Lejnow naśladuje pięć postaci z akcji”, wspomina w wykazie filmów żydowskich wyprodukowanych w Imperium Rosyjskim W. Miślawski, jednocześnie wskazując na dość dużą reprezentację tego zjawiska w przedrewolucyjnej Rosji. Oprócz N. Lejnowa, wymienia także Salomona Akarskiego, który prezentował kuplety do nagranych przez siebie obrazu „Wu iż main Chase?” (Gdzie jest moja Chasia?), A. Smoleńskiego z zespołem „kinodeklamatorów”, będących autorami filmowego widowiska dźwiękowego „A briwete der mamen” (List od mamy), czy M. i R. Fachlerów, autorów pierwszego odwołującego się do żydowskiego folkloru obrazu „Kindsz haszem” (Życie żydowskiej dziewczynki), patrz: tenże, *Jewriejskaja tiema w kiniematografie rossijskoj Imperii, SSSR, Rossii, SNG i Baltii (1909-2009)*. Charkow 2009, s. 74. Jednak przeprowadzona kwerenda nie wykazała obecności innych, oprócz Lejnowa, tego typu artystów w iluzjonach na ziemiach polskich.

scowa opinia publiczna uznała, że właściciel inkryminowanego kina sprzeniewierzył się narodowym powinnościom.

Stąd wypyta wniosek, że wszelkie dotychczasowe oświadczenia pana Ochockiego, że jest Polakiem, a jego kinematograf polskim, były tylko mydleniem oczu publiczności polskiej²⁹⁵.

Ochocki wziął sobie do serca prasową krytykę, bowiem już kilka miesięcy później można było wyczytać nazwę iluzjonu „Venus” na liście ofiarodawców na rzecz funduszu Chrześcijańskiego Towarzystwa Ochrony Kobiet²⁹⁶. Zresztą nie był jedynym kinematografem lubelskim, który wywoływał narodowościowe kontrowersje. Dostało się także bioskopowi „Bristol” przy Krakowskim Przedmieściu 51, który reklamował repertuar, rozwożąc na specjalnym wózku wielkie plakaty anonsujące premiery filmowe. Szkopuł był w tym, że anonse zawierały informacje wyłącznie w języku niemieckim. Apelując do właściciela kina o zaniechanie takich praktyk, redakcja „Ziemi Lubelskiej” nie omieszkała ironicznie zaproponować radykalnego rozwiązania:

Czyżby administracji bioskopu wydawało się, że przebywa nad Sprewą? Tęsknotę za Vaterlandem łatwo jest zaspokoić, przenosząc się wraz z wózkiem i plakatami na bruk berliński, kolportowanie zaś niemczyzny w Lublinie jest rzeczą co najmniej niewłaściwą. Uznając słuszność powyższego zapytania, rezerwujemy bioskopowi „Bristol” miejsce na odpowiedź i liczymy, że administracja „Bristolu” zaniecha rozwożenia po naszym mieście niemczyzny i plakaty zadrukowane tekstem niemieckim, użyje na inne potrzeby²⁹⁷.

Zresztą podobna sytuacja stała się udziałem świeżo upieczonego właściciela iluzjonu „Promień” znajdującego się w oddalonym o 100 kilometrów od Lublina Zamościu. Leonard Czernicki musiał rozpocząć działalność od tłumaczenia się opinii publicznej z drukowanych afiszów i programów. Korespondent „Ziemi Lubelskiej” o niewątpliwie endeckiej wrażliwości zarzucił mu, iż publikuje materiały reklamowe jedynie w języku urzędowym, czyli rosyjskim.

W naszym Zamościu mamy 4 drukarnie żydowskie, 2 księgarnie żydowskie, a ani jednej drukarni naszej nie mamy, spodziewam się, że chrześcijanie na tym polu mieliby niezłe zarobki. Za zakończenie dodam, że kinematograf „Promień” należy do braci Czernickich tj. Leona i Edwarda, a jednak afisze drukuje tylko w języku urzędowym; Nie wiem nawet co ich do tego zmusza, gdyż nawet Żyd rozklejał ogłoszenia o swojej bibliotece w językach urzędowym, polskim i żydowskim²⁹⁸.

²⁹⁵ *W polskim bioskopie*, Ziemia Lubelska 1914, nr 60, s. 6-7.

²⁹⁶ *Od zarządu Lubelskiego Oddziału Chrześcijańskiego Towarzystwa Ochrony Kobiet*, Ziemia Lubelska 1914, nr 121, s. 6.

²⁹⁷ *Pod adresem bioskopu Bristol*, Ziemia Lubelska 1914, nr 70, s. 3.

²⁹⁸ *Zamość w styczniu*, Ziemia Lubelska 1914, nr 23, s. 1.

Była to okoliczność, która mogła zrazić do niego polską widownię, dlatego zareagował natychmiast, przesyłając do redakcji dziennika nowo wydrukowane po polsku i po rosyjsku plakaty i ulotki²⁹⁹.

Miejscowa prasa natomiast dość chętnie reklamowała repertuar „Oazy”, będącej własnością J. Kazanowskiego, zlokalizowanej na piętrze reprezentacyjnego hotelu „Europejskiego”, znanej nie tylko z tego, że dość szybko sprowadzała nowości kinematograficzne, nawet te rodzimego pochodzenia, ale również z uczestnictwa w rozmaitych przedsięwzięciach natury kulturalnej, adresowanych do rozmaitych grup społecznych Lublina. Regularnie organizowała zabawy dla dzieci prowadzone przez miejscowego iluzjonistę A. Szczepańskiego, w których projekcje filmowe były tylko jednym z komponentów imprezy³⁰⁰, przeprowadzała akcje dobroczynne, a wśród beneficjentów kina byli: lubelski oddział Towarzystwa Ochrony Kobiet³⁰¹, czy pracownicy robotniczej szwalni znajdującej się w Lubelskim Domu Zarobkowym³⁰². Ciekawym też zwyczajem było urządzenie wieczorków benefisowych, które pozwalały miejscowym artystom na zebranie funduszków, których nie zapewniały honoraria za występy. Podziękowania zamieszczane na łamach prasy świadczą, iż były to udane przedsięwzięcia³⁰³. Aktywność Kazaneckiego budziła podziw – wielokrotnie osobiście wyjeżdżał za granicę, by w Berlinie, Wiedniu i Paryżu kontraktować nowe tytuły na nadchodzący sezon³⁰⁴. Jednak ostatni wyjazd spowodował, że naraził się, podobnie jak i konkurencja, na ostre zarzuty narodowo nastawionej opinii publicznej. Na czas swojej nieobecności mianował zastępstwo, a administrujący w jego imieniu dyrektor Wacław Kozłowski zaczął wyświetlać filmy i przeźrocza, które zbyt kojarzyły się z „żargonowym dyskursem”. Były to: obraz „Palestyna i Egipt” oraz dokument „Podróż barona Rotszylda w Jerozolimie i koloniach”³⁰⁵. Być może z tego powodu „Oaza” została na kilka miesięcy zamknięta. Zresztą śledząc obecną na łamach „Ziemi Lubelskiej” problematykę filmową, można odnieść wrażenie, że głównym jej zadaniem było tropienie obcych wpływów w miejscowych iluzjonach. Kolejny z nich, „Panteon” przy ul. Jezuickiej, specjalizujący się zresztą w scenicznym repertuarze impresaryjnym, kilka tygodni przed wybuchem wojny został napiętnowany za wynajęcie estrady żydowskiej trupie teatralnej S. Trachtenberga, która zamierzała dać kilka przedsta-

²⁹⁹ *Listy do redakcji*, Ziemia Lubelska 1914, nr 57, s. 2.

³⁰⁰ „Oaza”, Ziemia Lubelska 1914, nr 101, s. 9.

³⁰¹ *W „Oazie”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 109, s. 5.

³⁰² *Kronika. „Oaza” na szwalnię*, Ziemia Lubelska 1914, nr 344, s. 4.

³⁰³ *Listy do redakcji*, Ziemia Lubelska 1914, nr 135, s. 3.

³⁰⁴ *Osobiste*, Ziemia Lubelska 1914, nr 168, s. 3.

³⁰⁵ *W dzierzawie u Żydów*, Ziemia Lubelska 1914, nr 173, s. 5-6.

wień dla mniejszościowej publiczności³⁰⁶. Skargi na „Panteon” pojawiały się nie tylko w tym aspekcie – o ile występy artystów, najczęściej warszawskich, cieszyły się dużym powodzeniem i uznaniem lublinian, o tyle projekcje filmowe pozostawiały wiele do życzenia i choć w pierwszych miesiącach wojny był to najczęściej odwiedzany przybytek kultury – to opinie o nim były różne:

Należy zapytać właściciela kinematografu „Panteon” dlaczego daje coraz nowsze obrazy, podrapane, bez początku i końca, których treści skutkiem tego zrozumieć nie można. Przy większej frekwencji publiczności, powinna być stosowana większa staranność w doborze obrazów aby nie zniechęcać widzów³⁰⁷.

Niemal równoległe z pojawieniem się informacji o wybuchu wojny w pejzaż lubelskich instytucji kultury wpisał się nowy kinematograf, choć usytuowany w już istniejącym obiekcie. 3 września 1914 roku zakończył swoją działalność bioskop „Venus” – a nowym właścicielem został Józef Kubicki, który zmienił tę niepopularną w Lublinie, z wyżej opisanych powodów, nazwę na „Louvre”. Lokal odnowiono, miejscowy proboszcz ks. Stefan Jeryń poświęcił go, a mianowany przez właściciela zarządcą Jan Mokwski, by zyskać społeczną akceptację, przeznaczył na rzecz wydziału sanitarnego komitetu obywatelskiego 20 procent zysku z pierwszych seansów³⁰⁸. Na marginesie należy zaznaczyć, że mimo złej prasy, nazwa „Venus” nadal służyła do oznaczania kinematografów – na lubelskim przedmieściu Piaski przy ul. Foksał istniał do stycznia 1915 r. tak właśnie nazwany iluzjon, ale zbankrutował i został wystawiony na sprzedaż³⁰⁹. Słynął z dość jarmarcznych programów, wśród których wyróżniały się występy „uniwersalnego Kazimierza Mizio, uprawiającego atletykę i magię salonową” oraz słabej frekwencji³¹⁰. Ostatecznie znalazł się nabywca, bowiem od grudnia 1916 miejscowa prasa zaczyna odnotowywać niewielką aktywność „Venus”. Natomiast drugi, najmniejszy z miejscowych iluzjonów „Bristol” też zmienił własność – kupił go niedysyjszy kasjer teatralny Szymon Dąbrowski³¹¹.

Po powrocie z zagranicznych podróży J. Kazanowskiego wznowił działalność, na początku grudnia 1914 roku, kinoteatr „Oaza”. Na inaugurację przygotowano zestaw atrakcji: dramat w 3 częściach „Śladami Kaina”, farsę „Wróg alkoholu”, dokument

³⁰⁶ *Teatr żydowski w „Panteonie”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 180, s. 5.

³⁰⁷ *Kronika. Z „Panteonu”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 284, s. 3.

³⁰⁸ *Poświęcenie i otwarcie „Louvre”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 243, s. 3, *Poświęcenie teatro-iluzjonu „Louvre”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 244, s. 3.

³⁰⁹ Ziemia Lubelska 1915, nr 24, s. 4.

³¹⁰ *W bioskopie „Venus”*, Ziemia Lubelska 1915, nr 22, s. 3.

³¹¹ *Nowy bioskop*, Ziemia Lubelska 1914, nr 347, s. 3.

„Zakłady metalurgiczne” i propagandowy obraz „Bohaterstwo małego Alzarczyka”³¹². Prawdziwym przebojem repertuaru wojennego okazały się projekcje „Rzymu za Nerona”, które „Oaza” zorganizowała w ostatnim miesiącu tego roku. Nie tylko jednak monumentalna wystawa, tłumy statystów, Sienkiewiczowskie odwołania budziły refleksje widzów. Niektórzy z nich doszukali się w diegezie filmu obrazów demoralizacji, niezdrowej erotyki, wręcz pornografii. Swoimi wrażeniami na łamach „Ziemi Lubelskiej” podzielił się jeden z mieszkańców Lublina – J. Korsak:

Przepełnionym był w ostatnich dniach teatr „Oaza”. Przed oczami widzów przesuwiał się szereg obrazów z życia Nerona, wśród scen podniosłych były wyuzdane, cyniczne i brudne. Podczas przerw, gdy zapalano światło, widziałem błyszczące oczy i chorobliwe wypieki młodocianych widzów, dzieci jeszcze... Dość, że historia to notuje, po co uwypuklać na ekranie?... To tak zatruwa duszę, jak alkohol organizm, tylko, że skutki są daleko gorsze... Nie brudnego zmroku nam trzeba, lecz czystego światła – słońca, obrazów w słońcu skąpanych... To dajmy dzieciom naszym...³¹³.

Cytowana przygana nie podważyła jednak zaufania do kinematografów, być może dlatego, że ich właściciele żywo uczestniczyli zarówno w życiu kulturalnym miasta, jak i wzorem stołecznej Warszawy wpisywali się w system wojennej dobroczynności, szczególnie w pierwszym okresie, czyli do ustanowienia austriackiego generał-gubernatorstwa. Na początku 1915 roku właściciel „Oazy” J. Kazanowski zaproponował Szymonowi Dąbrowskiemu z „Bristolu”, Romualdowi Makowskiemu z „Panteonu” i Józefowi Kubickiemu z iluzjonu „Louvre” zorganizowanie wspólnego „Święta Kinematograficznego” i przeznaczenie dochodu z niego na rzecz Komitetu Obywatelskiego dla Poszkodowanych i Cierpiących oraz Towarzystwa Przyjaciół Uczącej się Młodzieży³¹⁴. Co prawda lubelscy branżyści ostatecznie pokłócili się o pierwszeństwo pomysłu i przeprowadzili zbiórkę osobno, ale efekt w jednym i drugim przypadku był zadowalający³¹⁵. W ciągu kilkunastu najbliższych miesięcy „Oaza” jeszcze wielokrotnie przygotowywała dobroczynne seanse filmowe, a wśród beneficjentów znalazły się takie instytucje, jak: Polski Związek Zawodowy Robotników Przemysłu Żelaznego³¹⁶,

³¹² *Kronika*. „Oaza”, Ziemia Lubelska 1914, nr 321, s. 1.

³¹³ J. Korsak, *Listy do redakcji. Moje wrażenie*, Ziemia Lubelska 1914, nr 344, s. 2.

³¹⁴ *Dobry skutek dobrej inicjatywy*, Ziemia Lubelska 1915, nr 41, s. 3.

³¹⁵ Kinoteatr „Bristol” sprzedał 92 bilety, „Louvre” 372 bilety, „Panteon 455 biletów, co dało czystego zysku 256 rubli i 15 kopiejek, która to kwota zasilila fundusze Towarzystwa Przyjaciół Uczącej się Młodzieży, patrz: *Sprawozdanie*, Ziemia Lubelska 1915, nr 56, s. 2-3. Natomiast kinematograf „Oaza” zebrał 189 rubli i 84 kopiejki, które przekazał Lubelskiemu Komitetowi Obywatelskiemu, patrz: *Sprawozdanie z przedstawienia w bioskopie*, Ziemia Lubelska 1915, nr 58, s. 4.

³¹⁶ Ziemia Lubelska 1915, nr 56, s. 1.

Koło Ziemianek³¹⁷, Szkoła Towarzystwa „Światło” położona na Piaskach³¹⁸ czy miejscowy oddział Ligi Kobiet³¹⁹. Z innych działań „Oazy” na rzecz lokalnej kultury warto odnotować organizowane w jej pomieszczeniach odczyty, takie jak: „Historia Kalisza” Józefa Raciborskiego, który wykorzystał kinowy ekran dla pokazania 70 kolorowych obrazów prezentujących historię tego ciężko doświadczonego w ostatnim roku polskiego miasta³²⁰. Owa zasada wspomagania inicjatyw edukacyjnych czy integracyjnych była wpisana w pragmatykę „Oazy”, a lokalna prasa pełna była kierowanych na ręce właścicieli iluzjonu słów wdzięczności. Jesienią 1916 roku w ten właśnie sposób za dobroczynny gest podziękowali przedstawiciele środowiska lubelskiej młodzieży akademickiej kształcącej się w wyższych zakładach naukowych Warszawy³²¹. Część dochodu z jednego z listopadowych seansów „Rycerza Czerwonego Domu”, czyli adaptacji Dumasowskiego „Kawalera de Maison Rouge”, prezentowanego w tym bioskopie, trafiła do kasy domu dziecka³²². Kierownik „Oazy” Kozłowski bezustannie też wspierał Towarzystwo Przyjaciół Uczącej się Młodzieży, organizując przedstawienia na jej rzecz³²³. Zdarzało się, że korzystały z jego dobroczynności także inne instytucje, m.in. organizatorzy kwesty „Ratujmy dzieci” w czerwcu 1917 r.³²⁴ Zresztą przyłączyły się do akcji tej także inne kinematografy – „Rusałka” i „Kino Wojenne”³²⁵.

Wśród filmowych rarytasów zaprezentowanych jeszcze w gubernialnych warunkach znalazły się takie filmy, jak: „Spartakus” z Luciano Albertinim, „Ofiary namiętności”, „Tragiczne dzieje białych niewolnic” czy „Wojna i pokój” w reż. W. Gardina. Nie wiadomo, który z nich tak mocno zirykował wikariusza w katedrze lubelskiej, głównie zaangażowanego w pracę duszpasterską z młodzieżą ks. Stefana Fijołka i skłonił do zdecydowanego zabrania głosu w sprawie kinematograficznej deprawacji. W apelu, skierowanym przede wszystkim do właścicieli iluzjonów, nie tylko domagał się ograniczenia prezentacji filmów o treściach sensacyjnych i erotycznych oraz ustanowienie kontroli nad konstruowaniem repertuarów, ale także postulował profesjonalizację branży:

³¹⁷ *Listy do redakcji*, Ziemia Lubelska 1915, nr 79, s. 4.

³¹⁸ *Przedstawienie na szkołę „Światła”*, Ziemia Lubelska 1915, nr 75, s. 4.

³¹⁹ *„Oaza” na Ligę Kobiet*, Ziemia Lubelska 1915, nr 347, wyd. por., s. 3.

³²⁰ *Odczyt na rzecz bezdomnych kaliszian*, Ziemia Lubelska 1915, nr 113, s. 3.

³²¹ *Podziękowanie*, Ziemia Lubelska 1916, nr 469, wyd. por., s. 3.

³²² *Oaza na „Dom dziecięcy”*, Ziemia Lubelska 1916, nr 570, s. 4.

³²³ *Na Towarzystwo Przyjaciół Uczącej się Młodzieży*, Ziemia Lubelska 1917, nr 139, wyd. por., s. 4.

³²⁴ *Z kinematografu „Oaza”*, Ziemia Lubelska 1917, nr 276, wyd. por., s. 4.

³²⁵ *Z Kina Wojennego na Krakowskim Przedmieściu i w Rusałce*, Ziemia Lubelska 1917, nr 282, wyd. pop., s. 4.

Ekran silniej nieraz przemawia do umysłów powyższych osób, aniżeli książka, tym łatwiej więc trucizna moralna wciska się do duszy i paczy zmysł etyczny. Tymczasem kinematografy powinny oddać wielkie usługi w dziedzinie pedagogicznej, co byłoby tylko możliwe wówczas, jeżeliby ich kierownikami byli ludzie fachowo do tego przygotowani kiedy się znajdą pod kontrolą społeczeństwa³²⁶.

Po odejściu Rosjan i ustanowieniu administracji austriackiej lubelska komendatura etapowa, a więc najwyższa władza okupacyjna, nakazała prezydentowi miasta Edwardowi Kończakowskiemu, aby dla podniesienia dochodów municypalnych, które miały zapewnić funkcjonowanie samorządu w nowych warunkach, wśród innych obciążeń takich, jak podniesienie akcyzy od alkoholu, wyrobów tytoniowych, lekarstw, zwiększył też opłatę od widowisk w teatrach i kinematografach³²⁷. Nie wpłynęło to jednak na kondycję wiodących kin. Kazanowski z „Oazy” postanowił nawet dopuścić do prowadzenia przedsiębiorstwa wspólnika, którym został, do tej pory pełniący funkcję kierownika, Wacław Kozłowski, odpowiedzialny za sprowadzanie nowych filmów dla lubelskiej publiczności. Okazał się nad wyraz sprawnym menadżerem. Jego pierwsza wizyta w warszawskich wypożyczalniach pod koniec 1915 roku zaowocowała sprowadzeniem m.in. „Współczesnej Messaliny”, dramatu „Za wolność Tyrolu”, adaptacji powieści Michaiła Arcybaszewa „Mąż”, a przede wszystkim „Potopu” w reż. Piotra Czardynina³²⁸. Swego rodzaju sensacją było zakontraktowanie na grudniowe wieczory kolejnego filmu warszawskiej wytwórni „Sfinks” – „Żona”³²⁹. Ponadto zachowany został profil kina jako miejsca spotkań obywatelskich, a przede wszystkim patriotycznych. Dobitym tego dowodem było zorganizowanie w 85 rocznicę wybuchu powstania listopadowego wieczorku okolicznościowego z udziałem przebywających w mieście oficerów Legionów Polskich³³⁰.

„Bristol” najmniejszy z lubelskich kinematografów, nie spełnił oczekiwań Szymona Dąbrowskiego, który w październiku 1915 roku sprzedał bioskop nieujawnionemu na razie z imienia i nazwiska nowemu właścicielowi. Ten z kolei planował zmianę nazwy na „Miraż” i stawiał na inną niż do tej pory publiczność³³¹. Dość energicznie zresztą zabrał się za zmiany wizerunkowe. Dochód z pierwszego przedstawienia zawierającego projekcje: dramatu „Piętno minionych namiętności”, farsy „Żywa lalka” i dokumentu „Wodospady norweskie” częściowo został przeznaczony na rzecz zain-

³²⁶ ks. Edward Fijolek, *List do redakcji*, Ziemia Lubelska 1915, nr 177, s. 2.

³²⁷ *Ogłoszenie Magistratu m. Lublina*, Ziemia Lubelska 1915, nr 276, wyd. por., s. 3.

³²⁸ „Oaza”, Ziemia Lubelska 1915, nr 326, wyd. por., s. 3.

³²⁹ „Oaza”, Ziemia Lubelska 1915, nr 438, wyd. por., s. 1.

³³⁰ *W „Oazie”*, Ziemia Lubelska 1915, nr 420, wyd. por., s. 3.

³³¹ *Zmiana właściciela*, Ziemia Lubelska 1915, nr 418, wyd. por., s. 3.

stalowanego w Lublinie szpitala dla legionistów³³². Jednak entuzjazmu starczyło na kilka tygodni. Obiekt został zamknięty, a właściciel posesji p. Izraelita aż do lutego 1916 r. szukał nowego kinematograficznego przedsiębiorcy. Okazał się nim Józef Zajma, który zadebiutował programem wiedeńskim złożonym z wybitnego dramatu „Klejnot królowej”, scenki komicznej „Grupa akrobatów” i „Tygodnika wojennego”³³³. „Bristol” starał się trzymać daleko od branżowych, konkurencyjnych utarczek, które nie ominęły stolicy okupacji austriackiej. W styczniu 1916 roku dyrektor „Oazy” Kozłowski wytoczył przeciwko właścicielowi „Panteonu” propagandową armatę, oskarżając go o wprowadzanie w błąd publiczności, czyli anonsowanie repertuaru, znanego z doniesień z Warszawy, bez wcześniejszego jego zakontraktowania, a następnie natchmiastową zmianę programu³³⁴.

W tym samym miejscu, przy którym działał „Bristol”, czyli przy Krakowskim Przedmieściu 51 na rogu ul. Krótkiej, zapowiedział w lutym 1916 roku inaugurację jeszcze jeden kinoteatr „Urania”, który pomyślany został jako oferta dla młodzieży szkolnej, ale jego właściciel Stanisław Dylewski, nie mając doświadczenia branżowego, nie dał sobie rady z konkurencją i sprzedał iluzjon we wrześniu 1916 roku³³⁵. Wpisywanie się kinematografów, i to dosłownie, w miejski pejzaż nie zawsze budziło entuzjazm. Bioskop „Louvre” umieszczał plakaty informacyjne na latarniach i drzewkach rosnących naprzeciw wejścia do iluzjonu przy Krakowskim Przedmieściu 48. Zdaniem miejscowych reporterów:

szpeci to najładniejszą ulicę w mieście, tamuje w tym miejscu ruch na chodniku, a nade wszystko może spowodować uschnięcie drzewek, które dopiero niedawno zostały tam, przez zarząd plantacji miejskich, zasadzone³³⁶.

Krakowskie Przedmieście wzbogaciło się w kwietniu 1916 roku o kolejny obiekt – pod numerem 38 w odnowionych i przerobionych pomieszczeniach otwarty został kinematograf „Polonia”. Jego właściciele, pozyskujący filmy głównie z wiedeńskich wypożyczalni, na inaugurację skonstruowali program wyraźnie podzielony na dwa porządki – pierwszy uwzględnił pozawojenny kontekst i składał się z: dramatu „Córka leśnego jeziora”, scenek humorystycznych „Muzyka pobudza do miłości” oraz dokumentu „Wokoło Szkocji”; drugi zaś złożony był z aktualnych rejestracji „Wyjazd

³³² *Na szpital Legionistów*, Ziemia Lubelska 1915, nr 429, wyd. por., s. 2.

³³³ *Z „Bristolu”*, Ziemia Lubelska 1916, nr 80, wyd. por., s. 3.

³³⁴ *Informacja*, Ziemia Lubelska 1916, nr 31, wyd. por., s. 1-2.

³³⁵ *Z „Uranii”*, Ziemia Lubelska 1916, nr 448, wyd. por., s. 3.

³³⁶ *Niewłaściwe*, Ziemia Lubelska 1916, nr 177, wyd. pop., s. 2.

Hindenburga na pozycje” i „Godzina na placu boju”³³⁷. Poza dość atrakcyjną ofertą, której istotnym komponentem były wspomniane frontowe kroniki filmowe, „Polonia” organizowała także płatne odczyty, w których udział nobilitował miejscową inteligencję. Dużym zainteresowaniem cieszyła się wygłoszona w październiku 1916 roku przez dra Mieczysława Biernackiego prelekcja „Kobieta i prostytutka”³³⁸. Biernacki często występował w kinoteatrach, a jego możliwości wykładowe były bardzo szerokie – realizował tematy: od wspomnianej wyżej prostytutki po kobiety w twórczości Ibsena³³⁹. Zaznaczyć należy, że inne bioskopy też wpisywały w swoją ofertę tego rodzaju działalność, np. „Venus” przy ul. Foksal i „Rusałka” przy ul. Zamojskiej na zlecenie Rady Zdrowia przy lubelskim magistracie zaprosiły doktorów Korczaka i Rakowieckiego z odczytem na temat chorób wenerycznych, a „Louvre” gościł prof. Kazimierza Świerczewskiego, który zaprezentował publiczności sylwetkę Tadeusza Kościuszki³⁴⁰.

Wyjątkowym wydarzeniem było otwarcie w grudniu 1916 roku kina wojskowego przy Krakowskim Przedmieściu 36. Zaangażowała się w to przedsięwzięcie osobiście Amelia, małżonka Karla Kuka, generał-gubernatora okupacji austriackiej, która już wcześniej przebywając w Krakowie, gdzie gen. Kuk był komendantem twierdzy, wykazywała nadzwyczajne zainteresowanie sprawami kinematografii. Uroczysty charakter inauguracji nowego obiektu niestety został umniejszony poprzez żałobę, jaka została ogłoszona po śmierci cesarza Franciszka Józefa³⁴¹. Wbrew nazwie, był to obiekt dostępny dla wszystkich, zarządzany przez cywilów, jedyne co odróżniało go od pozostałych to deklarowane intencje – zysk miał być przeznaczony na cele dobroczynne³⁴². Przypominało to zatem formułę galicyjskich kin Czerwonego Krzyża. Kontakty z wiedeńskimi dystrybutorami spowodowały, że przez pierwsze tygodnie eksploatowany był „Pogrzeb cesarza Franciszka Józefa”, który uzupełniał dramat z życia lotników „Pozdrowienia znad przepaści”.

Pod koniec 1917 roku definitywnie zniknęła z katalogu lubelskich kin „Urania”, ale posesja przy Krakowskim Przedmieściu 50 nadal dedykowana była filmowej muzie. Po prostu, na miejsce z trudem dającego sobie radę iluzjonu powstał nowy, którego dyrekcja zdawała sobie sprawę z konieczności zastosowania nadzwyczajnych środków. Nazwała go „Cud” i zainaugurowała regularną działalność 12 grudnia, jednocze-

³³⁷ *Bioskop „Polonia”, Ziemia Lubelska 1916, nr 209, wyd. por., s. 1.*

³³⁸ *Odczyt dra Mieczysława Biernackiego, Ziemia Lubelska 1916, nr 506, wyd. por., s. 3.*

³³⁹ *Kobiety Ibsena, Ziemia Lubelska 1917, nr 47, wyd. por., s. 4.*

³⁴⁰ *Ziemia Lubelska 1916, nr 508, wyd. por., s. 3.*

³⁴¹ *Uroczyste otwarcie kina wojennego, Ziemia Lubelska 1916, nr 603, wyd. por., s. 4.*

³⁴² *Kino na cele dobroczynne, Ziemia Lubelska 1916, nr 607, wyd. por., s. 3.*

śnie zapowiadając, iż „obrazy będą sprowadzane z pierwszorzędných firm warszawskich”³⁴³. Niezwykle oryginalnym pomysłem było pokazanie w sierpniu 1918 roku już wówczas niemal archiwalnego polskiego „klasyka” – farsy „Antoś po raz pierwszy w Warszawie” z 1908 roku³⁴⁴. Wiosną z prawa własności zrezygnował założyciel jednego z najbardziej prestiżowych lubelskich kinematografów „Oaza” J. Kazanowski. Zapowiadając premierę dramatu „Dziecię kopalni”, jednocześnie oświadczył:

W dniu 30 kwietnia 1918 roku zmuszony jestem opuścić urządzony przede mnie teatr „Oaza”, który został wydzierzawiony innym przedsiębiorcom. Ustępując z tej placówki wyrażam serdeczne podziękowanie za popieranie moich usiłowań i za tę życzliwość, którą przez czas prowadzenia przeze mnie „Oazy” miałem liczne dowody³⁴⁵.

Po kilku miesiącach w zajmowanym wcześniej przez „Oazę” lokalu zainstalowany został nowy iluzjon „Corso”. Miejsce zostało gruntownie odnowione i zmodernizowane. Z westybulu prowadziło wejście do poczekalni, której ściany zostały ozdobione malowidłami wykonanymi według projektu malarza artysty Janusza Franciszka Świeżego, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Znajdowała się tam również kawiarnia. Sufit został podniesiony, a ściana z ekranem przesunięta, dzięki czemu znacznie powiększono widownię³⁴⁶. Natychmiast też zaczęto kompletowanie personelu – poszukiwano: bileterów, gońców i kontrolerów³⁴⁷. Zanim rozpoczęto regularną działalność repertuarową, 18 września odbyła się próba generalna – licznie zgromadzonej, zaproszonej specjalnie publiczności zaprezentowano dramat „W tajgach Sybiru”. Był wśród niej także korespondent „Ziemi Lubelskiej”, którego relacja pełna była zachwytów i pochwał:

Bajkowy przedsięwzięcie rwie ku sobie oczy świeżością rodzimej, wielobarwnej a tak sercu drogiej, sztuki polskiej, wzorowanej na tematach ludowych, w artystyczną uchwyconych formę. I nie wiadomo, czy podziwiać tu przede wszystkim smak artystyczny, czy skłonić głowę przed tym bogactwem wydobytym z skarbnicy rodzimej sztuki. Z przedsięwzięcia wkracza się na salę znacznie podwyższoną z biegnącą wzdłuż ścian galerią, na której mieszczą się łoże i amfiteatr. Wobec bogactwa barw przedsięwzięcia sala, jakkolwiek gustownie urządzona, mniejsze na razie wywiera na widzu wrażenie, dopiero po pewnej chwili symetria, czystość, umiejętny rozkład, harmonia barw życzliwie usposabiają widza dla organizatorów nowego przybytku kino-teatralnej muzyki³⁴⁸.

³⁴³ Ziemia Lubelska 1917, nr 616, wyd. por., s. 1.

³⁴⁴ Ziemia Lubelska 1918, nr 380, wyd. por., s. 1.

³⁴⁵ Ziemia Lubelska 1918, nr 189, wyd. por., s. 4.

³⁴⁶ „Corso”, Ziemia Lubelska 1918, nr 434, wyd. por., s. 3.

³⁴⁷ Ziemia Lubelska 1918, nr 442, wyd. por., s. 1.

³⁴⁸ *Próba generalna w kinoteatrze „Corso”*, Ziemia Lubelska 1918, nr 454, wyd. por., s. 2-3.

Był jednak mankament, z którym właściciele „Corsa” musieli się uporać. Na skutek nieprzystosowania agregatów miejscowej elektrowni należącej do p. Michaela do takiego poboru prądu, jaki generowały urządzenia kina, można było organizować jedynie dwa seanse dziennie³⁴⁹. Sytuacja zmieniła się dość szybko bowiem już w drugiej połowie października obraz warszawskiej spółki „Sfinks” „Carska faworyta” był eksploatowany cztery razy w ciągu dnia³⁵⁰. Repertuarowo „Corso” należało do czołowych kin w Lublinie, a wyróżniało się ponadto tym, iż sprowadziło i wyświetliło także inne filmy rodzimej produkcji: „Melodie duszy”³⁵¹ i „Sezonową miłość”³⁵².

Warto odnotować jeszcze jedną ciekawą inicjatywę – pod koniec czerwca w dawnym „Zaciszu” przy Krakowskim Przedmieściu 72 otwarty został jeden z nielicznych w tym okresie ogrodowych kinematografów o nazwie „Bajka”³⁵³. Zapewne dobrze lublinianom oglądało się na wolnym powietrzu szczegóły „Wyprawy myśliwskiej w puszcze i stępy Afryki” – bo właśnie takie zdjęcia z natury zaproponowano na inaugurację³⁵⁴. Już w warunkach niepodległości doszło do dość symbolicznego wydarzenia. Istniejący od kilku lat i należący do obywateli austriackich kinoteatr „Polonia” został przejęty w listopadzie przez Jerzego Siekierzyńskiego – artystę dramatycznego i muzyka wcześniej prowadzącego kabaret „Czarny kot” zainstalowany w kinoteatrze „Louvre”³⁵⁵.

Częstochowa

Częstochowskie kino „Odeon” od czerwca do września 1915 roku ograniczyło projekcje – seanse organizowane były od soboty do wtorku „zawsze z doborowym programem”³⁵⁶. Ciekawym rozwiązaniem było wprowadzenie do atrakcji iluzjonu zestawów fotogramów pokazywanych w fotoplastykonie. Zresztą wojenny kryzys nie pozostawił lokalnej przestrzeni filmowej całkowicie nienaruszonej. Miejscowy „Goniec...” raportował:

Z chwilą przeniesienia się trupy dyr. Millera do „Apollo” i zaniechania bioskopowych przedstawień przez właścicieli „Corso”, mamy tylko dwa kinematografy, które na nasze „potrzeby” całkowicie wystarczą³⁵⁷.

³⁴⁹ Z „Corsa”, Ziemia Lubelska 1918, nr 486, wyd. por., s. 3.

³⁵⁰ Ziemia Lubelska 1918, nr 501, wyd. por., s. 1.

³⁵¹ Ziemia Lubelska 1918, nr 544, wyd. por., s. 1.

³⁵² Ziemia Lubelska 1918, nr 628, wyd. por., s. 1.

³⁵³ Ziemia Lubelska 1918, nr 293, wyd. por., s. 1.

³⁵⁴ *Otwarcie kina „Bajka”*, Ziemia Lubelska 1918, nr 300, wyd. por., s. 2.

³⁵⁵ *Kino „Polonia”*, Ziemia Lubelska 1918, nr 571, wyd. por., s. 3.

³⁵⁶ *Goniec Częstochowski* 1915, nr 142, s. 2.

³⁵⁷ *Z kinematografów*, *Goniec Częstochowski* 1915, nr 159, s. 2.

„Corso” wróciło do „bioskopowych przedstawień” w październiku 1915 prezentując zestaw złożony z „Fatalnej godziny” warszawskiej wytwórni „Kosmofilm” oraz trzech krótkich metraży: „Dziennika Pathé”, dokumentu „Ogród zoologiczny” i komedii „Nieoczekiwany powrót”. Nie zrezygnowało oczywiście z występów scenicznych. Program powyższy uzupełniała farsa „A to mi adwokat”³⁵⁸. Z czasem utrwalił się zwyczaj organizowania sensów kinematograficznych w soboty i niedzielę, a w pozostałe dni tygodnia występów na scenie³⁵⁹. Udoskonalona została także infrastruktura techniczna³⁶⁰. Filmów polskich, nawet jeśli pochodziły z przedwojennego repertuaru, nie unikał „Odeon” – w listopadzie 1915 roku odbyło się kilka pokazów „Słodyczy grzechu” kolejnego obrazu, wyprodukowanego w Warszawie, tym razem w incydentalnej wytwórni „Sokół”³⁶¹. Stałymi dostawcami filmów były warszawskie biura kinematograficzne „Fotofilm”³⁶², „Corso”³⁶³, nieco później „Globus”³⁶⁴. Wydaje się, że częstochowska widownia filmowa była dosyć aktywna – potrafiła artykułować swoje postulaty dotyczące repertuaru i domagać się ich spełnienia. W kwietniu 1916 roku redakcja „Gońca” opublikowała list dotyczący oczekiwań jednej z miejscowych kinomanek – stałej prenumeratorki Eligii B.:

Szanowny Redaktorze. Wybacz, że zajmę nieco miejsca na szpaltach Twego poczytnego „Gońca”, ale mimo woli przy przeglądaniu programów naszych kinematografów, nasuwa mi się myśl, czemu to pośród nawału różnych „Żon” i „Mężów” z błędami i bez błędów żaden z pp. właścicieli kinematografów nie pomyśli o spopularyzowaniu obrazów o większej dla nas wartości, jak np. „Potop”, który był wprawdzie w Częstochowie już demonstrowany, ale przez czas zbyt krótki, bo zaledwie przez dni parę, nadto po podwyższonych cenach, przez co dla szerszych mas był niedostępny. Sądzę, że przede wszystkim więc uprzystępnienie tego obrazu i innych tego rodzaju zasługuje na uwzględnienie³⁶⁵.

Niemal natychmiast zareagowała na ten apel dyrekcja „Teatru Paryskiego”, która sprowadziła obraz Czardynina i wyświetlała go, nie podnosząc cen za bilety³⁶⁶. Filmowy „Potop” był pełen odwołań do narodowej tradycji, wskrzeszał poczucie dumy i w przestrzeni publicznej stanowił punkt oparcia dla obywatelskiej, niepodległości-

³⁵⁸ *Z teatru „Corso”*, *Goniec Częstochowski* 1915, nr 249, s. 2.

³⁵⁹ *Goniec Częstochowski* 1915, nr 252, s. 4.

³⁶⁰ *Z „Corsa”*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 23, s. 3.

³⁶¹ *Goniec Częstochowski* 1915, nr 277, s. 3.

³⁶² *Goniec Częstochowski* 1916, nr 34, s. 2.

³⁶³ *Goniec Częstochowski* 1916, nr 50, s. 3.

³⁶⁴ *Goniec Częstochowski* 1917, nr 261, s. 1.

³⁶⁵ *Listy do redakcji*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 82, s. 3.

³⁶⁶ *„Potop” w Paryskim*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 87, s. 2.

wej integracji społecznej. Być może ilustrująca poszczególne sceny orkiestra kinowa pozwoliła sobie na wzbogacenie instrumentacji o motywy patriotyczne. Niewykluczone nawet, że w muzyczne takty filmowej partytury wplecione zostały elementy Mazurka Dąbrowskiego, a to już się miejscowej opinii publicznej podobać nie mogło. Prasowy apel był jednoznaczny:

Jak trafić do ich umysłów, by wreszcie zrozumieli, że wolno im grywać podczas obrazów w kinematografie marsze Sokółów, czwartaków itp., ale hymnów narodowych grywać nie wolno³⁶⁷.

1 czerwca 1916 roku w sali teatru „Apollo” przy al. Najświętszej Marii Panny 12 zainstalowany został częstochowski „Palais de Glace”, pomysły jako lokalna agenda znanego warszawskiego kinematografu. Do premierowego pokazu filmu „Dusze, które spotykają się o zmroku” przygrywał ośmioosobowy zespół specjalnie skompletowany na tę okoliczność³⁶⁸. Inicjatywa ta przetrwała jedynie kilka miesięcy – we wrześniu „Pałac Lodowy” zniknął z mapy miasta. Natomiast „Odeon”, z uwagi na powodzenie, jakim cieszyły się organizowane przez braci Krzemińskich seanse, nie mieścił się w starym lokalu. Właściciele kina wynajęli zatem pomieszczenia po niedysiejszym teatrze „Corso” na rogu ul. Teatralnej i Panny Marii, przebudowali scenę, widownię oraz poczekalnie, wyburzyli niepotrzebne ścianki i rozbudowali foyer z bufetem, a także zainstalowali kilka luksusowych łóż³⁶⁹. Nowy „Odeon” zainaugurował działalność 14 października, a premierową atrakcją był „Wściekły rywal” produkcji warszawskiego „Sfinksa”³⁷⁰. Zamontowane przed inauguracją urządzenia nie były jedynymi, czyniącymi z kina przestrzeń przyjazną i nowoczesną. Latem 1917 roku bracia Krzemińscy mogli pochwalić się jeszcze jedną innowacją:

W sympatycznej sali *Odeonu* zastosowano wzorem wielkich kinematografów zagranicznych kosztowne mechaniczne ochładzanie powietrza za pomocą elektryczności, które sprawia, że nawet podczas dużego upału jest przyjemny chłód³⁷¹.

Sensacją częstochowskiego życia artystycznego była zapowiedź występów Poli Negri z zespołem teatru „Miraz”³⁷², jak również innej gwiazdy kinematograficznej Mii Mary, która w towarzystwie Walerii Dobosz-Markowskiej i Rafaeli Bończy – także

³⁶⁷ Fr. Gal., „Boże coś Polskę” w kinematografie, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 110, s. 2.

³⁶⁸ „Palais de Glace” w Częstochowie, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 128, s. 4.

³⁶⁹ *Przeniesienie „Odeonu”*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 209, s. 3.

³⁷⁰ *Dzisiejsze otwarcie teatru „Odeon”*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 234, s. 3.

³⁷¹ *Z „Odeonu”*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 128, s. 5.

³⁷² *Pola Negri w Częstochowie*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 281, s. 5.

znanych z ekranu, prezentowała swój kunszt aktorski na początku 1917 roku w „Teatrze Paryskim”³⁷³.

Niechże wolno będzie sprawozdawcy o każdym z wykonawców powiedzieć słówko, ale najwięcej ich poświęcić Mii Marze. Uroczą gwiazdą kinematografu, pełną wdzięku i niewymuszonej gracji tancerka, płasem swym porwała widzów. I nic dziwnego p. Mia Mara tańczy każdym nerwem, w tańcu jest jej czar młodości, jest coś z wdzięku ślicznej kotki, zresztą wystarczy zdaje się, gdy się powie, że stolica zwie swą ulubioną artystkę bajką bajek³⁷⁴.

„Teatr Paryski”, który prowadził także działalność impresaryjną, dość często udostępniał estradę na pozafilmowe atrakcje. W lipcu 1917 roku przyciągnął uwagę widzów organizacją występów telepatycznych Harego Steinschneidra, który wcześniej „bawił w Sosnowcu i Dąbrowie, wprowadzając podziw swoimi seansami”³⁷⁵. Ponadto właściciel tego obiektu potrafił zadbać o jeszcze bardziej przyziemne potrzeby odwiedzających teatr częstochowian. W sierpniu 1917 roku urządził w foyer „bufet cukierniczo-owocarski” zaopatrzonego w wyroby specjalnie sprowadzane z Warszawy³⁷⁶.

Wzorem innych miast lokalne kinematografy włączały się do akcji dobroczynnych – „Odeon” w grudniu 1915 roku dochód z jednego dnia przeznaczył na fundusz opieki nad ubogimi uczniami szkoły Kazimierza Bolewskiego³⁷⁷. Latem roku następnego ten sam kinematograf 30 procent dochodu z kilku przedstawień przekazał władzom oświatowym na dofinansowanie wakacyjnego wypoczynku dla najbiedniejszych uczniów³⁷⁸, pod koniec października ze sprzedaży biletów sfinansował zakup obuwia dla ubogich dzieci żydowskich³⁷⁹, jak również zasilił konto częstochowskiego oddziału „Macierzy Szkolnej”³⁸⁰, a w grudniu wspomógł działalność Sekcji Przeciwzebraczej³⁸¹. Wśród beneficjentów dobroczynności „Odeonu” w roku 1917 znaleźli się: ubodzy członkowie drużyny skautowej im. W. Łukasińskiego³⁸², wychowankowie burdy dla młodzieży im. Stanisława Staszica³⁸³ i niezamożni studenci częstochowskich

³⁷³ *Mia Mara w Częstochowie*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 8, s. 3, „*Mirage*” w *Częstochowie*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 15, s. 3.

³⁷⁴ *Z teatru*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 19, s. 3.

³⁷⁵ „*Fenomen telepatyczny*”, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 151, s. 3.

³⁷⁶ *Innowacja w teatrze „Paryskim”*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 160, s. 3.

³⁷⁷ „*Odeon*” *powiedziałałkowy na uczniów*, *Goniec Częstochowski* 1915, nr 305, s. 4.

³⁷⁸ „*Odeon*” *na kolonie letnie*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 153, s. 5.

³⁷⁹ „*Odeon*” *na cel dobroczynny*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 251, s. 3.

³⁸⁰ *Dzisiejsze przedstawienie w „Odeonie” na Macierz Szkolną*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 255, s. 3.

³⁸¹ „*Odeon*” *na Sekcję Przeciwzebraczą*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 280, s. 5.

³⁸² *Na biednych skautów*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 25, s. 3.

³⁸³ „*Odeon*” *na bursę im. Staszica*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 217, s. 4.

uczelnii³⁸⁴. Zresztą tych ostatnich bracia Krzemińscy potrafili wspierać także w inny sposób – od marca 1917 roku wszyscy miejscowi żacy mogli nabywać bilety z 50-procentową zniżką³⁸⁵. Oczywiście „Teatr Paryski” też uczestniczył w podobnych akcjach – w listopadzie 1916 i 1917 r. część zysków z przedstawień zasilła kasę Towarzystwa „Samopomocy” I-go Gimnazjum Polskiego³⁸⁶, a na początku roku następnego Robotniczej Strzechy Dziecięcej im. J. Z. Pereca przy Związku Szerzenia Oświaty wśród Robotników Żydowskich w Częstochowie³⁸⁷. Krótco przed odzyskaniem niepodległości – w czerwcu 1918 roku – „Odeon” przyłączył się do kwesty „Ratujmy dzieci”, wpłacając na fundusz akcji 25 procent „ogólnego targu” z prezentacji filmu „Pamiętnik Zosi” z Ossi Oswaldą³⁸⁸.

W ostatnim roku wojny zaszło niewiele zmian w organizacji lokalnych kinematografów. Publiczność odwiedzała sale projekcyjne, a „Goniec Częstochowski” sumiennie odnotowywał kolejne premiery, odnosząc się do kina jako zjawiska kulturalnego bez uprzedzeń, a nawet bardzo przyjaźnie:

Kinematografy, jedyna w Częstochowie rozrywka, mają swoich zwolenników, którzy nawet w czasach najbardziej poważnych odwiedzają ich mury, zresztą może i słusznie szukając zapomnienia w krainie utudy, jaką bezsprzecznie jest kinematograf³⁸⁹.

Wojna nie przerwała także rozwoju infrastruktury projekcyjnej w mniejszych ośrodkach Królestwa Polskiego. Nie należy jednak zapominać o zniszczeniach w miejscowościach, które przechodziły z rąk do rąk, a pojemne sale kinowe mogły służyć jako prowizorycznie instalowane lazarety, magazyny wojennego sprzętu lub po prostu były dewastowane przez artylerię czy lotnictwo. Jedno z kin w Żyrardowie zostało w pierwszych dniach czerwca 1915 roku zbombardowane podczas seansu przez niemiecki aeroplan. Bomba zabiła 6 i raniła 25 osób, uszkodziła dach i zniszczyła część widowni³⁹⁰.

³⁸⁴ *Dziś Odeon – na studentów*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 242, s. 3.

³⁸⁵ *Ulgę dla studentów w „Odeonie”*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 57, s. 4.

³⁸⁶ *Teatr „Paryski” na „Samopomoc” I-go Gimnazjum Polskiego*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 262, s. 3, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 262, s. 4.

³⁸⁷ *Goniec Częstochowski* 1918, nr 29, s. 4.

³⁸⁸ *Goniec Częstochowski* 1918, nr 114, s. 6.

³⁸⁹ *W krainie utudy*, *Goniec Częstochowski* 1918, nr 43, s. 3.

³⁹⁰ *Bomba w kinematografie*, *Naprzód* 1915, nr 241, s. 2. Zbombardowanie żyrdowskiego kina było prawdopodobnie wynikiem nieporozumienia. Eksplozje ładunków wybuchowych zinstalowanych przez rosyjskich saperów w miejscowych zakładach przemysłowych dowództwo stacjonującej po drugiej stronie frontu eskadry niemieckiej wzięło za ostrzał artyleryjski. W konsekwencji dwa samoloty zrzuciły na miasto kilka bomb – jedna z nich trafiła w kinematograf, patrz: *Zniszczenie Żyrardowa*, *Czas* 1915, nr 421, wyd. wiecz., s. 2.

Korespondent krakowskiego „Czasu” podczas swojej wędrówki po opanowanych przez Legiony Polskie ziemiach Królestwa Polskiego opisał, jakim szokiem dla niego był wjazd do centrum Jędrzejowa:

Rzucamy okiem na rynek, zastawiony wozami i furgonami. Palilo się kilka lamp elektrycznych, gdyż światło rzucone przez Rosjan przy odwrócenie znów działa. Jedna oświeca szyld: „Kinematograf Urania”. Miasteczko cieszyło się tą rozrywką dawniej, teraz z filmów ani śladu. Jędrzejów jest sam ekranem, na którym ukazują się obrazu wojny, stokroć straszliwsze od zdjęć najbardziej fantastycznych³⁹¹.

Piotrków Trybunalski był miastem szczególnie ważnym, bo stał się na okres kilkunastu miesięcy siedzibą Departamentu Wojskowego Naczelnego Komitetu Narodowego. Wydawana tam prasa legionowa, głównie „Wiadomości Polskie”, stanowiła główne źródło wiedzy o akcji niepodległościowej. Bezpośrednio po wkroczeniu armii austro-węgierskiej zmiany w organizacji przestrzeni miejskiej były niemal niezauważalne:

Wygląd Piotrkowa nie uległ zresztą zmianie pozatem, że jest tu dużo szpitali i herbaciarni ulicznych, sprzedających brudny, ale gorący płyn po 20 fen. za szklankę. W kinematografach popisuje się, jak za najlepszych czasów Max Linder³⁹².

W maju 1915 roku właściciel siedleckiego kinoteatru „Lux” wykupił parcelę leżącą w bezpośrednim sąsiedztwie tego największego w mieście obiektu kinowego. Natychmiast rozpoczął też budowę domu, którego istotną częścią miała być „specjalna sala dla przedstawień kinematograficznych oraz scena wynajmowana na przedstawienia teatralne”³⁹³. Przedsiębiorca ten, Piotr Piasecki, zresztą już wcześniej znany był ze skłonności do inwestowania – znacznie wykraczającego poza branżowe limity, np. kilka miesięcy przed wybuchem wojny złożył siedleckiemu magistratowi ofertę sfinansowania nowego miejskiego systemu oświetlenia ulicznego za sumę 2500 rubli, co z uwagi na nadchodzące wydarzenia pozostało tylko autoprezentacyjną deklaracją³⁹⁴.

Ubogie kinematografy w miastach liczących kilkanaście tysięcy mieszkańców oferowały lokalnym społecznościom uproszczone formy filmowych komunikatów. Iluzjon „Kinema”, będący „jedyną rozrywką mieszkańców Radomska”, by zminimalizować koszty, w roku 1917 musiał zrezygnować z oprawy muzycznej prezentowanych obrazów:

³⁹¹ *Samochodem po Królestwie*, Czas 1915, nr 32, wyd. wiecz., s. 1.

³⁹² *W Piotrkowie*, Nowa Reforma 1915, nr 125, wyd. pop., s. 1.

³⁹³ *Kronika*, Głos Podlasia 1915, nr 20, s. 4.

³⁹⁴ *Kronika*, Głos Podlasia 1914, nr 6, s. 5.

Obecnie panuje w czasie widowiska martwa i męcząca cisza, w której zamiast muzyki słychać szmer aparatu³⁹⁵.

Tarnów przez krótki czas pozostawał w rękach rosyjskich, ostatecznie jednak zniszczenia wojenne oszczędziły go. Kina, choć nie wszystkie, musiały odnaleźć się w nowej sytuacji. „Apollo” zamieniono na stajnię, ale seanse w „Heliosie” cieszyły się nieskrywanym poparciem carskiej władzy wojskowej³⁹⁶. „Marzenie” dopiero w lutym 1915 roku zostało uruchomione dzięki działaczom Towarzystwa Szkoły Ludowej p. Nowakowskiemu i Wowonkiewiczowi – doczekało rosyjskiego odwrotu w maju i egzystowało do końca wojny świetnie³⁹⁷. Miasto odwiedził w tym właśnie czasie korespondent „Russkogo Słowa”, który opisując życie codzienne Tarnowa pod austriackim ostrzałem artyleryjskim, zauważył rolę, jaką w tej codzienności pełniło kino:

Za gimnazjum świeci się kinematograf „Helios”. W ogromnej ciemnej sali pokazują obrazki z wojen napoleońskich w Tyrolu. Patrzą wojskowi – Efektowna wojna! Nie taka jak obecna, My jak krety kopujemy się w ziemi³⁹⁸.

Na początku roku następnego kinowa infrastruktura powróciła do stanu przedwojennego, co zresztą dla niektórych komentatorów życia galicyjskiego wcale nie było powodem do dumy:

Życia umysłowego, w szerszym znaczeniu, ruchu humanistycznego, na większą skalę (prócz Ligi kobiet, pracującej z pożytkiem) ani śladu. (...) Za to mamy – jako strawę duchową – aż trzy kina³⁹⁹.

Stryj, miasto leżące w bezpośredniej bliskości frontu, miał dużo szczęścia, gdyż ostrzał artyleryjski ominął je i pozostało praktycznie niezniszczonym. Jednak późną wiosną 1915 roku życie w nim całkiem przycichło. Ulice pustoszały już przed godz. 20.00, a kawiarnie okupowali jedynie oficerowie austriaccy, bowiem miejscowych nie stać było na taki wydatek. Istniał natomiast jeden kinematograf należący do miejscowego „Sokoła” – zapewne będący lokalnym centrum rozrywki⁴⁰⁰.

Pod koniec 1915 roku działały w Kołomyi, liczącej ponad 40 000 mieszkańców, dwa kina. Dynamikę miejscowego życia filmowego ilustrowały słowa piosenki, jaką

³⁹⁵ Z „Kinemy”, Dziennik Narodowy 1917, nr 234, s. 4.

³⁹⁶ Tom. Pluta, *Tarnów po inwazji rosyjskiej*, Nowa Reforma 1915, nr 256, wyd. pop., s. 2.

³⁹⁷ Z *kraju. Tarnów*, Nowa Reforma 1915, nr 504, wyd. pop., s. 2. Roman Włodek pisze, że należące do LSP kino „Marzenie” w okresie poprzedzającym jego ponowne uruchomienie mogło pełnić rolę magazynu książek z biblioteki towarzystwa znajdującej się kondygnację wyżej, patrz: Roman Włodek, *100 lat Marzenia. Historia kina w Tarnowie*, Tarnów 2013, s. 48.

³⁹⁸ *Życie Tarnowa*, Gazeta Narodowa 1915, nr 39, s. 3.

³⁹⁹ *Z różnych stron. Tarnów*, Naprzód 1916, nr 27, s. 6.

⁴⁰⁰ *W Stryju*, Kurier Warszawski 1915, nr 125, s. 5.

śpiewano na kołomyjskiej scenie amatorskiej: „Oplotła jakaś mania świat, kinoteatr każdy zwiedza rad, wić prawie co godzina, powstają nowe kina”. Co prawda nie co godzina, ani nawet nie co rok, ale jednak w czasie wojny zwiększyła się miejska przestrzeń kinematograficznych pokazów. Do istniejącego już kilka lat, a będącego własnością miejscowego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” iluzjonu o tej właśnie nazwie, dołączył „Helios” ulokowany w sali widowiskowej kasy oszczędności, którego właścicielem był inż. Jaskólski. W tym wieloetnicznym mieście, którego społeczeństwo tworzyli Żydzi, Polacy i Ukraińcy, uniwersalny język kina trafiał do wszystkich. Frekwencja dopisywała na tyle, że polska opinia publiczna zaczęła domagać się od Jaskólskiego, aby dochód przynajmniej z dwóch seansów miesięcznie przeznaczal na cele narodowe⁴⁰¹.

Sokal dopisano do kinematograficznej mapy Galicji dopiero w połowie 1918 roku, kiedy powstało „Kino Polowe” – jedyna rozrywka umysłowa, jeśli tak można ją nazwać – pisał korespondent „Kuriera Lwowskiego”⁴⁰².

Dla Przemyśla, miasta i twierdzy będącymi frontowymi rubieżami przechodzący mi z rąk do rąk, pierwsze lata wojny nie były zbyt korzystne. Ucierpiała na tym także infrastruktura filmowa. Niemniej w 1915 roku działały następujące kina: „Apollo”, które, mimo iż odwiedziło je w pierwszym roku wojny 150 000 widzów, po kilku miesiącach jednak przestało istnieć, „Odeon” należący do miejscowego przedsiębiorcy p. Szafrana, które spotkał ten sam los, „Urania” od 1916 roku nosząca nazwę „Polonia” i „Olimpia”. Z inicjatywy Galicyjskiego Oddziału Towarzystwa Czerwonego Krzyża w styczniu 1916 roku zainstalowano kinematograf, który wzorem lwowskich kin zarządzanych przez tę instytucję, miał wzbogacić jej fundusz. Pierwsze dwa miesiące działalności przyniosły dochód w wysokości 13 000 koron, która to suma została podzielona między Towarzystwo Czerwonego Krzyża a fundusz wdów i sierot po poległych galicyjskich żołnierzach⁴⁰³. W 1917 roku inicjatywę wykazała ks. Lubomirska – wspólnie z wiedeńską firmą Deutsch-German powołała do życia kino „Sierotka” mieszczące się w obiekcie „Sokoła”. Na skutek wycofania się wiedeńczyków, udziały księżnej Lubomirskiej, która zawiązała spółkę z żoną wykładowcy miejscowej szkoły handlowej p. Żukowską, nie wystarczyły i w maju 1918 roku kinematograf przeszedł do historii. Wojnę przerwały jedynie „Polonia” i „Olimpia”.

Latem 1916 roku do miejskich depozytariuszy kin Czerwonego Krzyża dołączyło podhalańskie Zakopane. W sali restauracyjnej hotelu „Morskie Oko” z inicjatywy przy-

⁴⁰¹ *Kołomyja. Kinoteatrów mamy już dwa*, Gazeta Poranna, Lwów 1916, nr 2654, s. 3.

⁴⁰² *Ze Sokala*, Kurier Lwowski 1918, nr 303, wyd. por., s. 5.

⁴⁰³ *Kino Czerwonego Krzyża*, Gazeta Wieczorna, Lwów 1916, nr 2791, s. 7.

byłych ze Lwowa płk. Waltera Schmidta i dyrektora wszystkich iluzjonów podległych galicyjskiemu oddziałowi organizacji Norberta Siegelbauma odbyły się w sierpniu inauguracyjne seanse, z których dochód przeznaczony został na pomoc żywnościową dla rodzin walczących żołnierzy⁴⁰⁴.

Rozwój sieci kinematograficznej na terenach przyszłego państwa polskiego podczas Wielkiej Wojny nie wyeliminował wszystkich konsekwencji kolonialnego statusu kultury narodowej. Kin w centralnych ośrodkach polskich było znacznie mniej niż w stolicach metropolii – w 1916 roku w Rosji funkcjonowało 4000 kinematografów, a w samym Petersburgu było ich 229⁴⁰⁵; w stolicy wilhelmińskich Niemiec „kientoppów”, czy też według uproszczonej wersji „kintopów”, u progu wojny uważni obserwatorzy naliczyli 206⁴⁰⁶, zaś w Wiedniu nie mniej niż 150⁴⁰⁷. W roku 1918 w stolicy Polski funkcjonowało około 40 iluzjonów, w Łodzi 16, Lwowie 13, Wilnie 6, Poznaniu 7, Bydgoszczy i Toruniu 4. Oprócz „Sfinksa” filmy na terenie większym niż Królestwo Polskie rozprowadzały inne podmioty – „Argus”, „Kinofilm” prowadzony przez A. Kunowskiego jr. specjalizujący się również w sprzedaży aparatów kinematograficznych⁴⁰⁸, „Globus”, „Polfima”, „Progress”, agencja „Corso”. Ta ostatnia w 1918 roku dysponowała rozległymi kontaktami międzynarodowymi i posiadała wyłączność na rozprowadzanie filmów kopenhaskiej wytwórni „Nordisk” i budapesztańskiego „Phenix filmu”⁴⁰⁹. Rozbudzone zainteresowanie możliwościami komunikacji filmowej, którego znaczącym etapem była wojenna przygoda X Muzy, ufundowało w nadchodzących latach celuloidową niepodległość, w postaci coraz bardziej konsekwentnie budowanego systemu świetlnych prezentacji. Nowa sytuacja wywołała nowe zjawiska – wojnę napisową na terenach dwukulturowych, szczególnie na Śląsku i w Wielkopolsce, ogólnopolską walkę kinematografów z magistratami o ograniczenie świadczeń podatkowych rujnujących filmowych przedsiębiorców, wreszcie przygotowanie instytucji kinematograficznej do przełomu dźwiękowego. Filmowa Rzeczpospolita stanęła przed wyzwaniem znacznie poważniejszymi niż monopole magnetów filmowych i nieuczciwa branżowa konkurencja.

⁴⁰⁴ *Kronika zakopiańska*, Gazeta Poranna, Lwów 1916, nr 3055, s. 4.

⁴⁰⁵ Siemion Ginzburg, *Kinematografija doriewoliucyjnojoj Rossii*, Moskwa 2007, s. 189.

⁴⁰⁶ Sabine Hake, *German National Cinema*, New York 2008, s. 12.

⁴⁰⁷ Peter A. Schauer, *Filme im alten Österreich. Der Höritzer Passionsfilm*, Wien 1996, s. 65.

⁴⁰⁸ Kurier Warszawski 1918, nr 258, wyd. wiecz., s. 1.

⁴⁰⁹ Przegląd Poranny 1918, nr 150, s. 1.

Ciężka dola kinematografów

Podatki od widowisk

Bezpośrednio przed wybuchem Wielkiej Wojny sprawy fiskalne – tak mocno w nadchodzącym czasie utrudniające życie właścicielom kinoteatrów – z rzadka trafiały pod osąd opinii publicznej. Rygorystyczne przepisy rosyjskiej administracji gubernialnej można było jedynie respektować lub... zrezygnować z branżowej działalności. Co prawda prasa opisywała manipulacje właścicieli kinematografów, którzy postępowali się mało wyrafinowanymi metodami, by uniknąć ponoszenia dodatkowych obciążeń, ale były to jedynie, takie jak niżej opisany, incydenty:

W niektórych kinematografach zwłaszcza „żydowskich” ciągle trwają oszustwa z biletami wejścia. Publiczność na to nie reaguje, mimo że straty ponoszą zakłady dobroczynne, które pobierają procent od biletów. Oszustwo polega na tym, że kasjerka nie wrywa biletów z książki, lecz podaje gotowy, woźny zaś nie rozdiera biletu, lecz oddaje go z powrotem do kasy. W ten sposób za jednym biletem wchodzi 10 osób kolejno¹.

Pod koniec kwietnia 1914 roku właściciele kinematografów w Królestwie Polskim i na Litwie zostali poinformowani o przygotowaniach do utworzenia międzyresortowej delegacji, której zadaniem było m.in. uregulowanie statusu podatku przemysłowego od prowadzenia kin. Z związku z tym, że podstawą obliczania miały być opłaty dzierżawne za pomieszczenia wynajmowane na potrzeby prezentacji filmowych lub liczba posiadanych miejsc w obiektach własnych, przedsiębiorcy kinematograficzni zostali poproszeni o dostarczenie na biurka naczelników odpowiednich izb skarbowych szczegółowych informacji tego dotyczących². Kategoryzowanie danych, mogących posłużyć do opracowania podatkowych regulacji, nie było niczym nowym – jeszcze w marcu 1914 roku piotrkowska inspekcja gubernialna zażądała od inspektorów

¹ *Oszustwa biletowe*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 665 (207), s. 2.

² *Opodatkowanie kinematografów*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 91, s. 3, *Opodatkowanie kinematografów*, Rozwój 1914, nr 90, s. 3, *Opodatkowanie kinematografów*, Kurier Litewski 1914, nr 73, s. 2.

skarbowych przedstawienia danych statystycznych o liczbie kinematografów w Łodzi oraz o liczbie krzesel w poszczególnych iluzjonach³. Zapewne też celom domiaru fiskalnego służyło inne polecenie, jakie rosyjskie ministerstwo skarbu wydało urzędnikom komor celnych w Królestwie Polskim. Tym razem zobowiązywano ich do prowadzenia ścisłej statystyki filmów sprowadzanych spoza Rosji⁴.

Informacje o projektowanych zmianach w Imperium Rosyjskim ogłosiła prasa zachodnich guberni już w warunkach wojennych – 11 września 1914 roku. Zarządcy kinematografów stawali się, obok właścicieli nieruchomości i przemysłowców, uczestnikami postępowań skarbowych, które w nowych warunkach miały dodatkowo zasilić budżet centralny. Minister finansów zaproponował, aby wszystkie kinematografy podzielone zostały na trzy kategorie w zależności od ponoszonych rocznych kosztów czynszowych – powyżej 5000 rubli; od 1000 do 5000 rubli i pozostałe. Danna od pierwszych miała wynosić rocznie 750 rubli; od drugich od 75 do 225 rubli, ostatnich zaś obowiązywać miała taryfa – od 15 do 45 rubli. Przy obliczaniu podatku miała być brana pod uwagę także „klasa miejscowości w jakiej znajdują się kinematografy”. Dla właścicieli urządzeń przenośnych ustalono opłatę w wysokości 50 rubli. Jak obliczyło ministerstwo finansów – przy istniejących w Rosji 2667 kinoteatrach wpływy do państwowej kasy z tytułu egzekucji tego domiaru miały wynieść około 600 000 rubli⁵. Prezentowane plany, nieco zmodyfikowane w grudniu 1914 roku, po opublikowaniu w „Gońcu Urzędowym” (*Prawitielstwiennyj Wiestnik*) nabrały mocy wykonawczej. Od 1 stycznia 1915 roku opodatkowaniu przemysłowemu miały podlegać wszystkie kinematografy, za wyjątkiem tych, które utrzymywane i eksploatowane były bezpośrednio przez instytucje rządowe, samorządowe, naukowe, szkolne oraz kuratoria, komitety i towarzystwa trzeźwości ludowej. Kina zostały skategoryzowane nie tylko według wcześniej zaproponowanych wysokości świadczeń czynszowych, ale również liczby miejsc, jakimi dysponowały. W pierwszej grupie znalazły się kina wyposażone w więcej niż 500 krzesel, w drugiej od 150 do 500 krzesel, a do trzeciej zaliczone zostały iluzjony małe, w których pomieścić się mogło jedynie 150 widzów. Zniesiony został ryczałt podatkowy dla właścicieli przenośnych aparatów projekcyjnych. Zamiast niego wprowadzono obowiązek wykupywania jednorazowych świadectw przemysłowych, za które trzeba było zapłacić 30 rubli⁶. Spodziewane

³ *Podatek z kinematografów*, *Rozwój* 1914, nr 92, s. 3.

⁴ *Rejestracja film*, *Nowa Gazeta Łódzka* 1914, nr 107, s. 3, *Rejestracja film*, *Rozwój* 1914, nr 107, s. 3.

⁵ *Nowe podatki*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 422, wyd. pop., s. 1, *Nowe podatki*, *Ziemia Lubelska* 1914, nr 260, s. 1.

⁶ *Nowe podatki*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 573, wyd. pop., s. 1, *Podatek od kinematografów*, *Nowa Gazeta* 1914, nr 588, wyd. por., s. 2, *Podwyższenie podatków*, *Goniec Poranny* 1914, nr 415, s. 1.

wpływy od właścicieli kinoteatrów w całym Cesarstwie obliczono na 525 000 rubli. Zważywszy, iż zwiększenie wysokości podatku przemysłowego zasadniczego miało przynieść 18 milionów rubli, zyski z podatku kinematograficznego były stosunkowo niewielkie⁷.

Kilka tygodni przed opuszczeniem Warszawy przez Rosjan zapowiedziany został nowy domiar. Na skutek umowy zawartej między ministrem skarbu Piotrem Barkiem a szefem kancelarii carskiej Aleksandrem Bułyginem przez najbliższych dwanaście miesięcy miała obowiązywać danina specjalna od widowisk i zabaw publicznych⁸. Ze zrozumiałych powodów dla ziem, które znalazły się pod okupacyjną administracją państw centralnych pozostała ona jedynie zapisem na urzędowym papierze. Zresztą nawet w Moskwie pomysł ten budził opory niektórych, szczególnie związanych z teatrem, środowisk. Wydział Cesarzowej Marii, matki cara Mikołaja II prowadził zdecydowaną akcję w ministerstwie skarbu na rzecz likwidacji tego obciążenia⁹.

Niemiecka armia zajęła Warszawę 5 sierpnia 1915 roku i ustanowiła swoją administrację. Pod koniec roku mogła ona podliczyć dochody, jakie na mocy wcześniejszych regulacji przyniosła działalność rozrywkowa:

sierpień – 2000 rubli
wrzesień – 4000 rubli
październik – 6200 rubli
listopad – 5400 rubli
grudzień – 5000 rubli¹⁰

Najbardziej uciążliwym i konsekwentnie egzekwowanym obowiązkiem, spędzającym sen z oczu stołecznych przedsiębiorców filmowych, był komunalny podatek na rzecz teatrów rządowych. Zalegalizowany jeszcze w sierpniu 1914 roku Komitet Obywatelski miasta Warszawy, działający pod przewodnictwem ks. Zdzisława Lubomirskiego, a będący namiastką polskiej reprezentacji samorządowej i politycznej, został poproszony o pomoc przy jego likwidacji, a przynajmniej złagodzeniu skutków. „Kurier Poranny”, który stanął po stronie iluzjonów, zakwestionował tę daninę pod względem zarówno prawnym, jak i moralnym. Po pierwsze redaktor „Kuriera” uznał, że rozporządzenie namiestnika guberni warszawskiej z 1908 roku, będące podstawą egzekucji, nie zostało wpisane do „Dziennika Praw Królestwa Polskiego”

⁷ *Nowe podatki*, Nowa Gazeta 1914, nr 294-b, dod. nadzwyczaj., s. 2.

⁸ *Opodatkowanie widowisk*, Gonicz Wieczorny 1915, nr 307, s. 7.

⁹ *Podatek od widowisk*, Dziennik Kijowski 1916, nr 111, s. 2.

¹⁰ *Podatek od widowisk*, Gonicz Poranny 1915, nr 651, s. 2.

i dlatego zwykłą decyzją administracyjną można je odwołać. Po wtóre inkryminowany akt prawny stanowić miał zabezpieczenie dla polskich teatrów przed ekspansją zagranicznych trup przyjezdnych, których występy odwiedzała publiczność bogatsza i bardziej wpływowa, niż bywalcy miejsc z dominującym repertuarem rodzimym, a nie przed zainstalowanymi w stolicy kinematografami. Ponadto obrońcy kinoteatru zauważyli jeszcze jeden ontologiczny aspekt sprawy:

Nie ulega następnie wątpliwości, że kinematografy w ogóle do rzędu widowisk teatralnych nie mogą być zaliczone, wszystkie prawodawstwa zapatrują się na nie, jako na przedsiębiorstwa przemysłowe i nakazują pobieranie od kinematografów podatków przemysłowych. W kinematografach demonstrują się fotograficzne obrazy: jeżeli wystawa obrazów artystycznych nie jest podciągana pod kategorię widowisk, to tym mniej może być uważana za widowisko wystawa obrazów fotograficznych. Na pogląd taki bynajmniej nie może wpłynąć okoliczność, że podczas wystawiania obrazów przygrywa taka lub inna muzyka i nie dla niej bowiem schodzi się publiczność, lecz dla obejrzenia obrazów. Muzyka przygrywa wszak w restauracjach i kawiarniach i okoliczność ta bynajmniej nie czyni z restauracji widowiska teatralnego. Zarówno w restauracjach jak i w kinematografach celem zebrania się publiczności nie jest muzyka. Że kinematografy są tylko przedsiębiorstwami, najlepiej widać z tego, że ostatnio opłacały one podatki przemysłowe i dodatkowe podatki dochodowe, niezależnie od ofiar na rzecz miasta i instytucji dobroczynnych. Ściąganie niezależnie od powyższych opłat szóstą część na rzecz teatrów było więc nie tylko nieprawne, ale i wręcz niestuszne¹¹.

Argumentacja warszawskiego publicyisty odzwierciedlała ówczesne społeczne traktowanie filmu jako zjawiska zawieszonego między sztuką a działalnością zarobkową. Kluczowe jednak było zastosowanie w publikacji kategorii widowiska, do którego pokazów „fotograficznych obrazów” zaliczyć – zdaniem dziennikarza „Kuriera Porannego” – nie sposób. Jednak pojawiają się w przywołanym tekście porównania seansów kinematograficznych do ekspozycji dzieł sztuki (obrazów artystycznych) i wskazanie na, dominujący w całości prezentacji, wizualny charakter komunikatu. Muzyka, będąca komponentem audiowizualności seansu filmowego, nie była zatem traktowana jak integralna część dzieła. Nie sposób dziś określić, ile w tym wywodzie autentycznego przekonania, a ile przebiegłej gry retorycznej. Prawdopodobnie tekst został napisany z uwzględnieniem obu tych przesłanek. Istniały też stanowiska odmienne. „Goniec Poranny” w sierpniu 1915 roku opublikował list Henryka Mendelssohna, warszawianina spoza branży, dla którego obciążanie prywatnych teatrów polskich było działaniem szkodliwym z punktu widzenia interesów narodowych. Nie

¹¹ *Kinematografy i szósta część*, Przegląd Poranny 1915, nr 9, s. 6.

dostrzegł jednak takiej szkodliwości w przypadku kinematografów¹². Jednym słowem, ten anachroniczny domiar, obowiązujący od czasów carskich, właściciele kinoteatrów kontestowali już w pierwszym miesiącu instalowania nowych porosyjskich porządków. 15 września 1915 r.:

kilka kinematografów i widowisk prywatnych odmówiło płacenia szóstej części na rzecz teatrów miejskich i sprzedawało bilety bez marek na cele dobroczynne, powołując się na to, że wobec rozwiązania komitetu centralnego, opłata wszelkich podatków ustać powinna¹³.

Centralny Komitet Obywatelski, będący polską reprezentacją samorządową, został rzeczywiście rozwiązany, ale stanowiska właścicieli kin nie podzieliła niemiecka władza policyjna, jako organ właściwy dla rozpatrywania tego rodzaju sporów. Jeszcze tego samego dnia prezydent policji wysłał funkcjonariusza w randze komisarza do właścicieli zbuntowanych kinematografów z obowiązującą wykładnią prawną dotyczącą przepisów podatkowych. Wynikało z niej, że kinoteatry nadal miały odprowadzać pobieraną do tej pory na rzecz teatrów miejskich szóstą część wpływów za bilety. Ponadto do kasy magistratu wpłacany powinien być podatek w wysokości 3 procent, a także świadczenie na cele dobroczynne, pobierane za pomocą naklejania marek. Prezydent Policji Ernst Glasenapp nie przewidywał żadnych ustępstw i zapowiedział, że wszystkie należności pod groźbą zamknięcia obiektów mają być natychmiast uregulowane. Sytuacja zatem była dość napięta i nie budowała zaufania pomiędzy stronami, tym bardziej że daniny publiczne dotyczyły wszystkich organizatorów imprez masowych.

W połowie grudnia 1915 roku przedłożono zainteresowanym projekt nowych regulacji, które miały charakter konsolidacyjny. Zamiast dotychczasowych kilku zobowiązań – wprowadzano jedno dla „kinematografów, widowisk cyrkowych, balów i zabaw publicznych, zabaw ogrodowych, sal ze scenami do wykonywania popisów, piosenek i kupletów”, ale dość uciążliwe, bo wynoszące 30 procent od wartości sprzedanych biletów¹⁴. Według szacunków księgowych, wpływy z tego tytułu w nadchodzącym roku miały zasilić kasę komunalną kwotą 200 000 rubli¹⁵. Jednak warszawska opinia publiczna coraz częściej uznawała racje i argumenty przedsiębiorców kinematograficznych, traktując pomysły dotyczące podniesienia podatków jako niesprawiedliwe i drakońskie:

¹² *Listy do redakcji. O szóstą część*, Goniec Poranny 1915, nr 398, s. 2.

¹³ *Szósta część*, Kurier Warszawski 1915, nr 256, s. 2.

¹⁴ *Wiadomości bieżące. Z miasta. Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1915, nr 247, wyd. por., s. 1-2.

¹⁵ *Nowe podatki miejskie*, Kurier Warszawski 1915, nr 360, wyd. wiecz., s. 2.

30 % podatku od biletów na „inne widowiska” przez co prawdopodobnie rozumieć należy przede wszystkim kinematografy, wydaje nam się także ciężarem przesadzonym i zawodnym jako źródło dochodowe. Kinematografy są popularnymi widowiskami, których powodzenie zależy przede wszystkim od niskiej ceny. Podniesienie cen o blisko jedną trzecią przy fatalnych warunkach materialnych ludności może tak zmniejszyć odwiedzanie tych widowisk, że preliminarz podatkowy w tej mierze zupełnie zawiedzie. Trzeba by tu również umiarkować normę podatkową. 15 % opłaty na rzecz miasta byłoby normą wystarczającą¹⁶.

Będąca tematem wielu publikacji danina na rzecz teatrów rządowych nie mogła jednak zostać zniesiona. Przedsiębiorcy kinematograficzni usiłowali zatem doprowadzić do przynajmniej częściowego złagodzenia licznych obciążeń. Złożyli nawet propozycję, w myśl której o wysokości podatku miała decydować komisja pracującą pod nadzorem komitetu obywatelskiego, do której włączeni zostaliby dwaj przedstawiciele branży kinowej. W memoriale przedstawionym władzom uskarżali się także na magistrackich urzędników:

Aż do czasu ustanowienia owej komisji, właściciele kinematografów proszą o zawieszenie czynności kontrolujących lub nadania im form mniej radykalnych, gdyż obecnie gorliwość funkcjonariuszów, przybiera formy wręcz drastyczne, co pominiawszy wszelkie inne względy, jest niepożądane – wobec licznie zgromadzonej publiczności, i tak już bardzo zdenerwowanej wypadkami czasów obecnych¹⁷.

Dość szybko jednak okazało się, że mimo chwilowego załamania się frekwencji, wpływy były większe niż w okresie rosyjskim. Szczególnie prestiżowe śródmiejskie kinoteatry, wyposażone w kilkusetosobową widownię dostarczały kasie komunalnej niemałych kwot domiaru – za kilka tygodni majowych i czerwcowych 1916 roku jeden z kinematografów wpłacił 180, a drugi aż 800 rubli.

Z zestawienia tych dwóch cyfr można sobie wyrobić dostateczne pojęcie, ile miasto traciło na dziwnej gospodarce oraz jakie może osiągnąć zyski przy odpowiednim doborze sił, które z całą sumiennością pełnią rzetelnie podjęte obowiązki¹⁸.

Jakby nie wystarczyło normatywnych obciążeń fiskalnych, polski samorząd odwoływał się też do obywatelskiej, dobroczynnej natury właścicieli kin, co uwidoczniło się jesienią 1915 roku, gdy Sekcja Ofiar Publicznych przy Komitecie Obywatelskim, zaapelowała o przekazywanie części dochodów „na rzecz zgłodniałych warstw ludności naszej stolicy”. Ewidencja „ofiarnych iluzjonów” miała być prowadzona przez

¹⁶ *Podatek od rozrywek*, Nowa Gazeta 1916, nr 1, wyd. por., s. 4.

¹⁷ *W sprawie szóstej części od kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 1043 (225), s. 6.

¹⁸ *Dochód z kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 65, s. 4.

biuro owej sekcji¹⁹. Branża kinematograficzna zresztą gotowa była ponosić koszty świadczeń na rzecz dobroczynności publicznej, ale w zamian jej przedstawiciele oczekiwali zwolnienia od odprowadzania 1/6 dochodu do kasy komunalnej²⁰. Dzierżawca kina „Casino” w listopadzie tego roku zdobył się na bardzo szeroki gest – przeznaczył całkowity dochód z trzech dni na biednych. Oczywiście bilety z uwagi na filantropijny cel akcji, wolne były od obciążeń podatkowych, a nad ich sprzedażą czuwał urzędnik wydelegowany przez Sekcję Zbierania Ofiar Komitetu Obywatelskiego²¹.

W lutym 1916 roku wydawało się, że problem został rozwiązany. Zatwierdzony przez władze niemieckie zapis podatkowy przewidywał obniżenie wysokości daniny do 15 procent dla wszystkich przedsiębiorstw rozrywkowych oraz modyfikował procedurę wnoszenia opłat – miały być one wliczone w cenę biletu, a nie jak dotychczas dopisywane jako świadczenie dodatkowe²². Jednak magistrat bardzo szybko znalazł sposób, aby zburzyć krótkotrwałe zawieszenie broni z kinematografami. Tym razem poszło o plakaty reklamowe umieszczane w przestrzeni ulicznej, głównie na chodnikach – zarząd miejski postanowił, że reklamy tego rodzaju kosztować będą po 30 rubli rocznie, od każdego zajmującego nie więcej niż metr kwadratowy miejsca ogłoszeniowego²³. Ten etap sporu zakończyło czasowe, a uchwalone w maju, zawieszenie wcześniejszych przepisów²⁴.

Kolejna odłona fiskalnego starcia miała miejsce w sierpniu 1916 roku – zarząd miasta uchwalił, a władze okupacyjne zatwierdziły nowe regulacje, które objęły oprócz kinoteatrów i biletowanych występów rozrywkowych także teatry miejskie i, do tej pory zwolnione z obowiązku podatkowego, przedstawienia o charakterze dobroczynnym. Kwoty pobierane były w wysokości 15 i 25 procent od ceny ryczałtowej biletu w zależności od wartości artystycznej programu. Wolne od zobowiązań fiskalnych były tylko poranki muzyczne i widowiska przedpołudniowe (również kinematograficzne), o ile cena biletu nie przekraczała 50 kopiejek, a także muzea, wystawy i przedstawienia organizowane przez zalegalizowane stowarzyszenia dla swoich członków²⁵. Kasa miejska dzięki tym rozwiązaniom miała wzbogacić się o 500 000 rubli²⁶. Dla

¹⁹ *Odezwa do właścicieli kinematografów*, *Goniec Poranny* 1915, nr 484, s. 2, *Do właścicieli kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1915, nr 266, s. 4.

²⁰ *Goniec Poranny* 1915, nr 614, s. 2, *Kurier Warszawski* 1915, nr 335, wyd. wiecz., s. 4.

²¹ *Kinematograf na głodnych*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 1100 (283), s. 2.

²² *Podatek od widowisk*, *Godzina Polski* 1916, nr 41, s. 5.

²³ *Bezpłatne reklamy kinematografów*, *Kurier Polski* 1916, nr 99, s. 3, *Podatek od reklam*, *Godzina Polski* 1916, nr 101, s. 6.

²⁴ *Podatek od widowisk*, *Kurier Polski* 1916, nr 128, s. 5.

²⁵ *Podatek od widowisk*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 223 (1400), s. 4.

²⁶ *Dochód od widowisk*, *Kurier Polski* 1916, nr 196, s. 3.

pobierania owej daniny został zorganizowany oddzielny wydział, który zlokalizowano w pomieszczeniach po byłym referacie patentowym w gmachu magistratu. Początek akcji podatkowej wyznaczono na 15 sierpnia²⁷. Postanowiono nie zatrudniać nowych kontrolerów – zadania te mieli spełniać już pracujący w urzędzie funkcjonariusze, którym dodatkowo wypłacano 30 rubli miesięcznie²⁸. Wydatki administracyjne obliczono na 30 000 rubli rocznie²⁹. W pierwszym tygodniu pracy najważniejszą czynnością urzędników było dokonanie kategoryzacji instytucji organizujących widowiska, bowiem wielu właścicieli przedsiębiorstw zwróciło się z podaniami o zaliczenie ich działalności do „rzędu widowisk wyższej widowni artystycznej”³⁰. Jednocześnie wyrażali swoje zastrzeżenia liderzy opinii publicznej – artyści i publicyści. Kazimierz Zalewski członek Zarządu Teatrów Miejskich oświadczył:

Podatek na kinematografy uważam za słuszny i uzasadniony, ale z formą podatku pogodzić się nie mogę. System szpiegowstwa jaki jest proponowany, z nagrodami za wykrywanie nadużyć, moim zdaniem, jest poniżający i demoralizujący. Podatek winien być jednorazowy, według opinii rzeczoznawców, bez codziennej kontroli, która sama kosztować ma rocznie 36.000 rubli. Miasto pieniędzy potrzebuje. Ale czemu ich szuka w ten sposób, jaki od lat zwalczano. Czy nie boi się, że stwarza bardzo groźny precedens?³¹

Sprawa była zatem paląca i jednocześnie nietatwa, z uwagi na konfliktowy jej charakter. Dlatego, gdy na zwołanym 16 sierpnia plenarnym posiedzeniu magistratu poświęconym wyłącznie tej kwestii, postanowiono, że kontrolerzy dla skuteczniejszego ściągania domiaru będą sporządzali raporty codziennie z dokładnym wyliczeniem wpływów, opinia publiczna opowiedziała się zdecydowanie po stronie branży kinowej: „Ludzką rzeczą jest zbłądzić, lecz też wątpić nie należy, iż kierując się mądrością obywatelską sekcja finansów zechce uznać swój błąd i czym prędzej go naprawić” – pisała *Gazeta Poranna 2 Grosze*³². Na nic się to jednak zdało:

Co zaś się tyczy kinematografów, kabaretów itp. „rozrywek” to magistrat nie ma zamiaru czynić żadnych ustępstw, zastrzegając, iż pobieranie opłat dodatkowych za szatnię, programy itd. nie może przekroczyć 15 kopiejek i podlegać będzie również opodatkowaniu³³.

²⁷ *Podatek od widowisk*, *Goniec Wieczorny* 1916, nr 376, s. 2.

²⁸ *Podatek od widowisk*, *Gazeta Łódzka* 1916, nr 196, s. 3.

²⁹ *Kontrola podatku od widowisk*, *Kurier Polski* 1916, nr 215, s. 3.

³⁰ *Podatek od widowisk*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 25 (1402), s. 4.

³¹ *Dura lex. 15-procentowy podatek od widowisk*, *Kurier Polski* 1916, nr 229, s. 1.

³² *W sprawie kinematografów*. *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 228 (1405), s. 2.

³³ *Sprawa podatku od widowisk*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 234 (1411), s. 3.

Dla uniknięcia dowolnych interpretacji tego przepisu ustalono, iż od wyżej wspomnianych świadczeń dodatkowych nie będzie pobierać się kwoty wyższej niż 15 procent wpływów³⁴. Decyzje te nie miały charakteru koncyliacyjnego i rozkręcały spiralę nieporozumień po jednej i drugiej stronie. Naturalną tego konsekwencją było, po poprzednim spotkaniu w pomieszczeniach towarzystwa „Sfinks”, ogłoszenie akcji strajkowej przez 43 kinematografy znajdujące się w Warszawie – jedynie dwa – wśród nich „Filharmonia” – nie przyłączyły się do protestu. Prasa uznała racje kin, wręcz apelując do władz miejskich, o zawieszenie wcześniejszych decyzji i umożliwienie iluzjonom normalnej działalności repertuarowej:

Trzeba choćby w ostatniej chwili zawiesić podatek, który ma wejść w życie i poddać całą sprawę rewizji, ani zniszczenie bytu teatrów, ani podważenie egzystencji kinematografów, które są godziwą rozrywką popularną nie może leżeć w interesie zarządu miejskiego. Nowy zarząd ma obowiązek raz jeszcze tę sprawę rozważyć, a w szczególności powołać do narad rzeczoznawców jako też zainteresowanych, którzy mogliby wyjaśnić, jak się przedstawia ich sytuacja materialna w obecnym położeniu³⁵.

Niektóre gazety, takie jak „Goniec Poranny, Goniec Wieczorny”, miały nawet własne propozycje uwzględniające specyfikę poszczególnych podmiotów podlegających ustawie o podatku od widowisk. W licznych publikacjach „Gońca”³⁶ postulowano podział kinematografów na trzy kategorie: do pierwszej winny być zaliczone iluzjony śródmiejskie odwiedzane przez najbogatszych warszawiaków, do drugiej położone na ulicach drugorzędnych, a do trzeciej zlokalizowane w miejscach bardziej oddalonych od centrum, oferujące publiczności tanie bilety. Dla każdej klasy powinna być ustalona inna wysokość podatku. W skład zobowiązań fiskalnych powinien wchodzić także ryczałt za miejsca, jakimi dysponuje kinematograf. Opłaty do kasy miejskiej miano wносить raz, ewentualnie dwa razy w miesiącu, a ich nieuiszczenie obligatoryjnie skutkowałoby zamknięciem obiektu. Za bezcelowe uznał publicysta „Gońca” zwiększenie korpusu kontrolerów, który podnosił koszty postępowania administracyjnego i konkludował:

Kinematografy, w których przedstawienia trwają krótko, bez bufetów z trunkami, powinny mieć specjalną taryfę. Wysoki podatek wpływa na podwyższenie ceny biletów, co się znowu odbija na kieszeni publiczności przeważnie niezamożnej i często korzystającej z tego rodzaju rozrywki³⁷.

³⁴ *Podatek od widowisk*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 236 (1413), s. 2.

³⁵ *Podatek od widowisk*, Nowa Gazeta 1916, nr 363, wyd. pop., s. 2.

³⁶ patrz: *Podatek od widowisk*, Goniec Poranny 1916, nr 400, s. 2, *Szkodliwy podatek*, Goniec Poranny 1916, nr 402, s. 2.

³⁷ *W sprawie podatku od widowisk*, Goniec Wieczorny 1916, nr 386, s. 4.

Komunikat ogłoszony w prasie wykazywał determinację organizatorów – należały do nich dyrekcje następujących kinematografów i teatrzyków varieté: „Apollo”, „Albatros”, „Amor”, „Arkadia”, „Artystyczny”, „Bioscope”, „Corso”, „Eden”, „Eldorado”, „Express”, „Fantazja”, „Feniks”, „Lira”, „Irydion”, „Kometa”, „Kultura”, „Louvre”, „Lux”, „Momus”, „Naokoło świata”, „Nowości”, „Olimpia”, „Palais de Glace”, „Rekord”, „Stella”, „Sorrento”, „Sport”, „Tivoli”, „Trianon” przy ul. Siennej i „Trianon” przy ul. Karmelickiej:

Wobec niemożności zastosowania się do ustawy podatkowej od widowisk wypracowanej przez wydział finansowy stołecznego miasta Warszawy obowiązującej od 15 bm. zatwierdzonej 23 lutego r.b., a zakomunikowanej nam 5 b.m., widowiska w naszych przedsiębiorstwach do wyjaśnienia sprawy ulegają zawieszeniu³⁸.

Ponadto właściciele stołecznych kinoteatrów przygotowali memoriał, którego odpisy wręczyli prezydentowi Warszawy ks. Zdzisławowi Lubomirskiemu oraz przewodniczącemu Rady Miejskiej i kierownikowi sekcji finansowej magistratu. Krytykując obowiązujący system jako nieskuteczny i prowadzący do nadużyć, autorzy dokumentu zaproponowali, aby teatry kinematograficzne płaciły stały miesięczny podatek z góry, którego podstawą byłaby liczba zainstalowanych w salach kinowych krzeseł. Podatek miałby być zróżnicowany, w zależności od stopnia atrakcyjności lokalizacji – „wysokość podatku nałożona być powinna od ulicy przy której teatr się znajduje”. Projektodawcy zaproponowali trzy kategorie: śródmiejską (opłata za jedno krzesło – 8 rubli); drugorzędną (6 rubli) i peryferyjną (4 ruble). Władze miejskie mogłyby do monitorowania obowiązku podatkowego wyznaczyć jednego tylko urzędnika i zlikwidować „falangę zbytecznych kontrolerów”³⁹. Autorzy dokumentu wyliczyli, że tak naliczany domiar przyniósłby kasie komunalnej wpływy w wysokości 108 tys. rubli rocznie⁴⁰. Zaprezentowane dezyderaty doczekały się odpowiedzi zastępcy prezydenta Piotra Drzewieckiego, która nie odniosła się w najmniejszym stopniu do merytorycznej strony memoriału. Drzewiecki stwierdził, że skoro „ustawa podatkowa opracowana została przez miarodajny czynnik w postaci magistratu i zatwierdzona przez władze, cofniętą być nie może”⁴¹. Na razie kinematografy zamknięto dla publiczności, choć nie powstrzymało to magistrackich kontrolerów przed pojawianiem się pierwszego

³⁸ Godzina Polski 1916, nr 226, s. 4., Nowa Gazeta 1916, nr 370, wyd. por., s. 1, Kurier Polski 1916, nr 226, s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 225, s. 1. Oświadczenie to wydrukowane zostało także w prasie galicyjskiej, patrz: *Strajk warszawskich kinematografów*, *Naprzód* 1916, nr 230, s. 2.

³⁹ *O podatek od kinematografów*, *Przegląd Poranny* 1916, nr 51, s. 2.

⁴⁰ *Znów strajk kinematografów*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 239 (1416), s. 3.

⁴¹ *Podatek od widowisk*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 225, s. 3.

dnia protestu przed pustymi kasami kinowymi – „nie mogąc odebrać nałożonego podatku, zadowolili się sporządzeniem protokołów”⁴². Naczelnik miejskiego wydziału finansowego Edward Zienkowski podejrzewając, iż część urzędników może zostać skorumpowana przez przedsiębiorców kinematograficznych „ustanowił instytucję tajnych kontrolerów, obiecując im nagrody, za przyłapanie kontrolera dopuszczającego się nadużyć”. Publicyści nie omieszkali skomentować także i tego posunięcia:

Rezultat jest ten, że dany właściciel kinematografu, który wespół z kontrolerem „szwarcował” bilety, zamiast jednego musi się optać dwóm kontrolerom, bo łapówka codzienna z kinematografu zawsze będzie większa od dziennej pensji 1 rubla i jednorazowej nagrody 2-3 rubli od p. Zienkowskiego⁴³.

Nieporozumienia na linii właściciele obiektów rozrywkowych a restrykcyjnie działający rewizorzy nierzadko kończyły się incydentami, które prowadziły tych pierwszych przed oblicze Temidy i to nie tylko w czasie gorących dni 1916 roku. Kilkanaście miesięcy po opisywanych wydarzeniach – Ludwik i Zofia Godfrydowie, kierujący teatrykiem „Miraż” zostali oskarżeni przez dwóch municypalnych funkcjonariuszy: Antoniego Bukowskiego i Jana Strzeleckiego o obrazę w czasie pełnienia obowiązków służbowych. Sąd bynajmniej nie potraktował przedsiębiorców teatralnych łagodnie – Ludwik Godfryd skazany został na 4 tygodnie, a jego małżonka na 3 dni bezwzględnego aresztu⁴⁴. Ciężka dola iluzjonów ujawniła wiele praktyk z okresu poprzedniego – między innymi ciche porozumienie między właścicielami a pracownikami wydziału finansowego, od których dobrego serca zależało obniżenie stawki fiskalnej nawet do 7 procent. Obowiązujące zapisy nie tylko taką ewentualność znosiły, ale także oddawały całkowicie w ręce urzędu decyzje o wydawaniu biletów ulgowych i darmowych przez zarządy kinematografów.

Urzednicy magistratu decydować będą, komu dyrekcja kina może wydać passe-partout! Jeśli właściciel iluzjonu będzie chciał wprowadzić np. syna lub żonę musi mieć pozwolenie pana z magistratu⁴⁵.

Przy okazji okazało się, że bywanie w kinematografach stało się czynnością wręcz rytualną dla dużej grupy warszawiaków. „Kurier Polski” w felietonowy sposób zaprezentował ten rodzaj napięcia:

W wieczór przedświąteczny zapanował w wielu rodzinach warszawskich trwożliwy niepokój o... jutro. Nie o dalsze jutro, o przyszłość... O najbliższe, dostowne jutro, dzień świąteczny. Jak go spędzić?

⁴² *W kinematografach*, *Godzina Polski* 1916, nr 227a, s. 2.

⁴³ *Burza w sprawie podatku od widowisk*, *Goniec Poranny* 1916, nr 407, s. 3.

⁴⁴ *Z sądów. „Mirage” przez sądem*, *Goniec Warszawski* 1918, nr 34, wyd. por., s. 2.

⁴⁵ *Co mówią kierownicy teatrów o podatku od widowisk?*, *Godzina Polski* 1916, nr 228a, s. 2.

Nie ma żadnej zabawy ogrodowej, żadnej loterii... Po prostu nic się w Warszawie dziać nie będzie! Najpotężniejszym czynnikiem tej troski o jutro była ponura wieść, że... kinematografy zawieszają przedstawienia.- To chyba być nie może! Więc nie mielibyśmy mieć nawet kinematografu? E! To pewnie tylko takie strachy na lachy!⁴⁶

Zanim akcja protestacyjna przyniosła kompromisowe, acz jedynie tymczasowe, posunięcia ze strony magistratu, odbywały się spotkania elity branży kinematograficznej, na których ustalano strategię, taktykę, przygotowywano wspólne oświadczenia, co bez wątplenia przyczyniało się do konsolidacji środowiska⁴⁷. Wyłoniono nawet komisję, która w rozmowach z magistratem reprezentowała przedsiębiorców kinowych – w jej skład weszli: Marian Doroszkiewicz z zarządu „Palais de Glace”, Romuald Wernyhora z „Teatru Nowoczesnego” i Jan Wolff z „Corsa”. W pierwszej rozmowie z władzami municypalnymi przywołali kilka faktów świadczących o skomplikowanej sytuacji finansowej instytucji rozrywkowych. Jedynie w latach 1914-1916 zaległości w opłacaniu świadczeń: czynszowych, płacowych i energetycznych spowodowały, iż zamknięte na stałe lub czasowo zostały 23 obiekty. Istniejące iluzjony także doświadczył kryzys – zaległości wielu z nich przekroczyły kwotę 2000 rubli:

Co do stanu obecnego – przedsiębiorcy, jak utrzymują, nie mogli z góry wnieść żądanych opłat, gdyż nie posiadają odpowiednich sum i otrzymali wezwania zbyt późno. Właściciele kinematografów i teatrzyków proponują, aby, zamiast podatku według norm świeżo postanowionych, wprowadzono, bez potrzeby kontroli, stały podatek w stosunku 5 rubli rocznie od krzesła w ratach miesięcznych. Od większych kinematografów podatek ten przyniosłby 7-8 tys. rubli rocznie, od średnich 4-5 tys. rubli rocznie. O ile magistrat chciałby pozostać przy systemie procentowym i kontroli, przedsiębiorcy proponują opłatę w wysokości 10% od wpływu kasowego⁴⁸.

Początkowo urzędnicy magistraccy nie wykazywali żadnego zrozumienia dla strony przeciwnej, która nie tylko zorganizowała się jako środowisko, ale świadoma ponoszonych w wyniku akcji protestacyjnej strat, wynajęła jednego z najlepszych warszawskich adwokatów i jednocześnie radnego Wacława Walentego Łypacewicza, który przygotował ekspertyzę prawną na wypadek dłuższego sporu i dalszej niesubordynacji podatkowej kin⁴⁹. Ks. Lubomirski, mimo iż deklarował zrozumienie dla kinematografów, bezradnie rozkładał ręce⁵⁰, a założyciel popularnego kabaretu

⁴⁶ *Troska o dziś i jutro*, Kurier Polski 1916, nr 227, s. 3.

⁴⁷ *Zebranie właścicieli kinematografów*, Godzina Polski 1916, nr 230a, s. 2.

⁴⁸ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1916, wyd. por., s. 1.

⁴⁹ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1916, nr 228, wyd. por., s. 2.

⁵⁰ *Kurier miejski*, Kurier Polski 1916, nr 226, s. 5.

„Bi-Ba-Bo” Stefan Bolesta-Wydzga, mając przede wszystkim na względzie interes teatrów miejskich, apelował do kierowanego przez niego zarządu miasta w rozdzierającym tonie:

Jak nazwać tego rodzaju zarządzenie i ten upór, z jakim władze miasta mówić nawet nie chcą o jakiegokolwiek zmianie, lub wypośrodkowaniu racjonalnej, a sprawiedliwej opłaty, dającej możliwość bytu i rozwoju jednych z najprzedniejszych ognisk kultury narodowej⁵¹.

Kiedy przedsiębiorcy kinowi pojawili się w magistracie, by ostemplować wydrukowane i opłacone przez siebie bloczki z akcydensami, naczelnik sekcji finansowej Edward Zienkowski zażądał od nich opłaty fiskalnej od całej ceny biletu⁵². Skutkiem tego Warszawa stała się miejscem, jednym z niewielu w tej części Europy, „strajku generalnego kinematografów”. Z tak radykalnego postawienia sprawy nikt nie mógł być usatysfakcjonowany – upór urzędników magistratu i konsolidacja środowiska sprawiły, że straty odnotowywane były po jednej i drugiej stronie barykady⁵³. Jednak branża kinematograficzna czuła, że ma zwolenników wśród liderów opinii publicznej i bywalców swoich przedsiębiorstw, czyli zwykłych warszawiaków. W „Gońcu Porannym” podczas strajku iluzjonów zamieszczano notatkę zatytułowaną „Zapytanie na czasie”:

Jeden z prenumeratorów przesyła nam następujące zapytanie: Kinematograf, którego całe urządzenie kosztuje 10.000 rubli i ma dochodu dziennie brutto około 100 rubli, ma od tego płacić 25% podatku. Ile powinien płacić kupiec mający wielki interes hurtowy i detaliczny, posiadający na składzie towaru za 100.000 rubli i czyniący olbrzymie obroty, nawet obecnie podczas wojny. Na placu teatralnym istnieje skład, który w handlu detalicznym dziennie targuje 2-3 tys. rubli, a w hurcie dziesiątki tysięcy rubli. A czy ten kupiec może zapłacić 25% podatku od wpływu⁵⁴.

Spotkania z przedstawicielami służb finansowych ratusza, do których włączyli cieszący się dużym społecznym uznaniem literaci Jan Lorentowicz i Stefan Krzywoszewski, ostatecznie przyniosły porozumienie, na mocy którego koszt zakupu biletu miał być ponoszony za trzy świadczenia: wejście, wydrukowany program i szatnię. Przykładowo – wybierając się do kinematografu i płacąc 50 kopiejek za bilet – 30 kopiejek wynosił wstęp, po 10 kopiejek zaś program i szatnia, niezależnie od tego, czy korzystało się z nich. Podatek miał być odprowadzany jedynie od wstępu. Ten kon-

⁵¹ Stefan Bolesta-Wydzga, *Podatek od widowisk*, *Godzina Polski* 1916, nr 233a, s. 1.

⁵² *Nowy zatarg z kinematografami*, *Godzina Polski* 1916, nr 235a, s. 2.

⁵³ *Bezrobocie kinematografów*, *Goniec Poranny* 1916, nr 408, s. 2, *Bezrobocie kinematografów*, *Goniec Poranny* 1916, nr 410, s. 2, *Bezrobocie kinematografów*, *Goniec Poranny* 1916, nr 412, s. 2.

⁵⁴ *Zapytanie na czasie*, *Goniec Poranny* 1916, nr 414, s. 2.

sensus wymusiła sytuacja – parę kinematografów wytrzymało się z solidarnej postawy strajkowej i z obawy o mnożenie strat wznowiło działalność repertuarową. Początkowo była to „Filharmonia”, następnie „Trianon”, a po kilku dniach wyświetlających filmy iluzjonów było już kilkanaście⁵⁵.

Omawiany podatkowy dyskurs wytworzył sytuację pełną napięć, wzajemnych oskarżeń, cichych sojuszy i braku środowiskowej lojalności – jak wspomniałem – z akcji strajkowej od początku wytrzymał się kinematograf „Filharmonia”, który mimo iż nie wypełniał ustawowych wymogów, nie był szykanowany przez władze⁵⁶. Pojawiały się kolejne propozycje, jak np. dezyderat Jana Jakuba Librowicza, który zaproponował, aby kinematografy działały na podstawie pięciu kategorii tzw. „świadczeń handlowych”, czyli dokumentów reglamentowanych przez urzędników ratusza. Wysokość świadczeń udziałowych miała być pochodną odpowiednich zapisów w budżecie miejskim⁵⁷. Tworzone były memoriały i odpowiedzi na nie ze strony władz magistrackich⁵⁸. Niespodziewanie impas zakończył się 30 sierpnia 1916 r., kiedy to:

wszystkie kinematografy otworzyły stęsknionej publiczności swoje gościnne podwoje. (...) Stało się to na mocy porozumienia z władzami miejskimi, które postanowiły nie rozstrzygać kategorycznie sprawy podatkowej, aż do czasu otwarcia. Kinematograf, jest jak się okazuje w Warszawie rozrywką lubianą i konieczną. We wszystkich iluzjonach panował natłok niebywały⁵⁹.

Do czasu ostatecznych rozstrzygnięć zastosowana została wobec kinematografów ulga – choć nie wiadomo, jaki procent od wpływów ostatecznie ustalono. Jednocześnie porozumienie to władze wykorzystały, aby uporać się z problemem kinoteatrów nieposiadających miejsc numerowanych, które potrafiły w raportach omijać wykazywanie rzeczywistej liczby sprzedanych biletów – zakup miał się odbywać według numerów porządkowych, a wejściówki obowiązywały tylko w dniu ich sprzedaży⁶⁰. Pomimo załagodzenia sytuacji, władze nie zamierzały tolerować kinematografów nadużywających jej cierpliwości – we wrześniu 1916 roku nałożono wysokie grzywny na „Miraż” i „Corso” za wykroczenia fiskalne, zaś na „Venus”, „Centralny”, „Sport” i „Kinemę” za odmowę płacenia podatków. Tym ostatnim ponadto zagrożono za-

⁵⁵ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1916, nr 232, wyd. por., s. 2.

⁵⁶ *Kronika bieżąca. Kinematografy i magistrat*, Goniec Poranny 1916, nr 427, s. 2.

⁵⁷ *W sprawie podatku teatralnego*, Goniec Poranny 1916, nr 420, s. 2.

⁵⁸ *Podatek od widowisk*, Goniec Wieczorny 1916, nr 433, s. 1-2.

⁵⁹ *Otwarcie kinematografów*, Godzina Polski 1916, nr 241a, s. 2.

⁶⁰ *Sprawy miejskie. Podatek od kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 290 (1467), s. 3, *Ulgi dla kinematografów*, Godzina Polski 1916, nr 291, s. 5.

mnieniem⁶¹. Czasami jednak niektóre spory rozwiązywane były na korzyść iluzjonów. Na początku listopada wydział kontroli finansowej ratusza nałożył na „Corso” wysoką karę za sprzedaż nieostemplowanych przez urzędników biletów na jeden z wieczornych seansów. Zdecydowany protest i kategoryczne żądanie uwzględnienia racji przedsiębiorstwa spowodowało, iż odstąpiono od egzekucji nałożonej grzywny⁶². Z całą pewnością władze Warszawy musiały uwzględnić racjonalną, a jednocześnie umiarkowaną życzliwą dla postulatów kiniarzy, postawę prasy stołecznej, której zdanie wyartykułowała redakcja „Kuriera Polskiego”:

Sprawa 25% podatku miejskiego od kinematografów stanęła, o ile nam wiadomo, na martwym gruncie. Podatek ten wpływa do kasy miejskiej źle. Miasto nie ma z tego źródła spodziewanych dochodów. Równocześnie cierpi na tym prestiż Zarządu Miasta, że jego postanowienia nie są ściśle wykonywane. Są wszelkie poszlaki, że właściciele kinematografów, nie będąc w możności opłacenia tak wysokiego podatku, uchylają się od niego sposobami, które zostawiła w spadku dawna praktyka, które jednak teraz tolerowane być nie mogą⁶³.

W pierwszych miesiącach 1917 roku ukonstytuowała się wspólna komisja podatkowa złożona z przedstawicieli magistratu oraz reprezentantów teatrów i kinoteatrów. Zniecierpliwienie zaczęły okazywać też władze okupacyjne, które nakazały szybkie rozwiązanie tego problemu⁶⁴. Jako podstawę dalszych działań komisja przyjęła rozwiązanie zastosowane przez magistrat miasta Łodzi, gdzie podatek dla teatrów, jako przybytków kultury i sztuki, nie przekraczał 10 proc., zaś dla kinematografów i widowisk normą było 20 proc. domiaru⁶⁵. Przedstawiciele komisji odwiedzili nawet łódzki magistrat, na miejscu zapoznając się z lokalną praktyką fiskalną⁶⁶. Po kilku tygodniach prac, uznając że kryterium podstawowym winna być wartość artystyczna widowiska, komisja naszkicowała plan stopniowego obniżania obciążeń⁶⁷. Przedłożony władzy projekt ustalał górną granicę dla teatrów – 10 proc., a dla kinematografów – 18 proc. wpływów z opłat za wejście⁶⁸. Należność miała być obliczana nie ryczałtowo od liczby miejsc w kinematografie, ale od faktycznie sprzedanych biletów,

⁶¹ *Kary na kinematografy*, *Godzina Polski* 1916, nr 258, s. 5.

⁶² *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 300, s. 13.

⁶³ *W sprawie kinematografów*, *Kurier Polski* 1916, nr 294, s. 4.

⁶⁴ *Podatek od widowisk*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 331, wyd. por., s. 3.

⁶⁵ *Podatek od widowisk*, *Kurier Warszawski* 1917, nr 9, wyd. por., s. 1.

⁶⁶ *Kurier miejski*, *Kurier Polski* 1917, nr 9, s. 4. Łódzka prasa śledziła podatkowe zmagania branży z magistratem informując szczegółowo o zastosowanych rozwiązaniach, patrz: *Podatek od widowisk*, *Gazeta Łódzka* 1917, nr 8, s. 2.

⁶⁷ *Podatek od widowisk*, *Goniec Wieczorny* 1917, nr 15, s. 2.

⁶⁸ Nie omieszkała o tym poinformować także prasa galicyjska, która potraktowała te ustalenia jako wielki sukces kinematografów, patrz: *Podatek od widowisk*, *Głos Narodu* 1917, nr 36, wyd. pop., s. 2.

co zdaniem niektórych członków komisji zmniejszy realną wysokość obciążeń dodatkowych do 15 proc.⁶⁹ Postanowiono także ujednoczyć procedurę przygotowywania akcydensów biletowych – wszystkie miały być drukowane w drukarni miejskiej po kosztach wykonania⁷⁰. Określenie stopnia wartości artystycznej, mogącej wpłynąć na wysokość opłat, miało pozostać w gestii wydziału kultury ratusza⁷¹. Minimalna opłata podatkowa nie mogła być mniejsza niż 4 grosze od biletu⁷². Nie przewidziano natomiast żadnych ulg dla przedsięwzięć o charakterze dobroczynnym, co było poważnym mankamentem, zważywszy szeroką akcję wspierania przez kinematografy np. akcji oświatowych, zresztą daje się zauważyć, że od tego momentu aktywność obywatelska kin znacznie osłabła⁷³. Propozycje nie zostały jednak przyjęte w takiej postaci i tydzień później prezydent Warszawy ks. Zdzisław Lubomirski przedstawił je na plenarnym posiedzeniu Rady Miasta⁷⁴, ale z zapisem o 25-procentowym obowiązkowym podatkowym. Dyskusja, jaka się wywiązała z udziałem radnych Ignacego Rupiewiczza, Ignacego Balińskiego i Noaha Prifuckiego jeszcze raz potwierdziła, iż kinematografy traktowane były przedmiotowo i dobra wola po stronie większości rady nie występowała. Pierwszy z wymienionych rajców, nie dostrzegając w działalności iluzjonów żadnych walorów kulturowych, stwierdził nawet, że „o ile są tacy, którzy chcą uczęszczać do kinematografów i kabaretów to niechże z tego wypłynie choć pożytek dla finansów miasta”⁷⁵. Wobec takiej postawy trudno było się dziwić, że jeszcze bardziej restrykcyjnie niż do tej pory zorganizowany został system opłat karnych za wykroczenia przeciwko obowiązkowi podatkowemu. Sprzedaż biletów nieostemplowanych, zużytych czy samowolne zwiększanie miejsc bezpłatnych, administracyjnie skutkowało grzywną w wysokości 10-krotnej sumy domniemanej straty municypalnej. Jeśli zaś była ona niemożliwa do obliczenia – miasto obciążało inkryminowany kinematograf kwotą 1000 marek za każdy dzień zwłoki. Gdyby wykroczenie powtarzało się, ratusz zastrzegł sobie prawo do wydelegowania na koszt przedsiębiorstwa rozrywkowego swoich kasjerów i bileterów, a nawet zawieszenia iluzjonu do czasu uregulowania zobowiązań⁷⁶. Mimo to dla niektórych teatrów podatek i w takiej wysokości był nie do przyjęcia, a starania o jego zmniejszenie do 18 proc. nie ustały⁷⁷.

⁶⁹ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1917, nr 32, wyd. por., s. 3.

⁷⁰ *Podatek od widowisk*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 30 (1570), s. 2.

⁷¹ *Podatek od widowisk*, Godzina Polski 1917, nr 36a, s. 3.

⁷² *Podatek od widowisk*, Goniec Poranny 1917, nr 68, s. 2.

⁷³ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1917, nr 38, wyd. por., s. 2.

⁷⁴ *Nowy podatek od widowisk*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 38 (1668), s. 2.

⁷⁵ *Z ziem polskich. Warszawa. Podatek od widowisk i zabaw publicz.*, Gazeta Łódzka 1917, nr 53, wyd. wiecz., s. 6.

⁷⁶ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1917, nr 54, wyd. wiecz., s. 4.

⁷⁷ *Podatek od kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 55, wyd. por., s. 2.

Zdarzały się demonstracyjne zrywania przedstawień i bojkot urzędowego raportowania wpływów do kinoteatralnej kasy. Opinia publiczna tym razem wykazała mniej zrozumienia dla artystów:

Uważamy tego rodzaju postępowanie za nielojalne i obosieczne. A nuż publiczność stojąca w obronie interesów miasta zadokumentować zechce z taktyki niektórych teatrów i zastosuje do nich strajk?⁷⁸

Ostatecznie, z uwagi na zapowiedź bezwzględnego przestrzegania prawa, co w konsekwencji miało prowadzić do wysokich grzywien, chwilowo konflikt udało się zażegnać, bowiem dysponując opinią prawną, zarząd miasta zdecydował się na ściąganie podatku drogą przymusową przy udziale milicji miejskiej⁷⁹. Jednak pomysłowość włodarzy branży rozrywkowej pozwalała na podjęcie dość ryzykownej gry – ryzykownej z punktu widzenia represyjności przepisów, jak i taktyki wizerunkowej:

Dyrektorowie pewnego kabaretu długo radzili jakby obejść nienawistny podatek i wreszcie uradzili. – Ponieważ podatek każą nam płacić od ceny biletu, więc to że my dla naiwnych drukujemy na biletach, iż płacący 50 kop., płaci właściwie za bilet tylko 37 kop., gdy 7 kop. pobiera się za szatnię (której wcale nie ma) i 6 kop. z program (który i tak rozdaje się darmo, bo inaczej niktby nie dawał ogłoszeń) – to jeszcze nie jest dla nas zyskiem wystarczającym. Otóż należy zrobić taką kombinację, abyśmy pobierali od widza 75 kop., a podatek płacili od 37 kop. – A jak to się robi? – Przede wszystkim publiczności mówi się, że biletów za 50 kop. już nie ma. Jak publiczność usłyszy to „nie ma” będzie olśniona: „co za powodzenie, jakie dobre rzeczy, jaka tam musi być pikanteria, trzeba koniecznie iść!”. I zaraz zapyta: A jakie są bilety? Wtedy te same bilety za 50 kop., sprzedajemy po 75 kop., z tą tylko różnicą, że przyklepamy do nich małą karteczkę z dopisem „dopłata na szkołę”⁸⁰.

Przepisów tak łatwo nie można było obejść, a świadczą o tym podawane do wiadomości publicznej informacje o wysokości kar nakładanych na kinematografy. W styczniu 1918 roku – „Palais de Glace” musiał zapłacić 10 000 marek, „Stella” 800 marek, a „Syrena” i „Casino” po 300 marek grzywny za wykroczenia przeciwko ustawie o podatkach⁸¹. Zalegający z opłatami kinematograf „Lira”, znajdujący się za rogatekami mokotowskimi, konsekwentnie odwiedzali funkcjonariusze milicji miejskiej, którzy pilnowali, aby do czasu uregulowania zaległości nie odbywały się żadne

⁷⁸ *Strajk w teatrach*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 51 (1589), s. 3.

⁷⁹ *Podatek od widowisk*, Godzina Polski 1917, nr 46a, s. 2, *Podatek od widowisk*, Goniec Wieczorny 1917, nr 87, s. 2.

⁸⁰ *Na dobie*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 98 (1637), s. 2.

⁸¹ *Ukaranie kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 19, s. 5, *Ukaranie kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 19-20, s. 7.

seanse⁸². Zresztą sytuacja ta zmusiła magistrat do wprowadzenia lotnych kontroli – polegały one na sprawdzaniu biletów wśród publiczności na sali podczas antraktywów. Podobno były skuteczne⁸³. Podatki od widowisk powracały na obrady Rady Miejskiej z zadziwiającą regularnością. W maju 1917 roku radni Wacław Łypacewicz i Stanisław Libicki zaproponowali poprawki do funkcjonującej ustawy polegające na obniżeniu domiaru do 18 procent wartości sprzedanych biletów⁸⁴. Jednocześnie swoje niezadowolenie manifestowali właściciele przedsiębiorstw rozrywkowych, których ignorancja urzędnicza zmusiła do złożenia protestu w biurze władzy okupacyjnej. Pisali oni w przedłożonym gubernatorowi von Beselerowi memoriale:

Zdaniem petentów, w żadnym mieście europejskim podatek od widowisk publicznych nie przekracza 10% biletu. Twierdzą, że na równi z wszystkimi przedsiębiorstwami handlowymi opłacają patenty i tzw. podatek repartycyjny na rzecz skarbu i miasta. Jeżeli więc poza tym może być jeszcze mowa o jakimś specjalnym opodatkowaniu kinematografów, to norma tego opodatkowania winna być – ich zdaniem – minimalna i w żadnym razie nie przekraczać 10%⁸⁵.

Poza tym branża filmowa krytykowała magistracki monopol na drukowanie biletowych akcydensów, co jej zdaniem podnosiło koszty wykonania. Cesarsko-niemiecki urząd policyjny po przeanalizowaniu stanu prawnego uznał, że dotychczasowa praktyka pobierania 1/4 ceny biletu jako obowiązku podatkowego była „zbyt wysoka i rujnująca dla przedsiębiorstw”, a ponadto powodowała, iż część działających pod jej rządami podmiotów uchylała się od płacenia uciążliwego domiaru, w związku z czym wpływy do kasy miejskiej były mniejsze od spodziewanych. Zalecił zatem, aby w przypadku kinematografów obciążenia zmniejszono z 25 do 18%, czym przychylił się do dezyderatów Łypacewicza i Libickiego. Radni proponowane rozwiązanie przyjęli. Warto zauważyć, że warszawskie starcie podatkowe relacjonowała prasa w niemal wszystkim regionach przyszłego państwa polskiego⁸⁶.

W Częstochowie Rada Miejska, już pod administracją niemiecką, w styczniu 1915 roku na wniosek burmistrzów: rotm. Knoblauch i Ignacego Bernecka zadecydowała, że pobierana będzie opłata w wysokości 10 procent od każdego sprzedanego biletu

⁸² *Kinematografy*, Kurier Warszawski 1917, nr 109, wyd. por., s. 3.

⁸³ *Lotna kontrola w kinematografach*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 30, s. 3, „Lotna” kontrola kinematografów, Godzina Polski 1918, nr 301, s. 5.

⁸⁴ *Z Rady Miejskiej*, Godzina Polski 1917, nr 127a, s. 2.

⁸⁵ *Podatek od widowisk*, Kurier Warszawski 1917, nr 131, s. 8.

⁸⁶ *Wieści z Warszawy. Podatek od widowisk*, Gazeta Wieczorna 1917, nr 3425, s. 3.

na rzecz „Dorażnej Pomocy”, organizacji dobroczynnej opiekującej się rekonwalescentami wojennymi⁸⁷. Podatek ustanowiony był w ten sposób, że za pierwsze 100 miejsc pobierano 2 ruble, a za pozostałe po 50 kopiejek. Przedstawienia dobroczynne, naukowe i artystyczne miały być z tego domiaru zwolnione⁸⁸. Akcja właścicieli iluzjonów spowodowała, iż tak rygorystyczne i obniżające zyski z prezentacji filmowych zobowiązanie, zostało zamienione na cotygodniowe ryczałty, zróżnicowane według statusu poszczególnych kinoteatrów: „Paryski” i „Corso” płaciły po 50 rubli, „Odeon” zaś – 30⁸⁹. Praktyka ta utrzymała się przez cały okres wojny. Dopiero w październiku 1918 roku częstochowski magistrat ujedynolcił podatek, jednocześnie podnosząc go do wysokości 55 marek dziennie, co oznaczało, iż rocznie każdy z kinematografów musiał wpłacić do kasy komunalnej 20 000 marek. Odpowiedzią właścicieli kin było podniesienie ceny biletów o 20 fenigów⁹⁰.

Jeszcze w warunkach oblężenia jesienią 1914 roku spadła na łódzkie kinematografy konieczność opłacenia dodatkowej daniny. Beneficjentem 10-procentowej opłaty od każdego biletu była miejscowa milicja obywatelska. Organizator seansu musiał najpierw zapłacić z góry podatek, a następnie uzyskiwał na każdym druku biletów odpowiedni stempel legalizujący ich sprzedaż⁹¹. Z kolei łódzki magistrat sprawy fiskalne uregulował w uchwalonych 15 września 1916 roku „Instrukcjach dotyczących podatków od zabaw i widowisk”. Przewidziana w nich została wysokość ryczałtowa, z zastrzeżeniem, że nawet gdyby rzeczywisty domiar był niższy właściciel kinematografu powinien uzupełnić go do kwoty przewidzianej ryczałtem. Nie dziwi zatem, że podatkowy taryfikator był ustalony bardzo precyzyjnie:

bilety do 30 fenigów – 5 fenigów;

bilety do 50 fenigów – 10 fenigów

bilety do 1 marki – 15 fenigów

bilety do 1,5 marki do 20 fenigów

bilety do 2 marek – 30 fenigów

⁸⁷ Gonicz Częstochowski 1915, nr 3, s. 2.

⁸⁸ *Z calej Polski. Podatek od kinematografów*, Ziemi Lubelska 1916, nr 56, wyd. pop., s. 2.

⁸⁹ Gonicz Częstochowski 1915, nr 5, s. 2.

⁹⁰ Gonicz Częstochowski 1918, nr 219, s. 4.

⁹¹ Krzysztof R. Kowalczyński, *Łódź 1914. Kronika oblężonego miasta*, Łódź 2010, s. 105.

Przy opłatach wyższych, od każdej marki należało odprowadzić po 10 fenigów. Bilety gratisowe zostały zwolnione z obowiązku fiskalnego, pod warunkiem, że wystawiono je imiennie lub na instytucję. Łódzki samorząd przewidywał pewne ulgi, ale nie uwzględnił w nich iluzjonów:

Widowiska z których dochód czysty przeznaczony jest na cele dobroczynne lub społeczne nie są wolne od opłaty podatkowej. Z widowisk, które nie przynoszą dochodu lub dają mały zysk, może podatek być na mocy postanowienia Magistratu zmniejszony. Postanowienia powyższe nie dotyczą wcale przedstawień kinematograficznych, a uwzględniane są przy widowiskach wyłącznie naukowych i pouczających⁹².

Unikanie płacenia podatków, a właściwie manipulacje księgowo przy rozliczaniu się z municypalnym fiskusem spowodowały, że właścicielka łódzkiego iluzjonu „Optique Parisienne” Marianna Hendlisz została skazana na 600 rubli kary z zamianą na 129 dni aresztu. Postulowanej przez prokuratora kary dwóch tygodni więzienia sąd nie wymierzył jedynie ze względu na zły stan zdrowia oskarżonej⁹³. Nieskuteczny też okazał się parawan filantropijnych działań, za którym usiłowali ukryć swą działalność dystrybucyjną niektórzy właściciele miejscowych kin. Z powodu gwałtowanej lawiny próśb o zwolnienie od „podatku widowiskowego” magistrat oświadczył, iż respektować będzie literalny zapis § 4 regulaminu fiskalnego, w myśl którego wolne od domiaru będą jedynie „odczyty i pokazy mające na celu pielęgnowanie nauki i sztuki, zadania szkolne, oświatowe i doświadczalne”, całkowicie wykluczając z tej listy kinoteatry⁹⁴.

Lubelskie kinematografy dotknęło podatkowe przekleństwo krótko po ustanowieniu austriackiej administracji okupacyjnej, choć rozporządzenie podnoszące ryczałty od widowisk teatralnych i kinematograficznych, które miały w konsekwencji wzbogacić budżet samorządowy, podpisał prezydent Edward Kończakowski⁹⁵.

⁹² *Instrukcje dotyczące podatków z zabaw i widowisk*, Gazeta Łódzka 1915, nr 244, wyd. wiecz., s. 3.

⁹³ *Z sądów. Kinematograficzna spekulacja*, Godzina Polski 1917, nr 73, s. 4.

⁹⁴ *Podatek od widowisk*, Gazeta Łódzka 1917, nr 332, wyd. wiecz., s. 2.

⁹⁵ *Ogłoszenie Magistratu m. Lublina*, Ziemia Lubelska 1915, nr 276, wyd. por., s. 3.

Dotkliwe były także nowe regulacje, które w przededniu wojny wprowadzone zostały w Galicji. Na ich podstawie animatorzy koncertów i widowisk cyrkowych, wyścigów, kinematografów i właściciele panoram mieli odprowadzać od każdego sprzedanego biletu 20-procentowy podatek⁹⁶. W Krakowie od 1 maja 1915 roku funkcjonowała znowelizowana ustawa komunalna, nakładająca na organizatorów obowiązek podatkowy w nieco wyższej kwocie niż dotychczas. Ważniejsza była jednak specyfikacja podmiotów zobowiązanych do tej daniny. Magistrat postanowił bowiem pobierać opłaty od wszelkich widowisk, których celem jest dostarczenie publiczności rozrywki za bilety. Pobierana kwota zależna była od liczby sprzedanych biletów – dla teatrów różnaitości, kabaretów i kinematografów wynosić miała 20 proc. przychodu⁹⁷. Na początku 1916 roku doszło świadczenie na rzecz opieki wojennej, osobiście zaakceptowane przez ministra spraw wewnętrznych. Polegało ono na dodawaniu do ceny biletu kwoty od 2 do 4 halerzy, co w przypadku kinematografów było obciążeniem niezbyt uciążliwym. Właściciele teatrów i kabaretów musieli wносить opłaty nawet 10-krotnie większe⁹⁸.

Lwowskie kinematografy wpadły w szpony fiskalnych drapieżników pod koniec 1916 roku. 1 grudnia po kilkumiesięcznych *vacatio legis* weszła w życie ustawa krajowa z lipca tego roku podwyższająca podatek od biletów wstępu do iluzjonów. W myśl jej zapisów obowiązek uiszczenia opłaty gminnej ciążył na publiczności, a zarządy kinematografów miały być odpowiedzialne jedynie za jej pobranie i odprowadzenie do kasy miejskiej. Mimo oczywistego przerwania na użytkowników kultury filmowej kosztów tych rozporządzeń, dyrektorzy miejscowych kinematografów apelowali:

Mamy zaszczyt zawiadomić o tym Szanowną PT Publiczność i prosimy ją aby i nadal nie odmawiała nam swego poparcia, a staraniem naszym będzie przez dobór programów zadowolić najwybredniejsze jej wymagania⁹⁹.

⁹⁶ *Opłata od widowisk w Galicji*, Kurier Warszawski 1914, nr 193, dod. por., s. 3.

⁹⁷ *Kronika. Opłaty gminne od widowisk na fundusz ubogich*, Nowa Reforma 1915, nr 225, wyd. por., s. 2.

⁹⁸ *Po zamknięciu kroniki. Podatek na cele „opieki wojennej”*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 92, s. 6.

⁹⁹ Kurier Lwowski 1916, nr 603, wyd. wiecz., s. 4.

Kinematografy wobec szkoły

O zmieniających się funkcjach kinematografu świadczyła próba powiązania go z działaniami edukacyjnymi. Niezbyt udanym zabiegiem okazało się wprowadzenie w drugiej połowie roku 1913 do repertuaru iluzjonów filmów dokumentalnych – głównie z dziedziny chemii, fizyki, mechaniki, zoologii i mineralogii. Pisano wtedy, że:

filmy naukowe, jako mające mniejszy popyt od film z obrazami Głupyszki¹ i Lindera, są droższe, kinematografy prawie zupełnie zaniechały ich pokazów².

W styczniu 1914 roku warszawski magistrat postanowił w niektórych podległych mu placówkach zainstalować aparaty projekcyjne „do demonstrowania różnych obrazów treści naukowej i historycznej”³. Pierwsze były publiczne szkoły powszechne nr 34 i 41 przy ul. Drewnianej na Powiślu⁴. Wnioskował o to zresztą inspektor szkolny na miasto Warszawę⁵. Stało się tak nieprzypadkowo – wybudowany za publiczne pieniądze w 1906 roku obiekt służyć miał edukacji młodzieży, która z uwagi na peryferyjny, robotniczy status dzielnicy, pozbawiona była możliwości wykształcenia na przyzwoitym poziomie. „Różne obrazy pouczające” – demonstrowane dzięki szkolnemu projektorowi z jednej strony, umożliwiały zabiegi przyswajania przez uczniów treści podręcznikowych, z drugiej zaś, odwołując się do powszechnego i uniwersalnego doświadczenia kultury popularnej, przełamywały nieufność do systemu nauczania. Ta i pozostałe inicjatywy edukacyjno-filmowe podejmowane były w atmosferze nieufnego traktowania kin repertuarowych przez władze szkolne. Na początku stycznia

¹ W kinach Imperium Rosyjskiego mianem Głupyszkiina ochrzczono francuskiego komika André Deeda (właśc. Henri André Augustin Chapais), którego we Włoszech nazywano Cretinettim, we Francji Boireau lub Gribouille, patrz: Laurent le Forestier, *André Deed*, [w:] *Encyclopedia of early cinema*, ed. by Richard Abel, Londyn & New York 2010, s. 241-242.

² *Obrazy naukowe*, Dziennik Polski 1914, nr 49, s. 3.

³ *Kinematografy szkolne*, Gazeta Warszawska 1914, nr 7, s. 3.

⁴ *Kinematografy w szkołach*, Dziennik Polski 1914, nr 5, s. 3, *Kinematografy w szkołach*, Słowo 1914, nr 6, s. 3.

⁵ *Kinematografy w szkołach*, Polak-Katolik 1914, nr 6, s. 2.

1914 r. rosyjskie ministerium oświaty rozesało do kuratoriów okręgowych okólnik, w którym zakazywało uczniom gimnazjów uczęszczania na seanse o godz. 20.00 i zwracało uwagę nauczycielom, by uniemożliwiali młodzieży uczestnictwo w prezentacjach obrazów o wątpliwej wartości⁶.

Jako motyw tego rozporządzenia okólnik podaje, że kinematografy wywierają, jak stwierdziło dotychczasowe doświadczenie, wpływ demoralizujący na młodzież szkolną⁷.

Najprostszą drogą do osiągnięcia zamierzonych celów było inspirowanie bądź właścicieli kinematografów, bądź entuzjastów świetlnych prezentacji, do sprofilowania programów specjalnie dla tej grupy wiekowej. W Łodzi Towarzystwo „Wiedza” w jadalni fabryki Geyera zorganizowało w marcu 1914 roku szereg przedstawień, na których prezentowano obrazy oświatowe, m.in.: „z życia na dnie morskim meduzy i humorystyczną panterę tresowaną”⁸. Ceny wstępu były symboliczne – dla dzieci i uczącej się młodzieży po 5 kopiejek, dla dorosłych – 10 kopiejek, zaś naukowy charakter pokazów podkreślały objaśnienia jednego z nauczycieli miejskiej szkoły powszechnej nr 7 Andrzeja Kotynia⁹. Profil oświatowy towarzyszył temu przedsięwzięciu do letnich miesięcy roku 1914, a towarzystwo „Wiedza” wykorzystywało oprócz pomieszczeń fabryki Geyera także salę szkoły kolejowej przy ul. Przejazd 39 i salę Poznańskiego przy ul. Ogrodowej 18¹⁰.

W tym samym czasie odnotowano podobną akcję w Galicji. W lutym 1914 roku dzięki poparciu Ligi Pomocy Przemysłowej powstał we Lwowie kinoteatr „Światowid”:

dla celów naukowych połączony z popularnymi wykładami z dziedziny przemysłu, przyrody, krajoznawstwa, usiłuje wdrożyć w kraju systematyczną akcję, celem zakładania dalszych kinematografów naukowych¹¹.

Inicjatywa ta cieszyła się dużym uznaniem opiniotwórczych środowisk, o czym świadczył fakt utworzenia, działającego przy prezydium Ligi, Kuratorium Kinoteatrów Naukowych, w skład którego weszli reprezentanci Rady Szkolnictwa Krajowego, Rady Szkolnej okręgu miejskiego we Lwowie, Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych,

⁶ *Uczniowie w kinematografii*, *Rozwój* 1914, nr 14, s. 3.

⁷ *Młodzież a kinematografy*, *Rozwój* 1914, nr 68, s. 3.

⁸ (x) *Kinematograf „Wiedzy”*, *Rozwój* 1914, nr 60, s. 6.

⁹ *Przedstawienia kinematograficzne*, *Nowa Gazeta Łódzka* 1914, nr 53, s. 3.

¹⁰ *Kinematograf „Wiedzy”*, *Nowa Gazeta Łódzka* 1914, nr 60, s. 3.

¹¹ *Kuratoria kinoteatrów naukowych*, *Pogoń*, nr 8, s. 3-4, *Kuratoria kinoteatrów naukowych*, *Głos Rzeszowski* 1914, nr 4, s. 4.

Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, Towarzystwa Polskiego Muzeum Szkolnego i Towarzystwa im. ks. Skargi. Pomysł spodobał się także poza Galicją, co potwierdzają doniesienia opublikowane w prasie prowincjonalnej Królestwa Polskiego¹². Wielkim entuzjastą wykorzystania kinematografów w nauczaniu gimnazjalnym był lwowski naukowiec Ludwik Skoczylas, prelegent i publicysta kwartalnika „Muzeum” często organizujący w murach Uniwersytetu Lwowskiego dyskusje poświęcone zagadnieniom popularyzacji kultury audiowizualnej¹³. Należy powiedzieć, wyprzedzając nieco wydarzenia, o niezwykle konsekwentnym dorobku Ludwika Skoczylasa, który w trudnym okresie wojny nie przestał propagować opracowanego przez siebie modelu edukacji filmowej. Podsumowaniem poglądów wcześniej wykładanych była wydana latem 1917 roku nakładem Komitetu Opieki nad Polską Młodzieżą Chrześcijańską, monografia „Kinematograf, nowy wróg młodzieży” pomyślana jako pierwszy zeszyt z serii „Wychowanie – nauczanie”. Będący pedagogiem Skoczylas postrzegał przedsiębiorców kinowych jako alternatywnych wychowawców, którzy, mając olbrzymie możliwości wpływania na proces socjalizacji i edukacji młodzieży, wykorzystują repertuar filmowy do pomnażania swoich zysków. Kinematograf – jego zdaniem – spełnia wychowawczą rolę jedynie jako uzupełnienie wykładu naukowego. Wyłącznie w takiej konfiguracji nie będzie wyrządzał społecznych szkód. Te powszechne i dość stereotypowe diagnozy zilustrowane zostały raportem z ankiet, jakie autor przeprowadził wśród społeczności uczniowskiej szkół wyższych. Ich efektem był postulat większej niż dotychczasowej kontroli nad kinematografami, zarówno społecznej, rodzicielskiej, jak i państwowej, instytucjonalnej. Redakcja „Kuriera Lwowskiego”, dzieląc zdanie Ludwika Skoczylasa, dodała także od siebie:

Filmy kinowe powinny podlegać specjalnej cenzurze, w której powinni zasiadać przedstawiciele władzy, szkoły i rodziców, tak jak to się dzieje w niektórych miastach zagranicznych. Rzecz [opracowanie „Kinematograf, nowy wróg młodzieży” – przyp. MG] napisana żywo, zwięźle, zasługuje na rozpowszechnienie. Pożądane byłoby, by z treścią tej rozprawy zaznajomiły się odnośne władze, którym podlega publiczne wychowanie i czuwanie nad publiczną moralnością¹⁴.

Wykorzystanie kinematografu na potrzeby edukacji szkolnej nie wyczerpywało postulatów społecznych formułowanych w procesie poszukiwania rozwiązań emancypacyjnych, których dostarczyć nie mogły nawet najbardziej szlachetne akcje dobroczynne. Pojawiały się głosy, aby udostępnić całą obecną w przestrzeni publicznej

¹² *W Galicji. Kuratorium kinoteatrów naukowych*, Gazeta Kielecka 1914, nr 35, s. 3.

¹³ *Kinoteatr a młodzież szkolna*, Kurier Lwowski 1914, nr 14, s. 4.

¹⁴ Ktos, *Zapiski*, Kurier Lwowski 1917, nr 337, wyd. por., s. 7.

infrastrukturę rozrywkową, dla szerzenia wiedzy i oświaty, także dorosłych, których środowiskowe uwarunkowania pozostawiły poza marginesem użytkowania kultury. Karol Hofman na łamach „Kuriera Warszawskiego” dopominał się o utworzenie towarzystwa, które opracowałoby katalog rozrywek dla ludu:

Otwierając herbaciarnie i jadłodajnie ludowe, nowe towarzystwo zaopatrywałoby je w dobór pism i gazet, w drobne księgozbiory, w patefony lub pianina, latarnie czarnoksiężskie, a nawet kinematografy. Te ostatnie byłyby wówczas nie rozsądkiem pornografii i sensacji, lecz narzędziem do popularyzowania nauki, nowych zdobyczy na polach przemysłu, rzemiosł, rolnictwa itd., jak np. kinematograf robotniczy w Żyrardowie, już spełniający tę misję w danym środowisku¹⁵.

W grudniu 1915 roku oddział gromadzenia funduszków przy Wydziale Oświecenia zarządu Warszawy porozumiał się z zarządcą kinematografu w filharmonii w sprawie organizowania specjalnych przedstawień dla młodzieży szkolnej w dni świąteczne i każdą ich wigilię. Ustalaniem repertuaru zajęli się pedagodzy, profesorowie jednego z gimnazjów: Jan Grabowski i Tadeusz Redliński. Jako naturalne uzupełnienie seansów zaplanowano wprowadzenie do nich wykładów i pogadanek¹⁶. Nie oznacza to bynajmniej, iż zestawy filmów ograniczały się do oświatowych obrazów „z natury” – pierwszym wyświetlonym dziełem była fabularna baśń „Czarodziejski kamień, czyli tajemniczy wędrowiec”¹⁷. „Filharmonia” dość długo prowadziła kinematograf pedagogiczny, jeszcze w 1917 roku zorganizowała cykliczne „czwartkowe popołudnia dla dzieci” prezentujące „filmy przyrodnicze i geograficzne”, poprzedzone objaśnieniami nauczycieli. Cena jednego biletu wynosiła 6 groszy i wystarczała jedynie na pokrycie kosztów eksploatacji taśm¹⁸. Nieco więcej, bo od 10 do 20 kopiejek, kosztowały bilety dla uczestników podobnej akcji, rozpoczętej w lutym 1916 roku w kinematografie „Sorrento” przy ul. Marszałkowskiej 34¹⁹. „Kinematograf pedagogiczny” powstał jako agenda Komisji Zajęć Pozaszkolnych Wydziału Oświecenia, a kierownictwo merytoryczne nad porządkiem prezentowanych obrazów powierzono artyście-malarzowi Aleksandrowi Mannowi. Intencja działania została bardzo precyzyjnie podana do wiadomości publicznej:

¹⁵ *O rozrywki dla ludu*, Gazeta Narodowa 1915, nr 146, s. 1.

¹⁶ *Przedstawienia kinematograficzne dla młodzieży*, Nowa Gazeta 1915, nr 566, wyd. pop., s. 4.

¹⁷ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 579, wyd. por., s. 4.

¹⁸ *Kinematograf pedagogiczny dla dzieci*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 44, s. 4.

¹⁹ *Kinematograf dla młodzieży*, Kurier Polski 1916, nr 30, s. 2, *Kinematograf oświatowy*, Godzina Polski 1916, nr 35, s. 4, *Przedstawienia kinematograficzne*, Kurier Warszawski 1916, nr 30, wyd. wiecz., s. 5, *Kinematograf oświatowy*, Godzina Polski 1916, nr 35, s. 3.

Uznając, że obecne przedstawienia kinematograficzne mają programy nieodpowiednie, a często wręcz szkodliwe i demoralizujące dzieci i młodzież, Komisja Zająć Pozaszkolnych postanowiła prowadzić jeden kinematograf o programie pouczającym, a jednak zajmującym²⁰.

Inauguracyjny seans zgromadził przedstawicielel wydziału oświecenia, dyrektorów szkół, a także tych rodziców, którzy reprezentowali środowiska naukowe, artystyczne i pedagogiczne – dziś powiedzielibyśmy korpus liderów opinii publicznej i celebrytów²¹. Program był jednoznacznie oświatowy – pierwsze spotkania i seanse poświęcone były historii sztuki – od rysunków naskalnych, poprzez kulturę Egiptu, aż po rozwój malarstwa w Europie. Przedstawienia odbywały się dwukrotnie w ciągu dnia. Ostatnia projekcja o 20.00 przeznaczona była wyłącznie dla dorosłych²². Wśród zorganizowanych pogadanek przed projekcjami znalazły się, m.in.: „Z biegiem Wisły” wygłoszona przez Aleksandra Janowskiego i „Życie mrowiska” przygotowana przez dr Wandę Haberkantównę²³, a także dokumentalne obrazy: „Przechadzka entomologiczna”, „Olimpiada w Stockholmie”, „Życie sepii” i „Kopalnie złota”²⁴. Aleksander Janowski nie tylko angażował się w działalność kinematografu szkolnego, ale także prowadził bardzo ożywioną akcję odczytową dotyczącą historii i teraźniejszości Warszawy²⁵, a w ramach wielkiej wystawy „Polska w obrazach” zaprezentował temat „Wycieczka w góry” – bogato ilustrowany przeżroczami i fragmentami filmów dokumentalnych²⁶. O repertuarze pedagogicznego iluzjonu szczegółowo informowała codzienna prasa. Utrzymał się on do pierwszych dni kwietnia, kiedy to komisja zająć pozaszkolnych postanowiła „zwinąć swój kinematograf”²⁷. Zapewne to uruchomiło następne inicjatywy. Jeszcze w marcu 1916 r. „Express” przy ul. Wolskiej zorganizował projekcje specjalnie przeznaczone dla dziewcząt ze szwalni im. Bolesława Prusa i chłopców z przyzakładowej szkoły przy ul. Żytniej. Program został osobiście ułożony przez Jana Wierzbickiego, jednego z nauczycieli, pełniącego jednocześnie funkcję prezesa Sal Zająć i Szwalni, a właściciel iluzjonu S. Szczepański „ofiarował cały lokal wraz oświetleniem zupełnie bezpłatnie, oświadczając nadto, że chętnie to uczyni także dla innych zakładów, aby biednym dzieciom dać godziwą i pouczającą

²⁰ *Kinematograf dla dzieci i młodzieży*, *Goniec Wieczorny* 1916, nr 52, s. 2.

²¹ *Kinematograf pedagogiczny*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 33, s. 4.

²² *Kinematografy*, *Nowa Gazeta* 1916, nr 53, wyd. pop., s. 2, *Kinematograf pedagogiczny*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1916, nr 35, s. 2.

²³ *Kinematograf pedagogiczny*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 43, wyd. por., s. 2, *Kinematograf pedagogiczny*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1916, nr 46, s. 4.

²⁴ *Kinematograf pedagogiczny*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1916, nr 61 (1238), s. 3.

²⁵ *Historia Warszawy*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 46, wyd. wiecz., s. 4.

²⁶ *Wystawa „Polska w obrazach”*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 127, s. 4.

²⁷ *Nowa Gazeta* 1916, nr 144, wyd. pop., s. 4.

rozrywkę”²⁸. Od kwietnia tego roku kino „Kultura” także zaczęło przygotowywać zestawy edukacyjne złożone z obrazów: „Powietrze, jego skład, przemiany i właściwości”, „Hodowla strusi”, „Przemysł bawełniany”, „Liszki motyle”, „Zwierzyniec”. Uzupełnieniem ich były krótkometrażowe komedie²⁹.

Odczuwano też potrzebę współdziałania placówek oświatowych z rodzicami, od których opinia publiczna wymagała większej kontroli nad użytkowaniem kinematografów przez szkolną dźwiatwę. Znany w Częstochowie społecznik, a w przyszłości również entuzjastyczny animator życia filmowego, ks. Wacław Kneblewski pozwolił sobie na następującą diagnozę:

Należałoby też ściślej kontrolę nad teatrem i kinematografem. Nie pomogły tu wszelkie zakazy szkolne, jeżeli rodzice nie postarają się o to, by młodzież nie uczęszczała na przedstawienia razem z nimi. Tłumaczenie, że są pod opieką rodziców, nie ustrzeże młodzieży od zepsucia³⁰.

Postulaty te zostały bardzo szybko podniesione przez środowiska oświatowe. Lokalny oddział Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego opracował w marcu 1917 roku zestaw przepisów dotyczących zachowania się młodzieży w miejscach publicznych. Obok zadziwiających zakazów – np. noszenia lasek, trzcinek i szpicrut, znalazł się też zapis odnoszący się do kinematografów – „na widowiska, odczyty, przedstawienia teatralne i kinematograficzne i zebrania publiczne, młodzież może uczęszczać tylko za każdorazowym pisemnym pozwoleniem władzy szkolnej”³¹. Dostosowały się do takiego rozwiązania kinematografy – Teatr „Paryski” w publikowanych na łamach prasy anonsach zaczął umieszczać następującą uwagę: „uczniowie w uniformach będą mieli sprzedawane bilety za okazaniem pozwolenia od dyrekcji szkół”³². Interesujące jest to, że w Częstochowie podjęto również inicjatywę przysposobienia kinematografu do potrzeb edukacji dzieci w wieku przedszkolnym. Aktywiści Wydziału Wychowania Przedszkolnego, występując pod hasłem „Precz z kinematografem dzisiejszym dla dziecka”, postanowili zorganizować cykl pogadarek, ilustrując je „prze-zroczami i dziecinny kinematografem”. Na miejsce takich filmowych spotkań dla najmłodszych wybrano jedną z podmiejskich freblówek³³. Właściciele kina „Odeon” bracia Krzemińscy zaproponowali ponadto, aby do przygotowywanych przez Wydział

²⁸ *Dzieci w kinematografie*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 73 (1250), s. 2.

²⁹ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 119, s. 5.

³⁰ W. Kneblewski, *Młodzież i zabawa*, Gonicz Częstochowski 1916, nr 233, s. 1.

³¹ *Przepisy w sprawie zachowania się młodzieży szkół średnich częstochowskich na ulicach i w miejscach publicznych*, Gonicz Częstochowski 1917, nr 46, s. 3.

³² Gonicz Częstochowski 1917, nr 75, s. 6.

³³ *Z Wydziału Wychowania Przedszkolnego przy P.M.S. im. św. Józefa*, Gonicz Częstochowski 1917, nr 90, s. 3.

Wychowania Przedszkolnego P.M.S. pogadank z przeźrocami, dołączyć zestawy krótkich obrazów kinematograficznych. Seanse miałyby się odbywać, dzięki udostępnieniu przez nich projektorowi, bezpłatnie³⁴.

W omawianym okresie wspomniane kinematografy szkolne były jedynymi miejscami filmowych projekcji, na które mogła uczęszczać młodzież do lat piętnastu. Ten stan rzeczy komentowano nawet na prowincji:

Skutkiem wydanego specjalnego zarządzenia, dzieciom do lat 15 wstęp do kinematografów został od pewnego czasu wzbroniony. Rozporządzenie to dotknęło boleśnie rzesze młodocianych „kinomanów”, którzy wbrew bohaterskim wysiłkom oraz iście ulissesowskim wybiegom, nie tylko na „gapę”, lecz nawet za własną czy matczyną gotówkę nie mogą już przedostać się poza zakazane drzwi „kintopu”³⁵.

Kinematograficzne pokazy organizowane specjalnie dla młodzieży szkolnej, można zatem było reglamentować, poprzez układanie odpowiedniego programu czy kontrolowanie zachowania zgromadzonych przez obecnych na seansie pedagogów. Jednak starania dyrekcji placówek oświatowych zmierzały w kierunku wyznaczenia standardów obowiązujących także poza specjalnymi pokazami filmowymi. Sprawdzano się to do wyznaczenia granicy między kinematografami, które może odwiedzać, a tymi, w których obecność powinna być bezwzględnie zakazana. W lutym 1917 roku dyrektorzy warszawskich szkół zaproponowali przedsiębiorcom kinematograficznym (występującym jako konsorcjum właścicieli kinematografów) podpisanie umowy, która określałaby szczegółowo specyfikację filmów dla młodzieży.

Do innych kinematografów, lekceważących sobie wymagania moralności i etyki, ma być zastosowany zakaz uczęszczania do nich młodzieży szkolnej. Oczywiście zarządzenie to spotkałoby się ze współdziałaniem kulturalnego ogółu³⁶.

Kino „Filharmonia”, które od dawna utrzymywało dobre kontakty z instytucjami oświatowymi, jakby w odpowiedzi na postulat „moralnego kina”, zaledwie kilka dni po upublicznieniu tej inicjatywy porozumiało się z Komisją Zajęć Pozaszkolnych Towarzystwa Krajoznawczego i zaproponowało organizację przedpołudniowych seansów dla uczącej się młodzieży z programem naukowym oraz wykładami z geografii, ludoznawstwa, przemysłu i nauk przyrodniczych, których prelegentami mieli być wybitni przedstawiciele warszawskiego środowiska nauczycielskiego³⁷. Pokazy w „Filharmo-

³⁴ *Z pogadanki dla dzieci*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 104, s. 3.

³⁵ *Z kinematografów*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 88, s. 2.

³⁶ *Program w kinematografach*, *Godzina Polski* 1917, nr 38a, s. 2, *Programy w kinematografach*, *Gazeta Poranna* 2 Grosze 1917, nr 40 (1578), s. 2.

³⁷ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1917, nr 40, wyd. por., s. 3.

nii” podzielone zostały na dwie kategorie: A – dla klas I-III i B – dla klas IV-VI, a zastosowane ulgi pozwoliły ustalić ceny wstępu na poziomie 6 groszy, co spowodowało, że na pierwszy seans błyskawicznie wykupiono bilety³⁸. Doniesienia prasowe, zapewne po to, by zyskać szerszą społeczną akceptację, podkreślały naturalną skłonność kinematografu do stałego rozszerzania wiedzy wśród młodszych widzów:

Niezaprzeczalnie genialny wynalazek, jakim jest kinematograf, znajdując się u szczytu udoskonalenia technicznego, niezależnie od użytkowania go przez ludzkość w celu rozrywkowym – wybitną rolę odegrać może i powinien w dziele pedagogii, co już niejednokrotnie przedstawiciele tej ostatniej podkreślali³⁹.

Kinematografy szkolne, pedagogiczne, czy naukowe – bo pod takimi nazwami realizowano idee kina dla młodzieży – zyskały też nieoczekiwanego sojusznika wśród organów władzy samorządowej. Wiosną 1917 r. do biura rady miejskiej zaczęły napływać protesty kierowane przez kobiece organizacje społeczne i wyznaniowe, takie jak: Sodaliczka Dzieci Marii, Stowarzyszenie Zjednoczonych Ziemianek, Stowarzyszenie Rękodzielniczek „Dźwignia”, Związek Katolicki Kobiet Polskich, Koło Mistrzyń przy warszawskim cechu krawców a nawet Klub Wioślarek, przeciwko zgorzeniu, jakie się ją małe teatrzyki i kinematografy. W odpowiedzi na te adresy warszawscy radni uformowali grupę inicjatywną, która podczas sesji zgłosiła następującą interpelację:

Wobec coraz więcej szerzącej się pornografii w kinematografach, teatrzykach i kabaretach restauracyjnych, które w najwyższym stopniu obniżają poziom kulturalny Warszawy, oraz nadzwyczaj demoralizująco wpływają na młodzież warszawską i wobec tego, iż demoralizujący wpływ „uprzywilejowanych” tego rodzaju zakładów w śródmieściu rozszerza się na widowiska i zabawy mające charakter ludowy, a gdzie repertuar pedagogiczny powinien być przestrzegany, zapytujemy:

1. Co zamierza uczynić magistrat, aby tego rodzaju ujemny wpływ szerzonej pornografii tamować?
2. Czy i jakie rozporządzenia w tej sprawie wydał magistrat milicji miejskiej?⁴⁰

Magistrat potraktował te inicjatywy niezwykle poważnie i dlatego pierwszy naczelnik Milicji Miejskiej ks. Franciszek Radziwiłł polecił podległym sobie funkcjonariuszom, wzmocnić nadzór nad korzystaniem z kinematografów przez młodzież uczącą się. Odpowiedzialnością za obecność młodzieży na takich seansach obarczono

³⁸ *Kinematograf pedagogiczny dla dzieci*, Kurier Polski 1917, nr 44, s. 4, *Kinematograf naukowy*, Goniec Poranny 1917, nr 82, s. 2, *Kinematograf pedagogiczny dla dzieci*, Kurier Warszawski 1917, nr 46, wyd. por., s. 3.

³⁹ *Kinematografy*, Nowy Gazeta 1917, nr 73, wyd. por., s. 2.

⁴⁰ *Z ziem polskich. Warszawa. Przeciw demoralizacji*, Gazeta Łódzka 1917, nr 66, wyd. wiecz., s. 2.

zarządców kin – spisywane przez milicjantów protokoły miały stanowić podstawę do postępowania administracyjnego przeciwko nim⁴¹. Ponadto radni: B. Koskowski, J. Henrich, W. Piechowski, A. Rosset, C. S. Fabiani zgłosili pod obrady samorządu projekt uchwały, powołującej specjalną komisję, która miała przygotować narzędzia do wyeliminowania z repertuaru kinematografów „treści sensacyjno-kryminalnych i pornograficznych”⁴². Swoje postulaty przedstawili w postaci następującego katalogu dezyderatów:

1. Rada miejska wzywa magistrat aby bezzwłocznie wyjednać u władz okupacyjnych przepis, co do nadania wydziałowi kultury magistratu prawa cenzurowania programów teatrzyków „varietes” i obrazów kinematograficznych z punktu widzenia kulturalnego i obyczajowego;
2. Rada miejska wzywa magistrat aby polecił milicji miejskiej pilne przestrzeganie, wydanych już przepisów, co do niewpuszczania na niektóre przedstawienia kinematograficzne niepełnoletniej młodzieży szkolnej;
3. Rada miejska poleca swemu prezydium, aby łącznie z prezydium magistratu, wydał odezwę do rodziców i młodzieży, omawiającą szkodę moralną, którą przynoszą rozrywki w kinematografach obrazami kryminalistycznej treści i pornograficzne utwory, wykonywane w teatrzykach⁴³.

Wobec tak represyjnej praktyki, koncesjonowane przez organizacje oświatowe iluzjony, stawały się dla nastoletnich widzów jedynym możliwym miejscem uczestnictwa w kulturze filmowej⁴⁴. Nie należy zapominać, że wstępu do teatrzyków i kinematografów młodzieży poniżej lat 16 zakazywało także rozporządzenie prezydenta policji von Glasenappa z 30 października 1915 roku, które przewidywało surowe kary – od grzywny wynoszącej 1000 marek do 3 miesięcy więzienia dla tych przedsiębiorców, którzy tolerowali powyższe praktyki⁴⁵. Idea prowadzenia edukacji za pośrednictwem projekcji filmowych realizowana była także poza sojuszem szkół z kinematografami. Od końca 1916 roku regularnie ukazywały się ogłoszenia o organizacji „kursów nowej metody prowadzenia nauki poglądowej za pomocą obrazów ruchomych” według pomysłu i z użyciem wynalazku Heleny Welflowej⁴⁶. Jednak w tym przypadku chodziło, o pozakinematograficzne sposoby nauczania. Na czym polegały?

⁴¹ *Młodzież w varieté*, Goniec Poranny 1917, nr 312, s. 1.

⁴² *Z miasta. Przeciwno demoralizacji*, Kurier Warszawski 1917, nr 67, wyd. por., s. 6-7.

⁴³ *Z Warszawy. Przeciwdziałanie zgorzeniu publicznemu*, Gazeta Łódzka 1917, nr 108, wyd. wiecz., s. 6.

⁴⁴ *Młodzież a kabarety*, Goniec Poranny 1917, nr 216, s. 2.

⁴⁵ *Ogłoszenia urzędowe. Rozporządzenie policyjne dotyczące teatrów-variete*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 86, s. 3.

⁴⁶ Nowa Gazeta 1916, nr 496, wyd. por., s. 2.

Gdy dzieci słuchają pogadanki, uwaga skupia się i zaostrza przez ciągłe wpatrywanie się w zmieniający się krajobraz. Zmiana dokonywa się w ten sposób, że w miarę postępu pogadanki przypina się szpilkami do tła wciąż nowe wycinanki. Dzięki tym obrazkom ruchomym dzieci łatwo zapoznają się z przyrodą, ze zmianą w naturze pór roku itd. co ma wielce dodatnie znaczenie wychowawcze, szczególnie dla dzieci spędzających swe życie w murach miejskich⁴⁷.

Inicjatywy zakładania iluzjonów, wykorzystujące przekonanie pedagogów o edukacyjnych obowiązkach kinematografu były zgodne z oczekiwaniami opinii publicznej, ale rozbijały się najczęściej o brak zainteresowania ze strony tych, którzy mieli tworzyć ich publiczność – młodzież po prostu, mimo rozmaitych zakazów, nakazów czy wskazówek, nie widziała w repertuarze oświatowym takich atrakcji, jakie gwarantowały programy kin ogólnodostępnych. Świadczy o tym przypadek bioskopu szkolnego „Urania” w Lublinie, który miał zastąpić jeden z istniejących przed nim przybytków X Muzy. W tym samym miejscu, przy którym do niedawna działał kinoteatr „Bristol”, czyli przy Krakowskim Przedmieściu 51, w lutym 1916 roku odbyła się inauguracja działalności kina „Urania”. Inicjatorem był jeden z lubelskich nauczycieli Stanisław Dylewski, a formuła prezentacji miała koncentrować się wokół organizowania przedstawień dla uczącej się młodzieży i dzieci⁴⁸. Opinia publiczna przyjęła tę wiadomość z entuzjazmem:

Przedsięwzięcie p. Dylewskiego zasługuje ze wszech miar na uznanie i poparcie. Bioskop jest bardzo miłą, a może być i bardzo pouczającą rozrywką, ale nasze bioskopy ze względu na demonstrowane w nich obrazy nie są odpowiednim dla młodzieży miejscem rozrywki, gdyż nie raz mogą wpłynąć na niewyrobite umysły młodzieży demoralizująco. Toteż od dawna dawał się odczuć brak bioskopu prowadzonego w sposób, zamierzony przez p. Dylewskiego, aby młodzież mogła na ekranie zobaczyć coś ciekawego, a zwłaszcza pogłębiającego słuchane wykłady lub rozwijającego umysł zamiast „krwawych i sensacyjnych” dramatów⁴⁹.

Pierwszy seans, który „ogólnie podobał się ze względu na pouczającą treść oraz dobre wykonanie” poprzedziło poświęcenie lokalu przez rektora ks. Kazimierza Gostyńskiego⁵⁰. W tej i następnych prezentacjach dominowały programy dokumentalne obrazujące, m.in. fabrykację banknotów, hodowlę jedwabników, produkcję wina, ale wieńczyły je obrazy komiczne, acz niewinne, jak: „sen człowieka, który się zbyt wiele naczytał historii Sierloka Holmesa, oraz jak biały przeobraził się w czarnego

⁴⁷ *Obrazki ruchome*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 181, s. 4.

⁴⁸ *Bioskop „Urania”*, Ziemia Lubelska 1915, nr 134, wyd. por., s. 5.

⁴⁹ *Bioskop dla młodzieży szkolnej*, Ziemia Lubelska 1916, nr 142, wyd. por., s. 5.

⁵⁰ „Urania”, Ziemia Lubelski 1916, nr 150, wyd. por., s. 3.

a czarny w białego”⁵¹. Dylewski kłopotom nie potrafił zaradzić, zaś lawirowanie między zapewnieniami o dobroczynnym wpływie edukacyjnego repertuaru filmowego a poszukiwaniem oferty dla widzów skłonnych kupić bilet do „Uranii”, skończyło się w połowie września 1916 r. sprzedaniem kinoteatru⁵². Co ciekawe następny właściciel radził sobie dużo lepiej.

Zapewne pojawiające się w przestrzeni prowincjonalnej inicjatywy łączenia kinematografu z obowiązkami edukacyjnymi były naturalną konsekwencją entuzjazmu niektórych pedagogów widzących w podejrzanych niegdyś cieniach rzucanych na gładź ekranową duży potencjał poznawczy. Do takich właśnie należeli dr inż. Herman i inż. Gurcman działacze sekcji szkolnej Towarzystwa Pomocy Ubogim w Sosnowcu, którzy od lata 1917 roku prowadzili na terenie Zagłębia Dąbrowskiego akcję oświatową z wykorzystaniem aparatu projekcyjnego. Układane przez nich programy złożone z „obrazów z natury, obrazów naukowych i komicznych” oglądały podczas seansów w siedzibie towarzystwa setki młodych podopiecznych⁵³.

Kilka dni po znamiennych wydarzeniach z listopada 1918 roku powołana przez magistrat i radnych Warszawy Rada Opieki Moralnej nad Młodzieżą oraz Sekcja Kół Szkolnych ponownie skorzystały z zaproszenia kina „Filharmonia”, aby zorganizować czteroczny cykl przedstawień kształtujących obywatelskie i państwowotwórcze postawy wśród uczących się nastolatków⁵⁴. W strategię tę wpisywała się także przeprowadzana we wrześniu 1917 roku akcja uświadamiająca „Przyszłość Polski bez alkoholu” przeprowadzona przez ks. prałata Marcelego Godlewskiego z wykorzystaniem taśm filmowych. Po kilku projekcjach zgłosiło się do niego grono entuzjastów idei antyalkoholowej z prośbą o założenie Towarzystwa Abstynentów. Zawiązana grupa inicjatywna, postanowiła częściej wykorzystywać kinematograf do agitacji⁵⁵.

Starania o wpisanie w formułę kinematografu jego dydaktycznych możliwości, prowadziło do obserwowania podobnych rozwiązań na świecie, a szczególnie w kulturach ościennych. W połowie wojny zainteresowanie wzbudził eksperyment zastosowany w jednej z wiedeńskich szkół ludowych, w której zainstalowano stacjonarny aparat projekcyjny w sali przeznaczonej do ćwiczeń gimnastycznych. Seanse odbywały się pod opieką pedagogów, którzy objaśniali znaczenie poszczególnych obrazów:

⁵¹ *Z teatru świetlnego „Urania”*, Ziemia Lubelska 1916, nr 167, wyd. por., s. 2.

⁵² *Z „Uranii”*, Ziemia Lubelska 1916, nr 448, wyd. por., s. 3.

⁵³ *Przedstawienie dla dzieci*, Iskra 1917, nr 176, s. 2.

⁵⁴ *Kinematograf jako środek propagandy*, Kurier Polski 1918, nr 291, s. 6.

⁵⁵ *Co może kinematograf?*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 255, s. 2.

Gdy młodociana publiczność zachowuje się zbyt hałaśliwie, lub zbyt głośno okazuje swój entuzjazm, wchodząc nawet na ławki, przedstawienie przerywa się na chwilę, następuje uspokojenie umysłów przez energiczną osobę nauczyciela – po czym znowu odzywa się suchy trzask aparatu kinematograficznego⁵⁶.

Kiedy wizja przyszłego niepodległego państwa stawała się coraz bardziej realna na publiczności zaczęli zastanawiać się nad najbardziej pożądanym modelem kultury i oświaty oraz nad metodami jego realizacji. Wiosną 1918 roku na łamach „Kuriera Warszawskiego” Gustaw Bolesław Baumfeld widział kinematograf wśród instytucji, bez których dezyderaty wychowawcze byłyby trudne do spełnienia:

Przecież są pewne działy, które bliżej stykają się i wyraźniej są równoległe z życiem szkolnictwa. I dlatego łatwiej i słuszniej ujęte być mogą przez ministerium oświecenia. Mamy tu na myśli najrozległej pojęty ruch odczytowy, prasowy, księgarski, stowarzyszeniowy, teatr, muzykę, sztuki plastyczne, **nie mniej także kinematograf** (podkreślenie MG) i w ogóle tzw. „rozrywki ludowe”⁵⁷.

Krótko przed odzyskaniem niepodległości we wrześniu 1918 roku częstochowski duchowny ks. Wacław Kneblewski wspólnie z dyrektorem miejscowego gimnazjum Walerianem Kuropatwińskim, podjęli inicjatywę uruchomienia kinematografu szkolnego. Zdobyli przychylność samorządu, a nadburmistrz Częstochowy dr Józef Marczewski i jego zastępca Aleksander Bantkie-Stężyński, przekazali nawet na projekcje jeden z obiektów komunalnych przy ul. Szkolnej. Rozpisano ponadto zbiórkę funduszy (po 50 marek) na ten cel, mającą zaktywizować miejscowe środowiska inteligenckie⁵⁸. Projekt poparła też redakcja „Gońca Częstochowskiego”, tym bardziej, że uwzględniał inne, pozafilmowe potrzeby:

Ześrodkowanie życia towarzyskiego częstochowskiej młodzieży szkolnej, oto pierwszorzędnny cel organizatorów tej doniołej placówki społecznej i wychowawczej⁵⁹.

Inicjatywa ks. Kneblewskiego i inspektora Kuropatwińskiego zmierzała z jednej strony zatem do wpisania kinematografu w obręb działań formacyjnych, jako naturalne uzupełnienie edukacji i zorganizowanie zgodnego ze standardami kulturotwórczymi spędzania wolnego czasu młodzieży, z drugiej zaś była częścią kampanii przeciwko demoralizatorskiej wymowie filmów sensacyjnych, awanturniczych, „takich, które idealizują zbrodnie i czyny występne” czy też mniej lub bardziej pornograficznych.

⁵⁶ *Kinematograf w wiedeńskiej szkole ludowej*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 100, s. 3.

⁵⁷ Gustaw Bol. Baumfeld, *Oświata i kultura*, Kurier Warszawski 1918, nr 95, wyd. wiecz., s. 3.

⁵⁸ *Kinematograf szkolny*, Goniec Częstochowski 1918, nr 206, s. 3.

⁵⁹ *Na kinematograf szkolny*, Goniec Częstochowski 1918, nr 211, s. 3.

Opinii publicznej nie wystarczały już ograniczenia natury prawnej i policyjnej zakazujące młodzieży udziału w podejrzanych seansach kinowych, tym bardziej, że zakazy te łatwo było obejść. Zresztą nie o same celuloidowe prezentacje chodziło w krytyce ówczesnej produkcji fabularnej. Szkodliwe dla moralności publicznej były także:

drastyczne widoki i zdjęcia fotograficzne, wystawiane przed kinematografami na przynętę dla publiczności. Widoki te bywają zwykle z wielkim zainteresowaniem oglądane przez młodzież, która przynajmniej w ten sposób pragnie zadowolić podrażnioną ciekawość⁶⁰.

Kinematograf szkolny został uruchomiony w grudniu 1918 r., ale należy wątpić, czy jego repertuar, sposób rekomendacji i afiliacja były skutecznym orężem w walce z ekranowym zepsuciem, szerzonym przez kina repertuarowe. Czy „program nader ciekawy”: na który składały się dokumentalne obrazy „łapania dzikich zwierząt, hodowli strusi, leśnego przemysłu w Danii, południowej Riwiery”⁶¹ mógł tak samo rozpałać emocje nastoletniej widowni, jak prezentowany w tym samym czasie „sensacyjny dramat z życia wielkiego artysty *Sezonowa miłość*” czy „wybitna tragedia życiowa *Okrutna rywalka*”?

⁶⁰ *Wrażenia i uwagi*, *Goniec Częstochowski* 1918, nr 234, s. 2.

⁶¹ *Dziś i jutro kinematograf szkolny*, *Goniec Częstochowski* 1918, nr 277, s. 2.

Polscy filmowcy w okowach rosyjskiej maszyny wojennej

Status polskich filmowców odzwierciedlał sytuację kultury polskiej przełomu XIX i XX wieku. Nie tylko tworzyli oni na ziemiach etnicznie polskich, ale także aktywni byli na wszystkich polach eksploatacji filmowego obiegu państw zaborczych, niejednokrotnie w sposób zdecydowany wpływając na oblicze coraz bardziej świadomych swych celów narodowych kinematografii: głównie rosyjskiej i niemieckiej. Część z nich pracowała z wyboru, część zmusiły do tego okoliczności. Władysław Dworkowski urodzony w Bydgoszczy, późniejszy „wielkopolski magnat filmowy”, wyjechał jako nastolatek z rodzinnego miasta i próbował swoich sił w produkcjach liczącej się na niemieckim rynku dystrybucyjnym firmy „Düsseldorfer Film-Manufaktur Ludwig Gottschalk”¹. Wytwórnia ta z całą pewnością powierzyła mu dwie role: pierwszą, sekretarza Georga u boku rozpoczynającego swą karierę Richarda Oswalda w filmie „Zouza” i drugą, Emila Bourdeta w „Lebensfreude”, które wyreżyserował Reinhard Bruck. Wcześniejszy z tych obrazów miał premierę 25 września 1911 roku i był świadectwem wielokulturowego charakteru przemysłu filmowego ostatnich lat cesarstwa: obok Polaka Dworkowskiego (używającego imienia Walter) zagrali: wspomniany Richard Oswald (właśc. Richard W. Ornstein) pochodzący z wiedeńskiej nieortodoksyjnej żydowskiej rodziny aktor, reżyser i producent, później znany z tego, że w 1919 roku realizował pierwszy obraz o otwarciu homoseksualnej tematyce „Anders als die Andern”, francuska gwiazda „belle époque” śpiewaczka, tancerka i aktorka o wyraźnie wschodnim image Émile-Marie Bouchaud, znana lepiej jako Polaire², a i sam reżyser to, co prawda, Niemiec, ale urodzony i wychowany w Pradze, której multinarodowa

¹ Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 95.

² Nazywana „ekscentryczną aktorką paryską” Polaire cieszyła się sporym zainteresowaniem prasy polskiej, która dostrzegała nie tylko prowokacyjne emploty aktorki, jak „kolczyk nosowy”, ale też relacjonowała jej międzynarodowe artystyczne podróże i sukcesy sceniczne, patrz: *Amerykańskie wrażenie paryskiej aktorki*, *Ilustrowany Kurier Codzienny* 1914, nr 37, s. 6.

magia bez wątpienia wpłynęła na jego zainteresowania twórcze. Dworkowski potrafił łączyć niemieckość i polskość w kulturową formułę będącą credo jego niełatwego życia – w czasie Wielkiej Wojny pracował na Uniwersytecie Berlińskim, gdzie obok zajęć z retoryki prowadził także lektorat języka polskiego, później kręcił filmy z udziałem niemieckich artystów, kierował kinami na Pomorzu i w Wielkopolsce, a w czasie II wojny światowej podpisał volkslistę. Na pograniczu polsko-niemieckim podobnych Dworkowskiemu było wielu. Jedni szukali szczęścia, inni upatrywali w bliskich kontaktach z berlińskimi partnerami źródeł przyszłych branżowych sukcesów, jeszcze inni byli ludźmi pogranicza związanymi zarówno z niemiecką, jak i z polską kulturą, co uważali za naturalny porządek rzeczy.

Przy całej specyfice wschodniej, polska kultura filmowa w zaborze rosyjskim wykazywała wiele podobieństw do opisywanych wyżej zjawisk. Przed wybuchem Wielkiej Wojny naturalne były związki handlowe, inspiracje kulturowe, jednak relacje polskich filmowców z rosyjskim ruchem kinematograficznym sięgają znacznie głębiej niż omawianego okresu i ciągle jeszcze czekają na swoje opracowanie.

Na rosyjskim rynku filmowym liczyło się niewiele przedsiębiorstw produkujących średnio- i pełnometrażowe obrazy. Sytuacja ta była związana ze stosunkowo długim procesem krzepnięcia kultury filmowej. Do początku 1914 roku na terenie całego Imperium Rosyjskiego miało premierę 275 obrazów, które zostały wyprodukowane w 29 wytwórniach filmowych. Do najbardziej znanych należały: moskiewski oddział Pathé, „Torgowyj dom P. Thiemann i F. Reinhardt”, „Torgowyj dom A. O. Drankow i A. G. Tałdykin”, „Torżestwo Wariag” i „Torgowyj dom Prodafilm”³. Wiodącą jednak pozycję dzierżył Aleksander Chanżonkow, były oficer armii carskiej i z tego powodu nazywany „esaułem kina rosyjskiego”, od 1906 roku działający w branży jako właściciel „Domu Towarowego A. Chanżonkow”, w 1912 zmienionego na „Chanżonkow i Spółka”⁴. Po krótkim okresie koncentrowania się na wynajmie i sprzedaży zagranicznych filmów (głównie francuskich) rozpoczął on fabrykację obrazów dokumentalnych i fabularnych, fundując w ten sposób dojrzałą rosyjską produkcję filmową. Oczywiście przed Chanżonkowem kino w Rosji istniało, miało jednak charakter spontaniczny,

³ Lichaczew B.S., *Kino w Rosji: materiały k historii ruskogo kino (1896-1926)*, cz. 1. – M.-L.: Akademija 1926, s. 202.

⁴ Siemion Ginzburg szacuje, że na początku pierwszej wojny światowej około 80 procent całej rosyjskiej produkcji filmowej koncentrowały trzy wytwórnie: Chanżonkowa, Thiemanna i Reinhardta oraz Pathé, patrz: tenże, *Kiniematografija doriewoliucjonnoj Rossii*, Moskwa 2007, s. 186.

a braku profesjonalnego podejścia nie mógł zastąpić entuzjazm fotografów próbujących swych możliwości w dziedzinie „ruchomych obrazów”. Nie należy także zapominać, że wśród pionierów rosyjskiej kinematografii znalazło się kilku Polaków. Poza doskonale opisanym w literaturze Bolesławem Matuszewskim, sporo wkładu w rozwój kultury filmowej w Imperium u jej początków wnieśli: Alfred Fedecki i Aleksander Jagielski. Pierwszy z nich, uznawany ponadto za jednego z fundatorów kinematografii ukraińskiej, był charkowskim fotografem, który pod koniec XIX stulecia zainteresował się możliwościami, jakie stwarzała taśma filmowa. Znany jako portrecista, fotografował zarówno jedynowładców, jak Aleksander III i Mikołaj II, jak i lokalną elitę Charkowa, zorganizował jeszcze w 1896 roku pokazy kinematograficzne, prawdopodobnie pierwsze na terenie Imperium Rosyjskiego i realizował krótkie dokumenty wzorowane na produkcjach braci Lumière⁵. Zmarł przedwcześnie w roku 1902. Aleksander Jagielski był również fotografem, a nawet przez ponad dwadzieścia lat osobistym fotoportrecistą cara Mikołaja II, od początku dwudziestego wieku realizującym dokumenty krótkometrażowe. Wiadomo, że w 1909 roku podpisał z Chanżonkowem umowę, na mocy której przekazał mu prawo do eksploatacji swoich negatywów⁶. Dzięki temu, a także współpracy z wypożyczalnią „Apollo” i „Prodafilm”, na początku drugiej dekady stulecia w rosyjskich kinach swe premiery miały m.in.: „Droga w Siewastopol i wid Jałty” (Droga do Sewastopola i widok Jałty, 1910), „Otkrytije pamiatnika Pietru I w Rigie” (Odstąpienie pomnika Piotra I w Rydze, lipiec 1910), „Priebywanije jego wysociestwa emira bucharskiego w gostiach gosudara impieratora w Liwadii (Pobyt jego wysokości emira Buchary w rezydencji imperatora w Liwadii”, marzec 1910), „Swidanije gosudara impieratora s giermanskim imperatorom w Postdamie” (Spotkanie cara z cesarzem niemieckim w Poczdamie, listopad 1910), „Smotr młodych sołdat lejbgwardiejskiego połka” (Przegląd młodych żołnierzy z pułku lejbgwardii, 1911), „Otkrytije pamiatnika gienierału-adiutantu M. D. Skobieliewu w Moskwie” (Odstąpienie pomnika generała-adiutanta M. D. Skobieliewa w Moskwie, czerwiec 1912).

Omawiając panoramę przedsięwzięć kinematograficznych przedrewolucyjnej Rosji nie sposób zapomnieć o jeszcze jednym ważnym graczu, którego status był nieporównywalny z żadnym innym, bowiem utrzymywany był przez państwo, a nawet formalnie reprezentował jedną z ważniejszych instytucji armijnej propagandowej infrastruktury – Wojskowo-Filmowym Oddziale Komitetu Skobielewskiego, który

⁵ Mistawskij Władimir, *Iskusstwo fotografii Alfreda Fiedieckiego*, Charkow 2009, s. 47-48.

⁶ Sine-Fono 1909, nr 16, s. 8.

powstał w kwietniu 1914 roku w celach całkowicie państwowotwórczych, głównie dla wzmocnienia postaw patriotycznych wśród żołnierzy⁷. Sam Komitet Skobielewski⁸ istniał już od wojny japońsko-rosyjskiej, czyli od 1904 roku, ale w ciągu dekady rozszerzył swoją formułę – najintensywniej w obliczu wybuchu globalnego konfliktu, kiedy to powstały, prócz filmowego, wydziały: wydawniczy i gramofonowy. Intencje były nieskrywane, skoro „Więstnik Kiniematografii” doniósł w inseracie:

Oddział będzie zajmował się produkcją taśm filmowych zawierających treści edukacyjne, a przeznaczone do żołnierskich kinematografów, a także na rynek filmowy w ogóle⁹.

Celuloidowe zainteresowania Komitetu Skobielewskiego zauważalne były wcześniej, niż powołał on do życia swój filmowy oddział. Nawet w zapiskach Mikołaja II odnaleźć można tego ślad¹⁰. Niedawne badania rosyjskiej archiwistki Galiny Małyszewej wykazały, że produkcja filmowa Komitetu rozpoczęła się przed kwietniem 1914 roku. Takie dokumentalne obrazy, jak „Otkrytije Tawrizskoj żelieznoj dorogi” (Otwarcie kolei Taurydzkiej), „Gimnastika na gruzowych maszinach” (Gimnastyka w samochodach ciężarowych), „Konskaja jezda g.g. oficerow” (Parada konna oficerów gwardii), „Nawodka mostow” (Budowa mostów), „Proziektornaja stancia” (Stacja reflektorów), „Riedut i sposoby priedolienija prowołocznych zagrażdzenij” (Reduta i sposoby przedzierania się przez drut kolczasty), zrealizowane i pokazane zostały

⁷ W historycznofilmowej literaturze polskiej i wydanej w języku polskim, Komitet Skobielewski pojawia się niezwykle rzadko. Pisze o nim, co oczywiste ze względu na osobiste doświadczenia, Jan Skarbak-Malczewski, patrz: tenże, *Byłem tam z kamerą*, oprac. Marek Sądzewicz, Warszawa 1962, a także Antoni Fertner, patrz: tenże, *Podróże komiczne*, zebrał i oprac. Jerzy Bober, Kraków 1960. Sporo uwagi Polakom pracującym dla Komitetu Skobielewskiego, ale w kontekście wydarzeń rewolucyjnych po 1917 roku poświęcił Władysław Jęwsiewicki, patrz: tegoż, *Z dziejów polsko-radzieckiej współpracy filmowej 1917-1977*, Warszawa 1979, s. 7-38. Wspomina o Komitecie także Edward Zajicek, w tegoż, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 29. Krótką wzmiankę następującej treści: „jedynie Komitet Skobielewski w Piotrogradzie (nazwany tak od gen. Skobielewa, bohatera wojny z Turcją) stara się, bezskutecznie zresztą, mobilizować społeczeństwo przy pomocy filmu”, zamieścił w mało znanym i rzadko przywoływanym opracowaniu Jerzy Toeplitz, patrz: tenże, *Historia filmu radzieckiego. Część I. Skrypt z wykładów na II roku studiów*, oprac. Irena Nowak i Helena Opoczyńska, Łódź 1956, s. 7. Natomiast w polskim wydaniu *Historii filmu radzieckiego*, Rostisław Jurieniew wspomina o Komitecie Skobielewskim jedynie w kontekście jego upaństwowienia w 1917, pisząc, że „ta organizacja zajmująca się produkcją i wynajmem filmów oświatowych, została opanowana przez działaczy ugrupowań pseudorewolucyjnych”, patrz: tenże, *Historia filmu radzieckiego*, przekł. Irena Nomańczuk, Warszawa 1977, s. 22.

⁸ Dokładna nazwa brzmiała „Komitet imienia generał-adiunkta M. D. Skobielewa dla organizowania pomocy poszkodowanym na wojnie w odzyskaniu sprawności do pracy”. Patron tego przedsięwzięcia Michaił Skobielew był bohaterem wojny rosyjsko-tureckiej 1877-1878, owianym legendą „białym generałem”, który przyczynił się do ostatecznego zwycięstwa otwierającego drogę do Adrianopola oddziałom rosyjsko-bułgarskim, na przełęcz Szipka. Główną inicjatorką powstania komitetu była siostra Skobielewa, księżna Nadieżda Biełosielska-Biełozierska, która chciała stworzyć fundusz dla wspomagania rentami inwalidów wojennych, patrz: N. W. Konyczewa, *Skobielew Michaił Dimitriewicz – „Jarkij symbol wieliczia Rossiji”: Skobielewskomu komitetu 100 let, Wostok. Afro-azjatskije obszczestwa. Istorija i sowriemiennost*, Moskwa 2007, s. 210.

⁹ *Więstnik Kiniematografii* 1914, nr 7, s. 25.

¹⁰ Mikołaj II pod datą 4 listopada 1913 roku zanotował: „Czytałem gazetę. O 9.00 w sali teatru Komitet Skobielewski pokazywał filmy. Wróciłem do domu około północy”, patrz: *Dniwniki imperatora Nikołaja II M.*, Moskwa 1991, s. 4.

przed opublikowaniem wzmiankowanej notatki w „Wierniku Kineematografii”¹¹. Propagandowy charakter produkcji nie wykluczał ambitniejszych przedsięwzięć, wszak jednym z filmów spełniających dezyderaty oddziału była animacja stworzona przez Władysława Starewicza „Lilia Belgii” – nie tylko propagandowa satyra wzmacniająca antyniemieckie nastroje, ale pomimo wielu zastrzeżeń samego reżysera, ciekawy projekt filmu kombinowanego aktorsko-lalkowego¹². Nieudaną okazała się próba utworzenia własnego organu prasowego zatytułowanego „Ekran Rossii”. W roku 1916 wydano jedynie pierwszy oraz łączony 2/3 numer i na tym edycję zakończono. Natomiast częściowy sukces odnotowano przy produkowaniu kart pocztowych, bogato inkrustowanych i artystycznie wykonanych, które masowo rozprowadzone były po 10 kopiejek wśród żołnierzy frontowych oddziałów.

Inicjatorem stworzenia oddziału filmowego był prawdopodobnie kapitan I. D. Selivanowicz, choć w polskiej tradycji mamy do czynienia z całkiem odmienną perspektywą, związaną z osobą Mieczysława Domańskiego, który w pierwszej połowie lat trzydziestych opublikował swoje wspomnienia na łamach tygodnika „Kino dla Wszystkich”. Mieczysława Domańskiego wymienia się w rosyjskich opracowaniach dotyczących komitetu, a jego nazwisko przywołuje Władysław Jewsiewicki, choć w zupełnie niefilmowym kontekście¹³. Sam Domański dość szczegółowo opisał swój udział w realizacji wojennych dokumentów, twierdząc, że „oddział kinematograficzny” powstał już w czerwcu 1913 roku i to właśnie jemu powierzono kierowanie produkcją filmów. Niestety nawet najnowsze ustalenia archiwistów rosyjskich nie potrafią rozwiązać tych źródłowych wątpliwości. Oddajmy więc głos Domańskiemu:

Początkowo robiliśmy filmy wojskowo-wychowawcze. Potem zaczęliśmy kręcić dramaty i farsy ogólnej treści. Wreszcie wyrobiłem dla naszego oddziału wyłączne prawo robienia aktualnych zdjęć rozmaitych uroczystości, w których brał udział ostatni car Mikołaj II lub członkowie jego rodziny. Te ostatnie zdjęcia dawały doskonały zysk, gdyż były chętnie nabywane dla tygodników aktualności przez firmy nie tylko rosyjskie, lecz i zagraniczne. Postawiono mi tylko warunek, że muszę być obecnym przy każdym kręceniu cara. W ciągu dwóch lat mojego kierownictwa „Oddziałem Kinematograficznym”

¹¹ Galina Matyszewa, *K istorii kinematograficeskoj diejatelnosti Skobielewskiego Komiteta w 1913-1914 godach. Opyt i mietodiki issliedowatielskoj raboty spiecjalistow Rossijskogo Gosudarstwiennoego Archiwa Kinofotodokumentow*, Wiernik Archiwista 2012, nr 1, s. 3n.

¹² Denise J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence 2007, s. 14.

¹³ Władysław Jewsiewicki omawiając realizację filmu „Architektura Piotrogradu i jego okręgu” z 1918 roku, do którego zdjęcia kręcił Jan Skarbak-Malczewski, napisał: „Przewodnikiem po dawnych ogrodach carskich był ich główny zarządca, Polak Mieczysława Domański, zamitowany botanik”, tenże, *Z dziejów polsko-radzieckiej współpracy filmowej 1917-1977*, Warszawa 1979, s. 28. Informację tę przekazał Jewsiewicki za Skarbkiem-Malczewskim, z którego relacji wynika jednak, że chodziło o zupełnie inną osobę: „Robiłem też zdjęcia w carskich ogrodach, gdzie naczelnym ogrodnikiem był nadal Polak Domański. Wykształcony botanik, inteligent, zajmował się swoją pracą z ogromnym pietyzmem”, tenże, dz. cyt., s. 28.

kręciliśmy Mikołaja II co najmniej kilkadziesiąt razy, gdyż lubił on i, należy przyznać, umiał pozować przed obiektywem¹⁴.

Czy rzeczywiście Mieczysław Domański kierował oddziałem filmowym Komitetu Skobielewskiego? Z jego relacji wynika, iż sprawował tę funkcję przez dwa lata. Rosyjscy autorzy opracowań temu tematowi poświęconych, jakkolwiek nie wspominają o powierzeniu jemu tak wysokiego stanowiska, to stwierdzają, że jednoznacznie nie można ustalić osób, które zainspirowały powstanie oddziału, jak i tych, które w latach Wielkiej Wojny kierowały wojskową wytwórnią, jednocześnie odnotowując udział „porucznika Damanskogo” w wielu realizacjach filmowych¹⁵. Z innych świadectw wynika, że przynajmniej formalnie od lata 1914 roku do lutego 1917 roku oddziałem kierował kapitan Jakow Lewoszkow¹⁶. Prawdopodobnie Mieczysław Domański jedynie sprawował nadzór nad jedną z ekip operatorskich, w skład której zresztą wchodziłi polscy filmowcy: Gustaw Kryński i Piotr Nowicki.

Mieczysław Domański legitymował się stopniem porucznika carskiej armii i w okresie poprzedzającym wybuch Wielkiej Wojny służył w jej korpusie prasowym. Wiadomo, z całą pewnością, że podczas wojny bałkańskiej 1912 roku był korespondentem „Russkiego Inwalida”, wptywowego dziennika, którego czytelnikami byli przede wszystkim wojenni kombatanci, ale także armijne korpusy oficerskie, a przez przedstawicieli europejskiej dyplomacji wojskowej traktowany był jak półoficjalny organ Sztabu generalnego rosyjskich armii. Właśnie wtedy, podczas pierwszej wojny bałkańskiej, Domański zetknął się po raz pierwszy z pracą operatora filmowego. W trakcie ofensywy, która przerodziła się w największą bitwę Europy od czasu wojny francusko-pruskiej 1870 r., na linii Bunarhisar-Lüleburgaz na przełomie października i listopada 1912 roku, dziennikarzom akredytowanym przy sztabie głównodowodzącego armią osmańską Nazima Paszy towarzyszył amerykański operator filmowy. Domański nie podał jego nazwiska, natomiast doskonale opisał jego metody i wyjątkowy wśród innych korespondentów status. Wiemy, że wojny bałkańskie budziły zainteresowanie ówczesnych wytwórni filmowych, specjalizujących się w kronikach aktualności: reprezentantów „Pathé Journal”, „Topical Budget”, „Gaumont”, „Cines”, „Eclair” i innych pomniejszych firm było na Bałkanach około dwudziestu¹⁷.

¹⁴ Mieczysław Domański, *Kino i car rosyjski*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 1, s. 6.

¹⁵ K.J. Kaliarow, *Woocziu uwidiet na ekranie prawdziwoje woptoszczenie podwigow naszich czudo-bogatyriew. Istorija sozdanija i diejatielnosti Wojenno-kinematograficzeskogo otdziela Skobieliewskiego komiteta*, *Wojenno-istoriczeskij żurnal* 2001, nr 9, s. 70.

¹⁶ Tamże, s. 68.

¹⁷ Stephen Bottomore, *W czas wojny*, [w:] *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 1995, s. 146.

Praca korespondentów filmowych, układ poszczególnych tematów w prezentacjach kinematograficznych, oddziaływały z kolei na poetykę doniesień z bałkańskiego frontu pomieszczanych w czasopismach, głównie tygodnikach, poprzez liczne i bardzo sugestywne fotografie obrazujące przede wszystkim okrucieństwa wojny.

Kolumna fotograficzna była plakatuową czy quasi-filmową formą oddziaływania na czytelnika, co liczyło się coraz bardziej w epoce tygodników ilustrowanych i kinematografów¹⁸.

Mieczysław Domański, dla którego była to inicjalna przygoda ze sprawozdawczością filmową, poprosił amerykańskiego operatora o parę uwag dotyczących jego pracy:

Byliśmy zachwyceni komfortem z jakim urządził się wystannik amerykańskiej firmy filmowej. Powiedzieliśmy mu o tem. Nasze komplementa tak go, widocznie, udobruchały, że zaprosił nas na śniadanie. Po kilku minutach siedzieliśmy przy stole na którym ukazały się początkowo sardyny, szynka i zimne jaja na twardo, a potem bardzo smaczne odbijane kotleciki baranie, kawa, biszkopty i ser. – Szanowny kolego! zwróciłem się do Amerykanina, nie mogąc powstrzymać ciekawości. Może kolega zechce łaskawie odpowiedzieć na parę moich pytań?

- Please!
- Ilu ludzi kolega ma ze sobą?!
- Czterech. Dwóch szoferów, z których jeden jest jednocześnie kucharzem i czemś w rodzaju lokaja, tłumacza i pomocnika przy filmowaniu.
- Oczywiście wszystkich ich opłaca i utrzymuje firma?
- Oczywiście.
- A czy kolega nie obrazi się, jeżeli zapytam, ile firma płaci pensji i diet?
- Ależ proszę bardzo! – uśmiechnął się Amerykanin. – Otrzymuję swoją zasadniczą pensję w wysokości 800 dolarów miesięcznie, 30 dolarów dziennie diet i pokrycie kosztów przejazdów i utrzymania. Nawet ten koniak opłacony jest przez firmę! – dodał – napętniając ponownie nasze kieliszki. Kiedy wróciliśmy do naszego skromnego namiotu i usiedliśmy na łózkach, gdyż składanych stołków nie posiadaliśmy, powiedziałem do Mac Culley'a:

– Zaczynam żałować, że jestem dziennikarzem, a nie operatorem filmowym!

Moja pensja wynosiła zaledwie 300 dolarów miesięcznie, zaś dieta 10 dol. dziennie. Wszystkie koszty, za wyjątkiem kosztów podróży z Petersburga do Konstantynopola i z powrotem musiałem pokrywać sam¹⁹.

¹⁸ Krzysztof Stępnik, *Wojny bałkańskie lat 1912-1913 w prasie polskiej. Korespondencje wojenne i komentarze polityczne*, Lublin 2011, s. 15.

¹⁹ Mieczysław Domański, *Kino i wojna III*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 9, s. 4.

W doniesieniach korespondenckich bardzo często podkreślano wyjątkowe trudności, często nie do pokonania, na jakie trafiali przy wykonywaniu swoich obowiązków operatorzy czy – jak ich nazywano w ówczesnych przekazach – „kinematografiści”²⁰. Efektem tego były dwa sposoby tworzenia dokumentarnych, filmowych relacji: determinacja, której dowodzili, przebywając w ogniu armijnych zmagania lub też fabrykowanie, poprzez inscenizację zdjęć imitujących wojenne realia. Jak ustalił Marc Ferro, ta ostatnia metoda znamionująca dyskurs propagandowy, zaczęła mnożyć się wraz z wybuchem Wielkiej Wojny, co było spowodowane przejściem filmu na użytek armii. Prowadziło to do wizualizowania brutalności wojny i deheroizacji śmierci na polu walki. Niemcy często instalowali automatyczne kamery na linii frontowych okopów, by później w kronikach „Messter-Woche” pokazywać francuskich i angielskich żołnierzy dziurawionych przez karabiny maszynowe armii Wilhelma II²¹. Przez kilka tygodni wspólnych frontowo-korespondenckich trudów Domański odnotował wiele charakterystycznych dla ówczesnej pracy filmowego dokumentalisty komponentów:

- **dość duże instrumentarium realizacyjne** – „kilku ludzi przenosiło z dwu samochodów na peron jego kufry i walizy najróżnorodniejszych wielkości. Wkrótce przed naszym wagonem urosła cała góra”²².
- **niewielka mobilność** – „Tego samego wieczoru przydzielony do nas major oświadczył, że jutro wieczorem ruszamy na pozycje. – Ale z panem to będę miał kłopot! – zwrócił się do Amerykanina. Pan nie posiada wierzchowca. – Dla dokonywania filmowych zdjęć potrzebny jest nie koń, lecz samochód. – Rozumiem to doskonale. Ale nie wiem czy pozwolą panu dojechać samochodem zbyt blisko do linii bojowej. – Dlaczego mieli by nie pozwolić? Ja się nie obawiam. – Przepraszam! O pana tu nie chodzi! – uśmiechnął się major. – Rzecz w tem, że samochód pozostawia wielki kurz i zwraca na siebie uwagę przeciwnika. Jest to doskonała meta dla nieprzyjacielskiej artylerii. Pański samochód może ujawnić miejsce naszych sztabów lub w ogóle ważniejszych punktów. Po namyśle postanowiono, że operator będzie jechał samochodem ile się da, a dalej pójdzie na piechotę”²³.
- **bezpośredniość relacji** – „Posuwaliśmy się kupą. Amerykanin szedł przy mnie, niosąc ciężki aparat. Już trudno było odróżnić oddzielne strzały armatnie. Połączyły się one w jeden nieprzerwany, czasem potęgujący się, czasem słabnący huk. Od czasu do czasu z przodu, z boku, a raz jeden nawet za nami, wybuchał ogłuszający trzask, i w górę unosiła się kilkunastometrowa fontanna ziemi. – To są pociski ciężkich armat! – tłumaczyłem operatorowi – Zaraz poproszę

²⁰ *Kronika. Korespondenci wojenni*, Czas 1912, nr 498, wyd. pop., s. 2.

²¹ Marc Ferro, *Kino i historia*, przekł. Tomasz Falkowski, Warszawa 2011, s. 62.

²² Mieczysław Domański, *Kino i wojna II*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 8, s. 4.

²³ Tenże, *Wojna i kino V*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 11, s. 4.

majora, ażebyśmy przystanęli na jakieś pięć minut. Chce mi się „złapać” ze dwie, trzy takie fontanny! – odpowiedział. Major chętnie się zgodził. Może dlatego, że był otyły i mocno już sapał. Amerykanin ustawił aparat obiektywem w kierunku, gdzie najczęściej padał pociski i stanął nieruchomy, trzymając rękę na korbie. – Nie wiem, czy panu się to uda. Pocisk może wybuchnąć akurat nie tam, gdzie pan nastawił obiektyw. A zresztą pociski padają moim zdaniem zbyt daleko! – zauważyłem. – Jeżeli pocisk upadnie pomiędzy temi dwoma krzakami, które pan tam widzi, to go „złapię”! – odpowiedział – A co się tyczy tego, że daleko, to przecież mówiłem, że robię teleobiektywem, na filmie będzie wyglądało tak jakby eksplozja nastąpiła o kilkanaście kroków od nas. Publiczność będzie przekonana, że filmowałem z narażeniem życia”²⁴.

- **brak empatii i skoncentrowanie się na unikatowości rejestrowanych sytuacji zdjęciowych** – „Akurat obok mnie stanęła »arba« na której leżał na wspak młodzieniec o pięknej, różowej twarzy. Leżał nieprzytomny z zamkniętymi oczyma, nieruchomy, przykryty oficerskim płaszczem. Tylko prawa ręka, wysunięta z pod płaszcza konwulsyjnie drgała. Widocznie to, że »arba« raptem stanęła ocuciło go. Otworzył oczy, zaczął początkowo tylko jęczeć, a potem rzucać się na stómie. Zeskoczyłem z konia, zbliżyłem się do rannego i przyłożyłem do ust jego kubeczek z zimną herbatą, którą miałem przy sobie w wiszącej przez ramię flaszcze. Nie pił. Odpychał głową kubeczek. Był, jednak nieprzytomny. Doszedł sanitariusz, spojrzął na rannego powiedział” – Umiera! Dostał kawał szrapnelu w brzuch! – powiedział po francusku i obojętnie poszedł dalej. Młody oficer rzeczywiście umierał. Oczy miał zupełnie błędne. Niewątpliwie nic dokopał siebie nie widział. Straszny ból wykrzywił jego piękną twarz. Z szeroko otwartych ust wychodziły chrypy i bulgotanie w gardle. Całe ciało wyprężało się i kurczyło na zmianę. Stałem obok bezradny, trzymając rannego za rękę. Agonia trwała za i dwie, trzy, cztery minuty. Skonał. Oczy się zaszklily, twarz zrobiła się szara. Przykryłem mu powieki. Złożyłem ręce na piersi. Pokryłem całego z głową płaszczem i dopiero wtedy przyszedłem nieco do siebie i obejrzałem się. O dwa kroki nade mną stał aparat Amerykanina z utkwionym w zmarłego obiektywem. – Pan... nakręcał? – wykszusiłem z trudem. – Ależ naturalnie! – odpowiedział żywo Amerykanin. – Od początku do samego końca. To było doskonałe. Wziąłem go na pierwszy plan. Czy pan rozumie, co to znaczy? To znaczy, że cały ekran zajmie tylko jego ciało, jego twarz. Prawdziwa śmierć. Sfilmowałem każde drgnięcie jego ust, jego powiek. Osiemdziesiąt metrów. Film pierwsza klasa. Jestem zachwycony. Dosiadłem konia i odjechałem, nic nie mówiąc”²⁵.

W arcyciekawym opracowaniu dotyczącym obrazu wojen bałkańskich w polskiej prasie lat 1912-1913 Krzysztof Stępnik wyodrębnił w strukturze korespondencji słanych z terenów objętych konfliktem kilka modułów konstytuujących charakter prze-

²⁴ Tenże, *Wojna i kino VII. Na czołowej linii*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 13, s. 4.

²⁵ Tenże, *Wojna i kino VI. Zimna krew operatora filmowego*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 12, s. 4.

kazów tworzonych na gorąco: afirmację, logistykę, topografię i chronografię, scenografię, infosferę, aksjologię-etykę, reminiscencje historyczne, ikonografię. Wywiódł z nich katalog uwarunkowań, jakie tworzyły status korespondenta²⁶. Odnajdujemy wśród nich także te, które przywołał w swoich wspomnieniach Domański: poprzez afirmację należy rozumieć oficjalną akredytację przy oddziałach walczących podczas wojny, jak i cechowanie wypowiedzi wyrazami sympatii dla strony zapewniającej minimum bezpieczeństwa; logistykę z kolei możemy poznać poprzez przywoływane w tekstach informacje odnoszące się do wyposażenia korespondenta, w przypadku „kinematografistów” będzie to kamera, statyw, taśma; autopsja zaś to bezpośrednio przekazów, związana zarówno z oddawaniem emocji, jak i podkreślaniem nieustannego zagrożenia.

Konflikty między bałkańskimi państwami narodowymi a Turcją były przedmiotem zainteresowania mediów na całym świecie, szczególnie zaś na ziemiach polskich, gdzie śledzono rozwój sytuacji międzynarodowej w kontekście spodziewanej akcji niepodległościowej. Zresztą Bałkany, jako fascynujący skrawek kontynentu określane mianem „dzikiej Europy”, zwracały uwagę również ze względu na to, że stanowiły scenierię sensacyjnych narracji, m.in. opowieści o walce wywiadów, co zaowocowało pojawieniem się na ekranach polskich kin takich obrazów, jak „Tajemnice Adrianopola” z budzącym dreszcze podtytułem „krwawa walka korespondentów podczas wojny bułgarsko-tureckiej”, który jeszcze w styczniu 1914, jako „jeden egzemplarz w Warszawie kupiony na specjalne zamówienie”²⁷ wyświetlano w warszawskim kinematografie „Stella”²⁸. Prasa codzienna przynosiła obszernie agencyjne i własne sprawozdania zamieszczone na czołowych łamach stron pierwszych, a tygodniki ilustrowane poświęcały tym wydarzeniom całokolumnowe fotoreportaże. Nic zatem dziwnego, że pojawili się już na początku globalnego konfliktu zbrojnego operatorzy, którzy w mundurach, ale przede wszystkim z kamerą, po raz pierwszy na taką skalę, wykorzystywali „nowe źródło historii”. Zmieniła się jednak perspektywa, usytuowanie ponad racjami walczących. Neutralność, choć nacechowana sympatiami dla jednej ze stron, wynikająca z wymienionej przez Krzysztofa Stępnika afirmacji, przestała być stałym elementem warsztatowego wyposażenia dziennikarzy pracujących w okolicach linii frontu. Jesienią 1914 roku w stolicy Królestwa Polskiego przebywali jedynie reprezentanci moskiewskich i petersburskich dzienników – wśród nich byli, m.in. Walerij Briusow, który pisywał relacje z pobliskich frontowych miej-

²⁶ Krzysztof Stępnik, dz. cyt., s. 16-17.

²⁷ Nowa Gazeta 1914, nr 41, wyd. por., s. 1.

²⁸ Kurier Poranny 1914, nr 27, s. 1.

sowości Mławy i Lublina, „czyniąc starania by przedostać się na przednie pozycje armii”²⁹ i Stanisław Kupczyński akredytowany przy „Petrogradskim Kurierze”, dziennikarz mający na swym koncie relacje zarówno z wojny japońsko-rosyjskiej, jak i z niedawno zakończonej wojny bałkańskiej³⁰. W miesiącach zimowych 1914/1915 w Warszawie, jeszcze administrowanej przez Rosjan, tłoczno już było od bardziej zróżnicowanego korpusu korespondentów wojennych. Reprezentowali prasę i agencje informacyjne, a wśród nich byli rosyjscy dziennikarze z doświadczeniem frontowym – Wasilij Niemirowicz-Danczenko³¹ („Russkoje Słowo”), K. Szumski („Birzewyje Wiedomosti”), S. N. Syromiatnikow („Prawitielstwienyj Wiestnik”), A. M. Fiodorow („Riecz”), F. S. Bielski („Gołos Rusi” i „Swiet”) i przedstawiciele mediów zagranicznych: Bernard Pares³² – wydawca renomowanego magazynu „Russian Revue” i profesor wizytujący na Uniwersytecie w Dorpacie oraz Amerykanin Stanley Washburn, Francuz Ludovic Naudeau i Japończyk Kogaki Obba³³. Posiadali własne samochody, mieszkali w hotelu „Bristol” w centrum miasta przy Krakowskim Przedmieściu, jadali w pierwszorzędnym restauracjach. Spotykali się w Resursie Obywatelskiej w „podniosłym nastroju” z elitą polskiego środowiska literackiego i dziennikarskiego³⁴ a także biesiadowali z postaciami do Dumy – Romanem Dmowskim, Stefanem Kozićkim czy hr. Rogerem Łubieńskim³⁵. Obecność dziennikarzy akredytowanych przy wojennej administracji państw centralnych odnotowała też prasa łódzka. Byli wśród nich sprawozdawca „Berliner Tageblatt” P. Goldmann, „Lokal Anzeiger” H. Gothardt³⁶,

²⁹ *Dziennikarze rosyjscy*, Nowa Gazeta 1914, nr 428, wyd. por., s. 1.

³⁰ *Korespondenci wojenni*, Nowa Gazeta 1914, nr 434, wyd. por., s. 1.

³¹ Polska publiczność literacka знаła już od 1905 roku książkę Wasilija Iwanowicza Niemirowicza-Danczenki „Z obrazów wojennych (na tle wojny rosyjsko-japońskiej)”, którą w tłumaczeniu Ignacego Kossobudzkiego wydała w Warszawie oficyna Gebethner i Wolff. Radykalne poglądy Niemirowicza-Danczenki powodowały, że do odbiorcy w Królestwie Polskim trafiło także inne jego dzieło – w 1907 roku nakładem „Dziennika Powszechnego” opublikowany został zbiór jego artykułów „Czujni, odważni i silni. Z dziejów ruchu wolnościowego”. Wasilij Niemirowicz-Danczenko był rodonym bratem Władimira, jednego (obok Konstantego Stanisławskiego) z założycieli Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT). Korespondencje, jakie pisywał z frontu wschodniego, przedrukowywane były także przez prasę państw centralnych, m.in. „Neue Frankfurter Press” i „Kölnische Volkszeitung”. Zresztą w polskiej prasie jego frontowa aktywność odnotowywana była z sympatią. Warszawskie dzienniki cytowały stane przez niego do rosyjskich gazet korespondencje: „Stosunek Polaków do nas jest wzruszający. Od dowódcztwa armii do prostych żołnierzy – wszyscy proszą ażeby o tym zaświadczyć, Obywatele, włościanie, kupcy wszędzie dopomagają, jak tylko mogą naszym wojskom”, patrz: *Niemirowicz-Danczenko o Polakach*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 773 (316), s. 1-2.

³² Bernard Pares był jednym z najwybitniejszych na zachodzie Europy znawców Rosji w pierwszych dekadach XX stulecia. Szczególnie ceniono go za opublikowaną w 1907 roku obszerną pracę „Russia and Reform”. Jako korespondent dziennika „Daily Mail” towarzyszył rosyjskiej III Armii w działaniach na ziemiach polskich. Oprócz frontowych narracji jego wspomnienia przynoszą również wiele interesujących obserwacji polskiej społeczności, szczególnie w przestrzeni prowincjonalnej, patrz: Bernard Pares, *Day by Day with Russian Army 1914-1915*, London 1915, s. 35-45.

³³ *Korespondenci wojenni*, Gazeta Warszawska 1914, nr 295, s. 3.

³⁴ *Dziennikarze w gościnie*, Gazeta Warszawska 1914, nr 300, s. 3.

³⁵ *Przyjęcie korespondentów*, Kurier Warszawski 1914, nr 302, s. 5.

³⁶ (k), *Wojenni korespondenci w Łodzi*, Gazeta Wieczorna 1914, nr 4, s. 3.

wrocławscy dziennikarze – Rudolf Kautsch i Johann Lebed oraz reprezentujący amerykańskie magazyny ilustrowane, niedawno przybyły zza oceanu p. Zajmrowski³⁷. Jak odbierała ich miejscowa opinia publiczna?

Odbywają częste wyprawy na pozycje. Zbierają opowieści, starają się być blisko miejsc gdzie toczą się potyczki. Uprzywilejowani dostają się nawet do okopów. O ruchach wojska donosić im surowo wzbroniono. Sztab jest dla nich zamknięty. Dawny typ korespondenta wojennego, pomykającego wciąż do telegrafu, by czytelnikom dać wiadomość wcześniej od komunikatu sztabowego, został wyrugowany, gdyż ich gadatliwość i żądza sensacyjnych nowin rozgłaszały tajemnice ruchów wojskowych. Dzisiejsi korespondenci pisują tylko felietony. O czym się da. Często o tem, jak odważnie przeskoczyli niebezpieczne miejsce, na którym Prusacy prażyli ich kulami; kiedy indziej powtarzają zastyszane anegdoty, nieraz wątpliwej wiarygodności³⁸.

W felietonowej poetyce mogły ukazywać się korespondencje prasowe w dziennikach i tygodnikach, ale nie można było tak konstruować kronik filmowych – wiarygodne były jedynie zdjęcia zrealizowane w bezpośredniej bliskości frontu, bądź dokumentujące życie jednostek tyłowych szykujących się do walki³⁹. Narażanie życia związane z przebywaniem w opisywanych wyżej warunkach, czyli w styczności z walczącymi oddziałami, stanowiło wartość dodaną prezentowanych materiałów wojennych. Prasa chętnie opisywała pracę umundurowanych filmowców, najczęściej z użyciem kwantyfikatorów wskazujących na nadzwyczajny kontekst pracy operatora w ujęciu aksjologicznym – trudności, ofiary, heroizm i niebezpieczeństwa. Komentowany w prasie niemal całego Królestwa Polskiego przypadek „agenta angielskiej

³⁷ (k), *Korespondenci wojenni w Łodzi*, Prąd 1915, nr 7, s. 2.

³⁸ *Korespondenci*, Co Tydzień 1915, nr 2, s. 4.

³⁹ Już w pierwszej fazie wojny pojawiły się poglądy, że korespondencje zamieszczane w europejskiej i amerykańskiej prasie opinii pisane były przez dziennikarzy, którzy nie uczestniczyli w działaniach zbrojnych, a przebieg poszczególnych starć podawali za biuletynami sztabów walczących stron. Szczególnie wnikliwym krytykiem takiego dziennikarstwa był profesor literatury na Uniwersytecie w Chicago Robert Herrick. Pisał on: „Najwięksi amerykańscy sprawozdawcy wojenni najmniej zasługują na wiarę. Tak na przykład sprawozdawca Y. pisał swe sensacyjne historie z bitwy pod Ypern, nie ruszając się ani krokiem z hotelu Savoy w Londynie. Inny znowu, opisując jako naoczny świadek ostrzeliwanie Reims, nigdy w życiu nie był nawet w pobliżu tego miasta. Ileż to sprawozdań wojennych napisano w barach, hotelach, kawiarniach lub restauracjach kolejowych, odległych o całe mile, a nawet ich dziesiątki od placu boju”, patrz: *Amerykańskie sprawozdania wojenne (Ocena sprawozdań amerykańskich korespondentów wojennych)*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 278, s. 8. Podawane także były inne przykłady manipulacji medialnej, a intensywnym ich tropicielem był francuski satyryczny tygodnik „Cri de Paris”, który prowadził kolumnę zatytułowaną „Peuple, on te trompe – Narodzie, oszukują cię”, Jego reporterzy wykazali np., że magazyny ilustrowane: „Matin” i „Excelsior” opublikowały to samo zdjęcie. Pierwszy z ich umieścił podpis: „Skutki granatu niemieckiego we francuskiej stajni. W północnej Flandrii granat niemiecki uderzył w hangar francuski, w którym pomieszczone były konie. Jeden strzał i jeden wybuch rozerwał na szczyłki biedne zwierzęta”, drugi zaś ilustrację skomentał tak: „Bombardowanie za pomocą naszych dział <75>. Chodziło o wyparcie Niemców ze wsi V. w departamencie Aisne. Granaty naszej znakomitej artylerii zrobiły swoje. Kilka z nich padło na hangar, w którym znajdowały się konie niemieckiej kawalerii. Wszystkie zginęły”. „Cri de Paris” udowodnił, że tak naprawdę klisza pochodziła sprzed kilku lat i „przedstawiła spustoszenie, dokonane w stajni cyrku przez wybuch acetylenu”, patrz: *Ilustracje i listy wojenne*, Nowa Reforma 1915, nr 213, wyd. pop., s. 2.

spółki kinematograficznej” Williama Masona, miał stanowić świadectwo nie tylko ogromnego poświęcenia dokumentalisty, ale także trwałych, traumatycznych konsekwencji jego pracy:

Powróciłem do Anglii z 4.000 stóp filmu i starganymi nerwami. Powinienem uważać się za szczęśliwego, że powróciłem do domu cały, choć nieraz byłem o włos od śmierci. Cały czas spędziłem w armii belgijskiej, ponieważ ani francuska, ani angielska armia nie dopuszczają do swoich szeregów agentów kinematograficznych. Cały czas podróżowałem z kamerą pod pachą, obchodząc się bez trójkątnej podstawy, z workiem na filmy i niezbędną prowizją na plecach. Byłem w kilku bitwach, między innymi pod Termonde, Nielles i Mechlinem. Pracowałem pod gradem gwizdających pocisków. Nieraz zapytywano mnie, czy nie przeszkadza zdjęciom dym z prochu. Pytający widocznie zapomnieli, że proch współczesny jest prawie bezdymny. Zdjąłem całą serię obrazów z Mechlinu, między innymi kolegiaty tamecznej, której cudne witraże rozbiła artyleria niemiecka. Obserwując belgijczyków w walkach, nie mogłem się nadziwić ich zadziwiającemu spokojowi i zimnej krwi, z jaką wyrzucają pocisk po pocisku. Gdy się jest obecnym przy ich kanonadzie, wydaje się, że to po prostu uroczyste salwy na cześć króla, a nie wojna⁴⁰.

Ten właśnie totalny wymiar prowadzonych działań sprawił, że w przeciwieństwie do wojen bałkańskich – gdy korespondenci reprezentujący państwa zdecydowanie popierające strony konfliktu mogli akredytować się przy dowolnych oddziałach prasowych sztabów, w czasie pierwszej wojny spotykamy przede wszystkim ekipy filmowe, zainstalowane jako czołówki własnych sił zbrojnych. Operatorzy Komitetu Skobielewskiego, tacy jak Mieczysław Domański, nosili nie tylko mundury, ale także posiadali stopnie oficerskie. Nie wiemy, jaką przeszedł on drogę od wystannika „Russkiego Inwalida” do szefa ekipy operatorskiej obsługującej cara Mikołaja II, ale można uznać, że doświadczenie z wojen bałkańskich, obserwowanie pracy filmującego zmagania armijne i nie tylko armijne amerykańskiego „kinematografisty” spowodowały, iż frontowe losy Wielkiej Wojny związały go trwale z kamerą.

Swe pierwsze zadanie Domański opisał szczegółowo, choć nie należy zapominać, że uczynił to niemal dwie dekady później. Krytyczne zweryfikowanie przywołanej relacji wydaje się obecnie niemożliwe:

Pewnego dnia w połowie czerwca 1913 roku dzwonek telefonu w moim gabinecie służbowym. Zdejmuję słuchawkę i słyszę głos szefa Akademii Sztabu Generalnego gen. Januskiewicza, któremu nasz oddział był podporządkowany.

⁴⁰ *Kinematograf na wojnie*, Kurier Warszawski 1914, nr 359, s. 8, *Kinematograf na wojnie*, Gazeta Kielecka 1915, nr 26, s. 2.

– Jutro o 11-tej rano uda się pan do Peterhofu (letnia rezydencja cara) i dokona pan zdjęć jego cesarskiej mości z rodziną.

– Rozkaz, generale!

Nazajutrz kwadrans przed jedenastą byliśmy z operatorem, nazwiska którego dziś nie mogę sobie przypomnieć u dyżurnego oficera warty pałacowej. Był już uprzedzony o naszym przybyciu, więc załatwienie formalności trwało 2 – 3 minuty.

Nigdy przedtem nie widziałem z bliska cara, a tem bardziej nie rozmawiałem z nim. Nic więc dziwnego, że kiedy dyżurny adiutant, elegancki pułkownik gwardii, oświadczył, że zaraz zamelduje mnie carowi i wszedł do jego gabinetu, dostałem wyraźnej tremy.

Po chwili pułkownik powrócił:

– Proszę!

Wszedłem do niewielkiego, jak mi się wydawało, pokoju. Nie widziałem ani mebli ani obrazów na ścianach. Widziałem tylko Mikołaja II-go, który stał przy otwartym oknie ubrany w buty z cholewami i żołnierską koszulę koloru „khaki” z pułkowniczymi szlifami.

Postąpiłem parę kroków, stanąłem „na baczność” i ustawowo odraportowałem przybycie „wedle rozkazu”. Car kiwnął głową i oświadczył:

– Chciałbym zrobić kilka rodzinnych zdjęć pamiątkowych. Czy można zrobić je w pokoju?

– Niestety nie wasza cesarska mość!

– Dobrze! W takim razie będziemy się fotografowali w ogrodzie i na oszklonej werandzie. Pułkownik pana zaprowadzi. Proszę się przygotować.

Zrobiłem zwrot i wyszedłem z gabinetu. Stosowanie do rozkazu, pułkownik zaprowadził mnie i operatora do ogrodu przed oszkloną ze wszystkich stron werandą.

Operator zaczął krzątać się nad aparatem. Ja rozmawiałem z pułkownikiem. Wtem w drzwiach werandy okazały się głośno mówiące i roześmiane cztery dziewczynki w jasnych letnich sukieneczkach.

– Wielkie księżne! – zdążył powiedzieć mnie po cichu pułkownik.

Skłoniliśmy się księżniczkom. Odpowiedziały jednocześnie kiwnięciem głowy i rozmawiały między sobą nadal, ale już półgłosem.

Minęło jeszcze parę minut. Lokaj w białych, krótkich spodniach i czerwonym fraku otworzył szeroko drzwi prowadzące z werandy do pokoju. Na werandę weszła, prowadząc za rękę kilkuletniego następcę tronu cesarzowa Aleksandra. Na nasz głęboki ukłon odpowiedziała krótkim, nerwowym kiwnięciem i natychmiast usiadła na turkusowym fotelu. Następcą usiadł obok niej.

W ślad za cesarzową ukazał się Mikołaj II-gi. Szybkim krokiem zbliżył się do przygotowanego już dla zdjęć aparatu i zadał operatorowi kilka pytań co do systemu aparatu i procedury zdjęć. Objaśnień operatora słuchał bardzo uważnie i z widocznym zaciekawieniem. Wreszcie zwracając się do mnie oświadczył:

– Jesteśmy do pańskiej dyspozycji. Proszę powiedzieć co mamy robić!

Przeżywałem dziwne uczucie. Trudno mi jakoś było uwierzyć, że ten skromny „pułkownik” jest wszechwładnym cesarzem największego na kuli ziemskiej państwa, prawie nieograniczonym władcą 180-miljonowego kraju, a te dziewczynki w skromnych batystowych sukienkach, takie nieśmiałe, a takie proste, takie „zwyyczajne” w ruchach i mowie są córkami cara rosyjskiego.

Od „tremy”, którą miałem, kiedy wchodziłem do pałacu, nie pozostało ani śladu. Zaproponowałem inscenizację porannego powitania cesarzowej. Poszło nam wcale nieźle. Zauważyłem, że następca tronu, zbliżając się do fotelu matki, trochę kuleje. Zaproponowałem więc, przerobić nieco inscenizację, tak ażeby następca zbliżał się do cesarzowej razem z ojcem, który miał go przykrywać trochę od strony obiektywu. Natomiast, kiedy chłopiec pieścił się do matki, dałem „pierwszy plan”.

– Rzeczywiście, tak będzie lepiej! – oświadczył cesarz.

Na chwilę smutek przeleciał mu przez twarz. Car siada na fotelu, dostaje z papierośnicy papierosa, a cztery księżne, starając się wyprzedzić jedna drugą, podają mu zapalone zapałki.

Tu dopiero zaczęła się prawdziwa zabawa. Dziewczyny „grały” tak naturalnie, że car obawiając się o całość swoich wąsów, rzucił papierosa i zaczął bronić się przed atakującymi go córkami. Wszyscy śmiali się do łez. Najgłośniej śmiał się następca tronu. Uśmiechała się nawet cesarzowa.

– Tylko niech pan nikomu nie pokazuje tego ostatniego zdjęcia. – zwrócił się do mnie cesarz. – bo ludzie będą myśleli, że biję swoje córki!

W pięć minut potem opuściłem pałac⁴¹.

Domański wskazał w tej relacji na kilka aspektów podkreślających propagandowy charakter powierzonego mu zadania. Po pierwsze, generał lejtnant Mikołaj Januszkiewicz, niedawno mianowany komendantem Mikołajewskiej Akademii Sztabu Generalnego, a w niedalekiej przyszłości szef Stawki, nie był wyszkolonym frontowcem. Miał olbrzymie braki w dowodzeniu, ale wiedział, że wojny wygrywa się już nie tylko na polu walki oddziałów i pododdziałów, lecz także na froncie propagandowym. Wszak zdobył zaufanie cara Mikołaja II dzięki kinematografowi, kiedy to podczas pobytu cesarskiej rodziny w przybałtyckiej Liwonii, pokazał film Aleksandra Chanżonkowa „Rok 1812”, wzbudzając tym samym entuzjazm następcy tronu⁴². Zatem mecenat, jakim objął generał Januszkiewicz działania Domańskiego, zakładał ścisłą kontrolę, sprowadzoną do wydawania dyspozycji realizacyjnych, wskazywania tematów, a nawet ingerowania w ekspozycję zdjęć czy wybór planów. Jednak z drugiej strony taka „opieka” dawała możliwość odseparowania „komórki filmowej” od biurokracji armijnej i tworzyła wrażenie względnej samodzielności i autonomii. Ów propagandowy charakter tworzonych obrazów wymuszała niejako na realizatorach stosowanie technik

⁴¹ Mieczysław Domański, *Kino i ostatni car rosyjski...*

⁴² K. A. Zalesskij, *Pierwaja mirowaja wojna. Prawitiele i wojennaczalniki*, Moskwa 2000, s. 108.

inscenizacyjnych, takich jak ukrywanie dysfunkcji fizycznych filmowanych postaci poprzez manipulowanie planami, czy niewykorzystywanie nakręconych już scen, mogących zakłócić powagę prezentowanego przekazu.

Bezpośrednio przed wybuchem wojny ekipa Domańskiego przygotowała kilka dokumentów, które można nazwać „dyplomatycznymi”. Zachowało się świadectwo trzech takich przedsięwzięć. Pierwszym z nich była relacja z przyjazdu do Petersburga generała Josepha Joffre, późniejszego marszałka i naczelnego wodza armii francuskiej. Planowane jako rutynowa realizacja, jednodniowe zadanie operatorskie, rozrosło się do znacznie większych rozmiarów. Początkowo nakręcono: powitanie gen. Joffre na dworcu, przejazd przez miasto i przybycie do Hotelu Europejskiego, ale na życzenie Mikołaja II trzeba było udokumentować także drugi, oficjalny dzień pobytu w Peterhofie. Mobilizacja zespołu była natychmiastowa. Z całą pewnością w skład ekipy operatorskiej wchodził, oprócz Domańskiego, także Piotr Nowicki, John Dored (Janis Doredas) i Gustaw Kryński.

Tu właśnie przekonałem się jeszcze raz, jak wielkim miłośnikiem kina jest Mikołaj II. Z jego to rozkazu spotkanie z generałem miało odbyć się nie w gabinecie, lub w jednej z sal pałacowych, lecz na oszklonej ze wszystkich stron werandzie. Car wybrał werandę celem umożliwienia dokonania zdjęć filmowych. Mało tego, na prośbę Kryńskiego w tym rogu werandy, w którym na przepięknym perskim dywanie dla cara i gościa, zawieszono grubą nieprzepuszczającą światła firankę.

Punktualnie o 10-tej rano na werandę wszedł generał Joffre w otoczeniu francuskich oficerów, szefa rosyjskiego sztabu generalnego gen. Januskiewicza oraz przydzielonych do francuskich gości rosyjskich oficerów.

Joffre rzucił okiem na przygotowany do zdjęć aparat, uśmiechnął się i powiedział coś do gen. Januskiewicza. Ten coś mu odpowiedział i dał mi ręką znak, ażeby się zbliżył.

- Kierownik wszystkich wojskowych zdjęć filmowych – przedstawił mnie Januskiewicz francuskiemu generałowi.
- Nie posiadam zdolności artysty filmowego tej miary, co Maks Linder, ale postaram się pańskiego filmu nie zepsuć!

W tej chwili właśnie przez inne drzwi wszedł car w asyście ministra spraw wojskowych – generała Suchomlinowa i dyżurnego adiutanta.

Kryński zaczął kręcić korbę aparatu. Cesarz usiadł i wskazał fotel swojemu gościowi. Fotel ten stał tak, że podczas zdjęć nie potrzebowaliśmy zupełnie przesuwac aparatu. Car podczas całej rozmowy z generałem pamiętał o obiektywie naszego aparatu filmowego⁴³.

⁴³ Mieczysław Domański, *Kino i ostatni car rosyjski*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 4, s. 3.



Gustaw Kryński

Następne zadanie, rejestrujące życie dyplomatyczne najważniejszego mieszkańca Carskiego Sioła, dotyczyło wizyty króla saskiego Alberta⁴⁴. Podobnie jak wcześniejsza dokumentacja i ta dokonana została z użyciem kilku kamer. Jednym z istotniejszych punktów pobytu króla, poza przywitaniem przez Mikołaja II, przejściem przed honorową wartą, odjazdem z dworca i przejazdem przez ulice Petersburga, była parada wojsk carskich przed niemieckim gościem. Nad ostatecznym kształtem, przeznaczonych do prezentacji filmów, czuwał osobiście generał Mikołaj Januskiewicz, a niekiedy uwagi, co do korekcji montażowych, czynił także car Mikołaj II. W pewnym momencie, gdy Domański notował przekazywane mu sugestie, obecni wyrazili zdziwienie, gdyż pokazywany na czele szwadronu jeden z wyższych oficerów „rotmistrz, książę N.”, podczas defilady oddziałów maszerujących przed Albertem Saskim był obłożnie

⁴⁴ Wydarzenie to z zaznaczeniem, iż obecna była również kamera, zostało szczegółowo omówione z prasie Królestwa Polskiego, patrz: *Król Albert w Carskiem Siole*, Kurier Warszawski 1914, nr 168, s. 11.

chory. W ten sposób ujawniona została, składająca się z kilku poziomów, cenzura i związana z nią manipulacja czyniona na gotowym do zaprezentowania materiale:

Rzecz w tym, że przed pokazaniem carowi film przeglądali dowódca korpusu gwardii i kilku generałów. Na rewji, w obecności króla saskiego, niektóre szwadrony przedefilowały niewystarczająco szykow- nie. Wzięliśmy więc stare filmy, przedstawiające inne rewie tych samych pułków, wycięliśmy z nich najlepsze kawałki i wkleiliśmy je do filmu przeznaczonego dla króla⁴⁵.

Zdjęcia zatytułowane „Przyjazd Jego Wysokości Króla Saskiego” trafiły do kin już w czerwcu, jako jeden z reportaży składających się na 25. numer rosyjskiej „Kroniki Gaumont”⁴⁶.

Ostatnim przedsięwzięciem „dyplomatycznym” zespołu kierowanego przez Mieczysława Domańskiego przed rozpoczęciem Wielkiej Wojny była dokumentacja pobytu prezydenta Republiki Francuskiej Raymonda Poincaré w letnim obozie gwardii cesarskiej w Krasnym Siole. Była to szczególnie ważna wizyta, bo demonstracyjnie podkreślająca wspólne stanowisko w sprawie „nieusprawiedliwionego okolicznościami poniżania Serbii przez monarchię austro-węgierską” i bezpośrednio poprzedzała ultimatum, którego odrzucenie przez Belgrad uruchomiło wojenne domino⁴⁷. Domański wraz z Gustawem Kryńskim otrzymali zadanie zarejestrowania uroczystego apelu połączanego z modlitwą tzw. „zarri s cieremonijej”, zorganizowanego na cześć gościa i jednocześnie sojusznika. Jako że do zwyczaju należało obdarowywanie odwiedzających cara dyplomatów i mężów stanu zmontowanym materiałem filmowym, który później mógł być prezentowany w kinoteatrach zachodniej Europy, „zarri s ceremonijej” miała być przede wszystkim pokazem potęgi wojskowej imperialnej Rosji⁴⁸. Przedmiotem szczególnej dumy był wielomotorowy samolot konstrukcji inżyniera Igora Sikorskiego „Ilja Muromiec”, który w całej okazałości podczas lotu udało się sfilmować Kryńskiemu⁴⁹. Przygotowaną

⁴⁵ Mieczysław Domański, *Kino i ostatni car rosyjski. Przygoda króla saskiego Alberta w Carskim Siole*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 5, s. 6.

⁴⁶ Wieniedikt Wiszniewskij, *Dokumentalnyje filmy doriewolucyjnojj Rossi (1907-1916)*, Moskwa 1996, s. 228. Zapewne z tego względu, iż miast samodzielnej prezentacji, zmontowane fragmenty weszły w skład „Kroniki Gaumont”, przypisuje on tej firmie autorstwo dokumentu.

⁴⁷ Jan Sobczak, *Mikołaj II – ostatni car Rosji. Studium postaci i ewolucja władzy*, Warszawa 2009, s. 438.

⁴⁸ Zdjęcia pochodzące prawdopodobnie z tej wizyty zatytułowane „Przyjazd prezydenta Francji do Petersburga” i „Przyjazd Poincarégo do Petersburga” pokazały pod koniec lipca 1914 roku warszawskie kinematografy: „Oaza” i „Urania”, patrz: Nowa Gazeta 1914, nr 336, wyd. pop., s. 2, 5, Kurier Poranny 1914, nr 205, s. 1.

⁴⁹ Mieczysław Domański, *Kino i ostatni car rosyjski*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 6, s. 6. O samolocie Sikorskiego „Ilja Muromiec” przed wojną sporo pisała polska prasa, szczególnie w kontekście pobicia przez Sikorskiego przelotowego rekordu – na trasie Petersburg – Gatczyna – Carskie Sioło – Gatczyna – Petersburg utrzymał się z 7 pasażerami bez lądowania 2 godziny i 6 minut, patrz.: (P.) *Aeroplan „Ilja Muromiec”*, Kurier Litewski 1914, nr 38, s. 3.

przez ekipę Domańskiego relację pokazywano w rosyjskich kinach w pierwszej dekadzie lipca⁵⁰.

Wybuch wojny zintensyfikował prace Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego. Mieczysław Domański, jak twierdził, nadal jako kierownik trzyosobowego zespołu, pozostawał w dyspozycji Stawki – rosyjskiej głównej kwatery wojennej, która podczas pierwszych miesięcy konfliktu mieściła się w Baranowiczach. Praca operatorów skupiała się przede wszystkim na przygotowywaniu relacji ilustrujących obecność Mikołaja II – wszystkich jego przyjazdów i odjazdów, jak również najistotniejszych fragmentów pobytu. Czasami rutynowe działania zmieniały się w nacechowaną nieprzewidywalnymi sytuacjami przygodę. W październiku 1914 roku, już po wydaniu odezwy do Polaków zapowiadającej zjednoczenie ziem polskich w ramach Imperium Rosyjskiego, podpisanej przez naczelnego wodza wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza, w kinie w Baranowiczach pokazany został film ze zdjęciami Domańskiego ilustrujący pobyt cara na froncie w Puszczy Kozienieckiej, po zakończeniu zwycięskiego dla rosyjskiej załogi twierdzy Dęblin starcia z wojskami niemieckimi. Relacja, oprócz frontowych scenerii, zawierała także ujęcia z wizyty, jaką złożył samowładca Rosji w wiejskim kościełku katolickim i powitania zgotowanego mu przez miejscowego proboszcza. Zdaniem autora zdjęć, miało to panslawistyczne przesłanie. Chodziło o nasycenie obrazu symbolami odwołującymi się do uproszczonych, a więc czytelnych, wyobrażeń katolicko-narodowych, czyli po prostu o zdobycie polskich serc i przekonanie, że postulaty niepodległościowe mogą być zrealizowane wyłącznie za łaskawym przyzwoleniem Jego Cesarskiej Wysokości⁵¹. Zdjęcia ze spotkania z katolickim duchownym zostały wmontowane do prezentowanego w kwietniu 1915 roku w rosyjskich kinach dokumentu pokazującego Mikołaja II, jako utrwalonego w ludowej tradycji „batuszkę-cara” – „Stawka Wierchownoho Gławnokomandujuszczego wo wriemia priebywanija J.I.W. Gosudara Impieratora po słuczaju padjenia Pieriemyszlja” (Sztab naczelnego dowództwa w czasie pobytu Imperatora, po upadku Przemyśla). Celuloidowy zestaw, oprócz owych ujęć z Puszczy Kozienickiej, tworzyły obrazy rosyjskiego samowładcy na spacerze, w lazarecie wśród chorych i podczas poczęstunku zorganizowanego dla społeczności w Baranowiczach⁵².

⁵⁰ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 227-228. W opracowaniu tym autorstwo relacji przypisane jest rosyjskiej ekspozyturze firmy Pathé.

⁵¹ Mieczysław Domański, *Kino i ostatni car rosyjski. Car i książę przed aparatem filmowym*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 2, s. 6.

⁵² Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 260.

Sala projekcyjna, która służyła Mikołajowi II i oficerom sztabowym głównej kwatery do zapoznania się z nakręconymi kronikami, należała do miejscowego przedsiębiorcy kinematograficznego pochodzenia żydowskiego, nieznanego niestety z imienia i nazwiska. Kino na co dzień noszące nazwę „Elektro-Teatr Edem” podczas pobytu Mikołaja II wyświetlało jedynie frontowe produkcje Komitetu Skobielewskiego⁵³. Przy okazji pojawiła się w relacji Domańskiego bardzo charakterystyczna informacja świadcząca o filmowych rytuałach imperatora. Car nagroził, za jakość kinematograficznych usług, właściciela „Elektro-Teatru Edem” „zegarkiem z odpowiednim napisem”⁵⁴.

Na przełomie 1914/1915 roku Mieczysław Domański i Piotr Nowicki kręcili obrazy wojenne z frontu galicyjskiego, głównie rezydując we Lwowie i Stryju. Wydaje się, że mieli dość dużą swobodę przy doborze tematów, dysponowali własnym środkiem transportu, dzięki któremu mogli bez przeszkód przemieszczać się po kilkusetkilometrowych trasach, posiadali doskonałe kontakty wśród wyższych oficerów korpusu oficerskiego, a ponadto kontrolowali dystrybucję przygotowanych obrazów, pobierając za swą pracę wysokie wynagrodzenie. W związku z tym sprawozdawczo-gabinetowy charakter wczesnych relacji, w których dominowali wyżsi oficerowie sztabowi, politycy, a nawet monarchowie, zastąpiony został werystycznym, nieunikającym okrucieństwa i przemocy, sposobem rejestrowania rzeczywistości wojennej. Wśród zrealizowanych przez Domańskiego i Nowickiego zdjęć znalazł się np. reportaż z egzekucji szpiega skazanego na karę śmierci przez sąd wojenny sztabu korpusu w położonej o 130 kilometrów od Lwowa miejscowości. Autorem był Piotr Nowicki, który skoncentrował się na niemal rytualnym wymiarze zadawanej śmierci:

Skazanego stawiają pod szubienicę. Jeden z oficerów odczytuje głośno wyrok. Zbliża się żołnierz i chce zarzucić skazańcowi worek na głowę. Ale on zaczyna się nagle rzucać, szarpać, kwicząc, a nie krzycząc, przeraźliwie. Wciągają go na ławkę, ustawioną pod szubienicą, zakładają sznurek, poczym ławkę z pod niego wyciągają. Grobową ciszę przecina przeraźliwy krzyk kobiety. Okazuje się, że w tłu-

⁵³ Mieczysław Domański, *Car Rosji w kinie. Wizyta Mikołaja II w teatrze świetlnym w Baranowicach*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 3, s. 6-7. Ślady odwiedzin imperatora w lokalnym kinie w Baranowiczach zachowały się także w jego dzienniku, gdzie pod datą 15 grudnia 1914 roku umieścił lapidarny zapisek: „Poniedziałek. Czytałem do południa, następnie jadłem obiad w towarzystwie czterech zagranicznych generałów i komendanta 4 korpusu syberyjskiego gen. Sawicza. Zrobiłem też dłuższy spacer przez miejscowe pola i lasy, a po herbacie poszliśmy do lokalnego kina”, patrz: *Dzienniki imperatora Nikołaja II M. ...*, s. 621.

⁵⁴ We wspomnieniach *Byłem tam z kamerą* Jan Skarbek-Malczewski napisał, że Mikołaj II, zadowolony z jego pracy podczas pobytu w zdobytych fortach austriackich na froncie karpackim, obiecał mu nagrodę w postaci złotego zegarka: „Zegarki rozdawane przez cara były to wielkie cebule o dużej zawartości złota. Taki właśnie zegarek miałem otrzymać za przemyskie zdjęcia, ale później wybuchła rewolucja i zegarek diabli wzięli”, patrz: tegoż, dz. cyt., s. 40.

mie jest siostra straconego. Obydwaj byliśmy po raz pierwszy świadkami strasznej egzekucji. W filmie nakręconym przez Nowickiego wyglądała ona tak strasznie, że kiedy po naszym powrocie film ten był zademonstrowany dla naczelnego wodza i jego sztabu, wielki książę zawołał: – Priekratit! (Przestać). Nowicki bowiem kręcił wszystko od początku do ostatniego drgania powieszzonego⁵⁵.

Prawdopodobnie sceny te nie były eksploatowane w ramach „Kronik Wojennych Komitetu Skobielewskiego”, ale nie jest wykluczone, że wykorzystał je Nowicki w okresie rewolucji 1917 roku, kiedy to stał się jednym z najbardziej zaangażowanych ideologicznie kronikarzy bolszewickiego przewrotu. W podobnej poetyce zrealizowane zostały następne z tematów tandemu Nowicki-Domański. Pierwszym z nich była ekshumacja pochowanego w Żółkiewie, miasteczku w okręgu lwowskim, rosyjskiego chorążego z włodzimierskiego pułku piechoty⁵⁶. Drugim zaś uroczystości pogrzebowe kilku tysięcy żołnierzy rosyjskich i austriackich poległych pod Rawą Ruską. W relacji Domańskiego zwraca uwagę opis pracy jego operatora traktującego zadanie realizacyjne, z chłodną kalkulacją, ale i entuzjazmem filmowego obserwatora:

Nowicki siedzi, jak na igłach. – Półtora tysiąca trupów! – mówi tak, jakby chodziło nie o trupy ludzkie lecz o co innego. Pan rozumie, jaki film można nakręcić? Pierwszorzędny szlagier. Tylko, aby się nie spóźnić! Tylko nieznaczna ilość trupów nie nosiła śladów śmierci nienaturalnej. Wszystkie inne były zakrwawione, podziurawione, z oderwanymi rękami lub nogami. Najstraszniej wyglądały trupy bez głów. Nowicki już nakręcał. Początkowo zrobił ogólny widok. Potem nakręcił złożone trupy z daleka i z dystansu zaledwie kilkunastu kroków. W drodze powrotnej milczałem. Byłem pod wrażeniem widzianego. Prześladował mnie nieznośny słodkawy zapach rozkładającego się ludzkiego ciała. Nowicki natomiast, był bardzo ożywiony. Nakręciłem co najmniej 400 metrów. To będzie film, od którego u widzów będą włosy na głowie stawały dęba. Rzeczywiście film był świetny. Ale cenzura przy głównej kwaterze na publiczne demonstrowanie go nie zezwoliła: robiłby zbyt silne i, rzeczywiście, ujemne wrażenie. Szczególnie na tych, których bliscy krewni brali bezpośrednio udział w walce⁵⁷.

W roku 1915 Domański i Nowicki zrealizowali kilka reportaży na innych terenach wschodniego frontu Wielkiej Wojny. Źródła rosyjskie podają, że były to działania wojenne w okolicach Warszawy i starcia nad Białą⁵⁸. Zdjęcia te były pokazywane w warszawskich kinach, a prasa nawet podawała informację o polskim pochodzeniu ich autorów. Kiedy w lutym 1915 roku kinematograf „Oaza” prezentował nową „wiel-

⁵⁵ Mieczysław Domański, *Kino rosyjskie na froncie podczas wojny światowej. Stracenie szpiega*, Kino dla Wszystkich 1933, nr 22, s. 6.

⁵⁶ Tamże, s. 7.

⁵⁷ Tenże, *Kino rosyjskie na froncie podczas wojny światowej. Wrogowie we wspólnym grobie*, Kino dla Wszystkich 1933, nr 33, s. 7.

⁵⁸ A. J. Kaliarow, dz. cyt., s. 70.

ką serię aktualnych zdjęć z natury Skobielewskiego Komitetu”, na którą składały się następujące tematy: *1. Pola bitwy pod Warszawą, 2. Jego Cesarska Mość Najjaśniejszy Pan w twierdzy Iwangrodzkiej, 3. Z kaukaskiego frontu, 4. Po krwawym boju*; nie omieszkało poinformować czytelników stołecznej prasy, że za zdjęcia tworzące ten program „operator Nowicki został zaszczycony najwyższą nagrodą”⁵⁹. Piotr Nowicki uznawany jest za jednego z twórców rosyjskiego, a później radzieckiego filmu dokumentalnego. Urodzony w 1885 roku, jako dwudziestoczerolatek ukończył kijowską szkołę artystyczną, w klasie znanego fotografa N.A. Pietrowa, później związał się na stałe z przemysłem filmowym. W latach 1910-1912 był operatorem w moskiewskim oddziale „Gaumont” i incydentalnie u Chanżonkowa, dla których nakręcił następujące obrazy: „Żiwopisnaja Moskwa” (Malownicza Moskwa), „Gorod Murom” (Murom zimą) (Miasto Murom [Murom zimą]), „Priujut-korabl imieni naslednika cesariewicza Aleksieja Nikołajewicza w Siewastopolie” (Żyźń maleńkich moriaków) (Okręt-ochronka imienia następcy tronu cesarzewicza Aleksieja Nikołajewicza w Sewastopolu [Życie małych marynarzy]), „Torżestwo 35-letniego jubileja mńskiego wolnopożarskiego obszczestwa” (Uroczystość jubileuszu 35-lecia mińskiego towarzystwa przeciwpożarowego), „Borodinskije torżestwa w prisutstwie gosudara imperatora i jego awgustiejszego siemiejstwa” (Uroczystości borodińskie w obecności imperatora i jego cesarskiej rodziny), „Zatmienije sołnce w Moskwie 4 aprielja 1912 roda” (Zaćmienie słońca w Moskwie 4 kwietnia w 1912 roku), „Majskije torżestwa w Moskwie w 1912 godu” (Uroczystości majowe w Moskwie w 1912 roku), „Otkrytyje pamiatnika Pietru Wielikomu w Tulie” (Odświeżenie pomnika Piotra Wielkiego w Tule), „Pożar Gołofiejewskoj galerii w Moskwie” (Pożar Galerii Gołofiejewskiej w Moskwie), „Jubilejnyje torżestwa imperatorskogo tulskiego okružennogo zawoda” (Jubileuszowe uroczystości cesarskich zakładów przemysłowych w Tule), „K dietu Biejlis” (W sprawie Bejlisa), „Proizwodstwa plietenoi miebieli” (Produkcja mebli z plecionek), „Jubilejnyje torżestwa w Moskwie” (Czctwienie manifiesta na Krasnoj Płoszczadi) (Jubileuszowe uroczystości w Moskwie [Odczytanie manifestu na Placu Czerwonym]). Przygotowywał także reportaże wojenne z wojen bałkańskich, ale niestety nie zachowały się żadne ich tytuły. Przez całą Wielką Wojnę pracował dla Komitetu Skobielewskiego. Wiediedikt Wiszniewski przypisuje mu autorstwo zdjęć do wielu dokumentów nakręconych w tym okresie: „W Tarnowie”, „Na pozycjach u Tarnowa” (Na pozycjach przed Tarnowem), „Naszi kazaki na wojnie” (Nasi kozacy na wojnie), „Padienije i sdacza Pieremyszlia 9 marta 1915 goda” (Upadek i oddanie Przemyśla 9 marca 1915 roku),

⁵⁹ Kurier Poranny 1915, nr 45, s. 2.

„Anglijskije wojska w Moskwie” (Wojska angielskie w Moskwie), „Boj w Bukowinie” (Walki na Bukowinie), „Bukowinskij proryw” (Bojowyje dziejstwa kawalerii w Bukowinie) (Bukowińskie przerwanie frontu), „Galicijskij proryw” (Bojowyje diestwia armii gienierała Szczerbakowa) (Galicyjskie przerwanie frontu [Działania bojowe armii generała Szczerbakowa]), „Koszcziunstwo Niemców w Dubno” (Błuźnierstwa Niemców w Dubnie), „Koszcziunstwo Niemców w Poczajewskoj Ławrie” (Błuźnierstwa Niemców w Ławrze Poczajewskiej), „Poliety wojennyh liotczikow na kawkaskom frontie (Poliety nad zawojewannoju ziemiłej w Anatolii)” (Przeloty wojskowych lotników na kaukaskim froncie [Przeloty nad zdobytymi terytoriami w Anatolii]). Ten skonstruowany na podstawie zachowanych zapisów w prasie rosyjskiej wykaz z pewnością jest niepełny – brakuje w nim tych dokumentów, o których wspomina Domański i z pewnością wielu innych, tym bardziej, że uwzględnia jedynie produkcje do 1916 roku. Sam Nowicki po przewrocie bolszewickim, wraz z większością ekipy skobielewskiej, opowiedział się po stronie zwycięzców i realizował tematy dla kroniki filmowej „Swobodnaja Rossija”. W roku 1918 nakręcił uznawany za pierwszy sowiecki film dokumentalny obraz: „Razorużenie anarchistow” (Rozbrojenie anarchistów)⁶⁰.

Młodszy od Nowickiego Gustaw Kryński zaczął swą filmową karierę równolegle – od 1908 roku pracował w kijowskim oddziale „Gaumont”, później przeszedł do centrali wytwórni Aleksandra Chanżonkowa, gdzie nauczył się pracy operatorskiej. Realizował tematy dla „Pathé” i dla „Eclair” i mimo młodego wieku stał się „nadwornym operatorem” cara, choć polskie pochodzenie nie ułatwiało mu zadania. W okresie wojny walczył na froncie jako ochotnik i wszystko wskazuje na to, że w realizacjach oddziału kinematograficznego Komitetu po roku 1914 nie brał udziału⁶¹.

Domański nie wzmiankuje natomiast Jana Skarbka-Malczewskiego, którego wspomnienia „Byłem tam z kamerą”, znane początkowo jedynie w rękopisie zdeponowanym w bibliotece Filмотeki Narodowej, a później wydane w opracowaniu Marka Sądzewicza, były podstawowym źródłem pamiętnikarskim dotyczącym historii filmu w Polsce w omawianym okresie. Jest to o tyle zastanawiające, że Skarbek-Malczewski swe pierwsze tematy kręcił w Baranowicach i we Lwowie, dokumentując wizytacje frontowe cara Mikołaja II⁶², a ponadto wiele zdjęć wykonał pod kierownictwem lub we współpracy z Johnem Doredem, który wchodził w skład ekipy Domańskiego

⁶⁰ Kino. *Encikłopediczeskij słowar*, główny redaktor, S.I. Jutkiewicz, Moskwa 1986, s. 300-301.

⁶¹ Hasło: *Kryński Gustaw*, [w:] Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896-1939*, Kraków 1996.

⁶² Jan Skarbek-Malczewski, dz. cyt., s. 38.

jeszcze w 1914 roku⁶³. Być może jednak nieobecność tych informacji spowodowana została zbyt późnym pojawieniem się młodego filmowca na froncie i brakiem kontaktu z pozostałymi Polakami pracującymi dla Komitetu Skobielewskiego. Jako operator przed wybuchem wojny Malczewski zatrudniony był przez Aleksandra Hertza w Warszawie i kręcił aktualności filmowe pokazywane następnie w kinie „Sfinks”. W ekipie Komitetu Skobielewskiego znalazł się z własnej inicjatywy, a zgodę na przeniesienie do oddziału kinematograficznego osobiście u gen. Mikołaja Januszkiewicza wyprosił naczelnik Jakow Lewoszko. Zanim trafił na front, pracował w biurze wynajmu, gdzie wykorzystał swoje doświadczenie kinooperatora, ratując przed kompletną dewastacją niewykorzystane negatywy przysyłane przez operatorów z placu boju, wśród nich zapewne zdjęcia Erkoła, Nowickiego i Domańskiego. Relacje przygotowywał z rozmaitych odcinków rozciągniętej linii starć – zaczął od Lwowa, zdobytego przez wojska rosyjskie, później relacjonował wizytę Mikołaja II w Przemyślu, był w Tarnopolu, gdzie udało mu się nakręcić współdziałający z Kozakami batalion belgijski. Na swej filmowej trasie zaznaczył również takie miejsca, jak Śniatyń nad Prutem, Buczacz, był nad Zatoką Ryską i w Helsinkach, nazywanych wówczas po szwedzku Helsinforsem. Wieści o kinematograficznych sukcesach Skarbka-Malczewskiego docierały do Warszawy:

Oto jak się dowiadujemy, rodak nasz p. Jan Skarbek Malczewski przygotowuje taśmy z frontu walk!!! Niedawno w Piotrogradzie odbył się dla wyższych wojskowych pokaz kilku krótkich filmów p. Skarbka. Z aparatem kinematograficznym p. Skarbek wędrował po okopach i fotografował sceny z życia żołnierzy, a nawet udało mu się zdjąć obrazy ataków na bagnety i bombardowania artyleryjskiego⁶⁴.

Jan Skarbek-Malczewski w okresie swojej pracy w Rosji zachował względną niezależność, wypracował sobie, mimo podkreślania polskiej narodowości, dobrą pozycję, a przede wszystkim skoncentrował się w okresie przedrewolucyjnym na dwóch rodzajach realizacji: frontowych dokumentach, które kręcił nierzadko z narażeniem życia, i fotografowaniu dworu imperatora w Carskim Siole.

Stanisław Sebel pracował w „Sfinksie” jeszcze przy realizacji „Niewolnicy zmysłów”, a więc do grudnia 1914 roku. Sam wspominał, że głównym powodem opuszczenia Warszawy był zarówno brak pracy, czyli chwilowe zaniechanie projektów realizacyjnych, jak i złożona mu propozycja przeniesienia się na wschód. Podjęta decyzja

⁶³ *Nasze wywiady. Jan Malczewski. Rozmowa z seniorem polskich operatorów*, Wiadomości Filmowe 1937, nr 22, s. 5.

⁶⁴ Zapis ten prawdopodobnie pochodzący z jednej z warszawskich codziennych gazet przedrukował w rubryce „Iluzjon babuni” tygodnik „Film”, patrz: *W historycznej chwili*, Film 1949, nr 5, s. 12.

zaowocowała szeregiem zdjęć, jakie wykonał dla rosyjskich wytwórni, m.in. Chanżonkowa i Libkena, ale najbardziej cenił sobie okres współpracy z Józefem Jermoljewem. Sam oceniał, że wziął udział w aż trzydziestu realizacjach, w tym współpracował z Jakowem Protazanowem przy powstaniu jednego z najwybitniejszych osiągnięć kina przedrewolucyjnej Rosji – „Ojca Sergiusza” z Iwanem Mozzuchinem w roli tytułowej. Powrót Sebla do kraju, już w gorących wrześnieowych dniach roku 1918, związany był z instalowaniem nowego podmiotu produkcji filmowej na ziemiach polskich – wytwórni „Polfilma”. Pracę w niej rozpoczął od kierowania budową atelier i laboratorium⁶⁵.

Polscy operatorzy w służbie Komitetu Skobielewskiego nie byli jedynymi cudzoziemcami – zresztą jako poddani rosyjscy nawet za takich nie mogli być uznani. Co ciekawe nie ich praca zainteresowała prasę w Królestwie, ale dokonania jednego z aktywniejszych filmowców pracujących dla carskiej czołówki filmowej – Anglika „mister Erkola”, nazwanego przez redakcję „Kuriera Warszawskiego” – bohaterem kinematografu.

Jest on do tego stopnia oddany swej pracy, że nieraz zdjęć swoich dokonywał, literalnie, w ogniu nieprzyjacielskim, jak gdyby to nie była istotna wojna, ale tylko efektowna inscenizacja. Tak np. czynił on zdjęcia celnych strażów baterii rosyjskich w odległości zaledwie 6 wiorst od fortów nieprzyjacielskich, skąd wylatywały całe snopy pocisków, obrzucając odłamkami wszystko naokół. Kiedy indziej zachwycony celnością strzelców rosyjskich, Ercol ustawił swój aparat kinematograficzny o 600 kroków od okopów nieprzyjacielskich, tak że musiano użyć siły, aby wyciągnąć go spod ognia wrogów. Kiedy pod Przemyślem, w pobliżu kawalerii rosyjskiej ukazały się znaczne oddziały austriackie i gdy jeździe rosyjskiej rozkazano pójść do ataku i zgnieść przeciwnika, Anglik schwyciwszy aparat, pierwszy dosiadł konia i galopem popędził w stronę przeciwników. Przegalopowawszy jakieś 3 wiorstwy, zeskoczył z konia, ustawił aparat i błyskawicznie schwycił scenę ataku Rosjan na Austriaków. Niestety mężny Anglik-fotograf musiał przerwać, na jakiś czas, swą działalność. Przed dwoma tygodniami, dowiedziawszy się, że Niemcy bombardują miasto T. 42-centrymetrowymi pociskami „kuferkami”, Ercol pośpieszył na miejsce niezwykle artyleryjskiego pojedynku. Jeden z pocisków padł tuż przy aparacie i eksplodował. Odłamki pocisku rozbiły aparat na drobne szczątki, Escola zaś powaliły na ziemię, raniąc go w plecy i rękę. Obecnie „bohater kinematografu” leży w jednym z lazaretów, a wracając zwolna do zdrowia, przyrzeka sobie, że znów wkrótce, w ogniu i dymie walk, rozpocznie ulubione, efektowne zajęcie⁶⁶.

⁶⁵ *Trzydziestoletni jubileusz Stanisława Sebla*, Wiadomości Filmowe 1938, nr 18, s. 5.

⁶⁶ *Bohater kinematografu*, Kurier Warszawski 1915, nr 57, s. 8.

Pierwsza wojna światowa spowodowała, iż polskie środowiska skupione wokół wielkich ośrodków, będących centrami życia w Imperium Rosyjskim, powiększyły się o przesiedleńców – deportowanych i internowanych z terenu Królestwa Polskiego, wśród których, oprócz ludności robotniczej i wiejskiej, znalazło się też sporo inteligencji związanej z narodową kulturą: muzyków, pisarzy a także ludzi sceny i filmu⁶⁷. Zresztą życie Polaków w stolicy Rosji było przedmiotem zainteresowania miejscowych dokumentalistów – w jednym z wydań „Russkoj patriotycznej chroniki Głagolina” znalazły się zdjęcia, prawdopodobnie wykonane przez A. Pieczkowskiego, ukazujące „przedstawicieli polskich środowisk w Moskwie”⁶⁸. Nasilenie tego ruchu miało miejsce po opuszczeniu Warszawy przez wojska garnizonu gubernialnego, kiedy to w Moskwie i Petersburgu zaczęto organizować życie kulturalne polskich uchodźców. Od lipca 1915 roku, pokonując tysiące kilometrów, poprzez Odessę, Charków, Samarę do centralnej Rosji zostali przewiezieni m.in. Stefan Jaracz i Wojciech Brydziński, scenograf Wincenty Drabik, reformatorzy polskiego teatru Juliusz Osterwa i Arnold Szyfman czy dyrektor poznańskiej sceny Bolesław Szczurkiewicz. Dość wcześnie też doniesienia o próbach zorganizowania polskiej społeczności kulturalnej zaczęła publikować warszawska prasa. Powołując się na „Ruskoje Słowo”, „Dziennik Polski” poinformował we wrześniu 1915 r. o inauguracyjnym przedstawieniu „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego w moskiewskim Teatrze Polskim. Przybyła publiczność szczerze wypełniła wszystkie miejsca na widowni, a wśród wykonawców znaleźli się oprócz wymienionych wyżej Brydzińskiego, Osterwy i Jaracza, także Antoni Fertner, Halina Starska, znana z przedsięwzięć „Kosmofilmu” i „Sfinksa” czy Helena Larys-Pawińska. „Dziennik...” nie omieszkał także dopowiedzieć, że największe skupiska polskich artystów w Rosji znajdują się oprócz Moskwy także w Petersburgu, Kijowie i Saratowie⁶⁹.

Kijów był nie tylko miejscem pierwszego przystanku dla bieżących podczas wojennej poniewierki, ale także najsilniejszym ośrodkiem kulturalnym, politycznym i umysłowym polskiej mniejszości w imperialnym interiorze. Nie mogło zatem zabraknąć w ówczesnym jej doświadczeniu też kina – jako części użytkowanej prze-

⁶⁷ Mariusz Korzeniowski, Marek Mądzik, Dariusz Tarasiuk, *Tułaczy los. Uchodźcy polscy w imperium rosyjskim w latach pierwszej wojny światowej*, Lublin 2007, s. 15. Uchodźców polska opinia publiczna dzieliła na trzy kategorie: bieżących, zesłanych w trybie administracyjnym i etapowym oraz zakładników. Przedstawiciele polskich środowisk kulturalnych mogli należeć do każdej z tych grup, z tym że z racji faktu, iż reprezentowali elitę społeczeństwa, ich status przypominał najbardziej kategorię zakładników, patrz: Bezbronny, *Bieżeńcy*, Czas 1915, nr 538, wyd. wiecz., s. 2.

⁶⁸ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 231.

⁶⁹ *Artyści polscy w Rosji*, Dziennik Polski 1915, nr 266, s. 2.

strzeni publicznej. Miasto było duże, liczyło przed wojną 30 iluzjonów, ale tylko kilka z nich regularnie odwiedzali Polacy. Należały do nich Kino-Teatr „Renaissance”, Teatr „Nowości”, Kino „Nowyj Mir”, Kino-Teatr „Corso”, Kino-Teatr „Colosseum”, Kino „Express”, „Kino-Teatr A. Szancera” i „Teatr R. Sztremera” – wszystkie przy Kreszczatiku, głównej arterii Kijowa, przy której zlokalizowanych było najwięcej filmowych pałaców. W czasie wojny dołączył do nich kino-teatr „Maxim”⁷⁰.

Kinematografy były też troską radnych Kijowa, wśród których również było paru Polaków. W kwietniu 1914 roku podczas posiedzenia rady miejskiej jeden z nich J. Dębicki zaproponował, aby właściciele kinematografów, a także posiadacze samochodów i motocykli opodatkować na rzecz nowych szkół rzemieślniczych, w których miałyby być prowadzone programy reedukacyjne. Prezydent miasta przekazał wniosek do komisji szkolnej, ale nie doczekał się on szerszej debaty⁷¹.

Po wybuchu wojny kinematografy miały swoją publiczność i swoje sposoby na organizację widowni. Polscy bywalcy iluzjonów na Kreszczatiku nie musieli zmieniać przyzwyczajień. Chodzili do nich, szczególnie wtedy, gdy repertuar wpisywał się w projekt kultywowania kultury polskiej, tak jak to czynił zespół kijowskiego „Teatru Polskiego” pod dyrekcją Juliusza Osterwy. Obowiązkowo należało zatem odwiedzić „Teatr Nowy”, kiedy ten w kwietniu 1915 roku wprowadził na ekrany „Potop” w reż. Piotra Czardynina⁷². Dyrekcja kinematografu zamówiła nawet w redakcji „Dziennika Kijowskiego” okazały inserat, który wyjaśniał narodowy charakter filmowej inscenizacji, choć w nieco odmienny sposób, niż czyniły to kina na zachodzie Imperium:

Obraz „Potop” co do swoich rozmiarów, treści, scen historycznych, obyczajowych i batalistycznych stanowi arcydzieło kinematografu rosyjskiego pragnącego stworzyć wystawę obrazu podobną do wystaw historycznych, inscenizowanych dotychczas przez filmy włoskie. Przed oczyma widza przesuwają się szeregi scen przedstawiające dawne życie polskie, ówczesne uczyty i pijatyki, szalone czyny rycerskie i stałe kłótnie panów szlachty⁷³.

„Potop” w Kijowie, wzorem prezentacji w Królestwie Polskim, eksploatowano przez kilka sezonów. Po zakończeniu seansów w „Teatrze Nowym”, niedługo trzeba było czekać na ekranowy powrót Kmicica – jesienią 1915 roku obie serie Sienkiewiczowskiej adaptacji wyświetlił właściciel „Kino-teatru R. Sztremera”⁷⁴. Wykorzy-

⁷⁰ Dziennik Kijowski 1915, nr 321, s. 1.

⁷¹ *Opodatkowanie kinematografów*, Dziennik Kijowski 1914, nr 62, s. 3.

⁷² Dziennik Kijowski 1915, nr 113, s. 1.

⁷³ Dziennik Kijowski 1915, nr 117, s. 1.

⁷⁴ Dziennik Kijowski 1915, nr 299, s. 1.

stywana była także popularność Antoniego Fertnera, którego publiczność kijowska doskonale znała, bowiem podczas pierwszych kilkunastu miesięcy wojny dał parę występów, w tym również swoją najwybitniejszą kreację sceniczną w „Kawiarence” Bernarda⁷⁵. Obecność Fertnera na ekranie była okazją do podkreślenia jego warszawskich korzeni, jak uczyniła to dyrekcja „Kino-Teatru A. Szancera”, prezentując wyprodukowane w „Lucyferze” farsy „Antoś i Czarna Ręka”⁷⁶, „Antoś w drastycznej sytuacji”⁷⁷ i „Antoś pogromcą teściowej”⁷⁸, a także „Teatru Nowego”, wprowadzając do repertuaru kolejną z nim humoreskę „Polowanie z psami na Antosia”⁷⁹. Pokazywano ponadto, podobnie jak w kinach całej Europy, sporo dokumentów wojennych – w 1915 roku „Bombardowanie Dardaneli”, „Wielka wojna wszechświatowa”, „Flota bojowa w Anglii”, „Przybycie do Tyflisu J.C.W. Wielkiego Księcia Mikołaja Mikołajewicza”, „Porażka Niemców w Champagne”, „Powodzenie oręża rosyjskiego”. Właśnie rosyjska produkcja stanowiła podstawę prezentacji. Przez kina na Kreszczatiku przewinęły się m.in. następujące tytuły: „Przyszła Ruś” z W. Turżańskim, N. Czernową i W. Popową, „Maskarada miłosna” z N. Czernową i A. Miczurinem na podstawie powieści Anatola Kamińskiego, „Maria Łusiewa” według A. Amfitieatrowa, okrzyczany w Warszawie jako „warsztat demoralizacji” – „Saszka Seminarzysty” czy głośny melodramat J. Bauera „Po śmierci”.

Przyfrontowy charakter Królestwa Polskiego, a także guberni bałtyckich spowodował, iż wielu przedsiębiorców kinematograficznych podążało śladem bieżenców, przenosząc urządzenia swoich kinematografów do centrum i na wschodnie kresy Cesarstwa Rosyjskiego, przyczyniając się do rozwoju sieci kin w rejonach kulturowo zaniedbanych, jak choćby w Środkowej Azji⁸⁰. Poza tym polscy uchodźcy radzili sobie jak mogli z zapewnieniem egzystencji na rosyjskiej ziemi. Część z nich szukała takich możliwości w obsłudze filmowej infrastruktury. Na początku 1915 roku krakowska „Nowa Reforma” opublikowała list młodego krakowianina, którego wojna zastała w Warszawie, skutkiem czego jako obywatel austriacki najpierw został osadzony w praskim więzieniu, a następnie odbył 11-dniową podróż do miejsca zesłania, którym okazał się Orenburg. Pieniądze, jakie otrzymał od rodziny bardzo szybko się skończyły, ale, jak sam napisał:

⁷⁵ Dziennik Kijowski 1915, nr 86, s. 1, Dziennik Kijowski 1916, nr 44, s. 3.

⁷⁶ Dziennik Kijowski 1916, nr 156, s. 1.

⁷⁷ Dziennik Kijowski 1916, nr 221, s. 1.

⁷⁸ Dziennik Kijowski 1916, nr 266, s. 1.

⁷⁹ Dziennik Kijowski 1916, nr 191, s. 1.

⁸⁰ Sine Fono 1917, nr 9-10, s. 5, za Siemion Ginzburg, dz. cyt., s. 188.

W tym czasie wszedłem w stosunki towarzyskie kolonii polskiej. Otrzymałem lekcje muzyki. Obecnie gram w kinematografie. Dochody moje są takie, że z biedą mogę się utrzymać. (...) Kończę. Godzina późna, a jutro praca w kinie już od 1 w południe do 12 w nocy. To nie tak jak w „Uciesze”. Gaża 30 rubli⁸¹.

Edward Puchalski znalazł się według jedynych przekazów w Moskwie już w 1913 roku, według innych na wiosnę roku 1914, ale z całą pewnością było to przed wybuchem Wielkiej Wojny i rozpoczął pracę jako jeden z reżyserów wytwórni Aleksandra Chanżonkowa⁸². Zaproponował rosyjskiemu magnatowi filmowemu odkupienie prawa do sfilmowania „Potopu” według wybranych wątków „Trylogii” Henryka Sienkiewicza, na co Chanżonkow przystał. Zresztą do tego nieukończonego projektu wielokrotnie Puchalski powracał we wspomnieniach i wywiadach publikowanych już w niepodległej Polsce:

Mając licencję na prawo filmowania „Potopu”, w pierwszym rządzieżyżytkowałem posiadane materiały historyczne i napisałem scenariusz tego arcydzieła literatury polskiej⁸³.

Właśnie krótko przed wybuchem wojny Puchalski: „nawiązuje stosunek osobisty z Henrykiem Sienkiewiczem i uzyskuje odeń prawa na realizację „Potopu” i „Krzyżaków”⁸⁴. W czasie wizyty w Oblęgorku, do której doszło dzięki protekcji Józefa Kotarbińskiego, pisarza, krytyka, aktora teatralnego, a w przyszłości też filmowego, zdokumentował także życie i pracę polskiego noblisty, ale nakręcony materiał nie został zaprezentowany kinowej publiczności w tym okresie⁸⁵. Prawdopodobnie kilkadziesiąt metrów taśmy z Sienkiewiczem, które reżyser nakręcił przy tej okazji, zostało zdeponowanych u producenta, który na razie nie zamierzał ich eksploatować. Co wskazuje na tego rodzaju stan rzeczy – dokument zatytułowany „Henryk Sienkiewicz w Oblęgorku” został wyświetlony w warszawskim kinie „Palais de Glace” w listopadzie 1916 r. dopiero po śmierci pisarza. Zresztą stanowił on sensację jesieni filmowej tego roku – reklamowany był jako „jedyne istniejące kinematograficzne zdjęcie w świecie,

⁸¹ *List z Orenburga*, Nowa Reforma, 1915, nr 125, wyd. por., s. 2.

⁸² Sam Puchalski, pisząc o swoich moskiewskich kontaktach, sięga aż do roku 1912. Wydaje się to wiarygodne, bowiem wspomina, że kilka miesięcy przed jego przyjazdem do Rosji powstało towarzystwo akcyjne „Chanżonkow i Spółka”, co rzeczywiście miało miejsce w 1911 roku. Wynika z tego, że przyszły reżyser trasę Warszawa – Moskwa pokonywał wielokrotnie, patrz: *30 lat pracy reżyserskiej (Wywiad z reż. Puchalskim) II*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 64, s. 16.

⁸³ Edward Puchalski, *Mozżuchin jako Kmicic i Mazepa*, Kino 1930, nr 7, s. 11.

⁸⁴ *Mozżuchin grał kiedyś Kmicica*, Kino dla wszystkich 1933, nr 7, s. 7.

⁸⁵ *Przeszło 100 filmów zrealizował Edward Puchalski*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 7, s. 3.

dokonane w Oblęgorku, z osobistego zezwolenia zmarłego mistrza, przed opuszczeniem ojczyzny, przez Towarzystwo Sfinks” i ukazywał: „Oblęgorek – dar narodowy, Sienkiewicza na tle rodziny, przy pracy i przy udzielaniu wywiadów”⁸⁶. W tym czasie Edward Puchalski wspólnie z Siergiejem Frenkielem prowadził po drugiej stronie frontu wytwórnę obrazów świetlnych „Lucyfer” i z całą pewnością nie odwiedzał Warszawy. Zatem kilkuminutowy film dokumentalny, który nabrał wyjątkowej memorialnej atrakcyjności, mógł przygotować do kin jedynie jego depozytariusz, którym bez wątplenia był współwłaściciel „Sokoła” i „Sfinksa” Aleksander Hertz. Wracając do „Obrony Częstochowy” – notatka z listopada 1913 roku zamieszczona w poczytnym „Kurierze Warszawskim” informowała:

Inscenizator poematów Mickiewicza p. Edward Puchalski, otrzymał od Henryka Sienkiewicza aprobatę inscenizacji fragmentów „Potopu” i „Krzyżaków” dla kinematografu, oraz pozwolenie na wyłączną eksploatację wspomnianych obrazów, z których pierwszy ukaże się niezadługo pt. Obrona Częstochowy. Ze względu na ogromne koszty przedsięwzięcia, sięgające 50.000 rb., zawiązało się konsorcjum złożone z kapitalistów miejscowych⁸⁷.

Nie była to pierwsza filmowa próba zmierzenia się z prozą Henryka Sienkiewicza. „Krwawa doła” w reżyserii Władysława Palińskiego, melodramatyczna, wyzuta z społecznego aspektu adaptacja „Szkiców węglem” została wprowadzona na ekrany kin Warszawy, Łodzi i Krakowa przez „Kooperatywę Artystyczną” Juliusza Zagrodzkiego w 1912 roku, a jej powodzenie było ogromne⁸⁸. Wytwórnia „Sokół”, której działalność omówiona została w rozdziale pierwszym, zaangażowała do pracy nad „Potopem” oprócz Puchalskiego także aktorów znanych z innych produkcji filmowych: Kmicica miał zagrać Bronisław Oranowski, Zagłobę – Aleksander Zelwerowicz, Radziwiłłów – Lucjan Wiśniewski i Kazimierz Wojciechowski, Wołodyjowskiego – Stefan Jaracz, Oleńkę Billewiczównę zaś Maria Dulęba. Praca ruszyła, ale zakres inscenizacji znacznie przekraczał możliwości finansowe ówczesnych graczy na filmowym rynku Królestwa Polskiego. Edward Puchalski wołał jednak dostrzec w niezrealizowaniu tego Sienkiewiczowskiego projektu polityczne determinanty:

Nakręciliśmy już przeszło 1000 metrów scen we wnętrzach i na wsi pod Baniochą. Należało przystąpić do scen batalistycznych, a głównie do słynnej „Obrony Częstochowy”, aliści, jak grom z jasnego nieba, spadł na nas surowy zakaz władz rosyjskich, zabraniający używania wojsk do celów kinemato-

⁸⁶ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 321, s. 1, Godzina Polski 1916, nr 321a, s. 2.

⁸⁷ *Potop w kinematografie*, Kurier Warszawski 1913, nr 281.

⁸⁸ Jadwiga Bocheńska, *Ekranizacje utworów Henryka Sienkiewicza do roku 1939*, [w:] *Sienkiewicz i film*, red. Lech Ludorowski, Kielce 1998, s. 117.

graficznych. Ówczesny głównodowodzący wojskami okręgu warszawskiego, Rausch von Traubenberg, nienawidzący wszystkiego co polskie, był nieubłagany. Wobec tego cała impreza osiadła na lodzie. Widząc, że w tych warunkach ukończenie realizacji „Potopu” w kraju jest niemożliwe, pojechałem do Moskwy, gdzie wówczas zaczęły kiełkować pierwsze pędy kinematografii rosyjskiej. Tam też znalazłem chwilowe oparcie, które w następstwie przemieniło się w długie lata pracy dla obcych, a potem w ciężką niewolę⁸⁹.

Oprócz plenerów w Baniosze, położonej nieopodal Piaseczna, z których aktorzy: Zelwerowicz i Broniszówna pośpiesznie wracali na wieczorne spektakle w teatrze⁹⁰, do kręcenia sekwencji we wnętrzach najprawdopodobniej posłużyło atelier wytwórni „Sfinks” przy ul. Moniuszki w Warszawie, o czym przy okazji jubileuszu polskiego filmu przypomniał Leopold Brodziński (wcześniej podpisujący się jako Lech Orwicz-Brodziński) na łamach „Ekranu i Sceny”⁹¹. Zdjęcia powstawały zatem w atelier Tyra-spolskiego, czyli wspomnianym atelier „Sfinksa” w Warszawie na rogu ulic Marszałkowskiej i Moniuszki, na tle scenografii stworzonej przez Edmunda Michałowskiego, na co dzień pracującego jako dekorator Teatru Wielkiego. Były to sceny w dworze Billewiczów, w gabinecie kiejdańskim Janusza Radziwiłła, kaplicy częstochowskiej Matki Boskiej, wnętrzu namiotu Millera i sekwencja balu⁹². Opinię publiczną, która liczyła na to, że film wejdzie i zdobędzie rynek nie tylko kin warszawskich, próbowali uspokajać publicyści, śledzący postępy Edwarda Puchalskiego:

Pójdzie w świat filma, objaśniająca jedno z potężnych arcydzieł twórczości narodu i pójdzie tam, gdzie tłumy śpieszą na nowego rodzaju widowiska i gdzie na ekranie ujrzą „Obronę Częstochowy” z Kordeckim, ojcami klasztoru, mieszczaństwem, żołdactwem pruskim. Kostium, krajobraz, obyczaj, siła z wiarą i męstwo znajdują się na filmie obrazu, który powędruje w strony, gdzie o tych odrębnych atrybutach dorobku kultury polskiej, nikt nie słyszał lub słyszeć nie chciał⁹³.

Prawdopodobnie decyzja o zawieszeniu produkcji zapadła pod koniec lutego 1914 roku. W połowie tego miesiąca prasa pisała bowiem o tym, że „jedna z kinematograficznych firm warszawskich (...) rozpoczęła już kroki o uzyskanie pozwolenia na zdjęcia odpowiednich scen pod Częstochową, na murach klasztoru Jasnogórskiego itp”⁹⁴. Spornym jest, czy część z nakręconych około 1000 metrów taśmy „Obrony

⁸⁹ Zdz. W. *Trzydzieści lat pracy reżyserskiej. Wywiad z twórcą „Ludzi dzisiejszych”*, Kino dla Wszystkich 1927, nr 62, s. 12.

⁹⁰ Stefania Beylin, *A jak to było, opowiem...*, Warszawa 1958, s. 15.

⁹¹ Leopold Brodziński, *25 lat filmu polskiego*, Ekran i Scena 1938, nr 2, s. 3.

⁹² Józef Galewski, *Wspomnienia filmowe, Maszynopis*. Biblioteka Instytutu Sztuki PAN, sygn. 239 III-IV, k. 19.

⁹³ *Częstochowa w kinematografii*, Kurier Warszawski 1913, nr 292, s. 4.

⁹⁴ „*Potop*” w *kinematografii*, Goniec Poranny 1914, nr 74, s. 4.

Częstochowy” została rzeczywiście wykorzystana w filmie wytwórni Chanżonkowa. Prawdopodobnie nie. Puchalski wspominał, w cytowanej wyżej krótkiej publikacji z początku lat trzydziestych, że dysponował materiałami historycznymi dla napisania scenariusza, nie dodając najmniejszej nawet wzmianki o nakręconym materiale filmowym, którego wkomponowanie do produkcji moskiewskiej firmy musiałyby być odnotowane choćby poprzez oznaczenie go jako współreżysera filmu. Przedsięwzięcie było ogromne, a jego klapa groziła poważnymi konsekwencjami dla Chanżonkowa, którego na okres długotrwałej choroby zastąpiła żona Antonina.

Antonina Nikołajewna Chanżonkowa była przerażona ogromem kosztów, przekraczających 40.000 rubli od każdego obrazu. Zachodziła przytem obawa, czy rdzennie polskie tematy historyczne będą miały powodzenie na terenie rosyjskim. Obawy okazały się płonne, bo „Mazepa”, a nieco później „Potop” wstępny bojem zdobyły rynek rosyjski, uzyskując niebywałą frekwencję. Krytyka zapomniała o wszelkich kontrowersjach politycznych i entuzjastycznie sławiła triumf geniuszu polskiego bez żadnych zastrzeżeń. Prawostawna Rosja schyliła czoło przed cudami Jasnej Góry⁹⁵.

Wiadomo natomiast, że o rolę Kmicica w rosyjskim „Potopie” ubiegało się dwóch aktorów: Aszo Szachatuni, gruziński gwiazdor o wybitnie orientalnym typie urody i Iwan Mozzuchin⁹⁶, świętujący niedawne triumfy w sentymentalnych filmach czołowego reżysera wytwórni Jewgienija Bauera. Mozzuchin po latach wspominał jeszcze inne przygody z polską kulturą, a przede wszystkim współpracę przy realizacji filmów aktorskich pioniera animowanego filmu lalkowego Władysława Starewicza⁹⁷. Według relacji samego Starewicza, podjął się on tego zadania wyjątkowo niechętnie, twierdząc, iż „to nie jego жанr”. Na osobistą prośbę Czardynina, zgodził się przez kilka tygodni stać za kamerą, do czasu, kiedy Mikołaj Ryłto ukończy film, nad którym w tym właśnie czasie pracował i zastąpi go⁹⁸. Puchalski, przy wielkiej estymie, jaką darzył Starewicza, nawet po latach podkreślał jego kowieńskie pochodzenie – „pan Władysław aczkolwiek władał polskim językiem, zbytnio Polaków nie kochał. Już wówczas

⁹⁵ Zdz. W., *30 lat pracy reżyserskiej (Wywiad z reż. Puchalskim) III*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 67, s. 16.

⁹⁶ *Mozzuchin grał kiedyś Kmicica*, Kino dla Wszystkich i Scena 1933, nr 7, s. 7.

⁹⁷ *Rozmowa z Iwanem Mozzuchinem*, Kino dla Wszystkich 1930, nr 8, s. 3. Relacje o akcentach polskich w twórczości Mozzuchina pojawiały się głównie podczas jego wizyt w Warszawie, które wykorzystywał dla promocji filmów ze swym udziałem. Odpowiadając na pytanie jednego z dziennikarzy, dotyczące początków swojej kariery, rosyjski gwiazdor odpowiedział: „Był to okres gorączkowej produkcji filmowej. W atmosferze pracy i zapału, cechującego te pionierskie poczynania w służbie X-tej Muzy, nakręcitem moje pierwsze filmy. Wtedy to grałem również w filmach o temacie polskim, „Mazepie” i „Potopie”, pod reżyserią M. (sic!) Puchalskiego. Z prawdziwą przyjemnością powitałem go teraz w Warszawie, odświeżając dawne wspomnienia”, patrz: *Z teatryku prowincjonalnego – do Hollywood. Obłężenie Mozzuchina w Warszawie. Wielki artysta pragnie spokoju*, Kurier Filmowy 1930, nr 15, s. 1.

⁹⁸ Władysław Jęwsiewicki, *Ezop XX wieku. Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Warszawa 1989, s. 79.

zdradzał tendencje litwomańskie⁹⁹. Pozycja Starewicza w wytwórni Chanżonkowa była wyjątkowa – jako jedyny z twórców miał do dyspozycji niewielki pawilonik i czteropokojowe mieszkanie wybudowane nieopodal atelier wytwórni. Jednak prawdziwą gwiazdą był odwórca roli Kmicica – Iwan Mozzuchin. Po śmierci w roku 1937 warszawska prasa codzienna przypisywała Iwanowi Mozzuchinowi polskie pochodzenie, twierdząc, iż urodził się w Wilnie, a jego prawdziwe nazwisko brzmiało Chodźko. Brązowe „Wiadomości Filmowe” natychmiast zdementowały tę pogłoskę:

Jest to niezgodne z rzeczywistością. Jak nas objaśnia senior reżyserów polskich p. A. (sic!) Puchalski, Mozzuchin był urodzonym Rosjaninem, a jego brat artysta opery rosyjskiej żyje do dnia dzisiejszego¹⁰⁰.

Oprócz Puchalskiego, Mozzuchina i Starewicza w ekipie realizacyjnej znaleźli się także, wspomniani wyżej, reżyser Piotr Czardynin, którego opracowania zachodnie i rosyjskojęzyczne wymieniają jako głównego reżysera filmu i Mikołaj Ryłto. Puchalski nawet po latach demonstrował niekrywaną niechęć do Czardynina, nazywając go „człowiekiem o niewysokiej na ogół kulturze”¹⁰¹. Ukończona i zaprezentowana publiczności w kwietniu 1915 roku Sienkiewiczowska adaptacja, zdaniem Władysława Banaszkiwicza w „okresie uporczywych walk pomiędzy armiami rosyjskimi a niemieckimi zyskiwała nieoczekiwaną wymowę”¹⁰². Film zawierał sporo batalistycznych scen, pełnych patosu, dość drażniącego nawet taką publiczność, która oczekiwała podobnej ekranowej poetyki. Jeden z publicystów ukazującego się w latach trzydziestych tygodnika „Kino”, wspominał:

Kiedyś w dobrych latach dzieciństwa byłem z guwernantką na „Obronie Częstochowy”. W patetycznej scenie bombardowania, kiedy ksiądz Kordecki wychodzi na wały, mój żeński anioł stróż wybuchł nagle źle tłumionym śmiechem. Przyznam się, że rozgniewało mnie to i popsuło cały efekt widowiska. – Dlaczego się pani śmiała? – spytałem potem guwernantki – Przecież nic tam wesołego nie było? – A bo ten tam koło baldachimu to miał takie cienkie nogi – odparła rozbrajająco. Oto „l’eternel feminina” w całej swojej grozie. Tu bombardują Częstochowę, spełnia się ważny moment historyczny i religijny, a ona widzi tylko cienkie nogi trabanta”¹⁰³.

⁹⁹ 30 lat pracy reżyserskiej (Wywiad z reż. Puchalskim) II, Kino dla Wszystkich 1928, nr 64, s. 16.

¹⁰⁰ Iwan Mozzuchin, Wiadomości Filmowe 1939, nr 3, s. 2.

¹⁰¹ 30 lat pracy reżyserskiej (Wywiad z reż. Puchalskim) II...

¹⁰² Władysław Banaszkiwicz, Sienkiewicz w kinematografie, Film na świecie 1974, nr 7, s. 54.

¹⁰³ Jim Poker (Julian Ginsbert), Śmiech a filmy historyczne, Kino 1934, nr 32, s. 13. Jakkolwiek Ginsbert przesadził, pisząc o „dobrych latach dzieciństwa”, bowiem w roku premiery „Potopu” miał 23 lata, a od 1913 do 1916 roku działał w Związku Strzeleckim, później zaś był w Legii Cudzoziemskiej, to przytoczoną relację, prawdopodobnie za jednym z korespondujących z nim czytelników tygodnika „Kino”, można uznać za wiarygodną.

„Potop” nawet w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości był nie lada atrakcyjnym towarem dla właścicieli kinematografów. Niektóre biura wynajmu, takie jak katowicka „Aurora”, zamieszczała inseraty w językach: polskim, niemieckim i francuskim, głoszące, że „poszukuje się kupna negatywu lub wyłączości na obszar Rzeszy Niemieckiej przedwojennej filmu „Potop”, według powieści H. Sienkiewicza, produkcji braci Handżonkow (sic!) w Moskwie”¹⁰⁴, a Warszawskie Biuro Kinematograficzne „Feniks”, jeszcze w 1923 roku, wśród szlagierów kasowych, takich jak „Tragedia sandomierska” czy „Quo vadis” umieszczało także „epizod bohaterski z *Potopu* Henryka Sienkiewicza” zatytułowany „Obrona Częstochowy”¹⁰⁵.

Co robił później Puchalski? W momencie wybuchu wojny otrzymał zlecenie na nakręcenie symbolicznego obrazu patriotycznego, którego treścią miało być federacyjne złączenie ziem słowiańskich, oczywiście pod berłem Romanowych. W ten sposób powstał film zatytułowany „Zorza słowiańska”:

Była to realizacja na wskroś rewolucyjna, zrywająca z szablonem dotychczasowym. Dość powiedzieć, że film ten, po raz pierwszy w dziejach kinematografii rosyjskiej, ukazał się bez dekoracji i napisów. Zdjęcia symboliczne i bez komentarzy ukazywały się na tle pięknej natury i w bezkresie, na tle czarnego aksamitu¹⁰⁶.

Film podobno nie spodobał się Antoninie Chanżonkowej, która ponadto uznała go za filoniemiecki i apoteozujący cesarza Wilhelma. Miał zostać zniszczony, ale nieoczekiwanie Puchalski uzyskał wsparcie Aleksandra Chanżonkowa, który nie bacząc na protesty małżonki, zezwolił na pokazanie kopii dyrektorowi rosyjskiego oddziału „Pathé” P. J. Infrojdowni. Ten zakupił „Zorzę słowiańską” z prawem rozpowszechniania w kinach poza Imperium. To spowodowało zerwanie z Towarzystwem Chanżonkówna, postawienie na swoją przedsiębiorczość i kształtowanie dobrej branżowej opinii. Kolejne miesiące dopisały do życiorysu Puchalskiego nowe epizody:

Po krótkim pobycie w wytwórniach „Rusi” i „Skobielewskiego Komitetu”, zdobywa stałe stanowisko w filmowym świecie rosyjskim i zakłada razem z pionierem kinematografii rosyjskiej Siergiejem Frenkielem, własną wytwórnię w Moskwie p. firmą „Lucifer”. Firma ta w okresie czteroletnim wypusz-

¹⁰⁴ Kinematograf Polski 1919, nr 2/3, s. 34.

¹⁰⁵ Scena i Ekran 1923 nr 16/17, Kinema 1923, z. 28, s. 14. Strategia repertuarowa Warszawskiego Biura Kinematograficznego „Feniks”, które działało jako firma dystrybucyjna i produkcyjna w latach 1923-1939, polegała, szczególnie w pierwszych latach niepodległej kinematografii, na zamieszczaniu inseratów zawierających sygnały patriotycznej proweniencji, a za taką należy uznać osadzenie akcji w Polsce lub sugerowanie polskiej tradycji literackiej – w całokolumnowych ogłoszeniach pochodzących z przywołanych w przypisie czasopism obok siebie umieszczano „Obronę Częstochowy”, „Hrabinię Walewską”, „Quo vadis”, jak i „Shylocka z Krakowa”, dzieło o niewątpliwie antysemitycznym wydźwięku.

¹⁰⁶ Zdz. W., 30 lat pracy reżyserskiej (Wywiad z reż. Puchalskim) III...

cza na rynek najświetniejsze realizacje Puchalskiego – „Armaty przemówity”, „Antychryst”, „Król bohater”, „Judasz”, „Lusitania”, „Niepotrzebne zwycięstwo”, „Klara Milicz”, „Zemsta”, „Z dymem pożarów”, „Wesele”, „Zorza słowiańska”, oraz 44 komedie krótkometrażowe z najpopularniejszym komikiem ekranu Antonim Fertnerem¹⁰⁷.

– przypomniał po latach dwutygodnik „Kino dla Wszystkich”. Siergiej Frenkel był doświadczonym producentem, a umiejętności zdobywał sprawując dyrektorskie stanowiska w wytwórni „Pathé”, gdzie kierował specjalnym wydziałem powołanym do obsługi aparatów „KOK”¹⁰⁸. Razem z Puchalskim wykorzystali zamieszanie, jakie wywołał wybuch wojny na rosyjskim rynku filmowym i przystąpili do produkcji filmów odpowiadających nastrojowi chwili – patriotycznych, mobilizujących, antyniemieckich. Pierwszym z nich był nakręcony minimalnym kosztem, bez pieniędzy, rekwizytów, kostiumów, atelier, ale za to według scenariusza Puchalskiego „obraz wojenny, malujący grozę rozpętanej burzy dziejowej – *Wśród huku armat*”. Obraz sprzedany kinematografom rosyjskim za sumę 20 000 rubli, okazał się sukcesem i pozwolił wytwórni „Lucyfer” na profesjonalne przygotowanie następnych repertuarowych propozycji. Wynajęta ogromna pracownia malarska mieszcząca się na 8 piętrze domu Ignatiewa na Szabotowce w Moskwie przez trzy lata była filmowym atelier celuloidowej fabryki. Okres ten Puchalski zapamiętał bardzo dobrze:

Już w pierwszym sezonie wypuściliśmy wielką trylogię wojenną, na którą złożyły się obrazy: „Król bohater”, „Antychryst” i „Judasz” (Król Albert Belgijski, Wilhelm i Ferdynand Bułgarski). Trylogią tą stanęliśmy od razu do konkurencji z najwybitniejszymi wytwórniami moskiewskimi, które zaczęły powstawać z dnia na dzień, jak grzyby po deszczu. W tych czasach dopiero w całej pełni można było ocenić nieograniczone możliwości i samowystarczalność Rosji. Na obrazy zagraniczne już nikt patrzeć nie chciał, zresztą wojna ograniczyła znacznie ich dowóz. Żądano na gwałt obrazów rdzennie rosyjskich. Pracowaliśmy we dnie i w nocy, upadaliśmy ze zmęczenia, ale byliśmy pełni entuzjazmu i wiary w przyszłość – pracowaliśmy dla siebie¹⁰⁹.

Warto też dodać, że realizacja trylogii wojennej: „Król bohater”, „Judasz” i „Antychryst”, różniła się od tonacji charakterystycznej dla kinematografii rosyjskiej. Pisano nawet, że „zrobiła przewrót w karmelkowo-piosenkarskim repertuarze ówczesnym”¹¹⁰.

¹⁰⁷ Reżyser Edward Puchalski, Kino dla Wszystkich 1933, nr 45, s. 11. Równobrzmiący fragment biografii Puchalskiego znalazł się także w tekście *Jeden z pierwszych. Czwierćwiecze pracy reżysera Puchalskiego*, patrz: Kino 1936, nr 7, s. 7.

¹⁰⁸ *Lietopis rossijskogo kino 1863-1929*, otwiestwiennyj riedaktor A. S. Dieriabina, Moskwa 2004, s. 165.

¹⁰⁹ Zdz. W., *30 lat pracy reżyserskiej (Wywiad z reż. Puchalskim) III...*

¹¹⁰ *Dwadzieścia pięć lat reżyserii. Edward Puchalski*, Kinema 1922, z. 22-23, s. 11.



Plakat „Antychrysta” w reż. Edwarda Puchalskiego

Wspomniany przy okazji „Potopu” Władysław Starewicz to kolejny, a być może najważniejszy z Polaków pracujących podczas wojny na rosyjskim rynku filmowym. Na lata 1913-1919 przypada szczególny okres jego twórczości, jako że wtedy uczestniczył, jako reżyser i aktor, w realizacji wielu filmów fabularnych, zarówno nawiązujących do polskiej tradycji historycznej, jak choćby wspomniany wyżej przez Mozżuchina „Mazepa” według dramatu Juliusza Słowackiego, jak i odwołujących się do klasyki rosyjskiej: „Rusłan i Ludmiła” na podstawie poematu Aleksandra Puszkina. Wspominając po latach Starewicza, Aleksander Chanżonkow napisał:

W ogóle Władysław Starewicz okazał się nadzwyczajnie utalentowanym, we wszystkim co robił podczas produkcji filmowej, człowiekiem. W Rosji nie miał konkurentów, co prawda nie miał też swoich naśladowców, a jego filmy cieszyły się niekłamanym uznaniem widzów¹¹¹.

¹¹¹ A. Chanżonkow, *Pierwyj multiplikator*, [w:] *Iz istorii kino*, wydanie siedmoe, Moskwa 1968, s. 203. O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka rosyjskiego są mojego autorstwa – MG.

Nie sposób wyobrazić sobie pisania historii kina animowanego bez przywołania prekursorskich dzieł Starewicza. Ekstrapolacją dla jego twórczości usytuowaną między „Zemstą kinooperatora” (1912) a „Fetyszem wśród syren” (1938) jest ponad 50 filmów fabularnych tworzących lwią część rosyjskiej produkcji z lat przedrewolucyjnych. Dokładną listę wyreżyserowanych przez Władysława Starewicza filmów przynosi jego obszerna biografia pióra Władysława Jewsiewickiego, będąca podstawowym kompendium wiedzy na temat losów artysty w Rosji i później we Francji¹¹².

Oprócz Puchalskiego i Starewicza u Chanżonkowa pracował także, początkowo jako pomocnik dyrektora, później na stanowisku dyrektora naczelnego Walerian Drut. Po przewrocie bolszewickim powrócił do Polski i w 1921 roku założył liczącą się wypożyczalnię „Polonia-Film”, która, wykorzystując doświadczenie swojego właściciela, wyspecjalizowała się w dystrybucji filmów zarówno wyprodukowanych w przedrewolucyjnej, jak i porewolucyjnej Rosji. Dzięki dyrektorowi Walerianowi Drutowi można było w pierwszych latach niepodległości oglądać „Przy kominku” Piotra Czardynina z 1917 r., później zaś „Kelnera z restauracji Jar” Jakowa Protazanowa z 1927, „Burzę nad Azją” Wsiewołoda Pudowkina z 1928 czy „Błękitny ekspres” Ili Trauberga z 1929 r.¹¹³.

Na okres pobytu wojennego w Rosji musiał zapomnieć o swoich doświadczeniach filmowych Juliusz Zagrodzki, jeden z pionierów polskiej kinematografii, współzałożyciel wytwórni „Sokół”, a po odzyskaniu niepodległości m.in. prezes Zrzeszenia Teatrów Świetlnych na Województwo Warszawskie. Wcielony do armii rosyjskiej, po rewolucji lutowej zaczął działać w polskich stowarzyszeniach wojskowych w guberni chersońskiej, później został delegatem na I Zjazd Wojskowych Polaków w Piotrogradzie, a po powrocie do kraju w 1918 roku stanął na czele biura kinematograficznego „Lux”, które poprzez import filmów amerykańskich, francuskich i włoskich próbowało jeszcze w warunkach rządów niemieckich walczyć z berlińską produkcją kinową¹¹⁴. W podobny scenariusz wpisują się wojenne perypetie Maurycego Rysia, jednego z przyszłych najpoważniejszych przedstawicieli środowiska filmowego w odrodzonej Polsce. Zmobilizowany na terenie Królestwa Polskiego, po wycowaniu się na wschód trafił początkowo do Moskwy, a później do Niżnego Nowogrodu, gdzie założył fabrykę nici. Wrócił do Warszawy na początku 1919 roku i powołał do życia biuro kinematograficzne „Lechfilma”¹¹⁵.

¹¹² Władysław Jewsiewicki, dz. cyt., s. 203-215.

¹¹³ Wywiad z dyr. W. Drutem, założycielem biura „Polonjafilm”, Kino dla Wszystkich 1932, nr 5, s. 15.

¹¹⁴ Juliusz Zagrodzki i jego działalność na polu polskiej kinematografii, Kino dla Wszystkich 1933, nr 45, s. 18. Przedstawiciele polskiej branży filmowej. Juliusz Zagrodzki, Kino dla Wszystkich 1928, nr 73, s. 28.

¹¹⁵ Przedstawiciele polskiej branży filmowej. Maurycy Ryś, Kino dla Wszystkich 1928, nr 78, s. 25.

Antoni Fertner do Rosji trafił jako rozpoznawany z ekranów komik i branżysta. Ten rozdział jego biografii nazwał Julian Krzewiński „tułaczką triumfalną po scenach w Rosji”¹¹⁶. Jeszcze w trakcie wojennych peregrynacji naszych artystów po bezkresach Imperium Romanowów publikowane były rozmaite świadectwa ich obecności, aktywności i zaangażowania w polskie inicjatywy na wschodzie. Czytelnik czołowych gazet w Królestwie Polskim wiedział niemal wszystko o poczynaniach popularnego „Antoszy”. Pod koniec stycznia 1917 roku po Warszawie krążył list jednego z aktorów działających w stolicy Rosji z dokładnym opisem losów artystycznych wygnańców. Znalazł się w nim też duży fragment poświęcony Antoniemu Fertnerowi:

Dwaj artyści pp. A. Fertner i Jagielski wstąpili do teatru kinematograficznego prowadzonego w Moskwie na wielką skalę przez przedsiębiorcę Puchalskiego. Mówiąc nawiasem Fertner wyjechał z Warszawy podczas lata 1915 roku zaangażowany do zdjęć kinematograficznych przez ten właśnie teatr i nie zdążył na czas wrócić do Warszawy. Atoli i to ostatnie przedsiębiorstwo musiano rozwiązać; zabrakło materiału do wyrobu film. Z zagranicy nie udało się go sprowadzić. Pomienione grono artystów musiało nadal myśleć o własnym losie – każdy osobno. Szereg mężczyzn starał się o jakąkolwiek pracę zarobkową, o co zresztą nie było łatwo. Panowie Fertner i Jagielski wyjechali do Anapy, skąd w jesieni wrócili do Moskwy. Obecnie nie grają nigdzie¹¹⁷.

Zresztą wcześniej, powołując się na źródła rosyjskie, inne warszawskie dzienniki też śledziły moskiewską karierę Fertnera, często przywołując tytuły spektakli, w których mogła go oglądać polska publiczność teatralna w stolicy Imperium:

Dzienniki tamtejsze rozpisują się z ogromnymi pochwałami o talencie naszego artysty. Nie mniejsze pochwały spotykają również farsę K. Nowiny i M. Tatarkiewicza, w której p. Fertner występuje¹¹⁸.

Bezpośrednim impulsem zainteresowania Aleksandra Chanżonkowa osobą Fertnera był cykl artykułów, jaki na temat jego *vis comica* opublikował na łamach „Pieterburskiej Gazety” krytyk teatralny i jeden z najbardziej znanych rosyjskich felietonistów początków XX wieku Włas Doroszewicz¹¹⁹.

¹¹⁶ Julian Krzewiński, *Antoni Fertner z powodu 35-ciolecia pracy aktorskiej*, Kino 1931, nr 6, s. 3.

¹¹⁷ *Artyści warszawscy w Rosji*, Kurier Warszawski 1917, nr 30, wyd. wiecz., s. 2, *Artyści warszawscy w Rosji*, Gazeta Łódzka 1917, nr 39, wyd. wiecz., s. 2.

¹¹⁸ Kurier Warszawski 1915, nr 115, dod. por., s. 3.

¹¹⁹ *Jak Antoni Fertner nakręcał pierwszy film polski przed 25 laty*, Kino 1931, nr 13, s. 3. Włas Doroszewicz był również autorem powieści, które bardzo chętnie przenoszone były na ekran i cieszyły się sporą popularnością także w iluzjonach na ziemiach polskich, np. w styczniu 1915 kino „Urania” pokazywało dramat kryminalny w 5 częściach „Saszka Seminarzysty”, nakręcony na podstawie powieści Doroszewicza „Przestępcy Sachalinu”, patrz: Kurier Poranny 1915, nr 26, s. 1.

Następnie „odkupiono” mnie do wytwórni „Lucifer”, gdzie nakręcałem serię 12 komediowych obrazów. Płacono mi świetnie, bo 500 rubli dziennie... Dalszą serię filmów nagrywałem na Krymie i na Kaukazie... Pisma rosyjskie zawsze w recenzjach pisały o mnie jako o polskim aktorze... Z powrotem do kraju skończyła się moja praca w filmie...¹²⁰.

Denise J. Youngblood popularność poczciwego Antoszy tłumaczy unikatowym emploi, które pozwoliło mu przełamać dominację w repertuarze kinoteatrów Imperium fars z udziałem Maksa Lindera, ograniczających rozwój, a nawet uniemożliwiających pojawienie się osobowości komediowych w kinie przedrewolucyjnej Rosji. Na przykładzie ocalałego filmu Edwarda Puchalskiego „Antosza korset pogubił” wskazuje na anarchiczny porządek narracji, nieprawdopodobieństwo ekranowych sytuacji i niezakamuflowany wątek erotyczny, co w zestawieniu z wyglądem Fertnera, kojarzącym się raczej z wizerunkiem szanowanego biznesmena w średnim wieku, wywoływało zainteresowanie coraz bardziej pęczniejącej grupy jego wielbicieli¹²¹. Zachowana niemal w całości kopia tego filmu, ukazuje kilka innych, bardzo interesujących elementów poetyki zastosowanej przez twórców. Otóż Antosza, by pozbyć się kompromitującej go części dezabilu jednej ze swych ptochych przyjaciółek, daje się okraść. Kieszonkowiec, krótko po kradzieży udaje się do kinematografu, gdzie rozpoznaje swą ofiarę jako gwiazdę ekranową rodzimej burleski, właśnie Antoniego Fertnera. Odsyła więc gorset z wyrazami prawdziwego szacunku dla korpulentnego komika. Kinematograf okazuje się zatem z jednej strony polem służącym zdobyciu popularności, gwarantującym sławę, powodzenie u kobiet, beztroski styl życia, ale także ujawnia skrywane sekrety i czyni nasze słabości bardziej transparentnymi. Aktywność artysty oczywiście była skrzętnie odnotowywana, także pod koniec jego rosyjskiej tułaczki:

Fertner okres wojenny spędził w Moskwie, Kijowie, był na Krymie i Kaukazie. Wszędzie bawił się doskonale i bawił słuchaczy znakomicie. Grał dla kinematografów: otrzymywał olbrzymie sumy od przedsiębiorstw rosyjskich. W ogóle chciano w Moskwie zawiązać towarzystwo akcyjne eksploatacji humoru Fertnera. Przesiębiorstwo to nie doszło do skutku tylko z winy Fertnera. Wyjechał on na wysepę do Kijowa. I tu przeżył jedenaście dni bolszewickiego oblężenia¹²².

W Kijowie podczas inwazji wojsk bolszewickich rzeczywiście przeżył chwile grozy, ale jak się okazało popularność filmowa prawdopodobnie uratowała mu życie.

¹²⁰ Jak Antoni Fertner...

¹²¹ Denise J. Youngblood, *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Madison 1999, s. 112.

¹²² P., *Fertner redivivus*, Kurier Polski 1918, nr 159, s. 5.

Podczas rewizji jeden z czerwonooarmistów rozpoznał w nim „Antoszę” i puścił wolno. Antoni Fertner powrócił do Warszawy jeszcze przed nastaniem niepodległej Polski, stając się jedną z najważniejszych postaci rodzącej się kinematografii. Zresztą jego pojawienie się w czerwcu 1918 roku zelektryzowało artystyczny świat stolicy:

Fertner wrócił! Wiadomość ta podziałała elektryzująco w kancelariach teatrów i teatrzyków warszawskich. Każda lżejsza scena pragnęłaby pozyskać świetnego artystę, którego szczerzy, niefraso-bliwy humor uczynił ulubieńcem publiczności warszawskiej. Podobno już rozpoczęła się licytacja. Do współzawodnictwa stanęło parę teatrów, niemal wszystkie kabarety. Te ostatnie, jak mówiono nam, oferują p. Fertnerowi fantastycznie wysokie warunki¹²³.

Na razie odniósł wielki sukces, grając główną rolę w „Kawiarence” Tristana Bernarda, która otworzyła mu drogę do rosyjskiej kariery u Chanżonkowa¹²⁴. Swego rodzaju metaforyczną klamrą jego wojennej, filmowej wędrówki był pod koniec 1918 roku wieczór specjalny, jaki iluzjon „Filharmonia” przygotował dla spragnionych polskich repertuarowych pozycji bywalców kinematografów. W programie znalazły się „Przygody Antosia w Moskwie” – „obraz wykonany podczas przymusowego pobytu artystów w Rosji” oraz „Tajemnica śmierci”, w których wystąpili polscy aktorzy: Len-czewski, Brydziński i Bożewska. Uzupełnieniem głównych punktów wieczoru była prezentacja krótkometrażówki z 1914 roku „Tango” w wykonaniu Lucyny Messal i Józefa Redo¹²⁵. Ale to Fertner był bohaterem kilkunastu grudniowych pokazów.

Artysta śmiechu. Nie wystarczy mu triumfy w Teatrze Letnim, sięga po laury do kinematografu i zbiera je obficie również w Filharmonii, gdzie w oryginalnej formie doprowadza widzów do też z nieustannego śmiechu. Dokonywa tam Fertner czynów bohaterskich, walcząc z armią pluskiew. Są to wspomnienia artysty z czasów pobytu jego w Rosji. Wrażenia niezapomniane i niezatarte. Widzowie przypatrując się tym zapasom gigantycznym ulubionego artysty, współczując jego mękom, które znosi z niezrównanym stoicyzmem, biła zwycięzcy oklaski¹²⁶.

Poetycka sugestia sprawozdawcy „Kuriera Warszawskiego”, że grudniowy pokaz z 1918 r. powinien być traktowany jako wspomnienie artysty z jego wojennej, rosyjskiej tułaczki, po latach nabrała realnego kształtu. Fertner bowiem pozostawił po latach spędzonych w Rosji i niezwykle intensywnym w warunkach II Rzeczypospolitej, wojny i okupacji oraz powojennej Polsce, życiu niezwykle ciekawe świadec-

¹²³ *Teatr i muzyka. Z za kulis teatralnych*, Kurier Polski 1918, nr 133, s. 6.

¹²⁴ *Fertner w „Kawiarence”*, Kurier Warszawski 1918, nr 253, wyd. por., s. 4.

¹²⁵ Kurier Warszawski 1918, nr 352, wyd. por., s. 1.

¹²⁶ *Fertner w kinie Filharmonii*, Kurier Warszawski 1918, nr 355, wyd. wiecz., s. 3.

two, w postaci tomu „Podróże komiczne”, które opublikowane zostało zaraz po jego śmierci w 1959 roku¹²⁷.

Działalność Arnolda Szyfmana w Rosji także budziła krajowe zainteresowanie. W prasie, i to nie tylko warszawskiej, ukazywały się notatki relacjonujące jego artystyczne perypetie na wschodzie. Wśród nich pojawiały się także informacje o kierowaniu przezeń towarzystwem akcyjnym „Biefilm”, „którego obrazy są uważane w Rosji za najbardziej estetycznie wykonane”¹²⁸. Wspomniano także kinematograficzne kariery innych polskich artystycznych bieżęćców:

W Moskwie przebywa do dziś najwytworniejszy nasz „kochanek” W. Brydziński. Wprawdzie przed dwoma laty przyjeżdżał na gościnne występy do Kijowa, ale snadź sobie starą stolicę rosyjską upodobał... Zresztą powodzi mu się tam dobrze. Grywa dla... kinematografu. Razem z nim służą filmie międzynarodowej zawsze wytworny Lenczewski, młody i hoży Czapelski, Zieliński i inni¹²⁹.

Ów „hoży Czapelski” to Stanisław Celestyn Czapelski, aktor, siostrzeniec Józefa Kotarbińskiego, który w pierwszym sezonie wojennym 1914/1915 wchodził w skład zespołu Teatru Polskiego w Warszawie. Jako poddany austriacki został internowany i ewakuowany do Rosji, a tam ponownie los zetknął go z Arnoldem Szyfmanem. Współpracował z nim zarówno na scenie moskiewskiego Teatru Polskiego, jak i podczas filmowego epizodu związanego z działalnością wspomnianej w cytowanej wyżej notatce wytwórni „Biofilm” (nie „Biefilm” – jak podała „Ziemia Lubelska”)¹³⁰. Nie był zresztą jedynym Polakiem w ekipie tej moskiewskiej instytucji filmowej. Datowany na lata 1917-1918 kilkumiesięczny okres aktywności realizacyjnej a nawet kierowania wytwórnią, opisany został po latach w drugim tomie wspomnień Szyfmana. W lwiej części oparł on swą narrację o wspomnieniowy artykuł, jaki na łamach „Kinoisskustwa” w roku 1957 opublikował Lew Nikulin – w latach przedrewolucyjnych kierownik literacki, scenarzysta, a kiedy zaszła i taka potrzeba, także aktor „Biofilmu”. Wytwórnia należała do niegdysiejszego, bardzo przedsiębiorczego mechanika okrętowego noszącego arystokratyczne i z polską brzmiące nazwisko Zamojski – choć ani z jednym, ani z drugim nic wspólnego nie miał. Lokale i atelier mieściły się w moskiewskim parku Piotrowskim i tam po kilku tygodniach współpracy Szyfman nakręcił swój pierwszy film „Prodanaja sława” według scenariusza Nikulina i Poliakowa. Autorem zdjęć był francuski operator Louis Forestier, wcześniej pracujący u Piotra Czardynina

¹²⁷ Antoni Fertner, *Podróże komiczne*, zebrał i oprac. Jerzy Bober, Kraków 1960.

¹²⁸ *Działalność Szyfmana w Rosji*, *Ziemia Lubelska* 1917, nr 499, wyd. por., s. 4.

¹²⁹ *Nasi aktorzy na wygnaniu w Rosji*, *Ziemia Lubelska* 1918, nr 165, wyd. por., s. 2.

¹³⁰ *Czapelski Stanisław*, [w:] *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego, 1900-1980*, Warszawa 1994, s. 132.

przy realizacji „Damy Pikowej” i „Idioty” (1910), zaś wśród obsady oprócz wykonawców rosyjskich znalazł się też niegdysiejszy aktor operetki warszawskiej Władysław Szczawiński. Opowieść utrzymana była w klimacie niepokojących dramatów psychologicznych charakteryzujących całą ówczesną produkcję rosyjską – bohaterem był pisarz, który sprzedał innemu swoje nazwisko wraz z dotychczasowym dorobkiem. Ten odnosi sukces, czym doprowadza do tragedii¹³¹. Efektem powodzenia tegoż filmu było podpisanie przez Stanisława Andrejewicza Zamojskiego kontraktu z Szyfmanem na realizację jeszcze dwóch obrazów. Powstały one w krymskich plenerach Gurzufu, tatarskiej osady na północnym wybrzeżu Morza Czarnego znanej ze szczególnej estymy, jaką darzyli ją w przeszłości Aleksander Puszkina i współtwórca baletu „Don Kichot” Marius Petipa. Wspomniany wcześniej Lew Nikulin z wielkim uznaniem wspominał profesjonalizm Szyfmana, twierdząc, że potrafił on z pospiesznie kleconych scenariuszy wyeliminować natrętny sentymentalizm i nieznośną kliwkość, doprowadzając do ukończenia ku zadowoleniu producenta kilku celuloidowych prześięwzięć¹³². Filmowa przygoda jednego z reformatorów polskiego teatru spowodowała, że w tym czasie współpracował z tuzami carskiego, przedrewolucyjnego filmu – aktorami i reżyserami: Witoldem Połońskim, Iwanem Pierestianim, Amo Bek Nazarowem, Natalią Kowańko oraz mężem tej ostatniej Wiktorem Turżańskim, późniejszym filmowym emigrantem, pracującym dla kinematografii francuskiej, niemieckiej i włoskiej. Apodyktyczny właściciel „Biofilmu” Zamojski był tak zadowolony z pracy Szyfmana, że uczynił go, mimo większego filmowego doświadczenia Turżańskiego, głównym reżyserem wytwórni. Po trzech miesiącach plenerów ekipa wróciła do Moskwy, a główny reżyser rozpoczął starania o jak najszybszy powrót do Warszawy i dlatego pośpiesznie montował nakręcone nad Morzem Czarnym sekwencje. Było to na początku roku 1918, a po traktacie brzeskim plany powrotu na ziemię polskie stawały się coraz bardziej realne. Szyfman nie doczekał końca etapu postprodukcyjnego swoich filmów. Dzięki interwencji duńskiego przedstawicielstwa dyplomatycznego uzyskał zgodę na opuszczenie Moskwy, a dyrektor Zamojski zwolnił go z wykonania postanowień umowy, kończąc w ten sposób jego filmową karierę. Dopiero w latach sześćdziesiątych udało się Władysławowi Jewsiewickiemu ustalić listę, jak określił je sam Szyfman – „rzekomo jego filmów”, powstałych w krymskim i moskiewskim okresie filmowego wygnania:

¹³¹ Arnold Szyfman, *Labirynt teatru*, Warszawa 1964, s. 240.

¹³² Artykuł Nikulina został opublikowany w numerze 11 z 1957 roku miesięcznika „Kinoisskustwo” i znany jest jedynie z przetłumaczonej przez Szyfmana wersji pochodzącej z jego wspomnień, patrz: tamże, s. 241.

1. Prodanaja sława (Sprzedana sława) – według Lwa Nikulina i Poliakowa, zdjęcia Louis Forestier, scenografia S. Kozłowski, wykonawcy: I. Piewcow (pisarz Arseniew), W. Szuchmina (jego żona), Władysław Szczawiński (przyjaciel pisarza), Lew Nikulin; danych o premierze brak.
2. Bielejet parus odinokij (Samotny, biały żagiel) – dramat w 4 częściach według scenariusza Lwa Nikulina, zdjęcia Fridrich Werigo-Darowski, scenografia S. Kozłowski, wykonawcy: Helena Czajka, Natalia Kowańko, Amo Bek-Nazarow, Wiktor Turzański, W. Aleksiejewa-Mieschijew; premiera 21 października 1917.
3. Borba za szczie, *W borbie za szczie* (Walka o szczęście, *W walce o szczęście*) – dramat w 5 aktach według scenariusza Arno, wykonawcy: Zoja Karabanowa, Michaił Tamarow, Amo Bek-Nazarow; premiera 7 września 1917.
4. Włastielin (Łoż, łoż, łoż) – dramat miłosny z wątkami psychologicznymi w 5 aktach według scenariusza Anny Mar, zdjęcia Louis Forestier, scenografia S. Kozłowski, wykonawcy: Zoja Karabanowa (Alina Rzewska), T. Pawłowa (Ada, jej macocha), Piotr Leontiew (ojciec Aliny, mąż Ady), Władysław Szczawiński (Aleksander Godowski), Wojciech Brydziński (Jan Kamiński), premiera 11 czerwca 1917.
5. Dusza w maskie (Dusza w masce) – dramat z 5 aktach według opowiadania T. Arbrowa, zdjęcia A. Lewicki, scenografia S. Kozłowski, wykonawcy: Witold Połoński, Olga Gładkowa, P. Kosmowska, Stanisław Czapełski, Amo Bek-Nazarow, Nora Połonskaja; danych o premierze brak.
6. Noc suda i kaźni, *Noc liubwi i smierti*; *Noc kaźni* (Noc sądu i kaźni; *Noc miłości i śmiercei*; *Noc kaźni*) – dramat w 4 aktach, zdjęcia Louis Forestier, scenografia S. Kozłowski, wykonawcy Zoja Karabanowa, Michaił Tamarow, S. Szatow; premiera 4 czerwca 1917.
7. Sierdce broszennoje wołkam (*Po naklonnoj płoskosti*) (Serce ofiarowane wilkom; *Po równi pochylej*) dramat w 4 częściach, długość 1.400 metrów – według scenariusza Anny Mar, zdjęcia Louis Forestier, scenografia S. Kozłowski, wykonawcy: Z. Karabanowa, W. Elski, M. Tamarow, Władysław Szczawiński; nakręcony według pośmiertnego scenariusza Anny Mar miłosny dramat psychologiczny opisujący historię bezwolnej kobiety „ofiarującej swoje sercem wilkowi”. Z banalnym, ale interesującym wątkiem dramatycznym, premiera 21 marca 1917.
8. Ludi znojnych strastiej (Ludzie żarliwych namiętności) – według scenariusza Nikołaja Brieszkowskiego, współreżyser W. Wiskowski, wykonawcy: P. Kozłowska, Amo Bek-Nazarow, W. Aleksiejew-Mieschijew¹³³.

Szyfman po przybyciu do Warszawy zamieszkał w hotelu „Bristol” i rozpoczął starania o powrót na fotel dyrektora Teatru Polskiego, co było dość szczegółowo kome-

¹³³ Władysław Jewsiewicki jako współautor opublikowanego w 1962 roku, tomu 5 serii „Dokumenty i materiały Akademii Nauk ZSRR” poświęconego kinu rosyjskiemu bez wątplenia korzystał z katalogu Wieniedikta Wiszniewskiego *Chudożestwiennye filmy doriewolucyjnojj Rossi (filmograficzieskoje opisanie)*, choć ostatni z przywołanych przez niego filmów nie został odnotowany w tym pochodzącym z 1946 roku opracowaniu.

towane przez miejscowe dzienniki. Odnowił stare znajomości i kultywował te, które zostały zadziergnięte podczas trzyletniego pobytu w Rosji. O epizodzie filmowym nie wspominał i nigdy już nie wrócił do przygody z kamerą. Zajął się jedynie sceną:

W czasie pobytu w Rosji wiele przemyślał i pracował nad teatrem i nie wierzy, by w Warszawie było tak fatalnie z dolą teatru. Można będzie osiągnąć pewien poziom artystyczny, a nawet ta wojenna publiczność może się na coś przydać dobremu dyrektorowi¹³⁴.

W roku 1915 ta sama firma, która ochoczo wykorzystywała talenty polskich filmowców, czyli „Chanżonkow i spółka”, zakupiła scenariusz filmu „Neurastenicy” napisany przez Wacława Grubińskiego specjalnie dla Wojciecha Brydzińskiego i sławnej tancerki Haliny Szmolc, późniejszej żony kompozytora Grzegorza Fitelberga. Obok nich wystąpił także Aleksander Weretyński, a sam obraz, jak twierdził po latach Grubiński, cieszył się w Rosji dość dużym powodzeniem¹³⁵. Z całą pewnością napisał też scenariusz do filmu Władysława Lenczewskiego „Fertner i neurastenik”, w którym obok tytułowego komika wystąpił ponownie Aleksander Weretyński.

Losy wojenne porzuciły także innych artystów po rozmaitych częściach dogorywającego Imperium, wiadomo, np. że w Mińsku Litewskim od 1915 roku aktywny był, jako wiceprezes Towarzystwa Ochrony Zabytków Polskich w Rosji, Ryszard Biske, wcześniej student architektury na politechnice w Zurichu¹³⁶, później zaś twórca wielu krótkometrażowych filmów artystycznych. Z pewnością rosyjskie przeżycia uformowały też wrażliwość Ferdynanda Goetla, którego z powodu austro-węgierskiego obywatelstwa internowano i wywieziono w głąb Imperium. Przebywał w Taszkencie, gdzie pracował jako robotnik, współorganizował miejscowy oddział PPS-Frakcji Rewolucyjnej, a po rewolucji zmobilizowany był do Armii Czerwonej. Do Polski powrócił w roku 1921, całkowicie wyleczony z lewicowych mrzonek, czego dowodem była, m.in. jego późniejsza działalność scenopisarska, głównie skrypty do takich filmów, jak „Z dnia na dzień” w reż. Józefa Lejtesa¹³⁷.

Jako żołnierz rosyjskiej armii od 1915 roku w niemieckiej niewoli przebywał Michał Znicz. Liczącego sobie zaledwie siedemnaście lat, przyszłego filmowego aktora osadzono w obozie jenieckim Gardelegen koło Magdeburga.

Życie w obozie upływało szaro i monotennie, trzeba było znaleźć jakąś rozrywkę. Wpadłem wówczas na myśl zorganizowania teatrzyku, któryby uprzyjemniał nam czas pobytu w obozie i propagował

¹³⁴ *Kronika*, Nowa Gazeta 1918, nr 275, wyd. por., s. 2.

¹³⁵ Ems, *Wacław Grubiński jako scenarzysta*, Kino 1930, nr 12, s. 3.

¹³⁶ *Śp. Ryszard Biske*, Kino 1938, nr 31, s. 3.

¹³⁷ Ferdynand Goetel, *Patrząc wstecz. Wspomnienia*, Kraków 2009.

nasze idee wolnościowe. Wystawialiśmy więc „Kościuszkę w Petersburgu” i „Carewicz” Zapolskiej. Wyobraźcie sobie, że kobiet nie było w obozie, a role kobiece odwalali mężczyźni... ale tu się robiło wszystko z zapałem, dla czystej sztuki. W 1918 roku wróciłem do kraju¹³⁸.

W Rosji pracował także, jako odtwórca epizodycznych ról w filmach wytwórni Chanżonkowa, inny reprezentant środowiska bieżęńców, późniejszy redaktor poznańskiego „ilustrowanego tygodnika artystyczno-literackiego Rewia” – Jan Niwiński¹³⁹. Na planie poznał najwybitniejsze gwiazdy przedrewolucyjnej rosyjskiej kinematografii: Mozzuchina, Gajdarowa, Chołodną, a nawet w roku 1918 Włodzimierza Majakowskiego. Dla Majakowskiego nie była to pierwsza przygoda z filmem, ale w zreorganizowanej, i to dekretem Rady Komisarzy Ludowych, wytwórni „Neptun” pełnił kierowniczą funkcję i mógł wcielić w życie swoje filmowo-futurystyczne postulaty¹⁴⁰, choć akurat filmu „Panienka i chuligan”, który kręcił z Niwińskim, specjalnie nie cenił¹⁴¹. Polski aktor przygodę z późniejszym autorem „Łażni” i „Pluskwy” na łamach redagowanego przez siebie czasopisma, wspominał następująco:

Rano furczy telefon. Chwytam zaspany słuchawkę. – Niech pan przyjeżdża na zdjęcia, ubranie jakiegokolwiek, jak najgorsze. Atelier. Ktoś mnie uderza po ramieniu. Stoi wysoki drab, śmieje się od ucha do ucha – powiada – Będziemy razem grali. Musi się pan nauczyć na pamięć połówkę „Obłaka w sztanach”. – Była to jego najnowsza książka. Cóż było robić. Trzeba kuć. A ile z tego powodu było później żartów. Graliśmy obraz „Barysznia i chuligan”. Obraz ten odniósł potem duży sukces zagranicą. Atelier Neptuna. Reżyser Turkin. Przedziwnie miły człowiek interesujący się młodymi, szukający talentów. To wszystko jakby z bajki. Tam w Rosji – Polak – obcy, a jednak zewsząd wyciągały się ręce gotowe nieść pomoc, opiekę... To chyba nie tak jak u nas, lub u wyrachowanych Niemców, albo u reklamowo-dolarowych Amerykanów¹⁴².

Zaprezentowana przez Niwińskiego panorama wielkich postaci rosyjskiego ekranu przyjęła tonację sentymentalnego, wyidealizowanego wspomnienia, które nie wymaga respektowania precyzji ani umiejętności dostosowania narracji do wcześniej ustalonych relacji. Konieczna była jedynie indywidualna perspektywa, dzięki której powstawał ciekawy przekaz. Skala udziału polskich filmowców w życiu produkcyjnym Rosji na przełomie epok już tylko w świetle przywołanych świadectw wydaje

¹³⁸ Michał Znicz, *Droga Mojej kariery*, X Muza 1937, nr 19, s. 2.

¹³⁹ Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996, s. 109.

¹⁴⁰ Pantelejmon Juriew, *Majakowski i film*, Film 1948, s. 5, 8.

¹⁴¹ Tenże, *Majakowski, człowiek filmu*, Film 1949, nr 7, s. 4.

¹⁴² Jan Niwiński, *Gdzie jest „Wielki Niemy”*, Rewia 1927, nr 9, s. 10.

się znaczna. Niemal na wszystkich polach kinematograficznego poletka Polacy odnajdywali się jako poszukiwani i cenieni fachowcy, od Niwińskiego, którego udziału w filmach Chanżonkowa i Turkina nikt nie odnotował, po Ryszarda Bolesławskiego, dla którego Rosja była początkiem przedwcześnie zakończonej kariery na szczytach celuloidowego nieba – w Hollywood. Problematyka całościowego ujęcia tego zjawiska wymaga jednak podjęcia odrębnej kwerendy.

Przypadek łączący dzieje rosyjskiego kina przedrewolucyjnego z powojennym obrazem Rosji w oczach polskiej opinii publicznej ilustruje głośna na początku lat trzydziestych ubiegłego stulecia „sprawa Runicza”. Osip Runicz, aktor znany z ról w adaptacjach filmowych wielkiej rosyjskiej literatury – grał Mikołaja Rostowa w „Wojnie i pokoju” oraz Wiktora Karenina w „Żywym trupie” według Lwa Tołstoja – w II Rzeczypospolitej bawił dosyć często, organizując występy estradowe i teatralne. Jego kariera, szczególnie udział w filmach niemieckich w latach dwudziestych, gdzie był partnerem Henny Porten i Heleny Makowskiej, budziła zainteresowanie prasy branżowej¹⁴³. W maju 1928 roku w sali łódzkiej filharmonii zagrał, jako członek zespołu rosyjskich artystów Teatru Dramatycznego w Rydze, jedną z głównych ról w spektaklu „Kobieta wschodu” według tekstu Louisa Verneuil. Pamiętany z występów w filmach wytwórni Chanżonkowa nazywany był „artystą dramatycznym światowej sławy”¹⁴⁴.

Osip Runicz jest dobrze znany publiczności jako artysta filmowy. Ostatnie obrazy z jego występami wywoływały zachwyt całego świata. Wspaniały ten artysta nie porzucając ekranu, wrócił na scenę i występuje obecnie na stałe w Rydze¹⁴⁵.

Podczas kolejnej wizyty w Polsce, gdy starał się o prawo stałego pobytu, spotkał się z zarzutem zamordowania kilkudziesięciu Polaków i Serbów, gdy w okresie rewolucyjnego wrzenia, po zajęciu Odessy przez Armię Czerwoną, pełnił wysokie funkcje w miejscowym aparacie bezpieczeństwa. Autorem tego oskarżenia był niegdysiejszy komandor marynarki rosyjskiej i właściciel majątku na Podolu Julian Górski, który szczegółowo opisał metody stosowane przez Runicza, a także przekonał władze policyjne, że Runicz osobiście wydał wyrok śmierci na przywódcę polskiej społeczności w Odessie hr. Michała Ronikera.

¹⁴³ Jerzy Borycki, *Co mówi Runicz o Wierze Chołodnoj i innych gwiazdach filmowych*, Kino dla Wszystkich 1926, nr 17, s. 6-9.

¹⁴⁴ *Ilustrowana Republika* 1928, nr 135, s. 2.

¹⁴⁵ *Dwa gościnne występy rosyjskiego teatru*, *Ilustrowana Republika* 1928, nr 134, s. 6.

Rewelacyjne dane nagromadzone wokół osoby Runicza, przypominają jakąś straszną opowieść o człowieku pozbawionym wszelkich uczuć i godnym miana zbrodniarza¹⁴⁶.

W wyniku tych oskarżeń starosta grodzki na miasto Warszawę Marian Podhoroziński odmówił Runiczowi i towarzyszącej mu żonie, sławnej tancerce Ninie Pawliszczewej, prawa pobytu w Polsce i zarządził jego natychmiastowe wydalenie z kraju, kategoryzując go jako „uciążliwego cudzoziemca¹⁴⁷”. Ile było prawdy w oskarżeniach artysty, nie wiadomo, ale bez wątplenia był on jedną z najbardziej tajemniczych postaci przedrewolucyjnego kina Rosji¹⁴⁸, z którym tak wielu Polaków z konieczności lub przymusu związało swoje filmowe losy.

¹⁴⁶ *Afera Runicza b. partnera Wiery Chołodnej*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 2, s. 3.

¹⁴⁷ *Antysemickie zarządzenie starosty. Polski Runicz czy bolszewicki Abraham*, Prąd 1931, nr 29, s. 1.

¹⁴⁸ Nie wiadomo kiedy Osip Runicz urodził się, ani kiedy i gdzie umarł, patrz hasło: Runicz Osip, [w:] *Kino. Encyklopediczeskij słowar*, s. 373-374.

Produkcja filmowa podczas Wielkiej Wojny

W chwili odzyskania Niepodległości – we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki mieliśmy już wspaniałą tradycję i wielowiekowy dorobek. We wszystkich – z wyjątkiem filmu. Ta garstka filmów, jakie uprzednio wyprodukowano, nie miała żadnego charakteru, żadnej wartości, była jedynie naśladownictwem tego, co zrobiono we Francji, w Niemczech i we Włoszech, naśladownictwem nieudolnym oryginałów – trzeba to przyznać – również jeszcze mało ciekawych. Wprawdzie imiona polskich wynalazców, Kazimierza Prószyńskiego i Jana Szczepanika, znacznie już wcześniej weszły do Panteonu kinematografii – niemniej jednak nie wywarło to żadnego wpływu na polską produkcję i nie będzie żadną przesadą, jeśli rok 1918 nazwiemy rokiem narodzin polskiego filmu, bowiem dopiero od tego momentu zaczęła się praca bardziej planowa, obliczona nie tylko na doraźny efekt¹.

Jeżeli nawet przyznamy rację anonimowemu autorowi okolicznościowego, wyżej przywołanego tekstu, to jednak kategoryczne twierdzenia o ufundowaniu „planowej, obliczonej nie tylko na doraźny efekt” kinematografii polskiej dopiero w roku 1918 wydają się przesadzone i respektujące jedynie perspektywę systemową. W latach Wielkiej Wojny powstało na ziemiach przyszłego państwa polskiego kilkadziesiąt filmów fabularnych i ponad setka dokumentów, które można nazwać rodzimymi. Rozmieszczenie inicjatyw produkcyjnych, bynajmniej nie tylko, skoncentrowanych wokół stolicy Królestwa Polskiego – Warszawy, odzwierciedlało po prostu proces industrializacji ruchu kinematograficznego. Determinanty tworzyły: z jednej strony rynkowe wyeliminowanie konkurencji przez Aleksandra Hertza dzięki koncentracji infrastruktury, z drugiej zaś upodmiotowienie kinematografu poprzez włączenie go do strategii działań instytucji państwotwórczych, takich jak Legiony czy Komitet Skobielewski w Rosji, z którym związanych było wielu operatorów, aktorów i reżyserów

¹ *Film w Polsce Odrodzonej*, Film 1938, nr 46, s. 10.

pochodzących z ziem polskich². Produkcja filmowa wczesnego okresu, a szczególnie lat poprzedzających odzyskanie przez Polskę niepodległości, długo traktowana była przez rodzimych publicystów branżowych jak romantyczna, szaleńcza akcja „garstki pionierów” skłonnych do ryzyka, a nie budowania świadomej formacji kulturowej. W artykule wstępnym do numeru „Kina dla Wszystkich” niemal w całości poświęconego umownej rocznicy *25 lat rozwoju filmu polskiego* prezes zarządu Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych prof. Feliks Wójcicki napisał:

Dwadzieścia pięć lat minęło od chwili powstania pierwszego na ziemiach polskich kinoteatru. Były to lata walki i ciężkiej pracy, lata podczas których powstawały fundamenty i zręby Filmu Polskiego. Garstka wytrwałych i dzielnych pionierów z Aleksandrem Hertzem na czele nie zważając na przeciwności i niepowodzenia szła ku raz wytkniętemu celowi stworzenia polskiej produkcji filmowej oraz sieci polskich kin. Ilość kin na ziemiach polskich wzrastała. Okres wojny światowej rozwój kinematografii w Polsce zahamował na pewien czas, dopiero w roku 1921 dał się zauważyć ponowny rozwój tej dziedziny naszego życia³.



² Władysław Balcerzak, *Przemysł filmowy w Polsce*, Warszawa 1928, s. 4.

³ *Dwadzieścia pięć lat rozwoju filmu polskiego*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 5, s. 3.

„Kosmofilm” przed fuzją ze „Sfinksem” 1914-1915

Na przełomie lat 1913/1914, choć rośnie znaczenie jednego z przedsiębiorców filmowych, głównego udziałowca „Sfinksa” i wytwórni „Sokół” Aleksandra Hertza, o całkowitym zmonopolizowaniu produkcji nie można było mówić. Przede wszystkim działał „Kosmofilm” założony w 1913 roku przez inżyniera Henryka Finkelsteina i Samuela Ginzburga, który wcześniej współpracował z Mordechajem Towbinem przy prowadzeniu Kantoru Zjednoczonych Kinematografów „Siła”. Wytwórnia, której wkrótce jedynym właścicielem został Finkelstein, dysponowała zaimprovizowanym atelier przy ul. Rymarskiej 16, gdzie powstały wszystkie jej studyjne projekty. Szczegółami inscenizacyjnymi początkowo ekipy pracujące dla Finkelsteina niezbyt się przejmowały, a operatorzy przy poszczególnych rejestracjach ograniczali się wyłącznie do zmiany rekwizytów, pozostawiając niemal zawsze te same dekoracje. „Kosmofilm” istniał do 1915 roku, kiedy to przejął go Aleksander Hertz, powierzając jednocześnie Finkelsteinowi stanowisko wicedyrektora „Sfinksa”. Produkcja koncentrowała się wokół dwóch zasadniczych porządków – tematyki żydowskiej i narracji sensacyjnych. Te pierwsze w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch wojny reprezentowały: „Ubój” (Di szichte) – premiera styczeń 1914 r., „Macocha” (Di sztifmutter) oraz „Córka kantora” (Dem chanzas tochter) – premiera kwiecień 1914 r. Eksploatowano je raczej bez rekomendacji ze strony prasy polskiej. Wyjątkiem była prezentacja w łódzkiej sali koncertowej przy ul. Dzielnej 29 liczącego dwie godziny „dramatu z życia żydowskiego w Łodzi – *Macocha*”⁴. Sensacyjno-komediowe narracje, przeznaczone głównie dla polskiej publiczności, tworzyły: „Tajemnica pokoju numer 100” i „Fatalna godzina” – premiera marzec 1914 r., „Wróg tanga” – premiera kwiecień 1914 r. oraz „Męty Warszawy” – premiera maj 1914 r.

Filmy żydowskie, będące w zamyśle adaptacjami literatury jidysz, stanowiły kontynuację wcześniejszych przedsięwzięć, jakie podejmowane były przez Mordechaja Towbina w „Sile”, stąd nic dziwnego, że scenariusze aż dwóch z nich oparto na tekstach sztuki Jakuba Gordina, którego oryginalność jako dostarczyciela fabuł dla kinematografu dostrzeżono wcześniej przynajmniej sześciokrotnie⁵. Zresztą realizacja „Macochy” dokonana przez Abrahama Izaka Kamińskiego, była już drugą próbą filmowego zmierzenia się z tekstem – po raz pierwszy uczynił to w 1911 roku

⁴ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 103, s. 5.

⁵ Dwa obrazy „Kosmofilmu” z roku 1914 wymienia Władimir Mislawski – „Die Sztifmutter” (Macocha) – łącząc w jedną pozycję katalogową ekranizacje sztuki Jakuba Gordina z 1911 i 1914 r. i „Tajemnicę pokoju nr 100”, jednocześnie podając nazwisko Mordechaja Towbina jako producenta. Filmy te umieszcza w katalogu dzieł reprezentujących w rosyjskiej kulturze tematykę żydowską, patrz: Władimir Mislawskij, *Jewriejskaja tiema w kinematografie Rossijskoj Imperii, SSSR, Rossii, SNG i Baltii (1909-2009)*. *Filmo-biograficzny sprawocznik*, Charkow 2009, s. 76, 79.

Marek Arnsztein. „Córka kantora” była z kolei ekranizacją dramatu Zalmana Lubina „Złamane serce”. Z całą pewnością autorem zdjęć do wszystkich tych tytułów był Stanisław Sebel, aktorzy wywodzili się z zespołu teatru żydowskiego, z wyróżniającą się rodziną Kamińskich⁶. Realizacje były dość pospieszne, wystarczył tydzień od rozpoczęcia zdjęć do wprowadzenia nowych obrazów na ekrany, a ułatwiało to całkowite lekceważenie praw autorskich do ekranizowanych dramatów żydowskich autorów⁷. Gotowe filmy najpierw prezentowano zainteresowanym ich nabyciem właścicielom kinoteatrów, a później sprzedawano po 75 kopiejek za metr taśmy⁸. Czasami trafiały one do kin w głębi Rosji⁹.

Filmy jidysz, które były domeną „Kosmofilmu”, podczas wojny eksploatowano w ośrodkach ze znacznym odsetkiem ludności żydowskiej. W Wilnie w 1914 roku wyświetlano „Karę bożą”, a w Łodzi „Macoche” – w reż. Abrahama Izaka Kamińskiego. W marcu 1915 r. wileński „Teatr Familijny R. Sztremera” pokazał dzieło „Tajemnicza postać – Legenda Wileńska”. Wiemy o nim jedynie tyle, że był fantastycznym dramatem w trzech częściach nakręconym „według słynnego uczonego żydowskiego”¹⁰. Z pewnością nie był to pokaz premierowy, a prawdopodobnie w ten sposób rekomendowano starą produkcję „Teatru R. Sztremera” z 1912 znaną pod tytułem „Bóg zemsty”, nakręconą na podstawie sztuki Szaloma Asza. Natomiast Natan Gross i Roman Włodek wspominają o trzech filmach wyprodukowanych w latach 1914-1916 – „Di farsztojsene tochter” (Wyklęta córka), „Rodzina Cwi” (Die miszpuche Cwi) i „Zajn wajbs man” (Małżeństwo na rozdwoju)¹¹. W rosyjskich opracowaniach historycznofilmowych przywoływana jest dokładna data (niestety bez miejsca) premiery pierwszego z nich – 1 maja 1915 roku, podstawa literacka – równobrzmiąca sztuka Abrama Goldfadena oraz obsada: Helena Gotlib, Michał Apfelbaum, Adolf Berman, Herman Mojżesz Fiszlewicz, Michał Klein, Michał Mordechaj, Abraham Kaminer i Wiera Kaniewska¹². Zachował się ślad jednej projekcji tego obrazu, ale dopiero w 1918 roku. Jako „film warszawski monopolowy, nadzwyczajny dramat rozgrywający się w środowisku żydowskim – *Wyklęta Rachel*”, pokazywały go dwa

⁶ Natan Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002, s. 28.

⁷ JFR, *Pierwsze kroki kinematografii polskiej*, Kurier Filmowy 1929, nr 10, s. 4.

⁸ J. Fryd., *Gdy zapłonęło po raz pierwszy światło jupiterów w polskim atelier...*, Kino 1932, nr 22, s. 9.

⁹ Notatka zamieszczona w numerze „Więsnika Kiniematografii” informowała, że „Rzeż” pokazywana była w jednym z kin w Chersonie jeszcze latem 1914 roku, patrz: Władimir Mislawskij, dz. cyt., s. 71.

¹⁰ Kurier Litewski 1915, nr 90, s. 4.

¹¹ Natan Gross, dz. cyt., s. 148, Roman Włodek *Na początku było Le'chajim. Bardzo krótka historia kina żydowskiego*, Szczecin 2013, s. 13.

¹² Wieniedikt Wiszniewskij, *Chudożestwiennyje filmy doriewolucyjnojj Rossii (fillmograficzeskoe opisanie)*, Moskwa 1945, s. 72, W. Mislawskij, dz. cyt., s. 80.

kina: „Kopernik” i „Królowa Marysienka”, podając przy okazji spragnionej rodzimych tematów publiczności zarys treści:

Patriarchalne zwyczaje starozakonnych w przeciwstawieniu do nowoczesnych porywów młodego pokolenia kobiet izraelickich stwarzają konflikt tragiczny, stanowiący główną oś tej interesującej sztuki¹³.

Frekwencja była zadowalająca i dyrekcja kinoteatru „Królowa Marysienka” postanowiła przedłużyć obecność „Wyklętej Racheli” na swoim ekranie, powiadamiając w niewielkim inseracie, iż „fama ogólna stawia go na równi ze słynną Małką Szwarcenkopf, której pendant niejako stanowi”¹⁴. Główną atrakcją miała być scena ślubu żydowskiego przedstawionego ze wszystkimi szczegółami rytuału.

Polska prasa odnotowała kolejny film żydowski, stąd z całą pewnością wiemy, że zespół Kamińskiego zrealizował pokazany 17 lutego 1916 roku w warszawskim „Odeonie” – „wielki dramat życiowy w 4 częściach *Rodzina Cwi*”¹⁵. Pisano po premierze niezwykle powściągliwie – „utwór ten odegrany przez wybitne siły artystyczne, ze względu na treść i wykonanie budzi zainteresowanie i cieszy się znacznym powodzeniem”¹⁶. W tym samym czasie teatr żydowski „Eliseum” przy Karowej 18 wystawiał „Rodzinę Cwi” według tej samej sztuki Dawida Pińskiego w reżyserii Dawida Hermana¹⁷ i być może istniał jakiś związek między sceniczną i ekranową inscenizacją. Ostatni z filmów żydowskich – „Małżeństwo na rozdrożu”, sklasyfikowany został jako produkcja „Kosmofilmu”¹⁸. Ani Gross, ani Włodek nie tłumaczą jednak tej dziwnej sprzeczności, jaką jest kolizja między oznaczeniem powstania dzieła na rok 1916 a wchłonięciem firmy Finkelsteina przez Hertza, czyli faktyczną likwidacją wytwórni już w 1915 roku. Błąkanie się po filmowym szlaku z tak niewielką liczbą drogowskazów dotyczących początków kina jidysz sugeruje jedną tylko możliwość. Prawdopodobnie nakręcony w pierwszym roku wojny, ale na skutek spodziewanej fuzji przedsiębiorstw, antysemickiej postawy właścicieli kinematografów warszawskich czy innych uwarunkowań, o których nigdy już się nie dowiemy, zaprezentowany został dopiero w 1916 r.

¹³ Kurier Lwowski 1918, nr 414, wyd. por., s. 7.

¹⁴ *Nadestane. Przez cztery dni*, Kurier Lwowski 1918, nr 420, wyd. por., s. 5.

¹⁵ Nowa Gazeta 1916, nr 77, wyd. pop., s. 1.

¹⁶ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 79, wyd. pop., s. 3.

¹⁷ Nowa Gazeta 1916, nr 150, wyd. pop., s. 1.

¹⁸ Natan Gross, dz. cyt., s. 148. Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego tom 1 1895-1929*, Warszawa 1989, s. 274.



Kadr z filmu „Tajemnica pokoju nr 100”

„Tajemnica pokoju numer 100” – „wyśmienita farsa w 3 aktach odegrana przez artystów Teatru Polskiego w Warszawie”, którymi byli Halina Starska, Wierzyńska, Aleksander Zelwerowicz, Karol Wojciechowski, Stefan Jaracz, Stanisław Jarniński i Ludwik Dybizbański¹⁹, zaprezentowana została 3 marca 1914 r. w kinie „Odeon”, a później wyświetlano ją w iluzjonach: „Miraż”, „Trianon” i „Znicz”²⁰. Film pokazywał także pod koniec marca 1914 roku łódzki kinoteatr-fotoplastykon „Mirage”²¹. Poszczególne akty zatytułowano: *1. Flirt*; *2. Na maskaradzie*; *3. W hotelu*²². Pisano, że obraz jest nie tylko pełen humoru, ale także niepozobawiony sporej dozy dyskretniej pikanterii²³. Przy okazji producent i właściciele kinematografów odwołali się do argumentów wspólnotowych, by nie rzec patriotycznych:

Jeśli sobie uprzytomnimy, jaki ogromny haracz składa społeczeństwo nasze artystom i fabrykantom zagranicznym z tytułu coraz bardziej rozwijającego się zamiłowania do przedstawień kinematogra-

¹⁹ Kurier Poranny 1914, nr 89, s. 1.

²⁰ Wieniedikt Wiszniewski jako reżysera wymienia Kazimierza Kamińskiego, jednocześnie wskazując jako producenta Towarzystwo „Artistik” S. Ginzburga z Warszawy. Być może pod nazwą „Artistik” prowadził swą działalność w Rosji jeden z właścicieli „Kosmofilmu” – wspomniany Samuel Ginzburg, patrz: tenże, dz. cyt., s. 49. Ponadto Wiszniewski pod numerem 590 umieszcza film „Choczetsja, da nie możetsja”, datując jego premierę na 23 września 1914 roku. W rzeczywistości jest to alternatywny tytuł „Tajemnicy pokoju numer 100”, pod jakim prawdopodobnie grano w kinach poza Królestwem Polskim, tenże, dz. cyt., s. 51.

²¹ Rozwój 1914, nr 70, s. 7.

²² Kurier Warszawski 1914, nr 66, pod. por., s. 3.

²³ *Tajemnica pokoju nr 100*, Nowa Gazeta 1914, nr 99, wyd. pop., s. 3.

ficznych, musimy z zadowoleniem notować fakt, świadczący o próbach, czynionych gwoli rozwoju miejscowej fabrykacji film. Fakt taki mamy świeżo do zarejestrowania²⁴.

Podobne argumenty przytoczyła „Gazeta Poranna 2 Grosze”, od pewnego czasu postulująca unarodowienie przemysłu kinematograficznego. Autor zamieszczonej tam notatki raczej nie miał pojęcia o produkowaniu filmów żydowskich przez „Kosmofilm” i o pochodzeniu właściciela wytwórni Henryka Finkelsteina, bowiem z entuzjazmem napisał:

Za filmy kinematograficzne wysyłamy za granicę taką masę pieniędzy, że każdy fakt dążący do uniezależnienia się pod tym względem od obcych witać należy z zadowoleniem, a dotyczy on większej, bo 3-aktowej komedii-farsy, odegranej przez artystów Teatrów Polskiego: pp. Starskiej, Jaracza, Zelwerowicza w rolach głównych oraz Wierzyńską, Wojciechowskiego i Dybizbańskiego. Wesole zacięcie, humor, znakomita gra ulubieńców z Teatru Polskiego wróżą filmie niewątpliwe powodzenie. Farsę tę wystawia iluzjon „Miraz”²⁵.

Scenariusz prawdopodobnie napisał późniejszy współpracownik Aleksandra Herta i autor większości zdjęć do wyprodukowanych podczas wojny filmów „Sfinksa” Witalis Korsak-Gołogowski²⁶. Dzieło to przez lata uważano za bezpowrotnie zaginione, ale udało się odnaleźć je w amsterdamskim Nederlands Filmmuseum Jerzemu Maśnickiemu i Kamilowi Stepanowi. Podczas kwerendy w jednym z niemieckich archiwów Kamil Stepan natrafił na cenzorską notatkę dotyczącą obrazu zatytułowanego „Eine Nacht im Hotel zum Blauen Affen” z następującą obsadą: „Herr Zelwerowitz, Herr Jaracz, Fr. Stasska”. Intuicja, która podpowiadała mu, że pod tytułem „Noc w hotelu Pod niebieską małą” może się kryć dzieło wytwórni „Kosmofilm”, okazała się dobrym doradcą. Dzięki bazie danych o zasobach światowych archiwów filmowych „Treasures from the Film Archives”, opracowanej przez International Federation of Film Archives (FIAP), ustalił lokalizację znaleziska. Wyprawa do Amsterdamu okazała się sukcesem – odnaleziona została najstarsza polska komedia filmowa²⁷. Zdaniem Kamila Stepana:

Niektóre gagi nawet jeszcze śmieszą. Śmieszny jest przebrany za piękną kobietę Karol Wojciechowski, gdy z widniejącej na drzwiach pokoju hotelowego liczby 100 odcina jedynekę, przekształcając pokój w ubikację. Śmieje się wprost w obiektyw... Śmieszny jest Stanisław Jarniński, potykający się o me-

²⁴ *Z dziedziny kinematografii*, Kurier Warszawski 1914, nr 61, s. 2.

²⁵ *Swojska filma kinematograficzna*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 521 (63), s. 3.

²⁶ Kurier Poranny 1914, nr 162, s. 1.

²⁷ Kamil Stepan, *Filmowi detektywi*, [w:] *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu Wielkiego Niemowy, część pierwsza: początki*, Warszawa brw., s. 87.

ble w ciemnym pokoju, w którym ma go oczekiwać „piękna nieznajoma”... A „rękoczyni”, których dopuszczają się w pewnej scenie aktorzy, rozwijają się w stylową bijatykę, prawie jak z wczesnych filmów Macka Senneta. Oczywiście wszystko się kończy dobrze i wesoło. Dla bohaterów „Tajemnicy pokoju nr 100” – bo wreszcie mogą się pobrać²⁸.

Kopia filmu, bez pierwszego, zaginionego aktu, znajduje się obecnie w FilMOTECE Narodowej, została odnowiona, a brakujące napisy uzupełniono. Z 900-metrowej taśmy, czyli około 32 minut oryginału, uratowane zostały ponad 24 minuty. W latach Wielkiej Wojny komedię tę wyświetlano także jako „Awanturę pod 00”²⁹.

„Arcydzieło sztuki kinematograficznej – dramat w trzech częściach wykonany przez warszawskich artystów *Fatalna godzina*” po raz pierwszy zobaczyła publiczność zgromadzona 20 marca 1914 roku w dwóch śródmiejskich kinach Warszawy: „Cinema Panorama” i „Apollo”³⁰. Dramat ten nie schodził z ekranu dość długo i eksploatowany był jeszcze na początku roku 1915, kiedy to przypomniaty go warszawskiemu audytorium kinoteatry „Trianon”³¹ i „Corso”³², a iluzjon „Odeon” pokazał go w zestawie z „Dziejami grzechu” w reż. Antoniego Bednarczyka, od kilku lat obecnymi w stołecznym obiegu filmowym, kilkanaście miesięcy po premierze, bo na początku lipca 1915 roku³³. Film jako „Fatalna godzina nadchodzi” trafił także do kin pozawarszawskich – w Łodzi wyświetlał go kinematograf „Casino”³⁴. Treść była następująca:

Doktora Murskiego zajętego pracą w swym gabinecie, odwiedza niespodziewanie Świetlicz, dawny kolega z lat szkolnych. Po ukończeniu nauki los rozdzielił ich na cały szereg lat, obecnie więc przypominają sobie wzajemnie dawne dzieje. Świetlicz oznajmia, że ożenił się niedawno i pokazuje fotografię żony. Doktor zaś wtajemnicza przyjaciela w swoje sukcesy na polu zawodowym. Objasnia mu więc drobniaczkowo znaczenie, objawy i skutki hipnotyzmu. Doktor nie omieszkał nazajutrz rewizytować swojego przyjaciela. Tu osobiście poznał jego młodą żonę i został przez nią wprost oczarowany. Pewnego razu, przyszedłszy do Świetliczów, zastał Wandę samą. Pada na kolana i wyznaje jej miłość. Wanda, oburzona i zdumiona, usiłuje odwrócić wszystko w żart, sama zaś opuszcza salon. Doktor postanawia wyzyskać w tym wypadku swą wiedzę hipnotyzera. Wchodzi szybko za Wandą do jej

²⁸ „Tajemnica pokoju numer 100”. *Krakowscy filmoznawcy odnaleźli najstarszy polski film*, <http://m.onet.pl/rozrywka/film/wywiady,0cczk> (dostęp – 12.11.2012 r.)

²⁹ Nowa Gazeta 1915, nr 414, wyd. pop., s. 1.

³⁰ Kurier Poranny 1914, nr 79, s. 1, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 539 (81), s. 2.

³¹ Kurier Poranny 1915, nr 26, s. 1. W kinoteatrze „Trianon” film był także wyświetlany pod tytułem „Żona przyjaciela”.

³² Kurier Poranny 1915, nr 33, s. 1.

³³ Kurier Poranny 1915, nr 186, s. 1.

³⁴ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 95, s. 5.

buduaru, nakazuje jej pod hypnozą, aby co środa przychodziła do niego i oddała mu się dobrowolnie, poczem budzi ją i wychodzi. Wanda po przebudzeniu się, nie może zdać sobie sprawy z tego, co zaszło, lecz gdy nastąpiła pierwsza środa, o wskazanej godzinie ubiera się i idzie na schadzkę do doktora. I tak powtarza się co tydzień. Taka dwoistość w wewnętrznym życiu Wandy przyczyniła się do rozstroju nerwowego. Mąż jej, nie rozumiejąc przyczyny tak nagłej zmiany, pragnie ją wywieźć na wieś, lecz Wanda pozostająca pod wpływem Murskiego, opiera się temu. Świetlicz prosi swego przyjaciela o radę. Ten pragnąc naprawić zło, którego jest bezpośrednim sprawcą, przybywa do domu Świetliczów. Pozostawszy sam na sam z Wandą, usypia ją powtórnie i nakazuje być uległą woli męża. W tydzień po wyjeździe, doktor otrzymuje od przyjaciela telegraficzne zawiadomienie, iż zdrowie Wandy pogorszyło się znacznie. Wyjeżdża więc spieszenie na wieś: zastaje swą ofiarę, leżącą już w trumnie na katafalku. Nadchodzi najbliższa środa. Doktor siedzi w swym gabinecie, wpatrzony w fotografię Wandy. Wieczór. Ciemność ogarnia pokój. Wtem na tle drzwi zjawia się widmo Wandy. Doktor cofa się przerażony. Widmo z wolna posuwa się ku niemu i, zbliżywszy się, zarzuca mu ręce na szyję. W uścisku tym doktor obsuwa się na podłogę. Widmo znika. Blade promienie księżyca ścielą się smugą po podłodze, oświetlając trup doktora³⁵.

Mesmeryzm, spirytyzm, praktyki mediumistyczne, wokół których zorganizowany był modus narracji „Fatalnej godziny”, nie tworzyły jedynie katalogu pojęć z krainy mrocznej wyobraźni, odwołujących się do zagrożeń i lęków natury kulturowej, które opinia publiczna konstatowała dzięki literaturze grozy czy poprzez odwołania do koszmarów sennych w sztuce secesyjnej. W drugiej połowie XIX wieku pojawiło się w przestrzeni zurbanizowanej Europy sporo wolnego miejsca dla współczesnych magów, wywoływaczy duchów i całych grup ich wiernych wyznawców. W księgarniach Warszawy, Krakowa i Lwowa od kilku dekad można było trafić na prace Allana Kardec’a (właściwie Hippolyte Léon Denizard Rivail), takie jak: „Co to jest duchownictwo?”, „Duchownictwo w najtreściwszym znaczeniu swoim...” czy najstynniejszą z nich: „Księgę duchów: zawierającą zasady o nieśmiertelności duszy, o naturze duchów i ich stosunkach z ludźmi”, w których, podpierając się sławą uniwersyteckiego pedagoga, ucznia Johanna Heinricha Pestalozziego, propagował unaukowanie i zracjonalizowanie poglądów na komunikowanie się ze światem nadprzyrodzonym. Pojawiające się na łamach prasy informacje o poparciu spirytyzmu, jakiego udzielali znani przedstawiciele świata kultury: Wiktor Hugo, Teofil Gautier czy Arthur Conan-Doyle, wzmacniały powagę głoszonych teorii, a ta z kolei demokratyzowała je, prowadząc na poletko uprawiane przez kulturę popularną. Od 1869 roku we Lwowie zaczęło się ukazywać czasopismo „Życie za-grobowe” redagowane przez Malwinę Gromadzińską.

³⁵ *Fatalna godzina*, Kino-Teatr i Sport, nr 3, s. 6-7.

Ponadto publicznie znane były towarzyskie i intelektualne relacje najstynniejszego polskiego mesmerysty Juliana Ochorowicza z Bolesławem Prusem, w konsekwencji których opublikowane zostały m.in. na łamach „Kuriera Warszawskiego” i „Tygodnika Ilustrowanego” teksty na temat doświadczeń mediumistycznych³⁶ oraz opisy praktyk magicznych na kartach „Faraona” czy seansów spirytystycznych w „Emancypantkach”. Być może zainteresowanie spirytyzmem było też spowodowane szczególnie estymą, jaką Polskę darzył kontynuator tradycji Kardeca, Léon Denis, co mogło wywoływać nawet emocje o charakterze tożsamościowym czy patriotycznym. Niewykluczone jest, iż wysoką pozycję ezoterycznych przedsięwzięć budowały doświadczenia Piotra Lebiedzińskiego³⁷, uznawanego za jednego z pionierów techniki fotograficznej, niestroniącego też od eksperymentów filmowych, założyciela Polskiego Towarzystwa Badań Psychicznych i późniejszego organizatora spektakli spirytystycznych z udziałem Teofila Modrzejewskiego, znanego pod pseudonimem Franek Kluski, którymi emocjonowała się w latach dwudziestych Warszawa. Jednym słowem film, którego bohaterów kreowali aktorzy znani z desek poważanych teatrów: Jerzy Leszczyński (Światlicz), Halina Starska (Wanda) i Józef Zieliński (doktor Murski), wcale nie musiał być odbierany jako ponury dramat z elementami kina grozy, lecz raczej jak budząca lęk przed nadchodzącymi wydarzeniami profetyczna wypowiedź, jedynie pozornie należąca do świata fantazji. „Fatalną godzinę” prezentowano także jako „nadzwyczajny życiowy dramat” pod tytułem „Żona przyjaciela”³⁸, podkreślając oprócz fantasmagorycznej, również melodramatyczną możliwość odczytania przekazu. Wydaje się, że w pamięci widzów utkwiła przede wszystkim kreacja Jerzego Leszczyńskiego – gdy w lutym 1915 roku los wielu osób publicznych w obliczu powszechnego wojennego przerażenia wydawał się niepewny, a kinematograf „Corso” przypominał „Fatalną godzinę” – prasa pisała o Leszczyńskim jako o niezastąpionym aktorze:

widząc jego grę mimowoli nasuwa się myśl, kiedy i czy w ogóle znów ujrzemy go na scenie – miejmy nadzieję, że los zachowa nam tego artystę³⁹.

Wspomniana wcześniej projekcja w łódzkim kinie „Casino” składała się z jeszcze jednej pozycji repertuarowej, była to komedia „*Burza domowa* z p. Kalinowską,

³⁶ Bolesław Prus 1847-1912. *Kalendarz życia i twórczości*, opracowali Krystyna Tokarżówna i Stanisław Fita, red. Zygmunt Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 443.

³⁷ Piotr Lebiedziński w czasie Wielkiej Wojny prowadził sklep z aparatami fotograficznymi znajdujący się przy Krakowskim Przedmieściu 59. Inzeraty reklamujące oferowany przezeń asortyment niejednokrotnie ukazywały się na pierwszych stronach najpoczytniejszych dzienników, patrz: Kurier Warszawski 1914, nr 36, dod. por., s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 120, wyd. por., s. 4, Kurier Warszawski 1917, nr 323, wyd. por., s. 4.

³⁸ Kurier Poranny 1915, nr 26, s. 1.

³⁹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 852 (34), s. 2.

Ratowskim i naszym miłym ex-dyrektorem von Hutten-Czapskim, złośliwie zwanym przez naszą konkurencję von Hutten-Czekoladskim” – pisały lokalne dzienniki⁴⁰. Prawdopodobnie film ten szesnaście miesięcy później – 23 listopada 1915 roku zaprezentowany został w kinie „Apollo” jako „Skandal w eleganckim świecie”, bowiem wtedy inserat zapowiadał „przewyborną farsę w wykonaniu artystów scen warszawskich z p. Kalinowską oraz pp. Ratajskim [Ratowskim] i Czapskim”. W nielicznych wzmiankach dotyczących historii kina polskiego okresu Wielkiej Wojny „Skandal w eleganckim świecie” uważany był za produkcję „Sfinksa” z 1915 roku, ale porównanie przywołanych zapisów, a ponadto przemilczenie tego filmu przez prasę po projekcji w „Apollu” nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o to samo dzieło. Nie koniec na tym, bowiem wiele śladów prowadzi „Burzę domową” i „Skandal w eleganckim świecie” do jeszcze jednego filmu z wiosny 1914 roku – 25 kwietnia weszła na ekran warszawskiego kina „Stella” –

arcywesoła farsa „Wróg Tanga” z udziałem po raz pierwszy na ekranie ulubieńca publiczności p. Alfreda Lubelskiego oraz artystów teatru Małego pp. Kalinowskiej, Morelli, Świeściaka, Ratowskiego i innych⁴¹.

Być może więc „Burza domowa”, „Wróg tanga” i „Skandal w eleganckim świecie” to trzy tytuły tego samego filmu, błąkającego się w latach 1914-1915 na ekranach łódzkich i warszawskich iluzjonów, co potwierdzają nazwiska Kalinowskiej i Ratowskiego. Natomiast Jana Czapskiego wspomina jedynie przekaz z roku 1915. Z całkowitą pewnością chodzi o Jana Hutten-Czapskiego – aktora, ale także niegdysiejszego kierownika łódzkiego kina „Odeon” znanego z innowacyjnych sposobów organizowania projekcji i doskonałych kontaktów z producentami, niewykluczone więc, że jeden z nich zaowocował epizodyczną rolę w obrazie „Kosmofilmu”⁴².

Większość opracowań podaje informację o wyreżyserowaniu „Wroga tanga” przez Seweryna Majde, w latach dwudziestych kierownika kabaretu „Qui pro quo”, choć autorzy niektórych z nich stawiają przy jego nazwisku znak zapytania⁴³. Domniemany reżyser pochodził z bogatej żydowskiej rodziny i wraz z braćmi administrował odziedziczoną po ojcu Fabryką Świec i Mydła Majde i S-ka, znajdującą się przy ul. Okopowej i choć los naznaczył go stygmatem fabrykanta, to prawdziwe upodobania do

⁴⁰ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 95, s. 5, Rozwój 1914, nr 96, s. 10.

⁴¹ Kurier Poranny 1914, nr 113, s. 1, Kurier Warszawski 1914, nr 116, dod. por., s. 1.

⁴² Łukasz Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013, s. 245.

⁴³ O reżyserskim udziale Seweryna Majdego w realizacji „Wroga tanga” pisał na łamach tygodnika „Kino” Józef Frydman, patrz: tenże, dz. cyt.

sztuki scenicznej ujawniały się coraz częściej. Prawdopodobnie część zysku z fabryki przeznaczał na finansowanie niektórych przedsięwzięć rozrywkowych i można przypuszczać, że do takich należała także omawiana kinematograficzna wycieczka zatytułowana „Wróg tanga”. Majde z pewnością brał bezpośredni udział w tej produkcji, choć pisana po latach relacja jako reżyserów wszystkich produkcji „Kosmofilmu”, wymienia jedynie Stanisława Sebela i Witalisa Gołogowskiego⁴⁴. Wydaje się, że farsowa, pretekstowa fabuła miała posłużyć do zaprezentowania umiejętności tanecznych (!) Alfreda Lubelskiego, utalentowanego amatora muzycznego, choć wtedy już studiującego w Paryżu aplikanta nauk medycznych, świetnie znającego tamtejsze zwyczaje kabaretowe. W latach 1909-1911 był on piosenkarzem, wzbudzającym niekłamane zainteresowanie publiczności odwiedzającej teatrzyk „Momus”, mieszczący się w restauracji „U Stępka” przy ul. Wierzbowej 9⁴⁵. Nie był zbyt urodziwy, ale rekompensował to wdziękiem i umiejętnością nawiązywania kontaktu z widownią, wyróżniając się, wśród innych gwiazd „Momusa”, indywidualnym stylem, pełnym kultury i lekkości⁴⁶. Nazywano go nawet „rozgłośnym mistrzem piosenki kabaretowej w dobrym stylu”⁴⁷. Między 1911 a 1914 rokiem Lubelski przebywał w Paryżu, kończąc rozpoczęte studia medyczne, choć jak świadczą przekazy z epoki bardzo często przyjeżdżał do Warszawy i, nie mogąc rozstać się ze sceną, występował gościnnie na deskach teatru „Miniatury”⁴⁸. Jego partnerka Lena Morelli (właśc. Maria Apfelbaum), drugorzędna aktorka z Teatru Małego reklamowana jako „piękna Morelli”, nie cieszyła się zbytnim uznaniem recenzentów teatralnych. Pozostali aktorzy „Wroga tanga” należeli również do zespołu Teatru Małego w Warszawie, ale potrafili łączyć kreacje rodem z repertuaru klasycznego z rolami o kabaretowej proveniencji: Józef Świeściak, grywał role: Starego Wiarusa w „Warszawiance” Stanisława Wyspiańskiego i Kostylewa w „Na dzień” Maksyma Gorkiego, a jednocześnie występował w rewii Stefana Kiedrzyńskiego i Leona Rayneta „Warszawka i Krakusik”⁴⁹, zaś Mura (Maria) Kalinowska, która

⁴⁴ JFR, *Pierwsze kroniki kinematografii polskiej* (3), Kurier Filmowy 1929, nr 12, s. 4.

⁴⁵ Helena Karwacka, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus”*, Warszawa 1982, s. 70.

⁴⁶ Ludwik Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 7.

⁴⁷ *Mistrz wytwornej piosenki*, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 66, s. 3.

⁴⁸ Po wybuchu wojny Alfred Lubelski starał się wykorzystywać swoje doświadczenie medyczne, początkowo pracując jako lekarz we francuskich lazaretach frontowych, a po utworzeniu Armii Hallera opiekował się chorymi i rannymi z polskich formacji. Zresztą wtedy przypominał sobie o prawdziwej pasji, jaką były występy estradowe, organizując wieczorki rozrywkowe dla polskich żołnierzy. Doczekał niepodległej Polski, ale przewlekła choroba nowotworowa doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci na początku 1923 roku, patrz: K. Sm. (Kazimierz Smogorzewski), *Śmierć Alfreda Lubelskiego*, Kurier Warszawski 1923, nr 16, s. 3.

⁴⁹ Józef Świeściak zmarł podczas wojny. Podsumowując jego aktorskie emploi, jeden z ilustrowanych tygodników napisał: „posiadając wybitny talent do ról charakterystycznych ś.p. Świeściak odznaczał się jednocześnie talentem organizacyjnym i oddał Teatrowi Małemu niemałe usługi w ciężkich chwilach kryzysu wojennego”, patrz: Ś.p. *Józef Świeściak*, Tygodnik Ilustrowany 1917, nr 2, s. 277.

kilka lat wcześniej należała do objazdowego Teatru Gabrieli Zapolskiej, na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX stulecia jako piosenkarka i deklamatorka występowała w teatryku „Chochlik” i „Miraż”.

Tango argentyńskie narodziło się na progu XX stulecia. W Polsce pierwszy raz zatańczyli je Lucyna Messal i Józef Redo w operetce Victora Jacobiego „Targ na dziewczęta”, której premiera w „Teatrze Nowości” odbyła się 28 października 1913 roku, czyli sześć miesięcy przed wprowadzeniem filmu z Alfredem Lubelskim i Leną Morelli na ekran. Było to słynne i tańczone do dziś „El Choclo” Ángela Gregorio Villoldo. Obyczajowa strona układu tanecznego raczej budziła wątpliwości i nie dziwiły nikogo takie opinie jak poniższa:

Tango pojawiło się w Europie, jako taniec argentyński, a jako że jest to taniec znajdujący się w silnym zatargu ze skromnością obyczajów, stąd padła brzydka plama na cnotliwość życia Argentyńczyków⁵⁰.

Jednak egzotyka i dreszczyk emocji robiły swoje, a nawet policyjne zakazy i nakładanie na szkoły tańca, które organizowały popisy tanga i one step, dosyć dotkliwych finansowo kar, nie zmniejszyły popularności tych widowisk⁵¹. Aktualności zatem tematowi, być może nawet elektryzującemu towarzyską śmietankę Warszawy, nie sposób było odmówić. Zastanawia, dlaczego nie wystąpiła we „Wrogu tanga” właśnie popularna Messalka, która przecież znana była warszawskim bywalcom kinoteatrów. W styczniu mogli oni podziwiać jej „One step” i „Tango” jako nadprogram do filmu „Umarli rozkazują” w iluzjonie „Feniks”⁵². Dzień później pokazano je także przed projekcją jednego z pierwszych filmów grozy „Student z Pragi” w reż. Stellana Rye w kinie „Amor”⁵³. Popisy Messal i Redo mogła oglądać także widownia prowincjonalnych kin⁵⁴. Były to zdjęcia prawdopodobnie nakręcone właśnie w „Teatrze Nowości” – polskiej kolebce tego stylu tanecznego. Może więc nie chodziło o sensację parkietów – zmysłowy taniec, który rozpałał namiętności bywalców przybytków podkasanej muzy. Nie zapominajmy, że w tym samym czasie „Kosmofilm” wypuścił także krótki film „Tango – jak go tańczą w Paryżu”, w którym swym kunsztem popisywali się: Lily Lloyd i Bronisław Bronowski⁵⁵. Bronowski nie był tancerzem, znany

⁵⁰ *Rozmaitości. Cnotliwa ojczyzna Tango*, Dziennik Polski 1914, nr 101, s. 5.

⁵¹ *Przeciw tangu*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 561 (103), s. 2.

⁵² Kurier Poranny 1914, nr 4, s. 1.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Gazeta Kielecka 1914, nr 29, s. 1, Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 4, s. 5, Rozwój 1914, nr 4, s. 7.

⁵⁵ Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993, s. 300.

był bardziej jako kupiecista, a zatem ten ostatni film raczej nie był kilkuminutową rejestracją układu tanecznego, a żartem, krotochwilą, skeczem, traktującym ekranowe pląsy pretekstowo. Skąd zatem wziął się „Wróg tanga”? Styczeń 1914 roku warszawskim kinomanom upłynął pod znakiem Maksa Lindera – wizyty francuskiej gwiazdy upamiętnionej organizacją dwóch występów w gmachu Filharmonii i wyjątkowym nasyceniem repertuaru jego farsami. Program estradowy Lindera przygotowany specjalnie dla warszawskiej publiczności nosił tytuł „Tango i miłość”, a wśród atrakcji, zatytułowanych: „Maks sztukmistrzem”, „Maks kawalarz”, „Maks oświadcza się po angielsku” znalazła się też, wielokrotnie wyświetlana filmowa krotochwila „Maks uczy tango” prezentowana również pod tytułem „Jak Maksio w Berlinie uczył tango”. Czy produkcja „Kosmofilmu” zainspirowana została popisami Maksa Lindera, którego popularności nie mógł przebić żaden z ówczesnych bohaterów kina? Nie wiadomo, ale sporo wskazuje na to, że fabuła „Wroga tanga” mogła uwzględniać te okoliczności – wśród wykonawców przeważali aktorzy teatralni i kabaretowi, nie zaś tancerze, a ponadto długość przedsięwzięcia – 900 metrów przypominała nowsze produkcje komediowe późniejszego twórcy „Siedmiu lat nieszczęść”, który od 1913 roku zaczął kręcić mniej filmów rocznie, ale za to o dłuższych metrażach. Nie sposób jednak tego dziś na podstawie zachowanych świadectw jednoznacznie ustalić. Wiadomo jedynie, że „Wróg tanga” trafił dość szybko na prowincję – w połowie maja pokazywał go m.in. częstochowski teatr „Urania”⁵⁶.

Ostatnie dzieło „Kosmofilmu” wprowadzone do kin przed wybuchem Wielkiej Wojny nazywało się „Męty Warszawy”. Premiera odbywała się 15 maja w kinie „Miraż”⁵⁷, a zapowiadając ją, sprawozdawca „Kuriera Porannego” zauważył:

Krajowy przemysł kinematograficzny przestał być zatem mrzonką. Jeśli się zważy ilu ludzi staje do pracy, by scenariusz kinematograficznej dramy ubrać w życie, jeśli się zważy że taki film idący od nas za granicę to jest pewna część naszego obyczaju i kultury, dającą obcym świadectwo żywotności naszej, to musimy każdą próbę stworzenia tej gałęzi powitać słowami zachęty, tem więcej o ile obrazy zaangażowane w kraju, nie ustępują wcale mimo początkowego stadium rozwoju, reklamowanym i głośnym filmom zagranicy. Ułożono i wielkim nakładem zdjęto w Warszawie obraz „Męty Warszawy” w którym występują siły Teatru Polskiego i Teatru Małego. Temat dotykający jątrzącej rany zepsucia i bandytyzmu, chwytający podłoże zbrodni i jej rozwój aż do katastrofy jest niestety zbyt aktualnym⁵⁸.

⁵⁶ Gonicz Częstochowski 1914, nr 129, s. 2.

⁵⁷ Wieniedikt Wiszniewski, wzmiankuje tę produkcję pod tytułem „W omucie Warszawy”, datując premierę na sierpień 1914 r., patrz: tenże, dz. cyt., s. 36.

⁵⁸ Kurier Poranny 1914, nr 133, s. 2.

Film ten, jak i większość pozostałych omawianych produkcji, nie zachował się i nie wiadomo, czy była to „niewiarygodna szmira”, jak twierdził autor wspomnień o starej Warszawie Jan Kruszewski⁵⁹, czy też obraz „nieustępujący głośnym filmom z zagranicy”, jak chciałby recenzent warszawskiej gazety. Produkcją „Mętów Warszawy” prawdopodobnie kierował Karol Wojciechowski, który organizował również prace ze statystami. Byli nimi mieszkańcy przylegających do studia ulic. Nie potrzebowali ani kostiumów, ani charakteryzacji, a honorarium było im wypłacane w naturze – w postaci wódki i kaszanki. Wojciechowski, który kreował w filmie postać „głównego męta”, pozyskał także współproducenta, którym był właściciel usytuowanej na Targówku tuczarni Ojzjasz Gothelf. Nie wiadomo, co skłoniło nobliwego i statecznego żydowskiego przedsiębiorcę do incydentalnego finansowania przedsięwzięcia „Kosmofilmu”. Jeśli wierzyć Kruszewskiemu:

zapytywany wielokrotnie przez ciekawych, co mu przyszło do głowy aby łożyć pieniądze na tak zwariowaną imprezę, uśmiechał się rozbrajająco i mówił: „Co zrobić, kiedy ja ich lubię! Może tylu gęsi, co oni mnie kosztują, to oni nie są warci, ale co ja się uśmieję, to ja się uśmieję⁶⁰.”

Temat „Mętów Warszawy” był jak na standardy obyczajowe dość odważny i prezentujący go właściciele kinematografów musieli liczyć się z interwencją władz odpowiedzialnych za moralność publiczną w stolicy. Cenzury prewencyjnej w dzisiejszym rozumieniu tego słowa nie było, a dopuszczenie wyprodukowanego filmu do eksploatacji wymagało jedynie zawiadomienia urzędu policmajstra, który delegował na przedpremierowy pokaz organizowany przez producenta, przystawa (komisarza). Ten, po zakwalifikowaniu dzieła do rozpowszechniania i pobraniu opłaty w wysokości 25 rubli, zostawiał 25 blankietów, poświadczających jego decyzję. Blankiety dołączane były do każdej kopii wyświetlanej w kinach pozostających w jurysdykcji stołecznego okręgu policyjnego. Jeden z popremierowych seansów „Mętów Warszawy” w kinematografie „Miraż” odwiedził policmajster Balka (Balk), który po obejrzeniu pierwszych aktów, opuścił salę projekcyjną, nie kryjąc oburzenia:

Jak to? W gubernialnym mieście, gdzie jest policja, grasują złodzieje i bandyci? Istnieją domy publiczne? Prostytutki? Handel żywym towarem? – Nie, to ubliża honorowi policji⁶¹.

Skuteczność zakazu rozpowszechniania filmu wymagała telefonicznego powiadomienia o tej decyzji wszystkich komisariatów policyjnych w Warszawie. Przez

⁵⁹ Jan Kruszewski, *Przed pół wiekiem w stolicy*, Warszawa 1971, s. 95.

⁶⁰ Tamże, s. 97.

⁶¹ JFR, *Pierwsze kroki...*

niedopatrzanie wiadomość nie dotarła do komendy X komisariatu i „Męty Warszawy” mimo administracyjnej „infamii” samego policmajstra przez pięć miesięcy z olbrzymim powodzeniem były prezentowane w kinie przy ul. Chłodnej, czyli iluzjonie „Naokoło świata”. Epizod ten świadczy o literalnym traktowaniu swoich obowiązków przez przedstawicieli ówczesnej władzy. Interweniujący funkcjonariusz, jeśli wierzyć przywołanemu przekazowi, kierował się przede wszystkim względami wizerunkowymi, będącymi konsekwencją dobrze lub źle wykonywanych obowiązków. Skoro zapewniał spokój i porządek na ulicach Warszawy, to w przestrzeni filmowej opowieści również odpowiadał za powierzone mu zadania. Rozciągał zatem swą realną władzę na dyspozycje dotyczące diegetycznego porządku, stając się w ten sposób strażnikiem konserwatywnej ideologii na ekranie. Z całą pewnością dla władzy, ale i dla publiczności aspekt publicystyczny był nie bez znaczenia:

Męty Warszawy. Pod tym tytułem zobrazowana została dla kinematografu trapiąca nasze miasto bolączka bandytyzmu i połączonych z nim objawów znieprawienia. Obraz posiada treść żywotną i zajmującą oraz konsekwentnie przeprowadzoną. Wykonanie pod względem technicznym jest bez zarzutu⁶².

Wśród aktorów zaangażowanych do tej realizacji można było rozpoznać m.in. Halinę Starską, Kazimierza Junoszę-Stępowskiego, Józefa Świeściaka i Józefa Zielińskiego⁶³. Po opuszczeniu Warszawy „Męty...” w pierwszej kolejności trafiły do Łodzi, gdzie pokazywał je na przelocie maja i czerwca kinematograf „Luna”⁶⁴. W innych kinach prowincjonalnych demonstrowano je w zestawie z dokumentalnymi produkcjami ze stolicy. Częstochowski „Teatr Paryski” dołączył do programu aż cztery krótkie filmy: „Derby warszawskie”, „Konkursy hippiczne w Agrykoli”, „Okręgowe wyścigi pp. oficerów Warszawskiego Okręgu Wojennego” i „Popisy lotnicze awiatora p. Szpitzberga z p. Mrozińską”⁶⁵.

Z całą pewnością Wojciechowski korzystał także z finansowego wsparcia Gothelfa przy produkcji „Karpackich górali”, co do których literatura przedmiotu ma wiele wątpliwości⁶⁶. Zdjęcia kręcone były na urwistym wiślanym brzegu we wsi Konary, nieopodal Warki, do której aktorów i statystów, wzbudzających powszechnie

⁶² „Męty Warszawy”, Nowa Gazeta 1914, nr 220, wyd. pop., s. 4.

⁶³ Kurier Warszawski 1914, nr 133, dod. por., s. 1.

⁶⁴ Nowa Gazeta Łódzka 1914, nr 118, s. 6.

⁶⁵ Gonicz Częstochowski 1914, nr 162, s. 1.

⁶⁶ Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, dz. cyt., s. 88.

zainteresowanie, jako że poprzebieranych już za karpackich zbójników i austriackich żandarmów, dowoził codzienne statek „Pan Tadeusz” należący do znanej spółki żeglugowej „Maurycy Fajans i synowie”⁶⁷. „W Konarach niebotyczne smreki zastąpiły poczciwe krzaki łoży”⁶⁸. Mimo inscenizacyjnej umowności i produkcyjnego pośpiechu przedsięwzięcie nie przyniosło strat finansowych. Premiera odbyła się w 5 lutego 1915 jednocześnie w „Palais de Glace” i „Kulturze”:

Arcydzieło polskie kinematograficzne!

„Karpaccy górale”

podług nieśmiertelnego utworu J. Korzeniowskiego, dramat w 3 aktach, w wykonaniu artystów Teatru Polskiego w Warszawie

I. Nikczemna zemsta

II. W wojsku

III. Śmierć wybawicielką i wiele innych nowości

Centralne ogrzewanie naprawione⁶⁹.

Jednak nie centralne ogrzewanie, które w zimowych miesiącach naprawiono ku zadowoleniu publiczności, świadczyło o wyjątkowości pokazu. W dobie oczekiwania na jakiegokolwiek deklaracje mocarstw dotyczące aspiracji polskich, „Karpaccy górale” musieli spodobać się publiczności, z czego zdawała sobie sprawę ówczesna opinia publiczna, gdyż poza uznaniem dla „pomysłowej scenerii, doskonałej reżyserii oraz gry aktorów pełnej swoistego wyrazu jak również wybitnego temperamentu wyrażającego się w ich grze niepospolitej a dającej zupełne złudzenie przeżyć rzeczywistych” podkreślano jako podstawowy aspekt tożsamościowy:

Obraz ten, ze względu na swoją treść na wskroś rodzimą, teren pięknej natury, na której dokonane zostały zdjęcia i świetną grę artystów Teatru Polskiego oraz doskonałe zastosowanie muzyki o motywach polskich, gromadzi liczne tłumy publiczności. Powitać należy to niezwykle i nader sympatyczne widowisko jako zwrot ku tematom swojskim, na co od dawna oczekiwała publiczność warszawska,

⁶⁷ Specjalnością przedsiębiorstwa „Maurycy Fajans i synowie” były rejsy po Wiśle organizowane na cele dobroczynne wspólnie z tzw. komitetem literacko-artystycznym, w skład którego wchodził aktorzy znani z ekranów kinematograficznych, m.in. Mary Mrozińska, Stefan Jaracz, Alfred Lubelski, Henryk Małkowski i Władysław Bratkiewicz. „Przygotowywano dla publiczności szereg atrakcji, które cechowały cięty humor i satyra oraz brak wszelkich motywów dramatyczno-sensacyjnych” – pisał z jeden z dzienników, patrz: *Pokaz Warszawy z tamtej strony*, Nowa Gazeta 1914, nr 262, wyd. pop., s. 5. Jednostka ta została zatopiona przez nabrzeżną artylerię niemiecką w październiku 1914 roku, co świadczy o tym, że zdjęcia do „Karpackich górali” zostały zrealizowane przed wybuchem wojny, patrz: *Zatopienie „Pana Tadeusza”*, Kurier Warszawski 1914, nr 292, s. 2.

⁶⁸ Jan Kruszewski, dz. cyt., s. 96.

⁶⁹ Kurier Poranny 1915, nr 37, s. 1.

która, jak wiadomo, zawsze popiera wszystko, co swojskie, nasze. Kinematograf „Kultura” zyskał w „Karpackich górach” atrakcję na szereg długich przedstawień⁷⁰.

„Szereg długich przedstawień” w kinematografie „Kultura” nie wystarczył jednak publiczności, bowiem na jej prośbę taśma była eksploatowana jeszcze przez kilka miesięcy. Zapewne z powodów wyżej opisanych grający „Karpackich górali” kinoteatr „Sport” opatrywał anonse, zachęcające do uczestnictwa w seansie, pod tytułem „W kajdanach Austrii”⁷¹. Obsadę filmu tworzyli m.in. Halina Starska, Józef Zieliński i Kazimierz Wojciechowski (mylnie prezentowany przez prasę jako p. Wojcieszki)⁷². Mimo dużego zainteresowania warszawskiej publiczności, udało się „Karpackich górali” dość szybko wyekspediować do Lublina. „Obraz ten ze względu na treść i wykonanie zasługuje w zupełności na miano arcydzieła sztuki kinematograficznej” – głosił inserat prezentującego go w połowie lutego 1915 roku iluzjonu „Oaza”⁷³.

Nieznane są powody likwidacji autonomii produkcyjnej „Kosmofilmu”. Dystrybucja ostatniego filmu wytwórni odbywała się już pod egidą biura kinematograficznego „Argus”, które stawało się coraz bardziej dynamicznym i znaczącym graczem na filmowym rynku⁷⁴. Zapewne jednak rację ma Natan Gross, który stwierdził, że „pierwsza wojna światowa, a w konsekwencji m.in. brak surowców, spowodowała przerwanie jej [wytwórni »Kosmofilm«] samodzielnej działalności”⁷⁵. Nadchodził czas, w którym nazwisko Aleksandra Hertza było niemal tożsame z terminem polska kinematografia. A sprzyjało temu wiele, determinowanych wojną, okoliczności.

Niemal pod koniec omawianego okresu warszawska prasa przywołała za jednym z wiedeńskich dzienników opinię, że wojna miała dobroczynny wpływ na rozwój kinematografii austriackiej – zamknięcie granic i zmniejszenie importu pobudziło produkcję krajową do intensywniejszej pracy, rozbudzony zaś popyt na rodzime filmy z jednej strony przekonał do kina wielu artystów scenicznych, z drugiej wygenerował nowe rozwiązania w przemyśle fotochemicznym – „To samo zjawisko postrzegać się daje i u nas. Coraz to inne kinematografy występują z premierami obrazów wytwarzanych na miejscu i przez artystów miejscowych”⁷⁶.

⁷⁰ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 855 (37), s. 4, Kurier Warszawski 1915, nr 39, s. 2.

⁷¹ Kurier Poranny 1915, nr 51, s. 1.

⁷² *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 859 (41), s. 4.

⁷³ „Karpaccy górale” w „Oazie”, Ziemia Lubelska 1915, nr 49, s. 3.

⁷⁴ Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 854 (36), s. 1.

⁷⁵ Natan Gross, dz. cyt., s. 30.

⁷⁶ *Teatr Stylowy*, Godzina Polski 1918, nr 31a, s. 5.

„Sfinks” w okresie rosyjskim (1914-1915)

Dzieje kinematografii są niezwykle pouczające. Świadczą o tym z jakim niezwykle uporem, energią, wytrzymałością i stanowczością, pionierzy polskiego filmu z b.p. [błogostawionej pamięci] Aleksandrem Hertzem na czele wznosili fundament pod dzisiejszą produkcję filmową. W okresie przedwojennym produkcja filmowa polska prawie nie istniała, jako produkcja zorganizowana mająca stały charakter. Pracowało kilka wytwórni doraźnie produkujących filmy, oraz jedna wytwórnia stała „Sfinks”, która co rok realizowała jeden lub kilka filmów. Aktorami w tych obrazach byli czołowi artyści scen polskich. Filmy zaś szły nie tylko na ekranach Królestwa Polskiego, lecz również na terenie całej Rosji, gdzie cieszyły się dużym powodzeniem. Lata okupacji niemieckiej minęły pod znakiem walki z surowym cenzorem niemieckim, który nie pozwalał na nakręcanie filmów patriotycznych, akceptując tylko dramaty obyczajowe i komedie. A że wytwórcom raczej na płacz się zbierało niż na śmiech, więc w owym okresie powstało 17 dramatów i tylko jedna jedyna komedia. Narodziły się wtedy słynne na cały świat gwiazdy filmowe, nasze rodaczki: Pola Negri i Lya Mara⁷⁷. Odkrył je dyrektor Aleksander Hertz, on też wykonał pierwsze filmy z niemi⁷⁸.

Sytuacja polskich wytwórców filmowych po rozpoczęciu działań wojennych nie uległa zasadniczej zmianie, mimo iż Warszawa lat 1914-1915 była miastem zupełnie odmiennym niż zachodniokresowa metropolia Imperium rosyjskiego z pierwszej dekady nowego stulecia – znalazła się w bezpośredniej bliskości frontu, którego postępy wyraźnie zwiastowały koniec carskich porządków nad Wisłą. Wydawany w języku rosyjskim stołeczny tygodnik „Riecz” donosił, iż na ulicach, w kawiarniach, restauracjach, nie ma śladów dawnego wesołego i beztroskiego życia towarzyskiego, a jedynie teatry polskie i kinematografy cieszą się powodzeniem jak dawniej⁷⁹. Towarzystwo Udziałowe „Sfinks” założone i kierowane przez Aleksandra Hertza wykazywało zadziwiająco żywotność, zarówno organizując dystrybucję ekranowych przebojów, jak i, po wchłonięciu „Kosmofilmu”, monopolizując działalność produkcyjną. Powstała w drugiej połowie 1915 r. z tych dwóch kinematograficznych przedsięwzięć firma podpisywała początkowo swoje celuloidowe dzieła jako „Pierwsze Warszawskie Atelier Kinematograficzne Sfinks”, później zaś „Warszawska Wytwórnia Kinematograficzna Towarzystwa Sfinks”, choć niewykluczone, iż zarejestrowana została pod jeszcze inną nazwą. Kim był ówczesny dyktator filmowej Warszawy?

⁷⁷ Aleksandra Gudowiczówna w polskim okresie swojej kinematograficznej aktywności nosiła pseudonim Mia Mara, ale po wyjeździe do Berlina w 1918 roku już podczas realizacji swojego pierwszego niemieckiego filmu „Halka's Gelöbnis” w reż. Alfreda Halma, zaczęła podpisywać swoje kreacje jako Lya Mara.

⁷⁸ *Od zarania kinematografii polskiej*, Kino dla Wszystkich 1934, nr 1, s. 9.

⁷⁹ *Warszawa*, Goniec Częstochowski 1915, nr 8, s. 1.

Wiadomo, że Aleksander Hertz urodził się w 1879 w stolicy Królestwa Polskiego. Pochodzenie, zważywszy iż rodzina Hertzów zasymilowała się dwa pokolenia wcześniej, nie odgrywało większej roli, choć z pewnością ułatwiało kontakty z żydowskimi właścicielami kantorów, zajmującymi się rozpowszechnianiem obrazów świetlanych, takimi jak „Sifa” czy „Kosmofilm”. Hertz znał doskonale język niemiecki, francuski i włoski, studia prawnicze odbył na Uniwersytecie Warszawskim, a po ich ukończeniu zaczął przejawiać predylekcje do kalkulacji finansowych, które zdeterminowały jego przedfilmową karierę. Z jednej strony rozpoczęta praktyka w bankowości zapewniała Hertzowi spokojną i dostatnią przyszłość, a potwierdzały to m.in. powierzenie mu stanowiska kierownika oddziału w Banku Dyskontowym na Nalewkach w Warszawie, które sprawował do 1908 r. i aktywny udział w założonym z jego inspiracji, wspólnie z żoną Anną Paradowską-Szelągowską i Antonim Pawlikowskim w 1905 r. Związku Pracowników Bankowych, z drugiej niepodległościowe ciągoty zaprowadziły Hertza w szeregi sympatyków Polskiej Partii Socjalistycznej, co, szczególnie po roku 1905, zapowiadało kłopoty. Partnerzy Hertza ze Związku Pracowników Bankowych pozostali działaczami społecznymi i gospodarczymi również w późniejszym okresie: Anna Czesława Paradowska-Szelągowska, pasierbica prof. Adama Szelągowskiego, wybitnego historyka z Uniwersytetu Jana Kazimierza w Wilnie, dochowała wierności strukturom samorządu bankowego, a ponadto jako aktywistka ruchu kobiecego, sprawowała mandat senatora ostatniej kadencji II Rzeczypospolitej⁸⁰, Antoni Pawlikowski zaś założył w niepodległej Rzeczypospolitej Dom Bankowy Zjednoczonych Bankowców, zlikwidowany dopiero po II wojnie światowej w 1949 roku. Dlaczego zamiast powoływania do życia kolejnych oddziałów instytucji finansowych, bądź pomnażania swojego majątku, organizując ruch kapitałowy w Królestwie, Aleksander Hertz zajął się tak ryzykownym biznesem jak kinematografia, na który podejrzliwie spoglądało środowisko, do którego należał on i jego bliscy? Było to konsekwencją ciągu wydarzeń, które odzwierciedlały specyfikę aktywności owego zadziwiającego pokolenia. Najpierw nadeszły kłopoty natury politycznej. Anna Paradowska-Szelągowska sympatyzująca z Polską Partią Socjalistyczną, a nawet znana wśród jej działaczy jako „towarzyszka Nina”, w ramach pracy konspiracyjnej współorganizowała Międzypartyjną Organizację Wojskową „przeznaczoną do orężnej walki z caratem, a działającą wśród oficerów i szeregowców zaborczej armii”. Dziełem jej i Aleksandra były dwa satyryczne, nie-

⁸⁰ Obszerny biogram Anny Paradowskiej-Szelągowskiej opublikowany został w: *Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminism: Central, Eastern and South Eastern Europe 19th and 20th Centuries*, Edited and with an Introduction by Francisca de Haan, Krassimira Daskalova and Anna Loutfi, Budapest 2006, s. 558-560.

legalne pisma: „Cięgi” oraz „Bicz”⁸¹. Ponadto Hertzowie użycali swego mieszkania przy Placu Żelaznej Bramy 6 na posiedzenia Centralnego Komitetu Robotniczego PPS. Miejsce było świetnie zakonspirowane, położone w pobliżu dużego targowiska, a więc niełatwe do inwigilacji, dlatego przebywali tam często czołowi działacze lewicy niepodległościowej: Jan Gorzechowski „Jur”, Edward Dąbrowski „Łysy”, Adam Buyno „Jerzy”, Wacław Biernacki „Kostek”, a nawet Józef Piłsudski „Ziuk”. Wykorzystując znajomości i kontakty na obrzeżach zaboru rosyjskiego, głównie w Częstochowie i Sosnowcu, Hertz i Szelągowska organizowali nielegalne transporty przez granicę z Galicją, wreszcie pełnili rolę skrzynki kontaktowej w relacjach z rosyjskimi socjalistami, którzy szukali dojść do polskich podziemnych organizacji lewicowych. W roku 1908, na skutek donosu, złożonego przez niegdysiejszego bojowca PPS, a po dekonspiracji prowokatora i agenta carskiej ochrony Mieczysława Charewicza (Harewicza), ps. „Sas”, w „żelaznym mieszkaniu” dokonana została rewizja. Aleksandra Hertz aresztowano i osadzono w więzieniu śledczym na kilka miesięcy. Jako że carska policja polityczna nie znalazła dowodów bezpośrednio obciążających Hertzów, Aleksander otrzymał jedynie półtoraroczny zakaz przebywania nie tylko w Warszawie, ale i na terenie całego Królestwa Polskiego⁸². Przyczyny, które spowodowały tak łagodne potraktowanie przyszłego pioniera polskiej kinematografii przez władze, wnikliwie opisał w dziesięciolecie jego śmierci Kazimierz Augustowski:

Po udanej ekspropriacji pieniędzy skarbowych w Mińsku Mazowieckim, skonfiskowane przez niepodległościowców moskalam fundusze przechowywane były częściowo w mieszkaniu Hertzów. Były to złote monety w woreczkach ostemplowanych pieczęcią Magistratu m. Mińska Mazowieckiego. Zostały one dawno na cele rewolucyjne z polecenia władz partyjnych rozdysponowane, ale widocznie przez nieuwagę zawieruszył się w szafie jeden taki ostemplowany woreczek. Na dwa, czy trzy dni przed rewizją Hertz, poszukując w szafie jakiegoś drobiazgu, natknął się na ten woreczek. Został on natychmiast zniszczony. Szczęśliwy ten przypadek uratował Hertzów od szubienicy, a w najlepszym wypadku – od dożywotniej katorgi. Znalazienie bowiem przez żandarmów owego woreczka stanowiłoby dowód rzeczowy, stwierdzający, że Hertzowie brali udział w ekspropriacji, a za to grozić im mogła szubienica. Gdyby udało im się nawet dowieść, że w samym akcie ekspropriacji nie uczestniczyli (co odpowiadało zresztą rzeczywistości), to w każdym razie woreczek ów dowodziłby niezbie, że byli w bardzo bliskich kontaktach z „górami” PPS, a to wystarczyłoby carskiemu sądowi wojennemu do skazania ich na dożywotnią katorgę.

⁸¹ Roman Włodek, „*Meir Ezofowicz*” w *kinematografie, czyli jak antysemita nakręcił film według Elizy Orzeszkowej*, Midrasz. Pismo Żydowskie 2002, nr 2, s. 40.

⁸² Kazimierz Augustowski, *Aleksander Hertz jako działacz niepodległościowy*, Wiadomości Filmowe 1938, nr 11, s. 2. Głównie na podstawie tego artykułu Władysław Jewsiewicki opracował biogram Aleksandra Herta zamieszczony w *Polskim Słowniku Biograficznym*, patrz: *hasło Aleksander Hertz, Polski słownik biograficzny, tom IX, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960-1961, s. 471-472.*

„Ochrana” z właściwą sobie „troskliwością”, mimo ujemnych wyników rewizji, stale jeszcze poszukiwała winy Hertza. Kiedy wszystkie te poszukiwania zawiodły pokładane w nich nadzieje, to pozostała jeszcze konfrontacja ze szpiclem Sas-Harewiczem. Ten jednak nie znał Hertza ani osobiście, ani nawet z widzenia. Konfrontacja zatem również wyraźnych dowodów winy Hertza nie przyniosła. Harewicz znał natomiast tow. „Ninę”, ale nie wiedział, że jest ona żoną Hertza. Hertzowa nie była zresztą aresztowana. Było to co najmniej szczęśliwe zrzęczenie łaskawego losu. Ewentualna bowiem konfrontacja Harewicza z nią dałaby w jej wyniku sprawę niewątpliwie „stryczkową”. Harewicz bowiem uczestniczył w „robotach” tej bojowej „piątki”, z którą tow. „Nina” najczęściej się stykała i która w „żelaznym mieszkaniu” odbywała prawie wszystkie zbiórki. Harewicz nie wiedział jednak, jeszcze raz to powtarzamy, że „Nina” jest właścicielką tego mieszkania. Hertzowa była wtedy poza wszelkimi podejrzeniami. Świeżo bowiem wróciła z Krakowa, dokąd na trzy miesiąca za poradą partyjnych towarzyszy schroniła się wówczas, kiedy szpicle natarczywie deptali jej po piętach. Ten szczęśliwy zbieg okoliczności był przyczyną łagodnego wymiaru kary⁸³.

Po zakończeniu przymusowej banicji, którą Hertzowie spędzili w Niemczech i Szwajcarii, w 1909 roku ponownie pojawili się w Warszawie, ale nie odnowili swoich kontaktów niepodległościowych z lat 1905-1908. Kilka miesięcy później, z braku możliwości powrotu do zawodu bankowca, Aleksander Hertz założył kinoteatr o nazwie „Sfinks” zlokalizowany przy ulicy Marszałkowskiej 116⁸⁴. Dla wypromowania miejsca używał przede wszystkim inseratów prasowych. „Sfinks” był pierwszym warszawskim kinematografem, którego reklamy od marca 1909 roku regularnie zamieszczała satyryczna „Mucha”, redagowana przez Władysława Buchnera, a czytana przede wszystkim przez narodowo zorientowaną inteligencję. Reklamy podkreślały głównie ekonomiczny aspekt przedsięwzięcia – „ceny miejsc zwyczajne” i repertuarowy – „program w Warszawie niewidziany”, choć informacji o tytułach prezentowanych filmów były pozbawione⁸⁵. Po kilku tygodniach „Mucha” zaczęła publikować także inseraty Teatru „Oaza”, zachwalającego „aparat śpiewający Braci Pathé, odznaczający się idealnym synchronizmem. Pierwszy w Warszawie”⁸⁶.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Henryk Finkelstein jako datę powstania „Sfinksa” podał rok 1906, a jako partnerów Hertza wskazał, oprócz rosyjskich biur „Pathé-Frères”, także „Torgowyj Dom Chanżonkowa” i „Cinesse”, które jego zdaniem uczestniczyły w polskich przedsięwzięciach realizacyjnych. O ile przywołanie daty 1906 roku należy uznać za błąd, o tyle ścisła współpraca z gigantami rosyjskiego rynku filmowego, od samego początku istnienia wytwórni, przy zachowaniu podmiotowości prawnej, jest potwierdzona źródłowo, patrz: *Najstarsza wytwórnia w Polsce. Dzieje „Sfinksa”*, Kino dla Wszystkich 1932, nr 5, s. 5.

⁸⁵ *Mucha* 1909, nr 10, s. 8. Ten wpływowy tygodnik satyryczny cechowała polityka antyniemiecka, antyrosyjska, antylitewska, antyczeska, dzięki czemu trafiał w gusta każdego interesującego się polityką czytelnika, patrz: Marek Tobera, *Wesołe gazetki. Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905-1914*, Warszawa-Łódź 1988, s. 78.

⁸⁶ *Mucha* 1909, nr 15, s. 8.

Dokładnie tego samego dnia, w którym zainauguował swą działalność „Sfinks”, odbyła się w biurze zastępcy dyrektora Warszawskich Teatrów Rządowych Macieja Kriwoszejewa narada, na której poruszono sprawę zwolnienia teatrów prywatnych z podatku na rzecz teatrów rządowych. Notatka zamieszczona w narodowym „Głosie Warszawskim” mogła zaniepokoić aplikujących do kinematograficznej inicjatywy biznesmenów podobnych do Hertza.

Projektodawcy są zdania, że skasowanie tego uciążliwego serwitutu przyczyni się do rozwoju sztuki. W celu zaś wyrównania strat materialnych, na rzecz teatrów rządowych byłyby pobierane odpowiednie procenty od przedstawień, nie mających nic wspólnego z prawdziwą sztuką jak **kinematografy**, kabarety itd.⁸⁷

A zatem przestrzeń, którą chciał zagospodarować Hertz, nie dość że nie cieszyła się społecznym uznaniem, to na dodatek jej reprezentanci mogli spodziewać się takich działań fiskalnych ze strony władz, które interes kinematograficzny czyniły jeszcze bardziej ryzykownym. Zresztą w nadchodzącym okresie, szczególnie podczas Wielkiej Wojny, „przemoc podatkowa” przyczyni się do likwidacji wielu przedsiębiorstw związanych z przemysłem filmowym. Nie należy jednak zapominać, że film i jego możliwości komunikacyjne budziły, na przełomie dwóch pierwszych dekad nowego stulecia, zainteresowanie niektórych najwyższych urzędników gubernialnej władzy. Znana była, bo donosił tym „Warszawskij Dniownik”, estyma, jaką u generał-gubernatora warszawskiego księcia Aleksandra Imeretyńskiego cieszył się Bolesław Matuszewski, który organizował w Belwederze pokazy swych dokumentów. Wiadomo też, iż seanse filmowe w Łodzi z uznaniem komentował gubernator piotrkowski Konstantin Miller. Obaj carscy urzędnicy deklarowali swą pomoc finansową i instytucjonalne wsparcie raczkującym przedsiębiorcom kinowym, choć na deklaracjach to wsparcie się kończyło⁸⁸.

Pierwszą podróż w branżowych interesach Hertz zorganizował do Kopenhagi, bowiem kinematografia duńska właśnie na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku stawiała się międzynarodową potęgą. Dzięki sukcesom frekwencyjnym, jakie odniosły sprowadzone przez właściciela „Sfinksa” filmy z Astą Nielsen, mógł on pozwolić sobie na rozszerzenie profilu i przystąpienie do produkcji własnych filmów. Oczywiście zdobycie tak wysokiej pozycji było możliwe tylko dlatego, że „Sfinks” wraz ze swym moskiewskim partnerem firmą „Globus” nabył od duńskiego producenta

⁸⁷ Głos Warszawski 1909, nr 57, s. 3.

⁸⁸ Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863-1915. Szkic do portretu zbiorowego*, Wrocław 1999, s. 290.

prawa licencyjne na teren zarówno Królestwa Polskiego, jak i całej Rosji. Świadczy o tym przypadek filmu „Otchłań” wyreżyserowanego przed Urbana Gada dla kopenhaskiej „Kosmoramy” w 1910 roku. Od prezentacji filmów z Astą Nielsen sprowadzonych przez Aleksandra Herta rozpoczyna się zresztą przełom medialny na ziemiach polskich, polegający na przejściu od programów numerowych, złożonych z kilku lub też kilkunastu filmów krótkich, do programu, w skład którego wchodził film pełnometrażowy uzupełniany jedną lub dwiema rolkami krótkometrażowych produkcji⁸⁹.

Wielu późniejszych producentów filmowych zaczynało swą aktywność od zakładania biur wynajmu i instalowania kinematografów. Była to nie tylko droga do zdobycia kapitału potrzebnego na rozkręcenie własnej celuloidowej fabrykacji, ale także sposób na nawiązanie kontaktów z firmami, od których przychylności i wiarygodności zależał los prezentowanych obrazów. Od 1911 roku obowiązywała w Cesarstwie Rosyjskim ustawa o przedmiocie prawa autorskiego, która obejmowała ochroną zarówno samo dzieło, po raz pierwszy również filmowe, jak i komponenty jego reklamy – fotosy, afisze, inseraty. To powodowało, że wpływy finansowe w branży mogły być większe od dotychczasowych, a sprawowanie kontroli nad dystrybucją łatwiejsze⁹⁰. Do kinoteatru Aleksander Hertz i jego współpracownicy: Alfred Silberlast, który później zmienił nazwisko na Niemirski⁹¹, Józef Koerner i Mojżesz (Marek) Zuker dołożyli biuro wynajmu filmów zlokalizowane w tym samym miejscu przy ul. Marszałkowskiej 116 i noszące taką samą nazwę – „Sfinks”. Od 1911 roku firma zaczęła produkować obrazy przeznaczone nie tylko dla iluzjonów Królestwa, ale także dla tych, które znajdowały się w europejskiej części Imperium. Między rokiem 1911 a 1914 w wytwórni

⁸⁹ Okoliczności zaprezentowania filmu Urbana Gada w Warszawie, z uwzględnieniem rywalizacji między „Sfinksem” a kantorem „Sita” Mordki Towbina, omawia znakomicie Andrzej Dębski, patrz: tenże, *Otchłań w Warszawie. Przyczynek do opisu przełomu medialnego i diagnozy popularności Asty Nielsen na ziemiach polskich przed I wojną światową*, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwo*, red. nauk. Konrad Klejsa, współpraca redakcyjna Schamma Schahadat, Wrocław 2012, s. 21-29. Należy jednak pamiętać, że omawiany przełom medialny był procesem trwającym kilka lat, a złożone z „numerowego” porządku projekcje zdarzały się jeszcze w połowie drugiej dekady stulecia. Np. kielecki Teatr Nowoczesny „Corso” w styczniu 1914 roku prezentował na jednym pokazie aż dziewięć krótkich filmów: „Kawaleria belgijska” – natura, „W rękach bandytów – dramat, „Faust – fantazja w kolorach, „Kubuś na balu” – komiczne, „Syn chirurga” – dramat, „Maksiowi przypisują hydroпатиę”, „Nasze żony i mężowie” – komedia, „Wodospady Niagary” – natura, „Kubuś bohaterem” – komiczny, patrz: *Gazeta Kielecka* 1914, nr 9, s. 1. Podobną konstrukcję programu odnotowywały także niektóre kinematografy w Warszawie – „Znicz” pod koniec maja 1914 roku prezentował „4 obrazy komiczne i 3 z natury: »Oskar nadbohater«, »Wodospady w ziemie«, »Lili wzorowa gospodyni«, »Dziennik Gaumonta«, »Lis i winogrono«, »Przejazd po Dunaju«, »Wesoły obiadek«, patrz: *Kurier Poranny*, 1914, nr 142, s. 1. Tego typu przykładów znajdziemy bez liku na łamach ówczesnej prasy.

⁹⁰ Louise McReynolds, *Russia at Play Leisure Activities at the End of the Tsarist Era*, New York 2003, s. 286.

⁹¹ O zaangażowaniu Alfreda Niemirskiego w organizację ruchu kinematograficznego w omawianym czasie pamiętano nawet po upływie kilkunastu lat. W jednym z branżowych periodyków dwudziestolecia międzywojennego pisano: „Pan Niemirski należy do najstarszych fachowców filmowych. W życiu polskiej branży filmowej przyjmuje udział w 1910 r., kiedy zakłada wspólnie z Aleksandrem Hertzem znaną spółkę kinematograficzną »Sfinks«. Dzięki inicjatywie p. Niemirskiego »Sfinks« realizuje filmu »Meir Ezofowicz« i »Stodycz grzechu« podług Kiedrzyńskiego”, patrz: *Alfred Niemirski. Przedstawiciele polskiej branży filmowej*, *Kino dla Wszystkich* 1928, nr 73, s. 27.

Aleksandra Hertza, która przyjęła nazwę Towarzystwa Udziałowego „Sfinks”, z całą pewnością wyprodukowano 22 filmy, z czego pięć fabuł pełnometrażowych. Ustalenie to wynika z wyjątkowo sumiennie przeprowadzonej kwerendy przez Małgorzatę Hendrykowską⁹². Jakie tematy interesowały Hertza? Pomijając fabuły, dokumenty realizowane w „Sfinksie” przypominały reportaże aktualnościowe, jakimi we wczesnym okresie rozwoju dokumentalizmu karmiły się kroniki cotygodniowe. Zresztą w czerwcu i lipcu roku 1912 Hertz dwukrotnie zaprezentował złożone z kilku materiałów „własne kroniki Sfinksa – aktualności tygodnia”, co świadczyło o nieustannym poszukiwaniu formuły. Poza tym interesowały jego operatorów: konkursy hippiczne, wystawy sportowe, pogrzeby, zaćmienia słońca i wydarzenia kryminalne, takie jak sprawa zbrodniczego mnicha z Jasnej Góry Damazego Macocha, proces hrabiego Ronikera i śledztwo w sprawie zabójstwa księcia Druckiego-Lubeckiego. Ten okres po latach wspominał, omawiając sylwetkę producenta, niepodpisany publicysta „Kina dla Wszystkich”, nie do końca zresztą respektując porządek chronologiczny przywoływanych wydarzeń:

Aleksander Hertz był najwybitniejszym pionierem filmu w Polsce. Niemal w zaraniu istnienia kinematografii, mimo piętrzących się przeszkód nie ugiął się i nie załamał rąk. W roku 1908 zakłada „Sfinksa”. Początkowo jako przedstawicielstwo wytwórni „Pathé Frères”. Z biegiem czasu placówka ta przekształca się w wytwórnię. Pragnąc przełamać niechęć i lekceważenie filmu, jako sztuki, angażuje Węgrzyna i Dulebiankę. Tworzy film „Słodycz grzechu”. Następne filmy spotkały się z zasłużonym sukcesem, zwłaszcza „Meir Ezofowicz” i „Aszantka” według Perzyńskiego⁹³.

Współpraca z Aleksandrem Hertzem traktowana była jako szczególnego wyrazu nobilitacja. Jednym z wyłowionych dość wcześnie przez producenta talentów teatralnych był Stanisław Szebego (właśc. Stanisław Finkelsztajn), o którym przy okazji okrągłego jubileuszu w 1939 roku pisał wszędobyłski acz sprawiedliwy w swych ocenach kronikarz życia kulturalnego stolicy Henryk Liński:

Grywał w teatrach dramatycznych i operetkowych. Swoją pracę rozpoczął u boku twórcy kinematografii polskiej – nieodżałowanej pamięci Aleksandra Hertza. Mimowoli nasuwa się refleksja – kto wie ile dodatnich i chlubnych pozycji doszłoby do aktywów filmu polskiego, gdyby żył i tworzył nadal Aleksander Hertz. Kto miał szczęście pracować przy boku Aleksandra Hertza, tym samym już należy do elity kinematografii polskiej. Ma prawo do miana arystokraty filmu polskiego. Wystarczy zażec, że Stanisław Szebego był ulubieńcem Hertza i doprawdy jego prawą ręką. Tym jest wszystko

⁹² Małgorzata Hendrykowska, dz. cyt., Poznań 1993.

⁹³ B.P. Aleksander Hertz zmarł w Warszawie 26 stycznia 1929 roku w wieku lat 49, Kino dla wszystkich 1932, nr 5, s. 3.

powiedziane. W pięknej piosence Hemara z miłego filmu pt. „Śluby ułańskie” śpiewa Witold Conti, że pocałunek ułana „to jest zaszczyt dla panny, to jest order dla panny”. Tym samym dla filmowca była i pozostanie na zawsze praca z Aleksandrem Hertzem⁹⁴.

Czy ten entuzjastyczny opis na pewno odpowiada relacjom, jakie łączyły Hertza i Szebego – trudno stwierdzić. Józef Galewski wspomina swą filmową inicjację, gdy podczas instalacji dekoracji teatralnych na scenie na Dynasach spotkał ich i datuje ją na rok 1907 – co bez wątplenia jest efektem zawodzącej go pamięci. Z całą pewnością było to przed wybuchem wojny⁹⁵, a wzmiankowany stopień zażyłości między nimi wskazuje, iż współpraca rozpoczęła się dużo wcześniej niż opisana sytuacja:

W ten piękny lipcowy dzień 1907 roku maluję sobie na scenie letniej (bo tylko taka była) na Dynasach jakąś dekorację, nie spodziewając się, iż w tym dniu spotka mnie jakaś rzecz nieoczekiwana. Widzę jak koło stawu chodzi kilku panów, patrzą się w niebo, coś obliczają. Myślę pewnie astronomowie, następcy Kopernika lub chcą tu coś urządzić. Jest z nimi dyr. Kwaśniewski i jego sekretarz Czystogórski. Po chwili widzę, że coś pokazują na mnie i odtąca się od nich młody człowiek i wali wprost na mnie. Pyta się – Pan Galewski, to ja mówię mu ze skromną miną. Proszę pana, my tu chcemy zrobić zdjęcia filmowe i może by pan nam namalował potrzebną do tego dekorację. Ale czy pan potrafi? Spróbuję, zresztą od urodzenia jestem fotografem, bo wtedy mój ojciec pracował w fotografii, oprócz tego malowałem kilka specjalnych teł dla fotografów. A to dobrze się składa – ozwał się. A był to Stanisław Szebego, pracujący do samego 1939 roku w filmie, znała go cała teatralna i filmowa Warszawa. Woła – Olek pozwól tutaj. Widzę, że dochodzi młody i przystojny brunet, ale tak podobny do popularnego wówczas francuskiego aktora Maksa Lindera, iż od razu pomyślałem czyżby to on, ale nie, przecież mówi po polsku ten Francuz. Okazało się, że był to Aleksander Hertz, prawdziwy pionier i propagator polskiej wytwórczości filmowej⁹⁶.

Stanisław Szebego nie eksponował zbyt swego udziału w realizacjach „Sfinksa”, ale z innych wspomnień możemy dowiedzieć się, że uczestniczył w 1916 roku w produkcji „Studentów”, wykonując prace asystenta kierownika produkcji, a po przeniesieniu atelier na Mokotowską 12 piastował stanowisko szefa wytwórni⁹⁷.

⁹⁴ Henryk Liński, *Młody jubilat*, Wiadomości Filmowe 1936, nr 22, s. 8.

⁹⁵ Prawdopodobnie opisane zdarzenie miało miejsce w 1912 roku podczas kręcenia na Dynasach zdjęć do „Przesądów” produkowanych przez Aleksandra Hertza. Spotykamy wzmiankę o nich w przeprowadzonym pod koniec lat trzydziestych wywiadzie dla „Wiadomości Filmowych”, patrz: *Nasze wywiady. Jan Malczewski. Rozmowa z seniorem polskich operatorów*, Wiadomości Filmowe 1937, nr 22, s. 5.

⁹⁶ Józef Galewski, dz. cyt., k. 10.

⁹⁷ Leopold Brodziński, *25 lat filmu polskiego*, Scena i Ekran 1938, nr 2, s. 3, *Stanisław Szebego. Reżyserzy polskiego filmu, ich życiorysy, filmy, dzieje*, Kino dla Wszystkich 1933, nr 45, s. 6.

Jakkolwiek „Sfinks” nie był jedynym podmiotem na królewickim rynku filmowym, to od swego zarania dominował nad konkurentami ze stolicy, nie mówiąc już o takich graczach, jak produkujący dokumenty właściciele kin w Częstochowie czy Łodzi. Poza tym wielkim sukcesem okazało się zmonopolizowanie dystrybucji niektórych filmów zarówno w okresie przedwojennym, jak i podczas pierwszych lat Wielkiej Wojny. W 1913 roku Aleksander Hertz sprowadził do Warszawy monumentalne „Quo vadis” w reż. Enriko Guazzoniego, które nakręcone na podstawie powieści Henryka Sienkiewicza cieszyło się wielkim powodzeniem, dzięki czemu zasoby finansowe w trudnym okresie poprzedzającym wybuch wojny uległy pomnożeniu. „Quo vadis” Guazzoniego to fenomen w dziejach polskiej kultury filmowej – film był rozpowszechniany we wszystkich zaborach, w miejscowościach będących centrami życia administracyjnego i miejscach, których z trudem doszukać się można na ówczesnych mapach administracyjnych, publiczność rekrutowała się z przedstawicieli wyrobionych intelektualnie elit, ale także uczestników jarmarcznych form zaspokajania społecznych potrzeb⁹⁸. Zresztą obraz ten wracał do kin niemal do końca dekady.

Sytuację zmieniła Wielka Wojna i restrykcyjne regulacje wynikające ze specyfiki nowego systemu administrowania sferą publiczną. Już w sierpniu 1914 roku właściciele zakładów fotograficznych, dyrektorzy kinematografów i inni branżyści dysponujący sprzętem do rejestracji ruchomych obrazów zostali poinformowani o obowiązujących zakazach:

Amatorzy fotografii, przede wszystkim poszukiwacze zdjęć kinematograficznych powinni się mieć na baczności, dokonywanie bowiem wszelkich zdjęć publicznych jest surowo karane. W wyjątkowych razach, po uzyskaniu każdorazowego pozwolenia od władz, mogą to czynić zawodowi fotografowie, posiadający swoje zakłady w mieście; ale i im są zabronione zdjęcia kinematograficzne⁹⁹.

Konsekwencją tych przepisów był totalny kryzys w handlu materiałami fotograficznymi, a w krótkim czasie niemal wszystkie składnice artykułów fotochemicznych przestały istnieć¹⁰⁰. Zapewne tymi względami można wytłumaczyć całkowity zanik własnych przedsięwzięć kinematograficznych na terenie Królestwa Polskiego w pierwszych miesiącach wojny. Mimo to, właśnie w ostatnim okresie rosyjskiego panowania, a więc do lata roku 1915, Hertz nie mógł narzekać. Oczekując na rozpoczęcie regularnej produkcji, posiadał świetnie, jak na ówczesne warunki, zorgani-

⁹⁸ Małgorzata Hendrykowska, *Pierwszy spektakl dla mas. Quo vadis Enrico Guazzoniego na ziemiach polskich (1913-1914)*, Kwartalnik Filmowy Iluzjon 1995, nr 1-4, s. 107.

⁹⁹ *Ostrożnie z fotografowaniem*, Kurier Warszawski 1914, nr 223, s. 3, *Ostrożnie z fotografowaniem*, Kurier dla Wszystkich 1914, nr 4, s. 2.

¹⁰⁰ Kurier dla Wszystkich 1914, nr 35, s. 2.

zowane przedsiębiorstwo, zespół realizacyjny, w którym wybijał się operator Witalis Gołogowski używający pseudonimu Korsak, mógł liczyć na renomowanych aktorów scen rządowych, takich jak Bolesław Leszczyński, czy Stanisław Knake-Zawadzki, oraz miał opracowaną strategię rynkową, którą streścić można jednym zdaniem – to publiczność decyduje o repertuarze, a nie producenci. Oczekiwanie społeczne na polską produkcję tworzyło dodatkowy asumpt do podjęcia działań. Zapewne podczas długich miesięcy wojennych aktualne były postulaty, jakie wiosną 1914 roku wyartykułował jeden z autorów czasopisma „Kino-Teatr i Sport”, na łamach którego swymi poglądami na kino dzielił się z czytelnikami także Aleksander Hertz. Według wzmiankowanego publicysty świadoma strategia repertuarowa mogła być jedynie wtedy realizowana, gdy zostaną rodzimi właściciele iluzjonów uwolnieni od dyktatu zagranicznych centrali wynajmu kopii filmowych:

Kino zacznie kuleć o ile właściciele teatrów nie zważą tej supremacji fabrykantów. A obalić ją można tylko jednym sposobem: zorganizować na miejscu własną fabrykę, która będzie pracować na obsta-lunek. Każdy teatr musi w niej wykonywać takie obrazy dla siebie jakie mu będą potrzebne¹⁰¹.

Aleksander Hertz miał własne kina, a zatem filmy produkował na użytek administrowanych lub powiązanych z nim iluzjonów. Jako gracz rynkowy wiedział też, że znajdzie dla nich zbyt, zarówno w stołecznych, jak i prowincjonalnych kinach, co w warunkach niemal monopolistycznych czyniło z niego kinematograficznego magnata.

Witold Jezierski, publicysta „Kurier Poranny”, równo dwadzieścia lat po wybuchu Wielkiej Wojny pokusił się o podsumowanie wczesnego okresu polskiej kinematografii, nazywając go „długotrwałym niemowlęctwem polskiego filmu”¹⁰². Jezierski napisał, iż powodzenie „Sfinksa” rozpoczęło się od premiery „Halki” w 1913 roku oraz że rok następny przyniósł realizację czterech filmów, które miały podtrzymać dobrą passę wytwórni: „Fatalna godzina”, „Wykolejenie”, „Meir Ezofowicz” i „Słodycz grzechu”. W rzeczywistości „Meir Ezofowicz” pochodzi z roku 1911, „Wykolejenie” to „Wykolejeni”, dzieło będące kompilacją fabuły „Aszantki” Włodzimierza Perzyńskiego i „Edukacji Bronki” Stefana Krzywoszewskiego, które miało swoją premierę w styczniu 1913 roku, „Słodycz grzechu” wyprodukowana została przez powiązaną z Hertzem wytwórnię „Sokół”, a „Fatalna godzina” przez należący do

¹⁰¹ Al. (Aleksander Drac?), *Długi metraż*, Kino-Teatr i Sport 1914, nr 1, s. 4.

¹⁰² Witold Jezierski, *Długotrwałe niemowlęctwo polskiego filmu*, Kurier Poranny 1934, nr 337, s. 6. Podobnego terminu użył nieco wcześniej Jarosław Janowski, który omawiając dzieje polskiego filmu, wyróżnił trzy epoki: okres niemowlęctwa trwający do 1922 roku, kiedy to „ukazywały się obrazy pozbawione wartości kinograficznej (sic!), pierwsze próby mające świadczyć, że przecie i my potrafimy skleić film; okres »walki o artystyczną (i kasową) wartość filmu« od 1922 do 1928 roku i okres »podnoszenia się technicznego filmu», od 1928 r., patrz: tenże, *Drogami polskiej X-tej Muzy*, Kino Teatr 1929, nr 18, s. 3.

Henryka Finkelsteina „Kosmofilm”. „Sfinks” w roku 1914 podpisał się pod jedną tylko fabularną inicjatywą – „Niewolnicą zmysłów”, którą według scenariusza (prawdopodobnie) Kazimierza Hulewicza, wiceprezesa Warszawskich Teatrów Rządowych, a od grudnia 1914 roku również dyrektora Teatru Rozmaitości, przeniósł na ekran Jan Pawłowski. Hulewicz był protektorem nastoletniej Apolonii Chałupiec, znanej już od 1911 roku bywalcom warszawskich scen pod pseudonimem Pola Negri i dość wcześnie zorientował się, że film daje wielkie możliwości rozwoju aktorskiej kariery jego protegowanej. Być może scenariusz do „Niewolnicy zmysłów” był rezultatem porozumienia, jakie zawarł z Aleksandrem Hertzem – jedynym człowiekiem w Warszawie mogącym zrealizować jego zamysł¹⁰³. W wyniku tego:

Pola odniosła pierwszy sukces filmowy w „Niewolnicy zmysłów”, obok Pawłowskiego, Karlińskiego (syna Knake-Zawadzkiej), oraz baletu opery warszawskiej. Nota bene... kierowała zdjęciami do tego obrazu... jako reżyser! Pozycja została sprzedana rosyjskiej filii wytwórni Pathé i eksploatowana po całym świecie przy „pewnej kasie”. „Sfinks” drżąc przed obawą utraty takiej gwiazdy podpisał z nią naprędce kontrakt czteroletni¹⁰⁴.

W „Pamiętniku gwiazdy” Pola Negri nie wspomina nikogo poza Hertzem i Hulewiczem, podkreślając jednak pionierski charakter omawianego przedsięwzięcia. Przywołuje ciężkie warunki realizacji, ciasne garderoby, które w żaden sposób nie przypominały późniejszych hollywoodzkich luksusów i... kolektywną formułę pracy, bez której niemożliwe byłoby zakończenie projektu:

„Niewolnica zmysłów” powstała naszym wspólnym wysiłkiem: każdy miał różne dodatkowe funkcje, nie tylko to do czego był zaangażowany. Ja, oprócz pracy nad scenariuszem, sama się charakteryzowałam, szyłam kostiumy, układałam balet. Hertz malował dekorację i kierował kamerą, co nie budziło zdziwienia. Gramofon, oprócz tego, że wywoływał odpowiedni nastrój, dostarczał jeszcze podkładu muzycznego dla baletu. Życie w studio w tych gorączkowych dniach było nie tylko proste, ale i pyszną zabawą. Wybuchy temperamentu czy kłótnie zdarzały się rzadko. „Niewolnica zmysłów” pod każdym względem była naszym filmem¹⁰⁵.

¹⁰³ Autorstwo scenariusza „Niewolnicy zmysłów” prawdopodobnie nigdy nie zostanie ostatecznie ustalone. W interesującym opracowaniu wydanym pod koniec lat dwudziestych Tadeusz Miciukiewicz, omawiając sylwetkę Poli Negri, napisał: „W kwietniu 1914 do wytwórni „Kosmo Film” (sic!), która mieściła się przy ul. Rymarskiej 16, przyszedł aktor teatralny, p. Żytecki i przedłożył dyrektorowi tej wytwórni scenariusz filmowy, oświadczając że scenariusz ten pochodzi od Poli Negri, która by chętnie zagrała w filmie. Jak się później okazało, scenariusz ten powstał przy wybitnej współpracy p. Hulewicza, wiceprezesa Teatrów Rządowych. Scenariusz ten wytwórnia bardzo sumiennie przejrzała i po wprowadzeniu szeregu poprawek postanowiono go zrealizować”, patrz: Tadeusz Miciukiewicz, *Tajemnice ekranu. Ludzie filmu*, Warszawa 1929, s. 69.

¹⁰⁴ Witold Jeziński, *Pierwsze filmy polskie*, Kino 1933, nr 37, s. 3.

¹⁰⁵ Pola Negri, *Pamiętnik gwiazdy*, tłum. Tadeusz Evert, postawie napisał Jacek Fuksiewicz, Warszawa 1976, s. 98.

Zdjęcia, według jednych relacji, kręcone były w atelier przy Rymarskiej w pomieszczeniach „Kosmofilmu”, które zostały wypożyczone przez Hertza, zaś plenerowe sekwencje powstawały na dziedzińcu domu przy ul. Bielańskiej 5, koło kina „Gigant” – w miejscu, w którym królowały jeszcze piękne ogrody, ale w 1921 roku zainstalowany został, po przeprowadzce z ul. Hipotecznej 8, Teatr „Nowości”¹⁰⁶. Zdaniem Poli Negri, Jan Pawłowski nie korzystał ze studia przy ul. Rymarskiej, a sceny atelierowe realizował we własnych pomieszczeniach „Sfinksa”, które mieściły się w kamienicy u zbiegu Nowego Świata i Alei Ujazdowskich¹⁰⁷. W jeszcze jednej relacji Negri wspominała, że wszystkie „zdjęcia pokojowe” nagrywane były w wynajętym przez nią studiu fotograficznym przez właściciela tego atelier, który wcześniej specjalizował się w fotografii portretowej, a okazał się zdolnym operatorem filmowym. Miejscem zdejmowania plenerów był pobliski ogródek kawiarniany, udostępniony przez właściciela bezpłatnie, w zamian za obietnicę zatrudnienia w jednej ze scen jego córki¹⁰⁸.

„Niewolnica zmysłów” była prezentem „Sfinksa” na pierwsze wojenne święta bożonarodzeniowe¹⁰⁹. Nie był to najlepszy czas na przyciąganie do kin spragnionych wrażeń kinomanów, bowiem na przedpolach Warszawy stały oddziały 9 armii niemieckiej, która już od września przebywała w okolicach Pruszkowa i Konstancina. Prasa zatem, miast zachęcać do pobytu w kinach „Urania” i „Apollo”, a po kilku dniach także w „Sfinksie”, gdzie prezentowano „kino dramat w 4 częściach ze znakomitą Polą Negri”, zamieszczała przede wszystkim dramatyczne opisy reporterskie ze zniszczonych podwarszawskich miejscowości:

Z górnych pięter warszawskich kamienic widać było dymy toczącej się w oddali bitwy. Miasto stało się bezpośrednim zapleczem frontu. Przeciągały przez nie kolumny wojska, wypatrywano szpiegów, tysiącami zwożono rannych z pola bitwy¹¹⁰.

Dla Poli Negri występ w „Niewolnicy zmysłów” nie był finansowo intratnym przedsięwzięciem – honorarium aktorskie wynosiło zaledwie 150 rubli¹¹¹, ale prze-

¹⁰⁶ Tadeusz Miciukiewicz, dz. cyt. Nie wiadomo, kto był informatorem autora, bowiem napisał on w uwagach poprzedzających rozdział o Poli Negri jedynie tyle: „Historia jej odkrycia dla filmu jest zaiste niezwykła. Oto jak wyglądała ona, przedstawiona pokrótce przez osoby, które były świadkami bezpośrednich narodzin jej wielkiej kariery”.

¹⁰⁷ Pola Negri, dz. cyt., s. 97.

¹⁰⁸ *Pola Negri własnymi słowami*, oprac. Mariusz Kotowski, Warszawa 2014, s. 29.

¹⁰⁹ *Kurier Warszawski* 1914, nr 355, s. 1.

¹¹⁰ Jerzy S. Majewski, *Warszawa nieodbudowana. Lata dwudzieste*, Warszawa 2004, s. 15.

¹¹¹ *Dowiadujemy się, że, ... Kino 1930*, nr 3, s. 3. Józef Frydman podaje, że honorarium obejmujące również wynagrodzenie za scenariusz wynosiło 200 rubli. Scenariusz prawdopodobnie napisany przez Kazimierza Hulewicza przedstawiła Pola Negri za pośrednictwem młodego aktora Edwarda Żyteckiego jako swój, patrz: J. Fryd, dz. cyt., przywoływany wyżej Tadeusz Miciukiewicz, napisał z kolei, że scenariusz nosił tytuł „Na bezdrożu” a łączna suma za pracę nad skrypcem i kreacją dla Poli Negri wynosiła początkowo 125 rubli, ale „ze względu na miły

cież głównym celem było zdobycie uznania publiczności i kolejne angaże filmowe. Podobno jej zapał do pracy i poświęcenie były niezwykle¹¹², a przejawiało się to nie tylko w zaprezentowaniu kunsztu tanecznego – wszak tańce „apaszowski” i „salonowy” wykonane przez nią z wyjątkową brawurą były „gwoździem” filmowych atrakcji – ale także w wypożyczeniu na potrzeby realizacji prywatnych mebli jako rekwizytów¹¹³. Wspomniany wyżej Lech (Leopold) Orwicz-Brodziński konsekwentnie przez dziesięciolecie potwierdzał wersję Poli Negri o niemal autorskim jej wkładzie w realizację „Niewolnicy zmysłów”. Według niego, aktorka wyraziła zgodę na udział w tym filmie tylko pod trzema warunkami: scenariusz ma być napisany przez nią; sceny z jej udziałem mają być osobiście przez nią reżyserowane, a ponadto meble muszą pochodzić z jej mieszkania. Poszczególne części scenariusza Negri podobno dyktowała Brodzińskiemu, który opracowywał je i przystosowywał do pracy na planie – „czego tam nie było: miłość, zazdrość, zemsta, taniec wschodni itd.”. Podczas zdjęć była nie tylko aktywna, ale i wręcz apodyktyczna, czym musiała doprowadzać Hertza do ostateczności.

Zdawać by się mogło, że młoda aktoreczka przystąpi do filmowania załęczniona, skromna, nieśmiała... Tymczasem było coś wręcz przeciwnego. Pola zaczęła wszystkich musztrować, pieklić się awanturować po prostu. Wszyscy myśleli, że film nie zostanie ukończony, że będzie trzeba przerwać zdjęcia. Gdy przyszło do ustawiania mebli, salonu i sypialni, Pola Negri porozwieszała na ścianach swoje fotosy, szarfy od kwiatów, a nad łóżkiem powiesiła obrazek i różaniec. Twierdziła, że to jej daje nastrój. Szczęśliwie film skończono¹¹⁴.

Według tej samej relacji, oprócz Poli Negri w zespole aktorskim znaleźli się reż. Jan Pawłowski, Edward Żytecki, a w epizodach tancerki warszawskiej estrady: Janina Sokołowska, Zofia Tomaszewska i Joanna Kotkowska, która od czasu wspólnych zajęć w szkole baletowej przyjaźniła się z przyszłą muzą Lubitscha. Wśród epizodystów można też było rozpoznać scenografa Józefa Galewskiego i baletmistrza Wacława

i pożyteczny stosunek do wytwórni, podwyższono jej wynagrodzenie o 25 rubli”, patrz: Tadeusz Maciukiewicz, dz. cyt. Stanisław Sebel wymienia 300 rubli dla artystki wobec 1500 jakie kosztowała cała produkcja, patrz: *Trzydziestoletni jubileusz Stanisława Sebla*, Wiadomości Filmowe 1938, nr 18, s. 5. Jeszcze inną kwotę podają Leszek Armatus i Wiesław Stradomski twierdząc, że wynosiło ono 500 rubli, patrz: ciż, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów. Szkice o polskich filmach z lat 1914-1939*, Warszawa 1988, s. 18.

¹¹² Nawet po kilkudziesięciu latach Polę Negri traktowano nie tylko jako aktorkę „Niewolnicy zmysłów”. Bolesław Sołtys w 1947 roku napisał: „Pierwsze kroki w karierze filmowej stawiała Pola Negri w krajowej wytwórni Sfinks w Warszawie. Jako tancerka, baletnica i artystka teatralna zwróciła uwagę dyrektora tejże wytwórni, Hertza. Odnaczała się dobrymi warunkami zewnętrznymi, wyrazistością mimiki i dramatyczną gestykulacją. Pierwszy jej polski film to *Niewolnica zmysłów*, którego jest również producentką. Film ma szalone powodzenie i wkrótce następują dalsze, tenże, *Ze wspomnień kinomana. Wielka gwiazda i reżyser*, Film 1947, nr 18, s. 6.

¹¹³ J. Fryd, dz. cyt.

¹¹⁴ Leopold Brodziński, *Pierwszy film Poli Negri*, Kino dla Wszystkich i Teatr 1938, nr 1, s. 3.

Adlera, który podczas zdjęć z takim zaangażowaniem odtańczył z Polą Negri taniec apaszowski, że skończyło się to kontuzją aktorki¹¹⁵. Grana przez nią bohaterka, uboga tancerka, która przełamując środowiskowe uwarunkowania, robi oszałamiającą karierę, zdaniem biografy artystki Mariusza Kotowskiego, to nie tylko autobiograficzne faksymile, ale profetyczna zapowiedź jej przyszłego artystycznego życia¹¹⁶. „Niewolnica zmysłów” pomimo prymitywnej ówczesnej techniki zdjęć i reżyserii została – jak napisał wspomniany wyżej apologeta Poli Negri, a zarazem jej dłuugoletni sekretarz Lech Orwicz-Brodziński, bardzo dobrze przyjęta przez publiczność filmową poza Królestwem Polskim, a po pokazie w Moskwie artystka otrzymała kilka depeš z ofertami od różnych rosyjskich wytwórni¹¹⁷. Film zatem został przez Hertza, za pośrednictwem moskiewskich biur „Pathé”, wysłany do eksploatacji w rosyjskich kinach. Wiadomo, że miał kłopoty z cenzurą, bowiem za naruszającą obowiązujące kanony ekranowej moralności została uznana scena „tańca Salome”, podczas którego Pola Negri „płasała z głową Johanana na tacy” tak sugestywnie, że rosyjskich urzędnicy zażądali usunięcia jej z wyświetlanych kopii¹¹⁸. Pamięć (choć bardzo wybiórcza) o realizacji swego pierwszego filmu towarzyszyła Poli Negri nie tylko w spisywanych po latach pamiętnikach, ale także podczas spotkań z polskimi publicystami filmowymi, jak choćby Leonem Brunem, który w 1930 roku przeprowadzał z nią wywiad dla tygodnika „Kino”:

Przypominam sobie teraz, że mój pierwszy film szedł w Filharmonii Warszawskiej w 1913 (sic!), pt. „Niewolnica zmysłów”. Był to krok śmiały, niezwykle ryzykowny. Sama napisałam scenariusz, sama finansowałam i sama byłam reżyserką tego dramatu, który liczył 5 aktów, rzecz na owe czasy niebywała. Nadto – niektóre sceny były kolorowane – już wówczas!¹¹⁹

Reżyserię filmu przypisuje się Janowi Pawłowskiemu, który – zdaniem recenzenta „Gazety Porannej 2 Grosze” – był spiritus movens tego przedsięwzięcia¹²⁰. Jednak nie

¹¹⁵ Józef Galewski aż do 1944 roku przechowywał fotos z „Niewolnicy zmysłów”, na którym w tle tańczących Poli Negri i Wacława Adlera widać było grupę apaszów, a wśród nich autora wspomnień, patrz: tenże, dz. cyt., k. 28.

¹¹⁶ Mariusz Kotowski, *Pola Negri. Legenda Hollywood*, Warszawa 2011, s. 21.

¹¹⁷ Leon Brun, *Gwiazdy filmowe. Nieznane szczegóły z ich życia*, b.m.w., 1928, s. 29. Brun w rozdziale o Poli Negri cytuje niemal w całości zamieszczony w jednym z numerów wydawanego w Bydgoszczy „Przeglądu Teatralnego i Filmowego” artykuł autorstwa Lecha Orwicz-Brodzińskiego (właśc. Leopolda Trzebuchowskiego).

¹¹⁸ Tamże, s. 70. Pola Negri też wspominała ingerencje moskiewskiej cenzury, ale tłumaczyła je zupełnie innymi okolicznościami: „W czasach przedwojennych cenzura filmowa w Rosji działała na bardzo specyficznych zasadach. Władze sankcjonujące wszelkie formy publicznej rozrywki nie zgłaszały żadnych sprzeciwów wobec pokazywania w filmie całkowicie roznegliżowanych aktorek. Jeśli jednak produkcja zawierała jakiegokolwiek odwołania do kościoła – choćby jedną scenę, w której widać wiszący na ścianie krzyż – otrzymywała całkowity zakaz wyświetlania”, patrz: *Pola Negri własnymi słowami...*, s. 30.

¹¹⁹ Leon Brun, *Wizyta u Poli Negri*, Kino 1930, nr 1, s. 9.

¹²⁰ Stanisław Sebel, w wywiadzie, jakiego udzielił jednemu z pism branżowych z okazji swojego jubileuszu, na pytanie o realizację filmowego debiutu Poli Negri, odpowiedział: „Pamiętam doskonale jak to było! Obraz nosił tytuł *Niewolnica zmysłów*, reżyserował go Korsak”. Z uwagi na to, że Sebel sobie przypisuje autorstwo zdjęć, był

jego umiejętności inscenizacyjne zostały zauważone, ale uszlachetniający celuloidowy obraz status wybitnego aktora scenicznego, którego kreacje w warszawskim Teatrze Małym żywo zapadły w pamięci wymagającej publiczności.

Bardzo nam miło powitać dawnego znajomego, którego tak często oklaskiwaliśmy, który może sobie teraz powiedzieć: non omnis moriar, gdyż jest uwieczniony na ekranie. Podziwiać należy zdolność przystosowania się do innej techniki aktorskiej wymaganej w kinematografie, jaką tak wybitnie ujął p. Pawłowski¹²¹.

W jednej z publikacji pojawiła się informacja, do której należy podejść z niezwykłą ostrożnością. Wnikliwie analizujący życie filmowe stolicy redaktor rubryki „Przegląd kinematograficzny”, od listopada codziennie goszczącej na łamach cytowanej wyżej „Gazety Porannej 2 Grosze”, zauważył kogoś, kto powinien w tym czasie znajdować się ponad 1000 kilometrów na wschód, choć niewykluczone, że wędrował między Moskwą a Warszawą.

Widzimy na ekranie występy znanego nam dobrze artysty p. Edwarda Puchalskiego, który grą pewną swobody i naturalności oraz humorem, a jak trzeba dramatycznością, wybił się na czoło trupy kinematograficznej, który jest obecnie utalentowanym reżyserem i niepospolitym uczestnikiem jej udatnych popisów¹²².

Mimo obecności znanych aktorów teatrów warszawskich, którzy już wcześniej pokazali swoje emploi na ekranie, to właśnie przyszła gwiazda Hollywoodu – na razie jednak filmowa debiutantka – miała przyciągnąć ewentualną publiczność do kina.

Utalentowana artystka dramatyczna p. Pola Negri wystąpiła obecnie w obrazie kinematograficznym „Niewolnica zmysłów”, pierwszym z serii „Polska złota seria”. Zarówno grą jak i tańcami, wykazała p. Negri wielkie zdolności do popisów kinematograficznych¹²³.

Nie padło jeszcze w prasowych enuncjacjach literalne określenie „polska Asta Nielsen”, ale pojawiło się już przynajmniej jedno wyrażenie zapowiadające przyszłą asocjacje. Redaktor rubryki filmowej w „Gazecie Porannej 2 Grosze”, rekomendując premierę filmu, napisał, że polska debiutantka „wykazała niepospolite zdolności i w niczym nie

może Gołogowski czuwać, nie tylko jako operator, nad pewnymi komponentami organizującymi plan. Prawdopodobnie jednak owa wspomniana wcześniej przez Polę Negri kolektywna organizacja pracy spowodowała, iż dosyć swobodnie we wspomnieniach posługiwano się terminem reżyseria, patrz: *Trzydziestoletni jubileusz Stanisława Sebla...*

¹²¹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 814 (356), s. 2.

¹²² *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 815 (356), s. 3.

¹²³ *Z kinematografów*, Nowa Gazeta 1914, nr 601, wyd. pop., s. 5.

ustępuje słynnej artystce kinematograficznej Aście Nielsen¹²⁴. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie wszyscy byli entuzjastami kariery kinematograficznej Poli Negri – po jej następnym filmie „Studenci” pisano nawet, że „na całym świecie nie ma zwyczaju, aby baletnice grywały role bohaterek dramatycznych, nawet na ekranie”¹²⁵. W aktorskim światku też pojawiały się głosy dalekie od zachwytów. Seweryna Broniszówna znacznie wyżej stawiała umiejętności aktorskie czekającej dopiero na ekranowy debiut Haliny Bruczówny, o Poli Negri wyrażając się w sposób dość mało nacechowany celebrą:

Raziła mnie jej melodramatyczność, przesadna mimika i gestykulacja. Wszystko mnie śmieszyło. I wywracanie oczami, chwytnie się za głowę w rozpacz, i każdy krok obliczony na efekt. A ta okropna charakteryzacja! Czy tonące w czarnej mazi, przepastne oczodoły...¹²⁶.

Po wyeksploatowaniu taśmy w Warszawie „Niewolnica zmysłów” rozpoczęła ekranowe tournée po kinach prowincjonalnych, co w niektórych ośrodkach nastąpiło stosunkowo późno, ze względu na rozwój sytuacji frontowej. Najwcześniej zobaczyli Polę Negri mieszkańcy Lublina, bowiem kino „Oaza” pokazało jej filmowy debiut, „bardzo chwalony przez warszawską prasę”, już pod koniec stycznia 1915 roku¹²⁷. Nieco później, ale jeszcze zimą 1915 r. film „Sfinks” pod tytułem „Niewolnica miłości, niewolnica występku” zaprezentował wileński „Teatr Familijny R. Sztremera”, reklamując go jako „dramat życiowy w czterech wielkich aktach”, a Polę Negri nazywając „znaną bosonóżką”¹²⁸. W Łodzi, do której „filmy warszawskie” mogły docierać dopiero po przejściu stolicy Królestwa przez administrację niemiecką, zorganizowano premierowe seanse w grudniu 1915 roku. Miejscowy kinoteatr „Casino” uczynił, wzorem wcześniejszych doświadczeń rekomendacyjnych, z Poli Negri główną atrakcją seansu. Zapowiadana już jako „polska Asta Nielsen” wpisała swoją kreację w porządek narracyjny, którego gazety stołeczne nie podawały: *życie za kulisami, ku śliskiej drodze, szalony kaprys, niewolnica zmysłów i śmierć na scenie*¹²⁹. Po kilku dniach artystka stała się zresztą osobiście ozdobą sylwestrowego wieczoru, jaki przygotowano w łódzkiej sali koncertowej przy ul. Dzielnej. Miejskowa gazeta zachęcała do udziału w widowisku:

Dziś ujrzymy zatem w „naturze”, a nie na ekranie znakomitą artystkę, polską Astę Nielsen, którą niedawno podziwialiśmy na ekranach w dramatach „Żona”, „Niewolnica zmysłów” itd.¹³⁰

¹²⁴ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 813 (355), s. 4.

¹²⁵ *Nowy kinodram tow. „Sfinks”*, Godzina Polski 1916, nr 326a, s. 3.

¹²⁶ Stefania Beylin, *A jak było, opowiem...*, Warszawa 1958, s. 14.

¹²⁷ *Kronika. Dzisiejszy program „Oazy”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 26, s. 3.

¹²⁸ *Kurier Litewski* 1915, nr 26, s. 4.

¹²⁹ *Gazeta Łódzka* 1915, nr 325, s. 4.

¹³⁰ *Pola Negri w Łodzi*, *Gazeta Łódzka* 1915, nr 347, s. 3.

Pola Negri jeszcze kilkakrotnie gościła w Łodzi, choć nie zawsze jej wizyty kończyły się aplauzem wielbicieli¹³¹. Do Częstochowy „Niewolnica zmysłów” trafiła dopiero w styczniu 1916 roku, a miejscowy „Odeon” anonsował ten pokaz, co stawało się powoli normą, wykorzystując niekwestionowany już gwiazdorski status artystki. Zapowiadając premierę, skoncentrował się właściwie tylko na odtwórczyni tytułowej roli – „Pola Negri jest warszawską Astą Nielsen, która odtworzyła epizod z własnego życia. Obraz ten dał jej sławę, majątek i nazwę polskiej królowej kinematografu”¹³². „Niewolnicę zmysłów” prezentowano jeszcze przez kilka wojennych sezonów, głównie w kinach na prowincji. W piotrkowskim iluzjonie „Victoria” przez cztery wieczory kwietnia roku 1917 roku demonstrowana była jako „znakomity dramat miłosny w pięciu aktach, przedstawiający życie lekkomyślnej kobiety *Miłość i namiętność*”¹³³. Ten sam tytuł towarzyszył grudniowej projekcji w krakowskim kinie „Promień”¹³⁴.

Być może film zawędrował do rosyjskich kin za pośrednictwem rosyjskiego kinematograficznego inwestora o nazwisku Bystricki, który wykupił prawa eksploatacji, pozostawiając Hertzowi wyłączność na wyświetlanie w kinach Królestwa Polskiego, a następnie odsprzedał je z trzykrotnym zyskiem moskiewskiej ekspozyturze firmy „Pathé”. Z całą pewnością kierowne przez Bystrickiego towarzystwo „Creo” było organizatorem moskiewskich pokazów „Niewolnicy zmysłów”¹³⁵. Według tego samego przekazu, to Bystricki miał nakłonić Hertza i Finkelsteina do zawarcia z Polą Negri kilkuletniego kontraktu¹³⁶. Warto w tym momencie wrócić do wspomnień Józefa Galewskiego, które nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do wyjątkowego znaczenia pierwszego wojennego filmu „Sfinksa”. „Niewolnica zmysłów” nie była li tylko obliczoną na szybką eksploatację incydentalną produkcją – realizacja wymagała sporych nakładów finansowych, które pozwoliły na zbudowanie atrakcyjnych dekoracji, kręcenie wielu wersji tych samych, istotnych dla budowania ekranowego napięcia, scen, a nawet na zainstalowanie na planie telefonu, co bardzo pomagało w komunikacji między członkami ekipy realizacyjnej.

Na tym pierwszym filmie w atelier Sfinksa (...) znalazło się trochę miejsca na schowanie kilku dekoracji, kilku mebli. Atelier zajmowało osobny lokal odgradzony od reszty i w czasie zdjęć od wiosny do

¹³¹ „Casino”, Gazeta Łódzka 1916, nr 299, s. 3.

¹³² Goniec Częstochowski 1916, nr 15, s. 2.

¹³³ Dziennik Narodowy, 1917, nr 51, s. 1.

¹³⁴ Nowa Reforma 1917, nr 588, wyd. por., s. 3.

¹³⁵ *Lietopis rossijskiego kino 1863-1929*, otwiewstwiennyj redaktor A. S. Dieriabin, Moskwa 2004, s. 162.

¹³⁶ *Pierwsze kroniki kinematografii polskiej (4)*, Kurier Filmowy 1930, nr 2, s. 5. O eksploatacji „Niewolnicy zmysłów” przez firmę „Pathé” wspomina także Stanisław Sebel, patrz: *Trzydziestoletni jubileusz Stanisława Sebla...*

jesieni zawsze był dyżurny ze strony Sfinksa, który nawet nocą pilnował gdy były na sali jakieś meble, obrazy, dywany i lampy. (...) Garderoba męska i obok mała damska znajdowały się na 7 piętrze w dużym pokoju, który zajmował jeden ze współwłaścicieli Sfinksa H. Finkelstein¹³⁷.

Na początku lutego 1915 roku oczekiwania na pojawienie się kolejnego polskiego filmu zostały spełnione. Kilka dni przed premierą, czytelnicy rubryki „Z kinematografów” zamieszczanej na łamach „Kuriera Porannego” dowiedzieli się, że:

Utwór Lucjana Rydla „Zaczarowane koło” w przeróbce kinematograficznej utrwalaony został w wykonaniu naszych artystów, z seniorem sceny polskiej Bolestawem Leszczyńskim na czele. Jak każdy obraz kinematograficzny w ogóle, tak dany w szczególności, ma tę jeszcze jedną wielką zaletę, że podaje nam utwór w formie, jaka ze względów czysto technicznych na deskach teatralnych jest niemożliwa, a więc szarżę husarji, śmierć hetmana, ścięcie jaworu¹³⁸.

Premiera odbyła się 5 lutego w „Cinema Panorama”. W drugim akcie balet Teatru Wielkiego wykonał mazura, obraz ilustrowały śpiewy wykonane przez chóry mieszane, ale co ważniejsze seans uzupełniała projekcja „wspaniałych zdjęć z natury dokonanych podczas wycieczki szkolnej” zatytułowanych „Malowniczy Wilanów”¹³⁹. Porządek prezentacji koncentrował się wokół pięciu aktów: *Kuszenia, Uczty na zamku sandomierskim, Szarży husarii polskiej, Zabójstwa w lesie i Śmierci wojewody*¹⁴⁰. Wiadomo też, że Aleksander Hertz zdecydował się na bardzo szeroką akcję plakatuową prowadzoną na słupach ogłoszeniowych¹⁴¹. Dziwnym trafem tego samego dnia do kin „Palais de Glace” i „Kultura” zawitało inne „polskie arcydzieło kinematograficzne” „Karpaccy górale”, a „Corso” przypomniało wcześniejszy obraz „Kosmofilmu” – „Fatalną godzinę”. Bywalcy warszawskich kinematografów otrzymali w ten sposób prawdziwy festiwal polskich filmów, choć gatunkowo różnorodnych to jednak ze zdecydowanie wspólnym mianownikiem, co szczególnie było widoczne w przypadku obrazów premierowych – „Zaczarowanego koła” i „Karpaccich górali”.

Niejednokrotnie zarzucano przedsiębiorstwom kinematograficznym, że zaniedbują repertuarowski, że nie korzystają z arcydzieł literatury polskiej, które można by wszakże częstokroć z wielkim

¹³⁷ Józef Galewski, dz. cyt., k. 24. Autor wspomnień pisanych po dziesięcioleciach nie jest, co zrozumiałe, zbyt precyzyjny – pisze np. o Finkelsteinie jako o współwłaścicielu „Sfinksa” już w 1914 roku. W okresie kręcenia „Niewolnicy zmysłów” prowadził jeszcze „Kosmofilm” i urzędował przy ul. Rymarskiej. Opisana sytuacja mogła zatem mieć miejsce podczas późniejszych realizacji wytwórni.

¹³⁸ Z *kinematografów*, Kurier Poranny 1915, nr 15, s. 2.

¹³⁹ Kurier Warszawski 1915, nr 36, s. 1. Inny tytuł, pod jakim dokument ten był prezentowany w „Palais de Glace” brzmiał „Wilanów – siedziba królewska”, patrz: Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 917 (99), s. 1.

¹⁴⁰ Nowa Gazeta 1915, nr 162, wyd. pop., s. 2.

¹⁴¹ Kurier Poranny 1915, nr 36, s. 1.

powodzeniem transportować na filmę kinematograficzną. Zdarzało się też, że obrazy zaczerpnięte z bogatej skarbnicy literatury ojczystej wystawiano w interpretacji artystów obcych, którzy z natury rzeczy nie byli zdolni oddać ducha ich należycie. Z uznaniem powitać się godzi fakt ukazania na ekranie kinematograficznym „Zaczarowanego Koła” Lucjana Rydla. Tym razem wykonanie tego pięknego poematu dramatycznego powierzono artystom polskim z p. Bolesławem Leszczyńskim na czele. Nadmienić wypada, iż dzieło znakomitego poety, osnute na tle legendy o diable Borucie, przesunęło się przez ekran kinematograficzny w formie najpełniejszej. Niektóre fragmenty akcji ze względów natury technicznej na deskach scenicznych pomijane itp. w przestrzeni kinematograficznej wiernie odtworzone będą¹⁴².

Kulturowy charakter tych adaptacji, wiążąc je z czasoprzestrzennym kontekstem, świetnie omówiła Małgorzata Hendrykowska. Wskazała ona na wypracowaną przez ówczesnych producentów i realizatorów umiejętność aktualizowania filmowych adaptacji literatury. W tym przypadku nie chodziło jedynie o reinterpretowanie znaczeń zawartych w klasycznych tekstach uznanego piśmiennictwa, ale o odnajdywanie dodatkowych sposobów odczytania związanych z nastrojami społecznymi, oczekiwaniami i doświadczeniem kulturowym odbiorców¹⁴³. Opinia publiczna w roku 1915 zdawała sobie sprawę z istnienia tych wszystkich uwarunkowań.

Mnóstwo przepięknych sytuacji, pomysłowa inscenizacja, czysto swojski charakter utworu, obfitującego w sceny liryczne i dramatyczne, niezmiernie interesujące wprowadzenie figur fantastycznych, oto ucztą estetyczną jaka dziś czeka bywalców Panoramy. Na końcu wiadomość ważna oto w głównej roli występuje mistrz dramatu polskiego, znakomity nasz artysta Bolesław Leszczyński. Cóż więcej żądać aby sprawić, żeby tłumy publiczności podążyły na ulicę Karową. Te dwa nazwiska, Lucjan Rydel i Bolesław Leszczyński – wystarczą!¹⁴⁴

Intensywnie prowadzona prasowa akcja promocyjna na łamach warszawskich dzienników, poza entuzjastycznym podkreślaniem poszczególnych komponentów obrazu, wskazywała na konieczność odwiedzenia sali kinowej – „Co można powiedzieć o tym utworze” – pytał redaktor „Gazety Porannej 2 Grosze” i natychmiast udzielał odpowiedzi – „Nic – wszystko będzie za blade, za nikłe. Trzeba pójść i zabaczyć te wspaniałe sceny, pełne wdzięku i poezji”¹⁴⁵. Aleksander Hertz, dostrzegając ów „wdzięk i poezję”, dał zresztą adaptacji dramatu Lucjana Rydla drugą młodość, wpro-

¹⁴² *Z kinematografów. Lucjan Rydel i Bolesław Leszczyński w kinematografie*, Kurier Warszawski 1915, nr 13, s. 2-3.

¹⁴³ Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...*, s. 210-211.

¹⁴⁴ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 854 (36), s. 3.

¹⁴⁵ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 865 (47), s. 3.

wadzając film – prawdopodobnie z nowymi napisami międzyuciovymi i przemontowanymi scenami, ponownie na ekrany w marcu roku 1917.

Pragnąc zadośćuczynić nastrojowi i tendencjom doby obecnej, postanowiliśmy po dokonaniu niektórych uzupełnień, wznowić pokazy jednego z najefektowniejszych naszych obrazów, do którego treści zacerpnęliśmy z jednej z pereł literatury polskiej „Zaczarowane koło”¹⁴⁶.

„Zaczarowane koło” pokazywał także kinoteatr „Filharmonia” przy aplauzie żywo reagującej, na poszczególne sekwencje, publiczności. Projekcję wzbogacała imponująca oprawa muzyczna – specjalnie napisany utwór chóralny, wykonany przez sześćdziesięciosobowy zespół¹⁴⁷, a dochód jednego z seansów przeznaczony został na powiększenie budżetu Towarzystwa Przyjaciół Wydziałowej Szkoły H. Wawelberga i B. Rotszwanda¹⁴⁸. Warszawska premiera została też odnotowana poza Królestwem Polskim. W Wilnie w oczekiwaniu na lokalną prezentację podkreślono rozszerzony charakter inscenizacji, wykorzystanie pozateatralnych środków budowania napięcia, słowem przygotowywano miejscowych bywalców kin na wyjątkowe wydarzenie¹⁴⁹.

Jeszcze w marcu 1915 roku „Zaczarowane koło” wraz z „małowniczymi widokami pałacu i parku w Wilanowie” zawędrowało do lubelskiego kina „Oaza”. Miejscowy recenzent chwalił akcję, ekspozycję i plenery. Mniej podobały mu się „dekoracje zamku wojewodzińskiego”¹⁵⁰. Do galicyjskich kin „Zaczarowane koło” miało dłuższą drogę – lwowski „Kopernik” zorganizował projekcję dopiero w połowie grudnia 1916 r., rekomendując ją jako „niespodziankę sezonu kino-teatralnego”¹⁵¹, rzeszowska „Olimpia” mogła na premierę zaprosić w pierwszych dniach stycznia roku 1917. Ten „pięcioaktowy dramat, pierwszorzędnej firmy Sfinks w Warszawie ma ciągle powodzenie, co najwymowniej świadczy, że ma być wspinałym dziełem sztuki”¹⁵² – donosił miejscowy tygodnik. Przed prezentacją w krakowskim kinoteatrze „Nowości” także tamtejsza opinia publiczna podkreśliła kontekst kulturowy realizacji:

Przemysł filmowo-kinematograficzny zwraca się obecnie do motywów polskich i sięga nawet do polskiej literatury dramatycznej, co za znamienny objaw czasu i chwili politycznej uważać należy¹⁵³.

¹⁴⁶ Przegląd Poranny 1917, nr 74, s. 1.

¹⁴⁷ Kurier Warszawski 1917, nr 77, s. 1.

¹⁴⁸ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 137, wyd. pop., s. 3.

¹⁴⁹ „Zaczarowane koło” w *kinematografie*, Kurier Litewski 1915, nr 2, s. 3.

¹⁵⁰ „Zaczarowane koło” w *kinematografie*, Ziemia Lubelska 1915, nr 63, s. 3.

¹⁵¹ Kurier Lwowski 1916, nr 627, wyd. por., s. 3.

¹⁵² *Zaczarowane koło*, Głos Rzeszowski 1917, nr 1, s. 3.

¹⁵³ „Zaczarowane koło” w *kinie „Nowości”*, Nowa Reforma 1916, nr 49, wyd. pop., s. 2.

W zachodnich dzielnicach odzyskanego państwa ekranizację Rydłowego dramatu pokazywano jeszcze parę lat po zakończeniu Wielkiej Wojny, np. bydgoski kinematograf „Kammer-Lichtspiele” wyświetlał go w czerwcu roku 1920¹⁵⁴.

Uzupełnieniem polskiej produkcji filmowej przed opuszczeniem Warszawy przez Rosjan była realizacja zaprezentowanego w marcu 1915 roku „dramatu w 4 wielkich aktach na tle wypadków wojny obecnej” zatytułowanego „Szpieg”¹⁵⁵. Autorzy opracowań poświęconych filmowi polskiemu: Władysław Banaszkiwicz i Witold Witczak nie mieli wątpliwości, przypisując ten film „Sfinksi”¹⁵⁶. Tymczasem z inzeratu zamieszczonego w „Kurierze Porannym” wynika, że wyprodukowała go Fabryka Obrazów Kinematograficznych – Towarzystwo „Kosmofilm”, która sprzedała prawo wyłącznej eksploatacji Towarzystwu „Sfinks”¹⁵⁷. Być może, iż w obliczu dyskutowanej i spodziewanej fuzji obu wytwórni, „Szpieg” był aportem, wkładem Henryka Finkelsteina we wspólne przedsięwzięcie, dzięki któremu mógł objąć on dyrektorską posadę u Hertza w „Sfinksi”. Premiera odbyła się w kinie „Apollo” i podobnie jak w przypadku „Zaczarowanego koła”, śródmiejskie słupy ogłoszeniowe wypełniły się plakatami informującymi o szczegółach tej prezentacji¹⁵⁸. Jako autor scenariusza w prasowych doniesieniach wymieniany był Witalis Korsak-Gołogowski¹⁵⁹, a wśród wykonawców „aktorzy teatrów warszawskich z ulubieńcem szanownej publiczności Władysławem Szczawińskim oraz udziałem pp. Starskiej, Bukojemskiej i Olszewskiego”¹⁶⁰. Fragment filmu (około 19 minut) został odnaleziony przez Kamila Stepana i Jerzego Maśnickiego w 1999 roku podczas kwerendy w Rosyjskim Archiwum Filmowym „Gosfilmofond” w Białych Stółbach koło Moskwy, lecz na jego podstawie nie tylko trudno omówić fabułę, ale nawet skonstatować, czy akcja dzieje się w Kaliszu czy Warszawie, bowiem na taką jej lokalizację wskazywała wcześniejsza literatura przedmiotu¹⁶¹. Pewne natomiast jest, iż film prezentowany był przy dużym zainteresowaniu publiczności¹⁶².

W pierwszym roku trwania Wielkiej Wojny umocniła się zatem pozycja Hertza, ale nie znaczy to, iż poza „Sfinksem” istniała całkowita pustka, brak jakichkolwiek

¹⁵⁴ Dziennik Bydgoski 1920, nr 140, s. 4.

¹⁵⁵ Kurier Warszawski 1915, nr 61, dod. por., s. 1.

¹⁵⁶ Władysław Banaszkiwicz, Witold Witczak, dz. cyt., s. 120-121.

¹⁵⁷ Kurier Poranny 1915, nr 53, s. 1.

¹⁵⁸ Kurier Poranny 1915, nr 61, s. 1.

¹⁵⁹ Nowa Gazeta 1915, nr 98, wyd. pop., s. 1.

¹⁶⁰ Nowa Gazeta 1915, nr 102, wyd. pop., s. 1.

¹⁶¹ Kamil Stepan, dz. cyt., s. 86.

¹⁶² *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 104, wyd. pop., s. 4.

inicjatyw, prób wkroczenia do świata celuloidowej wyobraźni. W lipcu 1915 roku na zgromadzeniu, jakie odbyło się w pałacu Kronenberga pod przewodnictwem adwokata Henryka Konica, Centralny Komitet Obywatelski postanowił nie tylko przeciwdziałać demoralizującemu wpływowi filmów za pośrednictwem systematycznej akcji prasowej¹⁶³, ale także zamierzał doprowadzić do „zorganizowania polskiej pracowni filmów z obrazami o dodatnim wpływie moralnym”¹⁶⁴. Nic nie wiadomo na temat kontaktów Aleksandra Hertza z aktywistami polskiego samorządu, więc prawdopodobnie ta deklaracja, jakkolwiek nigdy nie zrealizowana, była oddzielną inicjatywą, która w obliczu zmiany statusu administracyjnego Warszawy została odłożona ad acta.

„Sfinks” między sensacją a melodramatem

Pola Negri, jako czołowa aktorka wytwórni, wystąpiła w latach Wielkiej Wojny jeszcze w siedmiu filmach „Sfinksa”: „Żona” (1915), „Studenci” (1916), trzech odstonach „Tajemnic Warszawy”: „Tajemnica Alei Ujazdowskich”, „Arabella”, „Pokój nr 13”, dramacie „Jego ostatni czyn” i „Bestia (1917). Zerwanie z Aleksandrem Hertzem i zawarcie kontraktu z niemiecką wytwórnią „Saturn-Film”, stanowiące kolejny etap sięgania po status międzynarodowej gwiazdy, odbyły się, jeśli wierzyć właścicielowi „Sfinksa”, nie tylko za obopólną zgodą, ale nadto okazało się wykalkulowaną przez producenta grą wizerunkową. Co prawda relacje Poli Negri i Hertza różnią się, ale w każdej z nich zapewne tkwi ziarno prawdy i emocje z tym wydarzeniem związane. Kazimierz Augustowski, publicysta takich pism branżowych dwudziestolecia międzywojennego, jak: „Wiadomości Filmowe” i „X Muza”, a także powojennego „Filmu”, któremu zresztą zawdzięczamy najwięcej informacji biograficznych dotyczących pioniera polskiej kinematografii, kilka lat po śmierci Aleksandra Hertza, powołując się na rozmowę, jaką z nim na ten temat przeprowadził, oświadczył:

pierwszy film z Polą Negri nakręcony był w 1914 roku. Po tym pierwszym filmie poszły inne, aż wreszcie Pola w 1916 roku nagrała film polsko-niemiecki, a grany przez mieszany zespół artystów

¹⁶³ Referat mecenasa Konica odbierany był także jako efekt rywalizacji narodowościowej polsko-żydowskiej w branży kinematograficznej. Omawiając ten kontekst, „Kurier Warszawski” – pismo o orientacji narodowo-demokratycznej – skomentował: „Z powodu referatu mecenasa Konica w sprawie kinematografów, odczytanego w warszawskim Komitecie Obywatelskim i przyjętego z powszechnym uznaniem, nie tylko krzykacza prasa żargonowa, lecz nawet poważniejsza hebrajska *Hacefira* wystąpiła z gwałtownymi protestami. Projektowana przez mec. Konica kontrola nad kinematografami, które jak wiadomo, stały się rozsadnikiem deprawacji ohydnej, uważana jest przez prasę żydowską za niecny zamach na stan posiadania żydowskiego. *Hacefira* wymyśla członkom Komitetu Obywatelskiego, którzy ośmielili się zalecać kontrolę nad kinematografami, i dodaje uszczypliwie, że *kapitał polski* chciałby obecnie przystąpić do zyskownego przemysłu. Coraz lepiej! Polacy protestują przeciw systematycznemu zatrutowaniu społeczeństwa przez kinematografy, a prasa żydowska krzyczy: Ręce precz! To jest nasz interes i nikomu zaglądać do niego nie wolno”, patrz: *Przegląd prasy. W sprawie kinematografów*, Kurier Warszawski 1915, nr 174, s. 4.

¹⁶⁴ *Kronika. Przeciw kinematografom w Warszawie*, Czas 1915, nr 356, wyd. wiecz., s. 2.

polskich i niemieckich. Po tym filmie Pola Negri zaangażowana została do Berlina. Stanowisko, jakie początkowo zyskała, przynajmniej nie było zbyt wysokie i może długie lata czekałaby na właściwą dla siebie rolę, gdyby nie pomoc i doświadczenie Hertza. Hertz wiedział, jakie znaczenie ma reklama. Zdawał sobie sprawę z tego, że Pola tylko wówczas otrzyma popisową rolę kiedy publiczność niemiecka zainteresuje się jej osobą! Chociaż więc Pola zaangażowana została do berlińskiej „Ufy”, której reprezentantem na Polskę był właśnie Hertz, chociaż zaangażowana została z wiedzą i za poparciem Hertza, to jednak dla reklamy, Hertz wytoczył jej w Warszawie proces o zerwanie kontraktu¹⁶⁵.

Publikacje relacjonujące przebieg procesu Pola Negri vs. Aleksander Hertz czytane w Berlinie, wzbudzały zainteresowanie niemieckiej publiczności i tworzyły wokół aktorki „aureolę wielkiej gwiazdy, o którą zaciekle boje toczą wielkie wytwórnie filmowe”, otworzyły jej drogę na ekrany, początkowo niemieckich, później światowych kin. Pomijając parę nieścisłości, związanych ze szczegółami opisywanych okoliczności, relacja ta wydaje się wiarygodna¹⁶⁶. Sama Negri w swym „Pamiętniku gwiazdy” napisała, że z rekomendacji Ryszarda Ordyńskiego, zainteresował się nią i zaproponował angaż Max Reinhardt, ale w tym samym czasie w ramach zobowiązań kontraktowych otrzymała od Aleksandra Hertza scenariusz „Żółtego paszportu”, kręconej w Warszawie produkcji niemieckiej w reż. Eugena Illésa, Victora Jansona i Paula L. Steina. Realizacja filmu została rozpoczęta, ale kontrakt podpisany ze „Sfinksem” zakwestionował, wynajęty przez matkę Poli, Eleonorę z Kiełczewskich, adwokat. Z uwagi na niepełnoletność aktorki w momencie parafowania dokumentu, unieważnienie zobowiązań wydawało się bezsporne.

Hertz szalał, gdy się dowiedział, że nie może mnie zatrzymać. Prosił tylko by odłożyła wyjazd do zakończenia „Żółtego paszportu” – pisała gwiazda¹⁶⁷.

Zupełnie nieprawdziwe okoliczności przywołuje wspomniany wcześniej Lech Orwicz-Brodziński. Jak pisał, Pola Negri przestała grać w filmach „Sfinksa” z powodu przerwania przez wytwórnię w 1916 roku ciągłości produkcyjnej. Podpisanie angażu w berlińskiej firmie „Saturn-Film”, jego zdaniem, było tylko preludium przed przejściem do UFA i rozpoczęciem współpracy z Ernstem Lubitschem „również pocho-

¹⁶⁵ Kazimierz Augustowski, *Na fali wspomnień. Jak to Aleksander Hertz procesował się z Polą Negri*, Świat Filmu 1933, nr 3, s. 20.

¹⁶⁶ Powołanie się na najważniejszego gracza w niemieckim przemyśle filmowym wytwórnię UFA było, w kontekście prawnego sporu, jaki toczyła Pola Negri z Aleksandrem Hertzem oczywistym błędem. UFA (Universum Film A.G.) oficjalnie powstała jako konsolidacja małych podmiotów kinematograficznych 18 grudnia 1917 roku, a więc niemal rok po inkryminowanych wydarzeniach, patrz: Klaus Kreimeier, *The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945*, translated by Robert and Rita Kimber, Berkeley, Los Angeles, London 1999, s. 29.

¹⁶⁷ Pola Negri, dz. cyt., s. 106.

dzącym z Polski, jakkolwiek niechętnie do tego przyznającym”¹⁶⁸. Trzeba w tym miejscu być sprawiedliwym i przyznać, iż podane przez Brodzińskiego informacje, dość swobodnie pokazujące dzieje polskiej wytwórczości, nie były bynajmniej wyjątkiem pisany po latach. Sekretarz i przyjaciel Poli Negri konsekwentnie tworzył mitologię gwiazdy i dlatego poczynał sobie z faktami tak, aby do owej mitologii pasowały. Inni raczej zapominali szczegóły, które wcześniej uznali za nieistotne. Nawet Henryk Finkelstein – jedna z głównych postaci wytwórni w omawianym okresie, miał reporterowi „Kina dla Wszystkich” w 1932 roku do powiedzenia jedynie, że:

Wybucha wojna, która przerywa na pewien okres działalność Sfinksa, który sprowadza na rynek polski filmy z Henny Porten, Ossi Oswaldą, Harrym Liedke i innymi. W roku 1918, gdy powstała firma „Ufa”, przedstawicielstwo na Polskę obejmuje „Sfinks” i pracuje z „Ufą” do roku 1929. Co do własnej produkcji, to kręcimy szereg filmów jak „Jego ostatni czyn”, „Ks. Rozporek” (sic!), „Ochrań”, „Chcemy męża”¹⁶⁹.

Trudno zrozumieć Finkelsteina, choć po fuzji „Sfinksa” i „Kosmofilmu” w 1915 jego rola głównie sprowadzała się do organizowania nadzoru nad wynajmem kopii i utrzymania rentowności obiektów kinowych¹⁷⁰ – stąd doskonale zapamiętał filmy niemieckie, które dopiero w czasie Wielkiej Wojny zaczęły w takich ilościach trafiać na ekrany kin warszawskich, a produkowane przez Hertza tytuły ograniczył do kilku pochodzących z ostatniego roku przed odzyskaniem niepodległości. Trudno zrozumieć, bowiem to właśnie Henryk Finkelstein prowadził, sfinalizowane podpisaniem kontraktu, negocjacje z przyszłą gwiazdą światowych ekranów. Według relacji opublikowanej w aktywistycznym, sprzyjającym polityce państw centralnych, „Głosie Stolicy” umowę z Polą Negri 1 stycznia 1916 roku, jako „przedstawiciel pierwszego warszawskiego atelier kinematograficznego”, podpisał właśnie niegdysiejszy właściciel „Kosmofilmu”. Za 3000 rubli rocznie artystka miała wystąpić w 12 filmach, bez możliwości grania w obrazach innego producenta. Jednak podróże do stolicy Niemiec i propozycje, jakie tam składano aktorce, nie były dla nikogo tajemnicą.

Dowiadujemy się, że znakomita artystka kinematograficzna Pola Negri została zaangażowana na trzy lata przez jedną z pierwszorzędných firm kinematograficznych w Berlinie i w tych dniach opuszcza Warszawę¹⁷¹

¹⁶⁸ Leon Brun, dz. cyt. Oczywiście polskość Lubitscha była całkowicie wymyślona. Zabieg ten w omawianym okresie był dość często stosowany. Prasa pisywała o polskich korzeniach Asty Nielsen, Lucy Doraine (właśc. Ilona Kovács) czy Iwana Mozzuchina, ale doniesienia te były efektem zarówno wyobraźni redaktorów pism, jak i braku możliwości weryfikacji podawanych przez nich informacji.

¹⁶⁹ *Najstarsza wytwórnia w Polsce. Dzieje „Sfinksa”, Kino dla Wszystkich 1932, nr 5, s. 5.*

¹⁷⁰ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 28.

¹⁷¹ *Pola Negri w Berlinie*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 344 (1521), s. 4. O rezultatach negocjacji berlińskich pisały też inne gazety codzienne, patrz: *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 344, wyd. wiecz., s. 4.

– pisał jeden z wpływowych stołecznych dzienników. Nawet na prowincji komentowano szybką karierę niegdysiejszej protegowanej dyrektora Hulewicza. Na łamach sosnowieckiej „Iskry” przywoływano przede wszystkim elektryzujące czytelników kwoty proponowanych aktorce honorariów:

W sferach aktorskich duże zainteresowanie wzbudziło zaangażowanie p. Poli Negri, która w ostatnich czasach popisywała się ze znacznym powodzeniem w dramatach kinematograficznych i znana jest z tych obrazów w Sosnowcu. P. Negri zaangażowała berlińska firma kinematograficzna „Saturn” z którą artystka warszawska podpisała już umowę na sumę 20.000 marek rocznie¹⁷².

Berlińska eskapada i występy w realizacjach „Saturna” zakończyły się pozwem, jaki przed warszawskim Sądem Okręgowym złożył Finkelstein. Skład orzekający pod przewodnictwem sędziego Bauera uznał umowę, mimo podnoszonej przez jedną ze stron niepełnoletności Apolonii Chałupiec, za obowiązującą i pod rygorem wynoszącej 5000 marek kary nakazał wypełnienie kontraktu¹⁷³. Nie tylko wysokość honorarium, ale także sumy karne zostały uznane przez pełnomocnika Eleonory Chałupiec za krzywdzące jego klientkę – za zerwanie umowy aktorka miała zapłacić 20 000 rubli, podczas gdy Henryk Finkelstein zobowiązany był jedynie do wpłacenia rekompensaty w wysokości 4000 rubli. Argumenty pozwanej zostały, na podstawie odpowiednich przepisów kodeksu cywilnego, całkowicie podważone przez reprezentującego powoda jednego z nestorów warszawskiej palestry Władysława Krońskiego. Dowiódł on, że mimo niepełnoletności (w doniesieniach prasowych pojawiła się prawdziwa data urodzin – 3 stycznia 1897 r.) umowę zaaprobowwała matka Poli Negri, która była jej opiekunką prawną – odprowadzała i odbierała ją z atelier zdjęciowego, a co ważniejsze pobierała wypłacane przez wytwórnię „Sfinks” honoraria¹⁷⁴. Opinia publiczna stolicy Królestwa Polskiego żywo reagowała na te doniesienia, zdecydowanie opowiadając się po stronie poszkodowanych przedsiębiorców rozrywkowych, tym bardziej, że nie był to jedyny skandal sądowy początków 1917 roku:

Weszliśmy w stadium procesów, które są wytaczane różnym gwiazdom półteatralnego światka, albo jeśli wolicie teatralnego półświatka, za zrywanie kontraktów. Więc odpowiada popularny Tom, za to że z „Mirage’u” przeskoczył ponad swoim prawnym zobowiązaniem do „Czarnego Kota”. Więc odpowiada uroczą Pola Negri za to, że bezceremonialnie porzuciła warszawską firmę kinematograficzną,

¹⁷² *Wielkie honorarium*, *Iskra* 1917, nr 9, s. 2.

¹⁷³ *Pola Negri przed sądem*, *Głos Stolicy* 1917, nr 31, s. 4, za: Stefania Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973, s. 68-69, prawdopodobnie z tego samego tekstu korzystał Władysław Banaszkiwicz, pisząc o filmach „Sfinks” z udziałem Poli Negri, patrz: tenże, *Pola Negri. Początki kariery i legendy*, *Kwartalnik Filmowy* 1960, nr 1, s. 56.

¹⁷⁴ *Z sądów. Pola Negri przed sądem*, *Goniec Wieczorny* 1917, nr 56, s. 2.

aby dać się porwać chciwym na warszawskie wdzięki berlińskim filmorobom. Zagranica przywykła już do tego rodzaju sensacji, które zwykle kończą się mniej wesoło, aniżeli się rozpoczęły. Ich zapoczątkowanie u nas świadczy, że życie teatralne, a przynajmniej „spektaklalne” doszło do niemałego punktu napięcia. Pragnęlibyśmy aby sądy okazały się dość surowe dla tych ludzi, których talent nie może zwolnić od cywilnych obowiązków¹⁷⁵.

Przekazy prasowe z lat wojny wydają się jedynym wiarygodnym, choć niepełnym, źródłem, tym bardziej że tworzona przez jej apologetów i nią samą mitologia nie tylko dopuszczała narracje wymyślone, niespektaklujące pamięci jeszcze żyjących, ale także najbardziej fantastyczne, nieliczące się z uwarunkowaniami przyczynowo-skutkowymi, które osłabiały przynajmniej w krajowej perspektywie status międzynarodowej heroiny kina i przyczyniały się do lekceważącego tonu publicystycznych komentarzy. W przedrukowanych przez tygodnik „Ekran i Scena” za jednym z amerykańskich magazynów ilustrowanych wynurzeniach aktorki, znalazło się wiele tego typu informacji:

Postanowiłam spróbować sił swoich na ekranie, lecz wkrótce doszłam do przekonania, że w Polsce nie ma jeszcze ani studiów ani wytwórni kinematograficznych na wysokim poziomie. Mimo to napisałam sama scenariusz i zdecydowałam się wystawić mój utwór. Umówiłam się z fotografem, który miał odpowiednie pomieszczenie, przeniostałam do niego meble z własnego mieszkania, zebrałam artystów i sama reżyserowałam mój kino-dramat pt. „Miłość i żądza”¹⁷⁶. Oczywiście nie był to utwór bez zarzutu, lecz musiał mieć pewną wartość skoro zwrócił uwagę Pawła Dawidsona, głównego dyrektora wytwórni „UFA” w Niemczech¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Vars, *Życie warszawskie*, Kurier Polski 1917, nr 33, s. 5.

¹⁷⁶ Pod takim tytułem debiut filmowy Poli Negri nigdy nie był demonstrowany. Najbardziej zbliżony tytuł to „Miłość i namiętność”, pod jakim pokazał go kinoteatr „Victoria” w Piotrkowie Trybunalskim, patrz przyp. 133.

¹⁷⁷ Tekst ten rozpoczyna się od przywołania całkowicie „wyssanych z palca” okoliczności: „Ojciec mój Jan Chałupiec umarł w roku 1905 w domu naszym w Bydgoszczy w Polsce podczas rewolucji przeciw rządowi rosyjskim! Miał on dobrze prosperującą fabryczkę, lecz niewiele pozostało mojej matce i mnie”. Umieszczenie jednego z ważniejszych miast domeny pruskiej – Bydgoszczy w kontekście antycarskim, jako ośrodka rewolucyjnego, raziło nawet ówczesnych branżowych komentatorów. Przywołany artykuł został opatrzony redakcyjnym przypisem następującej treści: „Bydgoszcz była wówczas miastem pruskim. W ogóle „autobiografia” ta roi się od błędów i faktów niesprawdzonych. Prawdopodobnie amerykański reporter źle zrozumiał i przekręcił wynurzenia artystki, której nie chcemy posądzać o tak potworną błądę”, patrz: *Pola Negri o sobie*, Ekran i Scena 1924, nr 2, s. 5. Pomimo oczywistych nonsensów, traktowaną jako wypowiedź własną Poli Negri, publikację wielokrotnie wykorzystywano zarówno w ogólnopolskich, jak i regionalnych dziennikach, patrz: *Rozmaitości*, Dziennik Bydgoski 1923, nr 146, s. 4. Tu wyjaśniono strategię informacyjną gwiazdy dość oryginalnie: „Nie wiadomo czy »autobiografię« napisała sama artystka, albowiem zawiera ona pewne powszechnie »paradoksy« czy »nieścisłości«, co może być tłumaczone tym, że we filmie daje się tylko złudzenie prawdy”. W okresie gwiazdorskim sporna była ponadto data narodzin Poli Negri, która podawała kilka jej wersji. Jednak właściwa data znana była polskim kinomanom już w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Reporter „Kina dla Wszystkich” miał okazję podczas wywiadu, jaki przeprowadzał na początku 1927 roku w podparyskiej posiadłości aktorki Chateau de Reuil-Seraincourt, obejrzeć oryginalną „metrykę urodzenia” wystawioną przez lipnowski magistrat, patrz: *Wywiad z Polą Negri*, Kino dla Wszystkich 1927, nr 43, s. 15.



5 października 1915 pokazany został w „Apollu” film tzw. „złotej serii” zatytułowany „Żona” wyreżyserowany przez Jana Pawłowskiego z nim i Polą Negri w rolach głównych. Był to „głośny obraz osnuty na tle życia warszawskiego w wykonaniu najlepszych sił artystycznych Warszawskich Teatrów Miejskich”¹⁷⁸. W inseratach pojawiło się – bodaj po raz pierwszy bez ogródek – określenie przyszłej gwiazdy Hollywood jako „polskiej Asty Nielsen”¹⁷⁹. Produkcje „Sfinksa” nie ukazały się nagle – na filmy rodzimej produkcji czekano i stawiano im nie mniejsze niż pochodzącym ze Skandynawii, Niemiec, Francji czy Rosji wymagania. Po pierwszym dniu projekcji prestiżowe warszawskie dzienniki pisały, że nasi artyści niejednokrotnie dali dowody, iż „nie ustępują w grze kinematograficznej zagranicy”. Z większym niepokojem oczekiwano na jakość zdjęć, kompozycję planów, oprawę muzyczną, czyli to, co określało się mianem „strony technicznej”, choć i ta ostatnia nie przyniosła wstydu producentowi, reżyserowi i operatorowi¹⁸⁰. Film utrzymany był w stylu modnych w tamtych sezonach dramatów obyczajowych, o niezbyt skomplikowanej fabule, choć reżyseria uznana została za niezwykle pomysłową:

Przedstawia tragedię życia żony, kochającej swego męża, która po dłuższej walce wewnętrznej zmuszona jest ulec propozycjom haniebnym zwierzchnika swego męża, bojąc się aby nie stracił on swej posady. Wyznaje jednak mężowi swój upadek, poczym odbiera sobie życie¹⁸¹.

Salę kinematografu „Apollo” na seansach „Żony” publiczność wypełniała niemal do ostatniego miejsca i według relacji prasowych „pozostawała pod wrażeniem dzięki świetnej grze artystów naszych z Polą Negri na czele”¹⁸². W Częstochowie ekranowy „występ nieporównanej Poli Negri w wielkim dramacie z życia warszawskiego pt. *Żona*” zorganizowali już w marcu 1916 r. właściciele „Odeonu” bracia Władysław i Antoni Krzemińscy¹⁸³. Obraz „Sfinksa” mieścił się, zdaniem lokalnych recenzentów, w tym samym modelu, co prezentowany kilka tygodni wcześniej „Mąż” rosyjski dramat na podstawie powieści Michaiła Arcybaszewa.

¹⁷⁸ Nowa Gazeta 1915, nr 452, wyd. pop., s. 1.

¹⁷⁹ Nowa Gazeta 1915, nr 454, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1915, nr 275, dod. por., s. 1.

¹⁸⁰ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1915, nr 276, s. 3.

¹⁸¹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 456, wyd. pop., s. 4.

¹⁸² *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1915, nr 460, wyd. pop., s. 2.

¹⁸³ Goniec Częstochowski 1916, nr 63, s. 34.

Niedawno oglądaliśmy „Męża” Arcybaszewa, a obecnie „Żonę”. Są to utwory jakby jednej kategorii, dowodzące prawdy jak świat starej, że mężczyzna jest egoistą – nieraz wyzyskującym fizycznie i moralnie (pomijając inne wyzyski) swą ofiarę – kobietę. Jest to teza ogólna. W szczególności bywa jeszcze gorzej; mąż jest brutalny – żona miła i słodka; o ile on samowolny i nadużywający swobody, o tyle ona uległa i poświęcająca się. Dalej płynie stara pieśń o niesprawiedliwości losu, który mężowi pozwala na wszystko – żonie na nic. I snują się dzieje. Płyną szczęśliwe dni młodego małżeństwa, lecz niedługo, szczęście jednak nie jest trwałe. Los zażądał ofiary. I żona słodka, miłująca żona poświęca się dla męża. Poświęca się dłań, aby być przez niego potępioną. O niesprawiedliwości! Film przedstawia życie, życie jakim jest z jego wszystkimi brakami, z jego niesprawiedliwością, z jego, rzecz by można nawet, potwornością. Obraz ten, aczkolwiek porusza ciemne strony życia, nie jest ani trochę drastycznym, co było główną cechą „Męża” i „Niewolnicy zmysłów”, a co wychodzi mu tylko na korzyść¹⁸⁴.

Przed świętami bożonarodzeniowymi 1915 roku „Żonę” mogli obejrzeć inni bywalcy pozawarszawskich iluzjonów – lubelska „Oaza” zaprezentowała ją w połowie grudnia tego roku, sugerując swoim widzom, aby zwrócili uwagę na „wyborną grę artystów z Polą Negri na czele”¹⁸⁵. Jak wynika z anonsu reklamującego łódzką premierę w lutym roku następnego, obraz składał się z 5 aktów – *promienne szczęście; uzależnienie; „litościwa pani”; złote bagno; życiowa zagadka*, a wstęp do kina zawarowany był jedynie dla widzów dorosłych¹⁸⁶. Do Sosnowca w marcu roku 1917 sprowadził „Żonę” kinoteatr „Oaza”, choć w tym przypadku obyło się bez specjalnych zabiegów rekomendacyjnych¹⁸⁷. Film prezentowany pod koniec wojny na prowincji budził jeszcze duże zainteresowanie, np. kielecki „teatr świetlny Corso” wyakcentował status gwiazdy, czyli Poli Negri, konsekwentnie używając identyfikatora „polska Asta Nielsen”, w dalszej kolejności wymieniając pozostałych wykonawców: Irenę Horwath, Wojciecha Brydzińskiego, Władysława Szczawińskiego, Hilarego Dylińskiego, Jana Pawłowskiego. Za szczególną atrakcję uznano fakt, iż „w akcie 3-cim ulubieńcy teatrów warszawskich: primabalerina p. Gnatowska i premierbaletmistrz p. Sobiszewski wykonają pefen uroku i wyrazu taniec cowbojów”, a ponadto podkreślono walory scenariusza, jako „osnutego na tle prawdziwego zdarzenia z życia”¹⁸⁸.

Systematyczna fabularna produkcja filmowa stała się integralną częścią doświadczenia kulturowego dopiero rok po ustanowieniu rządów niemieckich w Warszawie. Mimo iż wcześniej postulat fabrykacji rodzimych filmów podnoszono jako niezbędny

¹⁸⁴ m.bil., „Żona”, Gonicz Częstochowski 1916, nr 69, s. 3.

¹⁸⁵ Oaza, Ziemia Lubelska 1916, nr 438, wyd. por., s. 1.

¹⁸⁶ Gazeta Łódzka 1917, nr 38, s. 4.

¹⁸⁷ Teatr i muzyka, Iskra 1917, nr 54, s. 3.

¹⁸⁸ Gazeta Kielecka 1918, nr 5, s. 3.

warunek rozwoju kultury, a podejmowanie narodowych tematów i adaptacje polskiej literatury definiowano jako patriotyczne zobowiązanie – pierwsze reakcje były zaskakująco nieprzychylnie.

Nie wiem czy wszystkim w Warszawie wiadomo, że polip sztuki, który omotał długimi, bodaj na miliardy metrów żelatynowymi mackami cały świat, a blaskiem swego cyklopowego oka bijąc jak miotłą, bawi ponoć nasze mózgi – potwór ten uwił sobie gniazdko i u nas. Ojcem jego naturalnie Edison, matką angielski spleen, a rodziną ulica. Nie potrzebował „esperanta”. W międzynarodowym żargonie stworzył sobie tam nazwę – bezmyślny, potężny i wszechwładny... Kino! Na warszawskim bruku przybrał beznosą postać i nazwał się „Sfinksem”. Uwił sobie gniazdko przy placu Zbawiciela, wysoko, bo atelier jego liczy przeszło 3000 metrów kwadratowych, nie licząc wielkich sal, laboratoriów itd. Niedawno złożył złote jajka. Nie byle gdzie, bo w lodowym pałacu. Trzeba mu przyznać, że ceniąc styl rozpoczął swe błyskawiczne produkcje z dala od starej, pięknej Warszawy – przy Nowym Świecie, któryś tam numer¹⁸⁹.

Prasa pisała o niebotycznych honorariach aktorek i aktorów, którzy w sezonie 1915-1916 rzekomo wystąpili w „12 wielkich filmach” i pobrali za swe role „autentyczną sumę trzydziestu sześciu tysięcy rubli”. Owym „złotym jajkiem”, od którego „Palais de Glace” 5 października 1916 r. rozpoczął prezentację produkcji „Sfinksa”, była „przekomiczna kino-farsa J. Krzewińskiego w 4-ch aktach na tle stosunków warszawskich pt. *Wściekły rywal*”¹⁹⁰, z Mią Marą, Józefem Węgrzynem, Wandą Szymborską, Stanisławem Jarnińskim oraz autorem scenariusza, jedną z barwniejszych postaci artystycznej Warszawy – Julianem Krzewińskim. Stołeczne ulice, jak wynika z prasowych opisów, na kilka dni stały się plenerami zdjęciowymi ekipy „Sfinksa”. Reporterzy miejscowych gazet donieśli, że podczas inscenizacji plan obsługiwali mechanicy, personel pionu operatorskiego nazywany „dźwigaczami soczewek”, pomocnicy rekwizytorów – razem ponad 50 osób¹⁹¹. Udział wspomnianego Juliana Krzewińskiego – aktora, ale i literata, który już wcześniej dostarczał fabuły przedsięwzięciom „Sfinksa”, był szczególnie celebrowany. Nawet pojawiły się doniesienia o następnych trzech pisanych przez niego scenariuszach, choć nie sposób określić, ile w tym było ironii publicysty, a ile rzeczywistych zamierzeń. Miały to być:

„Bibułka czy ołów” z natury. Treścią jest kontrabanda i walka z caratem. Filma ta przeznaczona jest w pierwszym rzędzie dla Anglii, Francji i Włoch; „Spekulanci” oraz filma, której tytułu na razie nie po-

¹⁸⁹ Fix, *Z kinematografów. Nowy przemysł*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 286 (1463), s. 5.

¹⁹⁰ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 275 (1452), s. 1.

¹⁹¹ Tamże.

dają, na której za to będzie figurowała autentyczna łódź podwodna na Wiśle, bohaterką na aeroplanie będzie Messalówna, a główną rolę odegra nasza świetna primadonna operowa. Jeden z pięciu aktów odbywać się będzie w mało komu znanych podziemiach Placu Teatralnego¹⁹².

Sformułowanie jednej z gazet, iż „Wściekły rywal” to obraz w inscenizacji Krzewińskiego należy raczej rozumieć jako – wyreżyserowany według jego scenariusza, choć niewykluczone, że kierował on ekipą realizacyjną. Z kolei ocena umiejętności aktorskich nie pozostawiała żadnych wątpliwości – „autor farsy dowiódł, iż nie tylko na scenie, ale również i na ekranie jest doskonałym komikiem, a przy tym uzdolnionym humorystą”¹⁹³. Treścią filmu, określanego jako „zabawna awantura miłosna”¹⁹⁴, były „przygody dwóch rywali do jednej pięknej rączki”, na tle warszawskich ulic i obiektów: Doliny Szwajcarskiej, Parku Łazienkowskiego, „cukierni podniebnej” na Placu Mokotowskim i w teatrze Bagatela, którego dyrektor Jan Ostrowski wystąpił również w jednym z epizodów¹⁹⁵. Rywalizujących amantów zagrali Krzewiński i Węgrzyn, natomiast w obiekt ich uczuć – „bosonogą tancerkę” wcieliła się Mia Mara.

„*Wściekły rywal* i jego arcyucieszne przygody” pokazywane na ekranie „Palais de Glace” budzą nieustanne zainteresowanie nie tylko wśród wszystkich „zazdrośników w mieście” – pisała jedna z warszawskich gazet¹⁹⁶. Frekwencja okazała się zadowalająca, publiczność zapełniała przez kilka wieczorów salę „Pałacu Lodowego”, głośnymi oklaskami nagradzając kreacje aktorskie. Recenzenci potraktowali ten zwyczaj jako istotne novum w użytkowaniu filmowej kultury.

Zaakcentować należy objaw dotychczas mało praktykowany w kinie: oklaskiwanie i wywoływanie autora i wykonawców, jak w prawdziwym, a nie płóciennym... teatrze¹⁹⁷. Licznie zebrani widzowie co chwilę wybuchali homerycznym śmiechem. Zakończenie zaś każdego aktu (jest ich cztery) szczerze oklaskiwali. „*Wściekły rywal*” ma zapewnione powodzenie na czas dłuższy¹⁹⁸.

¹⁹² Fix, dz. cyt. Ton wypowiedzi wskazuje raczej na prześmiewczy kontekst publikacji, ale z uwzględnieniem konotacji o literackiej naturze. O ile dwa pierwsze „zapowiadane tytuły” scenariuszy Krzewińskiego już niedługo przestały być jedynie felietonowymi konstrukcjami – mieściły się bowiem w poetyce późniejszych antycarskich fabułek, jak i sensacyjno-obyczajowych narracji wyprodukowanych przez Hertza w następnych sezonach – o tyle ostatni z nich pozbawiony tytułu wyraźnie odwołuje się do powieści Gastona Leroux „Upiór w operze”, która została w języku polskim wydana w roku 1912 nakładem oficyny „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, patrz: Grażyna Stachówna, *Różne maski upiora opery, [w:] Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Łódź 2005, s. 61-62.

¹⁹³ *Palais de Glace*, *Godzina Polski* 1916, nr 271, s. 3.

¹⁹⁴ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 275, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁹⁵ *Teatrzyki i kinematografy*, *Kurier Polski* 1916, nr 271, s. 6.

¹⁹⁶ *Z kinematografów*, *Goniec Poranny* 1916, nr 506, s. 4.

¹⁹⁷ *Teatrzyki i kinematografy*, *Kurier Polski* 1916, nr 273, s. 5.

¹⁹⁸ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1916, nr 270, wyd. wiecz., s. 5.

Kino „Palais de Glace” potrafiło budować napięcie przed poszczególnymi prezentacjami filmów produkowanych przez Aleksandra Hertza, oprócz fabuły prezentując także liczne dokumenty ilustrujące życie społeczne, polityczne i obyczajowe Warszawy. Nic zatem dziwnego, że warszawska prasa 17 listopada 1916 r. donosiła czytelnikom rubryk kinematograficznych:

Ruchliwa dyrekcja „Palais de Glace” wystawia od następnego wtorku dramat w 5 aktach osnuty na tle stosunków warszawskich p.t. „Studenci”. Wykonawcami ról głównych są: Pola Negri, Mia Mara, Rafaela Bończa, Halina Bruczówna, Kazimierz Junosza-Stępowski i Władysław Grabowski. „Studenci” – to jeden z najpiękniejszych i najciekawszych obrazów, jakie warszawska wytwórnia kinematograficzna „Sfinks” dotychczas wypuściła¹⁹⁹.

Recenzje pełne były zdawkowych uwag na temat poziomu artystycznego przedsięwzięcia. Bardzo wysoko oceniono scenograficzne talenty Józefa Galewskiego i Tadeusza Sobockiego. „Należy przyznać – pisał publicysta „Przeglądu Porannego”, że wszystko co stanowi tło i akcesoria do podobnych produkcji, stało zupełnie na wysokości zadania kinematografu wielkomięjskiego”. Scenariusz jednak stał się obiektem ironicznych uwag innych recenzentów:

Dopiero drugi rok po Warszawie chodzą studenci, a już zyskali sobie ogólną sympatię. Spodobali się też autorowi kinodramu. Wziął więc studenta, kazał uwieść mu jakąś panienkę, drapnąć wreszcie w rok 1934, stanąć na granicy kazirodztwa z własną córką i zastrzelić się. I czeka się na to Lombrowskie rozwiązanie przez pięć długich części, a przez ten czas, chyba dla różnaitości p. Pola Negri pokazują sztuki akrobatyczne, lub doznaje konwulsji miłosnych²⁰⁰.

Inny recenzent ocenił, że film jest sprawnie zrobiony, sensacyjna akcja nie rozczarowuje, jedyną konsternację powoduje tytuł – „bo studentów w kinodramacie osnutym na tle stosunków warszawskich, przypomina chyba tylko w paru scenach... czapka”²⁰¹. Tytuł, zdaniem innego publicysty, został rzeczywiście niefortunnie dobrany, bowiem miejsca, w których toczyła się akcja, a więc: salony, garsoniery, pensjonaty, lokale poświęcone różnym uciechom towarzyskim, odtworzone z werystycznymi szczegółami, raczej nie kojarzyły się ze wskrzeszonym i jednocześnie repolonizowanym Uniwersytetem Warszawskim, którego otwarcie odnotował „Sfinks” w jednym ze swych dokumentalnych reportaży pokazywanych właśnie w „Palais de Glace”. Reżyser postawił na naturalizm, a publiczność, której reakcje stymulowane były przez

¹⁹⁹ Z *kinematografów*, Przegląd Poranny, 1916, nr 325, s. 4.

²⁰⁰ *Nowy kinodram tow. „Sfinks”*, Godzina Polski 1916, nr 326a, s. 3.

²⁰¹ *Teatryki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 325, s. 6.

prasę, tego chyba oczekiwała. Dlatego dodatkowe pochwały zebrało wyprowadzenie części ekranowych wydarzeń w naturalną i doświadczaną niemal codziennie przez bywalców kinoteatrów scenerię ulic Warszawy.

Pokazuje się również, że tło do kino-akcji, obierane na przykład z Alei Ujazdowskich lub Jerozolimskich, różne miejsce i perspektywy miejskie, zbiegi lub narożniki ulic, a nade wszystko Park Łazienkowski, nadają się równie dobrze do tego celu, jak miasta, laski, skwery i ulice zagranicą²⁰². Całość rozgrywa się w Warszawie i okolicach, widz ma możliwość podziwiania piękna naszego miasta i okolic. Wystawa obrazu jest bardzo ładna²⁰³.

Podobali się odtwórcy wszystkich ról, choć zdaniem recenzenta, czasami czuć było „zgrywanie się”, co oznaczało zbyt, nadekspresyjną stylizację gestów w szczególnie dramatycznych momentach akcji. Ta ostatnia zresztą oceniona została najgorzej. Była zbyt infantylna, podporządkowana sentymentalnym efektom, „opowiadająca o losach starzejącej się, a wielokrotnie w miłości zawiedzionej szwaczki”. Jeszcze inny publicysta nie tylko pochwalił doskonałą technikę aktorów, ale w przeciwieństwie do kolegów dostrzegł urok fabuły, która jego zdaniem odpowiadała gustom kinematograficznej publiczności:

Dramat obfituje w liczne momenty silne i wzruszające, a dużą jego zaletą jest żywa akcja. Treść obrazuje dzieje dwóch studentów, z których każdy inaczej patrzy na kwestię swych „grzechów młodości”. W wyniku tego jeden z bohaterów po 20 latach walki i mozołów znajduje szczęście i utraconego syna; drugi, który życie traktował lekko i wyłącznie z stanowiska kariery, doznaje kary za przeszłość, ukochana bowiem nad wszystko dziewczyna okazuje się jego własnym, porzuconym bezmyślnie dzieckiem²⁰⁴.

Publiczność warszawska dopisała – wielka sala „Palais de Glace” każdego wieczora wypełniała się po brzegi tłumem żądnych rodzimych atrakcji kinomanów, a seanse odbywały się aż cztery razy dziennie o 16.00, 18.00, 20.00 i 22.00. Na zorganizowanie dodatkowego pokazu po godzinie policyjnej wyraził osobistą zgodę prezydent policji Ernst von Glasenapp. W ostatnich dniach roku „Studenci” zabawiali także widzów „Kina Zrzeszenia Ł.O.S.” w Łodzi²⁰⁵, a jedna z heroin filmu Mia Mara osobiście rekomendowała go zgromadzonym przed ekranem wielbicielom²⁰⁶. W styczniu 1917 roku częstochowski „Teatr Paryski”, pokazując tę produkcję „Sfinksa”, jak

²⁰² Tamże.

²⁰³ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1918, nr 540, wyd. pop., s. 4.

²⁰⁴ *Z kinematografów*, Gonicz Poranny 1916, nr 588, s. 2.

²⁰⁵ Gazeta Łódzka 1916, nr 354, s. 6.

²⁰⁶ Gazeta Łódzka 1916, nr 358, s. 4.

twierdzili komentatorzy życia lokalnego, przyciągnął tłumy publiczności. „I słusznie – obraz ten należy do najprzedniejszych wytworów sztuki kinematograficznej” – można było przeczytać pod Jasną Górą²⁰⁷. Pod koniec kwietnia projekcje zorganizowała lubelska „Oaza”²⁰⁸. Do kin galicyjskich „Studenci” wędrowali aż kilkanaście miesięcy – we Lwowie kino „Apollo” pokazało film na początku 1918 roku, co nie przeszkodziło w reklamowaniu go jako „jednego z najlepszych dramatów obecnego sezonu”²⁰⁹.

W grudniu 1916 roku Hertz skorzystał z reklamy prasowej, aby poinformować, że „farsę w 5 częściach zatytułowaną *Chcemy męża...* z udziałem Mia Mary, Mrozińskiej, Manowskiej, Kalinowskiej, Ed. Gasińskiego, Różyckiego i wielu innych oddał na wyłączną eksploatację teatrowi *Palais de Glace*”²¹⁰, co zresztą zostało odnotowane jako chwalebnie wyróżniające ten kinematograf spośród kilkudziesięciu innych:

Kinematograf „Palais de Glace” ma tę zasługę, że wystawia wszystkie filmy, zrobione u nas, krajowe, towarzystwa „Sfinks”. I przyznać trzeba, że (...) piękne i umiejętnie wybrane widoki Warszawy, czynią je specjalnie miłymi dla oka widza²¹¹.

Większość wzmianek o filmie zamieszczanych w opracowaniach dotyczących polskiego kina, powołując się na opinię Władysława Jewsiewickiego, niezbyt wysoko oceniało jego poziom, ale krótko po premierze pisano, że jest to doskonała farsa, wykonana przez pierwszorzędnych artystów, a co ważniejsze, iż „pod względem technicznym filmy Sfinksa niczym nie ustępują najlepszym zagranicznym”²¹² i że „krajowa wytwórnia kinematograficzna Towarzystwo Sfinks uczyniło wszystko by wystawić tę farsę iście po europejsku”²¹³. O treści filmu nieco informacji przynosi notatka zamieszczona w „Godzinie Polski”:

Kobieta pozwoli kobiecie czasem odebrać sobie kochanka, jeśli jednak jedna drugiej podkupi kapelusz lub kostium, wtedy nic nie zdola powstrzymać pokrzywdzonej od zemsty, zwłaszcza że tą pokrzywdzoną jest Mary Mrozińska. A więc z całą kobiecą finezją mści się za kapelusz, ofiarą jej zemsty pada ten biedny Gasiński, którego najgorsze qui pro quo prześladować zaczyna już na ekranie. Niewdzięczna publiczność zamiast pożałować biedaka, zaśmiewa się, bo trudno nie śmiać się, gdy cierpią wspólnie: Gasiński, Mrozińska i mama Manowska²¹⁴.

²⁰⁷ „Teatr Paryski”, Dziennik Polski, Częstochowa 1917, nr 22, s. 3.

²⁰⁸ Ziemia Lubelska 1917, nr 205, wyd. por., s. 1.

²⁰⁹ Kurier Lwowski 1917, nr 20, wyd. por., s. 2.

²¹⁰ Przegląd Poranny 1916, nr 356, s. 2.

²¹¹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 591, wyd. pop., s. 4.

²¹² W „Pałacu lodowym”, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 357 (1534), s. 3.

²¹³ Z *kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 361 (1538), s. 4.

²¹⁴ *Kinematografy. Palais de Glace „Chcemy męża”*, Godzina Polski 1916, nr 367a, s. 3.

Bohaterami są: nowobogackie małżeństwo Kołtońskich, ich córka Henryka i wychowanka Mia. Kołtońscy pragną wydać swą pretensjonalną i zarozumiałą córkę za zubożatego hrabiego Tola Potrzebowskiego, jednak zakochuje się w nim ich wychowanka, która przy pomocy przyjaciółki Mary Leskiej, zdobywa serce ukochanego²¹⁵. Film „Chcemy męża” składał się z całą pewnością z pięciu aktów: 1. *Hrabia Potrzebowski w „potrzebie”*; 2. *Polowanie na męża*; 3. *Zemsta za kapelusze*; 4. *Gdzie diabeł nie może, tam kobietę śle...*; 5. *W obawie przed śmiercią i... żoną*²¹⁶. Prasa podkreślała, że po kilku produkcjach „dramatycznych” „Sfinks” zdecydował się na zmianę nastroju, realizując komedię. „Warszawska wytwórnia kinematograficzna Tow. »Sfinks« przekonała nas raz jeszcze, że jest w możności wykonywania i obrazów w treści lekkiej, wesołej, nie ustępując farsom francuskim”²¹⁷. Zatem mimo niewielkiego doświadczenia przygoda z tym gatunkiem okazała się całkiem udana.

Wprawdzie trochę więcej ruchu i rozpędu przydałoby się, boć to komedia kinematograficzna, ale można ten brak wybaczyć, gdy zastępują go tak zabawnie skonstruowane sceny. I niejednen z widzów, gdy widzi, jak bardzo w tej komedii chcą męża, chętnie by zastąpił lekkomyślnego hrabiego i gotów wołać... chcę żony!...²¹⁸

Po czterech dniach eksploatacji, komedio-farsa kinematograficzna „Chcemy męża” nie przestała cieszyć się nadzwyczajnym powodzeniem:

Jest to zbiór śmiesznych scen, niekoniecznie związanych ze sobą zbyt silnym węzłem kino-intrygi: jednakże całość dzięki śmiesznemu wykonaniu, budzi nieustanne wybuchy śmiechu, gestykulowana wyraziście i z humorem przez kwiat artystek i artystów naszych²¹⁹.

Jedną z sekwencji, prawdopodobnie wieńczącą całość ekranowych perypetii, była scena ślubna, bowiem felietonista „Kuriera Polskiego” opisał zabawne pozaekranowe *qui pro quo*, do jakiego doszło podczas kręcenia filmu:

Dwoje sympatycznych artystów naszych teatrów spotkała szczególna wielce przygoda. Oto pewien przechodzący ulicą reporter spotkał ich razem na stopniach kościoła: ona miała na sobie szatę białą i dziewiczy kwiat pomarańczy we włosach, tak pięknie robiący jej do twarzy, on zamknięty był w czarnym, długim surducie, niezdolnym zamaskować ułańskich jego kształtów: ona była wzruszona, on dostojny. Wiele dobrze ubranych osób cisnęło się ku nim, mężczyźni z odkrytymi głowami, i za rękę ich

²¹⁵ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 359, s. 5.

²¹⁶ *Godzina Polski* 1916, nr 359a, s. 1.

²¹⁷ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 360, wyd. wiecz., s. 3.

²¹⁸ *Z kinematografu*, Gonicz Poranny 1916, nr 655, s. 5.

²¹⁹ *Przegląd Poranny* 1916, nr 357, s. 2.

brało i uśmiechem dyskretnym świeciło, i coś widocznie banalnego im szeptało. A tuż przy trotuarze stała karetka z poduszkami biało-attasowymi. Reporter zatarł ręce, zawiózł swojej redakcji świeżutką wiadomość o sensacyjnym ślubie i oddał się radości z sutego a niespodziewanego zarobku. Ani przeczuwał, że wywoła zaraz nazajutrz żywy protest. Jakoż dwa nazwiska, znane teatralnym bywalcom połączyły się zgodnie pod tekstem, który oznajmia, iż dwie te osoby bynajmniej się nie połączyły. Pozowały one tylko dla sztuki kinematograficznej, ułożonej przez rodzimego autora, a której treść rozwałkowała się w Warszawie²²⁰.

Relację z tego „kinematograficznego ożenku” opublikował także „Kurier Warszawski”, który wyjaśnił, że za plener zdjęciowy służył kościół w Wilanowie, aktorzy przejechali na plan kilka kilometrów powozami, a zainteresowanie prasy bynajmniej nie było przypadkowe. Do redakcji stołecznych rozesłane zostało zaproszenie z informacją o ślubie „popularnego artysty z nadobną koleżanką”, co zapewne było elementem promocji realizowanego filmu, choć producent nie przyznawał się do stosowania takich marketingowych sposobów.

Całe nieporozumienie kinematograficzno-życiowe wyjść ma zapewne na dobre filmie, którą Warszawa obejrzy niebawem na ekranach kinematograficznych. Bo jak twierdzą złośliwi, taki był cel wyłączny całego pomysłu intrygi tej, na reklamę iście amerykańską zakrawającej²²¹.

W obsadzie znalazł się, o czym nie wspominają żadne bazy danych poświęconych niememu polskiemu filmowi, jako epizodysta Władysław Neubelt, aktor głównie teatralny, ale istotny dla pionierskich lat rodzimego kina – bowiem wystąpił w krótkich obrazach Kazimierza Prószyńskiego z 1902 roku: „Powrót birbanta” i „Przygoda do rożkarza”. Po tej wojennej przygodzie z ekranem Neubelt pojawił się w kinie ponownie dopiero w latach trzydziestych. Farsa „Chcemy męża”, eksploatowana w stolicy jeszcze na ekranie kina „Chryzantema”, objechała kina pozawarszawskie, poczynając od łódzkiego „Casina”, poprzez częstochowski „Odeon”²²², a kończąc na lubelskiej „Oazie”²²³, gdzie dodatkowym aspektem prezentacji były równolegle organizowane występy estradowe Edmunda Gasińskiego²²⁴ oraz Mary Mrozińskiej²²⁵ na deskach miejscowego Teatru Wielkiego.

²²⁰ Vars, *Życie warszawskie*, Kurier Polski 1916, nr 275, s. 5.

²²¹ *Małżeństwo kinematograficzne*, Kurier Warszawski 1916, nr 272, s. 6.

²²² *Goniec Częstochowski* 1917, nr 31, s. 4.

²²³ *Ziemia Lubelska* 1917, nr 266, wyd. pop., s. 1.

²²⁴ *Gasiński w Lublinie*, *Ziemia Lubelska* 1917, nr 255, wyd. pop., s. 2.

²²⁵ *Ostatnie występy Mary Mrozińskiej*, *Ziemia Lubelska* 1917, nr 289, wyd. pop., s. 2.

Premiera „Bestii”, której produkcja stanowiła uzupełnienie zawartej wcześniej przez Polę Negri umowy ze „Sfinksem”, zapowiedziana została wtedy, gdy prezentowano po raz „ostatni i nieodwołalny arcywesołą i pikantną farsę z życia aktualnych dorobkiewiczów warszawskich *Chcemy męża*”. Jak zwykle nowy obraz wytwórni zakontrował „Palais de Glace”²²⁶. Był to szósty w kolejności film, co skwapliwie policzyła codzienna prasa²²⁷, informując jednocześnie, że „tym razem »Sfinks« potrącił struny sensacji i silnych namiętności i z zadania tego wyszedł zwycięsko”²²⁸. Wartością dodaną do sensacyjno-melodramatycznej akcji miały być popisy taneczne: Mia Mara tańczyła w 2 akcie „Humoreskę” Antonina Dvořaka, natomiast Pola Negri z Ryszardem Sobiszewskim „Taniec zmysłów”. Premiera dzieła, którego reżyserię Aleksander Hertz prawdopodobnie powierzył samemu sobie, odbyła się 5 stycznia 1917 r. Obraz odnaleziony w 1955 roku w Stanach Zjednoczonych jest dobrze znany i dlatego warto porównać jego dzisiejszą recepcję z opiniami sprzed niemal 100 lat.

Bestia jest kobietą, która uciekając ze skromnego domu rodziców, weszła w świat szeroki gdzie się ludzie bogaci wesoło bawią. Dzięki swemu talentowi choreograficznemu, a przede wszystkim urodzie, rozrywa kochające stadko, co małżonka przypląca śmiercią, po czym opuściwszy swoją ofiarę, sama nareszcie ginie z dłoni pierwszego a wzgardzonego wielbiciela. To wszystko przeplatane mnóstwem epizodów. Treść zawarta w kino-mimice jest nieco rozlewną w swym melodramatycznym nastroju. Jednak wynagradza to dobra i żywa gra²²⁹.

Film został nazwany dramatem na wskroś realistycznym z dobrze naszkicowanymi cechami, charakterystycznych dla warszawskiej ulicy, bohaterów²³⁰. Akcja rozwija się logicznie, intryga jest wiarygodna, a „rozwiązanie wcale nieoczekiwane wywiera duże wrażenie”²³¹. Nie narzekała też prasa na stronę techniczną przedsięwzięcia – dostrzegając, iż filmy „Sfinksa” stają się z premiery na premierę coraz bardziej profesjonalne²³². Oczywiście znaleźli się także malkontenci, dla których była to:

Historia banalna i przeraźliwie nudna, spopularyzowana już przez wszystkie ekrany. Trzeba by ją bardzo zręcznie opowiedzieć aby mogła wzbudzać jakie takie zainteresowanie. Tu jednak nuda zwycięża wszystko. Ogromną również wadą obrazu jest ustawiczny brak światła, co męczy i wzrok i uwagę²³³.

²²⁶ Przegląd Poranny 1917, nr 4, s. 2.

²²⁷ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 10, s. 6.

²²⁸ *Z kinematografów*, Gonicz Poranny 1917, nr 11, s. 4.

²²⁹ *Z kinematografów*, Przegląd Poranny 1917, nr 6, s. 4.

²³⁰ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 5, wyd. wiecz., s. 3.

²³¹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 12, wyd. pop., s. 3.

²³² *Z kinematografów*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 10, s. 2.

²³³ *Kinematograf „Palais de Glace”*, Godzina Polski 1917, nr 6a, s. 3.

Przedstawieniom „Bestii” towarzyszył jako nadprogram śpiew solowy primadonny operowej Józefiny Warszawskiej, która najczęściej popisywała się partią Violetty z „Traviaty” Giuseppe Verdiego, co podkreślało erotyczny charakter filmowej narracji. O Józefinie Warszawskiej zresztą pisano, iż „żałować naprawdę wypada, że śpiewaczka z takim pięknym i świeżym głosem zmuszona jest marnować go w kinematografie”²³⁴. Następnymi miastami, których mieszkańcy mogli podziwiać „Bestię”, były Sosnowiec (kino „Sfinks” – luty 1917²³⁵), Łódź (kino „Casino” – luty 1917²³⁶), Częstochowa (teatr „Odeon”²³⁷). Na trasie eksploatacji filmu znalazł się także Lublin – tradycyjnie jak inne dzieła „Sfinksa” pokazał go kierowany przez p. Kozłowskiego kinematograf „Oaza”²³⁸.

Trzeba w tym miejscu uczynić jedno zastrzeżenie – „Bestia” nigdy nie była prezentowana pod alternatywnym tytułem „Kochanka apasza”, jak sugeruje Stanisław Janicki²³⁹. Tytuł taki nosił „wstrząsający dramat tylko dla dorosłych ze słynną duńską artystką, premioną pięknnością Marią Widal”, który w tym samym czasie, czyli w styczniu 1917 r., wyświetlały m.in. warszawskie „Corso”²⁴⁰, kino „Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej”²⁴¹, lubelski kinematograf „Oaza”²⁴², sosnowiecki „Sfinks”²⁴³, a dalej na wschodzie „Kinematograf B. Sztremera” w Wilnie. Ten ostatni rekomendował projekcję oświadczeniem, iż „obraz ten zapoznaje widza ze zbrodniczym światem typów Maksyma Gorkiego”²⁴⁴. Film – jak pisali recenzenci – opowiadał dzieje pięknej artystki, która stojąc u szczytu sławy i powodzenia, dostaje się w ręce apasza i kończy na dnie bagna życiowego²⁴⁵.

Rozwijająca się dość dynamicznie produkcja filmowa Towarzystwa „Sfinks” powodowała, że publiczność warszawska zaczęła ją traktować jako stały komponent pejzażu społecznego miasta. Pojawienie się w rozmaitych punktach śródmieścia operatora z kamerą i aktorów powodowało, że natychmiast wybierały się tam tłumy spacerowiczów. Oprócz zdawkowych, ciepłych ocen popremierowych, musiały w tej

²³⁴ *Teatryki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 14, s. 4.

²³⁵ *Iskra* 1917, nr 35, s. 4.

²³⁶ *Godzina Polski* 1917, nr 35, s. 7.

²³⁷ *Goniec Częstochowski* 1917, nr 59, s. 4.

²³⁸ *Ziemia Lubelska* 1917, nr 290, wyd. por., s. 1.

²³⁹ Stanisław Janicki, *Polskie filmy fabularne 1902-1988*, Warszawa 1990, s. 23.

²⁴⁰ *Kurier Polski* 1917, nr 2, s. 1, *Kurier Warszawski* 1917, nr 1, s. 1.

²⁴¹ *Godzina Polski* 1917, nr 11, s. 8, *Kino Ł.O.S.*, *Gazeta Łódzka* 1917, nr 11, wyd. wiecz., s. 5.

²⁴² *Ziemia Lubelska* 1917, nr 65, wyd. por., s. 1.

²⁴³ *Iskra* 1917, nr 41, s. 4.

²⁴⁴ *Dziennik Wileński* 1918, nr 33, s. 4.

²⁴⁵ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1917, nr 3, wyd. por., s. 2.

sytuacji pojawić się też postulaty, które artykułowały oczekiwania szeroko pojmowanej opinii publicznej. A ta chciała obrazu Warszawy na miarę jej aspiracji, znaczenia i tradycji – niestety tego nie mogły zapewnić sensacyjne fabuły, dla których tworzyła dostarczała miejska kronika kryminalna. W lutym 1917 roku Warszawę obiegła wieść, że powstaje film zatytułowany „Kempner i Ferensówna”. Zaledwie kilka tygodni wcześniej sprawa mordu dokonanego na 17-letniej uczennicy szkoły dramatycznej Irenie Ferensównie przez starszego od niej o rok Stanisława Kempnera poruszyła umysły stołecznych mieszczuchów i wypełniła dramatycznymi doniesieniami śledczymi łamy popularnych dzienników. Zarówno ofiara, jak i sprawca zbrodni, nie byli wzorami do naśladowania, ale za to świetnie nadawali się do wpisania ich w sensacyjne narracje dramatu kinematograficznego – ona mimo młodego wieku – prowadząca samodzielnie i to dość burzliwe życie towarzyskie, on syn właściciela biura technicznego – zimny morderca, który po dokonaniu tego odrażającego czynu ze skradzionym biletem udał się na bal urządzony w gmachu Filharmonii. Siłą rzeczy obrońcy moralności i bojownicy o czystość kina musieli wyrazić swoje wątpliwości:

I oto tworzy się nowy obraz, wykonany krajowymi siłami, który będzie budził sensację i upamiętni występki. Filma kinematograficzna po nasyceniu niezdrowych apetytów Warszawki pójdzie w świat, by wyrabiać stawę stolicy Polski. A tyle tematów prawdziwie wzniosłych jest w Warszawie, które uwiecznione na filmie mogłyby stanowić nie tylko dokument naszych obywatelskich wysiłków. Może i obcy nauczyli się nas za nie cenić. Tymczasem... do obcych popłynie z Warszawy kryminalna filma kinematograficzna²⁴⁶.

Film, w którym motyw zbrodni Kempnera został potraktowany dość pretekstowo, ostatecznie otworzył projektowany tryptyk „Tajemnice Warszawy” i ukazał się pod innym, niż sugerowany wcześniej przez prasę tytułem. Na premierę Aleksander Hertz wybrał tym razem nie „Palais de Glace”, ale kino „Filharmonia”. „Tajemnicę Alei Ujazdowskich” odkryła publiczność stołeczna 24 lutego 1917 roku, a więc zaledwie dwadzieścia dni po zabójstwie Ireny Ferensówny. W kino-dramacie w 6 aktach: „osnutym na tle prawdziwego zdarzenia w rodzinie W. i głośnym w swoim czasie podstępny mordzie w jednym z podrzędniejszych hoteli w centrum miasta” wystąpili Kazimierz Junosza-Stępowski, Jan Pawłowski, Pola Negri, Rafaela Bończa i Jędrus Bogucki²⁴⁷. Niektórzy dziennikarze pomijali już w omówieniach szkodliwość efektów kryminalnej intrygi:

²⁴⁶ Speaker, *Z chwili*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 55, s. 2.

²⁴⁷ Nowa Gazeta 1917, nr 97, wyd. pop., s. 3.

Nie wnikając w to czy to zdarzenie prawdziwe czy też nieprawdziwe, stwierdzić należy, że dramat ten jest rzeczywiście wyjątkowo zajmujący, odzwierciedla bowiem życie i czyny człowieka o głośnym nazwisku i z „nieskazitelną opinią”, łatwo wchodzącego w kompromis z własnym sumieniem²⁴⁸.

Cytowany recenzent podkreślił nie tylko sensacyjny aspekt fabuły, ale i werystyczny charakter realizacji – „tło i ulice na których rozgrywa się cała akcja zostały ściśle dostosowane do danych kroniki sądowej”²⁴⁹. Zresztą w dniu premiery przy Alejach Ujazdowskich 4 doszło do morderstwa rabunkowego. Ofiarą była Zofia Grobicka – osoba majątna i dobrze znana w środowisku mieszczańskim. Powiązanie zatem tytułów prasowych donoszących o zbrodni i reklam informujących o najnowszym filmie „Sfinks” – tworzyło strategię dość nieoczekiwanej rekomendacji²⁵⁰.

„Wczoraj popełniono morderstwo, a dzisiaj jest na ekranie! A może to morderstwo, to tylko wielki bluff, tylko reklama nad-amerykańska dla nowego obrazu” – żartowano w Filharmonii wczoraj. Nowy obraz kinematograficzny T-wa „Sfinks” zyskał wyjątkową reklamę w wykrytem na dwadzieścia godzin przed jego premierą morderstwie w tych samych Alejach Ujazdowskich. Oczywiście jedno z drugim nic nie ma wspólnego. Zwłaszcza, że tu zamordowano mężczyznę i nie dla pieniędzy lecz z zemsty za zhańbienie. Oceniając teraz sam obraz, trzeba podkreślić, że technika aktorska dla kinematografu wyrabia się u nas, że p. Junosza, p. Pola Negri i inni zresztą umieją „gestykulować”, że zdjęcia są czyste, wyraźne, nawet pomysłowe, nie ustępując pod tym względem wytworom obcym. A treść? Co do kryminalistycznych sensacji, trzeba by jednak mieć poważne zastrzeżenia, zwłaszcza wobec szumnej zapowiedzi aż całej serii podobnych obrazów. W dodatku nie świadczy obraz wczorajszy o talencie autora kinematograficznego²⁵¹.

Ponadto uliczna plotka powiązała z tym wydarzeniem osobę Józefa Węgrzyna, doskonale znanego nie tylko z desek „Teatru Rozmaitości”, ale i z ekranów kinowych, który musiał bronić swego dobrego imienia na łamach prasy²⁵². Przez niektórych recenzentów „Tajemnica Alei Ujazdowskich” określona została mianem dramatu psychologicznego, zapewne dzięki umiejętnemu połączeniu „treści obfitującej od pierwszej chwili w momenty wstrząsające” z osnową odwołującą się do autentycznej zbrodni²⁵³. Czasami podkreślano swobodne potraktowanie materii dokumentarnej,

²⁴⁸ *Premiera kinematograficzna w Filharmonii*, Kurier Warszawski 1917, nr 56, s. 7.

²⁴⁹ Przegląd Poranny 1917, nr 54, s. 1.

²⁵⁰ *Wypadki. Morderstwo w Alejach Ujazdowskich*, Godzina Polski 1917, nr 53a, s. 3, *Na dobie*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 57, s. 2, *Wypadki. Echa morderstwa w Alejach Ujazdowskich*, Nowa Gazeta 1917, nr 99, wyd. por., s. 2.

²⁵¹ „*Tajemnica Alei Ujazdowskich*”, Kurier Poranny 1917, nr 55, s. 4.

²⁵² Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 67, s. 2.

²⁵³ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 98, wyd. por., s. 4.

ale za szczególnie atrakcyjny ponownie uznano udział Poli Negri, która „przypomniła się widzom po swym rozgłośnym procesie”²⁵⁴. Reakcje prasowe były jednak dość wstrzemięźliwe, choć podnoszono w nich frekwencyjne zainteresowanie pokazami. „Zarówno tło miejscowe, jak i gra artystów warszawskich sprawiają, że publiczność gromadzi się tłumnie”²⁵⁵. Jeszcze inna opinia głosiła:

Trzeba przyznać, że technika kinematograficzna robi u nas postępy i obraz wczorajszy należy do zupełnie udanych, nie ustępując w niczym typowym obrazom zagranicznym. Treść odzwierciedlająca nam zakulisowe życie „Wielkiej Warszawy” jest zajmująca, dostatecznie sensacyjna i zręcznie zainscenizowana. Artyści nasi popisali się dobrze. Pan Junosza-Stępowski wykazuje wybitny talent kinematograficzny. Gestu używa świadomie, spokojnie, wyzyskuje świetnie grę twarzy, dając wyraziste epizody. Pawłowski, Pola Negri, Bończa i inni wybornie mu wtórują. Dramat ten został wystawiony, wyreżyserowany i zdjęty przez warszawskie towarzystwo „Sfinks” i jest pierwszą częścią zapowiadającego cyklu kryminalnego, którego dalsze części ukażą się niebawem²⁵⁶.

„Tajemnica Alei Ujazdowskich” składała się z sześciu aktów: 1. *Trup w podejrzanym hotelu*; 2. *Tajemnica domu Włodowskich*; 3. *Dni wstydu i nędzy*; 4. *Nowe życie*; 5. *Cienie przeszłości*; 6. *Pomszczona*²⁵⁷.

Stefan Dęzierowski, współzałożyciel jednej z najważniejszych instytucji filmowych dwudziestolecia międzywojennego – Laboratorium i Atelier Filmowego „Falanga”, rozpoczął swą życiową przygodę z kinematografią od współpracy z Witalisem Gołogowskim przy realizacji drugiego obrazu z cyklu „Tajemnice Warszawy” – „Arabelli”. Zafascynowany fotografią amatorską pokazał swoje próbki właśnie Gołogowskiemu, do którego miał zaufanie nie tylko z powodu uznania dla jego umiejętności, ale i rodzinnych powiązań – „Korsak” był bowiem jego kuzynem²⁵⁸. Dla ekipy technicznej zakończenie zdjęć było początkiem właściwej obróbki fotochemicznej. Gołogowski i Dęzierowski wywoływali materiał, a przed nawinięciem na bęben utrwalali i myli uzyskaną taśmę, jednocześnie sprawdzając ostrość obrazu. Nawinięta taśma przez kilka godzin schła, a następnie z wzorcowego materiału wykonywane były kopie na francuskich urządzeniach „Pathé”. W południe Aleksander Hertz mógł przed montażem przejrzeć nakręcone sekwencje, ale to jeszcze nie był koniec czynności przygotowawczych. Dęzierowski wspominał:

²⁵⁴ *Z kinematografów*, Gonicz Poranny 1917, nr 101, s. 4.

²⁵⁵ *Z kinematografów*, Przegląd Poranny 1917, nr 58, s. 3.

²⁵⁶ *Premiera kinematograficzna w Filharmonii*, Godzina Polski 1917, nr 54a, s. 3.

²⁵⁷ Gonicz Częstochowski 1917, nr 86, s. 4.

²⁵⁸ Stefania Beylin, *A jak to było, opowiem...*, Warszawa 1958, s. 93.

Po ukończeniu zdjęć do danego filmu sami montowaliśmy obraz, sporządzaliśmy czołówkę i powiększenia fotosów²⁵⁹.



Kadr z filmu „Arabella”

„Arabella” – środkowa część cyklu „Tajemnice Warszawy” respektowała tytułowy porządek semiotyczny trylogii, choć mniej w niej jednak było tajemnic, ale za to sporo Warszawy. „W obrazie tym przedstawione są najpiękniejsze widoki naszego miasta i okolic” – pisał publicysta „Nowej Gazety”, dodając:

Obraz ten niezwykle zajmujący i sensacyjny trzyma widza w ciągłym napięciu. Scen brutalnych i gorszących nie ma w nim wcale. Gra artystów jest doskonała²⁶⁰.

Owe najpiękniejsze widoki Warszawy, do których „kapryśnie przerzucała się akcja”, to oprócz Alei Jerozolimskich: Belweder, Łazienki i podmiejski lasek w okolicach Wawra, a bohaterami ekranowych perypetii byli zarówno przedstawiciele elit, jak i nizin społecznych²⁶¹.

Na treść dramatu złożyły się dość tragiczne dzieje nieszczęśliwej narzeczonej, która zwycięsko wywiązuje się z trudnego zadania i to już bez pomocy mordów²⁶².

Władysław Grabowski zapamiętał, że kreowana przez niego postać to „obłąkany hrabia, którego truje lokaj, aby zawładnąć jego majątkiem”²⁶³. W obsadzie aktorskiej

²⁵⁹ Stefan Dęzierowski, *Wspomnienia (cz. 1)*, Iluzjon 1984, nr 1, s. 49.

²⁶⁰ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 212, wyd. pop., s. 2.

²⁶¹ *Z kinematografów*, Goniec Poranny 1917, nr 216, s. 4.

²⁶² *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 120, wyd. wiecz., s. 3.

²⁶³ Stefania Beylin, dz. cyt., s. 23.

obok niego, Poli Negri, Józefa Węgrzyna i Jana Pawłowskiego znalazł się także Antoni Bednarczyk, w kilku zapowiedziach prasowych określony mianem reżysera²⁶⁴. Zapewne miał decydujący wpływ na ostateczny kształt filmu i dlatego podkreślono jego, związany z realizacją „Arabelli”, oddzielny status²⁶⁵. W przekazach prasowych pojawia się jeszcze kilka informacji – „Goniec Częstochowski” pisał o filmie, że jest to „kino-dramat w 5 wielkich aktach Stanisława Piętko”, a do najbardziej ekscytujących momentów należy wykonana w 4 akcie „oryginalna polka *nadwiślańska* odtąńczona przez pp. Bruczównę, Skibińską, Adlera i Szebeko”²⁶⁶.



Trzecią z filmowych „Tajemnic Warszawy” był dramat „Wanda Barska”, pokazany 1 maja 1917 roku w kinie „Casino”²⁶⁷, a więc równoległe z premierą w „Apollu” drugiego obrazu trylogii – „Arabelli”. Film ten lepiej znany jest jako „Pokój nr 13”, pod którym to tytułem zaprezentowany został miesiąc później – 9 czerwca 1917 w kinie „Filharmonia”²⁶⁸. Rekomendacje prasowe były nadzwyczaj lakoniczne – bywalcy kinematografów mogli przed premierą przeczytać jedynie, że:

Kino „Filharmonia” wznowiło przedstawienia, dając obraz warszawskiej wytwórni „Sfinks” pt. „Pokój nr 13”. Jest to dramat, osnuty na tle życia Warszawy. Odtwórcami ról głównych są pp. Kaz. Junosza-Sępowski i Pola Negri. Rzecz jest nader interesująca i wybornie zagrana²⁶⁹.

²⁶⁴ Godzina Polski 1917, nr 117a, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 120, wyd. wiecz., s. 6.

²⁶⁵ Niektóre recenzje nie pozostawiały co do autorstwa Bednarczyka żadnych wątpliwości, w jednej z nich czytamy: „obraz powyższy osnuty jest na tle życia Warszawy, reżyserię którego prowadził p. Bednarczyk, artysta i reżyser wielkiej miary”, patrz: „Arabella”, Goniec Częstochowski 1917, nr 120, s. 6.

²⁶⁶ Goniec Częstochowski 1917, nr 119, s. 4.

²⁶⁷ Godzina Polski 1917, nr 117, s. 8.

²⁶⁸ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 156, s. 2.

²⁶⁹ Z kinematografów, Kurier Warszawski 1917, nr 161, wyd. wiecz., s. 3.

Obowiązujący w literaturze historycznofilmowej pogląd o takiej kolejności „Tajemnic Warszawy” może być jednak podważony²⁷⁰. Watpliwości moje zasiała kwerenda prowincjonalnej prasy – częstochowskiej i sosnowieckiej. Kiedy w październiku 1917 roku kino „Sfinks” w Sosnowcu wyświetlało „Pokój nr 13”, miejscowa „Iskra” podała tematy poszczególnych aktów: *Tajemnica domu Włodowskich*; *Dni wstydu i nędzy*; *Nowe życie*; *Cienie przeszłości*; *Pomszczona*²⁷¹. Był to porządek, co przywołałem wcześniej, jaki rekomendował „Goniec Częstochowski” przy okazji miejscowej premiery „Tajemnic Alei Ujazdowskich”, ale bez pierwszego aktu – *Trup w podejrzanym hotelu*. Może to świadczyć o podobieństwie fabuł poszczególnych części kryminalnej trylogii, bądź też o dość niefrasobliwym traktowaniu filmowej materii w publicystyce prasowej. Przychyliłbym się jednak do pierwszej ewentualności. Porównanie obsady pierwszego i trzeciego filmu z cyklu wykazuje takie same nazwiska występujących w nich artystów. Środkowy segment – „Arabella” nieco różni się od pozostałych. Wreszcie rodzi się pytanie, czy w tej sytuacji okoliczność jednoczesnej premiery „Wandy Barskiej” i „Arabelli” nie nakazywałaby przesunięcia następstwa poszczególnych tytułów. Nie budzi wątpliwości triadyczny układ projekcji, ale być może dwie pierwsze to „Tajemnice Alei Ujazdowskich” i „Wanda Barska/Pokój nr 13”, które rekonstruowały tę samą intrygę w dwóch częściach. „Arabella” w takim razie zamykałaby cykl.

Pod koniec września 1917 roku w gmachu Teatru Nowoczesnego przy ul. Jasnej 2, na rogu z ul. Sienną rozpoczął swoją działalność kinoteatr „Polonia”²⁷². Przez kilka dni, poprzedzających inaugurację, prasa generowała zainteresowanie kinomanów, informując, iż „Polonia” będzie jednym z najwytworniejszych w mieście przybytków X Muzy i że temu przedsięwzięciu należy wróżyć powodzenie, bowiem jego kierownictwo zagwarantowało sobie wyłączność na wyświetlanie obrazów „Warszawskiej Wytwórni Towarzystwa »Sfinks«”. (...) Ujrzymy więc naszych ulubieńców: Węgrzyna, Junoszę, Owerłę, Bruczównę, Belinę i innych w odpowiednich nareszcie ramach” – pisał korespondent „Nowej Gazety”. W zapowiedzi tej zabrało rekomendacji dla Poli Negri, która w filmie „Jego ostatni czyn” – bowiem ten właśnie obraz rozpoczął egzystencję „Polonii” – zagrała swą ostatnią polską rolę. Było to zresztą pożegnanie dosyć symboliczne, gdyż tego samego dnia w „Palais de Glace” triumfy święcił niemiecki film w reż. Kurta Matulla „Niedługo mnie szczęście tudziło” z podwójną rolą

²⁷⁰ Władysław Banaszkiwicz, Witold Witczak, dz. cyt., s. 125.

²⁷¹ *Kinematografy*, Iskra 1917, nr 257, s. 2.

²⁷² Kurier Warszawski 1917, nr 266, wyd. wiecz., s. 1.

Negri, jako zakonnicy i gwiazdy kabaretowej²⁷³. Ponadto wspomnianej wyłączości na prezentowanie filmów „Sfinksa” nie należało traktować literalnie – tego samego dnia zapowiadał „Jego ostatni czyn”, jako premierę na otwarcie nowego sezonu, kinematograf „Apollo” przy ul. Marszałkowskiej. Czego ówczesni widzowie mogli po najnowszej realizacji wytwórni „Sfinks” oczekiwać:

„Ostatni czyn” to ostatnia kompozycja zmarłego przedwcześnie Stanisława J. Kozłowskiego, który zanim spalił do końca świecę życia gorejącą zbyt intensywnie, pozostawił po sobie melodramat kinematograficzny, więcej może obfitujący w sensację niż w melodramatyczny wątek. Ekscentryczna kobieta na której imaginację działa zbrodniarz, intryga miłosna, cmentarz, poświęcenie, zemsta, siedlisko apaszów, ratunek tonącej, biuro detektywów. Wszystko kończy się więcej tragicznie niż prawdopodobnie – jak w kinematografie²⁷⁴.

Zatem treść, styl, zwroty akcji – to wszystko było już doskonale rozpoznane i wpiywało się w model melodoksyjnej konwencji, którą miejska kultura popularna eksplloatowała wcześniej. Sygnałem, rekomendującym największe atrakcje, był udział aktorów, którzy do swojego emploi zdążyli przyzwyczaić bywalców kinematografów: „dramat zajmuje od początku do końca, mocą więcej talentów wykonawczych, niż treścią”. Recenzent dostrzegł kinematograficzne walory kreacji Junoszy-Stępowskiego i Węgrzyna. Wysoko ocenił role pomniejsze: Beliny, Broniszówny, Górskiej, Micińskiej, Owerłty, a o Poli Negri napisał, że jej interpretacja „nie zbywa na żywej plastyce mimiki”. Treść natomiast, jak napisano w tej samej recenzji, może nie była zbyt zawikłana, ale za to pełna efektów wizualnych w rodzaju libacji w knajpie apaszów czy obławy na bandytę²⁷⁵. Zresztą można ją przytoczyć bardzo dokładnie:

Młody człowiek, amator detektyw kocha się w pięknej wdówce. Podczas zabawy, w której biorą udział oboje narzeczeni, wdówka, chcąc zerwać dla narzeczonego kwiat nenufaru, wypada z łódki. W pobliżu miejsca wypadku znajdował się młody dowódca bandytów „Lis”, któremu udaje się uratować nieostrożną. Młodzi ludzie wywarli na sobie ogromne wrażenie co odbija się na ich usposobieniu i zachowaniu. Zmianę tę dostrzegają detektyw i kochanka bandyty. Zbiegiem okoliczności, przez zmylenie agentów policyjnych, piękna wdówka ocala Lisa. Pogłębia to jeszcze bardziej ich uczucia. Wdówka dowiedziawszy się o grożącym Lisowi niebezpieczeństwie za wszelką cenę pragnie Lisa ujrzeć, aby go ocalić i w tym celu udaje się do knajpy, a w której Lis przebywa. Przyjaciółka bandyty zobaczywszy czułe spotkanie młodych ludzi, powodowana zazdrością, wskazuje agentom schronienie

²⁷³ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 268, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 268, wyd. wiecz., s. 3.

²⁷⁴ Z kinematografów, Przegląd Poranny 1917, nr 253, s. 4.

²⁷⁵ Teatryki i kinematografy, Kurier Polski 1917, nr 267, s. 4.

bandyty i to w momencie kiedy z nim przebywa młoda wdówka. Wdówka stara się wszelkimi sposobami uwolnić kochanego człowieka. Nie waha się nawet udać do poprzedniego narzeczonego, którego błaga o pomoc i przypomina mu przyrzeczenie, iż uczyni wszystko dla człowieka, który uratował jej życie. Detektyw wbrew prawu, dopuszcza do widzenia się kochających bez świadków. Podczas tego spotkania otrzymuje Lis od ukochanej piłkę za pomocą której wydostaje się na wolność. Detektyw w przeświadczeniu, iż zawinął względem społeczeństwa i widząc stracone szczęście, odbiera sobie życie. Wdówka proponuje Lisowi wyjazd za granicę, lecz ten powodowany ambicją nie chce być utrzymywany przez kochaną kobietę. Nie widząc innego wyjścia, za namową kolegów, decyduje się na grabież. W tym celu zakrada się do jakiejś bogatej kobiety. Lecz jakże przerazi się, rozpoznając w nieznajomej ukochaną istotę. Zdając sobie sprawę, iż mało nie zamordował ukochanej, sam oddaje się w ręce sprawiedliwości²⁷⁶.

Reżyserował z całą pewnością Aleksander Hertz, a obraz przez niego stworzony – pisała prasa – „uważać można za najlepszy z dotychczasowych płodów krajowej produkcji kinematograficznej, właśnie dzięki jego znamionom typowo kinematograficznym”.

Może fabuła sama nie bardzo do tła warszawskiego się dostraja, może ten detektyw jest trochę żywcem na grunt warszawski przeflancowany, a środowisko apaszowskie z warszawskiego Bugaja nieco zbyt konwencjonalne, na paryską modłę robione... Ale główną zaletę obrazu stanowi to już choćby, że środkami mimicznymi dostatecznie się on tłumaczy bez ciągłego uciekania się do komentarzy słownych, a przy tym motywy warszawskie i okolic podmiejskich sowicie są w nim wyzyskane²⁷⁷.

Poza Warszawą, jak wszystkie produkcje „Sfinksa”, film cieszył się sporym uznaniem widzów. W Częstochowie prezentował go w październiku teatr „Odeon”, podając następujący porządek akcji: 1. *Tajemniczy człowiek*; 2. *Ścigane zwierzę*; 3. *W wielkomijskich zautkach*; 4. *Ucieczka z więzienia*; 5. *Ostatnia wyprawa*²⁷⁸. Lubelski kinematograf „Oaza”, wprowadzając „Jego ostatni czyn” na swój ekran, przywoływał głosy prasy warszawskiej, co było nową praktyką rekomendowania premierowych obrazów²⁷⁹. Pokazany we Lwowie dopiero w sierpniu 1918 roku i to pod tytułem „Błędne ogniki” był reklamowany jako „osnuty na romansie damy z wielkiego świata ze znanym na bruku warszawskim apaszem, który występował pod pseudonimem Lis”²⁸⁰.

²⁷⁶ „Jego ostatni czyn” w „Oazie”, Ziemia Lubelska 1917, nr 494, wyd. pop., s. 4.

²⁷⁷ „Jego ostatni czyn...”, Kurier Warszawski 1917, nr 269, wyd. wiecz., s. 3.

²⁷⁸ Goniec Częstochowski 1917, nr 244, s. 4.

²⁷⁹ Kino-teatr „Oaza”, Ziemia Lubelska 1917, nr 490, wyd. por., s. 3.

²⁸⁰ Kurier Lwowski 1918, nr 396, wyd. por., s. 4. Być może użycie tytułu „Błędne ogniki” było wynikiem nieporozumienia podczas kontraktowania filmu. W tym samym bowiem czasie w kinach na ziemiach polskich prezentowany był film „Das Wandernde Licht” w reż. Roberta Wienego z Henny Porten w roli głównej, noszący polski tytuł

W chwili, gdy ukazywały się owe recenzje, Pola Negri – pierwsza i najważniejsza kinematograficzna wielkość rodzimej produkcji – była już, nie tylko myślami, kilkaset kilometrów od Warszawy.

Polę Negri porwał Berlin, a Aleksander Hertz zaczął lansować nową gwiazdę – Marię Gudowiczównę, która pod pseudonimem Mia Mara grała w polskich filmach, a porwana przez Berlin zastynęła jako Lya Mara. Podówczas w Berlinie królowała Mia May (małżonka Joe Maya) i ona zaprotestowała przeciwko używaniu przez Gudowiczównę imienia Mia²⁸¹.

W ten dość lakoniczny sposób po dwudziestu latach opisano „porwanie” kandydatek na polskie gwiazdy ekranu wojennego, choć na niemieckie filmy zarówno z Polą Negri, jak i Mią Marą publiczność rodzima nie czekała zbyt długo. „Kusicielka”, „Róża haremu” i „Przysięga Halki”, której akcja działa się na Ukrainie, sprawiły, iż Aleksandrę Gudowiczównę – Mię Marę ochrzczono mianem „gwiazdy ekranów zagranicznych”²⁸². Filmy z jej udziałem cieszyły się popularnością przez cały rok 1918. Zresztą ona sama także często odwiedzała Warszawę, występując gościnnie na deskach teatrów muzycznych²⁸³.



Mia Mara w jednej ze scen filmu „Halka’s Gelöbniß” (Przysięga Halki) w reż. Alfreda Halma. Obok Hans Albers i Erich Kaiser-Titz

Znana artystka scen warszawskich Mia Mara, zanotowana nad wyraz dodatnio w pamięci publiczności, ukazuje się obecnie w szeregu obrazów kinematograficznych. Wszystkie filmy z tą artystką

„Błędne ognie” i prawdopodobnie to spowodowało krótkotrwałe rekomendowanie filmu „Sfinkska” jako „Błędnych ogników”, patrz: Iskra 1917, nr 66, s. 1, Gazeta Łódzka 1917, nr 102, wyd. por., s. 1.

²⁸¹ Leopold Brodziński, *25 lat filmu polskiego*, Ekran i Scena 1938, nr 2, s. 3.

²⁸² *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 99, wyd. wiecz., s. 3.

²⁸³ Przegląd Poranny 1918, nr 94, s. 1.

odznaczają się efektowną i bogatą wystawą oraz oryginalną treścią. Taka filmowa jest obecnie pokazywana w „Apollo”, celującym w doborze obrazów²⁸⁴.

Z kolei Pola Negri po zagranii w „Jego ostatnim czynie” także zaczęła gościć coraz częściej na ekranie, ale oczywiście w filmach wyprodukowanych w Berlinie. Szczególnym sukcesem frekwencyjnym był „Żółty paszport”, polecany publiczności jako „dramat osnuty na tle represji ochrany byłego rządu carskiego w 1905 roku na mieszkańcach narodowości żydowskiej”²⁸⁵, kręcony w Warszawie i dzięki temu wpisany w polski kontekst odbioru. Osobiście Pola Negri pojawiła się w stolicy na początku stycznia 1918 roku po kilkumiesięcznym pobycie w Rzeszy. Filmy z jej udziałem jak „Rozpasana” czy „*Za pocałunek wieczystych nocy męki* – dramat z życia zdradzonej kobiety, walczącej w przystępie zazdrości między uczuciem zemsty a miłością”²⁸⁶, stanowiły niezwykle atrakcyjny komponent, nie tylko stołecznych iluzjonów, ale przede wszystkim ów datowany na zimę ostatniego roku wojny incydentalny powrót na scenę zapowiadał się wprost sensacyjnie. Nazywana „wybitną primadonną kinematografu” i „jedną z najwybitniejszych obecnie aktorek kinematograficznych” reklamowała swój występ na deskach Teatru Wielkiego jako deklamatorka i tancerka w popisowym numerze – tańcu apaszowskim w mimodramie Jerzego Guranowskiego „Ulica”²⁸⁷. Przedstawienie to, w którym Negri była partnerką Władysława Nowickiego, zorganizowane zostało dla dofinansowania kasy Towarzystwa Przeciwgruźliczego²⁸⁸. Impreza była częścią większego dobroczynnego przedsięwzięcia tzw. „Tomboli bez masek”, które ściągnęło do sal Reduty śmietankę ówczesnej stolicy. Wrażenie artystka zrobiła na jej przedstawicielach piorunujące:

Niezwykłą atrakcją programu był występ gościnny i bezinteresowny słynnej dziś artystki kinematograficznej p. Poli Negri pamiętnej z roli w „Sumurum” w teatrze Nowości. Panna Negri grając i tańcząc z artystycznym patosem wygłosiła dosadny i nastrojowy mimodram Jerzego Guranowskiego pt. „Ulica”, wywierając silne wrażenie. Taniec apaszów z p. Wittichem miał w sobie wyraz pełen grozy. Publiczność przyjmowała artystkę owacyjnie²⁸⁹.

Nadal także gościła na ekranach. Kwietniowa premiera filmu „Gdy serce nienawidzi pała” w reż. Kurta Matulla doczekała się bardzo ciepłych recenzji:

²⁸⁴ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 208, wyd. wiecz., s. 5.

²⁸⁵ Kurier Warszawski 1917, nr 272, wyd. wiecz., s. 1.

²⁸⁶ Kurier Warszawski 1917, nr 315, wyd. wiecz., s. 7.

²⁸⁷ *Pola Negri w Warszawie*, Kurier Warszawski 1918, nr 29, wyd. wiecz., s. 3.

²⁸⁸ *Pola Negri w Warszawie*, Nowa Gazeta 1918, nr 51, wyd. pop., s. 5.

²⁸⁹ *Z tomboli bez masek*, Kurier Warszawski 1918, nr 35, wyd. wiecz., s. 4.

Pola Negri zyskuje coraz szersze kręgi zwolenników wśród naszej publiczności, dowodem czego jest powodzenie towarzyszące jej występom w „Palais de Glace” w przepięknym obrazie „Gdy serce nienawiścią pała”. Iście francuska lekkość dramatu zespoliła się w sposób iście harmonijny z bujnym temperamentem artystki, wywierając na widzach miłe wrażenie. Egzotyczny taniec z węzami przemawia swoim bezpośrednim realizmem²⁹⁰.

Dużym sukcesem była także premiera filmu „Mania...” wyprodukowanego przez wytwórnię „Union”, którego reklama głosiła, iż Pola Negri to „najwybitniejszy talent mimiczny”²⁹¹, a także „ulubienica bywalców kinematografów”²⁹². Natomiast o prezentowanym we wrześniu 1918 r. egzotycznym obrazie „Oczy mumii Maa” pisano:

W kinematografie „Corso” pokazywany jest obecnie obraz „Oczy mumii Maa”. Akcja rozgrywająca się na tle uroczego Egiptu, wprowadza widza w środowisko fanatyzmu i tajemnic piramid. W obrazie tym rolę tytułową odtworza polska artystka Pola Negri²⁹³.

Ostatnim tytułem, pod jakim można było w okupowanej jeszcze Warszawie podziwiać Polę Negri, była „Czarna książka”, wyprodukowana w 1915 roku, ale ze względów cenzuralnych nie eksploatowana przez trzy lata na terenie Królestwa Polskiego. Partnerował jej Harry Liedke, a rzecz nie tylko ilustrowała stosunki rosyjskie z czasów przedrewolucyjnych, ale przestrzeń diegetyczna wypełniona była także innymi znaczeniami o charakterze rodzimym. Inserteraty odnotowały współudział „zespołu sceny dramatycznej warszawskiej”, a w III akcie narodowy taniec rosyjski odtąńczony został przez baletmistrza Aleksandra Sobiszewskiego²⁹⁴, którego publiczność doskonale znała z wcześniejszych filmów „Sfinksa”. W tym właśnie czasie ogłaszał on, że po powrocie z zagranicy otwiera przy swej szkole tańców salonowych nowy kurs oparty na metodzie Emila Jaques-Dalcroze’a „będącym plastycznym wyrazem muzyki mistrzów”²⁹⁵. Film zatem był skazany na sukces.

Wyjątkowo zajmująca treść, świetna gra Poli Negri jako głównej bohaterki, dziś najlepszej artystki kinematograficznej, współudział artystów warszawskich, tło Warszawy i sensacyjne środowisko zapewniają obrazowi wielkie powodzenie²⁹⁶.

²⁹⁰ Z *kinematografów*, Nowa Gazeta 1918, nr 197, wyd. pop., s. 3. *Pola Negri w Warszawie*, Kurier Polski 1918, nr 28, s. 5. Gdy w drugiej połowie maja film trafił do częstochowskiego „Teatru Paryskiego” lokalna prasa informowała, że obraz „przykuwa uwagę widza i cieszyć się będzie w Częstochowie nie mniejszym powodzeniem niż w Warszawie, gdzie salę jednego z większych kinematografów podczas jego demonstrowania wypełnia stale liczna publiczność”, patrz: *Gdy serce nienawiścią pała...*, Gонец Częstochowski 1918, nr 97, s. 4.

²⁹¹ Przegląd Poranny 1918, nr 197, s. 1.

²⁹² Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 230, s. 3.

²⁹³ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 246, wyd. wiecz., s. 4.

²⁹⁴ Kurier Warszawski 1918, nr 284-285, s. 1.

²⁹⁵ Kurier Warszawski 1918, nr 289, wyd. wiecz., s. 1.

²⁹⁶ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 292, wyd. wiecz., s. 3.

Warszawa podziwiała Polę Negri także w pierwszych dniach niepodległości. Pod koniec listopada Towarzystwo Dramatyczne „Oaza” mieszczące się w salach dawnego kinematografu o tej samej nazwie przy ul. Wierzbowej 9 zorganizowało „Wieczór humoru”, w którego programie znalazł się parodystyczny występ gwiazdy²⁹⁷.

Na przełomie 1917/1918 roku pozostała na krajowym rynku filmowym Halina Bruczówna, która później, mimo iż jej renoma nie mogła mierzyć się z pozycją starszych koleżanek, również opuściła Warszawę i udała się w poszukiwaniu branzowego szczęścia za ocean. Na razie jeszcze określana w prasie mianem „polskiej gwiazdy kinematograficznej”²⁹⁸, wystąpiła w kolejnej produkcji „Sfinksa” zatytułowanej „Kobieta”, która na ekran kina „Stylowy” trafiła 21 grudnia 1917 r.

W cieszącym się dużym powodzeniem kino-dramacie „Kobieta”, który demonstruje kinoteatr „Stylowy” króluje – wśród plejady najwybitniejszych aktorów sceny warszawskiej – Halina Bruczówna – wdziękiem, szczerością i swobodą. Jako bohaterka kino-dramatu aktorka ujmuje piękną linią swojej gry i urokiem odtworzonej postaci²⁹⁹.

Bruczówna grała Ninę, modelkę z magazynu, a partnerowali jej: Kazimierz Junosza-Stępowski w roli hrabiego Łaskiego, Józef Węgrzyn jako hrabia X, Włodzimierz Szczerbiec-Macherski, który wcielił się w postać studenta Jerzego Bieniawskiego oraz dwójka młodzińców aktorów – Miecio Węgrzyn³⁰⁰ i Lilka Kozłowska. Fabuła, o której wiemy niewiele, raczej spodobała się recenzentom, którzy chwalili scenariusz napisany przez tajemniczą autorkę – „jedną z najgłośniejszych artystek sceny warszawskiej, p. X”:

Autorowi nowego tego obrazu, a raczej jego autorce, bo według afisza, obraz ułożyła jedna z wybitnych naszych artystek, przyznać należy spory zasób inwencji w układzie. Tylko nadmiar objaśnień słownych zbytecznie zgoła przewleka akcję dramatu kinematograficznego³⁰¹.

Dramat składał się z pięciu aktów: 1. *Piękna magazynierka*; 2. *Zabawa w rodzinę*; 3. *Nędzarze*; 4. *Za 14-cie lat wiernej służby*; 5. *Dzieci bez nazwiska*, a akcja dzieła się „w Warszawie, na przedmieściach Warszawy i zagranicą”³⁰². Wskazuje to na sen-

²⁹⁷ Kurier Warszawski 1918, nr 328, wyd. wiecz., s. 2.

²⁹⁸ Goniec Częstochowski 1918, nr 245, s. 3.

²⁹⁹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1918, nr 1, wyd. por., s. 5, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 1, s. 10.

³⁰⁰ Mieczysław Węgrzyn, syn Józefa Węgrzyna, pojawił się w polskim filmie jeszcze tylko jeden raz – w roku 1937, kiedy to Romuald Gantkowski obsadził go w „Płomiennych sercach” w roli Witolda Marewicza. Znamienne, iż prezentując go jako jednego z najciekawszych aktorów młodego pokolenia, dwutygodnik „Film” nie wspominał o młodzieńczej roli Mieczysława Węgrzyna w „Kobiecie”, traktując jego udział w „Płomiennych sercach” jako właściwy debiut przed kamerą, patrz: *Polska Spółka Filmowa ma zaszczyt przedstawić: Mieczysław Węgrzyn*, Film 1936, nr 15, s. 9.

³⁰¹ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 355, s. 4.

³⁰² *K.-T. Stylowy*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 350, s. 4, Goniec Częstochowski 1918, nr 14, s. 6.

tymentalny, melodramatyczny modus narracji, ale nie pozwala nawet w największym przybliżeniu zrekonstruować treści i to pomimo dość konsekwentnie prowadzonej kampanii reklamowej na łamach prasy. Kinoteatr „Stylowy” zamówił nawet ogłoszenia w czytany przez warszawską inteligencję „Tygodniku Ilustrowanym”, który z zasady nie podejmował tematyki filmowej³⁰³. „Kobietę” pokazywały jeszcze inne stołeczne kinematografy: „Raj”, „Mignon”, „Casino” i „Nowości”. Właścicielowi lubelskiej „Oazy” udało się ściągnąć film do swojego kina już trzy dni po warszawskiej premierze.

Zapobiegliwy kinematograf „Oaza” prezentuje obecnie wielki, niezmiernie zajmujący dramat „Kobieta”. Treść tchnie prawdą życiową i przeprowadzona jest konsekwentnie a żywo; tematem dramatu – bolesne przeżycia nieszczęśliwej kobiety – wzrusza głęboko. Dramat rozgrywa się na miłym swojskim tle Warszawy, film bowiem wyszedł z wytwórni warszawskiego Towarzystwa „Sfinks”³⁰⁴.

Teatr „ODEON” ul. P. Marji 27. Program od czwartku 17 do środy 23 Stycznia

Sensacja! Dziś Sensacja!
Najnowszy obraz polski nowej serii na rok 1918!

KOBIEȚA...

Głęboki dramat życiowy w 5-ciu aktach,
Według scenariusza jednej z najwybitniejszych artystek Sceny Warszawskiej p. X..

W rolach głównych:

Nuna, modelka z magazynu	— — —	Halina Bruczówna.
Hrabia Zaski	— — —	Kazimierz Jusosza Stepowski.
Jaś Liński, ich syn	— — —	Mieczo Węgrzyn, nast. Józef Węgrzyn.
Einia Lińska, ich córka	— — —	Lilka Kozłowska, nast. Anna Belina.
BARON X.	— — —	JÓZEF WĘGRZYN.
Jerzy Bieniawski, student	— — —	Włodzimierz Szczerbiec-Macherski.

i wiele innych przedstawicieli SCENY POLSKIEJ

Akt 1-szy Piękna magazynierka, 2-gi Zabawa w rodzinie, 3-ci Nędzarze,
4-ty Za 14 lat wiernej służby, 5-ty Dzieci bez nazwiska

Rzecz dzieje się w Warszawie, na przedmieściach Warszawy i za granicą.

Z powodu bardzo kosztownej dzierżawy obrazu. Ceny miejsc podwyższone. ;

— — — Orkiestra koncertowa pod kierunkiem p. AŁOJZEGO SALZBERGA. — — —
Szczegóły w programach. — Dla dzieci wejście wżbronione.

Przed listopadem 1918 roku premiery swe miały jeszcze dwa filmy reprezentujące melodramatyczno-sensacyjną stylistykę proponowaną przez „Sfinksa”: „Mężczyzna”, pokazany w kinie „Stylowy” w lutym ostatniego roku wojny i „melodramat sensacyjny z życia wyższych sfer” „Złote bagno” z alternatywnym tytułem „Jastrząb”, który na ekran trafił miesiąc później. Akcja pierwszego z nich „osnuta na tle prawdziwego zdarzenia”, toczyła się „w Warszawie i jednym z majątków ziemskich”³⁰⁵. Obraz prezentował „koleje życia głównego bohatera, który, mimo ciosów, jakie nań spadają

³⁰³ Tygodnik Ilustrowany 1917, nr 52, s. 631.

³⁰⁴ „Oaza”, Ziemia Lubelska 1917, nr 645, wyd. pop., s. 3.

³⁰⁵ Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 30, s. 1.

z zewnątrz nie uległ im, lecz wręcz przeciwnie mimowoli wydobyl się na szczyty³⁰⁶. Oprócz zawodowych aktorów: Brucówny, Węgrzyna, Junoszy-Stępowskiego wystąpili także amatorzy – członkowie koła miłośników sztuki dramatycznej³⁰⁷.

Wczoraj podobny obraz, wykonany przez tutejsze T-wo „Sfinks”, demonstrowano wobec przedstawicieli prasy i świata artystycznego. Treść obrazu nieco może banalna, przypomina zbytnio stare romansidła, za to wykonanie techniczne nie pozostawia nic do życzenia i stawia młodą naszą wytwórczość niemal na równi z firmami zagranicznymi; wykonanie zaś artystyczne, poza swojskością środowiska, posiada i tę wyższość nad obcymi, iż we wszystkich rolach widzimy tu artystów, którzy chwilowo tylko sprzeniewierzyli się scenie dla ekranu, przynoszą z niej pewne dążenie do pogłębienia treści i przez grę swoją nadają jej pewne szlachetniejsze walory³⁰⁸.

Nie wszyscy jednak uznali, iż „Mężczyzna” stawia młodą naszą wytwórczość na równi z firmami zagranicznymi. Doceniając wdzięk Brucówny i Dulębianki, elegancję i opanowanie warsztatu Junoszy-Stępowskiego i Węgrzyna, recenzent „Przeglądu Porannego” nie mógł przejść obojętnie nad narracyjnym brakiem logiki, schematycznym zbudowaniem napięcia między bohaterami, a także ponownym ogrywaniem w filmach „Sfinksa” tych samych plenerów warszawskich. Jego zdaniem zaprezentowany obraz to:

Płód typowej kino-imaginacji, która z braku podniety naturalnej na wewnątrz, zażyła tyżeczkę sentymentalnego rycynatu, żeby gwałtem coś wydać z siebie. A przez całość ciągnie się wąż nitka osnuta widocznie z damskiej pończoszki, tak długo, bardzo długo, a tak mętnie że: ach! mój Boże drogi!... I żeby było wszystko. Żeby się wszyscy kochali, ten brat w tamtego siostrze, tamtego siostra w tym bracie. Żeby było nieprawie dziecko, jedno udane samobójstwo, drugie nieudane, wina, zemsta, kara, przebaczenie, Saski ogród, Łazienki i Agrykola... Czegóż jeszcze więcej? Sensu? Po co?³⁰⁹

Sztuczne zawiązanie akcji raziło też recenzenta „Kuriera Warszawskiego”, ale poczucie zawodu rekompensowały mu dalsze sekwencje filmu, które były żywe i interesujące, choć brakowało płynnego przejścia między nimi. Na akcję „składa się przeważnie szereg oderwanych obrazków, ilustrujących treść dramatu za pomocą komentarzy słownych, a nie odtwarzających ją bezpośrednio³¹⁰. Był jeszcze jeden problem, na który szczególnie wyczulona była opinia publiczna – posądzenie o szerzenie niemoralności, sugerowane w diegezie filmu poprzez charakterystykę bohate-

³⁰⁶ *Z kinematografów*, Goniec Wieczorny 1918, nr 55, s. 4.

³⁰⁷ *T. Stylowy*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 40, s. 5.

³⁰⁸ *Teatr Stylowy*, Godzina Polski 1918, nr 31a, s. 5-6.

³⁰⁹ *Z kinematografów*, Przegląd Poranny 1918, nr 30, s. 2.

³¹⁰ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 31, wyd. wiecz., s. 4.

rów – „matka nieślubnego dziecka” czy „siostry ubogich studentów wystające w przykrótkich sukienkach przed wystawami sklepów jubilerskich”. Ktokolwiek reżyserował „Mężczyznę” – najprawdopodobniej był to Aleksander Hertz, wybrnął jednak z tego niebezpieczeństwa z godnym uwagi montażowym wyrafinowaniem, choć i to drażniło jeszcze surowych krytyków:

Złagodzić by może należało ostrość niektórych wyrażen, objaśniających akcję: gdy mianowicie młodzienc obejmuje dziewicę w pól i prowadzi ją w głąb swojej garsoniery, obraz znika a ukazuje się napis: Operacja się udała³¹¹.

Zastrzeżenia te nie zniechęciły warszawskich kinomanów, którzy jeszcze przez kilka tygodni tłumie podążali do „Stylowego”.

Drugi film natomiast, również premierowo udostępniony widzom „Stylowego” i wykonany na specjalne zamówienie właściciela kinoteatru Stanisława Zagrodzińskiego ujawnił tendencję, wydawać się mogło już zarzuconą po eksperymentach *film d’art* – eksplorowania dramatów scenicznych przed kamerą. „Jastrzęb” – komedia Francisa de Croisseta (wł. Frantz Wiener) w reżyserii Jana Janusza i w przekładzie Kazimierza Zalewskiego od 1916 roku grana była w teatrze „Rozmaitości”.

Pomysł wytworzenia sobie powodzenia zaiste wyborny. Ci wszyscy bowiem, którzy z takim zachwytem opuszczali po każdym przedstawieniu „Jastrzębia” teatr „Rozmaitości” przyjdą aby widzieć tę rzecz zlokalizowaną w kinie i te sceny i akcję, o jakich na deskach teatralnych tylko się mówi³¹².

„Złote bagno” prezentowane było w kinach stołecznych i prowincjonalnych wraz z animowanym „aktualnym żartem warszawskim – »Sen paskarza« w reż. Stanisława Dobrzyńskiego³¹³, a w częstochowskim „Odeonie” całości programu dopełniały zdjęcia fotograficzne z obchodów 3 Maja w Warszawie³¹⁴. Bywalcy kinematografów pod Jasną Górą mogli zresztą, podobnie jak warszawiacy, razem z prezentacją „Złotego bagna” na deskach „Teatru Paryskiego” ocenić teatralny kunszt odtwórcy jednej z ról – Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, który wystąpił w scenicznej wersji „Jastrzębia”. Rekomendując osobisty udział aktora, miejscowa prasa zaznaczyła, że „wcześniej publiczność zapoznała się z niezbyt udaną przeróbką tekstu dla kinematografu, wyrabiając mimo woli fałszywe pojęcie o sztuce scenicznej, która posłużyła za treść tego

³¹¹ W., *Wrażenia kobiet z „Mężczyzny”*, Kurier Polski 1918, nr 33, s. 5.

³¹² *Najbliższa premiera w Stylowym*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 87, s. 3, *Teatryki i kinematografy*, Kurier Polski 1918, nr 78, s. 5, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 85, wyd. wiecz., s. 3.

³¹³ Przegląd Poranny 1918, nr 96, s. 1, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 95, wyd. wiecz., s. 5.

³¹⁴ Gonicz Częstochowski 1918, nr 89, s. 4.

obrazu”³¹⁵. Czy na podstawie opisu kreacji Junoszy-Stępowskiego można zrekonstruować choćby zarys akcji filmu wyprodukowanego przez „Sfinksa”? Raczej tak.

Pan Stępowski stworzył świetny typ zakochanego do szaleństwa męża, który dla dogodzenia kaprysom i zbyt kochanym zachciankom próżnej, lecz pięknej żony, traci olbrzymi majątek, wpada w długi i w końcu nie mając siły odmówić rozrzutnej i rozpieszczonej, a ubóstwianej Marynie, ratuje się hazardową grą w karty, stając się ostatecznie zawodowym szulerem³¹⁶.

Interesującą produkcją była wspomniana wyżej „kino-karykatura” „Sen paskarza” – którą dzięki poparciu Korsaka-Gołogowskiego zrealizował w wytwórni „Sfinks” Stanisław Dobrzyński. Ten ostatni był studentem III roku warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w klasie Stanisława Lenza. Decyzję o zaangażowaniu środków wytwórni podjął osobiście Aleksander Hertz, który polecił Gołogowskiemu przygotowanie montażowni umożliwiającej zastosowanie techniki trickowej. Kilkutygodniowa wytężona praca zaowocowała dziełem, o którym sami twórcy mówili, że był bardzo naiwny i pełen błędów technicznych, ale dał impuls do następnych animacji tworzonych już w warunkach niepodległego państwa³¹⁷. Zresztą w piśmiennictwie na temat początków polskiego filmu animowanego miano pioniera nie jest bynajmniej przyznawane Dobrzyńskiemu. Za takiego uważany jest Feliks Kuczkowski, który w 1916 roku ożywił kilkadziesiąt plansz narysowanych przez Lucjana Kobierskiego, dając im tytuł „Flirt krzesetek”. Nie dysponujemy niestety żadnymi informacjami o prezentacjach tego kilkunastosekundowego dzieła³¹⁸.

Na progu niepodległości, w gorących dniach ostatniego kwartału roku 1918 weszły na ekrany jeszcze: „Melodie duszy” i „Sezonowa miłość”, nakręcone na podstawie scenariusza Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Pierwszy z nich, reklamowano jako „dramat towarzyski osnuty na tle prawdziwego zdarzenia w rodzinie hrabiego X”, miał premierę w „Stylowym” 29 października 1918 roku³¹⁹. Rzecz działa się w War-

³¹⁵ Goniec Częstochowski 1918, nr 93, s. 2.

³¹⁶ Goniec Częstochowski 1918, nr 110, s. 3.

³¹⁷ R. Z., *Polskie filmy rysunkowe z roku... 1918! Rozmowa ze Stanisławem Dobrzyńskim, pionierem polskiego filmu rysunkowego*, Panorama, bezpłatny dodatek niedzielny Ilustrowanej Republiki, 1934, nr 25, s. 13. Tekst ten został przedrukowany na łamach *Wiadomości Filmowych* w numerze 23 z roku 1934. Stanisław Dobrzyński szczególnie aktywność jako animator przejawiał podczas akcji propagandowych w okresie formowania się granic II Rzeczypospolitej. Po uzyskaniu przydziału do Centralnego Urzędu Filmowego, na zlecenie gen. Wacława Stachewicza, szefa Wydziału Organizacyjnego Oddziału I Sztabu Generalnego WP, zrealizował dwugodzinny film „Wyprawa wileńska”, którego premiera odbyła się w obecności Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego w Belwederze. Aktywnie uczestniczył też w śląskiej akcji plebiscytowej, a jeden z filmów, które powstały na potrzeby propagandy plebiscytowej, zakupiony został do dystrybucji w kinach angielskich. Zdaniem Piotra Sitkiewicza, zrealizowane po 1918 roku filmy Dobrzyńskiego „raczej nie były animowane, mogły co najwyżej zawierać krótkie sekwencje rysunkowe, bądź trickowe”, patrz: tenże, *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011, s. 40.

³¹⁸ Paweł Sitkiewicz, *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, Gdańsk 2012, s. 51.

³¹⁹ Kurier Warszawski 1918, nr 299, wyd. wiecz., s. 1, Kurier Polski 1918, nr 298, s. 1.

szawie, a zdjęcia kręcono w parku Ujazdowskim. Recenzje były niezłe, choć bardzo zdawkowe:

Ostatnia premiera teatru „Stylowego” dramat „Melodie duszy” wypełniła po brzegi wielką salę teatru, dając widzom dużo głębokich wzruszeń i wysoce estetycznych wrażeń. Szereg wybitnych aktorów kinematograficznych, jak Bruczówna, Węgrzyn, Owerłto, powiększyli Leszczyński i Renardówna: pierwszy wzniosł dużo spokoju – druga dużo uroku. Wyjątkowo zajmująca, pełna nastroju treść przy prawdziwie wyróżniającej się stronie technicznej i dekoracyjnej zapewniają nowemu obrazowi wytwórni „Sfinks” długie i zapewnione powodzenie³²⁰.

Autorka scenariusza zadebiutowała przed wojną dramatem „Kabotyni”, którego sceniczną inscenizację sama wyreżyserowała i zagrała główną rolę, co odbierane było jako przejaw niemal feministycznej ekstrawagancji. Filmową przygodą ze „Sfinksem” rozpoczęła kilkunastoletnią współpracę z przemysłem kinematograficznym w odrodzonej Rzeczypospolitej³²¹, choć przede wszystkim należy pamiętać, iż to właśnie ona wprowadziła polską literaturę do studiów Hollywood. W roku 1934 William Keighley i William Dieterle przenieśli na ekran jej dramat „Doktor Monika”. W roku 1918 prasowe opinie o kolejnym filmie „Sezonowa miłość” mogły scenarzystce też dać sporo satysfakcji:

Premiera „Sezonowej miłości” w „Stylowym” wypadła niezwykle interesująco. Teatr ten daje przedstawienia istotnie wartościowe, a przy tym zasługujące na wyjątkową uwagę i poklask gorący, występują bowiem przed Warszawą artyści warszawscy tej miary co: K. Junosza-Stępowski, Bruczówna i inni. Świeżo wystawiona sztuka wywołuje wielkie wrażenie. Akcja żywa, gra wyśmienita artystów tworzą całość niepospolitą. Wytwórnia „Sfinks” zdobyła palmę pierwszeństwa³²².

Aktorzy ocenieni zostali doskonale – wyjątkowy status Stępowskiego, podkreślony przez częstotliwość, z jaką pojawiał się na ekranie – spowodował, że zaczęto mówić nie o serii filmów wytwórni „Sfinks”, ale o „serii Junoszy”. Bruczówna „tym razem wykazała w grze mimicznej wiele uczucia i serca macierzyńskiego i szczególnie sympatyczną jest w swej roli po *dwudziestu latach*”, a wielką przyszłość „w przemyśle kintopiecznym” prasa wróżyła także odtwórczyni roli córki Marii Brydzińskiej³²³.

³²⁰ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 302, s. 8.

³²¹ W opublikowanych po latach memuarach, z rzadka przywołuje ona swe filmowe doświadczenia. Wyjątek uczyniła jedynie dla opisu współpracy z Antonim Fertnerem: „Przyjaźniliśmy się i lubili serdecznie, pisałam potem dla niego pierwsze scenariusze filmowe, a gdy po powrocie z Rosji, dokąd był ewakuowany w czasie pierwszej wojny światowej, wręczył mi kilkaset rubli za te krótkometrażówki, byłam bardzo dumna”, patrz: Maria Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968, s. 87.

³²² Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 332, s. 7.

³²³ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 344, wyd. wiecz., s. 6.

Recenzenci zresztą, komentując następną tydzień eksploatacji „Sezonowej miłości”, dostrzegli w możliwościach krajowego przemysłu kinematograficznego także ekonomiczną samowystarczalność, co było opinią na wyrost, lecz uwzględniającą dynamikę produkcyjną zarówno „Sfinksa”, jak i rosnącej mu na tym polu konkurencji.

W sferach kinematografistów obawiano się, iż z chwilą przerwania komunikacji z zagranicą zabraknie efektownych obrazów do reprodukcji na ekranach warszawskich. Obawy okazały się jednak płonne, gdyż zapotrzebowanie w obecnym okresie przełomowym zaspokajają wytwórnie warszawskie, które w ostatnich czasach przystąpiły ze zdwojoną energią do wyrobu film krajowych³²⁴.

Ostatnim z filmów roku 1918 był „Rozporek i Spółka”, o którym pisano, że to osnuta na tle warszawskiego paskarstwa kino-farsa sensacyjna przy współudziale znanych warszawskich artystów. Scenariusz napisany został dużo wcześniej przez Stanisława Kozłowskiego, który mimo ciężkiej choroby jeszcze przed śmiercią zdążył opracować skrypty do realizacji, a owi znani aktorzy warszawscy to: Mrozińska, Redo, Gasiński, Jaracz, Dobosz-Markowska, Szymborska³²⁵ i po raz pierwszy na ekranie, znany doskonale z estrady Konrad Tom (właśc. Konrad Runowiecki), który dodatkowo film wyreżyserował³²⁶. Premiera odbyła się w teatrze „Stylowym”. Konrad Tom okres poprzedzający jego filmowe zmagania wspominał następująco:

Rok 1917-ty. Po trzech latach wojny i dwóch latach, gnębiącej niemieckiej okupacji, wygłodzona i nędznie odziana, umiała jednak Warszawa zdobyć się na uśmiech, umiała ocenić dowcip. Toteż istniejący wówczas przy ul. Marszałkowskiej „kabaret literacki” mniejsza już jakiej nazwy, cieszył się powodzeniem. Cofnijmy się o dwadzieścia lat wstecz. . . Zasiądźmy wśród zapelnionych szczelnie rzędów krzesel na „najnowocześniejszym widowisku epoki” pod nazwą „Bakczyseraj”. Kurtyna rozsuwa się powoli i na scenie oświetlonej małymi, naftowymi lampkami, rozpoczyna się misterium baletowe. Z zapartym tchem śledzą widzowie losy krwawego Chana Gireja, bohatera przedstawienia. Chudy pan, o zawadiackich, wypomadowanych wąsikach à la Wilhelm, sięga po program. – Kto gra rolę Chana Gireja? Oczy przebiegają szybko spis nazwisk. Ach, Konrad Tom (...) – To były cudne czasy – opowiada teraz Tom, gdy siedzimy w jakiejś dusznej „branżowej kawiarni” natłoczonej aż po brzegi głośnie publicznością i hałaśliwymi „fachowcami”. – Publiczność była wtedy zupełnie inna. Dziś każdy dowcip, nawet taki, który wymknie się z czujnie nastawionych siatek cenzora, ma już t. zw. „brodę”. Publiczność się zblazowała i do „dobrego tonu”, już nawet należy teraz doszukiwanie się owej „brody”.

³²⁴ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 340, wyd. wiecz., s. 3.

³²⁵ Kurier Warszawski 1918, nr 352, wyd. wiecz., s. 1.

³²⁶ Kurier Warszawski 1918, nr 355, wyd. por., s. 2, (m.s.) [M. Szczęсны?] *Konrad Tom bije rekordy pracy*, Kino 1934, nr 35, s. 4.

Ale te „dobre czasy” minęły. Tom zaczął się interesować filmem. I to bardzo wszechstronnie, bo jako aktor, scenarzysta i wreszcie – reżyser³²⁷.

„Rozporka i Spółkę” w reżyserii Konrada Toma można uznać za pierwszy rodzimy film pokazany w pozaborowej Polsce, bowiem jego premiera odbyła się w niepodległej już ojczyźnie – 25 grudnia 1918 roku. Przypomniano sobie o nim kilka lat później – dyrekcja stołecznego kinematografu „Colosseum” udostępniła go ponownie spragnionej rodzimej produkcji publiczności pod tytułem „Paskarze”. Prasa chwaliła grę aktorską: Mary Mrozińskiej, Marcellego Trapszy, Stefana Jaracza, Konrada Toma i Edmunda Gasińskiego, utyskując nieco na niedoskonałość scenariusza. Najistotniejsze jednak, iż dostrzegła, że „farsa napisana przed kilku laty, niestety jest jeszcze aktualna”³²⁸.

W literaturze przedmiotu pojawiają się także wzmianki o dodatkowym filmie przypisywanym wytwórni „Sfinks” jako wyprodukowanym w 1918 roku i zatytułowanym „Księżę Józef Poniatowski”. Kwerenda nie potwierdziła obecności takiego obrazu w kinach na ziemiach polskich w ostatnim roku wojny. Być może wprowadzenie tej informacji przez W. Jewsiewickiego³²⁹, a później powtórzenie w wykazie S. Janickiego³³⁰ było wynikiem złego, bo ekranowego sklasyfikowania dramatu Jana Adolfa Hertza, o tym właśnie tytule, który wszedł do repertuaru Teatru Rozmaitości na przełomie lat 1916/1917. Spektakl reżyserował Paweł Owerłto, kostiumy były dziełem znawcy epoki, ówczesnego dyrektora muzeum miejskiego Bronisława Gembarzewskiego, a scenografię wykorzystującą kopie obrazów Marcellego Bacciarellego stworzył Aleksander Kozłowski³³¹. Przygotowane zostały „pocztówki teatralne” stylizowane na filmowe kadry, wykonane przez Wacława Rokosza³³². O przygotowaniach do premiery prasa pisała sporo – obsada była niemal kinematograficzna – Józef Węgrzyn, Antoni Bednarczyk, Stanisław Knake-Zawadzki³³³. Może więc te okoliczności wprowadziły w błąd pionierów naszej archeologii filmu. Wątpliwości mieli także W. Banaszekiewicz i W. Witczak, którzy całkowicie pominęli tytuł „Księżę Józef Poniatowski” w pierwszym tomie „Historii filmu polskiego”.

³²⁷ J. St., *Kartka z historii polskiego kabaretu. Ze wspomnień Konrada Toma*, Kino 1937, nr 15, s. 11.

³²⁸ em., *Paskarze*, Kurier Polski 1922, nr 217, s. 6, podaję za: *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje, wstęp, wybór i opracowanie* Barbara Lena Gierszewska, Kraków 2012, s. 23.

³²⁹ Władysław Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895-1929/1930)*, Łódź 1966, s. 96.

³³⁰ Stanisław Janicki, dz. cyt., s. 25.

³³¹ *Przed premierą „Józefa ks. Poniatowskiego”*, Kurier Warszawski 1917, nr 319, s. 5.

³³² *Pocztówki teatralne*, Kurier Warszawski 1918, nr 74, wyd. por., s. 4.

³³³ *Przed premierą „Ks. Józefa Poniatowskiego”*, Kurier Polski 1917, nr 324, s. 4, *Teatr, muzyka i sztuka. Teatr Rozmaitości*, Gonicz Wieczorny 1917, nr 605, s. 4.

Jest jeszcze jeden problem związany z produkcją „Sfinksa” w ostatnim roku wojny. Latem pojawiły się zapowiedzi filmu „Trzy córki na wydaniu”. Prezentowano go jako drugą pozycję wieczoru obok obrazu „Zdradziecki list” z Hanni Weisse. Według doniesień prasowych, „przewyborna farsa w 3 aktach” „dla dzieci zakazana”, pod powyższym tytułem, której akcja toczyła na ulicach Warszawy i w Łazienkach, weszła na ekran kina „Stylowy” 11 lipca 1918 roku jako pozycja premierowa³³⁴. Jednak niemal całkowity brak reakcji prasowych pozwala uznać, że była to próba wprowadzenia po raz drugi, ale pod nowym tytułem, znanej z ubiegłych sezonów komedii „Sfinksa” – „Chcemy męża”.

Aleksander Hertz musiał zacząć działać w innych warunkach, zmienić styl pracy, po prostu zaakceptować konkurencję, zanim jednak to uczynił zrealizował jako właściciel „Sfinksa” w latach 1916-1918 kilka filmów, które odbiegały tematyką od sensacyjno-melodramatycznego wzorca. Odwoływały się do doświadczeń historycznych z okresu rosyjskich zaborów i w sposób oczywisty wpisywały w model państwowotwórczy, sygnalizujący porządek niepodległościowy, który kinematografia będzie realizować na przełomie następnych dekad³³⁵.

Antyrosyjskie filmy wytwórni „Sfinks” w czasie Wielkiej Wojny 1916-1918

Ustanowienie niemieckiej administracji okupacyjnej zmieniło kierunek pozyskiwania filmów dla Królestwa i zaspokajania potrzeb repertuarowych pozawarszawskich ośrodków projekcyjnych. Gdyby analizować pierwsze gesty, jakie wykonywali po zajęciu Warszawy niemieccy dowódcy, to przyszłość kinematografu wydawać by się mogła niczym niezagrożona. Niemal nazajutrz po opuszczeniu przez Rosjan stolicy, dowodzący 9. armią ks. Leopold Bawarski odwiedził teatr kinematograficzny „Sfinks” i obejrzał relacje dokumentalne z wkroczenia oddziałów niemieckich do miasta³³⁶. Stosunek niemieckich władz do inicjatyw tożsamościowych, które na poletku kinematograficznym przyniosły bardzo ciekawe owoce, był konsekwencją działań, które Arkadiusz Stempin nazwał „próbą moralnego podboju Polski³³⁷. Zdeterminowane były one przede wszystkim polityką gubernatora warszawskiej części Królestwa Polskiego gen. Hansa Hartwiga von Beselera, którego nastawienie do polskich inicjatyw politycznych i kulturalnych, w tym i filmowych, powodowane było zarówno docenieniem

³³⁴ Przegląd Poranny 1918, nr 157, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 189, wyd. wiecz., s. 1.

³³⁵ Mariusz Guzek, Piotr Zwierzchowski, *Polskie powstania w filmie fabularnym*, Przegląd Historyczny, t. CIV, 2012, z. 4, s. 771.

³³⁶ *Z ziem polskich. Z Warszawy*, Gazeta Łódzka. Dodatek 1915, nr 213, s. 1.

³³⁷ Arkadiusz Stempin, *Próba „moralnego podboju” Polski przez Cesarstwo Niemieckie w latach I wojny światowej*, Warszawa 2013, s. 24.

zrywów niepodległościowych wymierzonych przeciwko Rosji, jak i kolonialną polityką państw centralnych wobec naszej sprawy narodowej³³⁸.

Pierwszym bezpośrednim następstwem takiego stanu rzeczy było uwolnienie antyrosyjskiego potencjału, jaki tkwił w polskiej twórczości dramaturgicznej, m.in. „Teatr Mały” wystawił natychmiast „Kościuszkę pod Racławicami” Władysława Ludwika Anczyca. Nic zatem dziwnego, że pojawiły się opinie poświadczające wyjątkowy status tej problematyki:

Przez sto lat milczała w Warszawie muza, opiewająca boje polskie z rosyjską inwazją i syreni gród tylko ze sluchu znał popularne sztuki tego rodzaju. Teraz otwarły się upusty antyrosyjskich sztuk, które przypominają Warszawie to czem była niegdyś – Piemontem walk z Rosją, twórczynią wszystkich powstań polskich, największą opornicą patriotyczną³³⁹.

Hertz wiedział, że nowa okupacji, z jej postulatami „moralnego podboju” polskich serc i umysłów, daje możliwość intensywnej produkcji filmowej i rozszerzenia uprawianego poletka o tematy do tej pory zakazane, czyli produkowania filmów, w których pojawiać się będzie mniej zakamuflowana problematyka akcji niepodległościowej, a nawet czynu zbrojnego, którego wojenną emanacją były walki Legionów Polskich. Tym bardziej, że instrumentarium realizacyjne się nie zmieniło. Nadal mógł kręcić celuloidowe obrazy przede wszystkim w atelier na ósmym, oszklonym piętrze kamienicy przy ul. Mokotowskiej. Nadal studio było ciasne, a tuckowe oświetlenie syczące i piszczące, co powodowało, iż inscenizowanie wielu scen było przerywane, a scenografia korygowana. Niezależnie od pory roku, zdjęcia rozpoczynały się wcześniej, około 6 rano i trwały mniej więcej 3 godziny, bowiem większość aktorów o godz. 9.00 musiała stawić się w macierzystych teatrach. Wznawiano pracę kamer po godz. 15.00 i z uwagi na zmierzch, szczególnie jesienią i zimą, kończono zajęcia na planie po upływie dwóch godzin³⁴⁰.

Jak powstawały filmy „Sfinksa”? Przede wszystkim dość szybko. W ciągu trzech miesięcy Hertz et consortes mogli przygotować do wejścia na ekrany nawet sześć filmów fabularnych, nie licząc krótkometrażowych dokumentów. Zdjęcia najczęściej realizowane były w pomieszczeniach „rupieciarni” po zbankrutowanym inhalatorium na najwyższym, ósmym piętrze domu położonego na rogu ulicy Mokotowskiej i placu Zbawiciela, do którego przeniosła się wytwórnia po opuszczeniu pomieszczeń

³³⁸ Damian Szymczak, *Między Habsburgami a Hohenzollernami. Rywalizacja niemiecko-austro-węgierska w okresie I wojny światowej a odbudowa polskiego państwa*, Kraków 2009, s. 114.

³³⁹ (tk), *Patriotyczny repertuar w Warszawie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 275, s. 6.

³⁴⁰ M(ieczysław). *Szczęśny, Narodziny kinematografii polskiej. Jak to illo tempore bywało*, Kino 1936, nr 6, s. 9.

przy ul. Moniuszki. Janina Szyllinzanka (właśc. Janina Schilling) była jedną z aktorek scenicznych, które, oprócz pracy w teatrze, w tym przypadku „Rozmaitości”, występowała także przed kamerą, za którą stał czołowy operator „Sfinksa” Witalis Korsak-Gołogowski. Zapamiętała ona przede wszystkim pośpiech, w jakim odbywały się nagrania, a także konny powóz będący w dyspozycji wytwórni, który służył do przewożenia aktorów z atelier na próby w gmachu teatru³⁴¹. Wykorzystanie naturalnego słonecznego oświetlenia było możliwe dzięki oszklonemu dachowi, pod którym znajdował się strych zamieniony na studio filmowe. Gdy słońce zachodziło, trzeba było przerywać pracę.

W pochmurny dzień reflektory same nie dawały rady. Proszę sobie wyobrazić ile pracy i kłopotu mógł mieć w takich warunkach kierownik produkcji (...) I to w okresie okupacji, gdy nie było samochodów, ani nawet telefonów, wyłączonych przez władze okupacyjne. (...) Za dawnych czasów robiło się dwa filmy w tych samych dekoracjach i z tymi samymi statystami. Nakręcało się np. scenę balu. Oba filmy miały bal. Więc robiło się najpierw bal do jednego filmu, a zaraz po tym bal do drugiego³⁴².

Oświetlanie planu naturalnym światłem było nie tylko wymogiem technicznym, uwarunkowanym zaadaptowanym charakterem studia wytwórni przy ul. Moniuszki. Wpisywało się też w styl pracy operatorskiej, jaki wyznaczyły produkcje szwedzkich wytwórni, głównie Svenska Biografteatern. W realizowanych w latach Wielkiej Wojny filmach Mauritza Stillera, takich jak „Balettprimadonnan”³⁴³ z 1916 roku, wyraźnie widać, jak światło słoneczne padające frontalnie z góry, skierowane jest na centralny obszar przodu dekoracji, pozostałą część pozostawiając w cieniu³⁴⁴. Hertz, który wielokrotnie odwiedzał zarówno Szwecję, jak i Danię zapewne nie tylko koncentrował się na negocjacjach handlowych, ale także podpatrywał technologię powstania filmów najprężniejszej kinematografii okresu przedwojennego.

³⁴¹ Nie wiadomo jednak, jakich dokładnie lat dotyczą te wspomnienia, gdyż sama Szyllinzanka zaznaczyła: „podobnie jak wielu artystom starszego pokolenia, te moje pierwsze występy filmowe jakoś dziwnie zatarty się w pamięci”, choć wyraźnie wskazuje w nich na współpracę z Hertzem przed zakończeniem Wielkiej Wojny. Filmografie dotyczące polskiego kina niemego odnotowują tylko jeden film z jej udziałem z okresu przedwojennego – „Grzech” wyprodukowany przez „Kosmofilm”. Następnym filmowym epizodem była kreacja w „Carewiczu”, zrealizowanym przez Mariana Fuksa dla firmy „Globus”, a więc relacja Szyllinzanki musi pochodzić z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jej wspomnienia pełne są luk, krzyżujących się epizodów z różnych okresów i należy je traktować niezwykle krytycznie, np. omawiając lata 1914-1918 wspomina film „Krysta” zrealizowany już w warunkach niepodległego państwa w 1919 roku, patrz: Stefania Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa 1962, s. 8.

³⁴² Henryk Liński, dz. cyt.

³⁴³ „Balettprimadonnan” Mauritza Stillera jest niezwykle interesującym świadectwem obecności polskich motywów w europejskim kinie niemym – poprzez wprowadzenie tradycyjnych tematów muzycznych i umieszczenie akcji w środowisku warszawskich sfer artystycznych i arystokratycznych, nie tylko budził zainteresowanie widzów wykorzystaniem „mody na Polskę”, ale także mógł stymulować wśród naszej publiczności poczucie szczególnej dumy narodowej. Więcej o filmie Stillera patrz: Jerzy Maśnicki, *Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896-1930)*, Gdańsk 2006, s. 36-38.

³⁴⁴ Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza, tom II*, przełożyła Alicja Helman, Łódź 2003, s. 25.

Ustanowienie administracji niemieckiej wygenerowało zatem nowy rozdział w dziejach „Sfinksa”, w którym charakterystyczne były, z pewnością niedominujące, ale niezwykle istotne dla kontaktów Hertza z władzami, „pseudopatriotyczne filmy antyrosyjskie”, jak nazywają je Władysław Banaszek i Witold Witczak³⁴⁵. Należą do nich trzy pełnometrażowe fabuły: „Ochra na warszawska i jej tajemnice”, „Carat i jego sługi” wzmiankowany w literaturze przedmiotu pod alternatywnym tytułem „W szponach carskich siepaczy”³⁴⁶ oraz, zaprezentowany z przededniu niepodległości, melodramat historyczny „Carska faworyta”. Nie dysponujemy dokumentami, które mogłyby świadczyć o inspiracji władz niemieckich antyrosyjską tematyką. Pewne jest jednak, na co wskazują choćby uławiające projekcje antyrosyjskich filmów decyzje prezydenta warszawskiej policji, że na prezentacje dwóch pierwszych Niemcy patrzyli bardzo życzliwie, organizując nawet specjalne seanse dla żołnierzy. Było to oczywiście dla piszącego z dystansu kilkudziesięciu lat swoje wspomnienia Józefa Galewskiego, który zmianę okupacyjną filmowej Warszawy w połowie roku 1915 scharakteryzował następująco:

Kiedy w sierpniu weszli do Warszawy Niemcy sytuacja się zmieniła, filmy zaczęły powoli zmieniać swój ideowy kierunek. Co do reżyserii, to Hertz bez względu na krytykę i zarzuty jakie mu czynili liczni konkurenci, część poważniejszej prasy (...) on reżyserował ale nieoficjalnie i ci wszyscy, którzy byli reklamowani jako reżyserzy byli tylko jego zastępcami³⁴⁷.

Zachowała się jeszcze jedna, niemal całkowicie zignorowana przez historyków kina relacja, świadcząca o antyrosyjskiej perspektywie jako naturalnej kategorii działania Aleksandra Hertza. Przed oddaniem Warszawy Niemcom odwiedził laboratorium „Sfinksa” rosyjski oficer z prośbą o przygotowanie fotochemiczne nakręconych przez siebie zdjęć filmowych z egzekucji włościan ukraińskich podejrzewanych przez komendę frontowego kontrwywiadu o szpiegostwo. Usługa została wykonana, ale Hertz zlecił kierownikowi laboratorium, prawdopodobnie Gołogowskiemu, wykonanie dodatkowej kopii. Już pod rządami generała von Beselera na specjalnie organizowanych pokazach dla korpusu dyplomatycznego rezydującego w Warszawie prezentował ten dokument, jako świadectwo okrucieństwa armii carskiej. Podobno zawiadomione

³⁴⁵ W. Witczak, W. Banaszek, dz. cyt., s. 123.

³⁴⁶ Z całkowitą pewnością film ten prezentowany był podczas Wielkiej Wojny jedynie jako „Carat i jego sługi”, alternatywny tytuł „W szponach carskich siepaczy” przywołuje w swoich wspomnieniach Józef Galewski, ale kwerenda archiwalna nie potwierdziła użycia tego w żadnych rekomendacjach kinowych na ziemiach polskich, patrz: Józef Galewski, dz. cyt., k. 36. Należy jednak wspomnieć, że projekcja w berlińskiej „Mozartsaal” „Ochra ny carskiej i jej tajemnic” odbywała się pod tytułem „W szponach ochra ny”, a więc niewykluczone, że podany przez Galewskiego tytuł mógł być incydentalnie wykorzystywany podczas promocji wielu filmów o tematyce antyrosyjskiej, patrz: Dziennik Berliński 1917, nr 18, s. 4.

³⁴⁷ Tenże, k. 30.

o tym władze w Moskwie uznały że Hertz jako obywatel rosyjski dopuścił się zdrady tajemnicy wojskowej i zaocznie skazały go na śmierć.

Oczywiście, że wyrok ten nie został wykonany, no bo Moskali już dawno w Polsce nie było, i nigdy już do niej nie powrócili³⁴⁸.

Relacja wygląda na wiarygodną i świadczy o niepodległościowej formacji Aleksandra Hertza. Nie wiadomo, kim był ów tajemniczy rosyjski oficer z kamerą, prawdopodobnie operatorem pracującym na rzecz Komitetu Skobielewskiego. Być może nawet opisanym we wcześniejszym rozdziale porucznikiem carskiej armii Mieczysławem Domańskim, który w tym czasie kręcił zdjęcia do frontowych dokumentów właśnie pod Warszawą, a wcześniej wraz z Piotrem Nowickim w okolicach Stryja sfilmował egzekucję chłopca ukraińskiego skazanego na śmierć za domniemane szpiegostwo. Zresztą prasa stołeczna odnotowała kilkudniowy pobyt „M.W. Domanskogo” jako korespondenta „Russkogo Słowa” właśnie pod koniec 1914 roku³⁴⁹. W Komitecie Skobielewskim pracowali związani wcześniej ze „Sfinksem” filmowcy i oni mogli zarekomendować Hertza polskiemu operatorowi w rosyjskim mundurze, jako godnego zaufania partnera, bo przecież w tym czasie dla rosyjskich władz Aleksander Hertz, jako właściciel wyłącznych praw do eksploataowania frontowych dokumentów, partnerem był bez wątpienia.

Wobec wyjazdu do Rosji w latach 1914-1915 grupy doświadczonych filmowców, wśród nich Stanisława Sebela, który po krótkim pobycie w Palestynie, gdzie przebywał jako przedstawiciel „Kosmofilmu” (a więc firmy, która po fuzji w roku 1915 weszła w skład Towarzystwa „Sfinks”), trafił do Moskwy i pracował dla wytwórni „Ruś” i „Neptun” oraz Antoniego Wawrzyniaka zmobilizowanego już w 1914 roku i służącego jako kierowca w armii rosyjskiej, w której dosłużył się stopnia sierżanta i wielu innych – najbardziej doświadczonym w wytwórni Aleksandra Hertza realizatorem był, wspomniany wcześniej, Witalis Korsak-Gołogowski. Stefan Dękierowski, późniejszy założyciel wytwórni „Falanga”, a jednocześnie krewny Gołogowskiego, wspominał go nie tylko jako zdolnego operatora, ale także scenografa, wychowanego w rodzinie z tradycjami artystycznymi. Jego ojciec pracował w Teatrze Wielkim, jeden z braci Aleksander był muzykiem, drugi zaś Mieczysław aktorem i dyrektorem teatru przy ul. Śniadeckich w Warszawie. Ponadto szwagrem Korsaka był Edward Puchalski, który w latach wojny, o czym była mowa, przebywał na terenie Rosji³⁵⁰.

³⁴⁸ Kazimierz Augustowski, *Aleksander Hertz jako...*

³⁴⁹ *Korespondenci wojenni*, Gazeta Warszawska 1914, nr 295, s. 3.

³⁵⁰ Stefan Dękierowski, dz. cyt., s. 47.

„Ochrań warszawska i jej tajemnice” otwierała serię reprezentującą specyficzną odmianę melodramatu: kicz patriotyczny o antyrosyjskiej wymowie³⁵¹. Koszt wyprodukowania dzieła oszacowano na 24 tys. rubli, co było na tyle poważnym wydatkiem, że Aleksander Hertz zgodził się na współudział producencki, debiutującej w tym obrazie dotychczasowej aktorki Teatru Małego, a po zmianie angażu, Teatru Letniego w Ogrodzie Saskim, Haliny Bruczówny. Zanim doszło do realizacji filmu, pokazała się ona na scenie z bardzo dobrej strony, eksponując oprócz urody także wyróżniającą ją, nawet przy epizodycznych rolach, warsztat aktorski.

Na scenie lekkiej komedii i farsy króluje Bruczówna wdziękiem, swobodą, szczerością i bardzo oryginalną urodą, posiadającą w sobie coś z egzotycznych kwiatów. Grywa role duże i mniejsze i żadną nie gardzi, bo potrafi nawet najmniejszej nadać pewien wdzięk swoisty³⁵².

Bruczówna zaproponowała wejście do spółki z kapitałem wynoszącym połowę kosztów produkcji, czyli 12 000 rubli. Po rozpoczęciu eksploatacji filmu Hertz zwrócił się do aktorki z propozycją wykupienia jej udziałów za 60 000 rubli. Obraz okazał się sukcesem, a kontakty, jakie Hertz wypracował sobie z berlińskimi firmami dystrybucyjnymi, spowodowały, że „Ochrań warszawska...” znalazła nabywców na chłonnym rynku niemieckim. Możliwe, choć do tej informacji należy podejść z dystansem, że częściowo zdjęcia kręcone były w atelier fotografii artystycznej „Fotofilmstudio” księdza Włodzimierza Kirchnera przy ul. Wierzbowej 8³⁵³.

Treść filmu, określanego jako „wstrząsający kinodramat”³⁵⁴, podawana była w prasie w charakterystycznym dla ówczesnych przekazów porządku, czyli z podziałem na akty: „*Niepożądany gość, W walce o niepodległość, Prowokator, W szponach żandarmerii, U oberpolicmajstra Mejera, Manewr naczelnika ochrony i Zastużona kara*”. Melodramatyczny wątek uwiedzenia polskiej patriotki reprezentującej środowisko ziemiańskie przez naczelnika carskiej ochrony – policji politycznej – miał podnieść atrakcyjność filmu³⁵⁵, ale mimowolnie, poprzez odwołanie się do symboliki zagrożonego dziewictwa, ewokował alegoryczne wyobrażenia o patriotycznej provenien-

³⁵¹ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 38.

³⁵² *Teatry polskie w Warszawie. Rocznik teatralny od 1 VIII 1915 – 1 I 1917, 1915-1916*, oprac. J. Czempiński, Warszawa 1917, s. 231. Podaję za: Mariola Szydłowska, *Halina Bruczówna. „Podcięte skrzydła” motyla*, [w:] te same, *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*, Kraków 2009, s. 124.

³⁵³ Stefania Beylin, dz. cyt.

³⁵⁴ *Z kinematografów 1916*, nr 293, s. 8.

³⁵⁵ Elżbieta Ostrowska, Adam Wyżyński, *Obrazy Rosjan w kinie polskim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. Andrzej de Lazari, Warszawa 2006, s. 305.

cji³⁵⁶. Tym bardziej, że wytwórnia nie tała, iż pod postacią ekranowego naczelnika warszawskiej policji Proriezowa krył się Paweł Zawarzin, szczególnie znienawidzony carski urzędnik, który rozbudował w Królestwie sieć agentów-prowokatorów i odegrał niepoślednią rolę choćby w sprawie Stanisława Brzozowskiego. A zatem „zastużona kara” jaka spotyka Proriezowa-Zawarzina jest wymierzeniem sprawiedliwości nie jednemu, nawet najbardziej znienawidzonemu przedstawicielowi reżimu, ale całemu systemowi imperialnemu, który prowadził wobec ziem polskich represyjną politykę kolonialną. Treść była następująca: naczelnik ochrony pragnie uwieść piękną Polkę. Nie mogąc złamać uporczywej dziewczyny, wtrąca ją i narzeczonego – działacza niepodległościowego, do więzienia. Drogą intrygi, manipulacji i gróźb pragnie upokorzyć niezłomną patriotkę. Jej heroiczny czyn – zabójstwo despoty to nie tylko poświęcenie, ale i zapowiedź lepszej przyszłości – „wyzwała dwoje młodych do dalszej odbudowy kraju”³⁵⁷.

Premiera warszawska została poprzedzona „próbą jeneralną dla pp. przedstawicieli prasy i świata artystycznego”, na którą wstęp miały jedynie zaproszone osoby i która odbyła się 12 października w „Palais de Glace”³⁵⁸. Unikatowość prezentacji ogniskowała się wokół dwóch strategii:

Dwojakie zainteresowanie wzbudzi niezawodnie najnowszy film dramat „Tajemnice ochrony warszawskiej” – przede wszystkim daje nam fotograficzną ilustrację naszego bytu narodowego pod batem rosyjskim; po wtóre jest to odtworzone przez naszych własnych artystów³⁵⁹.

Inseraty prasowe informowały o filmie dość szczegółowo, wymieniając nazwiska: Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, Józefa Węgrzyna i Haliny Bruczówny – odtwórców ról pierwszoplanowych, a także kolejność poszczególnych aktów oraz dopisek, że akcja oparta jest na autentycznych wydarzeniach. Junosza-Stępowski był najczęściej honorowanym przez prasę odtwórcą roli w „Ochronie”, mimo iż kreował mało sympatyczną postać naczelnika Prozierowa. Doceniono naturalną ekspresję jego mimiki, a także umiejętność wykorzystania jej dla wywołania w widzach wrażenia autentyczności. Pisano nawet, iż ci którzy nigdy nie widzieli na własne oczy prawdziwego naczelnika warszawskiej ochrony, powinni film zobaczyć tylko z powodu roli Junoszy-Stępowskiego:

³⁵⁶ W odniesieniu do filmów polskich z dwudziestolecia międzywojennego znakomicie problem ten przeanalizowała Alina Madej, patrz: taż, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 144.

³⁵⁷ *Na dobie*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 296 (1473), s. 3.

³⁵⁸ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 283, wyd. por., s. 2, Przegląd Poranny 12 października 1916 r., s. 1.

³⁵⁹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 466, wyd. pop., s. 4.

Kto nie miał sposobności zapoznać się z tą „ważną” do niedawna osobistością, to obecnie może się jej przyjrzeć z bliska³⁶⁰.

Ubolewano natomiast, że autor filmu – reżyser i scenarzysta nie zostali ujawnieni, dramat filmowy bowiem uznano za udany, akcję określono jako żywą, a rozwój wypadków logiczny i dynamiczny „jak przystało na kinematograficzne dzieło”. „Kurier Warszawski” zachwalając treść: podstęp i zemstę naczelnika policji politycznej, a w konsekwencji śmierć z ręki niezłomnej ofiary jego imperialnej pożądlivosti, zasugerował wyraźnie, że atrakcyjność filmu budują w takiej samej mierze odwołanie do niepodległościowego etosu, jak i sensacyjny modus narracji³⁶¹. Zachęta ze strony prasy spowodowała, że publiczność, złażniona narodowych i niepodległościowych akcentów w kinematograficznym repertuarze, zapewniła filmowi frekwencyjny sukces.

W „Palais de Glace” wytwórnia kinematograficzna „Sfinks” wyświetla obraz p.t. „Z tajemnic warszawskiej ochrony”. Jest to właściwie pierwszy na europejską modłę stworzony kinematograficzny dramat z pomysłową, zajmującą fabułą wykonany po mistrzowsku przez pierwszorzędną siłę naszego dramatu i komedii. Na treść obrazu składa się życie konspiracyjne młodzieży i tropienie przejawów młodzieńczego zapału przez żandarmerię. Mamy tu kalejdoskop ciekawych zdarzeń z „werwą”, obok galerii typów z tak niedawno minionej epoki. Świetny typ naczelnika ochrony dał p. Junosza-Stępowski – znakomity w każdym geście. Sekundują mu jak główny bohater – student p. Węgrzyn i jako jego narzeczona p. Bruczówna. Wyborną sylwetkę oberpolicmajstra Meyera daje p. Małkowski. Obraz dawnej walki o niepodległość toczoną, kończy apoteoza legionów. Treść jak i wykonanie zapewni temu obrazowi powodzenie długotrwałe, a krajowej zaś wytwórni kinematograficznej da niewątpliwie bodźca do dalszej pracy³⁶².

Właśnie gra aktorów okazała się jednym z ważniejszych atutów prezentowanego obrazu. Werystyczne kreacje, głównie odtwórców ról urzędników ochrony, zwracały uwagę „trafną charakterystykę typów, opartą na obserwacji, a nie na graniczącej z karykaturą szarżą, tak często ujawnionej w grze scenicznej naszych aktorów”³⁶³. Jedną ze wspomnianych ról drugoplanowych – oberpolicmajstra warszawskiego Piotra Meyera – grał Henryk Małkowski. Oberpolicmajster Meyer sprawował swą funkcję do końca rosyjskiego administrowania Warszawą. Przez dziesięć lat był jedną z najważniejszych postaci Królestwa Polskiego, na tyle istotną i jednocześnie zniechęconą, że popularna pieśń rewolucyjnych głosiła: „niech przepadną Mejery, Skatony”.

³⁶⁰ *Z kinematografów*, Kurier Polski 1916, nr 290, wyd. por., s. 2.

³⁶¹ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 284, wyd. wiecz., s. 3.

³⁶² *Z kinematografów*, Przegląd Poranny 1916, nr , s. 4.

³⁶³ *Z kinematografów. Ochrona warszawska i jej tajemnice*, Goniec Poranny 1916, nr 616, s. 2.

Jeszcze wiosną 1915 roku przebywał w stolicy, likwidując kancelarię urzędu policyjnego i nadzorując ewakuację korpusu urzędniczego³⁶⁴. W marcu roku następnego z niekłamaną satysfakcją poinformowano o jego śmierci w Moskwie³⁶⁵. Z całą pewnością mieszkańcy Warszawy mogli porównać ekranowy wizerunek stworzony przez Małkowskiego z rzeczywistym, który utrwalił się w społecznej pamięci³⁶⁶. Po latach Henryk Małkowski wspominał, iż został świetnie ucharakteryzowany, a „wszyscy uważali, że jego podobieństwo do Meyera było uderzające”³⁶⁷. W ten sposób produkcja „Sfinksa” wprowadzała dodatkowy walor dla bywalców warszawskich kinoteatrów. Odwołując się do ich doświadczenia społecznego, politycznego i kulturowego – konstruowała taki komunikat, który diegetyczny świat ekranowych perypetii bohaterów filmu czynił oswojonym i przeżywanym emocjonalnie, a filtrem tych emocji mógł być stosunek do rzeczywiście istniejących postaci, reprezentujących właściwy dla nich porządek aksjologiczny, ideologiczny czy estetyczny. Zresztą jeden z prasowych anonсів wprost odwoływał się do tej strategii:

Kto pragnie zobaczyć w jaki sposób prześladowano i męczono w więzieniach bojowników i bojowniczek za wolność Ojczyzny naszej, w jaki sposób policja rosyjska wdzierła się nocą do mieszkań naszych na rewizje bez poszanowania wstydlivosti młodych dziewcząt, kto pragnie poznać tajemnice zakulisowe inkwizycji badań „Ochrany”, kto chce raz jeszcze zobaczyć „naszą” dawną miłą żandarmerię z jej całym aparatem szpicliów i prowokatorów ich orgie i dzikie hulanki, niech śpieszy do „Palais de Glace”³⁶⁸,

a zachęcająca do wizyty w kinoteatrze notatka uspokajała ewentualną publiczność, zwracając uwagę na kontekst historyczny prezentowanej fabuły, odwołanie do wydarzeń prawdziwych, ale jednocześnie zainscenizowanych i bezpowrotnie minionych:

³⁶⁴ Aleksander Achmatowicz, *Polityka Rosji w kwestii polskiej w pierwszym roku Wielkiej Wojny 1914-1915*, Warszawa 2003, s. 176.

³⁶⁵ *Śmierć b. oberpolicmajstra Meyera*, Kurier Polski 1916, nr 77, s. 4, *Zgon oberpolicmajstra*, Goniec Wieczorny 1916, nr 140, s. 3.

³⁶⁶ Ponadto gen. Meyer jako szef warszawskiej policji wydawał zezwolenia na realizację zdjęć na ulicach miasta. Miał zatem bezpośredni nadzór nad wszelkimi inicjatywami produkcyjnymi w okresie poprzedzającym wybuch wojny. Przypominając sylwetkę Juliana Maszyńskiego-Krzewińskiego, śpiewaka, autora tekstów, powieściopisarza, ale także aktora szczególnie aktywnego w pionierskim okresie rozwoju polskiego filmu, publicysta tygodnika „Kino” napisał: „Krzewiński grał w pierwszych próbkach krajowej produkcji filmowej główne role. Sam pisał scenariusze i sam je reżyserował. Otrzymał pierwsze zezwolenie na robienie zdjęć na ulicach Warszawy od ówczesnego oberpolicmajstra Meyera, dostawał do ochrony przed zbytnią ciekawością nieprzebranych gapiów, kilkunastu policjantów”, patrz: *Weteran sceny i ekranu Julian Maszyński-Krzewiński*, Kino 1933, nr 44, s. 13.

³⁶⁷ Stefania Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa 1962, s. 11.

³⁶⁸ *Godzina Polski* 1916, nr 285a, s. 1.

„Ochrana” warszawska w „Palais de Glace” – oj nie przerażaj się czytelniku – to już na szczęście nie rzeczywistość, ale wierne odbicie na ekranie kinematograficznym tej strasznej zmyry, która przez tyle lat nas dławiała. (...) Treść do powyższego kinodramu zaczerpnięto z prawdziwego zdarzenia. Istotnie, bowiem ów strasznej pamięci Zawarzin, zginął z ręki prześladowanej przez niego młodej panienki³⁶⁹.

Zalety „Ochrany warszawskiej i jej tajemnic” dostrzec można było nie tylko pod postacią atrakcyjności gatunkowej, gry aktorskiej czy dzięki odwołaniu do lokalnej specyfiki, choć właśnie umiejętne połączenie tych komponentów w opinii recenzentów wyróżniało obraz „Sfinks” na tle licznych sensacyjnych repertuarowych fabu³⁷⁰. Istotniejsze wydaje się, że „Ochrana...” nie przez styl, ale ideologiczny kontekst proponowała zestaw nowych tematów historycznych – nie tylko ilustrujących narodowe nieszczęścia, ale wpisujący się w model najbardziej oczekiwany – wiktoryjnej narracji tak potrzebnej w przededniu politycznego odrodzenia Polski.

W historii naszej nie brak wątków do dramatu. Snuć się one mogą nieskończenie, jako jedno straszne pasmo tragedii narodu. Niewątpliwie jednak nie tylko smutna nuta z dziejów naszych nasuwać będzie pomysły autorom. Sukces jaki osiągnęła pod każdym względem polska film, notujemy tym skwapliwiej, iż wróży ona nowy, cenny dorobek dla przemysłu swojskiego³⁷¹.



³⁶⁹ „Ochrana” warszawska w „Palais de Glace”, *Godzina Polski* 1916, nr 285a, s. 3.

³⁷⁰ *Teatryki i kinematografy*, *Dziennik Polski* 1916, nr 287, s. 5.

³⁷¹ *Na dobie*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 296 (1473), s. 3.

Inną atrakcją związaną z pokazem było zamontowanie w kinie specjalnego ekranu „Perlantino”, który „dawał niewidzianą dotychczas w Warszawie plastykę i czystość zdjęć”³⁷². Jednak nawet owa plastyka i czystość zdjęć nie przyćmiły istotnego mankamentu – fatalnego przygotowania napisów międzyujęciowych:

Nastęrcza się tylko poważna uwaga: czy dyrekcja kinematografu nic dotąd nie słyszała o oburzeniu prasy na żargon „Tamtych” i „Sybirów”, że każe nam poić się nim w napisach?³⁷³

Ostatnie projekcje w stołecznych kinach organizowane były w nadzwyczajnym trybie, przedłużając planowane terminy zakończenia eksploatacji filmu. Aurę niezwykłości tworzyły ponadto informacje o zakontraktowanych już seansach pozawarszawskich – nie tylko na prowincji okupacji niemieckiej i austro-węgierskiej, ale we wszystkich kinach państw centralnych³⁷⁴. Zanim jednak „Ochrań warszawska i jej tajemnice” trafiła do prowincjonalnych kin i za granicę, zarząd Towarzystwa „Sfinks” wyekspediował taśmę do Łodzi, gdzie pokazywało ją kino „Casino”³⁷⁵. Przyjęcie filmu było niezłe, choć dalekie od warszawskiego entuzjazmu – gra aktorów określona została jako poprawna, a o treści pisano, że „ilustruje jaskrawo miłe stosuneczki z doby przedwojennej, kiedy to żandarm rosyjski był panem życia i śmierci każdego z nas”³⁷⁶. 14 grudnia 1916 roku pokazywał ten „kino dramat w sześciu aktach” radomski kinoteatr „Czary”³⁷⁷. Z uwagi na niewielką liczbę kopii mógł go wyświetlać jedynie przez trzy dni. Wystarczyło jednak, by „wzbudził niebywałe zainteresowanie”:

Tłumy osób cisną się do kasy, aby oglądać jedną, przyznać trzeba, z najlepszych film, jakie w ostatnich czasach ukazały się w ogóle na ekranie³⁷⁸.

Nie była to bynajmniej przesada bezkrytycznego redaktora prowincjonalnego dziennika. O randze radomskiej premiery filmu „Sfinksa” świadczył fakt, że do numeru „Głosu Radomskiego” dołączona została, dla prenumeratorów pisma, bezpłatna broszura z materiałami informacyjnymi dotyczącymi „Ochrań warszawskiej i jej tajemnic”³⁷⁹. Niestety, publikacja ta nie zachowała się ani w zbiorach bibliotek cen-

³⁷² Przegląd Poranny 1916, nr 286, s. 2.

³⁷³ *Teatrzyki i kinematografy*. „Ochrań”, Kurier Polski 1916, nr 285, s. 4.

³⁷⁴ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 300, s. 7.

³⁷⁵ *Godzina Polski* 1916, nr 304, s. 10.

³⁷⁶ *Casino*, *Godzina Polski* 1916, nr 320, s. 4. Film pokazywano także w pierwszych miesiącach niepodległości, np. miejscowy kinoteatr „Urania” wyświetlał go w wigilię Świąt Bożego Narodzenia 1918 roku, patrz: *Głos Polski* 1918, nr 43 A, s. 5.

³⁷⁷ *Głos Radomski* 1916, nr 137, s. 1.

³⁷⁸ *Głos Radomski* 1916, nr 138, s. 2.

³⁷⁹ *Głos Radomski* 1916, nr 140, s. 2.

tralnych, ani książnic regionalnych, a być może pozwoliłaby na bardziej szczegółowe zrekonstruowanie fabuły. Prawdopodobnie broszurę przygotowała sama wytwórnia „Sfinks”, bowiem taką też publikację dołączyła do części swego łódzkiego wydania „Godzina Polski”³⁸⁰. Kielecki iluzjon „Phenomen” 30 grudnia 1916 r. przygotował pierwszy pokaz „głośnego sensacyjnego kino-dramatu”, z dwujęzyczną, polsko-niemiecką wersją napisów międzyujęciowych³⁸¹. Nieskora do udostępniania swych ła-mów tematyce kinematograficznej „Gazeta Kielecka” tym razem uczyniła wyjątek:

Tajemnice ochrony warszawskiej, zaczęte wczoraj w „Phenomenie” ściągają liczny zastęp widzów, dając przede wszystkim fotograficzną ilustrację naszego bytu politycznego za czasów carskich. Filma ta zawdzięczona wytwórni kinematograficznej „Sfinks” w Warszawie, jest dramatem polskim, na tle prawdziwych wydarzeń, osnutym na zemście naczelnika ochrony, który zakochał się w Polce, zabijając go z rewolweru w ostatnim akcie. Zdjęcia odznaczają się wielką starannością i plastyką istotnie artystyczną. Warto zobaczyć³⁸².

Nieco później, bowiem 4 stycznia 1917 r. odbyła się projekcja tego obrazu w Piotrkowie Trybunalskim. Miejscowy kinematograf, o jakże znajomej nazwie „Czary”, zaprezentował „Ochronę...” również w polsko-niemieckiej wersji napisowej³⁸³. W tym samym dniu film mogli zobaczyć bywalcy częstochowskiego „Odeonu”³⁸⁴, a po tygodniu wyświetlania „Goniec Częstochowski” pozwolił sobie na parę uwag „Na marginesie Ochrony”:

Od czasu istnienia filmy kinematograficznej przywykliśmy patrzeć na obrazy tworzone jedynie w wytwórniach zagranicznych. I już przed wybuchem wojny wskazywano na konieczność stworzenia krajowego przemysłu kinematograficznego. Wojna przeszkodziła temu. Ale i w chwili obecnej czynione są próby, a jedną z najbardziej udanych, jest wystawiona obecnie w Odeonie „Ochrona”. Można się sprzeczać co do finału dramatu i poszczególnych momentów, ale zwrócić należy uwagę na najwięcej charakterystyczne. Więc pierwsze części obrazu malują nam wspaniałą wieś polską, dwór prawie magnacki i takie to jakieś nam wszystko bliższe, takie droższe, choć biedniejsze od krajobrazu Zachodu. Ten jeden moment obrazu wskazuje na „kopalnie” tematów z ziemi polskiej, jakie wyzyskać mogą wytwórnie obrazów kinematograficznych. I jest jeszcze jeden rys „Ochrony”, który podkreślić trzeba, to typ zacnego i prawego szlachcica Zapolskiego, który w wykonaniu Zelwerowicza jest zrozumiałym dla wszystkich. Literatura i historia Polski stoi otworem dla kina i byleby tylko artyści tej miary, co

³⁸⁰ *Casino*, *Godzina Polski* 1916, nr 322, s. 4.

³⁸¹ *Gazeta Kielecka* 1916, nr 290, s. 1.

³⁸² *Gazeta Kielecka* 1916, nr 291, s. 2.

³⁸³ *Dziennik Narodowy* 1917, nr 6, s. 4.

³⁸⁴ *Dziennik Polski*. Częstochowa 1917, nr 3, s. 4, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 2, s. 4.

w „Ochranie” wykonywali role główne, filma polska podbije nie tylko widzów Polski, ale cieszyć się też będzie na pewno uznaniem obcych³⁸⁵.

Lubelski „Panteon” rozpoczął prezentacje 7 stycznia 1917 roku, a prasowa zachęta przypominała warszawską strategię promocyjną:

Przed oczyma widzów przesuwają się szereg scen przeżywanych przez wielu z niedawnej przeszłości naszej. Doskonale podchwyciono typy rosyjskich żandarmów, ich psychologię i metody działania (...) Akcja zajmująca i ułożona z dużym umiarem artystycznym³⁸⁶.

Kopia po kilku dniach eksploatacji w „Panteonie” została przewieziona do Zamościa, gdzie na parę dni wynajęła ją dykcja miejscowego kina „Oaza”³⁸⁷, a następnie z inicjatywy kinematografu „Venus” powróciła do Lublina³⁸⁸. Na głęboką prowincję „Ochrana” trafiła znacznie później. Kinematograf „Moderne” w Tomaszowie Mazowieckim pokazał film dopiero 7 czerwca 1917 r., organizując przy okazji kwestę „Ratujmy dzieci”³⁸⁹. Warto też dodać, że niektórzy właściciele kin, dyskontując popularność prezentowanego dzieła, wyświetlali filmy wyprodukowane poza „Sfinksem”, używając tytułów sugerujących pokrewieństwo z nimi. Kaliski kinoteatr „Luna” i częstochowski „Teatr Paryski” demonstrowały na przelocie lat 1916/1917 roku obraz opowiadający o głośnym procesie z 1913 r. Menahema Mendla Bejlisa oskarżonego o mord rytualny, twierdząc, że właściwy tytuł jego brzmi „Tajemnice ochrony kijowskiej”³⁹⁰, zwiększając tym samym zainteresowanie seansami.

Równolegle do prezentacji w kinach prowincjonalnych na ziemiach polskich, Hertz rozpoczął dystrybucję w Niemczech i Austro-Węgrzech. Po dwutygodniowej nieprzerwanej organizacji seansów w „Palais de Glace”, zapowiedziane zostały ostatnie pokazy, co uzasadniano koniecznością wystania kopii do eksploatacji zagranicę³⁹¹. Właściciel „Pałacu Lodowego” i zarząd „Sfinksa” ogłosili, iż „celem uprzyśtępnienia szerszym warstwom tego obrazu” do zakończenia warszawskich pokazów ceny będą obniżone³⁹². Wyświetlana w Niemczech „Ochrana warszawska i jej tajemnice” odniosła, na fali nowej polityki promującej tematykę polską i antyrosyjską, spory sukces. Film demonstrowany był pod tytułem „In den Krallen der Ochraana” i jak pisano

³⁸⁵ *Na marginesie „Ochraany”*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 7, s. 4.

³⁸⁶ *„Ochrana warszawska”*, *Ziemia Lubelska* 1917, nr 17, wyd. pop., s. 2.

³⁸⁷ *Ziemia Lubelska* 1917, nr 28, wyd. pop., s. 1, *Gazeta Lubelska* 1917, nr 16, s. 1.

³⁸⁸ *Ziemia Lubelska* 1917, nr 41, wyd. por., s. 1.

³⁸⁹ *Godzina Polski* 1917, nr 152, s. 8.

³⁹⁰ *Gazeta Kaliska* 1917, nr 13, s. 3, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 281, s. 6.

³⁹¹ *Godzina Polski* 1916, nr 303a, s. 1.

³⁹² *Kurier Poranny* 1916, nr 30 X, s. 2.

w branżowym tygodniku „Der Film” ukazywał „żarliwą miłość do ojczyzny młodych Polaków”³⁹³. Polska prasa ukazująca się w Berlinie rekomendowała dzieło Hertza jako „rewelację z akt tajnej policji warszawskiej ze scenami oryginalnymi z cytadeli” zatytułowaną „W szponach ochrony” i zapraszała na seanse do „Mozartsaal” przy Nollendorfplatz 5³⁹⁴. Nawiązane przez właściciela „Sfinksa” kontakty z niemieckimi firmami dystrybucyjnymi okazały się trwałe, a przywóz filmów z zachodu i wywóz własnej produkcji zorganizował wykorzystując kursujące regularnie kolejowe transporty wojskowe. Żołnierze armii niemieckiej okazali się nader sprawnymi kurierami celuloidowych nowości³⁹⁵.



W Galicji obraz pod skróconym tytułem „Ochrana” prezentowało od grudnia 1917 lwowskie kino „Kopernik”. Reklamy prasowe były bogato inkrustowane asocjacyjnymi sygnałami, jak: „Czym *Tamten* Zapolskiej na scenie, tym *Ochrana* na ekranie” czy cytatami z klasyki: „Ochrana się nazywa a do katastrofy wie dzie. M. Gorkij”. Podawany był też nieco zmieniony porządek poszczególnych części: *akt I – Gaspadin policmajster na letnisku; akt II – Piękna Halina; akt III – Naczelnik ochrony; akt IV – W kazamatach; akt V – Straszna decyzja; akt VI – Pamiętaj o Polsce*³⁹⁶. Ponadto

³⁹³ Brigitte Braun, *Film niemiecki w walce o polskie serca w czasie pierwszej wojny światowej*, [w:] *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. nauk. Andrzej Dębski i Andrzej Gwóźdź, Wrocław 2013, s. 254.

³⁹⁴ Dziennik Berliński 1917, nr 18, s. 4.

³⁹⁵ Kazimierz Augustowski, *Aleksander Hertz...*, s. 2.

³⁹⁶ Kurier Lwowski 1917, nr 577, wyd. wiecz., s. 2.

pisano, że zdjęcia dokonane zostały w Warszawie, że „są one wprost bajeczne i przynoszą chlubę polskiemu przemysłowi filmowemu”³⁹⁷. Po tygodniu eksploatacji „Ochrania” doczekała się ona dość szczegółowego omówienia na łamach „Kuriera Lwowskiego”. Poza przywołaniem treści zawarta w tekście tym została niezwykle trafna sugestia.

Kiedy w końcu naczelnik ochrony uwikłał się sam w sieci i ginie z ręki bohaterskiej kobiety, widz odczuwa jakby wyzwolenie, bo oto stała się sprawiedliwość i nad przewrotnością zatriumfowała słuszna sprawa³⁹⁸.

Z uwagi na niedostatek innych produkcji „Ochrona warszawska...” utrzymywała się na ekranach polskich kin przez kilka sezonów nawet po odzyskaniu niepodległości. W roku 1919 na łamach „Przeglądu Teatralnego” Jan Sokolicz-Wroczyński, poeta, publicysta i entuzjasta kinematografu, zauważał w tej procedurze repertuarowego recyklingu nie walory filmu, które jeszcze trzy lata wcześniej przyciągały do kin publiczność, bo ta i dopisała w roku 1919, ale:

sam śwadzik taniej sensacyjki, nazwiska znanych artystów polskich sprawiły, że kasjerka nie zdążyła w wydawaniu biletów... (...) Bez przerwy niemal te czy inne przedsięwzięcia karmią nas wspomnieniami policyjno-żandarmскими, specjalne grono autorów nie może wydobyć natchnienia poza obrębem cyrkulu. Pierwsza wytwórnia kinematograficzna już trzeci obraz wykonywa (jeden – Sprawy Barteniewa na szczęście skonfiskowano), bohaterem którego jest żandarm lub zapijaczony oficer moskiewski. (...) I w chwili gdy przed kinematografią polską otwiera się olbrzymie pole do działania (...) oglądamy tajemnice ochrony i sentymtalne afery panów policjantów. Publiczność warszawska ma dosyć *Tamtych, Sybirów, Jadących carów, Medalów Trzeciego Maja* i innej tandety literackiej. (...) Aż do niestrawności karmili ją tematami w tym rodzaju autorzy kabaretowi. Od filmy polskiej żądać należy czegoś więcej, a czynniki czuwające nad kulturą naszego społeczeństwa powinny również zabrać głos w tej sprawie³⁹⁹.

Spostponowani przez Sokolicz-Wroczyńskiego zostali także niemal wszyscy aktorzy z wyjątkiem Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, a o Węgrzynie i Brucównie recenzent napisał, że „gwiazdami ekranu nie zostaną”. Autor patriotycznych wierszy o wolnej Polsce nie był odosobniony w swej ocenie, anonimowy recenzent na łamach „Kuriera Poznańskiego” nie miał złudzeń co do wartości filmu: „należy on do najohydniejszych pod każdym względem, filmy podobne na szersze masy wywierają

³⁹⁷ *Znakomici artyści polscy z Warszawy*, Kurier Lwowski 1917, nr 579, wyd. wiecz., s. 4.

³⁹⁸ *W walce z tyranią rosyjską*, Kurier Lwowski 1917, nr 583, wyd. wiecz., s. 3.

³⁹⁹ S.W. [Jan Sokolicz-Wroczyński], *Z kinematografii*, Przegląd Teatralny 1919, nr 5, s. 16.

mogą wpływ jedynie ujemny”. Wznowiony w niepodległej Polsce film krytykowano także w prasie stołecznej, choć tam z uwagi na pozycję na miejscowych deskach teatralnych, doceniano kreacje Węgrzyna i Zelwerowicza, nie zostawiając suchej nitki na Bruczównie.

Co tak wzburzyło recenzentów? Niezachowane taśmy nie przemówią i dlatego należy dać wiarę opiniom o miłośkości fabuły, manierycznym aktorstwie i pretensjonalnej intrydze, ale chyba chodziło o coś więcej. Carska policja była instytucją demoniczną dla wielu pamiętających reżim Romanowów – opatrzenie narracji melodramatyczną tonacją (wszak chodzi o miłość naczelnika warszawskiej ochrony Zawarzina do Polki) odbierało tej instytucji demoniczny wymiar, zmieniając martyrologię w tragifarsę. W roku 1919 i późniejszych latach był to poważny zarzut. Wtedy bowiem nie wokół wymyślonych napięć erotycznych, lecz wokół martyrologii Górnoszlązaków, Kresowiaków, ich nieszczęścia i poświęcenia unifikowała się cała polska społeczność. Manieryczne aktorstwo z epoki jedynie wtedy, gdy prezentacja premierowa wypełniała dotkliwą lukę, jaką w repertuarze kinematografów w czasie wojny stanowił niedostatek własnej produkcji, mogło być przedmiotem admiracji ze strony opinii publicznej. Przypomnijmy, że w roku 1916 – roku premiery oceny aktorskich umiejętności były zgoła inne:

Główne postaci tego arcyciekawego kino-dramatu pierwszorzędnie odtworzone zostały przez wybitnych artystów naszych scen z Bruczówną, Junoszą-Stępowskim, Węgrzynem i Zelwerowiczem na czele⁴⁰⁰.

Nastroje antycarskie podsycą także działalność odczytowa. Na początku roku 1917 Leo Belmont znany z opublikowanego jeszcze przed wojną artykułu „Śmierć kinematografu” zorganizował objazd po Królestwie⁴⁰¹ z referatem zatytułowanym „Carat i rewolucja w boju stuletnim”. W styczniu wygłosił go w sali warszawskiego Muzeum. Odczyt składał się z trzech części: czasy Mikołaja I, czasy Aleksandra III oraz czasy Mikołaja II i:

z bardzo umiejętnie i w świetnej formie ujętego odczytu słuchacze wynieśli dużą korzyść. Prelegent podjął się bardzo pouczającego zadania: skreślić zarys dziejów Rosji rewolucyjnej, scharakteryzować główne fazy jej walk z caratem, dziś dopiero uwieńczył powodzeniem⁴⁰².

⁴⁰⁰ Przegląd Poranny 1916, nr 321, s. 1.

⁴⁰¹ Leo Belmont w czasie Wielkiej Wojny prowadził bardzo ożywioną działalność odczytową, nie unikając też mniejszych ośrodków, gdzie mógł liczyć na publiczność zainteresowaną jego kompetencjami, np. jesienią 1917 roku w radomskim teatrze „Kinema” rekomendowany jako mecenas i były redaktor „Wolnego Słowa” wygłosił wykład „Miłość poza grobem” – „Prelegenta hucznie oklaskiwano. Teatr był zapelniony szczelnie”, patrz: *Z Radomska. Wykład Leo Belmonta*, Dziennik Narodowy 1917, nr 258, s. 2.

⁴⁰² *Carat i rewolucja w boju stuletnim*, Głos 1917, nr 1, s. 5.

W ten rodzaj perswazji wpisywał się kolejny film „Sfinksa” – „Carat i jego sługi”, który miał premierę dwanaście miesięcy po „Ochronie warszawskiej...” 1 listopada 1917 r., niemal równocześnie z powołaniem Rady Regencyjnej, jako załącznikiem przyszłej władzy państwowej. Nawet w nieskorym do omawiania filmowych wydarzeń dzienniku politycznym „Głos”, nieoficjalnym organie Centrum Narodowego, redagowanym przez Feliksa Młynarskiego, ukazała się obszerna relacja z premiery:

Wobec licznie zaproszonych gości ze świata artystycznego i dziennikarskiego wyświetlono wczoraj w kinie „Polonia” dramat na tle wojny europejskiej „Carat i jego sługi”, którego interesująca fabuła rozgrywa się w Warszawie. Film wykonany został artystycznie przez firmę tutejszą „Sfinks” przy współudziale Urzędu Filmowego Legionów przynosi chlubę krajowej produkcji z zakresu sztuki kinematograficznej. Przez ekran przesuwają się efektowne sceny z życia obozowego żołnierzy polskich, tłumne sceny w marszu Legionów do Warszawy, oraz świetnie odgrywane przez wybitnych artystów warszawskich epizody dramatu. Akompaniament pieśni legionowych potęguje wrażenie, które budzi obraz⁴⁰³.

W sferze realizacyjnej zauważalne były nawiązania do „Ochrony warszawskiej...” sugerujące nawet jej kontynuację. Ten sam autor zdjęć: Witalis Gołogowski, ci sami scenografowie: Tadeusz Sobocki i Józef Galewski, a wśród obsady ci sami aktorzy – Junosza-Stępowski, Węgrzyn i Bruczołna. Udział Urzędu Filmowego zapewnił produkowanemu filmowi większy niż stosowany do tej pory rozmach – statystów, kostiumy, a przede wszystkim werystyczny charakter narracji – „najefektowniej wypadły malownicze zdjęcia, dokonane w obozie legionistów w otwartym polu”⁴⁰⁴. Ideologiczne przesłanie filmu – antycarskie, a jednocześnie proniemieckie – nie było zbyt nachalne, zaś sensacyjna fabuła powodowała, iż widzowie nie musieli go wcale odczuwać. Co prawda po Warszawie krążyła plotka o dyskretnym wsparciu finansowym produkcji „Sfinksa” przez berlińskie podmioty, których kierownictwo miało z Hertzem ustalać zarówno tematy filmów, jak i liczbę produkcji, ale brak przekazów każe przy takim poglądzie stawiać duży znak zapytania⁴⁰⁵. W wywiadzie udzielonym Lechowi Orwicz-Brodzińskiemu na łamach „Przeglądu Teatralnego i Filmowego” w 1924 roku Aleksander Hertz oświadczył, że pomysł zrealizowania filmu był wynikiem kilku rozmów z warszawskimi legionistami, którzy opowiedzieli mu historię byłego oficera carskiego Romana Górskiego⁴⁰⁶.

Dramat w 6 obrazach nazwany „politycznym” zaczerpnięty został, jak czytamy na afiszu z opowiadania porucznika M.S., który był przyjacielem bohatera filmu. Niewątpliwie do opowiadania porucznika

⁴⁰³ *Carat i jego sługi*, Głos 1917, nr 283, wyd. por., s. 2.

⁴⁰⁴ *Premiera kinematograficzna*, Kurier Warszawski 1917, nr 302, s. 5.

⁴⁰⁵ Józef Galewski, dz. cyt., k. 36.

⁴⁰⁶ *Mówi Aleksander Hertz*, Przegląd Teatralny i Filmowy 1924, nr 4, s. 32.

M.S. dotychczas też wiele z fantazji, nieco bujnej, co przysparza więcej efektów melodramatycznych, aniżeli prawdopodobieństwu na korzyść wychodzi. Więc miłość, poświęcenie, ratowanie ładnej Rosjanki przez przystojnego Polaka, stąd zakochanie, wojna, stary generał, równie srogi jak kochliwy, organizacje strzeleckie w Krakowie, bitwy, wzięcie do niewoli bohatera, uwolnienie za sprawą wdzięcznej Rosjanki, śmiertelna rana, ślub na łożu śmierci. Na koniec apoteozy różnonarodowe. Wszystko to, z dodatkiem wielu innych rzeczy, posiada piękną zaletę, że sceny następują bardzo szybko i sprawnie, rzadko tylko zostawiając czas na melodramatyczne rozczulanie się. Przy tym artyści nasi grają świetnie, a obie bohaterki ujmują wdziękiem⁴⁰⁷.

Anons zamówiony przez kinematograf „Polonia” podkreślał aktualny, niemal raportujący polityczną sytuację, charakter fabuły, wymieniał bardzo szczegółowo poszczególne kreacje, dodając, iż naturalnym komponentem diegetycznego porządku są: legiony polskie, przedstawiciele partii politycznych, organizacje strzeleckie w Krakowie, kozacy i żandarmi⁴⁰⁸. Możemy też, na podstawie prasowych omówień, dość dokładnie zrekonstruować jego treść:

Akcja obrazu osnuta została na opowieści porucznika wojsk polskich M.S., który przed widzem odślonił losy swego przyjaciela. Przed okiem widza w ten sposób snuje się nić życia Polaka, oficera wojska rosyjskiego, który za uratowanie życia córki księcia Garina zasługuje sobie na jego względy, traci je jednak natychmiast, gdy księżę odkrył, że córka jego Tatiana nazbyt gorąco zainteresowała się swym zbawcą. Zmuszony do podania się do dymisji Roman Górski wyjeżdża do Krakowa i tu wśród polskich spiskowych organizacji ogarnia go. Były rosyjski oficer staje się członkiem jednej z organizacji strzeleckich. O zaszczyt w jego sercu zmianie, o nowych swych ideach i zamierzeniach, Górski powiadamia narzeczoną swoją Janinę Leską, wychowanicę Adama hr. Mirskiego. Wybucho Wielka Wojna. Ogłoszony zostaje manifest Wielkiego Księcia Mikołaja Mikołajewicza i następuje zbliżenie między pewnymi sferami społeczeństwa polskiego a przedstawicielami władz rosyjskich. Hrabia Mirski wydaje bankiet, na który zaprasza również księcia Garina. W trakcie przyjęcia księżę poznaje Janinę Leską i zachwycony jej wdziękami prosi opiekunów o jej rękę, uzyskuje ich przyzwolenie oraz zgodę panny, która pod wpływem przedstawień i nalegań opiekunów godzi się z myślą wyjścia za Rosjanina. W tym czasie pożar wojny ogarnia Królestwo Polskie. Rotmistrz ułanów polskich Górski podczas niebezpiecznego wywiadu dostaje się do niewoli i zostaje stawiony przed dowódcą rosyjskim ks. Garinem, który poznawszy, iż ma przed sobą zbawcę swej córki, a zarazem narzeczonego kobiety, którą kocha, skazuje go na powieszenie. Na szczęście do obozu przybywa córka księcia Garina i ratuje swego zbawcę. Leska dowiedziawszy się, że narzeczonej jej żyje i walczy za wolność ojczyzny, zrywa z księciem Garinem – ten zaś, mszcząc się, zawiadamia żandarmów, iż Leska utrzymuje stosunki potajemnie z legionistami, co powoduje wtrącenie młodej dziewczyny do więzienia. W rozwoju wypad-

⁴⁰⁷ Z kinematografów. „Carat i Jego slugi”, Przegląd Poranny 1917, nr 264, s. 6.

⁴⁰⁸ Kurier Warszawski 1917, wyd. wiecz., s. 1.

ków Garin odbiera sobie życie w momencie kiedy grozi mu niewola, Górski zaś na śmiertelnym łożu w legionowym szpitalu w godzinę śmierci bierze ślub ze swą ukochaną⁴⁰⁹.

Dzieło dostownie ukazywało rosyjskie represje, dynamicznie prowadząc akcję, o czym świadczą zachowane opisy: szarże kozaków, przesłuchania, rewizje. Ekipa pod kierunkiem Witalisa Gołogowskiego pracowała głównie na ulicach Warszawy i w naturalnych wnętrzach, co wpłynęło na dobre przyjęcie „Caratu...”:

Efektownemu tytułowi odpowiada równie efektowana treść osnuta na tle wydarzeń z ostatnich trzech lat. Widzimy tu więc rozkochanego w pięknej przedstawicielce arystokracji polskiej generała rosyjskiego, zwolennika szerokotorowej ugody polsko-rosyjskiej, w myśl programu wielkiego księcia Mikołaja. Argumentacja rozkochanego Rosjanina trafia do przekonania sympatyków polityki orientalnej, a wychowawców pięknej Polski, pod których wpływem wychowanica początkowo daje generałowi nadzieję, a potem zrywa z nim listownie, sercem jej włada bowiem dzielny legionista, który w swoim czasie ocalił życie córce generalskiej. Dalszą częścią dramatu jest zemsta tępego moskala, który nie waha się wtrącić do więzienia umiłowanej i skazać na śmierć schwytanego do niewoli jeńca, ocalonego następnie przez wdzięczną córkę generała. Obraz kończy się śmiercią bohaterskiego legionisty: na łożu szpitalnym łączy się ślubem z narzeczoną swą, która po ewakuacji Rosji uzyskała wolność i jako siostra miłosierdzia poświęciła się ratowaniu ranionych⁴¹⁰.

Wprowadzenie wątku legionowego miało jeszcze jeden aspekt, który umknął ówczesnym cenzorom, i z którego być może nie zdawał sobie sprawy sam Hertz. Mia- nowicie w obliczu konfliktu wywołanego kryzysem przysięgowym budowało sympatię i poparcie dla tych, którzy nie chcieli walczyć pod zaborczymi sztandarami. Tym bardziej, że jednym z drugoplanowych bohaterów był Wielki Książę Mikołaj Mikołajewicz (wcielił się w niego Piotr Śnieżko), którego odezwa z 1914 roku, podobnie jak Akt z 5 listopada 1916 roku, dzieliła Polaków według kryteriów rozbiorowych, w rzeczywistości traktując ich jak mięso armatnie. Był to bowiem czas, w którym aktywistyczne tendencje środowisk polskich zaczęły ustępować powszechnej akceptacji samodzielnego czynu zbrojnego prowadzącego do bezprzymiotnikowej niepodległości. Kierownicy warszawskich kinoteatrów „Apollo” i „Mignon” postarali się ponadto o specjalne zezwolenie cenzury umożliwiające dopuszczenie dzieci na pokazy tego obrazu⁴¹¹, co mogło z jednej strony zwiększyć bilans frekwencyjny, z drugiej jednak podnosiło atmosferę patriotycznego dyskursu, blokowaną przecież wcześniej oficjal-

⁴⁰⁹ „Carat i jego służki”, Ziemia Lubelska 1917, nr 156, wyd. por., s. 3.

⁴¹⁰ Teatr, muzyka i sztuka. Carat i jego służki, Goniec Wieczorny 1917, nr 543, s. 4.

⁴¹¹ Kurier Warszawski 1917, nr 311, wyd. wiecz., s. 1.

nie przez kierującego Wydziałem Prasowym Generalnego Gubernatorstwa Warszawskiego, antypolsko nastawionego Georga Cleinowa. Prezentacje regionalne odbywały się w podniosłym nastroju, były zresztą zapowiadane kilka tygodni przed premierą, jak np. w Lublinie⁴¹², do którego film ten wracał przez niemal cały rok następny⁴¹³.

Z całego zestawu filmów wprowadzonych przez Aleksandra Hertza podczas wojny do kinematograficznego obrotu „Carat i jego sługi” wzbudzał największe zainteresowanie, bowiem zredukowano w nim do niezbędnego minimum aluzje, metafory, umowność i historyczne odniesienia. Niepotrzebne były mundury napoleońskie czy mundurki gimnazjalne konspiracyjnej młodzieży warszawskiej z przełomu wieków, skoro można było zaprezentować uniformy legionistów Piłsudskiego, których społeczność warszawska witała w grudniu 1916 roku na ulicach, a potem mogła podziwiać na ekranach kin nie tylko w kronikach „Sfinksa”.

Wojna obecna i nasze podczas niej przeżycia są niezwykle wstrząsającym i bogatym tematem zarówno dla pisarza dramatycznego, jak i dla fotografa kinematograficznego. Nietrudno też było Towarzystwu Sfinks dać cały szereg obrazów ciekawych i przyciągających. Przysięga strzelecka składana na ręce komendanta Piłsudskiego, obozowisko legionistów, szarża ułanów, wkroczenie legionów do Warszawy, rewizja żandarmiska, więzienie, szpital polowy i tak dalej⁴¹⁴.

Pomimo niemal zgodnego wytykania miąższości melodramatycznej fabuły, recenzje zwracały uwagę na walor aktualności i empatycznej niemal więzi doświadczenia widzów z perypetiami bohaterów, a to z kolei budziło oczekiwanie na podobne produkcje tego typu. Recenzenci jednak po raz kolejny piętnowali mankamenty napisów międzyujęciowych, jakie musieli znosić widzowie:

Nie wiemy, o ile słusznie postąpili autorzy ostatniej oryginalnej premiery kinematograficznej w „Polonii”, snując akcję obrazu swego na tle polityczno-orientacyjnym. Wskutek „polityczności” tego obrazu pt. „Carat i jego sługi” na objaśnieniach słownych filmu, które obowiązuje zwięzłość zupełna, ciąży balast frazeologii zbytecznej, a i język rosyjski wdziera się do nich niepotrzebnie⁴¹⁵.

Wzorem innych obrazów wypuszczonych spod ręki Aleksandra Hertza „Carat...” objechał większość pozastofecznych ośrodków filmowych w Kongresówce: w Sosnowcu pokazały go dwa kina – „Oaza” i „Sfinks”⁴¹⁶, w Częstochowie kinoteatr

⁴¹² Ziemia Lubelska 1917, nr 541, wyd. por., s. 1.

⁴¹³ Ziemia Lubelska 1918, nr 370, wyd. por., s. 1.

⁴¹⁴ *Kinematograf Polonia. Carat i jego sługi*, Nowa Gazeta 1917, nr 223, s. 4.

⁴¹⁵ *Premiera kinematograficzna...*

⁴¹⁶ Dziennik Polski. Częstochowa 1918, nr 7, s. 6.

„Odeon”⁴¹⁷. Film także cieszył się wielkim powodzeniem poza granicami Królestwa – na terenie Galicji projekcje rekomendowane były szczegółowo, zdobywając spore grono widzów⁴¹⁸. Lwowski kinoteatr „Królowa Marysieska” podawał dokładne informacje na temat obsady, atrakcji inscenizacyjnych, a przede wszystkim treści. Udając się do obiektu na placu Solskim 5, spodziewano się następującej kolejności aktów: *w pałacu Mirskich; Janina Leska i Roman Górski zaręczeni; wypadek Tatiany, córki gen. Garina; organizacje strzeleckie z Piłsudskim na czele w Krakowie; przedstawiciele partii politycznych; legiony w ogniu; generalicja rosyjska, kozacy i żandarmii; Leska jako sanitariusz z polowym szpitalu; ślub Górskiego z Leską na łożu śmiertelnym; wkroczenie legionów do Warszawy*⁴¹⁹.

TEATR „ODEON”

Dzieciom wstęp wzbroniony.

Początek o 5-ej pp. w niedziele o 3-ej pp.

DZIS W PIĄTEK 18 PRZEMIERA

Największej Sensacji Sezonu

CARSKA FAWORYTA

DRAMAT DWORSKI w 6-ciu AKTACH NA TLE ZAKULISOWEGO ŻYCIA CARA MIKOŁAJA II-go

Scenariusz STANISŁAWA KOZŁOWSKIEGO.

OSOBY

Car, władca wschodu Władysław Walter Carowa, jego żona Isa Waszewska Oszewicz, jego syn Józef Węgrzyn Olga, jego córki Maria Kruczyńska Zenia Justyna Józefowicz W. Książę Konstanty Stan. Biński-Kapusiński Matylda Kruczyńska Halina Brzezina	Felika Kruczyńska, jej ojciec Pawel Gworo Adela, jej matka Wanda Krybarczak Woronow, minister dworu Jerry Łaszczyński Lejb-medyk, lekarz sądowy Witold Kuczyński Księżna Smajka, frejlika dworu Halina Salina Własowa, frejlika dworu Ada Brzezina Własow, adiutant Stanisław Czapliński
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Angeliko, narzeczona carowicza **Harolina Korzec**

Damy dworu, popi, oficerowie, goście teatralni, baletnicy, służba, czerkiesi, lokaje,

Rzesze dzieje się w **Petersburgu, Warszawie i Carstwie Niż.**

Tańce układu baletmistrza **P. Zajlicha**

wykonają: **Brzezina, Brzezina, Gworo, Korzec, Łaszczyński, Zajlich** oraz cały zespół baletowy **Opary Warszawskie**.

Tenasty Orkiestrowy z utaler Marii Nierodźkiej.

Pomimo niezłomności kosztownej dekoracji obrazu
Cesarz i jego posłannicy bez zmiany.
W celu uniknięcia natłoku ugrasza się o przybycie
na wcześniejsze seanse.
Bilety wulgarne, walców, próśb urzędowych w piątek,
sobotę i niedzielę nie ważne.

Dekoracje projektował prof. **Tadeusz Sobocki**.

Obraz wykonany przez Wytwórnictwo „**S f i k a**”.

⁴¹⁷ Goniec Częstochowski 1917, nr 269, s. 4.

⁴¹⁸ Grażyna i Marek Halberdowie, *Film w mieście galicyjskim*, Kino 1983, nr 9, s. 22.

⁴¹⁹ Kurier Lwowski 1918, nr 217, wyd. por., s. 7.

Ostatni obraz układający się w antyrosyjski cykl miał premierę u zarania stołecznej niepodległości – 7 września 1918 roku – w nowo otwartym kinie „Stylowy” – zaledwie dwa miesiące przed przekazaniem przybytemu z Magdeburga Józefowi Piłsudskiemu władzy wojskowej przez Radę Regencyjną i ustanowieniem polskiej administracji. Była to „Carska faworyta”, której realizację właściciel wytwórni powierzył całkiem nowemu zespołowi. Witalis Gołogowski odszedł bowiem, skuszony lepszymi warunkami, do „Polfilmy”. Jego miejsce zajął debiutant, ale współpracujący z Hertzem od 1912 roku jako fotochemik, absolwent Politechniki w Darmstadt Zbigniew Gniazdowski, który dość szybko opanował operatorskie rzemiosło⁴²⁰. Zresztą środowisko znało Gniazdowskiego doskonale – w maju 1916 sensację wzbudziła zaprezentowana przez niego w ramach ekspozycji Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii metoda wykonywania rysunków za pośrednictwem klisz fotochemicznych⁴²¹. Innowacje te były szczególną dumą środowiska warszawskich przedsiębiorców fotograficznych:

Sposób wymyślony przez inż. G.[gniazdowskiego] polega na tym, że ze zwykłego negatywu fotograficznego można drogą mechanicznej metody otrzymywać rysunki ołówkowe, których wartość pod względem techniki wykonania przewyższa zdolności rysunkowe wykonawcy. Nawet ludzie o słabych zdolnościach rysunkowych mogą z łatwością opanować tę metodę. Wynalazek p. Gniazdowskiego znajdzie najprawdopodobniej zastosowanie w sztuce reprodukcyjnej⁴²².

Swoje filmowe początki Gniazdowski opisywał jako fatum, nieplanowaną chwilę, która kazała mu zapomnieć o wcześniejszych marzeniach, zamierzeniach, projektach. Tak jednak zdeterminowała jego późniejsze losy, że zapamiętał wszystkie jej szczegóły:

Ja właściwie przypadkiem stałem się „człowiekiem z filmu”. Mój fach był całkiem inny. No i tak się wydarzyło. Byłem z zamiłowania fotografem-amatorem. Bodaj, że jednym z najpierwszych w Polsce. Los chciał, że poznaliśmy się z Aleksandrem Hertzem i on mnie namówił i przekonał do filmu. Później pokochałem swoje nowe zajęcie⁴²³.

Przypadek, o którym wspominał Gniazdowski, miał miejsce podczas kręcenia filmu „Melodie duszy” latem 1918 roku. Nie będąc przekonany co do swych umiejętności operatorskich, wielokrotnie odmawiał Aleksandrowi Hertzowi takiej formy współpracy. Producent nie ukrywał, że bardzo mu zależy na pozyskaniu zdolnego

⁴²⁰ Stefania Beylin, *A jak to było...*, Warszawa 1958, s. 94.

⁴²¹ *Wystawa fotografii artystycznej*, Kurier Polski 1916, nr 148, s. 3, *Wystawa fotografii artystycznej*, Goniec Wieczorny 1916, nr 265, s. 2.

⁴²² *II Doroczna Wystawa Fotograficzna*, Kurier Polski 1917, nr 115, s. 2.

⁴²³ Krystyna Mikulska, *Nasze wywiady. Co mówi inż. Gniazdowski o pracy filmowej*, Wiadomości Filmowe 1937, nr 4, s. 3.

inżyniera, zwłaszcza, że znał jego kompetencje innowacyjne. Zainteresowany był na przykład wykorzystaniem fotochemicznego pomysłu, który pozwalał na wąskiej taśmie uzyskać niemal natychmiast z negatywu pozytyw. Gniazdowski nie zdążył zresztą tego wynalazku opatentować. Wobec jego kategorycznej odmowy Hertz uciekł się do podstępów. Zaproszony do atelier wytwórni wyposażonego w „trzy skromne lampki, stanowiące tutejszy park oświetleniowy”, Gniazdowski został poinformowany, że nie pojawił się „właściwy” operator – prawdopodobnie Witalis Gołogowski i poproszono go o pilne zastępstwo”

z najbardziej ukrytej nory, w której byłem święcie przekonany, nikt na świecie mnie nie wyłowi, wyłwia mnie Hertz i oznajmia, że muszę kręcić. O niczym nie chce słyszeć. Mogę psuć, ale kręcić muszę. Bez żadnych ceregieli wpakowano mnie do ciemni. Z taśmą i starym gratem firmy Pathé. Wyszedłem przepocony do nitki. Stremowany i w najwyższym stopniu onieśmielony stanąłem przy aparacie. Kiedy jednak po ukończeniu roboty zabrałem się do zjedzenia kolacji, smakowała mi, jak nigdy dotąd⁴²⁴.

Dylemat został rozstrzygnięty – wszystkie filmy, jakie „Sfinks” wprowadził na ekrany do końca 1918 roku, zrealizowane zostały przy współudziale inżyniera Zbigniewa Gniazdowskiego, który w ten sposób stał się jedną z najważniejszych postaci kinematografii w niepodległej Polsce⁴²⁵. Wracając do „Carskiej faworyty” – ze stałego zespołu aktorskiego ubył jedynie Kazimierz Junosza-Stępowski, a główne role odtwarzali zarówno znani z wcześniejszych produkcji Halina Brucówna, Józef Węgrzyn czy Stanisław Knake-Zawadzki, jak i debiutujący w roli cara Władysław Walter oraz Karolina Lorenc jako Angelika, narzeczona carewiczka. Rzecz dzieła się w Petersburgu, Warszawie i Carskim Siole, a przepych inscenizacji podkreślał udział dziesiątek statystów poprzebieranych za damy dworu, popów, oficerów, gości teatralnych, baletnice, służbę, czerkiesów i lokai. Oprócz aktorów wymienionych w inseratach niemal w całości, podane zostały również nazwiska: operatora Zbigniewa Gniazdowskiego, scenografa Tadeusza Sobockiego, choreografa Piotra Zajlicha, baletmistrza z Teatru Wielkiego w Warszawie oraz Marii Horodyńskiej, właścicielki salonu toalet, który przygotował kostiumy grającej tytułową rolę Haliny Brucówny⁴²⁶. Brucówna, która jesienią tego roku odbywała tournée po miastach prowincjonalnych, podkreślała w licznych enuncjacjach prasowych właśnie wyjątkowy wkład projektantki wykonującej kreacje „według najnowszych paryskich modeli”⁴²⁷.

⁴²⁴ *Ludzie, którzy kręcą I. Ze wspomnień inż. Gniazdowskiego*, Kino 1930, nr 30, s. 6.

⁴²⁵ *Inż. Zbigniew Gniazdowski. Reżyserzy polskiego filmu, ich życiorysy, filmy, dzieje*, Kino dla Wszystkich 1933, nr 45, s. 6.

⁴²⁶ *Goniec Częstochowski* 1918, nr 200, s. 1.

⁴²⁷ *Z teatru*, *Goniec Częstochowski* 1918, nr 250, s. 4.

Jako autor scenariusza podpisał się Stanisław Jerzy Kozłowski, autor tekstów wyśpiewywanych przez siebie samego w teatryku „Miraż”, takich jak „Akademik”, „Miliant”, „Cytadela” i scenarzysta dwóch innych filmów „Sfinksa”: „Jego ostatni czyn” oraz „Rozporek i Spółka”. Literacka publiczność Warszawy знаła go też jako autora, pełnego ezoterycznej zmysłowości zbioru nowel „Kapłanka Astarty”, wydanego przez Księgarnię Ferdynanda Hoesicka pod koniec wojny⁴²⁸. Zresztą dodatkowo nimb niepokojącej zmysłowości tworzyły informacje o jego związku z Polą Negri, który zresztą nawet po latach pobudzał wyobraźnię biografów gwiazdy. Jeden z nich kilka lat po wojnie przypomniał na łamach popularnego czasopisma filmowego:

Pierwszą wielką miłością Poli był Stanisław Jerzy Kozłowski, znany literat zmarły kilka lat temu. Pola miała wyjść za niego za mąż, ale przyjechała do Berlina za późno: zmarł na suchoty. Do dziś dnia, jeżeli Pola chce wpaść w trans płaczu, potrzebny jej przy filmowaniu, każe grać A-dur Chopina („Czemu sercu smutno”), ulubioną pieśń Kozłowskiego⁴²⁹.

Nie doczekał on żadnej z ekranizacji swoich utworów. Śmierć w wieku 26 lat zastała go podczas kuracji w sanatorium w Rudce w lipcu 1916 roku. Wątek melodramatyczny, dominujący w prezentowanym obrazie, znacznie osłabił antycarskie przesłanie. Z zachowanych programów wynika, że „Sfinks” zaoferował bywalcom warszawskich iluzjonów raczej operetkową wersję morgantycznego romansu następcy tronu z utalentowaną tancerką, niż mogący poruszyć patriotyczne umysły, nastroje czy nawet namiętności obraz historyczny. O „Carskiej faworycie” z wyrzutem pisał publicysta „Kuriera Polskiego”, dopominając się o większy, niż prezentowany podczas akcji promocyjnej, szacunek dla dobrego imienia rzeczywistych bohaterów celuloidowego dramatu:

W jednym z kinematografów warszawskich pokazują film osnuty na rzekomych przeżyciach cesarza Mikołaja II i znanej tancerki p. M. Krzesińskiej. Nie potrafimy sprawdzić, o ile wyobraźnia autorska odtwarza ściśle szczegóły tego stosunku, które powinny były zostać tajemnicą alkowy. Wydaje nam się przecież pewną niedelikatnością, umieszczać na afiszach nazwisko tancerki, która jeszcze żyje i która tylko z powodu nieobecności nie może zaprotestować przeciw takiej... niedelikatności⁴³⁰.

Treść nie budziła już tak wielkich zastrzeżeń. Doceniając umiejętności autora scenariusza Stanisława Kozłowskiego, pisano, że fabuła nie nuży, a wręcz zaciekawia, choć można by lepiej wygrać relacje między poszczególnymi ekranowymi postaciami.

⁴²⁸ Stanisław Jerzy Kozłowski, *Kapłanka Astarty: nowele*, Warszawa 1917.

⁴²⁹ Mieczysław Kwiatecki, *Prawda o Poli Negri*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 57, s. 10.

⁴³⁰ Kurier Polski 1918, nr 218, s. 4.

Grę aktorów oceniono bardzo wysoko – Węgrzyna za uchwycenie niemocy i niedoęstwa zdegenerowanego carewicza, Knake-Zawadzkiego, Waltera, Broniszównę, Czapskiego za ciekawe kreacje i umiejętność budowania napięcia. Nie było też większych zastrzeżeń do Haliny Bruczówny, ale zdaniem niektórych „szkoda, że odbiegała nazbyt zewnętrznie od swego pierwowzoru, pełnej wiośnianego wdzięku i kobiecego czaru p. Matyldy Krzezińskiej”. Były także inne utyskiwania, bowiem maniera teatralna zaczynała już razić coraz bardziej wymagającą filmową opinię publiczną:

Pozwolę sobie zwrócić uwagę tylko, iż artyści nasi nie zdają sobie dość wyraźnie sprawy, iż film – a teatr – to są rzeczy najzupełniej różne. Artyści nasi tak niezrównani na scenie i przed kino-aparatem grają – jak przed rampą, gdy tutaj trzeba najzupełniej zapomnieć o grze, lecz żyć, rzeczywistym żyć życiem⁴³¹.

Poczucie niedosytu pozostawiła też scenografia. Nie wyzyskano całego piękna Łazienek, pokazując zarówno park, jak i pałac jedynie w planach dalekich i koncentrując większość scen wokół łazienkowskiego teatru na wyspie, co jeszcze bardziej ograniczało inscenizacyjną perspektywę i czyniło wcześniejszy zarzut oczywistym. W innych recenzjach właśnie sceny dworskie kręcone w teatrze łazienkowskim były chwalone, a oprócz zespołu aktorskiego doceniono umiejętność zaangażowanego na potrzeby realizacji baletu z baletmistrem P. Zajlichem i primabaleriną Marią Szarowską na czele⁴³².

Przeważająca część akcji rozgrywa się w Łazienkach królewskich, gdzie się dwór carski zatrzymał w przejeździe do Spały. Tej okoliczności sztuka zawdzięcza tło wspaniałe i malownicze. Wszystkie urocze zakątki Łazienek, pałace, pałacyki i pawilony, teatr na wyspie gdzie odbywa się wspaniałe przedstawienie baletowe, ukazują się po kolei w słonecznym kalejdoskopie⁴³³.

Popularność filmu była jednak odwrotnie proporcjonalna do zarzutów stawianych przez gazetowych komentatorów. Prasa warszawska skwapliwie policzyła wszystkich widzów „Carskiej faworyty” – było ich 48 000⁴³⁴. Zapewnie nie taką, ale na pewno liczoną w tysiącach widownię film zdobył w Lublinie, gdzie prezentował go nowy i największy z miejscowych iluzjonów „Corso”⁴³⁵.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym filmie, do którego zdjęcia rozpoczęły się w 1918 roku, ale do kin trafił dopiero późną jesienią roku 1921, pod tytułem „Ludzie

⁴³¹ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1918, nr 226, s. 5.

⁴³² „*Carska faworyta*” w „*Stylowym*”, Przegląd Poranny 1918, nr 216, s. 5.

⁴³³ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 248, wyd. wiecz., s. 7.

⁴³⁴ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 265, wyd. por., s. 4.

⁴³⁵ „*Carska faworyta*” w „*Corso*”, Ziemia Lubelska 1918, nr 503, wyd. por., s. 2-3.

bez jutra”. Perypetie dystrybucyjne filmu związane były z jego obyczajową wymową, a konkretnie z protestami rodziny Wisnowskich. Relacjonował on, w sensacyjny sposób, sprawę, która bulwersowała salonową Warszawę w ostatniej dekadzie XIX stulecia – zabójstwa kontrowersyjnej aktorki Marii Wisnowskiej, dokonanego przez jej kochanka, jednego z oficerów gwardii carskiej Aleksandra Bartieniewa. Aby uczynić zadość skarżącym, tytuł zmieniano aż czterokrotnie: od „Zabójstwa Wisnowskiej”, poprzez „Sprawę Barteniewa” i „W carskich czasach”, aż po neutralny brukowy „Ludzie bez jutra”.

Antyrosyjskie filmy wytwórni „Sfinks”, jakkolwiek pokazywane także w innych, głównie zachodnich, dzielnicach Polski, z rzadka pełniły tam ideologiczną rolę. W latach 1915-1918 w niektórych rejonach byłego zaboru pruskiego istniały naturalne przeszkody, utrudniające prezentację tej części produkcji „Sfinksa”. Do roku 1918 – kina działały w warunkach administracji wojennej, ograniczano liczbę seansów, rekwirovano aparaty projekcyjne, zakazywano prezentacji niedzielnych, z powodów ekonomicznych – trudności z nabyciem papieru gazetowego – osłabła, szczególnie na prowincji rola reklamy prasowej. Dość wspomnieć, że przez cały rok 1915 w „Dzienniku Bydgoskim” ukazał się tylko jeden inserat wzmiankujący repertuarową pozycję w kinie należącym do niemieckiego właściciela⁴³⁶. W zdominowanym przez polską ludność Poznaniu sytuacja wcale nie była korzystniejsza. Dużo lepiej było w kinach galicyjskich, które – szczególnie w Krakowie i Lwowie – starały się w miarę szybko sprowadzać filmy „Sfinksa”.

Jakie były przyczyny tego stanu rzeczy? Przede wszystkim słaba tradycja kin jako alternatywy dla szczególnie represjonującej polską kulturę, w Poznańskim, na Pomorzu i Śląsku, niemczyzny. Ludność polska, której polityczne przywództwo na tych terenach tworzyli głównie narodowi demokraci, wolała wyraźne deklaracje antyniemieckie, traktowane niepodległościowo niż neutralną politycznie perswazję antyrosyjską. Zmieniło się to dopiero podczas wojny polsko-bolszewickiej, gdy frontowe jednostki zaczęły być zaludniane ochotnikami z tych terenów, a i zagrożenie zagonami Gaj Chana, które dotarły aż pod Toruń – realne. Wtedy też biura wynajmu zaczęły sprowadzać z Warszawy „pseudopatriotyczne utwory antycarskie”. Zarówno „Carat i jego sługi”, jak i „Carską faworytę” pokazano w Toruniu, Kościerzynie, Gnieźnie dopiero w 1920 roku. Po wtóre – powód rynkowy – charakter działań frontowych nie przerwał więzi łączących właścicieli kinematografów z centralnymi wypożyczalniąmi w Berlinie i Wiedniu. Przedstawicielstwo, jak i wyjątkowość na produkcje UFY – jakie

⁴³⁶ Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 41.

zagwarantował sobie Hertz po grudniu roku 1917 – dotyczyło jedynie obszaru Królestwa Polskiego, a rynek pruski trzeba było dopiero zdobywać. Stało się to możliwe w unifikującym się, po wykonaniu postanowień traktatu wersalskiego w 1920 roku, niepodległym państwie, ale wtedy przyszło mu działać już w warunkach wolnej konkurencji.

Hertz potrafił poruszać się między zamierzeniami, które pozornie były od siebie odległe, ale w rzeczywistości tworzyły projekt, który w latach Wielkiej Wojny stał się fundamentem większej całości kultury niepodległej Polski. Pozostawił po sobie trwałe ślady – środowisko filmowych branżystów pamiętało pionierską rolę, jaką odegrał na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku, nawet po jego przedwczesnej śmierci w 1929 roku. Kiedy wytwórnia „Sfinks” święciła swoje „srebrne gody” – 25-lecie działalności produkcyjnej i o Aleksandrze Hertzcu można było jedynie wspominać, anonimowy sprawozdawca „Kina dla Wszystkich” napisał:

25 lat pracy na niwie polskiej wytwórczości filmowej!... To ma swoje znaczenie. Piękny jubileusz obchodzi wytwórnia „Sfinks”, która założona przez Aleksandra Hertzę przed ćwierćwieczem – wyprodukowała przez ten czas 41 filmów. . . Pierwszym wielkim filmem tej wytwórni była „Halka” z Haliną Starską w roli głównej. Następnie nakręcono „Niewolnicę zmysłów” z młodziutką podówczas Polą Negri... Pola Negri grała jeszcze w kilku innych jeszcze filmach „Sfinksa”, jak – „Żona”, „Studenci” z Junoszą-Stępowskim, „Arabela”, „Jego ostatni czyn” – z Węgrzynem i Stępowskim. Ta pierwsza polska wytwórnia wprowadza na rynek filmowy Lyę Marę, która potem zdobyła rozgłos zagranicą, Halinę Bruczównę, produkuje filmy z Szyllinzanką, z Mary Mrozińską... Potem „odkrywa” Smosarską (...). W gronie reżyserów – nazwiska: Aleksandra Hertzę, Korsaka, Puchalskiego, Chaberskiego, Toma, Krawicza, Henryka Szaro... I właśnie reżyserowi Szaro przypadło w udziale nakręcenie jubileuszowego filmu „Sfinksa”, którym jest obraz „Dzieje grzechu” (...). Maria Dulęba, Kazimierz Junosza-Stępowski, Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński, którzy grali w pierwszych filmach „Sfinksa” – wystąpią również w „Dziejach grzechu” w rolach popisowych⁴³⁷.

Poszczególne dokonania Aleksandra Hertzę – reżyserowane czy produkowane przez niego filmy – mogą być oceniane różnie, ale całość dzieła jest imponująca, biorąc pod uwagę warunki, w jakich przyszło mu pracować. Hertz miał intuicję, potrafił z niej uczynić skuteczny oręż, nie tylko przy budowaniu własnego filmowego przedsiębiorstwa, ale przy fundowaniu znacznie większego projektu – narodowej kinematografii. W połowie lat dwudziestych, w pełni twórczego entuzjazmu, korygowanego od czasu do czasu przez kupiecką kalkulację, potrafił sporo powiedzieć o producenckich powinnościach.

⁴³⁷ *Pierwsze „Srebrne Gody” polskiej wytwórni filmowej*, Kino dla Wszystkich 1933, nr 31, s. 12.

Nieraz proszono mnie o uchylenie rąbka zastony, okrywającej tajemnicę niezmiennego powodzenia filmów, zrealizowanych przez moją wytwórnię kinematograficzną. Otóż powodzenie one zawdzięczają przede wszystkim temu, że zawsze udawało mi się skupić przy mej pracy jednostki, z których wydobywałem maksimum tego, co mogły dać dla uzyskania mego powodzenia. Wytworzyłem w ten sposób armię zgranych ludzi. Wielokrotnie moje doświadczenie utwierdzało mnie bowiem w przekonaniu, że pierwszym warunkiem osiągnięcia pomyślnych wyników przy realizacji filmowej w ogóle, w szczególności zaś w Polsce, gdzie brak już nie tylko warsztatów, ale i narzędzi pracy – jest wspólnota pracy. Wszyscy pracujący nad stworzeniem obrazu kinematograficznego w Polsce, muszą dojść do tego stopnia zespolenia duchowego, aby stać się niejako jedną rodziną artystyczną. Tylko takie zgodne skierowanie napięcia myślowego do jednego celu, taka współpraca wszystkich ze wszystkimi może być uwieńczona dodatnim sukcesem. Naczelny reżyser – to naczelny wódz armii pracowników filmowych. Lecz nawet najgenialniejszy reżyser nie jest w stanie wszystkiego dopilnować. Najmniejsze zaś niedopatrzenie może zniweczyć cały wysiłek wszyscy więc muszą uważać sami na siebie, jak każdy muzyk w orkiestrze symfonicznej. W kinematografii nie ma ról nieodpowiedzialnych. Hasło bojowe brzmieć tu musi: jeden za wszystkich, wszyscy za jednego⁴³⁸.

Pracował tylko w pierwszym dziesięcioleciu II Rzeczypospolitej – zmarł w wieku 49 lat 26 stycznia 1928 roku. Świadomość, że wraz z Aleksdrem Hertzem skończyła się pewna epoka, której część stanowiły lata Wielkiej Wojny, była wyraźnie akcentowana w reakcjach na to tragiczne i nieoczekiwane wydarzenie. Stanisław Zagrodziński prezes Związku Polskich Teatrów Świetlnych, przemawiając nad jego grobem na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej w Warszawie, wyraźnie zaznaczył:

Kronikarz piszący, czy to o powstaniu kinematografii polskiej, czy o pierwszych krokach filmu polskiego, bądź o organizacji filmu polskiego – będzie musiał analizować w pierwszym rzędzie pracę bp. [błogostawionej pamięci] Aleksandra Hertza⁴³⁹.

Pamięć o wyprodukowanych przez Aleksandra Hertza filmach pozostawiła ślady, zawarte nie tylko w przekazach prasowych z epoki, ale również w relacjach przywoływanych z perspektywy nawet kilkudziesięciu lat. W okresie niezwykle trudnym po zakończeniu II wojny światowej, gdy zmienione uwarunkowania geopolityczne, nowa koncepcja kina narodowego i poczucie bezpowrotnej utraty tej substancji, która tworzyła kulturę filmową niepodległego państwa, stanowiły fundament nowego paradygmatu kinematografii, na łamach tygodnika „Film” w 1947 roku Zbigniew Pitera napisał:

⁴³⁸ Aleksander Hertz, *Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego*, Kinema 1925, z. 51, s. 10.

⁴³⁹ Przemowa p. Stanisława Zagrodzińskiego, prezesa Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, Kino dla Wszystkich 1928, nr 59, s. 2.

Filmy zrealizowane przed i w czasie pierwszej wojny światowej pod względem artystycznym stoją na ogół na poziomie ówczesnej przeciętnej produkcji europejskiej. Noszą wszystkie jej charakterystyczne znamiona tego okresu: żywą fabułę, złożoną z nagromadzonych, nieraz nieprawdopodobnych sytuacji dramatycznych, pełną przesadnych gestów grę aktorów teatralnych, prymitywizm ustawień kamery itp. Natomiast niższy jest ich poziom techniczny, brak im oprawy dekoracyjnej i pewnego rozmachu realizacyjnego. Wszystko to wynika z braku większych środków materialnych i odpowiednich urządzeń technicznych⁴⁴⁰.

Inne niż inicjowane przez Hertza warszawskie zamierzenia produkcyjne, były incydentalne i kończyły się najczęściej na zapowiedziach. W lipcu 1917 roku grupa działaczy Towarzystwa Przeciwgruźliczego postanowiła zainwestować pewne środki w działalność filmową. Obok zainstalowania kinematografu planowali również uruchomienie produkcji i nawet ogłosili konkurs na „obraz oryginalny polski do którego tematu dostarczałaby historia i życie naszego narodu”⁴⁴¹. Czy doszło do jakiegokolwiek rozstrzygnięcia konkursu – nie wiemy.

W maju 1918 roku opinia publiczna dowiedziała się, że powstała grupa inicjatywna złożona z przedstawicieli branży kinematograficznej i przedsiębiorców o poważnym kapitale dla zawiązania wielkiej wytwórni filmów krajowych, która miała niemal natychmiast przystąpić do pracy⁴⁴².

Powstało „koło polskich autorów kinematograficznych”. Przedsiębiorstwo zapowiada się poważnie, ponieważ przystąpiły doń nazwiska literatów znanych i kapitały sutsze. Lepiej późno niż nigdy. Cały przemysł kinematograficzny był u nas dotąd w mało interesujących rękach. Bogacił on kilkunastu przedsiębiorców, dawał jakieś okruszyny garstce aktorów i, albo pomijał albo wyzyskiwał autorów polskich. Inicjatorowie nowego zrzeszenia mają plany szersze i wyższe. Chcą oni podnieść upadłe już kino na poziom artyzmu, a przede wszystkim zdrowego sensu, uczynić z niego wychowawczą instytucję i dać autorom polskim zarobek godziwy i omacysty. Już dawno należało o tym pomyśleć⁴⁴³.

Z całą pewnością inicjatorzy tegoż przedsięwzięcia zabiegali o pozyskanie Władysława Lenczewskiego, który w kwietniu 1918 r. przez Sztokholm, gdzie niemal przymierał głodem, powrócił z Rosji⁴⁴⁴ i zakupił kilka hektarów ziemi pod Warszawą

⁴⁴⁰ Zbigniew Pitera, *Z historii filmu polskiego 1907-1947*, Film 1947, nr 20, s. 8.

⁴⁴¹ *Kinematograf Tow. przeciwgruźliczego*, Godzina Polski 1917, nr 230a, s. 4.

⁴⁴² *Filmy krajowe*, Godzina Polski 1918, nr 129b, s. 3.

⁴⁴³ Vars, *Życie warszawskie*, Kurier Polski 1918, nr 126, s. 5.

⁴⁴⁴ *Powrót artystów z Rosji*, Kurier Polski 1918, nr 31, s. 5. Według innych relacji artysta przybył do Królestwa Polskiego wprost z Kijowa, patrz: Nowa Gazeta 1918, nr 185, wyd. pop., s. 2.

dla zbudowania tam atelier. Lenczewski wycofał się jednak ze spółki po powzięciu postanowienia powołania do życia wytwórni pod własnym zarządem i z własnym kapitałem, do którego zbierania przystąpił⁴⁴⁵.

Przyspieszenie na rynku wytwórczości filmowej nastąpiło tuż po odzyskaniu niepodległości. W grudniu 1918 r. w Warszawie działały trzy nowe celuloidowe podmioty produkcyjne. Były to: „Rzepichafilm”, „Gontynafilm” oraz „Lechfilma”. Do zadań tej ostatniej należało:

produkować filmy narodowe kształcącą ludność polską w arkanach znawstwa historycznego, uświadamiające zaś ludzkość całą, czem jesteśmy, jakie nasze obyczaje, cnoty, góry i lasy⁴⁴⁶.

Grono przedsiębiorców, którzy zainwestowali w wytwórnię i wynajęli pomieszczenia na jej biura w reprezentacyjnym Hotelu Europejskim przy ul. Chłodnej, składało się ze znanych działaczy gospodarczych: Wacława i Władysława Ulenieckich, Józefa Ostrowskiego i Władysława Weyberga sprawującego jednocześnie funkcję dyrektora technicznego. Na stanowisku operatora zatrudniony został fotografik Zdzisław Marcinkowski. Zespół aktorski z kolei miał być rekrutowany z grona absolwentów kursów dramatycznych prowadzonych przez Helenę Józefę Hryniewiecką. Od 1 października 1918 roku bowiem jej kursy wokarno-dramatyczne przekształciły się w kursy filmowe i mimodramy – „których celem jest kształcenie specjalistów-artystów w dziedzinie kinematografu”⁴⁴⁷. Przy wytwórni powstała także wypożyczalnia filmów. Otwarcie biura nastąpiło 4 grudnia 1918 r. – zapowiadały je zresztą sążniste ogłoszenia, w których podkreślona została szeroka formuła działalności Polskiej Spółki Kinematograficznej „Lechfilma”, choć chwilowo ograniczona do wynajmu filmów zagranicznych⁴⁴⁸. Zresztą o tym, że rynek usług filmowych stawał się poważną dziedziną gospodarczą, dającą pracę coraz większej grupie ludzi, świadczyło pojawienie się kolejnej szkoły kształcącej kinematograficzne talenty. Rino Lupo i Eugeniusz Modzelewski zaczęli prowadzić „pierwsze w Polsce „kursa sztuki kinematograficznej” również od grudnia 1918 roku⁴⁴⁹. Nie były to jedyne jaskółki zapowiadające nowe zjawiska w kinematograficznym świecie – jeszcze wcześniej, we wrześniu, Nina Niovilla, którą Warszawa znała jako śpiewaczkę operową i tłumaczkę tekstów teatralnych, wyjechała do stolicy Niemiec, aby tam kierować Berliner Theaterschule, specjalizującej się także w sztuce

⁴⁴⁵ *Filmy krajowe*, Godzina Polski 1918, nr 206b, s. 3.

⁴⁴⁶ *Lechfilma*, Nowa Gazeta 1918, nr 522, wyd. por., s. 6.

⁴⁴⁷ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 261, wyd. wiecz., s. 4.

⁴⁴⁸ Kurier Warszawski 1918, nr 335, wyd. wiecz., s. 1.

⁴⁴⁹ Kurier Warszawski 1918, nr 358, wyd. wiecz., s. 3.

filmowania. Wyjazd Niovilli wiązał się także z powierzeniem jej kierownictwa artystycznego i reżyserii w przedsiębiorstwie branżowym „Janus Film”⁴⁵⁰.

Już w warunkach powojennych w pierwszych miesiącach niepodległego, odrodzonego państwa polskiego, działające w Warszawie wytwórnie filmowe: „Polfilma”, „Sfinks”, „Globus”, „Kinofilm” i „Corso” wspólnie zaproponowały formującemu się Ministerstwu Skarbu akcję propagującą przygotowywaną edycję Polskiej Pożyczki Państwowej. Przed każdym filmem rodzimym, wyprodukowanym przez wymienione podmioty miał być prezentowny na ekranie bezpłatnie tekst apelujący do sumień i portfeli obywateli nowego państwa⁴⁵¹.

Konsekwentnie utrwalana była świadomość narodowego charakteru filmowych prezentacji, choć przekonanie o państwowotwórczej roli filmu jeszcze długo nie było powszechnie podzielane. Na razie zdecydowane wsparcie prasy początkowo codziennej – stołecznej i regionalnej, a w niedługim czasie branżowej, pozwoliło na refleksję nad polskim kinematograficznym rozwojem uformować w szereg postulatów, w których odwołania do lat wojny stanowiły zarówno przestrzeń krytyczną, jak i punkt odniesienia.

Wojna na polu militarnym zakończyła się w 1918 r. – obecnie zaś mamy wojnę narodów na polu kulturalnym. W tej wojnie potężnym orężem jest film, który jest najskuteczniejszym środkiem propagandy. Za pomocą filmu każdy naród może szerzyć nie tylko wartości ściśle kulturalne⁴⁵².

Nie jest już rolą tego opracowania odpowiedź na pytanie, dlaczego autor cytowanego artykułu, niemal dziesięć lat po zakończeniu Wielkiej Wojny, zatytułował go „Dlaczego w Polsce nie rozwija się przemysł filmowy”?

Poza „Sfinksem”. Incydentalna produkcja filmów fabularnych

Tylko jeden z filmów zrealizowanych poza stolicą Królestwa Polskiego został dobrze opisany w literaturze przedmiotu – powstały w 1916 roku obraz Franza Portena „Pod jarzmem tyranów”. Pozostały po nim świadectwa w postaci wspomnień, licznych zapisków prasowych zapowiadających produkcję, szereg recenzji, na podstawie których nie tylko można zrekonstruować recepcję obrazu, ale także dość szczegółowo ustalić treść. Zachował się też dość bogaty materiał ikonograficzny, a nawet przez pewien czas wydawało się, że do naszych zasobów archiwalnych trafi kopia

⁴⁵⁰ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 242, wyd. wiecz., s. 3.

⁴⁵¹ *Polska pożyczka w kinematografie*, Goniec Warszawski 1918, nr 339, wyd. pop., s. 2.

⁴⁵² Józef Mańkowski, *Dlaczego w Polsce nie rozwija się przemysł filmowy?*, Kino dla Wszystkich 1927, nr 45, s. 2.

zawierająca kluczowe partie tej niezwyklej produkcji. Stanowiła ona część projektu, który realizowany był na rozmaitych polach eksploatacji sprawy polskiej podczas Wielkiej Wojny i dlatego odnotowana została w opracowaniach nie tylko reprezentujących polskie piśmiennictwo. Zagadkowo natomiast wygląda sprawa obrazu Władysława Lenczewskiego „Topiel” do tej pory traktowanego jako powstały w Rosji w 1917 roku i „Fryzjera z Kleparowa”, który sprawia badaczowi bodaj największe trudności. O ile pierwsze z wymienionych dzieł pojawiło się w literaturze przedmiotu w postaci krótkich wzmianek już wcześniej, o tyle lwowski tytuł nigdy wcześniej nie był przywoływany. Właściwie jest jednym wielkim znakiem zapytania. Zachowane ślady jego obecności są tak nikłe, że można je przeoczyć, a nawet gdy na nie się trafi, wywołują u historyka poczucie bezradności. Jednak nie trzeba załamywać rąk. Można spróbować na podstawie kontekstualnych jednostek bazowych wytyczyć pewne interpretacyjne możliwości. Być może któraś z nich okaże się trafna.

Pod jarzmem tyranów

Produkcję filmu Franza Portena „Tyranenherrschaft” w 1916 roku poprzedziła długa batalia o zdobycie polskich serc, jak napisała Brigitte Braun, choć w rzeczywistości serca były mniej istotne, gra toczyła się bowiem o mobilizację polskich rekrutów pod sztandarami państw centralnych: Niemiec i Austro-Węgier⁴⁵³. Zabieg ten, pozornie realizowano już od pierwszych tygodni wojny, czego świadectwem mogą być pozafilmowe dowody „przyjaźni polsko-niemieckiej i polsko-austriackiej” – zgoda na akcję zbrojną Pierwszej Kompanii Kadrowej, wypowiedzi w Reichstagu kanclerza Theobalda von Bethmann Hollwega o szacunku dla Polaków walczących od wieków z Rosją, powierzenie Bogdanowi Hutten-Czapskiemu, germanofilowi i politykowi pruskiemu, ale przecież Polakowi, stanowiska kuratora Uniwersytetu i Politechniki Warszawskiej. W rzeczywistości jednak urzędnicy odpowiedzialni za politykę Wilhelmińskich Niemiec na ziemiach polskich przejętych od Rosjan nie byli zwolennikami ulegania dążeniom niepodległościowym.

Polska problematyka w niemieckim filmie propagandowym zatem musiała się pojawić, ale w owym specyficznym kontekście – jako egzotyczna przestrzeń kolonialna, będąca rezerwuarem niezbędnego w czasie wojny potencjału wojskowego – rekrutów walczących w oddziałach frontowych, kobiecej obsługi lazaretów, cywilnych działaczy instytucji pomocowych. Dyskurs niemiecki, jak napisała Ewa Skorupa, skoncentrowany był na przekonywaniu własnego narodu, że tworzy kulturę dominującą, co

⁴⁵³ Brigitte Braun, dz. cyt., s. 239-259.

nie mogło być akceptowane przez kolonizowanych Polaków, którzy podpierając się wyobrażeniami mitycznymi o dawnej wielkości, domagali się prawa do przynajmniej kultywowania własnej tradycji. Ten rozziw uległ jeszcze dalej idącej polaryzacji po zjednoczeniu Niemiec w 1871 roku⁴⁵⁴. Siłą rzeczy gra kartą z polskiej historii heroicznej dla niemieckiej maszyny propagandowej, w tym również tworzenia projektów filmowych, była w najlepszym razie niewygodna. Poznań, Bydgoszcz czy Gdańsk były jako naturalne pola takiej realizacji wykluczone, ale można było odwołać się do budowanej przez lata w galicyjskiej autonomii romantycznej legendy antyrosyjskiej.



Statyści przygotowują się do kręcenia sceny na rynku krakowskim

Film, prezentowany i reklamowany pod kilkoma polskimi tytułami⁴⁵⁵, powstawał w Krakowie i Przemyślu. Jego realizacja, o której sporo wiemy dzięki świadectwom pamiętnikarskim i relacjom prasowym, była właśnie odzwierciedleniem statusu relacji środowisk polskich nastawionych aktywistycznie, głównie galicyjskich, z przedstawicielami niemieckiej i austriackiej kultury: politykami, wojskowymi, urzędnikami i intelektualistami – twórcami pisanych z perspektywy propagandowej romantycznych powieści, kompozytorami popularnych utworów muzycznych z pobrzmiewającymi w nich tematami mazura i poloneza czy wreszcie filmowcami, takimi jak reżyser „Tyrannenherrschaft...” Franz Porten i scenarzysta dzieła Alfred Deutsch-German.

⁴⁵⁴ Ewa Skorupa, *Germańskość kontra słowiańskość. Asymilacja Polaków czy odrębność?*, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. Krzysztof Stępnik, Dariusz Trzeźniowski, Lublin 2010, s. 148.

⁴⁵⁵ Jerzy Got wymienia pięć tytułów: „Pod jarzmem tyranów. Z czasu niedoli Polski”, będący tłumaczeniem z oryginału oraz spotykane w polskiej prasie: „Walka o niepodległość Polski”, „Oswobodzenie Polski”, „125 lat niewoli” oraz „Jeszcze Polska nie zginęła”, patrz: tegoż, *Krakowscy aktorzy w niemieckim „kolosalnym obrazie filmowym”*, Pamiętnik Teatralny 1985, z. 1-2, s. 188.

Ich znajomość polskich realiów, polskiej historii czy wreszcie polskich oczekiwań była pochodną kolonialnego paradygmatu, jaki charakteryzował napięcie między metropoliami a prowincją. Nie należy też zapominać, iż jeden z inicjatorów i patronów tegoż przedsięwzięcia hr. Leon Biliński wcześniej należał do najbardziej wpływowych austriackich polityków i osobisty udział w tym projekcie mógł traktować jako próbę odzyskania utraconych po śmierci Franciszka Józefa I wpływów⁴⁵⁶. Nie wiadomo, czy informacja, jaka pojawiła się w prasie lwowskiej o pobycie Henny Porten wówczas już uznanej gwiazdy niemieckiego ekranu, w Krakowie mogła być powiązana z realizowanym przez jej ojca filmem. Jedno jest pewne – w czerwcu, kiedy bawiła ona pod Wawelem, rzekomo sprowadzona „przez konsorcjum przedsiębiorców dla celów dokonania wielkiego obrazu wojennego, rozgrywającego się częściowo w Krakowie, pod tytułem *Przełamanie frontu pod Gorlicami*”, trwały przygotowania plenerowe do „Pod jarzmem tyranów”⁴⁵⁷.

Wspomniane wyżej relacje prasowe pozwoliły Jerzemu Gotowi⁴⁵⁸, Jerzemu Maśnickiemu⁴⁵⁹ i Romanowi Włodkowi⁴⁶⁰ wnikliwie przeanalizować fabułę filmu, przywołać liczne anegdoty z okresu tworzenia zdjęć, ocenić pierwsze reakcje po premierowych projekcjach. Dla społeczności krakowskiej dni, podczas których ekipa Portena przenosiła miasto o ponad 100 lat wstecz, były wyjątkowe. Nawet niewiele poświęcający tematyce filmowej miejsca socjalistyczny „Naprzód” zapowiedział kręcenie scen na Rynku, zachęcając zresztą publiczność do obecności na planie⁴⁶¹, a później relacjonował przebieg realizacji⁴⁶². Tematyka historyczna, odwołująca się do polskiej symboliki zaborczej, której ślady tworzyły katalog artefaktów pamięci, była na tyle niezwykła, że nie tylko w Krakowie i Lwowie budziła zainteresowanie przed spodziewanym pokazem. Warszawska opinia publiczna z niecierpliwością oczekiwała na efekt, jaki mogło przynieść to propagandowe przedsięwzięcie.

Z Wiednia donoszą. Przed kilkoma dniami ukończono wielką filmę pod tytułem: „Oswobodzenie Polski”. Dochód z wystawienia tej filmi w kinematografie przeznaczony jest na utworzenie domu dla inwalidów polskich. Treść obrazu osnuta jest na tle wypadków historycznych od Kościuszki aż do cza-

⁴⁵⁶ Waldemar Łazuga, *Kalkulować... Polacy na szczytach c.k. monarchii*, Poznań 2013, s. 364.

⁴⁵⁷ *Bohaterka kinematografu*, Gazeta Poranna 1916, nr 2979, s. 4.

⁴⁵⁸ Jerzy Got, dz. cyt., s. 187-194.

⁴⁵⁹ Jerzy Maśnicki, dz. cyt., s. 75-84.

⁴⁶⁰ Roman Włodek, *Patrz Kościuszko na nas z... ekranu. Obraz Naczelnika w filmie*, Kwartalnik filmowy 2010, nr 69, s. 37-45. Tenże, *Batalia Racławicka w filmie fabularnym*, *Historyka. Studia metodologiczne*, t. XLI 2011, s. 39-40.

⁴⁶¹ *Zdjęcia kinematograficzne w Krakowie*, *Naprzód* 1916, nr 240, s. 4.

⁴⁶² *Kościuszko na filmie*, *Naprzód* 1916, nr 241, s. 2.

sów dzisiejszych. Akcja toczy się w Krakowie, Warszawie i innych pamiętnych wielkimi wydarzeniami miastach polskich. Na czele komitetu, który zajmie się wystawieniem filmu stoi ks. Maria Lubomirska i prezes Koła Polskiego dr Biliński. Premiera „Oswobodzenia Polski” odbędzie się we wrześniu w Krakowie i Wiedniu⁴⁶³.

Pierwszy pokaz był zapewne wydarzeniem wyjątkowym, choć nie odbył się ani w Krakowie, ani w Wiedniu, lecz w stolicy Rzeszy – Berlinie; akcja nie toczyła się w Warszawie i ostatecznie nigdy nie był wyświetlony pod przywołanym w notatce tytułem. Po premierze berlińskiej⁴⁶⁴, która została uroczystie zorganizowana w południe 31 grudnia 1916 roku w kinoteatrze „Union-Palast” przy Kurfürstendamm 26⁴⁶⁵, uruchomiona została na ziemiach polskich, poprzedzona prasowymi zapowiedziami, lawina seansów, głównie w miastach galicyjskich⁴⁶⁶, a później w ośrodkach Królestwa Polskiego. Premiera krakowska była szczególnie istotna, z uwagi na popolityczny kontekst, związany z obecnością na ekranie, nie tylko miejsc sfilmowanych jako naturalna, a jednocześnie symboliczna przestrzeń narracji, ale także udział aktorów miejscowych scen i mieszkańców miasta, którzy odpowiadając na apel Portena, w strojach z epoki statystowali w scenach zbiorowych. Pokaz zorganizowano 15 lutego w kinie „Nowości”, a ilustrację muzyczną, przy której publiczność reagowała żywiołowo, odśpiewując do znanych motywów muzycznych patriotyczne teksty, opracowali znani profesorowie miejscowych szkół: Bolesław Walewski i Marian Rudnicki. Dochód przeznaczony był na ociemniałych żołnierzy galicyjskich i legionistów⁴⁶⁷. Pod nieobecność arcyksięcia Karola Stefana, honorowym gościem pokazu była występująca w jego imieniu ks. Hieronimowa Radziwiłłowa. Recenzent „Nowej Reformy” istotnie pochwalił twórców za wykorzystanie miejscowego kolorytu, aktorów za sprawne wykreowanie postaci, ale zauważył, iż historia zaprezentowana

⁴⁶³ Film „Oswobodzenie Polski”, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 156, s. 4, Film „Oswobodzenie Polski”, Kurier Lwowski 1916, nr 281, wyd. wiecz., s. 3. Notatka tej samej treści ukazała się kilka tygodni później w prasie warszawskiej, patrz: „Oswobodzenie Polski”, Przegląd Poranny 1916, nr 7, s. 2, Film „Oswobodzenie Polski”, Godzina Polski 1916, nr 166, s. 6, Film „Oswobodzenie Polski”, Kurier Polski 1916, nr 159, s. 6.

⁴⁶⁴ „Tyrannenherrschaft” z podtytułem „Aus Polens schwerer Zeit” – „Z burzliwych dziejów Polski” już w styczniu 1917 roku wyświetlał wrocławski „Tautenzien-Theater”, jak napisał Andrzej Dębski: „Film reklamowało w prasie lokalnej spore ogłoszenie podkreślające, że w jego realizację zaangażowanych zostało 10.000 statystów, że oryginalne kostiumy i rekwizyty pochodziły z muzeum w Krakowie, że ujęcia kręcone były w miejscach historycznych i że akcja rozgrywa się w latach 1797-1916. Centralną postacią w anonsie był Tadeusz Kościuszko, trzymający w ręku chorągiew z wizerunkiem orła białego”. Przytoczony fragment z jednej strony może świadczyć, tak jak chce autor, o mobilizacyjnej funkcji filmu Portena – „bohaterska przeszłość polskiego narodu mogła wpływać budującą również na ducha walki narodu niemieckiego, jednak z drugiej strony poprzez niedokładne przytaczanie dat (do rocznic polskie społeczeństwo było szczególnie przywiązane), sugerowała instrumentalne wykorzystanie polskiej symboliki. Oczywiście nie można też wykluczyć, że błędne datowanie insurekcji kościuszkowskiej, było wynikiem niefrasobliwości reklamodawcy lub niedokładności redakcyjnego zecera”, patrz: Andrzej Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wrocław 2009, s. 314.

⁴⁶⁵ Roman Włodek, *Patrz Kościuszko...*, s. 44.

⁴⁶⁶ *Wystawienie filmu polskiego w Berlinie*, Kurier Lwowski 1917, nr 11, wyd. por., s. 6.

⁴⁶⁷ *Czas* 1917, nr 75, s. 2.

na ekranie uwzględniała jedynie kolonialny status anegdoty i nie podzielił entuzjazmu publiczności:

Pozostawia wiele do życzenia sama kompozycja akcji filmowej, wykazująca nieznamość ducha polskiego i historii porozbiorowej, a zadowalająca się jedynie luźnie wprowadzonymi obrazami przysięgi Kościuszki na Rynku Krakowskim⁴⁶⁸.

Lwowska projekcja „Pod jarzmem tyranów” – 2 marca 1917 roku w kinie „Kopernik” odbywała się również pod protektoratem arcyksięcia Karola Stefana z żywieckiej linii Habsburgów, nie tylko słynącego z propolskich sympatii, ale także, przez środowiska monarchistyczne, traktowanego jako najpoważniejszy kandydat do korony polskiej. Recenzent miejscowej „Gazety Lwowskiej” doszukał się też wśród widzów owego marcowego seansu m.in. prezesa Ligi Przemysłowej dla Galicji ks. Andrzeja Lubomirskiego, rektora Uniwersytetu Lwowskiego prof. Kazimierza Twardowskiego, nota bene wielkiego entuzjasty sztuki filmowej czy byłego namiestnika Galicji hr. Leona Bilińskiego. Z kolei korespondent „Gazety Porannej” wymienił pełny skład komitetu patronującego realizacji: ks. Aleksandrynę Windisch-Graetz, Wandę Korytowską, Stefanię Ćwiklińską, Stanisława i Marię Mycielskich, prof. Kazimierza Pochwalskiego, ks. Aleksandra Druckiego-Lubeckiego, prof. Henryka Halbana i pośła Natana Loewensteina⁴⁶⁹. Natomiast publicystę „Kurier Lwowski” interesowały bardziej przyziemne efekty pokazu – doliczył się niebagatelnego zysku z przedstawienia, bo przekraczającego 6000 koron⁴⁷⁰. Podobnie jak i we wcześniejszych przypadkach, gdy łączono propagandową formułę przekazu z budowaniem wspólnotowej, solidarystycznej więzi, dochód z projekcji przeznaczony był na „ociemniałych w wojnie bohaterów”. Zresztą ceny biletów nie były zbyt wygórowane. Księgarnia Altenberga sprzedawała je po 5, 10 i 15 koron⁴⁷¹. Ilustrację muzyczną, którą tworzyły przede wszystkim wariacje na motywach Mazurka Dąbrowskiego, powierzono Juliuszowi Ludwikowi Schleyerowi, kapelmistrzowi orkiestry teatralnej, którą wspomogli członkowie chóru akademickiego. Pojawiły się też wiadomości o możliwych prezentacjach tego filmu poza ziemiami polskimi:

Film wykonany na zlecenie N.K.N. przyczyni się niezawodnie zagranicą do tem większego zainteresowania sprawą Polski. Jeden egzemplarz tego filmu zawiózł do Ameryki, ambasador austro-węgierski Adam hr. Tarnowski, przy sposobności objęcia posterunku w Waszyngtonie⁴⁷².

⁴⁶⁸ „Rządy tyranów w Polsce”, Nowa Reforma 1917, nr 82, wyd. pop., s. 2.

⁴⁶⁹ *Pod panowaniem tyranów*, Gazeta Poranna 1917, nr 3394, s. 3.

⁴⁷⁰ „Pod jarzmem tyranów”, Kurier Lwowski 1917, nr 108, wyd. por., s. 8.

⁴⁷¹ „Pod jarzmem tyranów”, Gazeta Lwowska 1917, nr 47, s. 3.

⁴⁷² „Pod jarzmem tyranów”, Gazeta Lwowska 1917, nr 51, s. 4.

Obraz Portena we Lwowie bił rekordy powodzenia – w kinie „Kopernik” wyświetlano go bez przerwy przez 18 dni⁴⁷³. Interesujące były też późniejsze sposoby eksploatacji „Pod jarzmem tyranów” w tym mieście. W październiku 1917 r. z okazji setnej rocznicy śmierci przywódcy insurekcji, również „Kopernik” pokazał fragmenty filmu złożone z I, II i III aktu zatytułowane „Przysięga Kościuszki”. Patriotyczny charakter seansu wzmocniła projekcja dokumentu „Na froncie legionów”, pod którym to tytułem ukrywała się realizacja Maksymiliana Stransky’ego „Legiony polskie w ogniu”⁴⁷⁴. Kinowa orkiestra przygotowała z tej okazji „wspaniałe muzyczne wyjątki o motywach narodowych”⁴⁷⁵.

Obecna od niedawna na deskach warszawskich scen problematyka patriotyczna, w utworach Anczyca, Morstina czy publicystycznych przedstawieniach Teatru na Czasie, spowodowała, że jednym z kontekstów prezentacji filmu Franza Portena było porównywanie możliwości, jakie w przestrzeni symbolicznej dawały spektakle teatralne i seanse filmowe.

Teatr posiada przewagę nad kinematografem w żywym słowie, która wyraża wszelkie odcienie myśli i uczucia. Ale skądinąd kinematograf może konkurować z teatrem znacznie bogactwem zmian scenerii, któremu nie podoła najlepsza scena obrotowa. Drugim przywilejem kinematografu, jest wyzyskanie scen natury: żadne kulisy malowane nie są w stanie dać tła sceny prawdziwej – ulicy miejskiej itp. Wreszcie trzecią przewagą kinematografu jest możliwość wprowadzenia w ruch olbrzymich mas statystów, których żaden teatr murowany nie pomieści. Te przywileje wyzyskuje doskonale współczesna sztuka kinematograficzna, wskrzeszając epokowe momenty z dziejów Cezara i Napoleona. Obrazy tego rodzaju fascynują tłumy widzów. Polski Komitet Pomocy – z wybornym skutkiem dzięki pomocy najpoważniejszej europejskiej firmy, oraz artystycznym wysiłkiem wybitnych wykonawców teatrów Krakowa i Lwowa – podjął śmiało zadanie wskrzeszenia epokowego momentu z dziejów walk o niepodległość za czasów Kościuszki i dopełnieniem obrazu wysiłków ojców, współczesnymi walkami europejskimi, w których biorą udział bohaterzy wnukowie – dzisiejsi legioniści nasi⁴⁷⁶.

Właśnie sceny zbiorowe z udziałem statystów-legionistów ukazujące walki pod Przemyślem, „które kinematograf uchwycił tak wiernie, iż zdołał nawet utrwalić mrowie żołnierskie obsadzające wzgórza i wyniosłości pod huraganowym ogniem działań nieprzyjacielskich”⁴⁷⁷, były szczególnie rekomendowane w zapowiedziach prasowych.

⁴⁷³ Kurier Lwowski 1917, nr 128, wyd. por., s. 4.

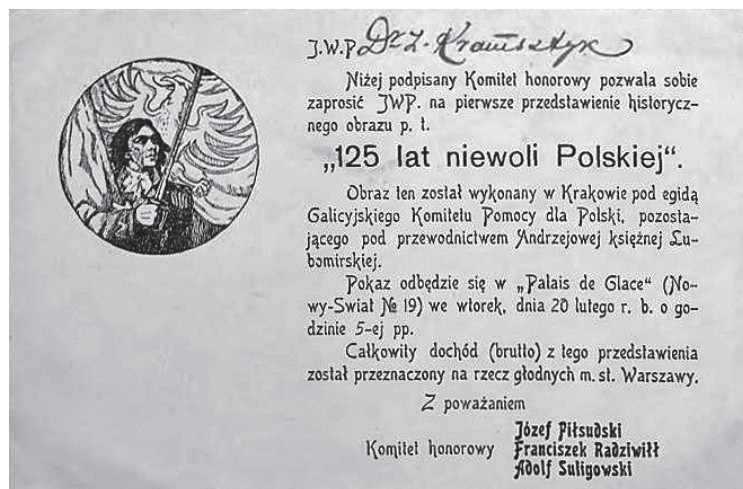
⁴⁷⁴ Kurier Lwowski 1917, nr 480, wyd. por., s. 2.

⁴⁷⁵ *Przysięga Kościuszki*, Kurier Lwowski 1917, nr 478, wyd. por., s. 6.

⁴⁷⁶ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 49, s. 5.

⁴⁷⁷ *Z kinematografów. 125 lat niewoli polskiej*, Goniec Poranny 1917, nr 89, s. 2.

Zdaniem recenzentów, powodowały one, iż dzieło pełniło podwójną rolę – „przemawiało tylęż do serca, co i do oczu widzów polskich ze względu na doskonałe wyćwiczenie mas w ruchu”.



W Warszawie pokazywano „Pod jarzmem tyranów” posługując się alternatywnym tytułem „125 lat niewoli polskiej” dzięki staraniom biura kinematograficznego „Argus”, którego właściciel Wacław Skarbek-Malczewski osobiście podpisywał się pod zapowiedziami prasowymi. Pierwsze seanse zorganizowano w „Palais de Glace” i to pod patronatem brygadiera Józefa Piłsudskiego, ks. Franciszka Radziwiłła oraz przewodniczącego Rady Miasta Adolfa Suligowskiego, a na premierę zaproszeni zostali redaktorzy wszystkich gazet, członkowie Rady Stanu, miejscy radni, powstańcy z 1863 roku, przedstawiciele ugrupowań politycznych, organizacji społecznych i instytucji kulturalno-oświatowych⁴⁷⁸. Później film trafił do wielu innych iluzjonów, nawet do „największego kinematografu letniego Eldorado”, usytuowanego u zbiegu ulic: Marszałkowskiej i Hożej w tzw. ogrodzie Kronnenbega. Plakaty rozwieszone w centralnych punktach śródmieścia wykonane zostały przez artystów reprezentujących formację „Młoda Sztuka” – Edmunda Bartłomiejczyka, Ludwika Gardowskiego i Józefa Toma. Przy tej okazji podkreślono, że film powstał z inspiracji Galicyjskiego Komitetu Pomocy dla Polski, a oprócz aktorów i 10 000 statystów udział wzięli także legionieści II Brygady. Prasa warszawska podawała informacje o obsadzie – Frączkowskiego, Jednowskiego i Polańskiego identyfikowała jako „solistów teatru

⁴⁷⁸ *Teatryzki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 51, s. 5.

krakowskiego, a przy okazji kaleczyła ich nazwiska niemiłosiernie⁴⁷⁹. W niektórych zapowiedziach i omówieniach pojawiały się informacje całkowicie nieprawdziwe, ale za to wzbogacające jego kontekst – np. jako autora scenariusza wymieniano Lucjana Rydla⁴⁸⁰. Wybierając się do kina, publiczność miała przygotowaną strategię odbioru, wiedziała gdzie został zrealizowany, co zawierały poszczególne epizody i na jakie sekwencje należy zwrócić szczególną uwagę:

Ujrzymy na ekranie dwa wielkie momenty dziejowe z życia Polski. Jednym z nich jest rzucony na tło prawdziwe Wawelu, Sukiennic, Rynku Krakowskiego i ulicy Szewskiej ruch narodowy z czasów Kościuszki, drugim – wyprawa Legionów dzisiejszych i udział ich w walce o uwolnienie Przemysła z rąk zaborców. Jest to szereg obrazów, osobliwie mocno przemawiających do serca polskiego – czy to scena modlitwy wojskowej pod gołym niebem przed bitwą czy scena wyciągania z łoża szlachty polskiej, przemocą ciągnięta na świetną ucztę despotycznego namiestnika obcego na Wawelu, czy sceny spisku w piwnicy Żyda Abrahama, czy wreszcie sceny dzisiejszego najścia rosyjskiego, obrony Przemysła, wyruszenia Legionów z Krakowa itp. Niewyszukana fabuła o dziadzie i wnuku z rodziny szlacheckiej Zbroi wiąże w całość oba wielkie momenty dziejowe, niewyszukaniem swoim, podnosząc właśnie stronę organizacyjną i techniczną ruchu osobowego wielkich mas i prowadzą ku pięknej scenie symbolicznej u kresu widowiska – Polski w kajdanach w stylu grottgerowskim i Polski wyzwolonej w dniu dzisiejszym⁴⁸¹.

Warszawska opinia publiczna chciała widzieć w obrazie Franza Portena nie tylko deklarację polityczną, ale także wielkie ekranowe widowisko, wpisując „125 lat niewoli Polski” w szereg monumentalnych produkcji kinematograficznych, które w poprzednich sezonach, pokazywały możliwości kina, jako wielkiego narratora, interpretatora historii, dostarczającego wyobraźni widzów tworzywa pełnego epickich emocji i wizualnego przepychu. Umieszczając omawiane dzieło na jednej liście z „Quo vadis”, „Królową Nilu” czy „Salambo”, dowartościowywano też historię Polski, jako przestrzeń uniwersalną, zdolną zainteresować nie tylko egzotyką, ale i wpisaniem jej w rozmaite katalogi dorobku kultury europejskiej. Wyświetlane w najbardziej okazałym stołecznym iluzjonie „Palais de Glace” poprzez aktualizację, wynikającą z przyjętej koncepcji scenariusza, realizowało dodatkowo szereg innych strategii znaczeniowych, ale przede wszystkim wykazując, iż „harmonijnie spletają się w całość obrazy walk za Polskę sprzed wieku i z chwili współczesnej, dając miejsce artystycznie pomyślanej apo-

⁴⁷⁹ *125 lat niewoli Polski*, Kurier Warszawski 1917, nr 52, wyd. por., s. 3.

⁴⁸⁰ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 91, wyd. pop., s. 3, „125 lat niewoli Polski”, Kurier Polski 1917, nr 52, s. 5.

⁴⁸¹ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 85, wyd. por., s. 5.

teozie: wydobywając się z jarzma i kajdanów przemocy, wolnej i niepodległej Polski⁴⁸². W innych recenzjach te same walory podkreślono w bardziej opisowej formie:

Treść niewymyślnej fabuły o dziadzie walczącym za wolność Krakowa pod Kościuszką i wnuku jego, legionście współczesnym walczącym za oswobodzenie Przemysła, pozwoliła autorowi wpleść zręcznie w pokaz, widok z wojny europejskiej na terenie galicyjskim⁴⁸³. Jeżeli powiemy, że to wszystko jest efektowne, powiemy za mało. Zewnętrzny efekt zespała się z wrażeniami tak pięknymi, tak żywo do nad wszystkich przemawiającymi. Akcesoria, szczegóły, wykonywana świetnie gra aktorów, malownicze stroje staropolskie, charakterystyka fizjonomii, wyborny Kościuszko i jego świta. Wszystko to działa wprost magicznie na widza, tym bardziej, że przez tyle lat widoków tego pozbawionego⁴⁸⁴.

Pokazy w „Palais de Glace” były jednocześnie okazją do przekazania części zysków dla najbardziej potrzebujących – „biednych m. Warszawy”. Wyjątkowość prezentacji podkreślał udział w nich pełnej orkiestry symfonicznej pod kierunkiem A. Furmańskiego ze stowarzyszeniem 50-osobowego chóru filharmonii. Natomiast prezentacji „125 lat niewoli” w kinematografie „Casino” towarzyszyła zarówno zaduma, jak i pełna entuzjazmu afirmacja:

Szereg zdjęć dokonanych w murach Krakowa, na Wawelu, wierne zachowanie ducha epoki w kostiumach i wystawie nadają obrazowi duży urok, który jeszcze podnosi wyborna ilustracja muzyczna i wokalna. Nic też dziwnego, że kiedy ukazuje się przysięga Kościuszki lub msza Kosynierów, albo wreszcie brawurowy marsz Legionów z Krakowa w niejednym oku się zakręciła ła, a po przez salę przebiegały frenetyczne brawa⁴⁸⁵.

W kolejnym tygodniu eksploatacji, kiedy lwia część publiczności kinowej zdążyła obejrzeć dzieło Franza Portena, dyrekcja „Palais de Glace” obniżyła ceny biletów dla uczniów wszystkich warszawskich szkół niższych i średnich. Motywowała to chęcią udostępnienia tego „ciekawego i pouczającego obrazu patriotycznego” szerszym rzeszom młodzieży, a w rzeczywistości szło o pozyskanie jeszcze jednego typu odbiorcy⁴⁸⁶. Pokazy w Lublinie w pierwszej dekadzie lutego 1917 roku zorganizował kinematograf „Louvre”, używając bardzo rzadko stosowanego tytułu „Wskreszenie Polski. (Jeszcze Polska nie zginęła)”⁴⁸⁷. Do akcji promocyjnej włączył się najpopularniej-

⁴⁸² „125 lat niewoli Polski”, *Kurier Warszawski* 1917, nr 49, wyd. wiecz., s. 3. Fragmenty tej recenzji zostały wykorzystane w rekomendacjach poprzedzających częstochowską premierę filmu, patrz: *125 lat niewoli Polski*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 57, s. 4.

⁴⁸³ *Z kinematografów. 125 lat niewoli Polski*, *Przegląd Poranny* 1917, nr 49, s. 3.

⁴⁸⁴ *Z kinematografów. 125 lat niewoli Polski*, *Przegląd Poranny* 1917, nr 51, s. 2.

⁴⁸⁵ *125 lat niewoli Polski*, *Godzina Polski* 1917, nr 50a, s. 3.

⁴⁸⁶ *Z kinematografów*, *Kurier Warszawski* 1917, nr 59, wyd. wiecz., s. 4.

⁴⁸⁷ *Ziemia Lubelska* 1917, nr 74, wyd. pop., s. 1.

szy miejscowy dziennik „Ziemia Lubelska” – wszyscy jego prenumeratorzy otrzymali bezpłatny program zawierający dokładną obsadę, zarys fabuły i sporo ilustracji⁴⁸⁸.

Wystawa nadzwyczaj staranna i piękne stylowe kostiumy z czasów kościuszkowskich tworzą skończenie interesującą całość, toteż nic dziwnego że sala „Louvru” na wszystkich przedstawieniach jest pełna⁴⁸⁹.

„Teatr Paryski” w Częstochowie zakontraktował film już w pierwszych dniach marca 1917 roku, a zaprezentował go w połowie miesiąca⁴⁹⁰. Miał doskonałe recenzje, których nie szczędziła mu miejscowa prasa – „obraz ten jest clou obecnych obrazów kinematograficznych – a wykonanie go podczas wojny pochłonęło tysiące” – pisał sprawozdawca miejscowego „Gońca”, usprawiedliwiając podniesienie przez dyrekcję iluzjonu cen biletów⁴⁹¹. Do Łodzi obraz trafił w kwietniu 1917 roku dzięki inicjatywie właściciela „Grand Kino”, który dla promocji filmu ze specyficznym kontekstem prezentacji – okresem świąt Wielkiej Nocy wykorzystał walor aktualizujący przekaz, czyli rekomendując go jako narrację o ponad stuletnich, konsekwentnych działaniach niepodległościowych, których zwycięski epilog oglądamy poza ekranem⁴⁹².

Publikowane zapowiedzi filmu Franza Portena zrobiły swoje, nie tylko generując ogromną frekwencję w kinach, ale też poprzez naciski na właścicieli kinematografów w miejscowościach, które ze zrozumiałych względów otrzymywały kopie w drugiej, albo i trzeciej kolejności. Sosnowiecka „Iskra” zadawała miejscowym branżystom takie oto pytanie:

Dlatego właściciele miejscowych kinematografów nie postarają się o sprowadzenie do Sosnowca najaktualniejszych w obecnej dobie obrazów, jako to „W syberyjskich katorgach” lub „125 lat niewoli polskiej”, przecież obrazy te cieszyłyby się u nas wielkim powodzeniem. Detektywno-sensacyjne dramaty w dzisiejszych szczególnie czasach powinny być cokolwiek rzadziej demonstrowane⁴⁹³.

W 1920 roku o ponownym wprowadzeniu do kin filmu „Pod jarzmem tyranów” pomyślało Warszawskie Towarzystwo Filmowe „Petef”. Były to okoliczności szczególne, jako że trwająca wojna z Rosją Radziecką stymulowała nastroje nie tylko antybolszewickie, ale i antyrosyjskie. Z braku innych produkcji można było wykorzystać dzieło Franza Portena do celów propagandowych, tym bardziej, że warszawskie kino

⁴⁸⁸ „Wskrzeszenie Polski”, Ziemia Lubelska 1917, nr 79, wyd. por., s. 4.

⁴⁸⁹ „Wskrzeszenie Polski”, Ziemia Lubelska 1917, nr 83, wyd. por., s. 3.

⁴⁹⁰ Goniec Częstochowski 1917, nr 58, s. 4.

⁴⁹¹ *Wybitny obraz polski w teatrze Paryskim*, Goniec Częstochowski 1917, nr 60, s. 3.

⁴⁹² *125 lat niewoli Polski*, Gazeta Łódzka 1917, nr 95, wyd. wiecz., s. 3.

⁴⁹³ *Dlaczego?*, Iskra 1917, nr 53, s. 2.

„Pan” organizujące pokaz 3 maja 1920 roku postanowiło przeznaczyć cały dochód z seansu na rzecz rozpisanej wówczas pożyczki państwowej, mającej wspomóc wysiłek wojenny. Wydawany i redagowany przez Franciszka Mirandolę „Ekran” przy tej okazji przypomniał obsadę filmu, dokładną treść, a także wskazał na, zdaniem recenzenta, wyjątkowe komponenty świata przedstawionego:

„Niedoścignione są maski Kościuszki i Sosnowskiego, a sceny, jak np. przysięga Naczelnika na rynku krakowskim, to imponujący obraz w wielkim stylu, z udziałem mas ludu i wojska”⁴⁹⁴.

Fryzjer z Kleparowa (?)

Lwowskie kino „Kopernik” w ostatnich dniach marca 1916 roku zaprezentowało podwójny program filmowy. Składał się z trzyczęściowego dramatu salonowego „Uzdrowiona” i „wybornej komedii w dwóch aktach *Fryzjer z Kleparowa*”⁴⁹⁵. Kleparów to północno-zachodnie przedmieście Leopoldis, znane z powstałego tam w 1715 roku najstarszego na Ukrainie browaru przemysłowego, który na początku XX wieku dostarczał swe produkty do niemal wszystkich piwiarni monarchii austro-węgierskiej oraz z wybudowanego dla weteranów wojny prusko-austriackiej Domu Inwalidów Wojennych. Jednym słowem tak jak Łyczaków, Wysoki Zamek i Zamarstynów to miejsce nierozzerwalnie związane z lwowskim folklorem. Niestety nie mamy możliwości ustalenia, jakie przedstawienie kryło się pod tytułem „Fryzjer z Kleparowa”. Raczej nie była to dwuaktowa farsa odegrana przez jedną z mniej lub bardziej amatorskich trup teatralnych, bowiem „Kopernik” nigdy – ani wcześniej, ani później nie organizował scenicznych występów. Możliwości są dwie:

1. Lwowsko brzmiący tytuł dano jednej z celuloidowych krotoczwil, o niemożliwym dziś do ustalenia autorstwie, które masowo były dostarczane do kin galicyjskich przez miejscowe wypożyczalnie, a mogły pochodzić z Wiednia, Berlina, Sztokholmu itd.
2. „Fryzjer z Kleparowa” został wyprodukowany przez kino „Kopernik” jako naturalne uzupełnienie programu, które poprzez wprowadzenie lokalnego kolorytu, miało przyciągnąć do kina przedmiejską widownię. Jako że ta pozycja w repertuarze utrzymała się jedynie 3 dni – byłaby to inwestycja nieudana.

FRYZJER Z KLEPAROWA
Wzborna komedia w 3-ach aktach.

Program ilustruje wspólny koncert orkiestry symfonicznej.

„Uzdrowiona” KINO „KOPERNIK”
Salonowy dram. w 3-ach akt. CL. KOPIERKA 2.

⁴⁹⁴ Pod jarzmem tyranów, Ekran 1920, nr 6, s. 8.

⁴⁹⁵ Kurier Lwowski 1916, nr 166, wyd. wiecz., s. 3.

Obydwie ewentalności należy brać pod uwagę, ale ze względu na całkowity, poza przywołanym ogłoszeniem w „Kurierze Lwowskim”, brak źródeł, należy dotychczas ten dylemat do katalogu filmowych wątpliwości, których prawdopodobnie nigdy nie rozwikłamy. Lwowskie życie filmowe podczas wojny notowało incydentalną produkcję dokumentów, a w okresie przedwojennym zaznaczyło się m.in. działalnością Zygmunta Wesołowskiego, którego film „Najmilszy ze złodziei” pokazywany był w tym samym „Koperniku” jeszcze w 1915 roku⁴⁹⁶. Może nawet i on stał za wspomnianą realizacją – jego warszawski okres pracy w teatrach Małym, Wodewil i Artystycznym urywa się po sezonie 1914/1915⁴⁹⁷. Innym drobnym śladem inicjatyw realizacyjnych był też fakt, iż w listopadzie 1917 roku prof. Andor Tordai, jak sam reklamował swoje kompetencje, „były reżyser firmy Pathé Frères i współpracownik Godlewskiego”, zorganizował kurs gry filmowej dla przyszłych artystów kinematograficznych. Miał on być prowadzony w siedzibie Powszechnego Towarzystwa Kinematograficznego i Filmowego mieszczącej się przy placu Mariackim⁴⁹⁸.

Topiel

O filmie, do którego scenariusz napisał i który wyreżyserował Władysław Lenczewski, niewiele wiadomo, choć zachował się plakat informujący, iż dzieło powstało na podstawie prozy Stanisława Przybyszewskiego z Heleną Bożewską i Lenczewskim w rolach głównych. Lenczewski zrealizował w okresie wojny dla rosyjskich wytwórni kilkanaście gatunkowo różnych obrazów, skrupulatnie odnotowanych przez Wieniedikta Wiszniewskiego. Jest wśród nich także „Bezdna”, czyli „Topiel”, 500-metrowy film, którego premiera odbyła się w sierpniu 1917 roku. Dowiadujemy się, że wystąpiła w nim także Maria Mirska, a autorem zdjęć był Grigorij Lemberg. Jako producent wskazane zostało Towarzystwo „Polonia”⁴⁹⁹. Barbara Gierszewska, rekonstruując filmowe życie Lwowa, zaprezentowała dość oryginalną tezę niewykłuczącą, iż zdjęcia zostały nakręcone jeszcze przed wybuchem wojny, a w Rosji w roku 1917 jedynie je zmontowano. Podstawy takiego poglądu dostarczyły informacje o istnieniu przed wojną we Lwowie wytwórni o nazwie „Polonia” kierowanej przez Norberta Hochmana i Stanisława Frieda, a także lokalne korzenie wszystkich występujących w „Topieli” aktorów, którzy związani byli z miejscową sceną teatralną⁵⁰⁰. O tej inicjatywie milczą

⁴⁹⁶ Kurier Lwowski 1915, nr 196, s. 4.

⁴⁹⁷ *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965*, Warszawa 1973, s. 776.

⁴⁹⁸ Gazeta Wieczorna 1917, nr 3863, s. 8, Kurier Lwowski 1917, nr 536, wyd. wiecz., s. 4.

⁴⁹⁹ Wieniedikt Wiszniewskij, *Chudożestwiennyje filmy...*, s. 85-86.

⁵⁰⁰ Barbara Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006, s. 140.

pozostałe opracowania rosyjskie dotyczące wczesnej historii kina. Siemion Ginzburg kilka razy wspomina dokonania Lenczewskiego, ale przede wszystkim w kontekście ekranizacji prozy Czechowa i komediowych krótkometrażówek z Antonim Fertnerem w roli głównej⁵⁰¹.



Plakat filmu *Topiel* zrealizowanego w 1917 roku przez W. Lenczewskiego

Carewicz

Szyllinżanka na ekranie – głosił z pierwszej strony „Kuriera Warszawskiego” reklamowy inserat zamieszczony w połowie września 1918 roku – „Pozyskane do kina nowe siły polskie ukażą się wkrótce po raz pierwszy w 5-aktowym dramacie dworskim Zapolskiej *Carewicz*. Obraz wykonany został przez Towarzystwo Globus w Warszawie”⁵⁰². Na spełnienie tej obietnicy trzeba było czekać kilka miesięcy, choć termin wybrany został ze szczególnego rodzaju wyrafinowaniem – premierowy pokaz

⁵⁰¹ Siemion Ginzburg, *Kiniematografija doriewoliucjonnoj Rossii*, Moskwa 2007, s. 307-308.

⁵⁰² Kurier Warszawski 1918, nr 255, s. 2.

odbył się w warszawskim kinie „Apollo” w wieczór sylwestrowy roku 1918, inaugurując pierwszy rok niepodległej Polski⁵⁰³. Dodatkową atrakcją miał być osobisty udział odtwórczyni głównej roli kobiecej⁵⁰⁴, a atmosferę podgrzewała deklaracja dyrekcji kinematografu informująca, że „Carewicz” nie ma nic wspólnego z demonstrowanym plagiatem o podobnej treści⁵⁰⁵. Publiczność mogła oczekiwać następujących atrakcji: „tłumów, baletu, zamachu anarchistów, intryg dworskich w podziemiach pałacowych, udziału 1000 sił aktorskich, balu dworskiego z powodu cudownego ocalenia, wędrownej trupy handlarza żywym towarem oraz przeglądu 50-tysięcznego – rozmaitej broni – wojska”⁵⁰⁶. Spodziewała się także, iż skonfrontowane zostaną „wrażenia teatralne” z „filmowymi tęsknotami”, bowiem „Carewicz” Gabrieli Zapolskiej był przebojem scenicznym trwającego sezonu. Zanim trafił na deski warszawskich „Rozmaitości” wystawiany był w Wiedniu i Krakowie. Po stołecznej premierze Jan Lorentowicz tak ocenił odtwarzającą główną rolę artystkę:

P. Szyllinżanka zyskała w Sonii jedną z lepszych swoich ról, nie razity nawet niektóre szorstkości tonu, a w całości było uczucie szczerze, wolne od afektacji, owiane poezją⁵⁰⁷.

Jednak droga do tej premiery filmowej wcale nie była łatwa i wymagała długich negocjacji między reprezentującym Gabrielę Zapolską znanym prawnikiem mec. Kazimierzem Korwin-Piotrowskim a Marianem Fuksem, który działając w porozumieniu ze, wspomnianą wcześniej, wytwórnią kinematograficzną „Globus” nabył „wyłączne prawo skinematografowania, cieszącego się ogromnym zainteresowaniem tutaj i zagranicą dramatu *Carewicz*”. Scenariusz przygotowany został przez Jana Stanisława Mara (właśc. Marian Stanisław Lewin), dyrektora i kierownika literackiego kabaretu „Czarny kot”, a później jednego z założycieli stowarzyszenia „ZAIKS”, który według doniesień prasowych ściśle trzymał się linii budowy dramatu. Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć zapowiadano szczególnego rodzaju inkrustowanie narracji w postaci sekwencji batalistycznych, przeglądu różnego rodzaju wojska, galowego przyjęcia dworskiego, carskiego baletu, intryg na dworze, czy zapowiadającej się dość makabrycznie „sceny błogosławieństwa panny młodej przez trupa”. Ponadto sceny zbiorowe kręcone miały być z udziałem kilkutysięcznych tłumów, a nad inscenizacją

⁵⁰³ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 351, wyd. por., s. 4.

⁵⁰⁴ *Szyllinżanka w kinematografie*, Kurier Polski 1918, nr 318, s. 6, Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 358, wyd. wiecz., s. 10.

⁵⁰⁵ Kurier Warszawski 1918, nr 359, s. 1.

⁵⁰⁶ Kurier Warszawski 1918, nr 360, wyd. wiecz., s. 1.

⁵⁰⁷ Jan Lorentowicz, *Wrażenia teatralne. Carewicz*, Gazeta Nowa 1918, nr 179, wyd. pop., s. 2.

ich kierownictwo powierzono Maxowi Reinhardtowi⁵⁰⁸. Janina Szyllinżanka opuściła latem 1918 roku na kilka tygodni Warszawę, by w berlińskim atelier Deutsche Bioskop, wcielić się w postać Sonii u boku odtwarzającego tytułową rolę Wiktora Biegańskiego. Pozostałe kreacje powierzono aktorom niemieckim, co było konsekwencją koprodukcyjnego charakteru projektu. Powrót Szyllinżanki do stolicy Kongresówki nie pozostał niezauważony:

P. Szyllinżanka doznała w Berlinie olbrzymiego powodzenia. Przed wyjazdem zasypano ją propozycjami nader korzystnych układów kinematograficznych. Niektóre z nich sięgają 100.00 mk. rocznie. Prócz tego czyniono próbę skłonienia p. Szyllinżanki do przejścia na sceny niemieckie. Znaleźli się przemyślni przedsiębiorcy, którzy zadeklarowali się podjąć nauczania p. Szyllinżanki języka niemieckiego i od razu ujawnili gotowość zawarcia bardzo zyskownych warunków na przyszłość. P. Szyllinżanka jednak, jak styszeliśmy, nie ma zamiaru porzucić sceny polskiej i z berlińskich propozycji nie chce skorzystać. Natomiast możliwym jest, że przyjmie pewne propozycje kinematograficzne, zapewniające jej bardzo znaczne dochody, a jednocześnie umożliwiające przez 8 miesięcy w roku występy w teatrach warszawskich⁵⁰⁹.

Berlińskie pisma filmowe rzeczywiście chwaliły realizację, choć prawdopodobnie głosy krytyki były mocno przesadzone. Sama Szyllinżanka uważała, że film mimo starannej inscenizacji był mniej udany niż warszawska inscenizacja teatralna, bowiem Niemcy nie potrafili oddać atmosfery carskiej Rosji⁵¹⁰. Nic też nie wiadomo na temat zaangażowania Maxa Reinhardta w ten projekt, ale na pewno Mariana Fuksa wspierał reżyser jednego z najpopularniejszych filmów lat minionych – „Tunelu” na podstawie powieści Bernharda Kellermanna – William Wauer. Współpraca polskiego „Globusa” reprezentowanego przez obecnego od dłuższego czasu w branży Stanisława Jesiotra⁵¹¹ i „Deutsche Bioskop” którego przedstawicielem był Benno Besser, okazała się na tyle udana, że film nie schodził z ekranów do połowy następnej dekady, a pod jej koniec doczekał się nowej wersji w postaci obrazu sfilmowanego wyłącznie niemieckimi siłami produkcyjnymi w reż. Jacoba i Luise Flecków.

⁵⁰⁸ „Carewicz Zapolskiej w kinematografie, Kurier Polski 1918, nr 128, s. 4.

⁵⁰⁹ *Teatr i muzyka. Zza kulis teatralnych*, Kurier Polski 1918, nr 182, s. 5.

⁵¹⁰ Stefania Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa 1962, s. 9.

⁵¹¹ Opublikowane po jego śmierci w 1937 wspomnienie sugerowało, że produkcji takich, jak „Carewicz”, czyli realizowanych „za granicą z polskimi artystami”, mogło być więcej. Choć nie da się tego wykluczyć, to nie mogło ich być zbyt wiele, bowiem już w 1919 roku Jesiotr kierował nową placówką o nazwie „Kolos”, która aż do roku 1926 zajmowała się wyłącznie zakupem i dystrybucją filmów niemieckich w niepodległej Polsce, patrz: *Z karty żałobnej. Stanisław Jesiotr*, Kino dla Wszystkich 1937, nr 11, s. 2.

Polska w obiektywie dokumentalistów

Filmowe inicjatywy dokumentalne były dość rozległe, choć poza Warszawą mało systematyczne. Determinowały je: czyn niepodległościowy, a także wydarzenia polityczne, społeczne, kulturalne, które przenicowały ówczesny świat i przywróciły na najbliższe dwadzieścia lat niepodległą Polskę. Niestety świadomość archiwalnych walorów niefabularnych realizacji prawie nie istniała. Taśmy, wyeksploatowane do granic fizycznej możliwości, już w pierwszych latach II Rzeczypospolitej były jedynie mglistym wspomnieniem. Brak ich stawał się coraz bardziej odczuwalny dla animatorów życia filmowego w nowych warunkach, o czym świadczyła pochodząca z drugiej połowy lat dwudziestych wypowiedź Stanisława Zagroźnińskiego, prezesa Zrzeszenia Polskich Związków Teatrów Świetlnych:

Już w ostatnim 10-leciu tworzenia Państwowości Polskiej są sprzeczne informacje naszych historyków, niejedną z tych sprzeczności będzie mógł wyjaśnić ekran filmowy, choć zdjęcia, które posiadamy są przygodne i nieplanowe. Gdybyśmy dziś zademonstrowali wyjście Rosjan z Warszawy, wysadzenie mostów, aresztowanie Beselera na Placu Saskim, przejęcie władzy przez Radę Regencyjną, otwarcie Uniwersytetu Warszawskiego, wejście Legionów do Warszawy lub marszałka Piłsudskiego rozmawiającego w okopach z jeńcami bolszewickimi, musielibyśmy przyznać, że są to dokumenty, które już w najbliższym czasie winny być zebrane i przechowywane w największej pieczołowitości w specjalnych archiwach¹.

Leon Brun, który na łamach redagowanego przez siebie „Kina dla Wszystkich” w tym samym czasie postulował utworzenie „Narodowego Muzeum Obrazów Filmowych w postaci specjalnych archiwów dla zdjęć historycznych i dokumentalnych z życia polskiego”², próbował wraz z zespołem, a okazja ku temu była wyjątkowa – dziesięciolecie odzyskania niepodległości – zebrać zachowane taśmy z zapisami

¹ J. Rosen, *Otwarcie Wystawy Foto-Kinematograficznej*, *Kino dla Wszystkich* 1927, nr 49, s. 1.

² L. Brun, *Polska powinna posiadać archiwum filmów historycznych i dokumentalnych*, *Kino dla Wszystkich* 1928, nr 77, s. 2.

ważnych wydarzeń. Interesujące nas lata Wielkiej Wojny są w tym zestawie prawie nieobecne. Ocalały jedynie dwa dokumenty z 1918 r. – „Przegląd Milicji Miejskiej na Placu Broni” i „Przegląd wojsk polskich w Ostrowi 18 października 1918 r.”³. To był jedynie ułamek tego, co zrealizowano kilkanaście lat wcześniej.

Dokumenty frontowe

Na ziemiach polskich już w sierpniu 1914 roku znalazło się sporo operatorów w mundurach walczących armii. Na efekty ich pracy nie trzeba było długo czekać. Ostatniego dnia września na ekran warszawskiego kina „Oaza” wszedł dokument nakręcony przez czołówkę Komitetu Skobielewskiego „Trofea zdobyte pod Lwowem przez Rosjan na Austriakach”⁴. Dość szybko trafił on też do kin pozawarszawskich – zaprezentował go pod tytułem „Trofea wojsk rosyjskich spod Lwowa” m.in. lubelski „Panteon”⁵. Kontynuacją kinematograficznych doniesień było reklamowane jako „autentyczne zdjęcia z pola bitwy” – „Pobojowisko pod Lwowem” pokazane w „Uranii” i „Olimpii”⁶. Z czasem nadsyłanie nowych filmów z frontu na ziemiach polskich stało się bardziej regularne. Pod koniec października 1914 roku kino „Oaza” zademonstrowało blok dokumentów, które rekomendowało jako „zdjęcia oryginalne z placów boju”. Całość nosiła nazwę „Pobojowisko w Lubelskiem”⁷. Były wśród nich „pełne grozy wojennej obrazy”: „spalony Tomaszów Lubelski, przeprawa przez Wisłę, odebrane Austriakom działo, działo pozostawione przez Austriaków, punkt opatrunkowy na stacji w Białymstoku, powrót mieszkańców Beżyc po wypędzeniu Austriaków, miasteczko Beżyce, jeńcy austriaccy, pole bitwy pod Kraśnikiem, bratnia mogiła”⁸. Zdjęcia te zdobyły także kinematografy „Urania”, „Olimpia” i „Odeon”. Tydzień później wymieniły dokument ów na bardziej aktualny, zatytułowany „Z placu boju w okolicach Warszawy. Błonie. Rokitno. Raszyn. Józefów”⁹. Licznie zgromadzoną widownię

³ *Spis filmów historyczno-dokumentalnych*, Kino dla Wszystkich 1928, nr 77, s. 6.

⁴ Nowa Gazeta 1914, nr 456, wyd. por., s. 1, Kurier Warszawski 1914, nr 269, s. 1.

⁵ *Kronika. Z „Panteonu”*, Ziemia Lubelska 1914, nr 329, s. 2.

⁶ Nowa Gazeta 1914, nr 487, wyd. pop., s. 3, Kurier Warszawski 1914, nr 295, s. 5, Przegląd Poranny 1914, nr 289, s. 1.

⁷ Kurier Warszawski, nr 297, s. 1, Przegląd Poranny 1914, nr 298, s. 2.

⁸ *Kinematografy. Oryginalne zdjęcia z placu boju*, Nowa Gazeta 1914, nr 501, wyd. pop., s. 3, Kurier Warszawski 1914, nr 302, s. 1. Prawdopodobnie tę samą kopię wyświetlał w listopadzie kinematograf „Casino” jako „zdjęcia z pola bitwy pod Kraśnikiem i Lublinem”, patrz: Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 769 (311), s. 1.

⁹ Nowa Gazeta 1914, nr 516, wyd. por., s. 1, Kurier Warszawski 1914, nr 305, s. 1, Przegląd Poranny 1914, nr 307, s. 1. Wieniedikt Wiszniewski przypisuje autorstwo tej relacji angielskiemu operatorowi pracującemu dla Komitetu Skobielewskiego, Erkolowi, dodając, że później zdjęcia te, zatytułowane „Warszawa” weszły w skład siódmej serii „Kroniki Wojennej Komitetu Skobielewskiego”, patrz: tegoż, *Dokumentalne filmy dorewelucyjno Rossii 1907-1916*, Moskwa 1996, s. 231.

szczególną grozą przejęty sekwencje walki wokół kościoła w Rokitnie¹⁰. Tym bardziej, że były to miejsca:

dokąd przed tygodniem odbywały się istne pielgrzymki warszawiaków. Obecnie i ci, co nie mieli odwagi, czy chęci puścić się poza granice Warszawy, będą mogli zobaczyć place bitew pod Warszawą¹¹.

Kolejne zdjęcia dotyczyły walk na tym samym froncie, ale na odcinku Pruszków-Żbików-Żyrardów-Koluszki i ukazywały: „ruinę toru kolejowego, warsztatów, wodociągów, wysadzone w powietrze mosty i semafony”¹². Równoległe aż trzy iluzjony „Corso”, „Kultura” i „Miraż” zakontraktowały obraz zatytułowany: „W austriackiej niewoli. Bohaterstwo Polki w obecnej wojnie”¹³, którego treść stanowiła uzupełnienie prezentowanych dokumentów.

Do pierwszych relacji frontowych zaprezentowanych w 1915 roku na ziemiach polskich zaliczyć można obrazy: „Najjaśniejszy Pan na pozycjach. Zdjęcia z pola bitwy na frontach – naszym i galicyjskim”¹⁴ oraz „W zdobytym Lwowie”¹⁵, później do repertuaru kinematografów warszawskich dołączyły: „Bombardowanie Przemyśla”¹⁶ i „Z frontu galicyjskiego”¹⁷ wyprodukowane przez Komitet Skobielewski. Prawdopodobnie jako dwuczęściowy „Upadek i poddanie się Przemyśla” jeden z tych dokumentów pokazywał w kwietniu 1915 r. wileński kinematograf „Bronisława”¹⁸. Pisano o nim, że „wszystkie zdjęcia tego historycznego wypadku zostały dokonane z natury w dniu poddania”.

¹⁰ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1914, nr 521, wyd. pop., s. 3, Kurier Warszawski 1914, nr 309, s. 1. Na marginesie warto zaznaczyć, że okrucieństwa wojny nie odwoływały niektórych mieszkańców od dość wyrafinowanej formy „turystyki wojennej”. Jedna w warszawskich gazet mocno krytykowała takie praktyki: „ten pęd wiodący bezmyślnie rozwydrzone tłumy, które nie potrafią nawet uszanować majestatu tych strasznych chwil, dopiero co minionych, deptające po mogiłach, grabiące odzież poległych – na »pamiątkę«, niszczące resztę dobytku zrujnowanych rolników, to doprawdy pęd zwierząt, które prą naprzód dla dogodzenia rozwścieczonego głodu sensacji”, patrz: *Na dobie*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 754 (296), s. 2.

¹¹ *Zdjęcia kinematogr. z placu boju*, Gonicz Poranny 1914, nr 526, s. 2.

¹² Nowa Gazeta 1914, nr 534, wyd. por., s. 1, Przegląd Poranny 1914, nr 316, s. 1.

¹³ Nowa Gazeta 1914, nr 457, wyd. pop., s. 1.

¹⁴ Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 825 (7), s. 1, Kurier Warszawski 1915, nr 26, dod. por., s. 1.

¹⁵ Kurier Warszawski 1915, nr 28, s. 4.

¹⁶ Nowa Gazeta 1915, nr 165, wyd. por., s. 1, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 905 (87), s. 4.

¹⁷ Nowa Gazeta 1915, nr 202, wyd. pop., s. 4.

¹⁸ Kurier Litewski 1915, nr 99, s. 4.



Kadr z filmu „Upadek Przemysła”

Kilka warszawskich kinematografów, zaopatrywanych w tym okresie przez dwa polskie biura dystrybucyjne: „Argus” i „Sfinks”, konsekwentnie prezentowało najnowsze kroniki dokumentalne¹⁹. Należał do nich „Palais de Glace”, który starał się tworzyć repertuar z jak najszerszym kontekstem wojennym. Na jednym seansie wyświetlano sceny walk z frontu zachodniego we Flandrii, jak i „ciekawe zdjęcia dokonane obecnie we Lwowie”. Obok grozy wojny w tym ostatnim przypadku podkreślano także uroki Leopoldis – jako ostoi polszczyzny na wschodzie – „ile uczuć budzi w sercu każdego z nas ten piękny, odwieczny, z tylu drogimi pamiątkami gród, malowniczy Lwów”²⁰. Zdjęcia te, będące częścią większego programu, zdaniem niektórych, wymagały szczególnej celebry podczas seansów – pokazywanie „Zdobytgo Lwowa” w towarzystwie lekkomyślnej komedyjki „Oj! Ci mężczyźni” zostało uznane za przynajmniej

¹⁹ Wieniedikt Wiszniewski przypisuje nawet kilku polskim podmiotom kinematograficznym produkcję niektórych dokumentów frontowych, np. jego zdaniem 250-metrowy reportaż „Pribywanie gosudaria w diejstwujuszczuju armiu” zrealizował kantor „Argus”, wykonanie filmu „Jego Imperatorskoje Wieliczesstwo gosudar imperator w Polsce na pieriedowych poziciach” zleciła dyrekcja warszawskiego iluzjonu „Apollo”, a autorem zdjęć „Boju pod Warszawoj”, miał być Stanisław Sebel, któremu powierzył to kinematograf „Oaza”, patrz: Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 201, 210.

²⁰ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 845 (27), s. 4.

nietaktowne²¹. W rosyjskiej jeszcze Warszawie szczególnym rodzajem rekomendacji filmowych relacji było prezentowanie ich jako osiągnięć polskich operatorów pracujących dla carskiej kinematografii wojennej.

Kinematograf Urania rozpoczął pokazy z pobytu Najjaśniejszego Pana w Królestwie i z placu boju pod Warszawą i w Galicji, które to pokazy wykonane są i wydane przez Piotrogrodzki Komitet Skobielewski, któremu Naczelnny Wódz udzielił wyłącznego prawa towarzyszenia armii jego odważnym operatorom por. Domańskiemu i Nowickiemu, którzy też umożliwiają bywalcom kinematografów przeniesienie się wrażeniami na plac boju²².

W lutym 1915 r. odnotowana została przez operatorów skobielewskich i zaprezentowana w kinie „Panorama” „Wizyta Jego Cesarskiej Mości Najjaśniejszego Pana w twierdzy iwangorodzkiej”. Iwangorod to carska nazwa Dębina, gdzie toczyła się jedna z kluczowych batalii na froncie wschodnim w tym czasie, nic zatem dziwnego, że wizytacja cara zaprezentowana została na tle całego pola bitwy pod Warszawą²³. W maju „Kultura” pokazała zdjęcia z natury „Pod Przemyślem” – prawdopodobnie były to kolejne obrazy nakręcone podczas oblężenia twierdzy²⁴. Prezentowała je także pod tytułem „Z frontu galicyjskiego”²⁵. Niewiele można powiedzieć o dokumentalnej produkcji ukazującej polsko-amerykańskie legiony „przybywające zza morza, aby walczyć o lepsze jutro dla odległej ale bliskiej ojczyzny”. Reportaż ten znalazł się w repertuarze kina „Kultura” pod koniec stycznia 1915 r.²⁶. Te same zdjęcia prezentowano pod tytułem „Bitwa Legionów Polskich z Ameryki”²⁷. Być może były to ujęcia z francuskiego frontu zachodniego i prawdopodobnie trafiły do polskich kin jako jedna z kronik „Gaumonta”. Natomiast wyświetlony we wrześniu tego roku we lwowskim iluzjonie „Kopernik”, po ponownym przejściu miasta przez wojska państwa centralnych, dokument pod tytułem „Zdobycie Przemyśla przez wojska sprzymierzone” w 12 częściach, zrealizowany został przez operatorów „Messtera”, „Eiko” lub wiedeńskiej „Saschy”²⁸.

W pierwszej połowie roku 1916 wojna na tyle tworzyła przestrzeń oswojoną, że większość, nie tylko warszawskich kinematografów, nie umieszczała w inseratach

²¹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 850 (32), s. 3.

²² *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 825 (7), s. 3.

²³ Kurier Warszawski 1915, nr 48, s. 1, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 870 (52), s. 1.

²⁴ Kurier Warszawski 1915, nr 122, s. 3.

²⁵ Kurier Warszawski 1915, nr 124, s. 3.

²⁶ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 845 (27), s. 4.

²⁷ Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 848 (30), s. 1.

²⁸ Kurier Lwowski 1915, nr 308, wyd. por., s. 4.

prasowych informacji o aktualnym pochodzeniu zdjęć wykonanych na ziemiach polskich. Jednak na początku lutego rzeszowski iluzjon „Olimpia” promował na łamach lokalnego tygodnika obraz „Legiony polskie w walce pod Brześciem Litewskim”, którego atrakcyjność podnosiły sceny „karabinów maszynowych na pozycji, pierwszych linii tyralierskich w ogniu, ataku pod ogniem szrapneli i odbicia płonącej wsi”²⁹. Nie wiadomo jednak, czy bywalcy „Olimpii” oglądali niemiecką kronikę z zarejestrowanymi walkami polskich żołnierzy, czy był to jeden z pierwszych dokumentów realizowanych przez legionowych kronikarzy filmowych: Józefa Mroza i Maksymiliana Stransky’ego. Nieco później, w maju warszawskie kino „Kultura” pokazało „dramat w 5 częściach z wojny obecnej – *Jeńcy*”³⁰. Zawierać miał: obrazy z placu boju dokonane przez naocznego świadka na froncie galicyjskim, „walki działowe z okopów w otwartym polu i wyszukiwanie rannych przez psy”³¹. Ciekawą projekcję na nowy wiosenny sezon 1916 roku przygotował też kinoteatr „Panorama”, który zapowiadał dokument „Napad kozaków na Dubno” z udziałem „polskiego wojska w polskich kostiumach”³². Prawdopodobnie był to frontowy reportaż niemieckiego tygodnika „Messter”, chociaż niewykluczone, że miał on legionowe pochodzenie. Najbardziej zadziwiające jest samo wydarzenie – zajęcie Dubna przez oddziały rosyjskie było kręcone również przez operatorów Komitetu Skobielewskiego – konkretnie przez Piotra Nowickiego, który przygotował dwa dokumenty prezentowane w kinach za linią zbrojnych starć – „Koszcziunstwo Niemców w Dubno” i „Niemieckije koszczunstwa nad prawosławnymi świątyniami w oswoboźdiennych naszymi doblesnymi wojskami gorodach Dubno i Poczajewie”³³. Zatem nie tylko lufy karabinów i bagnety wymierzali w siebie Polacy w mundurach zaborczych armii – stawali naprzeciw siebie wyposażeni jedynie w obiektywy swych kamer.

Jednak najbardziej spektakularne zdjęcia zatytułowane „Przerwanie frontu galicyjskiego. Tarnów – Gorlice – Brześć Litewski” trafiły do kin w czerwcu tego roku. Film ten zalecany był do eksploatacji przez niemiecki sztab generalny. Sekwencje lotnicze podczas ostrzału artylerii naziemnej jako pierwsza zobaczyła publiczność letniego kinoteatru „Eldorado”³⁴. Nie wiadomo, czy projekcje owe spowodowały, iż wypełniła się cała dwutysięczna widownia, ale wrażenie musiało być wielkie, skoro natychmiast dokument zakupiły inne dwa warszawskie kina „Sfinks” i „Stella” i eksploatowały

²⁹ *Kronika*, Głos Rzeszowski 1916, nr 3.

³⁰ *Kurier Warszawski* 1916, nr 181, s. 1.

³¹ *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1916, nr 81 (1358), s. 1.

³² *Kurier Warszawski* 1916, nr 64, wyd. por., s. 4.

³³ Wieniedikt Wiszniewskij, dz. cyt., s. 270.

³⁴ *Nowa Gazeta* 1916, nr 279, wyd. pop., s. 1, *Kurier Warszawski* 1916, nr 174, s. 10.

go jedynie do początków lipca, gdyż kopię trzeba było odesłać do Wiednia³⁵. Zanim jednak trafiła ona do stolicy Austrii zorganizowano kilkanaście seansów w łódzkiej sali koncertowej, całość ilustrując muzyką wykonaną przez dwudziestoosobową orkiestrę³⁶. Teatr letni „Eldorado” natychmiast postarał się o stały doptyw niemieckich kronik wojennych, eksponując przede wszystkim zawarte w nich sekwencje zarejestrowane na ziemiach polskich. Już w połowie lipca zaprezentowane zostały „Aktualne obrazy wojenne z frontów rosyjskiego, francuskiego, angielskiego i belgijskiego”, które otwierał „Wjazd księcia Leopolda Bawarskiego do Warszawy”³⁷. Były to jednak wydarzenia o rok wcześniejsze, niezbyt aktualne, ale za to wykorzystujące kontekst rocznicowy, bowiem rozgrywały się latem 1915 roku.

W tym samym czasie obrazy z frontu wschodniego trafiały do kin na zachodzie Europy. Wśród wielu imprez o propolskim nastawieniu organizowanych w Holandii znalazły się również wyświetlane w haskim kinie „Olympia-Theater” obrazy przedstawiające pole walki z Galicji. Krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny” postulował nawet:

Szczególnie wielkie wrażenie robią filmy przedstawiające oblężenie Przemyśla i spustoszenie miasta Gorlice. Pożądanym by było, aby NKN poczynił kroki w celu wystawienia zagranicą filmów legionowych³⁸.

W udostępnionych przez berliński Bundesarchiv pozostałościach po tygodnikach „Messtera” zachowało się też parę innych relacji, a wśród nich: „Przybycie uzupełnień na dworzec w Łowiczu” i „Zniszczenia w Nidzicy”, które weszły w skład 9. wydania kroniki w 1915 roku. Prawdopodobnie były prezentowane w polskich kinach, choć jakiegokolwiek ślady tego zaginęły.

³⁵ Nowa Gazeta 1916, nr 291, wyd. pop., s. 1.

³⁶ Gazeta Łódzka 1916, nr 208, s. 4.

³⁷ Nowa Gazeta 1916, nr 311, wyd. pop., s. 1.

³⁸ *Muzykalna Holandia*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 51, s. 2.



Przybycie uzupełnień na dworzec w Łowiczu



Zniszczenia w Nidzicy

Uzupełnieniem pokazów wojennych serii dokumentalnych mogły być zestawy przeźroczy, stanowiące żelazną część repertuaru rozsianych po dużych miastach fotoplastykonów. Krakowski „Chromofotoskop” przy Floriańskiej 4 pod koniec kwietnia 1916 roku pokazywał: wejście wojsk zwycięskich do Lwowa, zniszczony przez Rosjan

dworzec kolejowy we Lwowie, modlącą się na rynku ludność podczas bombardowania Tarnowa, życie w rowach strzeleckich, pobyt wojsk nad Dunajcem, w Karpatach i na Ukrainie i wiele innych, zajmujących widoków³⁹. Rok później podwawelski c.k. oddział fotograficzny zorganizował wystawę wszystkich wojennych reprodukcji wykonanych przez jego członków. Wśród wystawionych fotogramów znalazły się nie tylko obrazy z przełamania frontu pod Gorlicami oraz poddania i ponownego zdobycia twierdzy Przemyśl z wiosny-lata 1915 roku, ale także wykonane w maju roku 1917 diapozytywy z wizyty cesarza Karola i cesarzowej Zyty w Krakowie, a więc te same, które wchodziły w skład filmowych kronik wojennych realizowanych przez kinematografistów w mundurach walczących przeciwko sobie armii⁴⁰.

Dokumenty „Sfinksa” i innych wytwórni zrealizowane w Warszawie

Pokazany w lutym 1915 roku nadprogram do „Zaczarowanego koła” – „Malowniczy Wilanów” rejestrował „wspaniałe zdjęcia z natury dokonane podczas wycieczki szkolnej”⁴¹. Z całą pewnością zdjęcia zostały nagrane zarówno we wnętrzach pałacu, jak i na terenie okalającego go parku i stanowiły pierwszy, acz nie ostatni, zestaw dokumentalny z projektowanego cyklu „Krajobraz Polski”⁴². Warto w tym miejscu zauważyć, że „Wilanów” tym razem jako „letnia rezydencja króla Jana III Sobieskiego” ponownie stał się dokumentalnym plenerem po trzech latach⁴³, a w jego produkcji z całą pewnością brał udział Urząd Filmowy Legionów. Miała to być inicjatywa uzupełniająca montaż kronik legionowych zatytułowany „Orężna dań”⁴⁴. Wydaje się, że powodem odkurzenia w 1918 roku filmowych uroków podwarszawskiej rezydencji była premiera innego, wpisującego się w poetykę „Krajobrazu Polski”, reportażu „Czersk, starożytna siedziba książąt mazowieckich” zaprezentowanego w kinie „Stylowy”⁴⁵.

W połowie kwietnia 1915 roku kinematograf „Kultura” zorganizował trzydniowe pokazy filmowe na rzecz Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej. Dla podkreślenia szczególnej wagi przedsięwzięcia – jako nadprogram każdego seansu wyświetlił „obraz aktualny *P.K.P.S w Warszawie ewakuujący rannych*”⁴⁶. Został on wyprodukowany

³⁹ Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 112, s. 4.

⁴⁰ *Wystawa fotograficzna*, Głos Narodu 1917, nr 122, wyd. wiecz., s. 2.

⁴¹ Kurier Warszawski 1915, nr 36, s. 1.

⁴² „Zaczarowane koło” L. Rydla w „Oazie”, Ziemia Lubelska 1915, nr 63, s. 3.

⁴³ Godzina Polski 1918, nr 124b, s. 4, Kurier Polski 1918, nr 123, s. 1, Przegląd Poranny 1918, nr 122, s. 1, Goniec Częstochowski 1918, nr 131, s. 6.

⁴⁴ Skr., *Legiony na ekranie (od naszego korespondenta)*, Dziennik Narodowy. Piotrków 1917, nr 201, s. 2.

⁴⁵ Przegląd Poranny 1918, nr 181, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 215, wyd. wiecz., s. 1.

⁴⁶ Nowa Gazeta 1915, nr 168, wyd. pop., s. 3.

przez biuro kinematograficzne „Argus” i był efektem porozumienia zawartego między właścicielem tegoż filmowego przedsiębiorstwa Wacławem Skarbak-Malczewskim a przedstawicielem PKPS Zygmuntem Kummantem, którzy w ten sposób chcieli spopularyzować idee obywatelskiej pomocy medycznej⁴⁷. Polski Komitet Pomocy Sanitarnej założony kilka miesięcy wcześniej przez Mariana Lutostawskiego był organizacją opiekującą się punktami szpitalnymi, głównie przy etapowych dworcach kolejowych oraz stanowiskami opatrunkowymi rozsianymi po całej Kongresówce. Piełęgniarce z charakterystycznymi oznakami PKPS stanowiły istotny element pejzażu większych i mniejszych miast zaboru rosyjskiego. Film zaprezentowany jednocześnie w trzech kinach: „Kultura”, „Miraż” i „Olimpia”⁴⁸ mógł być relacją z pracy pomocowej albo zainscenizowanym instruktażem wyjaśniającym zasady postępowania podczas ewakuacji rannych. Niestety inseraty prasowe nie pozwalają na rozwianie tych dylematów⁴⁹. Bez wątplenia wzmiankowane projekcje były wydarzeniem na tyle istotnym, że goszcząca w Warszawie delegacja Międzynarodowego Czerwonego Krzyża z Ernestem Hartem jako jej przewodniczącym, została zaproszona przez działacza komitetu dr. Jana Łubieńskiego na jeden z seansów do „Mirażu” – bowiem uznano, że jest to najlepszy sposób zapoznania Anglików z działalnością PKPS⁵⁰.

Wiosną 1915 roku w warszawskich iluzjonach zaczęto pokazywać z coraz większą regularnością inne aktualności miejscowej produkcji. Kino „Momus” zamówiło i zaprezentowało 3 maja zdjęcia zatytułowane „Drużyny polskie w Nowo-Aleksandrii”⁵¹. Był to reportaż z formowania i koncentracji 739. Drużyny Nowoaleksandryjskiej, będącej nieudaną próbą organizowania polskich oddziałów zbrojnych walczących w armii rosyjskiej, znaną lepiej pod nazwą Legionu Puławskiego. Do projekcji rosyjskiego dramatu apaszowskiego „Zośka złota rączka”, wyprodukowanego w moskiewskiej wytwórni Aleksandra Drankowa, dodano jako nadprogram „Otwarcie wyścigów konnych 2 maja”⁵², a po tygodniu „Popisy gimnastyczne w Agrykoli uczniów szkół polskich”. Wspomniana parada gimnastyczna została zorganizowana 9 maja

⁴⁷ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 919 (101), s. 3.

⁴⁸ Kurier Warszawski 1915, nr 100, s. 1.

⁴⁹ Kilkakrotnie o projekcjach tych informowała „Gazeta Poranna 2 Grosze”, ale skupiała się raczej na kontekście odbioru niż na treściach przekazu. Typowa informacja brzmiała: „liczną publiczność przyciąga nie tylko sympatyczny cel przedstawić jakim jest zasilenie kasy Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej, lecz doborowy, umiejętnie ułożony program składający się z interesujących, pięknych i nowych obrazów”, patrz: Gazeta Poranna 2 Grosze 1915, nr 920 (102), s. 3.

⁵⁰ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1915, nr 108, dod. por., s. 3.

⁵¹ Kurier Warszawski 1915, nr 123, dod. por., s. 1.

⁵² Kurier Warszawski 1915, nr 126, s. 1.

a nazajutrz można ją było zobaczyć na ekranie⁵³. Zresztą produkcję tego krótkiego filmu osobiście nadzorował Aleksander Hertz, a eksploatację kopii potraktował jako zobowiązanie niemal misyjne.

P. Aleksander Hertz właściciel biura kinematograficznego „Sfinks” ofiarował na wpisy szkolne zdjęcia kinematograficzne z popisów gimnastycznych w Agrykoli. Obraz demonstrowany jest w niektórych kinematografach, dochód z wynajęcia filmu przeznaczony jest na rzecz Wielkiej Kwesty Majowej na Wpisy⁵⁴.

Zdjęcia, zarówno z otwarcia wyścigów, jak i popisów gimnastycznych, pokazały także kinoteatry: „Sfinks”, „Urania”⁵⁵ i „Palais de Glace”⁵⁶.

Wkroczenie ks. Leopolda Bawarskiego na czele wojsk niemieckich w sierpniu 1915 roku zostało zarejestrowane i zaprezentowane niemieckiemu feldmarszałkowi w kinematografie „Sfinks”. Osobisty udział w prezentacji tak wysokiego przedstawiciela generalicji państw centralnych świadczy raczej o tym, że był to dokument przygotowany przez armijną czołówkę kinematograficzną, choć zorganizowanie seansu w kinie „Sfinks” może być także świadectwem autorstwa ekipy operatorskiej pracującej dla polskiej wytwórni⁵⁷. Rejestracje ważnych z państwowotwórczego punktu widzenia wydarzeń, które zaczęły mnożyć się po zmianie polityki niemieckiej wobec sprawy polskiej, rozpoczął obraz „Uroczystość otwarcia Uniwersytetu Warszawskiego w dniu 15 listopada 1915 r.” wyświetlony jako atrakcja wieczoru w kinie „Apollo”, którego dyrekcja zachęcała do uczestnictwa w seansie następująco: „Większość obecnych na uroczystości otwarcia Uniwersytetu Warszawskiego może ujrzeć się dziś na naszym tylko ekranie”⁵⁸.

Pochód 3 Maja po raz pierwszy oficjalnie zorganizowany na ulicach Warszawy w 1916 roku był zarówno wyjątkowy, jak i niezwykle fotogeniczny. Z całą pewnością nie tylko „Sfinks” wykonał zdjęcia, bowiem równocześnie w „Palais de Glace”, „Corsie” i „Apollu” pokazywano reportaż z tej uroczystości, ale pod różnymi tytułami: „Wielki pochód narodowy 3 Maja” i „Uroczysty obchód 125 rocznicy 3 Maja 1916 r. w Warszawie”⁵⁹. Anons kina „Apollo” po kilku dniach eksploatacji przypo-

⁵³ Gonicz Wieczorny 1915, nr 235, s. 1, Nowa Gazeta 1915, nr 213, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1915, nr 129, dod. por., s. 1.

⁵⁴ Wielka kwesta na wpisy, Gazeta Warszawska 1915, nr 129, s. 4.

⁵⁵ Nowa Gazeta 1915, nr 212, wyd. pop., s. 2.

⁵⁶ Nowa Gazeta 1915, nr 215, wyd. pop., s. 1.

⁵⁷ *Z ziem polskich. Z Warszawy*, Gazeta Łódzka, Dodatek 1915, nr 213, s. 1.

⁵⁸ Nowa Gazeta 1915, nr 532, wyd. pop., s. 1.

⁵⁹ Przegląd Poranny 1916, nr 126, s. 1.

mniał swoim bywalcom, że prezentuje film, który nie ma nic wspólnego z innymi zdjęciami⁶⁰. Relację tę prawdopodobnie skonstruowano dość szczegółowo, bowiem inserat prasowy głosił, że są to „zdjęcia całego pochodu, najlepiej wykonane”⁶¹. Dokumentacja wyświetlana przez kino „Corso” nosiła krótszy tytuł „Pochód 3 Maja”⁶² i pisano o niej, że „na zakończenie pięknego programu ukazały się w malowniczych zdjęciach kinematograficznych poszczególne fragmenty pochodu 3 Maja. Publiczność hucznie je oklaskiwała”⁶³. Urodę ulicznej uroczystości dostrzegli także kinematografiści niemieccy, których w stolicy Królestwa Polskiego pojawiło się około 50, co zapewne przyczyniło się do powstania kilku bądź kilkunastu reportaży, które później weszły w skład kronik wojennych „Messtera” i „Eiko”⁶⁴. Jest jeszcze jedna możliwość, bowiem fotoreportaż z pochodu przygotował także, w postaci zestawu 32 kart pocztowych wykonanych w zakładach graficznych Bolesława Wierzbickiego, Marian Fuks⁶⁵. Być może właśnie one zostały zaadaptowane do prezentacji na ekranie i pokazane w „Corso”. Jest to pogląd uzasadniony, bowiem gdyby „Corso” dysponowało materiałem filmowym – po cóż sprowadzałyby zdjęcia nakręcone przez jednego z niemieckich operatorów i to po kilku tygodniach. 23 maja, reklamując „Uroczystość 125-lecia Konstytucji 3 Maja”, kinoteatr poinformował, że jest to „nowy egzemplarz specjalnie sprowadzony z zagranicy”⁶⁶. „Pochód 3 Maja” pokazywał jeszcze w grudniu 1916 roku iluzjon „Casino” przy Nowym Świecie 27⁶⁷. Dosyć szybko, bo już w sierpniu, jedna z tych relacji trafiła do Lublina, gdzie uroczystą projekcją „na prawach wyłącznej własności” zorganizował kinoteatr „Oaza”⁶⁸. W Łodzi „Pochód z uroczystości 125-lecia Konstytucji 3 Maja w Warszawie” wprowadzony został do repertuaru kina „Oaza” dopiero na początku września⁶⁹. Którąś z tych trzociomajowych rejestracji zakupiło kierownictwo lwowskiego kina „Lew” i w połowie listopada prezentowało ją pod tytułem „Święto narodowe w Warszawie”⁷⁰. Był to

⁶⁰ Nowa Gazeta 1916, nr 221, wyd. pop., s. 1, Przegląd Poranny 1916, nr 126, s. 1.

⁶¹ Nowa Gazeta 1916, nr 206, wyd. pop., s. 1.

⁶² Kurier Polski 1916, nr 125, s. 1, Nowa Gazeta 1916, nr 208, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 123, wyd. wiecz., s. 1.

⁶³ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 125, wyd. wiecz., s. 3.

⁶⁴ *Obchód rocznicy 3 Maja w Warszawie*, Naprzód 1916, nr 127, s. 3.

⁶⁵ *Pocztówki z pochodem 3 Maja*, Nowa Gazeta 1916, nr 218, wyd. por., s. 2, *Pamiętka obchodu 3 Maja*, Kurier Polski 1916, nr 145, s. 3.

⁶⁶ Nowa Gazeta 1916, nr 235, wyd. pop., s. 1, Kurier Polski 1916, nr 142, s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 143, wyd. wiecz., s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 145, wyd. wiecz., s. 5.

⁶⁷ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 352, s. 1.

⁶⁸ Ziemia Lubelska 1916, nr 383, wyd. por., s. 1.

⁶⁹ Godzina Polski 1916, nr 268, s. 8, Gazeta Łódzka 1916, nr 264, s. 4.

⁷⁰ Kurier Lwowski 1916, nr 569, wyd. wiecz., s. 3.

jeden z pierwszych z pokazów warszawskich reportaży w Galicji i dlatego wzbudził niezwykle zainteresowanie:

Aktualny temat ściąga codziennie mnóstwo publiczności. Bo choć na chwilę możemy być w Warszawie – Warszawie dumnej, radosnej. Przepięknie rozwija się pochód na szerokich ulicach miasta. Za sztandarami kroczą reprezentanci najwyższych uczelni warszawskich – uniwersytetu i politechniki, duchowieństwo z księdzem arcybiskupem Kakowskim na czele, duchowieństwo protestanckie i rabini, słuchacze i słuchaczki uniwersytetu, weterani z 63 roku witali na widowni gorącym oklaskiem, szkoły elementarne i średnie, straż pożarna, Rada Miasta Warszawy, członkowie Związku Sztuk Pięknych i konserwatorium. Widzimy w osobnym zdjęciu prezydenta Warszawy ks. Lubomirskiego i pomnik Mickiewicza i kolumnę Zygmunta i dekorację radosną stolicy. Wyświetlaniu tego niezwykle miłego a udatnego filmu towarzyszą melodie narodowe⁷¹.

Na początku sierpnia wytrwały kinematograf „Corso” pokazał swym bywalcom „Uroczyste otwarcie Rady Miejskiej stołecznego m. Warszawy”, które to zdjęcia podobno „wypadły bardzo dobrze”⁷². Atrakcją ich było to, iż „publiczność widzi szereg znanych osobistości, z przedstawicielami prasy na czele”⁷³. Kopię z dokumentem niemal na pniu zakupił współwłaściciel lubelskiego kina „Oaza” Wacław Kozłowski, który w połowie sierpnia poinformował o tym czytelników dziennika „Ziemia Lubelska”⁷⁴. Kilka dni później „Corso” prezentowało już nowy dokument: „Obchód rocznicy 5 sierpnia 1864 roku”⁷⁵. Była to relacja z uroczystości zorganizowanych na stokach Cytadeli Warszawskiej dla upamiętnienia straconych tam przywódców powstania styczniowego, „która spotkała się z ogólnym uznaniem publiczności chętnie odwiedzającej sympatyczny teatrzyk”⁷⁶. Celebrowano tę rocznicę z namaszczeniem, a udział w zgromadzeniu wzięła m.in. córka Romualda Traugutta Anna Juszkiewiczowa. Monumentalny wymiar wydarzenia podkreślała obecność kilkunastu tysięcy uczestników, w tym przedstawiciele powstańczych środowisk kombatanckich, Naczelnego Komitetu Narodowego, Komitetu Obywatelskiego, partii politycznych, stowarzyszeń społecznych i kulturalnych. Dlatego też prasa gorąco promowała te projekcje, tym bardziej, że zapowiadano szeroką, nawet prowadzoną za granicami Królestwa, eksploatację kopii.

⁷¹ (gr) *Święto narodowe na filmie kina „Lew”*, Gazeta Poranna, Lwów 1916, nr 3234, s. 3.

⁷² *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 349, wyd. pop., s. 2.

⁷³ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 213, s. 4.

⁷⁴ *Ziemia Lubelska* 1916, nr 401, wyd. por., s. 1.

⁷⁵ Kurier Polski 1916, nr 219, s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 218, wyd. wiecz., s. 1.

⁷⁶ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 222, wyd. wiecz., s. 4.

Prawdziwą atrakcją nowego programu są zdjęcia z uroczystości sierpniowej na stokach cytadeli, które niewątpliwie zaznajomią i zagranicę z przebiegiem święta narodowego obchodzonego niedawno w Warszawie⁷⁷.

Nie wiadomo, czy doszło do wyeksportowania filmu do Berlina i Wiednia, ale na początku września relację tę zatytułowaną „Poświęcenie krzyża na stokach Cytadeli” pokazywał przez kilka dni częstochowski „Odeon”⁷⁸. Miejscowy „Goniec Częstochowski” tak pisał o dokumencie:

Wyjątkowo dobre zdjęcie pozwala częstochowianom przyjrzeć się karności i porządkowi z jakimi kroczył pochód ludu warszawskiego do miejsc kaźni. Szeregi ciągną pod krzyż by złożyć hołd pamięci bohaterów, członków rządu narodowego. Na mównicy mamy możliwość ujżenia popularnych postaci, rektora uniwersytetu dr Brudzińskiego, A. Zawadzkiego, Izy Moszczeńskiej, M. Starzeńskiej, weteranów z roku 1863 i wielu innych, dlatego obraz wart jest zobaczenia⁷⁹.

Obraz „Na stokach cytadeli” wracał zresztą do częstochowskich kin – w maju roku następnego „Teatr Paryski” przypominał go jako uzupełnienie seansów nowych warszawskich „wspaniałych zdjęć z natury” – „Uroczystości 3 Maja 1917 w Warszawie” i „Uroczystego obchodu Legionów Polskich”⁸⁰.

W październiku do sal projekcyjnych trafił krótki felieton filmowy ukazujący ulice Warszawy, gmachy użyteczności publicznej, a nade wszystko ludzi wtopionych z żywą tkankę miasta – „Corso” sceny te wyświetlało pod nazwą „Warszawa w chwili obecnej”⁸¹, zaś „Kultura” wybrała tytuł bardziej wieloznaczny – „Warszawa w kinematografie”⁸². Pod koniec kwietnia 1917 roku jako dodatek do „Zaczarowanego koła” wprowadził dokument ów do programu częstochowski „Odeon”, rekomendując go jako „zdjęcia z natury ulic warszawskich w czasie obecnym”⁸³. Ciekawe, czy prezentowany w ostatnim roku wojny w sosnowieckim „Sfinksie” obraz „Widoki Warszawy w chwili obecnej” to ten sam zestaw zdjęć⁸⁴. Jeżeli tak, to identyfikator „chwila obecna” był w słowniku wojennych terminów bardzo pojemny. Być może jednak chodziło o zdjęcia całkiem aktualne, bowiem eksploatowano je

⁷⁷ *Teatryki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 220, s. 4.

⁷⁸ *Ze scen i ekranów*, Goniec Częstochowski 1916, nr 200, s. 5.

⁷⁹ *Z „Odeonu”*, Goniec Częstochowski 1916, nr 203, s. 4.

⁸⁰ Goniec Częstochowski 1917, nr 115, s. 4.

⁸¹ Nowa Gazeta 1916, nr 481, wyd. pop., s. 1, Kurier Polski 1916, nr 289, s. 1.

⁸² Nowa Gazeta 1916, nr 522, wyd. pop., s. 2, Kurier Warszawski 1916, nr 316, wyd. wiecz., s. 4.

⁸³ Goniec Częstochowski 1917, nr 101, s. 4.

⁸⁴ Iskra 1918, nr 141, s. 2.

w Zagłębiu Dąbrowskim bardzo długo – jeszcze w październiku 1918 roku pokazywał je iluzjon „Oaza”, który był szczególnie wyczulony na eksploataowanie stołecznych nowości⁸⁵.

5 listopada 1916 to jeden z najważniejszych dni z punktu widzenia sprawy polskiej podczas Wielkiej Wojny. Opublikowanie przez władze niemieckie i austro-węgierskie w wyniku konferencji w Pszczynie proklamacji, zwanej *Aktem 5 listopada* stanowiło de facto przywrócenie państwa polskiego na mapę świata. Kamera Towarzystwa „Sfinks” była obecna na dziedzińcu Zamku Królewskiego przed odczytaniem aktu, następnie pokazała zamkową salę kolumnową, zarejestrowała ogłoszenie przez gen. Beselera deklaracji o niepodległości Polski z balkonu, przeniosła się pod pomnik Mickiewicza, by stamtąd przejść trasą manifestacji ulicznych a na zakończenie towarzyszyła inauguracyjnemu posiedzeniu Rady Miejskiej. Z takich to scen składał się reportaż „Historyczny dzień Polski”⁸⁶, który 12 listopada 1916 roku został wyświetlony jako główna atrakcja wieczoru w „Palais de Glace”. Prezentowano go później także pod innymi tytułami: „Proklamowanie Królestwa Polskiego” i „Wskreszenie Państwa Polskiego” w pozostałych śródmiejskich kinach Warszawy.



Ambicje współuczestniczenia w filmowym życiu produkcyjnym miał wspomniany wcześniej Marian Fuks, od jesieni 1916 roku kierujący kinem „Olimpia”. Z myślą o uatrakcyjnieniu własnego repertuaru nakręcił i pokazał 29 listopada, jako nadprogram do kolejnej serii przygód detektywa Stuarta Webbsa, reportaż „Zjazd chłopski w Warszawie 26 bm”⁸⁷. Z całą pewnością była to prezentacja kinematograficzna, a nie zestaw fotogramów przysposobionych do ekranowych wymagań, jak te, które znalazły się w repertuarowej ofercie „Olimpii” na początku tego miesiąca – na „Wczorajsze posiedzenie Rady Miejskiej” składał się bowiem „długi szereg (około 50-ciu) ciekawych diapozytywów z doskonałych zdjęć Mariana

⁸⁵ Iskra 1918, nr 236, s. 1.

⁸⁶ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 314, s. 1, Nowa Gazeta 1916, nr 512, wyd. pop., s. 1, Goniec Poranny 1916, nr 566, s. 2, Kurier Warszawski 1916, nr 311, wyd. wiecz., s. 7. Pod takim tytułem prezentował go także w listopadzie 1916 roku częstochowski „Odeon”, patrz: Goniec Częstochowski 1916, nr 270, s. 6.

⁸⁷ Kurier Polski 1916, nr 332, s. 1, *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 330, wyd. wiecz., s. 7.

Fuksa⁸⁸. Prawdopodobnie pokaz ten uzupełniały fotogramy z uroczystości odczytania *Aktu 5 listopada* i przyjęcia przez władze miasta delegacji Legionów Polskich⁸⁹.

Dotychczasowa filmowa dokumentacja życia stolicy wytworzyła pewien rodzaj napięcia między oczekiwaniami publiczności, a coraz większymi możliwościami producentów, wśród których pojawił się nowy gracz – Urząd Filmowy Wojska Polskiego, powołany do życia przez dowództwo Legionów Polskich⁹⁰. Nikogo zatem nie dziwiło, że kolejne wielkie wydarzenie z życia Warszawy zostało przeniesione na ekran. Wkroczenie Legionów do stolicy miało bardzo oficjalną oprawę, a szczegółowy plan manifestacji publikowała prasa kilka dni przed pojawieniem się na ulicach miasta polskich oddziałów. 1 grudnia 1916 roku o godz. 9.00 legionieści zostali powitani przez „reprezentację m. stołecznego Warszawy”, a następnie przemaszzerowali czwórkami przez Aleje Jeruzolimskie, Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście i ul. Czystą na plac Saski, gdzie w obecności generał-gubernatora Hansa von Beselera odbyła się parada wojskowa przy dźwiękach Mazurka Dąbrowskiego. Porządek defilady opracował pułkownik Stanisław Szeptycki, który dowodził maszerującymi oddziałami. „Olimpia” pokazała „Przywitanie Legionów” razem ze „Zjazdem chłopskim”⁹¹ – można więc podejrzewać, że były to sekwencje nakręcone przez Mariana Fuksa, który z balkonu swego mieszkania przy al. Jeruzolimskich w towarzystwie grupy dziennikarzy obserwował przemierzające się szeregi legionistów w mundurach polskich⁹². Natomiast zdjęcia wykonane przez operatorów „Sfinksa” sporządzono prawdopodobnie w kilku kopiach, bowiem już następnego dnia pokazały je „Palais de Glace” i „Apollo” jako „Uroczyste wkroczenie Legionów do stolicy”⁹³ oraz „Wjazd legionów do stolicy”⁹⁴. Te dwa dokumenty – „Sfinksa” i Fuksa, relacjonujące wkroczenie legionów do Warszawy, zostały szybko sprzedane na prowincję. W Częstochowie wyświetliły je równolegle w drugiej połowie grudnia – „Teatr Paryski” i „Odeon”⁹⁵. Marian Fuks tymczasem kuł żelazo póki gorące – 14 grudnia 1916 roku zaskoczył bywalców kinematografów „Wjazdem brygadiera Piłsudskiego do Warszawy”. Był to kilkunastominutowy reportaż, z rozbudowaną narracją, na którą

⁸⁸ Kurier Warszawski 1916, nr 308, wyd. por., s. 9. „Zjazd chłopski w Warszawie” pokazywał także w grudniu 1916 roku częstochowski „Teatr Paryski”, który kontraktował jedynie reportaże filmowe pochodzące ze stolicy, patrz: Goniec Częstochowski 1916, nr 280, s. 6.

⁸⁹ Kurier Warszawski 1916, nr 309, wyd. wiecz., s. 7.

⁹⁰ „URFA”, Kurier Polski 1917, nr 245, s. 2.

⁹¹ Kurier Polski 1916, nr 339, s. 1.

⁹² *Jak Warszawa witata Legiony*, Kurier Polski 1916, nr 336, s. 1.

⁹³ Godzina Polski 1916, nr 335a, s. 1, Nowa Gazeta 1916, nr 554, wyd. pop., s. 1, Kurier Polski 1916, nr 341, s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 334, wyd. wiecz., s. 6.

⁹⁴ Goniec Poranny 1916, nr 612, s. 2.

⁹⁵ Goniec Częstochowski 1916, nr 284, s. 4.

składało się 6 scen: „uroczyste oczekiwanie przed dworcem kolejowym; Piłsudski przybywa – owacje kwiatowe; wyprężone konie, uroczyste ciągnięcie powozu przez młodzież; Piłsudski otoczony tłumem pieszo na Marszałkowskiej; w łańcuchu z młodzieżą na rogu ul. Królewskiej i placu Saskiego; przed pałacem Brühlowskim, tłumy, owacje i entuzjastyczne wywoływanie Piłsudskiego na balkon”⁹⁶. Dokumenty owe tworzyły atrakcyjną wizualizację i można je było bez przeszkód pokazać w innych niż stolica Kongresówki miejscach. Już w styczniu 1917 roku „Wkroczenie Legionów Polskich” trafiło do kina „Sfinks”⁹⁷, a „Wjazd i przyjęcie brygadiera Piłsudskiego” do kinoteatru „Oaza” w Sosnowcu⁹⁸. Z uwagi na legionowy charakter Lublina seanse w miejscowej „Oazie” miały niezwykle uroczystą oprawę⁹⁹. Jeszcze wcześniej, bo 10 grudnia 1916 roku, „Wkroczenie Legionów do Warszawy” wyświetlił wraz z dwoma innymi dokumentami: „Henryk Sienkiewicz w Oblęgorku” i „Pogrzeb J.K. i C.M. Franciszka Józefa w Wiedniu” łódzki iluzjon „Casino”¹⁰⁰. Pierwszy z nich miał premierę w „Palais de Glace” z okazji śmierci laureata Nagrody Nobla, choć zdjęcia do niego zrealizowane zostały przed trzema laty przez Jana Skarbka-Malczewskiego, podczas wizyty w podkieleckiej posiadłości Sienkiewicza, kiedy to Edward Puchalski negocjował zgodę literata na realizację „Potopu”¹⁰¹. Reklamowano obraz jako „jedyne istniejące, kinematograficzne zdjęcie w świecie dokonane z osobistego zezwolenia zmarłego mistrza przed opuszczeniem Ojczyzny przez towarzystwo Sfinks”. Zarejestrowane zostały dwa epizody: „Oblęgorek – dar narodowy”, na który składały się ujęcia ilustrujące dwór, jego pomieszczenia i okalający go park oraz „Sienkiewicz na tle rodziny, przy pracy i podczas wywczasów”¹⁰². Zresztą grudniowa prezentacja doczekała się ciekawej prasowej konkluzji:

Henryk Sienkiewicz nie należał do zwolenników kinematografu. Raz jeden wszakże zmarły mistrz uległ prośbie przedstawiciela firmy kinematograficznej, który odwiedził go w siedzibie jego w Oblęgorku i pozwolił na utrwalenie postaci swej na filmie. Towarzystwo „Sfinks” będące w posiadaniu jedynej tej filmy pamiątkowej demonstruje ją obecnie w „Palais de Glace”, przy dźwiękach chopinowskiego marsza żałobnego¹⁰³.

⁹⁶ Kurier Polski 1916, nr 347, s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 346, wyd. wiecz., s. 1, Przegląd Poranny 1916, nr 347, s. 1.

⁹⁷ *Teatr i muzyka*, Iskra 1917, nr 3, s. 2.

⁹⁸ Iskra 1917, nr 2, s. 3.

⁹⁹ Ziemia Lubelska 1917, nr 307, wyd. por., s. 1.

¹⁰⁰ Godzina Polski 1916, nr 343, s. 9.

¹⁰¹ Szczegóły wizyty, wraz z propozycją realizacji dokumentu egzotycznego z planowanej przez Sienkiewicza wyprawy do Indii, omawia w swoich wspomnieniach Jan Skarbak-Malczewski, patrz: tenże *Byłem tam z kamerą*, oprac. Marek Sadzewicz, Warszawa 1962, s. 28-29.

¹⁰² Nowa Gazeta 1916, nr 531, wyd. por., s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 320, wyd. wiecz., s. 6.

¹⁰³ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1916, nr 321, s. 9.

„Palais de Glace” stał się miejscem niemal regularnych prezentacji najnowszych produkcji Aleksandra Hertza. Pod koniec stycznia 1917 r. projekcje szóstej części głośnego „Homunkulusa” w reż. Otto Ripperta uzupełniały sekwencje „Zwołania Rady Stanu i pierwszego jej posiedzenia”¹⁰⁴. Rekomendowano je jako „jedyne zdjęcia kinematograficzne, dokonane z bliska wszystkich członków Rady Stanu, komisarzy Rządu, warty honorowej i zebranego tłumu”¹⁰⁵. Portrety członków Rady Stanu anonsował też kinematograf „Olimpia”, ale tym razem były to fotogramy pokazane w foyer kina¹⁰⁶, co było zabiegiem stosowanym przez Mariana Fuksa nader często.

16 kwietnia 1917 roku na cmentarzu przy ul. Okopowej został pochowany zmarły dwa dni wcześniej Ludwik Zamenhof, lekarz, inicjator sztucznego międzynarodowego języka esperanto i kandydat do Pokojowej Nagrody Nobla. Nad jego grobem zebrała się elita gminy żydowskiej, w tym rabin i kaznodzieja Wielkiej Synagogi na Tłomackiem 4, późniejszy założyciel warszawskiej szkoły rabinicznej Samuel Poznański oraz polska inteligencja, przyjaciele zmarłego. Nie wiemy, jakie sekwencje zostały uwzględnione przez realizatorów zaprezentowanego w kinie „Filharmonia” dokumentu „Pogrzeb dra Zamenhofa”¹⁰⁷, ale z pewnością zawierały one tytułowe sceny funeralne z udziałem zgromadzonych tłumów. Film trafił również na prowincję, m.in. pod tytułem „Pogrzeb d-ra Zamenhofa twórcy języka esperanto” – pokazał go w lipcu sosnowiecki iluzjon „Sfinks”¹⁰⁸. Tradycyjnie zarejestrowano obchody 3 Maja 1917 roku w Warszawie, a wśród epizodów zaprezentowanych w kinie „Filharmonia”, jako nadprogram złożony z „ciekawych zdjęć pozyskanych z biura kinofilmowego”¹⁰⁹ do filmu „Wieczny mrok” z Astą Nielsen, znalazły się: „zbiórka w ogrodzie botanicznym, msza polowa na stokach cytadeli, artyleria i ułani polscy oraz posiedzenie okolicznościowe Rady Stanu z udziałem Józefa Piłsudskiego”¹¹⁰. Następnie wyświetlanie filmu przejął kinematograf „Sfinks”, który „Uroczysty obchód 3 Maja z udziałem Legionów Polskich na stokach cytadeli i ulicach Warszawy” – zapowiadał słowami: „kto tam był zobaczy siebie na ekranie, kto tam nie był przyjść musi, aby to zobaczyć”¹¹¹.

¹⁰⁴ Kurier Polski 1917, nr 25, s. 1, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 28, s. 1, Goniec Poranny 1917, nr 44, s. 2.

¹⁰⁵ Godzina Polski 1917, nr 15a, s. 1, Nowa Gazeta 1917, nr 28, wyd. pop., s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 17, wyd. wiecz., s. 8.

¹⁰⁶ Kurier Warszawski 1917, nr 15, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁰⁷ Kurier Warszawski 1917, nr 112, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁰⁸ Iskra 1917, nr 171, s. 4.

¹⁰⁹ Kurier Warszawski 1917, nr 126, s. 1.

¹¹⁰ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 128, s. 1.

¹¹¹ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 133, s. 1.

Dokumentalnych produkcji wytwórni „Sfinks”, która wspólnie z Urzędem Filmowym Legionów rozpoczęła ich systematyczną fabrykację, przybywało. W maju w „Apollu” nadprogram do „Arabelli” z Polą Negri stanowił reportaż sygnowany jako pierwszy obraz Urzędu Filmowego przy Legionach Polskich „Na stokach cytadeli”¹¹². Prawdopodobnie był to przemontowany film relacjonujący obchody 3 Maja, ale skoncentrowany tylko na legionowych uroczystościach zorganizowanych w Cytadeli Warszawskiej¹¹³. Msza polowa celebrowana przez superiora Legionów Polskich, już wówczas legendarnego ks. Józefa Panasia, odbywała się w miejscu stracenia przywódcy powstania styczniowego Romualda Traugutta i była zdaniem prasy „jednym z najbardziej wzruszających momentów uroczystości trzeciomajowej”¹¹⁴. Wzięty w niej udział zarówno legionowe pododdziały wszystkich rodzajów broni pod dowództwem płk. Zygmunta Zielińskiego, jak i okalający je kilkunastotysięczny tłum ludności cywilnej – „zajęła ona wszystkie wzgórza i stoki, tworząc żywy mur tej nowej świątyni”. Tematyka legionowa nadal stanowiła dominantę pracy dokumentalistów, którzy odwiedzili, i to już pierwszego dnia, zainstalowaną w Zachęcie ekspozycję twórczości artystów będących żołnierzami formacji niepodległościowych, by pod koniec maja „Corso” mogło pokazać „Otwarcie wystawy Legionów Polskich”¹¹⁵. Z uwagi na przeniesienie części galerii legionowej do Lublina dokument ten, nakręcony w kwietniu, został przyjęty z zainteresowaniem również na terenie okupacji austriackiej¹¹⁶. W czerwcu konsekwentnie nadprogram do ostatniej części „Tajemnic Warszawy” – „Pokoju nr 13” stanowiły zdjęcia Towarzystwa „Sfinks” – „Uroczystości Bożego Ciała z udziałem Legionów Polskich”, które wyświetliła „Filharmonia”¹¹⁷, a po kilku tygodniach obraz zatytułowany „Parada Legionów Polskich podczas uroczystości Bożego Ciała w Warszawie 1917” udostępnił widzom iluzjon „Oaza” w Lublinie¹¹⁸. Niedługo potem warszawska „Olimpia” zaprezentowała dzieło „Legiony Polskie dzieciom w Agrykoli”¹¹⁹. Niezwykle trudne do ustalenia jest autorstwo eksploatowanego w tym samym miesiącu filmu „Obrazy z życia harcerzy polskich”, którego pokazy w warszawskiej „Filharmonii” objęli patronatem ks. Zdzisław Lubomirski, ks. Franciszek Radziwiłł, książę Eustachy Sapieha i Józef Piłsudski. Z uwagi na tak silną reprezenta-

¹¹² Nowa Gazeta 1917, nr 227, wyd. pop., s. 2, Kurier Warszawski 1917, nr 128, wyd. wiecz., s. 8.

¹¹³ *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1917, nr 227, wyd. pop., s. 3, Goniec Poranny 1917, nr 231, s. 2.

¹¹⁴ *Obchód 3 Maja*, Kurier Warszawski 1917, nr 121, s. 2.

¹¹⁵ Kurier Warszawski 1917, nr 140, wyd. wiecz., s. 1.

¹¹⁶ Ziemia Lubelska 1917, nr 387, wyd. por., s. 1.

¹¹⁷ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 160, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 161, wyd. wiecz., s. 7, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 160, s. 1.

¹¹⁸ Ziemia Lubelska 1917, nr 374, wyd. por., s. 1.

¹¹⁹ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 188, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 189, wyd. wiecz., s. 1.

cję przedstawicieli władzy można tę dokumentalną produkcję przypisać połączonym siłom „Sfinksa” i Urzędu Filmowego, bowiem z całą pewnością został zrealizowany w Warszawie i okolicach, a fundusze zebrane ze sprzedaży biletów miały umożliwić zorganizowanie harcerskich kolonii letnich. Prezentacje uzupełniały śpiewane solowo skautowskie piosenki¹²⁰. Wiemy natomiast, co zawierały poszczególne sekwencje:

Dzięki nowemu interesującemu obrazowi kinematograficznemu ujrzemy najpierw harcerską drużynę strażacką podczas ćwiczeń i przy pożarze na jednej z ulic warszawskich. Następnie zobaczymy harcerzy poza miastem, na górzystym terenie puszczy kampinoskiej. Piękna natura, ciekawe ćwiczenia, gry, zabawy, życie w obozie tworzą bardzo malowniczą całość¹²¹.

Dokument anonsowany jako „dzieło warszawskiej wytwórni” trafił także na prowincję – pokazywał go we wrześniu 1917 roku częstochowski „Teatr Paryski” na specjalnie zorganizowanych dla miejscowej młodzieży seansach¹²².

„Kraków w czasie wojny” to zestaw zdjęć, które po raz pierwszy zostały zaprezentowane w kinach Galicji i Małopolski – we Lwowie wyświetlał je w maju kinoteatr „Kopernik”¹²³, a pod Wawelem „Sztuka”¹²⁴. Obiegły również, jako „Kraków w chwili obecnej”, czy też po prostu „Kraków”, kinematografy Królestwa Polskiego – w październiku 1917 roku po projekcji „Dywanu proroka z Bagdadu” z Edith Evans w roli głównej, można było podziwiać „piękne widoki Krakowa, dokonane w stolicy podwawelskiej w czasach ostatnich” na seansie w warszawskiej „Polonii”¹²⁵. Wbrew pozorom nie musiała to być produkcja z Małopolski, bowiem jak głosił prasowy in-serat: poszczególne sekwencje zostały wykonane, jako „zdjęcia własne” na zlecenie kierownictwa nowego kina „Polonia”, które w ten sposób uatrakcyjniało swój repertuar¹²⁶. Pokazywał je także incydentalny warszawski kinematograf Stowarzyszenia Robotników Chrześcijańskich, ale jedynie jako uzupełnienie głównej atrakcji wieczoru, jaką był seans obrazu „Przyszłość Polski bez alkoholu”, do którego wstęp wygłosił znany entuzjasta kina ks. Marceli Godlewski, co wskazuje na filmowy charakter całej prezentacji. Ciekawe, iż dochód z eksploatacji tego wypożyczonego dokumentu miał przyczynić się do „kupna obrazu na własność, aby mógł w służyć przyszłości do

¹²⁰ Kurier Warszawski 1917, nr 168, wyd. wiecz., s. 1.

¹²¹ *Harcerze na ekranie kinematograficznym*, Kurier Warszawski 1917, nr 168, wyd. por., s. 3.

¹²² *Przedstawienie harcerskie*, Gонец Częstochowski 1917, nr 219, s. 3.

¹²³ Kurier Lwowski 1917, nr 225, wyd. por., s. 3.

¹²⁴ Nowa Reforma 1917, nr 225, wyd. por., s. 4.

¹²⁵ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 281, wyd. wiecz., s. 3, Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 282, s. 1.

¹²⁶ *Teatryki i kinematografy*, Kurier Polski 1917, nr 271, s. 4.

odczytów w kołach robotniczych i ludowych¹²⁷. Być może była to realizacja oświatowa zlecona przez nieoznaczone w prasowych inseratach stowarzyszenie społeczne, które udostępniało ją zainteresowanym w ramach akcji uświadamiającej. Pokazy te były jedynie preludium do prawdziwej feerii dokumentów rodzimej produkcji. Dynamiczny kinematograf „Polonia” 22 października 1917 roku wyświetlił „Wzięcie Rygi” i „Uroczystości kościuszkowskie w Warszawie”¹²⁸. Pierwszy z filmów, na który składały się „najaktualniejsze zdjęcia Urzędu Filmowego” wpisywał się w nurt wcześniejszych dokumentacji frontowych i prawdopodobnie był jedynie rozprowadzany przez legionową agendę, drugi zaś stanowił relację ze zorganizowanej niezwykle uroczystości 15 października 1917 roku, zarówno w obiektach sakralnych stolicy: archikatedrze, kościele Świętej Trójcy, jak i miejscach historycznych: dawnej szkole rycerskiej, okolicach ratusza, placu Teatralnym, wielotysięcznej manifestacji w setną rocznicę śmierci przywódcy insurekcji. Szczególnie barwnie wyglądał pochód, który przemaszerował od ul. Świętojańskiej do Zamku Królewskiego, zakończony przemówieniami ks. Zdzisława Lubomirskiego i prof. Władysława Smoleńskiego. Doceniając starania dyrekcji iluzjonu, prasa odnotowała:

Kinematograf „Polonia” odznacza się niezwykłą ruchliwością. Zdjęcia fotograficzne z uroczystości kościuszkowskich, dokonane w niedzielę o godz. 2 po poł., już o godz. 7 wiecz. demonstrowane były na ekranie „Polonii”¹²⁹.

Niedługo na projekcję tego reportażu czekał Lublin – „Uroczystości kościuszkowskie” już 28 października zaprezentował kinematograf „Oaza”¹³⁰. Kolejnym premierowym pokazem „zdjęć wojskowego Urzędu Filmowego” w stołecznej „Polonii” były „Walki o Tarnopol”¹³¹, które do lubelskiej „Oazy” i częstochowskiego „Teatru Paryskiego” trafiły pod koniec listopada¹³², a także średniometrażowy montaż „Zdjęcia z życia Legionów na froncie”¹³³. Dziełem Urzędu Filmowego Wojska Polskiego, choć

¹²⁷ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 212, wyd. wiecz., s. 2.

¹²⁸ *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1917, nr 289, s. 1, Kurier Polski 1917, nr 284, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 286, wyd. wiecz., s. 1. W taki sam sposób, czyli jako „aktualne zdjęcia z natury Urzędu Filmowego Wojsk Polskich” pokazywano obrazy te w lubelskim kinie „Oaza”, patrz: *Ziemia Lubelska* 1917, nr 579, wyd. wiecz., s. 1. Zdjęcia z Rygi pokazywały też kina na Litwie i w żadnym z przypadków nie wspominały o ich legionowym pochodzeniu, patrz: *Dziennik Wileński* 1918, nr 22, s. 4. Natomiast wyświetlany w lwowskim „Apollu” jako „Zdobycie Rygi” był reklamowany jako kolejny obraz „z serii urzędowych zdjęć niemieckiej kwatery prasowej, patrz: Kurier Lwowski 1917, nr 524, wyd. wiecz., s. 2, *Gazeta Wieczorna*, Lwów 1917, nr 3847, s. 2.

¹²⁹ *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1917, nr 287, wyd. wiecz., s. 4.

¹³⁰ *Ziemia Lubelska* 1917, nr 541, wyd. por., s. 1.

¹³¹ *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1917, nr 296, s. 1, Kurier Polski 1917, nr 293, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 296, wyd. wiecz., s. 1.

¹³² *Ziemia Lubelska* 1917, nr 590, wyd. por., s. 1, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 259, s. 4.

¹³³ Kurier Polski 1917, nr 340, s. 1.

w tym przypadku autorstwo Maksymiliana Stransky'ego nie jest już takie oczywiste, był dokument „Pies sanitarny w wojnie obecnej”¹³⁴, pokazywany także w prowincjonalnych iluzjonach¹³⁵. Jednym z najważniejszych wydarzeń kończącego się roku 1917 stały się uroczystości intronizacji Rady Regencyjnej, które rozpoczęły się na Zamku, a następnie przeniosły do archikatedry św. Jana, by powrócić do niegdysiejszej siedziby królewskiej. Przemówienia wygłosili – generał-gubernator Hans von Beseler, regenci: hr. Józef Ostrowski, książę Zdzisław Lubomirski, arcybiskup Aleksander Kakowski oraz wicemarszałek Tymczasowej Rady Stanu prof. Józef Mikułowski-Pomorski i burmistrz Warszawy Piotr Drzewiecki, a kazanie biskup Stanisław Zdzitowiecki. Uczestnicy, przede wszystkim członkowie Rady Regencyjnej byli głośno i gorąco fetowani na ulicach stolicy. Zapewne celebracja w katedrze, oficjalne przemówienia, jak i emocjonalna reakcja warszawskiej ulicy tworzyły zestaw sekwencji dokumentalnych zaprezentowanych pod tytułem „Uroczystości wprowadzenia Rady Regencyjnej” 30 października w kinach: „Olimpia”, „Corso” i „Polonia”¹³⁶. Na prowincję trafiły one już po tygodniu – lubelska „Oaza” zorganizowała projekcje 4 listopada¹³⁷, a „Teatr Paryski” w Częstochowie dwa dni później¹³⁸. Ten ostatni podkreślał w anonsach prasowych unikatowy charakter pokazywanych wypadków:

Komu nie pozwoliły warunki uczestniczyć podczas uroczystego wprowadzenia Rady Regencyjnej w Warszawie, ten może na ekranie teatru „Paryskiego” ujrzeć najświetniejsze momenty z tej wielkiej chwili dziejowej¹³⁹.

„Sfinks” pod koniec 1917 roku powrócił do tradycji realizowania dokumentów funeralnych, upamiętniających uroczystości pogrzebowe wybitnych postaci ze sfery publicznej. 18 grudnia zmarł znany lekarz i pierwszy po reaktywowaniu Uniwersytetu Warszawskiego jego rektor – dr Józef Brudziński. Było to wydarzenie, które poruszyło całą społecność przyszłej stolicy państwa polskiego. Wykłady na uniwersytecie zostały zawieszono, mszę żałobną celebrował bp. Kazimierz Ruszkiewicz – wikariusz generalny archidiecezji warszawskiej, w Pałacu Kazimierzowskim zebrały się tłumy reprezentacji akademickiej Warszawy a wśród przemawiających był także przyszły senator i kierownik wydziału filmowego Polskiej Agencji Telegraficznej – Tadeusz Kattelbach. W pochodzie za trumną, który maszerował na trasie od dziedzińca uniwersy-

¹³⁴ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 337, s. 1, Kurier Polski 1917, nr 336, s. 1.

¹³⁵ Dziennik Polski, Częstochowa 1918, nr 7, s. 6.

¹³⁶ Kurier Warszawski 1917, nr 301, wyd. wiecz., s. 1-2.

¹³⁷ Ziemia Lubelska 1917, nr 553, wyd. por., s. 1.

¹³⁸ Gonicz Częstochowski 1917, nr 249, s. 4.

¹³⁹ Z teatru „Paryskiego”, Gonicz Częstochowski 1917, nr 252, s. 3.

tetu na Krakowskim Przedmieściu, przez ul. Trębacką, plac Teatralny, a dalej ulicami Senatorską, Elektoralną, Chłodną i Leszno podążali: członkowie Rady Regencyjnej, przedstawiciele senatów wyższych uczelni, kadra Legionów Polskich, władze Rady Głównej Opiekuńczej i wielu innych organizacji społecznego zaufania. Nad grobem na cmentarzu w Mikołajewie koło Skotnik pożegnali Józefa Brudzińskiego jego przyjaciel prof. ks. Marceli Nowakowski oraz 18-letni student uniwersytetu Leszek Serafinowicz, który później jako Jan Lechoń, sam stanie się przedmiotem zainteresowania mediów. Wydaje się, że obraz zaprezentowany 23 grudnia w kinie „Polonia” relacjonował jedynie te uroczystości żałobne, które odbyły się w Warszawie¹⁴⁰. Józef Brudziński był postacią ważną nie tylko dla środowisk stołecznych, o czym świadczą publikacje poprzedzające prezentację „Pogrzebu...” w lubelskim kinie „Oaza”, zamieszczone w lokalnej prasie¹⁴¹.

Z całą pewnością dokument, jaki trafił do kin w połowie stycznia 1918 roku „Rokowania pokojowe w Brześciu Litewskim”, jakkolwiek sygnowany przez Urząd Filmowy¹⁴², był dziełem kinematograficznej czołówki armii niemieckiej¹⁴³, ale być może montaż odbywał się w laboratorium Adama Drzewickiego, kierownika technicznego Urzędu. Obraz składał się z ośmiu epizodów: *na dworcu, członkowie delegacji – Joffe, Kamieniew, pani Bicenکو, generał Skatон i inni, odjazd do miasta, przed kwaterą, na posiedzeniu, delegacje niemieckie i austriackie, delegacja turecka i bułgarska, podpisanie traktatu o zawieszeniu broni*¹⁴⁴. Pokazywano go z wielkim sukcesem na prowincji¹⁴⁵. Zresztą wydarzenia w Brześciu doczekały się kontynuacji – w lutym częstochowski „Odeon” wyświetlał „Dalszy ciąg rokowań pokojowych w Brześciu Litewskim”, który tworzyły następujące sekwencje: *przyjazd p. Trockiego; delegacja ukraińska; bratanie się wojsk rosyjskich z niemieckimi; handel zamienny na froncie*, rekomendowane jako „najaktualniejsze zdjęcia Urzędu Filmowego”¹⁴⁶. Nie ma takich wątpliwości co do następnych, oznaczonych jako produkcja Urzędu, reportaży – od lutego 1918 r. demonstrowany w warszawskich kinach był „Tygodnik Urzędu Filmowego Wojska Polskiego”. Pierwszą edycję zawierającą sceny polowe z walk I bryga-

¹⁴⁰ Gazeta Poranna 2 Grosze 1917, nr 352, s. 1, Kurier Warszawski 1917, nr 355, s. 1.

¹⁴¹ *Śp. dr Józef Brudziński*, Ziemia Lubelska 1917, nr 637, wyd. por., s. 2, Ziemia Lubelska 1917, nr 644, wyd. por., s. 1.

¹⁴² Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 16, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 15, wyd. wiecz., s. 1, Dziennik Polski, Częstochowa 1918, nr 26, s. 6.

¹⁴³ Kinematograf R. Sztremera w Wilnie prezentował w połowie lutego 1918 ten sam reportaż zatytułowany „Pertraktacje pokojowe w Brześciu Litewskim” informując w anonsie, że zawiera on „zdjęcia wszystkich delegacji i posiedzeń dokonane przez niemiecki urząd filmowy”, patrz: Dziennik Wileński 1918, nr 41, s. 4.

¹⁴⁴ Godzina Polski 1918, nr 17b, s. 4.

¹⁴⁵ *Rokowania pokojowe w Częstochowie*, Goniec Częstochowski 1918, nr 23, s. 4.

¹⁴⁶ Goniec Częstochowski 1918, nr 39, s. 4.

dy Legionów pokazał iluzjon „Stylowy”¹⁴⁷. W skład tygodnika wchodziły następujące sceny: „*Legiony polskie w polu; szef sztabu ptk. Sosnkowski, por. Sulistrowski, sprawozdawca wojenny por. Dąbrowski; major Trojanowski; kompania 5 pułku piechoty; major Brzoza ze swoim sztabem; przejście przez Nidę pod komendą kpt. Soladowskiego; artyleria 1 brygady na pozycjach; ładowanie armaty i wystrzał; miasteczko Krzędon spalone przez Rosjan*”¹⁴⁸. Tygodnik prezentowany był także w warszawskim kinie „Stylowy” pod alternatywnym tytułem „Legiony w polu. I Brygada”¹⁴⁹. W marcu 1918 r. zarejestrowana została przez ekipę Urzędu Filmowego wizyta czy jak głosił tytuł „Delegacja gen. Józefa Dowbór-Muśnickiego w Warszawie”¹⁵⁰ i wyświetlona w kinach „Apollo” i „Polonia”, a na prowincji m.in. w sosnowieckim „Teatrze Zimowym”¹⁵¹. Nie wiadomo, z czyjej inspiracji i kiedy powstał krótki metraż „Żubry w Białowieży”, który w kwietniu 1918 r. jako nadprogram trafił do warszawskiego „Grand Kino”¹⁵², a miesiąc później do częstochowskiego iluzjonu „Odeon”¹⁵³.

Ponownie przedmiotem zainteresowania kinematografistów stały się obchody 3 Maja¹⁵⁴. W tym samym miesiącu kino „Stylowy” zakupiło obrazy dokumentalne: „Mińsk po zajęciu” (Ostatnie zdjęcia z Mińska) i „Pogrzeb komendanta legionów Mościckiego”¹⁵⁵. Śmierć Bolesława Mościckiego bohaterskiego dowódcy 1. pułku ułanów krechowieckich, który zginął podczas przedzierania się przez granicę z rąk żołnierzy bolszewickich była szeroko komentowana przez opinię publiczną¹⁵⁶. Pogrzeb odbył się w Mińsku Litewskim i zapewne dlatego obecni na uroczystościach operatorzy nakręcili materiał obrazujący miasto, którym, po kilkumiesięcznych rządach bolszewickich, administrowały okupacyjne władze niemieckie. W dokumentach tych, jak się wydaje, po raz pierwszy wyartykułowane zostało niebezpieczeństwo ze strony wyłaniającej się na wschodzie nowej Rosji – zrewoltowanej, dzikiej, antyeuropejskiej. Czerwiec 1918 przyniósł wyświetlany w kino-ogrodzie „Eldorado” „Turniej młodzieży w parku Sobieskiego w Warszawie”¹⁵⁷ i kolejną z funeralnych rejestracji

¹⁴⁷ Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 55, s. 1, Nowa Gazeta 1918, nr 100, wyd. pop., s. 1, Kurier Polski 1918, nr 55, s. 1, Przegląd Poranny 1918, nr 56, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 57, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁴⁸ Iskra 1918, nr 157, s. 4.

¹⁴⁹ Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 55, s. 1.

¹⁵⁰ Przegląd Poranny 1918, nr 83, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 84, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁵¹ Iskra 1918, nr 103, s. 1.

¹⁵² Kurier Polski 1918, nr 114, s. 2.

¹⁵³ Gонец Częstochowski 1918, nr 108, s. 6.

¹⁵⁴ Przegląd Poranny 1918, nr 119, s. 2.

¹⁵⁵ Przegląd Poranny 1918, nr 131, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 165, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁵⁶ patrz: *Pogrzeb pułkownika Mościckiego*, Kurier Lwowski 1918, nr 147, wyd. por., s. 3.

¹⁵⁷ Godzina Polski 1918, nr 161b, s. 6. Dokument ten pokazywany był także w częstochowskim „Odeonie”, patrz: Gонец Częstochowski 1918, nr 126, s. 8.

„Pogrzeb śp. Bolesława Leszczyńskiego”¹⁵⁸. Ten wybitny aktor był jedną z najbardziej znanych postaci sceny polskiej. Jego kreacje w teatrach repertuarowych, benefisy, wystąpienia publiczne były skrupulatnie odnotowywane przez prasę. Nic zatem dziwnego, iż poszczególne epizody uroczystości pożegnania artysty zostały nagrane i pokazane w teatrach „Stylowy”, „Polonia”, „Palais de Glace” i „Apollo”¹⁵⁹. Porządek prezentowanych scen był zresztą anonsowany bardzo szczegółowo – *wyprowadzenie zwłok z kościoła, przed gmachem teatru, artyści teatru „Rozmaitości” na czele orszaku żałobnego i przemówienia nad grobem zmarłego mistrza sceny wygłoszone przez Józefa Kotarbińskiego, Wincentego Kosiakiewicza, Aleksandra Zelwerowicza i Bolesława Gorczyńskiego*¹⁶⁰. Uroczystości, mimo życzenia zmarłego artysty, by zorganizować je skromnie, zamieniły się w wielką manifestację uliczną, pełną patosu, fotogeniczną, a zatem tak ukochaną przez filmowych dokumentalistów¹⁶¹. Tempo postprodukcji zaskoczyło wszystkich:

Rekord aktualności uzyskał wczoraj kinematograf „Polonia”: w 6 godzin po pogrzebie śp. B. Leszczyńskiego na ekranie ukazał się majestatyczny widok konduktu pogrzebowego – przy wyjściu z kościoła św. Antoniego na Senatorskiej, przy wejściu na plac Teatralny, podczas kierowania tłumów wokół placu ku ul. Bielańskiej. Zdjęcia uplastyczniają hołd Warszawy wielkiemu artyście, którego podobizny w życiu i w roli wojewody, ożywione ruchem oczu i ust dopełniają wrażenia¹⁶².

Z relacji wynika, że w sekwencji uroczystości pogrzebowych wmontowano fragmenty „Zaczarowanego koła”, a także zarejestrowane przed śmiercią wizerunki Leszczyńskiego, który uczestniczył w życiu publicznym Warszawy i prawdopodobnie pokazany został w którymś z wcześniejszych reportaży „Sfinksa”.

Być może prezentowany równolegle „Kijów jako stolica Ukrainy” lub „Kijów w chwili obecnej” też był dziełem operatorów Urzędu Filmowego Wojska Polskiego¹⁶³. Kolejnym niewątpliwie rodzimym reportażem było „Otwarcie Rady Stanu 22 czerwca 1918 r.”, który dołączył do wcześniej wprowadzonych na ekran dokumentów w kinach „Apollo” oraz „Palais de Glace” i składał się z następujących sekwencji: *przed katedrą, komisarze państw okupacyjnych i grupa postów ludowych*,

¹⁵⁸ Przegląd Poranny 1918, nr 133, s. 1.

¹⁵⁹ Godzina Polski 1918, nr 166b, s. 4, Nowa Gazeta 1918, nr 239, wyd. pop., s. 2.

¹⁶⁰ Przegląd Poranny 1918, nr 134, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 165, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁶¹ Zofia Jasińska, *Na scenie teatru i życia. Saga rodu Leszczyńskich-Rapackich*, Warszawa 2010, s. 277.

¹⁶² *Z kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 165, wyd. wiecz., s. 3.

¹⁶³ Przegląd Poranny 1918, nr 133, s. 2, Kurier Warszawski 1918, nr 133-163, s. 1, Gонец Częstochowski 1918, nr 138, s. 4.

postowie Rady Stanu na Zamku Królewskim, prasa, odjazd regentów z Zamku¹⁶⁴. Na początku lipca niewielki śródmiejski kinoteatr „Tivoli” zablokował trzy dokumenty – dwa z nich pokazane zostały premierowo¹⁶⁵: „Przyjazd pułkownika Minkiewicza z niewoli rosyjskiej” oraz „Otwarcie sądów polskich”. Wraz z „Ostatnim posiedzeniem Rady Stanu” wyświetlano je pod wspólnym tytułem „Ostatnie dni Legionów Polskich w Warszawie”¹⁶⁶. W kończących wojnę miesiącach dokumenty rodzimej produkcji stanowiły, jak i wcześniej, żelazną pozycję kinowego repertuaru – w sierpniu kino „Syrena” pokazało „Szkolę polskiej artylerii”¹⁶⁷, zaś „Stylowy” – „Czersk, starożytną siedzibę książąt mazowieckich”¹⁶⁸. Pod koniec miesiąca kino „Apollo” zakontraktowało zdjęcia z pogrzebu ks. Włodzimierza Świątopęk-Czetwertyńskiego, który odbył się 24 sierpnia¹⁶⁹. Ten pochodzący z Wołynia arystokrata cieszył się, z uwagi na swe patriotyczne dokonania, niezwykłą popularnością – walczył w powstaniu styczniowym, za co spotkały go dotkliwe, a przede wszystkim poniżające represje carskie, a po powrocie z Syberii przewodniczył instytucjom społecznym, takim jak Towarzystwo Kredytowe Ziemskie i Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności¹⁷⁰. Następne dokumenty pokazała „Polonia”: „Przegląd milicji m. st. Warszawy na placu Broni”¹⁷¹, a także reportaż „Uroczystości kościuszkowskie w Otwocku 18 sierpnia”¹⁷². W następnym miesiącu „Olimpia” i „Lux” wyświetliły „Zjazd sportowy 22-23 września w Warszawie”¹⁷³. Kilka dni później „Apollo” zaprezentował: „Pogrzeb ofiar obowiązku przy pożarze przechowalni mebli Kochanowicza na Pradze”¹⁷⁴. Dosłownie w przeddzień wydarzeń, które rozpoczynały okres kształtowania się niepodległego polskiego państwa, zademonstrowane zostały w kinie „Polonia” dwa dokumenty – „Dzień 14 października w Warszawie (Pochody uliczne 15 października)”¹⁷⁵ oraz „Przegląd

¹⁶⁴ Godzina Polski 1918, nr 170a, s. 3, Przegląd Poranny 1918, nr 139, s. 1, Z kinematografów, Kurier Warszawski 1918, nr 172, s. 3.

¹⁶⁵ „Przyjazd płk. Minkiewicza” zarejestrowany został 6 sierpnia 1917 roku, a pokazany w październiku w sownowieckim kinie „Oaza”. Prawdopodobnie wcześniej był też wyświetlany w warszawskich kinach, patrz: Iskra 1917, nr 234, s. 3.

¹⁶⁶ Godzina Polski 1918, nr 185a, s. 4, Kurier Warszawski 1917, nr 245, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁶⁷ Godzina Polski 1918, nr 227a, s. 4.

¹⁶⁸ Przegląd Poranny 1918, nr 181, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 215, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁶⁹ Kurier Warszawski 1918, nr 237, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁷⁰ *Z żałobnej karty*, Gonicz Warszawski 1918, nr 199, wyd. pop., s. 2, Kurier Warszawski 1918, nr 233, wyd. por., s. 4, *Kronika. S.p. Włodzimierz ks. Czetwertyński*, Nowa Gazeta 1918, nr 354, wyd. por., s. 2.

¹⁷¹ Przegląd Poranny 1918, nr 206, s. 3, Kurier Warszawski 1918, nr 236, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁷² Przegląd Poranny 1918, nr 216, s. 1.

¹⁷³ Godzina Polski 1918, nr 269b, s. 4, Przegląd Poranny nr 232, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 265, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁷⁴ Przegląd Poranny 1918, nr 236, s. 1.

¹⁷⁵ Przegląd Poranny 1918, nr 255, s. 3, Kurier Warszawski 1918, nr 291, wyd. wiecz., s. 1.

wojsk polskich w Ostrowi w obecności ks. regenta Lubomirskiego¹⁷⁶. Ten ostatni relacjonował przebieg uroczystości w Ostrowi Łomżyńskiej (Mazowieckiej), miejscu stacjonowania I Brygady Wojsk Polskich, w których oprócz ks. Zdzisława Lubomirskiego wzięli także udział: dyrektor komisji wojskowej ks. Franciszek Radziwiłł oraz oficerowie legionów płk. Marian Januszajtis i płk. Henryk Minkiewicz oraz ich adiutanci. Poszczególne kompanie nie tylko popisały się doskonałym opanowaniem musztry i gimnastyki, ale także dały pokaz ćwiczeń bojowych, które zapewniły widowiskowy charakter przygotowanej na potrzeby rejestracji filmowej ekspozycji. Dokument z całą pewnością był dziełem Polskiego Towarzystwa Kinematograficznego „Polfilma”, którego kierownikiem artystycznym i głównym realizatorem został Antoni Bednarczyk i dlatego właśnie jemu trzeba przypisać autorstwo „Przeglądu wojsk polskich”, tym bardziej, że prasa podkreślała profesjonalny charakter rejestracji – „obraz ten cechują wyraźne zdjęcia we wszystkich ruchach wojska”¹⁷⁷. Być może „Pochody uliczne w Warszawie” również zostały wykonane w „Polfilmie”. Produkcję dokumentalną okresu Wielkiej Wojny zamykają zdjęcia, jakie nakręcono podczas obchodów 17 listopada 1918 r.¹⁷⁸ oraz reportaż relacjonujący „zaprzysiężenie wojsk polskich na placu Saskim w Warszawie i na Wawelu w Krakowie 13 grudnia”¹⁷⁹ pokazane w kinie „Apollo”. Jeden z tych dokumentów, prawdopodobnie ów nakręcony w „Polfilmie” przez Antoniego Bednarczyka jako „Rewie wojsk polskich”, pokazało w ostatnich dniach grudnia 1918 roku łódzkie „Corso”¹⁸⁰.

Pytanie o panoramę zajmujących się realizacjami dokumentalnych podmiotów jest dosyć trudne. Jedynie „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, częściowo „Argus” i pod koniec wojny „Polfilma” oznaczały w inseratach prasowych swoje autorstwo. A przecież Warszawa nie miała filmowego monopolu, powstawały i prezentowane były reportaże przeznaczone do incydentalnych projekcji w lokalnych, prowincjonalnych kinach. Być może właściciel jednego z nich udał się w listopadzie 1916 roku do Warszawy i zamieścił ogłoszenie następującej treści:

kupię aparat kinematograficzny do zdjęć, ewentualnie z ramkami, kuwetami, maszyną do kopiowania, motorkiem itp.¹⁸¹.

¹⁷⁶ Kurier Polski 1918, nr 257, s. 1, Przegląd Poranny 1918, nr 256, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 292, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁷⁷ *Pokaz kinematograficzny*, Gонец Warszawski 1918, nr 307, wyd. pop., s. 2.

¹⁷⁸ Kurier Polski 1918, nr 286, s. 1, Kurier Warszawski 1918, nr 315, wyd. wiecz., s. 1.

¹⁷⁹ Kurier Warszawski 1918, nr 348, wyd. wiecz., s. 2.

¹⁸⁰ Głos Polski 1918, nr 43 A, s. 1.

¹⁸¹ Kurier Warszawski 1916, nr 305, wyd. por., s. 4.

Proste rejestracje niefabularne nie wymagały skomplikowanych urządzeń kinematograficznych. Wystarczały takie aparaty jak te, które sprzedawał skład materiałów elektrycznych przy ul. Wilczej 52. Posiadały własne zasilanie, były lekkie, nadawały się do pracy w każdych warunkach – „Obrazy wychodzą widoczne i wyraźne” – zachęcała do zakupu reklama¹⁸². Jak zatem poza Warszawą radzono sobie z produkcją obrazów dokumentalnych?

Łódź

„Pożar miasta Łodzi po odstąpieniu Niemców” zaprezentowany został w warszawskich kinach już na początku listopada 1914 roku¹⁸³. Jego autorami mogli być kinematografiści Komitetu Skobielewskiego lub frontowi operatorzy pracujący dla firmy „Bracia Pathé”¹⁸⁴. Wskazuje na to sposób eksponowania tego obrazu w prasowych enuncjacjach – w zestawach z innymi produkcjami wojennymi, na które monopol miały właśnie te instytucje. Zupełnie inny zespół, bowiem reprezentujący berlińską kronikę „Eiko-Film”, pojawił się po zajęciu przez Niemców Łodzi w grudniu 1914 roku.

Sprawozdawcy kinematografu posiadają własny samochód na którym zwiedzają okolice i pobojowiska. W dniu wczorajszym firmy kinematograficzne zdjęły wiele widoków Łodzi, które zostały wysłane do Berlina¹⁸⁵.

Prawdopodobnie zmontowany materiał trafił do Łodzi w kwietniu 1915 roku, bowiem wtedy rozpoczęły się równoległe prezentacje dokumentalnych kronik w kinach „Odeon” i „Casino”. Tym razem „seria wojenna w kinie powszechne wzbudziła zainteresowanie ze względu na obraz *Bombardowanie Łodzi*” – donosiła „Gazeta Łódzka”¹⁸⁶. Wizerunek miasta znalazł się także w dokumentach: „Wkroczenie armii niemieckiej do Łodzi” i „Skutki granatów w Łodzi i okolicy”¹⁸⁷, ale nie był to koniec realizacji tego typu – w styczniu 1915 roku do miasta przybyli przedstawiciele amerykańskich firm kinematograficznych, których zadaniem było utrwalenie obrazu łódzkich ulic i widoków okolicznych miejscowości¹⁸⁸. Jak twierdzi Hanna Krajewska, na czele filmowej ekspedycji stał Edgar Wallace, prezentujący jedną z mię-

¹⁸² Gazeta Poranna 2 Grosze 1918, nr 67, s. 7.

¹⁸³ Kurier Litewski 1914, nr 271, s. 1.

¹⁸⁴ Sugestię o możliwym autorstwie „braci Pathé” znajdujemy w katalogu filmów dokumentalnych Wieniedikta Wiszniewskiego. Podaje on także alternatywne rosyjskie tytuły tegoż dokumentu: „Grandiozny pożar w Łodzi poslje odstąpienia Giermancjew” (Podżog Łodzi Niemcami), patrz: Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 207.

¹⁸⁵ (k) *Wojenni sprawozdawcy kinematograficzni*, Prąd 1914, nr 4-5, s. 2.

¹⁸⁶ Z „Casina” i „Odeonu”, Gazeta Łódzka 1915, nr 91, s. 3.

¹⁸⁷ Hanna Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Warszawa-Łódź 1992, s. 81.

¹⁸⁸ (k) *Amerykański kinematograf w Łodzi*, Gazeta Wieczorna 1915, nr 20, s. 3.

dzynarodowych agencji informacyjnych¹⁸⁹. Nie natrafiłem jednak na żadne ślady eksploatacji tych reportaży.

„Jak wygląda Łódź” – to tytuł nadprogramu pokazanego w warszawskim „Palais de Glace” w kwietniu 1916 roku¹⁹⁰. Czy były to zdjęcia własne, czy też fragmenty kroniki bądź wykonane wcześniej obrazy archiwalne – trudno orzec. Być może nie chodziło nawet o miasto tak ciężko doświadczone w pierwszych miesiącach wojny, ale o coś literalnie innego. Z całą natomiast pewnością Łódź dołączyła w 1916 roku do miast, które obchodziły nie tylko uroczyscie, ale i oficjalnie święto 3 Maja i upamiętniły je zdjęciami kinematograficznymi. W kinie „Miraż”, znajdującym się na parterze Grand Hotelu, został pokazany kilka dni po świątecznych wydarzeniach „Uroczysty obchód rocznicy 3 Maja w Warszawie i Łodzi” wykonany przez inż. Michała Daszewskiego¹⁹¹.

Częstochowa

W pierwszych kilku miesiącach wojny w rosyjskich kinach pokazywano film krajobrazowy, prawdopodobnie wyprodukowany przez Aleksandra Chanżonkova, „Częstochowa”¹⁹². Jako że miasto bez walki zostało oddane wojskom niemieckim należy sądzić, że były to zdjęcia wykonane jeszcze przed sierpniem 1914 roku i prezentowane bez związku z wojenną wizualizacją. Jedno jest pewne – tegoż filmowego wizerunku miasta podziwiać w „Odeonie” czy „Teatrze Paryskim” nie było można – oglądali go jedynie widzowie kin wewnątrz Imperium.

Status Częstochowy i klasztoru jasnogórskiego jako miejsc wyjątkowo znaczących w historii tej części Europy, administrowanych przez dwie komendy okupacyjne: austriacką i niemiecką, powodował ciekawość autorów kronik filmowych. W marcu 1915 roku jedna z nich – „Tygodnik Eiko nr 6” zawierająca obraz miasta na tle toczących się zmagani wojskowych została pokazana w „Paryskim”:

Tygodnik „Eico” przyniósł szereg epizodów wojennych zdejmowanych w Częstochowie, jak przemarsz wojsk niemieckich, transport jeńców, przybycie oddziału lotniczego i inne¹⁹³.

Z tego samego źródła pochodziły relacje z innych, mniej lub bardziej odległych ziem polskich. W maju 1915 roku „Tygodnik Eico nr 16” zamieścił m.in. „zdjęcia z bi-

¹⁸⁹ Hanna Krajewska, dz. cyt.

¹⁹⁰ Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 914 (96), s. 1.

¹⁹¹ Godzina Polski 1916, nr 131, s. 6, Gazeta Łódzka 1916, nr 127, s. 4.

¹⁹² Wieniedikt Wiszniewskij, dz. cyt., s. 237.

¹⁹³ Z „Paryskiego”, Goniec Częstochowski 1915, nr 68, s. 2.

twy pod Łodzią¹⁹⁴. Później wraz z postępem działań wojennych frontowa sprawozdawczość przesunęła się na południowy wschód. Dokładnie po dwunastu miesiącach na ekranie „Paryskiego” można było oglądać walki w Karpatach:

Obraz ten zdejmowany z narażeniem życia, przedstawia walki austriacko-rosyjskie koło Przemyśla, Kołomyi i innych miejscowości na terenie galicyjskim¹⁹⁵.

Teatr „PARYSKI” ul. P. Maryi 19.

Program od piątku 12-go do wtorku 16-go Maja 1916 roku (włącznie)

Wielka Sensacja!

Obchód 125 lecia Konstytucji 3 Maja
Całkowity pochód narodowy w Warszawie. Zdjęcia z natury.

Spóźniona Sława (Dramat Górniczy w 4 częściach)

Wesele Rozalji (Wspaniała komedja)

Nowość!! **NA SCENIE!** Nowość!!

FIJOLEK LOKATOREM
Farsa w 1-ym akcie L. Morozowicza.

Nad program: Sensacja!! Aktualne zdjęcia

Obchód 125-lecia 3 Maja w Częstochowie

Teatr „ODEON”

Program od piątku 12-go do czwartku 18-go Maja 1916 roku.

Dzie jeden z najbardziej sensacyjnych obrazów sezonu!

Arena okropności

Wielce sensacyjny dramat artystyczny w 5-ciu częściach, wykonany przez artystów „Teatru Królewskiego” w Kopenhadze.

Szczęśliwy numer (Komiczny).

Nad program:

Obchód 125-lecia Konstytucji 3 Maja.

I. Całkowity pochód narodowy w Warszawie.
II. Zdjęcia fotograf. z uroczystości w Częstochowie.

Ceny miejsc zwykłe. Dzieciom i młodzieży do lat 16-tu wejście wzbronione.

¹⁹⁴ Gonicz Częstochowski 1915, nr 130, s. 2.

¹⁹⁵ Walki w Karpatach w kinematografie, Gonicz Częstochowski 1916, nr 118, s. 4.

Tradycje dokumentowania lokalnego życia publicznego sięgały w Częstochowie kilku dobrych lat. Działalność reporterska braci Krzemińskich była znana bywalcom ich iluzjonu „Odeon” i ceniona przez miejscowych liderów opinii publicznej. Nic dziwi zatem, że wojna nie przerwała nieregularnej, ale bynajmniej nieincydentalnej produkcji dokumentów. Zaledwie kilka dni po uroczystościach 3-majowych w roku 1916 w Warszawie „Teatr Paryski” – zorganizował projekcję pokazującą reportaże z tamtych wydarzeń. Trudno ustalić, jakie to były zdjęcia czy „Sfinksa”, czy też materiał zrealizowany przez inż. Michała Daszewskiego. Najistotniejszym jednak jest, że ujęcia z centralnych obchodów święta w stolicy uzupełnione zostały sekwencjami miejscowymi – „sensacją są też obrazy z obchodu tej uroczystości w Częstochowie” – pisał na łamach „Gońca” jeden z jego reporterów¹⁹⁶. Zgromadzonych zdjęć musiało być sporo, bowiem „Paryski” wyświetlał je przez kilka tygodni w dwóch seriach¹⁹⁷. Równoległe w „Odeonie” jako nadprogram prezentowano też lokalne obrazy trzeciomajowe. Prawdopodobnie jednak na tym ekranie zostały zademonstrowane jedynie fotogramy – w statyczny sposób relacjonujące przebieg manifestacji. To dziwne, bowiem Władysław Krzemiński – zarówno wcześniej, jak i później udowodniał, iż jego ambicje filmowego kronikarza nie były jedynie pustymi deklaracjami. Jedno jest bezsporne – seanse te cieszyły się dużym uznaniem częstochowian:

Od piątku chęć ujżenia siebie samych na ekranie i warszawskich znajomych jako uczestników pochodu 3 Maja w Częstochowie i okolicy ściąga do kinematografów „Odeonu” i „Paryskiego” bardzo liczną publiczność¹⁹⁸.

Na początku lata 1916 roku teatr „Odeon”, tym razem zapewne za sprawą kamery Władysława Krzemińskiego, zaprezentował „Fragmety z popisów gimnastycznych 11 i 12 czerwca w Częstochowie”¹⁹⁹. Zorganizowane na miejscowym boisku ćwiczenia były częścią Wielkiej Kwesty „Ratujmy dzieci” i relacja Krzemińskiego oprócz popisującej się swoimi umiejętnościami młodzieży, ukazywała także, zgromadzoną podczas niedzielnych i poniedziałkowych pokazów, publiczność²⁰⁰. Na następną rejestrację lokalnego życia towarzyskiego trzeba było poczekać niespełna 2 miesiące. 5 sierpnia „Odeon” pokazał „Fragmety z Dnia Kwiatka z zabawy w dniu 30 lipca w Częstochowie”²⁰¹. Nie było to wydarzenie wielkiej rangi, raczej coś w rodzaju ludo-

¹⁹⁶ *Pochód 3 Maja w „Paryskim”*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 107, s. 3.

¹⁹⁷ *Goniec Częstochowski* 1916, nr 114, s. 4.

¹⁹⁸ *Pochód 3 Maja w „Paryskim” i „Odeonie”*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 109, s. 4.

¹⁹⁹ *Goniec Częstochowski* 1916, nr 133, s. 4.

²⁰⁰ *Wielka kwesta w „Odeonie”*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 135, s. 3.

²⁰¹ *Goniec Częstochowski* 1916, nr 276, s. 4.

wego festynu, ale stwarzało okazję sportretowania uczestników – czyli zrealizowania strategii tworzenia napięcia między oglądanym, a oglądającym poprzez odwołanie się do wspólnego doświadczenia. Było to tak oczywiste, że właściciele „Odeonu” nie stosowali żadnych wyrafinowanych technik promocyjnych, by przyciągnąć mieszkańców do kina. Uznali, że większej reklamy wymaga pokazywane równoległe „arcydzieło chwili obecnej *Grzesznik* z Marią Carmi w roli głównej, które nie zważając na wielkie koszty udało się ściągnąć na kilka dni”²⁰².

Krzemińscy poszli za ciosem i uruchomili kamerę pod koniec sierpnia ponownie, kierując ją na ćwiczących gimnastyków. Przez kilka dni eksponowali w „Odeonie” dokument „Fragmenty z popisów gimnastycznych 27 sierpnia w Częstochowie”, którym towarzyszyła warszawska produkcja „Poświęcenie krzyża na stokach Cytadeli warszawskiej na pamiątkę bohaterów straconych 5 sierpnia 1864 r.”²⁰³. Wyjątkowy charakter trzeciomajowych manifestacji ponownie zainspirował częstochowskich kinematografistów. Już 4 maja 1917 roku bracia Krzemińscy pokazali w „Odeonie” relację z wczorajszych obchodów²⁰⁴. Po trzech tygodniach odwiedzili oni także miejsce zabawy ludowej zorganizowanej w miejscowym Parku 3 Maja, by niemal nazajutrz przedstawić reportaż w swoim iluzjonie²⁰⁵. W następnym miesiącu zarejestrowane zostały „Popisy gimnastyczne na boisku przy ul. Jasnej w Częstochowie”, które zaprezentowano równoległe w „Teatrze Paryskim”²⁰⁶. Następnego dnia „Odeon” wyświetlił, reklamowane jako „własne zdjęcia z natury”, dwa filmy – „Fragmenty z popisów gimnastycznych 16 i 17 bm. w Częstochowie” oraz reportaż „Legioniści przed wyjazdem z Częstochowy”²⁰⁷. Być może zatem zrealizowane zostały dwa zestawy zdjęć ukazujących ćwiczących gimnastyków, a wyświetlany w „Paryskim” dokument był autorstwa innego reportażysty, nie zaś właścicieli „Odeonu”. Bracia Krzemińscy wykonali serię zdjęć diapozytywowych w Parku 3 Maja – 9 sierpnia odbywała się tam niedzielna zabawa, którą w ten sposób zdokumentowali i już po dwóch dniach w postaci „zdjęć fotograficznych” udostępnił w „Odeonie”, jako nadprogram do *dramatu* życiowego „Wesele ks. Kasyldy” z Lotte Neumann w roli tytułowej²⁰⁸. Kolejnym przedsięwzięciem reporterskim, wpisującym się w utrwalanie na celuloidowej taśmie

²⁰² *Ze scen i ekranów*, *Goniec Częstochowski* 1916, nr 177, s. 3.

²⁰³ *Goniec Częstochowski* 1916, nr 201, s. 4.

²⁰⁴ *Częstochowa z dnia 3 maja w Odeonie*, *Goniec Częstochowski* 1917, nr 102, s. 4.

²⁰⁵ *Goniec Częstochowski* 1917, nr 122, s. 4.

²⁰⁶ *Goniec Częstochowski* 1917, nr 138, s. 4.

²⁰⁷ *Goniec Częstochowski* 1917, nr 139, s. 4.

²⁰⁸ *Goniec Częstochowski* 1917, nr 155, s. 3.

miejskiej przestrzeni towarzyskiej, były „zdjęcia własne z natury” obrazujące „Fragmenty z konkursu sportowego w dniu 12 sierpnia w Częstochowie”²⁰⁹.

W październiku 1917 roku w wielu miastach, w tym i pod Jasną Górą, odbywały się uroczystości związane ze 100-leciem śmierci Tadeusza Kościuszki. Zarejestrowano je i pokazano jako „Zdjęcia z obchodu Kościuszkowskiego 1817-1917 w Częstochowie 15 października” w „Teatrze Paryskim”²¹⁰. Były to zestawy fotogramów wykonanych przez personel miejscowego atelier „Apollo”, które miało wyłączność na dokumentowanie rocznicowych manifestacji²¹¹. Właściciele „Odeonu”, z niewiadomych powodów, nie mogąc zrealizować własnej relacji z lokalnych uroczystości, zakupili i zaprezentowali dokument pokazujący warszawskie obchody rocznicy kościuszkowskiej²¹².

Wiosną ostatniego roku wojny bracia Krzemińscy ponownie odkurzyli swoje kamery. Na początku maja, uzupełniając ogłoszenie o atrakcjach bieżącego repertuaru zwracającym uwagę 16-punktowym poligraficznym nadrukiem – **sensacja**, poinformowali, że „tylko przez kilka dni demonstrowane będą zdjęcia z pochodu młodzieży i towarzystw sportowo-gimnastycznych w dniu 30 kwietnia w Częstochowie”²¹³. Brakuje jednak poświadczenia źródłowego, iż doszło do prezentacji tego dokumentu, bowiem kilka dni po publikacji cytowanej zapowiedzi „Odeon” pokazał „Fragmenty z rocznicy 3 Maja w roku bieżącym w Częstochowie”, jednocześnie dodając, że są to zdjęcia fotograficzne²¹⁴. Nie sposób, dysponując jedynie przywołanymi zapisami, orzec, co było przyczyną takiego stanu rzeczy. Być może kontrnegatywy z zarejestrowanymi relacjami uległy zniszczenia i Krzemińscy, hołdując trzeciomajowej tradycji, zaadaptowali na ekran fotogramy przygotowane przez siebie lub jakiś miejscowy zakład fotograficzny.

Krzysztof Kasprzak, który opracował wykaz filmów zrealizowanych w Częstochowie w latach 1912-1940 podaje, iż w tym czasie powstał sygnowany przez Urząd Filmowy obraz „Procesja na Jasnej Górze 2 czerwca 1918 roku”. Nie wskazuje jednak podstawy źródłowej, a przeprowadzona kwerenda do niniejszej pracy nie wykazała takiego tytułu w doniesieniach lokalnej prasy. Być może relacja ta stanowiła jeden z tematów kolejnego wydania „Tygodnika Urzędu Filmowego Wojska Polskiego”. Z całą

²⁰⁹ Dziennik Polski 1917, nr 222, s. 5, Goniec Częstochowski 1917, nr 184, s. 4.

²¹⁰ Goniec Częstochowski 1917, nr 237, s. 4.

²¹¹ *Częstochowanie na ekranie teatru Paryskiego*, Goniec Częstochowski 1917, nr 238, s. 3.

²¹² Goniec Częstochowski 1917, nr 242, s. 4.

²¹³ Goniec Częstochowski 1918, nr 84, s. 4.

²¹⁴ Goniec Częstochowski 1918, nr 88, s. 4.

pewnością ani w czerwcu, ani w następnych miesiącach nie pokazało jej żadne z miejscowych kin. Dlatego pozostają przy powołaniu się na ustalenia tego badacza²¹⁵.

Filmowi kronikarze życia Częstochowy, czyli Krzemińscy wielokrotnie dawali świadectwo swego zainteresowania miejscowym życiem towarzyskim i to szczególnie takimi jego przejawami, które miały wspólnotowy, ludyczny, a nie jedynie ceremonialny wymiar. 21 czerwca pokazali w swoim iluzjonie „Fragmenty z popisów gimnastyczno-plastycznych w dniu 16 bm. w Częstochowie”²¹⁶, które wpisywały się w zarysowany projekt dokumentacji. Ostatni wojenny film „Odeonu” powstał niespełna miesiąc przed odzyskaniem niepodległości. Były to „Fragmenty z uroczystości święta narodowego w dniu 17 października 1918 roku w Częstochowie”²¹⁷. Prawdopodobnie na owe „fragmenty” złożyły się sceny z Wałów Jasnogórskich, na których zgromadziły się poczty sztandarowe cechów, szkół, korporacji, stowarzyszeń, a wartę honorową pełnili umundurowani członkowie miejscowej straży ogniowej, mszy celebrowanej przez biskupa Mariana Fulmana i przemarszu zgromadzonych tysięcy częstochowian z Jasnej Góry na ul. Szkolną, gdzie pochód został rozwiązany²¹⁸.

Wilno

Niemal równocześnie z pojawieniem się wiadomości o mobilizacji w Rosji i wybuchu wojny – kinematograf „Bronisława” zaprosił na kolejną ze swych ekranowych, lokalnych atrakcji – tym razem 4 sierpnia pokazał „Poświęcenie kościoła na Wielkiej Pohulance”²¹⁹ oraz „Troki – jezioro i ruiny starego zamku”²²⁰, a więc produkcje będące tematyczną kontynuacją krajobrazowo-sprawozdawczych reportaży przedwojennych. Następny z wileńskich dokumentów stanowiła relacja „Przyjazd jego cesarskiej mości do Wilna 25 września 1914”, która jednak nie była inicjatywą lokalnych przedsiębiorców filmowych. Co prawda kilka miesięcy wcześniej kinematograf „Bronisława” wykazał nadzwyczajną, jak na warunki wileńskie, aktywność w dziele dokumentowania życia miasta, ale „Przyjazd...” został pokazany w „Teatrze Familijnym R. Sztremera” w zestawie z innymi dokumentami ukazującymi „zdobycze naszych zwycięstw nad Niemcami pod Lublinem i Warszawą: haubice, szybkostrzelną broń, sztandar 44 pułku

²¹⁵ Filmografia Częstochowy 1908 r.-1940 r., oprac. Krzysztof Kasprzak, <http://www.kasfilm.pl/filmczestochowa/?page=filmografia> – dostęp 12.12.2013.

²¹⁶ Goniec Częstochowski 1918, nr 123, s. 3.

²¹⁷ Goniec Częstochowski 1918, nr 225, s. 6.

²¹⁸ *Święto narodowe w Częstochowie*, Goniec Częstochowski 1918, nr 224, s. 2.

²¹⁹ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 218.

²²⁰ Tamże, s. 236. Wiszniewskij dodaje, iż był to film krajobrazowy wykonany przez miejscowego entuzjastę kinematografii, ale nie podaje żadnego, poświadczającego ten pogląd źródła. Na ten temat milczy również „Kurier Litewski”, który od ostatniej dekady lipca do końca sierpnia nie publikował ogłoszeń „Bronisławy”.

węgierskiego itd.”²²¹, co wskazuje na operatorów czołówki filmowej Komitetu Skobielewskiego jako jego twórców. W tym samym czasie, reportaż „Odjazd Imperatora do armii czynnej przez Wilno”²²² pokazywał iluzjon „Kolizyj” w Rydze. Wieniedikt Wiszniewski potraktował te dokumenty odrębnie, w przypadku pierwszego z nich przypisując autorstwo Aleksandrowi Chanżonkowi, drugiego zaś I. Guzmanowi, właścicielowi wspomnianego wyżej ryskiego kina. Pogląd ten budzi moje wątpliwości, których z uwagi na szczupłość materiału badawczego jednoznacznie rozwiązać nie można. Jednak nie należy zapominać, że praktyka obsługi medialnej cara jedynie przez Komitet Skobielewski była w tym okresie niemal powszechna. Jeśli więc uznamy, iż wileński epizod z frontowego życia Mikołaja II zarejestrowany został w taki właśnie sposób, możemy potraktować prezentowane w Wilnie i Rydze obrazy, jako jeden film z alternatywnymi tytułami, wyprodukowany przez Skobielewskich, a nie Chanżonkowa i Guzmana.

Kilka dni później ten sam kinematograf R. Sztremera zapewnił sobie wyłączność na zdjęcia wojenne, które ilustrowały walki frontowe na ziemiach polskich. Tym razem pokazał „Miasto Kamieniec Podolski, który ucierpiał przez najście Austriaków 4 sierpnia 1914 r., bombardowanie miasta i widoki po zbombardowaniu”²²³, a nieco później „Zdjęcia z natury z działań wojennych, cofanie się Austriaków z Galicji i spalone przez nich miasto Niemirów”²²⁴ oraz „Wzięcie przez wojska rosyjskie miasta Lwowa”²²⁵. Nie próżnował też kinematograf „Bronisława” – jego dyrekcja zaproponowała mieszkańcom Wilna „najświeższą sensację – przejście wojsk rosyjskich przez rzekę San po zwycięstwie nad Austriakami”²²⁶. Pod koniec grudnia 1914 pojawił się w kinie „Iluzja” nadprogram „Przegląd ćwiczebny w Wilnie” – być może inicjatywa własna tegoż kinematografu²²⁷. Wiosną 1915 roku trafił do kin, ale nie miejscowych tylko petersburskich, film „Widoki Wilna”, przypisywany Aleksandrowi Chanżonkowi²²⁸. Wydaje się, że ten „esauł rosyjskiej kinematografii” wykorzystywał nakręcone niegdyś, nienacechowane wojennym stygmatem zdjęcia i montował je na bieżące potrzeby. Świadczy o tym nie tylko przypadek „Widoków Wilna”, ale także wzmiankowanej wcześniej „Częstochowy”. Do kolekcji filmowej sprawozdawczości z życia cara

²²¹ Kurier Litewski 1914, nr 231, s. 1. Wiszniewski te same sekwencje identyfikuje jako część kroniki filmowej Chanżonkowa „Trofea naszych zwycięstw, zdobycie u Austriaków pod Lwowem”, patrz: tegoż, dz. cyt.

²²² Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 219.

²²³ Kurier Litewski 1914, nr 244, s. 1.

²²⁴ Kurier Litewski 1914, nr 260, s. 1.

²²⁵ Kurier Litewski 1914, nr 269, s. 1.

²²⁶ Kurier Litewski 1914, nr 249, s. 1.

²²⁷ Wien. Winiewskij, dz. cyt., s. 232.

²²⁸ Tamże, s. 242.

Mikołaja II zaliczyć należy kolejną relację, którą w styczniu 1915 r. zaprezentował teatr „Iluzja” – „Pobył Jego Cesarskiej Mości w Wilnie i okolicach”²²⁹.

Wilno gościło także inną głowę państwa i to już po zmianie władzy z carskiej – zarboycznej na niemiecką – okupacyjną. Jesienią 1916 roku cesarz Wilhelm II w towarzysztwie marszałka Paula von Hindenburga wizytował wschodnie pozycje frontowe. W ramach tej podróży odwiedzili także Wilno, gdzie m.in. pokazano im miejscową katedrę. Relację z tych wydarzeń jako „Ostatni pobyt cesarza Wilhelma w Wilnie”²³⁰ lub „Cesarz Wilhelm w Wilnie” przedstawił kinoteatr „Helios” we wrześniu roku 1917²³¹. Być może do tej samej kategorii należały „Zdjęcia z natury z okolic Warszawy”²³², które wyświetlał na początku marca 1915 r. kinematograf „Bronisława” – mogli je bowiem, z materiałów pozafrontowych, wykonać polscy operatorzy Komitetu Skobielewskiego, a następnie zmontowane zaoferować do eksploatacji. Ze wspomnień jednego z nich Mieczysława Domańskiego wynika, że mieli dość dużą swobodę w decydowaniu o dystrybucji swoich dokumentów. W tym czasie żadna z warszawskich ekip filmowych nie podpisała się pod przypominającym powyższe przedsięwzięciem. W katalogu Wieniedikta Wiszniewskiego wymieniony został tytuł „Krasoty okriestnoztiej Warszawy” z informacją o jego wileńskiej premierze. Jeśli zatem chodzi o ten sam film, to problem można uważać za rozwiązany – przy okazji moskiewskiej prezentacji w grudniu 1914 roku urzędowa gazeta „Dniwnik Pietrogradskiego gradonaczalstwa” poinformowała, że autorem zdjęć do niego był A. Chochłowkin²³³. Powrotem do prezentacji kronik wojennych z polskim kontekstem była projekcja nadprogramu „Walka w lesie augustowskim” w „Teatrze Familijnym R. Sztremera”²³⁴. Na początku 1917 roku do Wilna zaczęły docierać produkowane w Warszawie reportaże „Sfinksa”. Bardzo aktywny „Kino-Teatr Artystyczny” pozyskał i zaprezentował „Uroczyste powitanie Legionów przez stolicę Polski – Warszawę. Wspaniała uroczystość w Alejach Ujazdowskich i na Placu Saskim”²³⁵.

Lokalne tematy, najbardziej interesujące wileńską publiczność też koncentrowały się wokół wojennego dyskursu. Prawdopodobnie wzorem nieistniejącego już kinematografu „Bronisława” w produkcję dokumentów miejscowych zaangażował się właściciel kina „Helios”. Tam właśnie jesienią 1917 roku pokazano „Niedzielny koncert

²²⁹ Kurier Litewski 1915, nr 26, s. 4.

²³⁰ Dziennik Wileński 1917, nr 199, s. 4.

²³¹ Dziennik Wileński 1917, nr 200, s. 4.

²³² Kurier Litewski 1915, nr 64, s. 4.

²³³ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 213.

²³⁴ Kurier Litewski 1914, nr 177, s. 4.

²³⁵ Dziennik Wileński 1917, nr 39, s. 4.

w ogrodzie botanicznym w Wilnie” oraz „Sport garnizonu wojskowego 10-tej armii na Antokolu”²³⁶. Powodzenie tych obrazów było na tyle duże, że planowane prezentacje przedłużono, przy okazji rozszerzając tytuł pierwszego dokumentu – „Koncert niedzielny w Cielętniku i ogrodzie botanicznym w Wilnie”²³⁷. Z kolei kino „Lux” w październiku tego roku wyświetliło „Nadzwyczaj interesujące zdjęcia z natury pochodu ułanów polskich”²³⁸. Te ostatnie jednak trudno uznać za produkcję lokalną.

Zadziwiający jest nie tylko zanik inicjatyw realizacyjnych, ale i niewielka reprezentacja reportaży pochodzących spoza Wilna w ostatnim roku wojny. Dopiero we wrześniu do kin trafił, luźno związany z rodzimym charakterem, dokument „Mińsk – nowo zdobyte miasto na wschodzie”²³⁹, a w pod koniec listopada kinematograf R. Sztremiera zapowiedział, że udało mu się pozyskać „nową serię obrazów z Warszawy z polskimi napisami”²⁴⁰. O ile w pierwszym przypadku można mieć niemal pewność, że było to dzieło „Sfinksa” zrealizowane podczas pogrzebu por. Mościckiego i pokazywane w warszawskich kinach jako „Mińsk po zajęciu”, o tyle nie sposób obecnie dociec, kto był autorem i co zawierały zdjęcia drugiego z rekomendowanych dokumentów.

Lwów

Operatorzy Komitetu Skobielewskiego i innych rosyjskich wytwórni filmowych zwrócili swe kamery na Lwów z powodu zwycięstw, jakie armia Mikołaja II odniosła w Galicji w pierwszym okresie wojny. Walki o miasto i zdobyte tam na austriackiej armii trofea wojenne były chętnie pokazywane w montowanych i przemontowywanych kronikach, które szczególnie zimą 1914/1915 opanowały kina w miejscowościach polskich znajdujących się jeszcze pod administracją carską. Wizerunek miasta w pierwszych dniach po opuszczeniu go przez Austriaków zawierał dokument „W rosyjskim Lwowie” prezentowany dla podkreślenia wiktoryjnego charakteru wydarzeń także pod tytułem „Rosyjskie miasto Lwów”. Nakręcone zdjęcia ukazywały najbardziej charakterystyczne widoki, wplatając w nie sceny przemarszu kolumn z austriackimi jeńcami²⁴¹. Autorem większości ujęć byli Erkol i Piotr Nowicki. Kamery zarejestrowały też wizytę Mikołaja II we Lwowie i Przemyślu na początku 1915 roku²⁴². Pozostałe przestrzenie frontu galicyjskiego także uwieczniono na celuloidowej taśmie.

²³⁶ Dziennik Wileński 1917, nr 212, s. 4.

²³⁷ Dziennik Wileński 1917, nr 219, s. 4.

²³⁸ Dziennik Wileński 1917, nr 234, s. 4.

²³⁹ Dziennik Wileński 1918, nr 197, s. 4.

²⁴⁰ Dziennik Wileński 1918, nr 277, s. 4.

²⁴¹ Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 202.

²⁴² Tamże, s. 245.

Zachowały się m.in. świadectwa dokumentów obrazujących: zniszczenie pociągu z zaopatrzeniem w drodze na Halicz, zdobycie Niemirowa i przeprawę przez San. Jednak możliwości filmowania rosyjskich przewag w Galicji dość szybko się skończyły.

Lwowskie kino „Kopernik” w lipcu 1915 roku przypomniało produkcję obrazu sensacyjnego „Najmilszy ze złodziei”, według Kornela Makuszyńskiego. Nie był to jedyny aspekt lokalny programu, bowiem wśród pozostałych tytułów znalazła się dokumentalna relacja „Arcyksiążę Karol Franciszek Józef podczas pobytu swego w Kołomyi – aktualne”²⁴³. Kilka dni później ten sam iluzjon dotożył do szeregu prezentacji zdjęcia pochodzące, co prawda ze stołecznego Wiednia, ale pokazujące manifestacje, jakie tam zostały zorganizowane z powodu odzyskania Lwowa²⁴⁴, a po kilku tygodniach zdjęcia defilady Legionów Polskich w stolicy Austrii²⁴⁵. Tę dokumentalną triadę zamykała prezentacja absolutnej sensacji wieczoru w kinie „Elite” – pełnometrażowego dokumentu „Zdobycie Lwowa”. Nie była to jednak relacja z walk o miasto, lecz filmowe sprawozdanie z parady, jaka odbyła się po opuszczeniu go przez oddziały rosyjskie. Wskazuje na to porządek poszczególnych scen: *przemarsz wojsk, przywitanie Jego Wysokości Arcyksięcia Fryderyka, gen. Böhm Ermollego, szefa sztabu Höltendorffa; owacje ludności; ogólny widok Lwowa*²⁴⁶. Sekwencje te, jako „nadzwyczaj ciekawe zdjęcia epokowej chwili”, po tygodniu pokazało także kino „Apollo”²⁴⁷, które eksploatowało je również w pierwszą rocznicę relacjonowanych wydarzeń pod tytułem „Wkroczenie wojsk naszych do Lwowa dnia 22 czerwca 1915 r.”²⁴⁸. Być może fragmenty owego kilkudziesięciominutowego reportażu były zaprezentowane także w kinie „Kopernik” pod tytułami „Zniszczenie Lwowa po opuszczeniu go przez Rosjan” i „Lwowska straż obywatelska”, ale bardziej prawdopodobne jest, iż były to samodzielnie i niezależnie od wcześniejszych zrealizowane ujęcia, które weszły w skład jednej z kronik, bowiem anonsowane były w zestawie z „walkami nad jeziorem Garda” jako „najnowszy tygodnik wojenny”²⁴⁹. Kolejnym tematem, który wzbudził zainteresowanie wojskowych dokumentalistów i trafił na ekran lwowskiego „Kopernika” było „Zburzenie klasztoru pod Zbylitowską Górą przez nasze haubice w czasie nabożeństwa Moskali w rocznicę urodzin cara”²⁵⁰. Zbylitowska Góra to wieś położona nieopodal Tarnowa, jej frontowe

²⁴³ Kurier Lwowski 1915, nr 196, s. 4.

²⁴⁴ Kurier Lwowski 1915, nr 214, s. 4.

²⁴⁵ Kurier Lwowski 1915, nr 229, s. 3.

²⁴⁶ Kurier Lwowski 1915, nr 215, s. 3.

²⁴⁷ Kurier Lwowski 1915, nr 242, s. 3.

²⁴⁸ Gazeta Poranna, Lwów 1916, nr 2967, s. 2, Kurier Lwowski 1916, nr 303, wyd. wiecz., s. 3.

²⁴⁹ Kurier Lwowski 1915, nr 167, wyd. wiecz., s. 4.

²⁵⁰ Kurier Lwowski 1915, nr 273, wyd. por., s. 4.

znaczenie sprawiło, że po ostrzale artyleryjskim zniszczona została niemal cała jej infrastruktura, w tym kościół, plebania, miejscowa szkoła i zabudowania folwarczne. Zdjęcia zostały wykonane prawdopodobnie wcześniej.

Do kina „Helios” w tym czasie trafiły filmy dokumentalne obrazujące zmagania frontowe w centralnej Polsce: „Zajęcie Skierniewic. Marsz z Łowicza do Warszawy. Atak strzelców na bagnety”²⁵¹, a konkurencyjny iluzjon „Apollo” tydzień później reklamował „autentyczne zdjęcia z placu boju” zatytułowane „Armia niemiecka w Królestwie Polskim”²⁵². Nie wiadomo też, co kryło się pod rekomendowanym przez kino „Kopernik” obrazem „Nasi ułani w polu. Atak ułanów, rekonesans, galop oficerów”²⁵³. Jednak z dużym prawdopodobieństwem należy przyjąć, że chodziło o kawalerzystów Beliny, bowiem tylko w odniesieniu do legionistów prasa lwowska używała identyfikatora „nasi”. Nie ma zatem wątpliwości, kogo ukazywały następne dokumenty wojenne tym razem w repertuarze kina „Apollo”. Pisano o nich:

niezwykłe zajęcie wzbudzić musi film wojenny z działań armii niemieckiej na obu frontach. Wśród przesuwających się przed oczami widzów obrazów wojennych, znajduje się obraz przedstawiający naszych bohaterów-legionistów²⁵⁴.

Tematów zresztą nie brakowało, bowiem w tym okresie sytuacja na froncie wschodnim była dynamiczna. We wrześniu 1915 r., a więc kilka tygodni po zajęciu stolicy Królestwa Polskiego przez wojska niemieckie, do Lwowa trafiła kronika zawierająca, m.in. „najnowsze zdjęcia wojenne: *W zdobytej Warszawie*” prezentowana w „Koperniku”²⁵⁵ oraz „najnowsze i najlepsze zdjęcia otrzymane wprost z Berlina: *Warszawa i Modlin*”, które można było obejrzeć na ekranie kina „Helios”²⁵⁶. Ukazywały one sporo ekspozycji: *zniszczony most ks. Józefa, zbudowany obok nowy most pontonowy, letnią rezydencję królów Polski, Łazienki, Cytadelę, wkroczenie do Modlina, Fort nr 2, kazamaty, jeńcy, niezmierną zdobycz – armaty różnych kalibrów od rewolwerowych do ciężkich japońskich dział oblężniczych itd*²⁵⁷. Frontowe dokumenty uzupełniły jeszcze „Brześć Litewski” w „Koperniku”²⁵⁸ i „Działalność i użytek

²⁵¹ Kurier Lwowski 1915, nr 240, wyd. por., s. 2.

²⁵² Kurier Lwowski 1915, nr 254, wyd. wiecz., s. 3.

²⁵³ Kurier Lwowski 1915, nr 287, wyd. wiecz., s. 4.

²⁵⁴ Kurier Lwowski 1915, nr 300, wyd. wiecz., s. 4.

²⁵⁵ *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1915, nr 309, wyd. por., s. 4.

²⁵⁶ Kurier Lwowski 1915, nr 324, wyd. por., s. 6.

²⁵⁷ Kurier Lwowski 1915, nr 328, wyd. por., s. 4.

²⁵⁸ Kurier Lwowski 1916, nr 44, wyd. por., s. 5.

pociągów pancernych i walki o Lwów”. Ten ostatni obraz prezentowany był w styczniu roku 1916 przez dyrekcję kina „Belle-Vue”, która jednocześnie przypominała o trzy lata wcześniejszą realizację wpisującą się w kultywowanie pamięci o polskich dziewiętnastowiecznych irredentach – „Hołd uczestnikom powstania w 50-tą rocznicę w roku 1913 i chwila przemówienia prezydenta dra Rutowskiego”²⁵⁹. Prezydent Tadeusz Rutowski na razie mógł przez mieszkańców Lwowa być oglądany jedynie na ekranie. Co ciekawe, kiedy wrócił na początku roku następnego do miasta, ponownie stał się przedmiotem zainteresowania filmowców. Być może była to pierwsza publiczna prezentacja nakręconego przed wojną obrazu dokumentalnego – prasa bowiem dość szczegółowo relacjonowała ten pokaz:

Chwile wspaniałego obchodu rocznicy w mieście naszym w roku 1913 ukazały się oczom zebranych w kinie Belle-Vue, jakby wskrzeszone laseczką czarodzieja – wbrew fałom czasu dla których powrót nie istnieje. Maszerowały mnogie i karne szeregi Drużyn Bartoszkowych, skautowych i sokolich, stąpały dumnie oddziały konne, trzepotały się na wietrze proporce w uroczystość bohaterów styczniowych, których zbroją: duchem i ciałem już wkrótce zbroić im się przyszło... Witano przedstawicieli narodu węgierskiego w ich pysznych strojach. Migaty kity i pióropusze panów węgierskich i polskich. I można był ujrzeć gest drogiej postaci przemawiającego Rutowskiego. Gdy zajaśniała ta siwa, dostojna głowa, nagły, jednomyślny grzmot oklasków zerwał się na sali, jak gdyby czcigodny mówca mógł go styszeć... Z aktualnych i udatnych zdjęć wyświetlanych przy dźwiękach marszów narodowych, biło ożywczo i gorąco serce polskiego Lwowa z czasów przedwojennego, bujnego rozkwitu stolicy²⁶⁰.

Docierające do Lwowa kroniki wojenne nadal ukazywały polski teatr zmagających armijnych i narodowe formacje z orzełkiem na czapkach i na guzikach mundurów. Wśród nowości stycznia roku 1916 znalazł się kolejny filmowy przegląd wydarzeń wiedeńskiej wytwórni „Sascha”. Zawierał on zdjęcia „Legionistów II Brygady pod Czerniowcami i walki nad Wereszycą”²⁶¹, a prasa zachęcała do ich obejrzenia następująco:

Program ostatni zawiera przede wszystkim doskonale zdjęcia z pola walki Legionów i z nadzwyczajną plastyką przeprowadzone plany walk pod Lwowem na wstępie kampanii²⁶².

²⁵⁹ *Tragedia pijaka*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2687, s. 4. Być może kopia tego filmu powstała na zamówienie kina „Belle-vue”, które będąc częścią kompleksu hotelowego, wielokrotnie udostępniało swe pomieszczenia na miejscowe realizacje filmowe, patrz: Jurij Wynnyczuk, *Knajpy Lwowa*, tłum. z języka ukraińskiego: Viktoriya Yurchenko, Sebastian Delura, Warszawa 2008, s. 242.

²⁶⁰ (gr.) *Rocznica styczniowa w kinematografie*, Gazeta Poranna 1916, nr 2693, s. 3.

²⁶¹ *Kinoteatr Belle-Vue*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2700, s. 3.

²⁶² *W kinoteatrze Belle-Vue*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2704, s. 4.



W styczniu 1916 roku zapadła decyzja o postawieniu we Lwowie naprzeciw Kasy Oszczędności pomnika „Rycerza w zbroi”. Była to postać wykonana na wzór znajdującego się na wiedeńskim placu Schwarzenberga postumentu „Wehrman in Essen” – jej szczególny walor polegał na tym, że można było kupować specjalnie wykonane gwoździe, które wbite w statuę upamiętniały ofiarodawcę, a wydane przez niego pieniądze przeznaczyć na wzniosły cel, nad którym czuwał specjalnie powołany komitet złożony z wybitnych przedstawicieli środowisk wojskowych i cywilnych²⁶³. Rzeźba miała 2 m 60 cm, a jej autorem był profesor miejscowej szkoły przemysłowej Józef Nalborczyk. Odświeżenie „Żelaznego rycerza we Lwowie” 2 kwietnia było bardzo uroczyste – notabłom i zgromadzonej publiczności towarzyszyła kamera, zaś zareje-

²⁶³ Kronika lwowska. „Wehrman” we Lwowie, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 18, s. 5.

strowane ujęcia zostały pokazane w kinie „Apollo”²⁶⁴ i „Kopernik”²⁶⁵. Projekcje zapowiedział także „Kinoteatr Czerwonego Krzyża” przy ul. Akademickiej, jednocześnie informując, iż zdjęcia wykonana wiedeńska wytwórnia Roberta Müllera, ta sama, która kilkanaście miesięcy wcześniej wyposażyła i zaopatrywała w repertuarowe obrazy ten właśnie kinematograf²⁶⁶. Relacja była bardzo szczegółowa i składała się z następujących części: *przywitanie komitetu „Żelaznego Rycerza” i dostojników przez komisarza rządowego p. Grabowskiego; wystąpienie komendanta miasta Lwowa generała majora Franciszka Rimla, który zabrał głos w imieniu cesarza Franciszka Józefa; wbiecie przez Rimla, również w zastępstwie monarchy, pierwszego gwoźdźcia; wbiecie pozostałych gwoździ przez komisarza Grabowskiego, arcybiskupa Józefa Bilczewskiego, konsula honorowego Argentyny Mieczysława Pinińskiego, dyrektora policji Reindendera i innych, defiladę wojskową przed gen. Rimlem, pożegnanie oficjeli i ogólny widok tłumnie zgromadzonej publiczności podczas uroczystości odstonięcia*²⁶⁷.

Lwów śledził losy wywiezionego wraz z całym Prezydium Rady Miejskiej przez Rosjan prezydenta miasta Tadeusza Rutowskiego, postaci szczególnie popularnej i cieszącej się niekwestionowanym szacunkiem. Po dziewiętnastu miesiącach tułaczki w lutym 1917 roku został entuzjastycznie powitany przez tysiące rodaków, którzy zgromadzili się na trasie jego powrotu. Już wtedy wiedzieli oni, że chwile te zostaną uwiecznione na taśmie filmowej, bowiem komitet powitalny przekazał miejscowym dziennikom oświadczenie, w którym zapowiedział:

Powszechnie towarzystwo kinematografów i filmów „Phillip i Pressburger” w Wiedniu uczyni zdjęcia kinematograficzne z uroczystości przywitania prezydenta Rutowskiego i wyśle w tym celu specjalnego operatora fabryki „Sacha” z Wiednia do Lwowa. Film ten ukaże się następnie w kinematograficznych „Tygodnikach wojennych” w Austrii i Niemczech. Część dochodu z powyższego zdjęcia odda wspomniane towarzystwo do dyspozycji komitetu Tadeusza Rutowskiego²⁶⁸.

Tempo tej realizacji było zaiste rekordowe – już cztery dni po ulicznej fecie miejscowe iluzjony „Kopernik”, „Uciecha” i „Kino Czerwonego Krzyża” przy ul. Akademickiej wyświetliły dokument pierwotnie zatytułowany „Rutowski wybawca Lwowa”²⁶⁹.

²⁶⁴ Kurier Lwowski 1916, nr 230, wyd. wiecz., s. 3.

²⁶⁵ *Kino Kopernik*, Kurier Lwowski 1916, nr 241, wyd. wiecz., s. 3.

²⁶⁶ „*Odstonienie Rycerza we Lwowie*”, *Gazeta Wieczorna* 1916, nr 2894, s. 4.

²⁶⁷ „*Odstonienie Rycerza we Lwowie*”, Kurier Lwowski 1916, nr 243, wyd. wiecz., s. 4.

²⁶⁸ *Powrót dra Rutowskiego*, *Głos Narodu* 1917, nr 24, wyd. pop., s. 2, *Zdjęcia kinematograficzne z powołania dr. Rutowskiego we Lwowie*, *Nowa Reforma* 1917, nr 45, wyd. pop., s. 2.

²⁶⁹ Kurier Lwowski 1917, nr 61, wyd. wiecz., s. 2.

Prezentowano go także jako „Uroczystości prezydenta Rutowskiego – obrońcy polskości Lwowa”, jednocześnie zaznaczając, iż „zdjęcia jedyne i prawdziwe” zostały wykonane na polecenie c.k. komendy miasta²⁷⁰.

Niezwykła aktualność tego filmu podnosi jeszcze jego na wskroś dla Lwowa lokalny charakter, gdyż jest on niejako fotografią współczesnego Lwowa i to w chwili jego żywiołowej radości, wywabiającej mnóstwo jego mieszkańców na ulicę²⁷¹.

Dokument o prezydencie Rutowskim, powstał prawdopodobnie z inspiracji wojskowych władz miasta, które zleciły jego realizację miejscowej agencji wspomnianej wiedeńskiej firmy „Philipp i Pressburger”. Być może autorem zdjęć był Norbert Siegelbaum, pełniący funkcję dyrektora tego przedsiębiorstwa i osobiście zaangażowany w organizowanie filmowego życia Lwowa, entuzjasta²⁷². Niewykluczone, że jednocześnie pracowało wielu kinematografistów, bowiem relacjonując powrót Rutowskiego, korespondent agencji Wolffa zauważył, że „podczas uroczystości kilka aparatów kinematograficznych dokonywało zdjęć”²⁷³. Przygotowanie fotochemiczne i montaż odbyły się w laboratorium wiedeńskiej wytwórni „Sascha” i z całkowitą pewnością zrealizowano także wersję, którą eksploatowano w iluzjonach państw centralnych²⁷⁴. Jak się wydaje, operator umieścił kamerę we wnętrzu samochodu, który towarzyszył konwojowi, bowiem jedną z atrakcji podnoszoną w inseratach, był fakt, iż „jak najskrupulatniej została zdjęta droga z dworca do miasta z automobilu”²⁷⁵. Tadeusz Rutowski wraz z małżonką pierwszego dnia prezentacji odwiedzili kinoteatr „Kopernik”, którego właściciel dla uczczenia jego obecności ofiarował 100 koron na konto funduszu imienia prezydenta Lwowa, którego prezesem został rektor Uniwersytetu prof. Kazimierz Twardowski – zresztą wielki admirator kinematografu²⁷⁶.

Kolejny polski obraz dokumentalny pokazany we Lwowie składał się z relacji zarejestrowanych przez warszawskiego „Sfinksa” i Urząd Filmowy, ale prawdopodobnie został zmontowany na miejscu na potrzeby lokalnej prezentacji. „Z dni świtu Polski” – „przegląd minionych a niezapomnianych chwil” wyświetlony na początku czerwca

²⁷⁰ Kurier Lwowski 1917, nr 64, wyd. por., s. 2.

²⁷¹ *Uroczystości przyjęcia prezydenta Rutowskiego*, Kurier Lwowski 1917, nr 64, wyd. por., s. 6.

²⁷² *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1917, nr 65, wyd. wiecz., s. 3.

²⁷³ *Dr Rutowski we Lwowie*, Głos Narodu 1917, nr 28, wyd. por., s. 3, *Uroczyste powitanie Rutowskiego we Lwowie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1917, nr 33, s. 6, *Powitanie dra Rutowskiego we Lwowie*, Nowa Reforma 1917, nr 54, wyd. por., s. 3.

²⁷⁴ *Zdjęcia z powitania dra Rutowskiego w Wiedniu*, Gazeta Wieczorna 1917, nr 3359, s. 5-6.

²⁷⁵ *Uroczystości prezydenta Rutowskiego*, Gazeta Wieczorna 1917, nr 3377, s. 7.

²⁷⁶ *Komunikaty*, Kurier Lwowski 1917, nr 74, wyd. por., s. 6.

1918 roku w „Koperniku” stanowił kalejdoskop relacji, w których rozpoznajemy reportaże pokazywane kilka miesięcy wcześniej na terenie Kongresówki: „Rada Stanu, Parady (rewie) Legionów Polskich, Legiony na Polesiu, Kamieńsk (Dom rekonwalescentów), Uroczystości Bożego Ciała w Warszawie oraz cały szereg historycznych wypadków w Królestwie Polskim”²⁷⁷. W tym czasie polska prasa, szczególnie galicyjska, śledziła losy sądzonych w Marmaros-Sziget (obecnie Syhot Marmaroski na terenie Rumunii) 174 żołnierzy i oficerów Legionów, którym monarchia austro-węgierska zarzucała bunt i zdradę. Oficerowie tacy, jak: Roman Górski, Włodzimierz Zagórski czy kapelan oddziałów Józef Panaś, którzy sądzeni w trybie doraźnym mogli zostać skazani na karę śmierci, stali się bohaterami narodowymi w tamtych dniach. Ich ekranową obecność wykorzystał zarząd kinematografu, by podnieść rangę omawianych seansów:

Bojownicy niepodległości, zuchowaci Legioniści Polscy przeżywający obecnie najtragiczniejsze chwile w Marmaros-Sziget z głównymi oskarżonymi jak: major Zagórski, rotmistrz Okołowicz i inni ukazują się w wyświetlanym przeglądzie historycznym pt. „Z dni świtu Polski”²⁷⁸.

We wrześniu miejscowe kino „Korso” pokazało „Legiony polskie w ogniu pod Brześciem Litewskim”²⁷⁹.

Kraków

W Krakowie jedynie inicjatywy produkcyjne podejmowane były w roku 1917, choć pochodzenie zrealizowanych wtedy dokumentów nadal jest zagadką. Od 11 do 17 maja kinoteatr „Sztuka”, znajdujący się w hotelu „Saskim” przy ul. Świętego Jana, pokazał „niezwykle interesujące zdjęcia – Kraków w czasie wojny” pomyślane jako nadprogram filmu z Francescą Bertini „Dama kameliowa”²⁸⁰. Zbigniew Wyszyński autor filmowej monografii Krakowa wspomina ten film, choć nie podaje żadnych danych mogących go zidentyfikować²⁸¹. Obraz ów jesienią tego roku pokazywał warszawski kinoteatr „Polonia”, a jego właściciel reklamował go jako produkcję własną. Mogło to być oczywiście jedynie zabiegiem retorycznym, bowiem kolejność premier wskazywałaby raczej na wędrówkę filmu z Małopolski do Królestwa Polskiego – choć oczywiście z braku źródeł niczego przesądzać nie można.

²⁷⁷ Kurier Lwowski 1918, nr 260, wyd. por., s. 7. Wśród tematów zaprezentowanych w ramach tego filmu montażowego, jedynie zdjęcia z sanatorium w Kamieńsku, którego komendant prowadził zresztą konsekwentną akcję filmową, nie były prezentowane oddzielnie.

²⁷⁸ Kurier Lwowski 1918, nr 272, wyd. por., s. 7.

²⁷⁹ Kurier Lwowski 1918, nr 414, wyd. por., s. 7.

²⁸⁰ Nowa Reforma 1917, nr 225, wyd. por., s. 4, Ilustrowany Kurier Codzienny 1917, nr 132, s. 8.

²⁸¹ Zbigniew Wyszyński, *Filmowy Kraków 1896-1917*, Kraków 1975, s. 313.

Wątpliwości budzi także następny dokument – tym bardziej, że jego kronikarski walor bynajmniej nie musi oznaczać, iż była to produkcja zewnętrzna, dokonana przez operatorów rejestrujących na potrzeby agencyjne ważne wydarzenia państwowe. Do takich z pewnością zaliczyć należało wizytę w pierwszym tygodniu maja tego roku nowego cesarza Karola I wraz małżonką Zytą de Bourbon-Parma w Galicji i oczywiście też w Krakowie. Relacja pokazana została w kinie „Opieka” zaledwie dwa dni po zakończeniu prezentacji wcześniej omówionego dokumentu – 19 maja 1917 roku²⁸². Wydaje się, że istnieje związek między tymi demonstracjami. Prawdopodobnie materiał, jaki składał się na poszczególne sekwencje tych dwóch obrazów, wyszedł spod tej samej operatorskiej ręki – obrazy ulic, skwerów, ludzi w majowe dni 1917 roku złożyły się na „Kraków w czasie wojny”, zaś celebra związana z dworską etykietą obrazująca trwające niewiele ponad 3 godziny wydarzenie, podczas którego najważniejsze były przyjazd i pożegnanie monarszych gości, stanowiła modus narracji „Pobytu pary cesarskiej w Krakowie”. Jest jeszcze jedna możliwość – krakowskie gazety nie odnotowały obecności operatorów filmowych, natomiast zamieściły informację o zarejestrowaniu uroczystości na zdjęciach fotograficznych. Dokonać tego mieli pracownicy Zakładu Artystycznej Fotografii „Adela”. Kto wie, być może na ekranie kina „Opieka” pokazane zostały wykonane przez nich sekwencje, o których konserwatywny „Czas” donosił:

Wjazd Najjaśniejszych Państwa z ulicy Floriańskiej ku Rynkowi, zdjęty został przepięknie – obrazowo. W chwili zaś gdy Najjaśniejsi Państwo opuszczali wrota kościoła Najświętszej Marii Panny i licznie zebrana przed kościołem ludność wznosić zaczęła okrzyki na cześć pary królewskiej: w tym właśnie momencie serdecznego spojrzenia na tłum pary cesarskiej – dokonał wspomniany zakład zdjęć fotograficznego w swym nastroju wprost bajecznego – Również zdjęcie przyjazdu Najjaśniejszej Pani wraz z panią namiestnikową do szpitala wojskowego wypadło obrazowo i znakomicie²⁸³.

Trzecim ze zrealizowanych w Krakowie dokumentów była „Praca sądu krakowskiego na ewakuacji w Ofomuńcu”, o którym w wykazie filmów zrealizowanych w Krakowie przez miejscowe wytwórnie wspomina Zbigniew Wyszyński²⁸⁴. Poza tym nic o tej produkcji nie wiadomo.

²⁸² *Kino „Opieka”*, Nowa Reforma 1917, nr 229, wyd. por., s. 3, *Kino Opieka*, Naprzód 1917, nr 115, s. 4.

²⁸³ *Nadestane. W dniu historycznym*, Czas 1917, nr 213, wyd. wiecz., s. 3.

²⁸⁴ Zbigniew Wyszyński, dz. cyt.

Lublin

Jednym z niewielu sygnałów, jakie mogą świadczyć o podejmowaniu na ziemi lubelskiej incydentalnych inicjatyw produkcyjnych był zaprezentowany pod koniec czerwca 1916 roku w czołowym kinie stolicy austriackiej okupacji „Oazie” dokument „Okolice Ryk”²⁸⁵. W tym samym czasie nowo powstały iluzjon „Polonia” uroczystą projekcją „Legionów polskich w ogniu” uzupełnił relacją „Zdobycie Przemyśla” – będącą z całą pewnością dziełem jednej z wiedeńskich kronik wojennych. „Na filmie przesuwają się obraz przeszło stutysięcznej armii” – anonsowała na początku lipca miejscowa „Ziemia Lubelska”²⁸⁶. W repertuarze, szczególnie kresowych iluzjonów, wyodrębniano też relacje z ziem, które należąc do niegdysiejszej Rzeczypospolitej, mogły być traktowane jako polskie. Z pewnością z polską kulturą, rodzimą historią i to nie tylko poprzez odniesienia Sienkiewiczowskie, kojarzyły się miasta guberni podolskiej. Stąd prezentowane w styczniu 1915 r. w lubelskiej „Oazie” „Bombardowanie przez Austriaków Kamieńca Podolskiego” było wyakcentowane jako szczególnie atrakcyjny komponent programu²⁸⁷.

Seansem zagadkowego obrazu „Polska” zainaugurował sezon jesienny roku 1916 właściciel kinematografu „Oaza”²⁸⁸. Być może krył się pod tym tytułem jeden z wcześniej omówionych, a przywiezionych z Warszawy przez ruchliwego właściciela „Oazy” Kozłowskiemu dokumentów, a może był to montaż kilku samodzielnie nakręconych reportaży, choć też możliwe jest, że nadanie tak nacechowanego tytułu miało charakter pretekstowy i stanowiło jedynie sygnał natury promocyjnej. „Polska” wyświetlana była przez tydzień i nie doczekała się żadnego omówienia w miejscowej prasie. Podobne dylematy budzi także pokaz zorganizowany w teatrze świetlnym „Urania” na początku października tego roku. Czym był liczący 5800 metrów i trwający 3 godziny film w wykonaniu artystów polskich teatrów warszawskich „Kwiaty polskie”? Zapewne którąś z produkcji „Sfinksa” i Urzędu Filmowego Wojska Polskiego²⁸⁹. W jednej ze zdawkowych notatek obraz nazwany został „wielce ciekawym zbiorem autorów polskich”, a więc może były to dwa albo trzy tytuły połączone w jeden program²⁹⁰.

²⁸⁵ „Oaza”, Ziemia Lubelska 1916, nr 31, wyd. pop., s. 2.

²⁸⁶ W kinoteatrze „Polonia”, Ziemia Lubelska 1916, nr 335, wyd. por., s. 3.

²⁸⁷ *Kronika. Program „Oazy”*, Ziemia Lubelska 1915, nr 24, s. 3. Był to zrealizowany przez Chanżonkowa obraz, który Wieniedikt Wiszniewski identyfikuje pod dwoma oryginalnymi tytułami: „Kamieniec-Podolsk, podwierszysia nabiegu awstrijców 4 augusta 1914 (Kamieniec-Podolsk poslje obstrieta awstrijców) ukazujący zdjęcia zarejestrowane w sierpniu 1914 roku, prawdopodobnie część wykorzystanego materiału została wmontowana do podpisanego przez „Gaumonta” obrazu „Kamieniec-Podolsk” zaprezentowanego rok później, patrz: Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 212, 247.

²⁸⁸ Ziemia Lubelska 1916, nr 493, wyd. por., s. 1.

²⁸⁹ Ziemia Lubelska 1916, nr 561, wyd. por., s. 1.

²⁹⁰ *Urania*, Ziemia Lubelska 1916, nr 561, wyd. por., s. 1.

Relacją prezentowaną zapewne także jako część kronik wojennych były „Walki o Kołomyję” pokazane w styczniu 1918 roku w lubelskim teatrze świetlnym „Oaza”²⁹¹. O ile dokument o tym tytule ustaliłem jedynie w repertuarze kin prowincjonalnych, np. w Sosnowcu wyświetlał go iluzjon „Zacisze”²⁹², o tyle wprowadzony do repertuaru już po ustanowieniu polskich władz państwowych reportaż „Warszawa w oczekiwaniu Piłsudskiego” musiał być eksploatowany w projektowanej stolicy państwa polskiego choć nie ma pewności, z jakiej pochodził wytwórni²⁹³.

Zagłębie Dąbrowskie

Zrealizowane w Sosnowcu dokumenty prawdopodobnie były efektem zlecenia właścicieli miejscowych kinematografów. Dotyczyły wyjątkowych wydarzeń, które integrowały miejscowe polskie społeczeństwo, ale były też wśród ustalonych tytułów takie, które powstały okazjonalnie. Do ostatniej kategorii należy zaliczyć reportaż „Wyścigi cyklistów w Sosnowcu” i obraz prawdopodobnie nakręcony przez tego samego operatora – „Święto strzelców na Górnym Śląsku”. W takim zestawie zaprezentował je w marcu 1915 roku częstochowski iluzjon „Odeon”²⁹⁴. Nie mamy pewności, że zostały one zarejestrowane wiosną tego roku – a nawet nie da się wykluczyć, że powstały jeszcze przed wybuchem wojny.

W 1917 roku obchody kościuszkowskie z uwagi na mijającą równo 100-letnią rocznicę śmierci naczelnika powstania były wyjątkowo uroczyste. Nie wiemy, czy kinomani czytający w październiku kolejny anons kina „Oaza”, sobotnie, niedzielne i poniedziałkowe prezentacje „Nadzwyczajnych dodatków odnoszących się do uroczystości kościuszkowskich” kojarzyli z utrwalonym na celuloidowej taśmie wizerunkiem ich miasta²⁹⁵. Zresztą znamy ich porządek i wydaje się, że dla stworzenia okolicznościowej atmosfery wykorzystano konglomerat złożony z rozmaitych wcześniejszych realizacji, bynajmniej nie tylko dokumentalnych. Wieczór kościuszkowski zorganizowany 14 i 15 października składał się z dwóch części – estradowej i filmowej. Pierwszą wypełniało chóralne wykonanie pieśni patriotycznych, drugą zaś pokazy: przeźroczy „Ractawice”; przysięgi Kościuszki na Rynku Krakowskim, wymarszu kosynierów oraz ostatnich dni legionów w Warszawie, w tym „przyjazdu płk. Minkiewicza z niewoli rosyjskiej, grupy oficerów legionowych, między innymi uczestnika bohaterskiej szarży

²⁹¹ Ziemia Lubelska 1918, nr 56, wyd. por., s. 1.

²⁹² Iskra 1918, nr 118, s. 2.

²⁹³ Ziemia Lubelska 1918, nr 547, wyd. por., s. 1.

²⁹⁴ Gонец Częstochowski 1915, nr 64, s. 1.

²⁹⁵ Iskra 1917, nr 230, s. 3.

pod Rokitną por. Jagryma Maleszewskiego, wymarszu legionów na front bojowy”²⁹⁶. Zatem była to fabularno-dokumentalna składanka złożona z dwóch aktów filmu Franza Portena eksploatowanego w tych dniach w kinach Zagłębia Dąbrowskiego pod tytułem „125 lat niewoli Polski” i legionowych dokumentów, które wcześniej były pokazywane w warszawskich iluzjonach. Sosnowiczanie nie musieli natomiast się niczego domyślać, kiedy po kilku dniach na ekranie „Teatru Zimowego”, jako nadprogram filmu z Fern Andrą „Puchar szczęścia i goryczy”, zapowiedziano zdjęcia „z obchodu setnej rocznicy śmieci Kościuszki w Sosnowcu – będziemy mogli ujrzeć na ekranie po raz wtóry: cechy, szkoty i stowarzyszenia” – donosiła lokalna „Iskra”²⁹⁷. Zresztą projekcje te potraktowane zostały jako wydarzenie bez precedensu:

Na ekranie w Teatrze Zimowym ukazuje się od wczoraj pochód instytucji sosnowieckich ze sztandarami, wieńcami itp. do pomnika Kościuszki. Zdjęcia są tak wyraźne, że każdego z uczestników poznaje się od pierwszego rzutu oka. Nic dziwnego, że pokaz ten cieszy się ogromną frekwencją²⁹⁸.

Dokument ten wyświetlany miał być przez kilka tygodni i znalazł się też w repertuarze innych sosnowieckich kinematografów.

Toruń

Będąca częścią niemieckiej aktywności lokalna wytwórczość filmowa dała o sobie znać w ostatnich dwóch latach wojny. Na podstawie ustalonych przez Katarzynę Kluczward tytułów trudno jednak orzec, które z nich były częścią sprawozdawczości czołówek filmowych, a których produkcja wynikała z autentycznej potrzeby zarejestrowania wizerunku miasta. Pierwszy z nich, moim zdaniem, wskazuje na agencyjne pochodzenie – „Neueste Kriegsberichte – Aufnahmen von Thorn” (Najnowsza korespondencja wojenna – zdjęcia z Torunia), choć autorka książki o filmowych tradycjach miasta przypisuje ją Maxowi Müllerowi, który już w okresie przedwojennym wykazywał niezwykłą, jak na prowincjonalne warunki, wrażliwość filmową. Anonsujące sierpniowe projekcje w 1917 roku, prasowe notatki szczegółowo wskazywały poszczególne sceny: promenada przed kościołem garnizonowym, koncert orkiestry 176. Regimentu Piechoty, pomnik cesarza Wilhelma, uroczystości w Viktoria Park, tańce cygańskie i wiwaty w ogrodzie²⁹⁹, ale nie rozwiewają żadnych, co do ich autorstwa, wątpliwości. Następnym dokumentem bez wątplenia został wyprodukowany przez

²⁹⁶ Iskra 1917, nr 234, s. 3.

²⁹⁷ *Nasze kinematografy*, Iskra 1917, nr 245, s. 2.

²⁹⁸ *Echa pochodu kościuszkowskiego*, Iskra 1917, nr 247, s. 2.

²⁹⁹ Katarzyna Kluczward, *Toruńskie teatry świetlne, czyli kina, wytwórczość filmowa i miejscowe gwiazdy 1896-1939. O kulturze czasu wolnego dawnych torunian*, b/w, s. 128.

miejscowe siły, wśród których Max Müller był najbardziej konsekwentnym graczem. Film „Hindenburg’s 70. Geburtstagfeier AM 2. October 1917 in Thorn” (Obchody 70. rocznicy urodzin Hindenburga 2 października w Toruniu) został podpisany jako „Aufnahme von Zentral Theater Thorn”, czyli zdjęcia teatru Zentral w Toruniu. Zestaw obrazów przypomina wcześniejszą realizację: posadzenie dębu Hindenburga, przemówienie na Hindenburgstr., święto sportowe garnizonu, przybycie generalicji na miejsce festynu, koncert orkiestry, co może z jednej strony potwierdzać przekonanie o lokalnym pochodzeniu wcześniejszego reportażu, ale równie dobrze może świadczyć o umiejętności podpatrywania sposobów realizacji dokumentalnych stosowanych w oficjalnych filmowych przekazach. Ostatni toruński dokument z okresu Wielkiej Wojny, prawdopodobnie także Müllera pochodzi z sierpnia 1918 roku i pokazywany był jako „Gouvernements-Sportfest in Thorn (Rządowe święto sportu w Toruniu)³⁰⁰.

³⁰⁰ Tamże.

Prasa a film

W przededniu Wielkiej Wojny prasy filmowej na ziemiach polskich prawie nie było. Trudno się dziwić, rosyjski obieg kinematograficzny, a Królestwo Polskie było przecież częścią Imperium, zaspokajały liczne i dobrze redagowane pisma centralne, głównie moskiewskie i petersburskie, które z jednej strony tworzyły płaszczyznę, na której ścierały się poglądy dotyczące obowiązków kinematografu wobec kultury, z drugiej zaś prezentowane były deklaracje estetyczne stymulowane rzucaniem podejrzanych cieni na gładź ekranową. Przykładem ilustrującym pierwszą strategię może być artykuł dramaturga Nikołaja Jewrieinowa „Radość w kinematografie”, drugą natomiast reprezentował tekst, jednego z założycieli poetyckiej grupy akmeistów Siergieja Gorodieckiego, „Życiopisanie” – oba opublikowane w petersburskim „Kinematografie”¹. „Kinematograf” redagowany przez A. P. Nagelia ukazywał się w latach 1915-1916 i był jednym z kilkunastu filmowych periodyków, jakie czytane były na terenie państwa Romanowów we wczesnym okresie organizowania się instytucji kinematograficznej. Poza nim istniały następujące branżowe czasopisma:

- „**Sine-fono**” (1907-1918) najstarsze rosyjskie pismo filmowe powstałe z inicjatywy jednego z pionierów tej kinematografii P. G. Thiemanna, redaktorem naczelnym był przez ponad dziesięć lat działalności S. W. Lurie;
- „**Kino**” (1907-1908) – dodatek filmowy do czasopisma „Swiatopis” – „poświęcony kinematografii i związanym z nią problemom” wydawany w Moskwie;
- „**Wiestnik kinematografow w St. Peterburgie**” (1908) tygodnik redagowany przez M. I. Ramma (ukazało się dziesięć numerów);
- „**Kinemo. Żurnał žiwoj fotografii**” (1909-1910) miesięcznik wydawany w Moskwie, który po ukazaniu się w styczniu 1910 roku numeru 21, przekształcił

¹ Nikołaj Jewrieinow, *Radość w kinematografie*, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekł. i oprac. Tadeusz Szczepański i Bogusław Żytko, Gdańsk 2001, s. 49, Siergiej Gorodiecki, *Życiopisanie*, tamże, s. 50-52.

się w kwartalnik „**Kine-żurnał. Żiwaja fotografia**” (1910-1917) redagowany przez N. I. Kagana do wybuchu rewolucji lutowej 1917 r.;

- **Ekran i sciena. Żurnał siniematografii i fotografii** (1910) efemeryczny tygodnik wydawany w Rostowie nad Donem. Prawdopodobnie ukazał się tylko jeden numer;
- **Sinema-Pate. Jeżeniedielnik nowostiej dla siniematografa** (1910-1914) wydawany co tydzień informator rosyjskiego oddziału wytwórni Pathé;
- **Kiniemakolor** (1910-1911) pismo wydawane w St. Petersburgu przez E. Czerpunowa;
- **Kiniematograficzeskij teatr** (1911-1912) informator wytwórni Torgowij Dom Prodafilm wydawany w St. Petersburgu;
- **Nasza niediela. Organ poswiaszczennyj woprosam kiniematografii** (1911-1917) tygodnik wydawany w Moskwie i redagowany przez P. E. Perena;
- **„Wiestnik kiniematografii”** (1911-1917) wydawany w Moskwie z inspiracji i dzięki funduszom A. Chanżonkowa, będący kroniką wydarzeń i najważniejszym źródłem do dziejów kinematografii przedrewolucyjnej Rosji;
- **„Żiwoj ekran”. Żurnał poswiaszczennyj intieriesam kiniematografii”** (1912-1917) pomyślany jako dwumiesięcznik, ale ukazujący się nieregularnie w Rostowie nad Donem;
- **„Kino-tieatr i żizń. Jeżeniedielnyj ilustrirowanyj żurnał”** (1913) efemeryczny tygodnik wydawany przez oficynę „Kinotieatr i żizń” – ukazało się jedynie sześć jego numerów;
- **Razumnyj kiniematograf i nagliadnyja posobija** (1913-1914) czasopismo wydawane w Jekaterynburgu przez N. P. Tichnowa;
- **„Nowosti ekrana: Kiniematograficzeskij litieraturno-chudożestwiennyj żurnał”** (1913-1914) gazeta ukazująca się dwa razy w tygodniu;
- **Ekler-żurnał** (1913-1914) informator moskiewskiego oddziału francuskiego Towarzystwa „Eclair”;
- **„Jużanin”. Żurnał poswiaszczennyj interiesam kiniematografii Juga Rossii”** (1915-1916) wydawany i redagowany przez D. I. Charytonowa w Charkowie;
- **„Piegas. Żurnał iskusstw”** (1915-1916) miesięcznik wydawany w Moskwie z inicjatywy Rosyjskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, a należący do koncernu A. Chanżonkowa;
- **„Projektor. Dwuniedielnyj żurnał poswiaszczennyj intieriesam kiniematografii”** (1915-1918) branżowy dwutygodnik wydawany przez Josifa Jermoljewa;

- „**Drug diejatielej kino-variétè-miniatiur. Jezeniedielnyj organ poswiaszczennyj niżdjam artistow i władielciew tieatrow Kino Variétè-Miniatiur-cirk**” (1916) efemeryczny tygodnik wydawany w Petersburgu przez W. M. Goldenę;
- „**Ekran Rossii. Dzuniedielnyj żurnał ruskaj kiniematografii**” (1915-1916) nieudana inicjatywa wydawnicza Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego, ukazały się jedynie trzy numery.



Powyższy wykaz zapewne nie jest kompletny, ale tworzy niezwykle rozległy obraz zjawiska, które za ziemiach polskich pod zaborami prawie nie występowało. Prawdopodobne jest to, że do 1915 roku rosyjska prasa filmowa czytana była przez właścicieli kinoteatrów w Królestwie, zważywszy na konieczność pozyskiwania filmów z moskiewskich firm dystrybucyjnych. Świadczy o tym obecność korespondencji warszawskich na łamach „Sine-Fono” czy „Wiestnika Kiniematografii”, odnotowana przez polskich historyków kina. Natomiast zainicjowane po 1914 roku przedsięwzięcia wydawnicze mogły oddziaływać jedynie na te środowiska artystyczne, których losy wojenne wyгнаły poza granice ziem byłej i przyszłej Rzeczypospolitej, po prostu te pisma nie trafiały na teren niemieckiej i austro-węgierskiej okupacji.

Z podobnymi trudnościami przed wybuchem Wielkiej Wojny borykała się też czeska kultura audiowizualna. Co prawda już w latach 1907-1908 w Brnie Dominik Morgenstern rozpoczął wydawanie „Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie”, pisma będącego jednocześnie poradnikiem dla właścicieli kin pomagającym rozwiązywać techniczne problemy związane z eksploataowaniem taśmy filmowej, jak i nośnikiem informacji o repertuarze kierowanego przezeń pierwszego brneńskiego iluzjonu „The Empire Bio Co.”, ale był to głos odosobniony². Nieco później, od 1911 roku, edytowano jeszcze trzy inne tytuły:

- „**Kinematografické listy**” reklamowy nieregularnik reprezentujący austriacką firmę Rády-Maller;
- „**Kino**” branżowy tygodnik będący oficjalnym organem Związku Właścicieli Kin w Królestwie Czeskim;
- „**Český kinematograf: Časopis věnovaný kinematografu a příbuzným odvětvím**” – najambitniejsza inicjatywa wydawnicza, której patronował František Tichý³, a redaktorem był J. Proška. Pismo to ukazywało się w latach 1911-1912 i poruszało na swych łamach, m.in. problematykę obrony czeskich kinematografów przed nadmiernie restrykcyjnymi regulacjami fiskalnymi obowiązującymi w Cesarstwie Austro-Węgierskim. Poza tym nieobce były redaktorom „Českého kinematografa” zagadnienia misji edukacyjnej filmu, co było zrozumiałe, jako że Tichý, z inicjatywy nauczyciela praskiego gimnazjum realnego Josefa Kesla, przygotował zestaw prezentacji filmowych dla uczniów tej szkoły wykorzystywany przez kilka lat w procesie nauczania. Było to pozytywnie komentowane przez czeską opinię publiczną.

Tworzenie czeskiej prasy filmowej rozpoczęło się dopiero po roku 1918 i od tego momentu zaczęła ona wykazywać podobną do polskiej dynamikę, mnożąc tytuły i organizując przestrzeń dla poważnej refleksji nad celuloidową komunikacją. W takich pismach, jak: „Český filmový svět” (1922-1928) czy „Filmový kurýr” (1927-1944) regularnie pomieszczali swoje teksty m.in. Vítěslav Nezval i Jan Kučera⁴.

² Ivan Klimeš, *Kinematograf, Rakouský stát, a české země 1895-1912 (část druhá)*, Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetyku filmu, Ročník 14, 2002, č. 2, s. 56.

³ Markéta Lošťáková, *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918-1938*, Příbram 2012, s. 10.

⁴ Czeską myśl filmową znakomicie ilustruje wydawnictwo źródłowe *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, red. Petr Szczepanik-Jaroslav Anděl, Praha 2008. Niemal wszystkie teksty zamieszczone w przywołanej antologii, opublikowane zostały też w języku polskim, patrz: *Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, wprowadzenie: Jaroslav Anděl, Petr Szczepanik, postłowie: Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2005, *Czeska myśl filmowa. Tom 2: Reguły gry*, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, wprowadzenie: Jaroslav Anděl, Petr Szczepanik, postłowie: Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2007.

Na ziemiach polskich przed rokiem 1914 problematyka filmowa pojawiała się głównie na łamach czasopism kulturalnych lub literackich. Podejmowały ją, m.in. „Biesiada Literacka”, „Świat”, „Tygodnik Ilustrowany”, a ukazujące się w latach 1911-1914 „Nowiny sezonu. Pismo ilustrowane społeczno-literackie, teatralne, kinematograficzne i sportowe” będące własnością G.A. Cotteka, prowadziło stałą rubrykę recenzyjną „Kinematografica”. We Lwowie w latach 1913-1914 ukazywały się też dwa tygodniki: „Scena i Ekran” kierowane przez Floriana Węglowskiego⁵ i „Kino” pod redakcją Leopolda Klappa. To drugie pismo, o zdecydowanie reklamowej proveniencji, choć potrafiło powierzać swoje łamy autorom, jak Stanisław Nawrocki, wnikliwie traktującym problemy kultury filmowej, główną swą uwagę skupiało na przekazach literacko-satyrycznych, takich jak „Aforyzmy kinowe”, stanowiące żelazną część tzw. „Kącika rozweselającego”. Oto kilka zapisów z tej rubryki: „kto pod kim dołki kopie, musi być dyrektorem kina”, „gdzie jakaś awantura, tam nie ma policjanta, ale jest kinematograf”, „Nie ma nic złego, co by kinu nie wyszło na dobre”⁶. Wydaje się jednak, że to nie tylko zabawa, ale też ukryte komentarze do wydarzeń z lokalnego życia filmowego, np. aforyzm „Kino, które dużo ryczy nazywa się kinetofon” zapewne odnosi się bądź do nieudanych eksperymentów m.in. warszawskiej spółki „Sokół”, która wprowadziła w tym właśnie czasie do kin szereg krótkich obrazów z zarejestrowanymi występami Lucyny Messal, Józefa Redo, Haliny Szmolcówny, Józefiny Bielskiej i Wincentego Rapackiego (syna), bądź do szeroko zakrojonej akcji prezentowania nowych technik projekcyjnych, omówionej w pierwszym rozdziale pracy. Wyświetlane z użyciem gramofonów obrazy miały udawać filmy dźwiękowe. Nazywano je właśnie kinetofonami.

Problemy innowacji dotyczących kinematografii i szeroko pojętych technik audio-wizualnych zaprezentowała w artykule „Strzelnica kinematograficzna” czytana przez inteligencję, cotygodniowa „Biesiada Literacka”. Odnosząc się do popularnych paradokumentalnych produkcji ilustrujących egzotyczne wyprawy łowieckie, autor publikacji spekulował, na ile obecne możliwości rejestracyjne pozwolą zajrzeć w oko filmowego cyklonu, tzn. próbował odpowiedzieć na pytanie, „czy można fotografować nawet drobne stosunkowo przedmioty z odległości paruset metrów”. Zresztą problematyka technicznych rozwiązań wykorzystywanych w rejestracjach kinematograficznych od dawna interesowała redakcję „Biesiady Literackiej”, która sporo miejsca tym sprawom poświęcała na kolumnach „Aktualności”. Jeszcze przed wybuchem wojny w artykule „Kinefot” znalazło się mnóstwo szczegółowych informacji dotyczących

⁵ Barbara Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006, s. 139.

⁶ *Kącik rozweselający*, Kino 1914, nr 11, s. 12.

techniki wyświetlania celulooidowych taśm. Uznając, że kinematograf należy do „bardzo obecnie rozpowszechnionych rozrywek”, anonimowy autor postanowił wyjaśnić zasadę jego działania:

Kinematograf należy do kategorii przyrządów, polegających na zasadzie, że siatkówka oka zatrzymuje wywarłe na nią wrażenia przez pewien czas, wynoszący około 1/10 sekundy. Gdy więc przed okiem przesuwać się fotografie danego przedmiotu otrzymane kolejno podczas jego ruchu i gdy przerwa między dwoma następującymi po sobie obrazami nie dochodzi 1/10 sekundy, wrażenie wywarłe przez obraz jeden trwa jeszcze w chwili, gdy nasuwa się obraz następny, o oko dostrzega przedmiot w ruchu⁷.

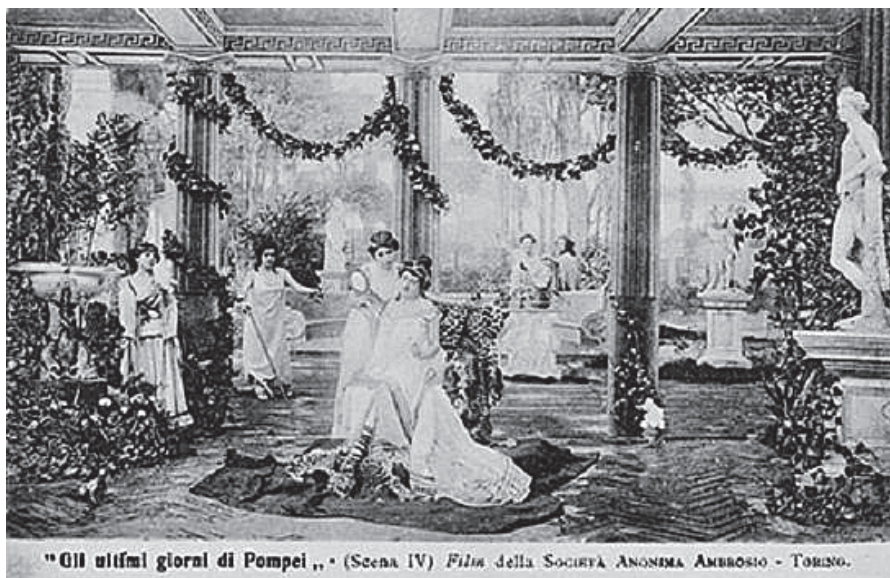
Szczegółowy opis fizjologicznych uwarunkowań odbioru obrazu filmowego doprowadził do konkluzji, związanej ze społecznymi funkcjami kina, bowiem zdaniem tygodnika nie może on ograniczać się jedynie do dostarczania zabawy, ale powinien być narzędziem badań naukowych. Rzadko pojawiające się na łamach „Biesiady” omówienia repertuaru, przybierały nieraz formę felietonów, których moralizatorska retoryka sprzyjała dodatkowo definiowaniu powinności kinematografu. Jeszcze latem 1914 roku ukazała się recenzja „Ostatnich dni Pompei” w reż. Eleuteria Rodolfiego i Maria Caseriniego, wysoko ocenionych przez redakcję, a jednocześnie zakwalifikowanych do grupy dzieł pożądaných z dydaktycznego punktu widzenia:

Jak każde przedsięwzięcie, tak samo przedstawienia kinematograficzne mają swoje dobre i złe strony. Zaslugują na potępienie, gdy rozpowszechniają kryminalistykę i pornografię w postaci sensacyjnych, denerwujących i demoralizujących „dramatów”, osnutych na tle rozmaitego rodzaju przestępstw i zbrodni, oraz w postaci beznadziejnie głupich fars, których akcja jest obliczona na podrażnienie zmysłów, a które oddziałują niemniej rozkładowo na widzów. Natomiast zasługują na uznanie jeśli zaznajamiają z arcydziełami literatury wszechświatowej lub z utworami popularyzującymi wiedzę⁸.

Publikacja skonstruowana została na modłę programów filmowych, rozdawanych lub sprzedawanych w okazałych kinematografach miejskich. Bardzo szczegółowy opis treści koncentrował się wokół kilkunastu ilustracji, zamieszczonych przez redakcję, tworząc linearną opowieść z uwzględnieniem wiedzy pozaekranowej, która mogła pomóc nie tylko w zrozumieniu celuloidowej narracji, ale także kontekstu związanego z porządkiem diegetycznym (znajomość epoki) i pozadiegetycznym (interesujące opinie publiczną badania archeologiczne).

⁷ *Kinefot*, Biesiada Literacka 1912, nr 2, s. 497.

⁸ Orso, *Ostatnie dni Pompei*, Biesiada Literacka 1914, nr 32, s. 10.



Na rysunku siódmym widzimy pompejańskie kąpiele publiczne. Były one założone raczej dla ubogich niż bogatych, którzy mieli kąpiele w domach własnych, odwiedzali je wszakże ludzie wszystkich sfer, szukając rozrywki. Naznaczano bowiem sobie tam schadзки, udzielano nowinek, prowadzono dysputy uczone i polityczne, poeci i filozofowie odczytywali przyjaciółom i protektorom swoje utwory. (...) Rysunek ósmy przedstawia Glauka wprowadzanego na arenę, gdzie miał być pożarty przez lwa.

Jedyną prawdziwą inicjatywę wprowadzenia do obiegu pisma poświęconego filmowi, podjął warszawski dziennikarz Aleksander Drac. 21 lutego 1914 roku ukazał się pierwszy numer redagowanego przez niego i pomyślanego jako dwumiesięcznik niewielkich rozmiarów, wydawnictwa zatytułowanego „Kino-Teatr i Sport”⁹, który Barbara Gierszewska w swym opracowaniu o czasopiśmie filmowych w Polsce do roku 1939 roku nazwała „uniwersalnym informatorem kulturalnym dla mieszkańców Warszawy”¹⁰. Zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej i Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego trzy pierwsze (i prawdopodobnie jedyne) numery tegoż czasopisma nie tylko potwierdzają opinię wybitnej badaczki wczesnej historii kina, ale też są kapitalnym świadectwem środowiskowych starań o przetłamanie kulturowej niechęci do kinematografu. Na początku dekady bowiem, w prasie ogólnoinformacyjnej – centralnej i prowincjonalnej, jakkolwiek zmieniającej powoli swe nastawienie, czytelnicy

⁹ Kurier Poranny 1914, nr 52, s. 2.

¹⁰ Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995, s. 89.

odnajdywali pełno nacechowanych określeń ilustrujących wpływ kina na społeczeństwo: „rozsadnik deprawacji ohydnej”, „błoto moralne”, „ściek znieprawienia”, „owoc zepsutego posiewu”, „propaganda spodlenia”, „narzędzia w ręku ciemnych mocy”, „nauka znikczemnienia moralnego i rozpusty” i „szkoła pogłądowa zbrodni, grabieży i sposobów unikania ręki sprawiedliwości”¹¹.

Artykuł wstępny „Od redakcji”, zamieszczony w pierwszym numerze, precyzował cele, ale też wskazywał istotne determinanty, które mogły budować relacje między pismem a ruchem filmowym – dystrybucją, produkcją i organizacją widowni. Wiadomości z dziedzin tak mocno wpisanych w doświadczenie kulturalne mieszkańców wielkich miast, jak te uwidocznione w winiecie pisma – kino, teatr i sport – miały trafić do czytelników, których charakteryzowało „pewne uprzedzenie do pism fachowych, poświęconych jakiejś wyraźnie określonej specjalnej dziedzinie pracy, działalności, w ogóle nawet życia”. Pisma teatralne istniały już od ponad stulecia, a scena „łączyła się przez istotę twórczości dramatycznej z duchem społeczeństwa naszego i z jego problemami moralnymi”, będąc ostoją patriotycznej formacji. Sport nie był już traktowany jako zagrożenie moralne, dostrzegano bowiem korzyści, jakie płynęły z rozwoju kultury fizycznej czy widowiskowego charakteru zawodów np. wioślarskich, kolarskich czy tyżwiarskich¹², ale przede wszystkim na skutek rozwoju ruchu sokolskiego i innych towarzystw gimnastycznych o tożsamościowym charakterze, doceniano sprawność fizyczną jako powinność, która może okazać się niezbędnym czynnikiem walki o niepodległość. Kłopot sprawiał dopiero kinematograf – wtedy, gdy stał się potężnym narzędziem oddziaływania, nie służył aksjologicznemu paradygmatowi realizowanemu przez teatr i sport. Zatem aby „naprawić” tę sytuację, żeby skierować przemysł kinematograficzny na właściwą ścieżkę, niezbędne było pismo, jednocześnie – fachowe, branżowe i filmowe.

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. Wie-

¹¹ Małgorzata Hendrykowska, *Zbrodnia w kinematografie. O najstarszych filmowych obrazach przemocy*, [w:] *Przemoc na ekranie*, red. naukowa Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, Poznań 2001, s. 31.

¹² Robert Gawkowski we wstępie do niezwykle ciekawego albumu ilustrującego rozwój inicjatyw sportowych na terenie Warszawy w XX wieku, napisał o jednym z najbardziej interesujących obiektów, który już w drugiej dekadzie stulecia stał się miejscem częstych realizacji filmowych – zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych – wiodłynie, jaki Warszawskie Towarzystwo Cyklistów wybudowało na terenie zakupionym od księcia Czetwertyńskiego, zwanym Dynasami: „nie wyglądał jak obiekty na których ścigają się współcześni kolarze. Środek stadionu zajmowała sadzawka z malowniczą wyspą, do której prowadził drewniany mostek. Podczas zawodów kolarskich orkiestra, umieszczona na tejże wyspie w specjalnej altanie, przygrywała kolarzom i widzom. Kibice mieli do dyspozycji bufet i kilka rzędów nierównych ławek ustawionych na zboczu skarpy”, patrz: *Wodniacy, cykliści, piłkarze. Sport w przedwojennej Warszawie*, Warszawa 2012, s. 6.

rzymy, że pisząc o tym, co w zakresie kinematografu, teatru i sportu u nas się dzieje, czego nam brak, co działa by się mogło i powinno, damy czytelnikom naszym nie tylko potrzebny w codziennym użytku przegląd ruchu 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 potrzeb¹³.

Postulat reformy kina – był jednocześnie zabiegiem retorycznym, który miał sprokować zaproszonych na łamy: Stefana Kiedrzyńskiego i Aleksandra Hertza do rozważań natury kulturowej, jak też zbilansować niemal dwudziestolecie istnienia komunikacji filmowej w przestrzeni społecznej. Redakcja przygotowała 5 pytań dotyczących: obecnego statusu kultury filmowej; zastrzeżeń wobec kinematografu; kierunku reformy filmowej; związków między produkcją kinową a twórczością literacką oraz rodzimej, polskiej celuloidowej wytwórczości. Kiedrzyński nie ukrywał swej fascynacji filmem, dostrzegając (w czym nie był zbyt oryginalny) jedynie niebezpieczeństwo zbytniego eksponowania ekranowej brutalności. Zwracają natomiast uwagę w jego wypowiedzi hasła budowy polskiego przemysłu filmowego, jako niezbędnego komponentu odnowy kina:

Jestem najmocniej przekonany, że posiadamy wszelkie warunki, aby stanąć do rywalizacji z taśmami zagranicznymi. Należy jednak pamiętać o tych koniecznych warunkach powodzenia, które zagranicznym przedsiębiorstwom uczyniły sławę i majątek! To jest kapitał – dobra kalkulacja, punktualność, pierwszeństwo dla swoich, znajomość swego metier, zadowolenie się na początek małymi zyskami i pracą¹⁴.

Kiedrzyński, scenarzysta i autor literackiego pierwowzoru „Słodyczy grzechu”, wymienił kilka, warunkujących sukces przyszłego polskiego filmu postulatów: większą dyscyplinę finansową i produkcyjną, systemową świadomość przy budowaniu zrębów narodowej kinematografii a także wpisywał swe postulaty w hasło propagowane przez dyskurs endecki „swój do swego”, choć niekoniecznie musiało to być wymierzone jedynie w żydowski charakter funkcjonujących wytwórni i tworzonych przez nie adaptacji literatury jidysz. Być może była to zakamuflowana krytyka związków Aleksandra Hertza z potentatami rosyjskiego rynku kinematograficznego, takimi jak Aleksander Chanżonkow.

Aleksander Hertz zabrał głos w następnym numerze pisma i zaprezentował w swej odpowiedzi na ankietę wrażliwość zarówno właściciela kinoteatru, jak i przedsiębiorcy fabrykującego świetlane obrazy. Dostrzegł on napięcie między

¹³ *Od redakcji*, Kino-Teatr i Sport 1914, nr 1, s. 3.

¹⁴ *Nasza ankieta. W sprawie reformy kina*, Kino-Teatr i Sport 1914, nr 2, s. 1.

dwoma czynnikami warunkującymi rozwój sztuki filmowej – „publicznością oraz interesem fabrykantów”, które:

jak dotąd są nieomal zawsze, a przynajmniej w większości wypadków – wzajem ze sobą sprzeczne, zważywszy zaś, iż – publiczność – jak dotąd narzuca poniekąd właścicielom kinematografów, a przez nich fabrykantom swe upodobania, ci ostatni w znacznym stopniu zmuszeni są do uczynienia zadość wymogom owej publiczności aby utrzymać się na rynku¹⁵.

„Kino-Teatr i Sport”, mimo efemerycznego charakteru, wypracowało sobie pewien styl wypowiedzi oraz sformatowało zestaw podejmowanych tematów i należy ubolewać, że wybuch wojny spowodował upadek tej inicjatywy. Mimo deklarowanej równowagi między poszczególnymi dziedzinami, pismo preferowało tematykę kinematograficzną i mogło wokół siebie skupić przynajmniej warszawskich dziennikarzy interesujących się filmem. Artykuły bowiem układały się w zrozumiałą całość, część z nich objęta została wspólnym tytułem, jak „Taśma i publiczność”, która zaczęła ukazywać się na tych samych kolumnach, tworząc cykliczną rubrykę, a pozostałe pisane były ze znajomością szerszego, niż tylko lokalny, kontekstu. O tym ostatnim świadczy tekst omawiający ruch filmowy w Berlinie, autorstwa znanego z tamów „Muchy” i „Wędrowca” felietonisty i wnikliwego obserwatora życia kulturalnego, Adolfa Starkmana¹⁶. Pismo z pewnością miało ambicję, aby trafiać do branży kinematograficznej poza Warszawą. Z myślą o właścicielach prowincjonalnych kin Aleksander Drac zapowiedział wprowadzenie specjalnej rubryki, która miała zawierać spis programów oferowanych przez stołeczne biura wynajmu filmowego, a także, co było absolutną nowością, sygnały rekomendujące poszczególne tytuły w postaci punktów wystawianych obejrzanym obrazom.

Dla łatwiejszej i więcej szczegółowej informacji stopnie te stawiać będziemy z: 1. ogólnego wrażenia; 2. z wystawy i mise en scène i 3. z gry artystów¹⁷.

Codzienna prasa w drugiej dekadzie stulecia, straciła zainteresowanie dla kinematografu jako... zdolnej wywołać społeczne poruszenie nowości, natomiast przestrzeń filmową zaczęła traktować jako stałą część życia miasta, charakteryzującą się potrzebą nieustannego o sobie informowania. Najczęściej spotykaną w okresie poprzedzającym wybuch wojny formą publikacji była reklama, której obecność bynajmniej nie rozpoczęła się od drukowania inseratów zamieszczanych w „Kurierze Warszawskim”

¹⁵ *Nasz ankieta (reforma kina) II. Głos p. Aleksandra Hertza*, *Kino-Teatr i Sport* 1914, nr 3, s. 1.

¹⁶ Adolf Starkman, *Kino w Berlinie*, *Kino-Teatr i Sport*, 1914, nr 3, s. 3-5.

¹⁷ *Stopniowanie obrazów*, *Kino-Teatr i Sport* 1914, nr 2, s. 7.

w roku 1912, jak napisała w bardzo interesującym opracowaniu Agnieszka Janiak-Jasińska¹⁸. Inzerat prasowy jest podstawowym źródłem dla badacza kultury filmowej i trudno sobie wyobrazić, aby okres do 1912 roku pozbawiony był jednostek bazowych umożliwiających jego rekonstrukcję. Informacje o powstających w pierwszej dekadzie XX stulecia kinematografach, nie od razu ułożyły się w ramowy, wydzielony tekst perswazyjny, określane mianem reklamy, ale na pewno pod koniec pierwszego dziesięciolecia taka forma publikacji była znana. Natomiast należy przyznać rację autorce, że zintensyfikowana i stała kampania prasowa była m.in. spowodowana próbą przyciągnięcia do kin nowych kategorii widzów, np. niższych urzędników instytucji państwowych i prywatnych oraz wykwalifikowanych pracowników handlu¹⁹.

Do scharakteryzowania obecności filmu w reklamach prasowych, posłużyłem się kwerendą przeprowadzoną głównie na łamach „Kurier Poranny” i „Przeglądu Porannego”, będącego jednym dziennikiem, ale ukazującym się w latach 1914-1918 pod dwoma tytułami. „Kurier Poranny” był kierowany w okresie rosyjskim przez Ludwika Fryzego, ale na okres redagowania przez Marcelego Palemona Magnuskiego przyjął nazwę, obowiązującą do 10 lutego 1918 roku, „Przeglądu Porannego”²⁰. Politycznie dziennik sympatyzował ze środowiskami aktywistycznymi, negatywnie przyjął pojawienie się Legionów Polskich w Warszawie i okazywał daleko idącą rezerwę wobec niemieckiej administracji okupacyjnej. Jako kronika ruchu filmowego stolicy Królestwa Polskiego dostarczał stałych, związanych ze zmianą repertuaru informacji w postaci publikowanych w ramach ogłoszeń poszczególnych kinematografów i krótkich rekomendacji, najczęściej powtarzających te same treści, umieszczanych pod tytułami: „Z kinematografów” bądź „Kurier kinematograficzny”, na kolumnie informującej o życiu miasta. W zależności od kontekstu, głównie politycznego, ogłoszenia reklamowe ukazywały się na pierwszej bądź drugiej stronie gazety, bardzo często tworząc czołówkę, a nierzadko zajmując całą jej przestrzeń. Wielkość reklam była zróżnicowana: od flagowych – publikowanych na wszystkich łamach, po drobne, ledwo zauważane w gąszczu linotypowych znaków drukarskich.

Jakich informacji ułatwiających poruszanie się po filmowej przestrzeni miasta mogli doszukać się czytelnicy „Kurier Poranny” i „Przeglądu Porannego”? Najistotniejsza była nazwa kina i jego lokalizacja, czasami zdawkowa, czasami bardzo dokładna. Niemniej istotne, a przy promowaniu szczególnie atrakcyjnych lub aktual-

¹⁸ Agnieszka Janiak-Jasińska, *Aby wpadło w oko. O reklamie handlowej w Królestwie Polskim w początkach XX wieku na podstawie ogłoszeń prasowych*, Warszawa 1998, s. 125.

¹⁹ Tamże, s. 127.

²⁰ Zenon Kmiecik, *Prasa warszawska w latach 1908-1918*, Warszawa 1981, s. 359.

nych programów nawet najważniejsze, były tytuły składających się na prezentacje świetlnych obrazów. Wielkość publikacji zależna była od renomy i finansów reklamodawcy. Stąd małe iluzjony publikowały tylko niezbędne informacje, które oprócz wspomnianych komponentów, zawierały także krótkie informacje o pozaekranowych atrakcjach:

Kinema Oaza, Uranja – sala ochładzana aparatami systemu Carsona –
„Paragraf 80 czyli małżeństwo bez żon”²¹

Kino Znicz – Jerozolimska Aleje 47 róg Marszałkowskiej tel. 226-41
Przedstawienia rozpoczynają się w niedzielę i święta od 2 pp, a dni powsz. od 5
Cz. 1 Brutus zdrajca Cezara – dramat historyczny wykonywany przez najwybitniejszych artystów włoskich. Serja artystyczna „Cines”²².

Iluzjon Sorento – Marszałkowska 34 czynny pod nowym zarządem
W soboty, niedzielę i święta wstęp dzieciom dozwolony²³.

Kultura – Marszałkowska 125 – tylko 3 dni
„Pod niebem Indii” – egzotyczny dramat 5 częściach
Polowanie na lwy, tygrysy, antylopy²⁴.

Kino Raj Żelazna 64 dojazd tramwajami: 0, 9, 16, 22, 5

Polska gwiazda kinematograficzna Pola Negri w wzruszającym dramacie osnutym na tle prawdziwego zdarzenia z życia warszawskiego. W wykonaniu pierwszorzędnych sił warszawskich teatrów. Zdjęcia wykonane w znanych pięknych miejscowościach Warszawy i jej okolicach „Żona” w 6 aktach²⁵.

Wiodące kinematografy, potrafiły rozmiarem swoich reklam zdominować całą pierwszą kolumnę, jak w przypadku „Palais de Glace”, gdy jego zarząd, w szczególnych sytuacjach, a za takie uchodziły premiery polskich filmów wytwórni „Sfinks”, rezerwował sobie niemal całe lustro zadruku pod winiętą:

Zawiadomienie

Niniejszym podajemy do wiadomości zwolennikom kina:

Mia Mara, Józef Węgrzyn, J. Krzewiński

W. Szymborska, S. Jarniński

²¹ Kurier Poranny 1914, nr 179, s. 1.

²² Kurier Poranny 1915, nr 1, s. 1.

²³ Przegląd Poranny 1916, nr 92, s. 2.

²⁴ Przegląd Poranny 1916, nr 260, s. 4.

²⁵ Kurier Poranny 1918, nr 7, s. 1.

ukazą się w najbliższych dniach jako główni wykonawcy ról w przekomicznej farsie w 4-ech aktach według scenariusza J. Krzewińskiego

pt. *Wściekły rywal*

wyłącznie w kinoteatrze „Palais de Glace” – Nowy Świat nr 19

Obraz ten jest pierwszym z naszej tegorocznej fabrykacji.

Towarzystwo Sfinks

O dniu premiery nastąpią oddzielne zawiadomienia²⁶.

Inne stołeczne gazety stosowały podobną taktykę, z tym, że nawet zajmujące niewielką przestrzeń anonse potrafiły przekazywać sporo użytecznych danych, dzięki którym komunikat trafiał do właściwego odbiorcy. Przykładów takich dostarczały tamy popularnego „Kurieria Polskiego”:

Urania. Wielka sala filharmonii

dziś 2 przedstawienia o 6 i 9 w.

koniec o 11 w.

Żywot Jezusa Chrystusa

(6 części, 44 obrazy) Obrazy ilustrować będzie KONCERT RELIGIJNY, pod kier. kapelmistrza opery warszawskiej p. Tomasza Godeckiego z udziałem solistów opery p. H. Leskiej, p. H. Drzewieckiego, A. Ostrowskiego i L. Bologna (harfa), orkiestry i chóru Kościoła Kapucynów. Sprzedaż biletów od dziś w kasie URANII od godz. 11-tej do 2-jej p.p. i od godz. 5-tej do 9-tej wiecz.

Na prośbę pedagogów dajemy, tymczasem dwa przedstawienia dla szkół w godz. od 4-tej do 6-tej po poł. w piątek, dnia 17 b.m. dla uczennic i w sobotę dnia 18 b.m dla uczniów. Zgłoszenia tylko pełnymi szkołami w cenie po 30 groszy od osoby przyjmuje kasa w dalszym ciągu w godz. 11 do 2 od 5 do 9, dodając 10 wolnych miejsc dla niezamożnych²⁷.

Ukazująca się na łamach „Kurieria Porannego” rubryka „Kurier kinematograficzny”, szczególnie w miesiącach poprzedzających wybuch wojny, w zadziwiająco konsekwentny sposób dryfowała po problematyce niezwiązanej jedynie z przyjaznym wzmiankowaniem kinematograficznych pozycji. Autorzy nie unikali prób omówienia technicznego wymiaru prezentacji, wykazując jednocześnie większą niż podstawową wiedzę z XIX-wiecznej historii odkryć naukowych. O początkach kinematografii pisali tak:

Kiedy bracia Lumiere w roku 1896 wynaleźli aparat, który zdejmował ruhome sceny w szereg następujących po sobie 15 do 30 na sekundę zdjęć, nie zdawali sobie z tego sprawy, że ich wynalazek wywoła istny przewrót w przemyśle widowiskowym i że popularność ruchomych fotografii dojdzie

²⁶ Przegląd Poranny 1916, nr 269, s. 2.

²⁷ Dziennik Polski 1915, nr 215, s. 3.

do tych rozmiarów do jakich doszła obecnie. Sama zasada pomysłu nie dawała ludziom spokoju już od roku 1829, kiedy się pojawiają pierwsze próby optycznego zestawienia serii obrazów. W r. 1853 niemiecki feldmarszałek Uchatius²⁸ rzucał już na ścianę ruchome obrazy, dalekie oczywiście od dzisiejszej doskonałości. Do takiej doskonałości zbliżył się już znacznie elektrotachyskop Anschütza. Rok 1895 przyniósł kinetoskop Edisona, który połączony był z towarzyszącym akcji fonografem, ale kinetoskop aż do niedawnych czasów nie mógł dawać zupełnego złudzenia prawdy. Dopiero firma Lumiere wytworzyła epokę w zastosowaniu tego wynalazku korzystając już dużo z prac Edisona. Ulepszenia posypały się odtąd tłumnie i udoskonalają zaledwie z każdym miesiącem ten nowy cud techniki, który natchnął filozofa Bergsona do wyjaśnienia sposobu w jaki umysł ludzki zdaje sobie sprawę z przejawów życia, porównaniem do sposobu w jaki powstają filmy kinematograficzne. Od tej chwili kinematograf może sobie przyznać, że oddał usługę cywilizacji²⁹.

Ten krótki tekst zamieszczony w codziennym, popularnym piśmie, znacznie różni się od bezrefleksyjnych, jednołamowych publikacji, rekomendujących wprowadzane na ekran premierowe obrazy świetlne. Odżywa w nim ów charakterystyczny dla poprzedniego stulecia duch umiłowania technicznych szczegółów, opisów eksperymentów, wiary w geniusz tych, którzy poważyli się przetrzeć szlaki do tej pory przez innych omijane. Drobne nieściśności, jakie spotykamy w publikacji, nawet z dzisiejszej perspektywy, wydają się nieistotne, ważne są natomiast nazwiska wynalazców, nazwy wynalazków, asocjacje i napięcia pomiędzy przywoływanymi wydarzeniami. Czytelnik „Kuriera Porannego” w ten sposób stawał się poszukiwaczem technologicznych przygód, nawet jeśli trwały one jedynie przez moment, potrzebny na przeczytanie artykułu. Zapewne temu samemu celowi miała służyć kolejna publikacja „Kuriera kinematograficznego”, tym razem poświęcona interesującemu publiczność iluzjonu problemowi języka filmu:

Powszechnie sądzi się, że to co dzieje się na ekranie, dzieje się w rzeczywistości. Czy wszystkie te hazardowe skoki z mostów, wołyże na lokomotywie, przekradania się przez mury, podróże przez podziemne kanały – czy wszystko to odbywa się rzeczywiście w tempie należytym i z kompletnym realizmem wykonania, czy też technika zdjęć kinematograficznych pozwala na „oszukiwanie” widza, na wykonywanie przez aktora różnych karkołomnych sztuczek tylko pozornie, bez narażania się na niebezpieczeństwo. I tak – i nie. Istnieją i długo zapewne będą istniały filmy, tzw. „podrabiane”,

²⁸ Franz von Uchatius austriacki feldmarszałek był bardzo cenionym wynalazcą, który za swoje prace otrzymał tytuł barona. Do jego najważniejszych osiągnięć należały przede wszystkim innowacje w zakresie technologii wojskowej: materiał wybuchowy z mączki nitrowanej, przyrząd do mierzenia ciśnienia w działach oraz granat pierścieniowy, patrz: S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami, tom XV*, Warszawa 1903, s. 3.

²⁹ *Kurier kinematograficzny. Historia kinematografii*, Kurier Poranny 1914, nr 123, s. 6.

w których sposób zdejmovania pozwala na dawanie sensacyjnych i niebezpiecznych popisów z minimalnym ryzykiem wykonywanego. Ale znaczna część film obecnie wykonanych przedstawia rzeczy, które działy się istotnie, mimo ich nieprawdopodobieństwa i karkotomności³⁰.

Był to pierwszy z kilku opublikowanych na ten temat tekstów. Głosił początkowo pochwałę werystycznego sposobu realizacji, bez uwzględniania specyfiki efektów specjalnych, które przecież w latach 1907-1912 stosowane były dość często w prezentowanych na ziemiach polskich filmach wytwórni „Pathé”, wykorzystujących udoskonalony model Mélièsa³¹. W ten sposób podkreślona została unikatowość prezentowanych historii. Z całą pewnością autor artykułu odnosił się do narracji fabularnych, co wynika z egzemplifikowanych sekwencji: hazardowe skoki z mostów czy woltaże na lokomotywie. W tym czasie sensacyjne fabuły, tak bardzo drażniące obrońców moralności, były dość częstym gościem na ekranach europejskich iluzjonów. Na szali atrakcyjności, zdolnej zainteresować kinowego widza, postawiona została zatem technika realizacyjna, dzięki której możliwe były nieprawdopodobne, acz głównie przerażające efekty, jednak przegrywała ona z postulowanym heroizmem, umiejętnościami akrobatycznymi odtwarzających swe role aktorów. W nadchodzących miesiącach w repertuarach kinoteatrów francuskich, niemieckich, austriackich i rosyjskich propagandowe fabuły przypominać będą dokumentarne relacje. Ich zadaniem będzie budzić grozę – nienawiść do wroga, współczucie dla sojusznika i mobilizację w obliczu zagrożenia. Na ekranach będą pokazywane bohaterские przewagi Kuźmy Kriuczkowa, króla Belgów Alberta czy bestialstwa Niemców charakterystyczne dla „Okropności Kalisza”, przy których to prezentacjach nie będzie miejsca na pytanie o efekty specjalne. Kolejna publikacja jednak kontynuowała dyskurs o możliwościach filmu trikowego, z którym widzowie mieli styczność choćby za pośrednictwem amerykańskiego slapsticku:

Znana jest nam wszystkim amatorom kinematografu historia człowieka przejechanego przez samojazd, który obciął mu obie nogi. Biedak leży na gościńcu i krzyczy, machając w powietrzu... obciętemi nogami, które trzyma w rękach jak chorągiewki sygnałowe. Samojazd wraca, kierowca przymocowuje z powrotem obie nogi obcięte – i wesoly przechodzień maszeruje dalej, jakby nigdy nie znajdował się pod kołami automobilu. Tak wygląda typowy przykład filmu z trickiem. Na pierwszym zdjęciu aktor dostaje się pod samojazd jadący wolno, na filmie przez przyspieszenie obrotu przyrządu jazda wygląda zwrotnie chyżo. W chwili gdy koła dotykają nóg aktora, zdjęcie urywa się. Pod samochód podkładają

³⁰ *Kurier kinematograficzny. Filma a rzeczywistość*, Kurier Poranny 1914, nr 135, s. 4.

³¹ Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza. Tom I (1895-1913)*, przeł. Alicja Helman, Łódź 2003, s. 222.

pomocnicy żebraka bez nóg, ucharakteryzowanego tak samo jak ów aktor i dają mu w ręce parę nóg drewnianych, pomalowanych „na żywo”. Na trzecim zdjęciu znów ten sam aktor, co w pierwszym, idzie na własnych nogach. Trzy małe mignięcia filmy przy przechodzeniu obrazu w obraz i sensacja gotowa³².

Ostatni z tekstów ukazał się na początku czerwca, dopowiadając do wcześniej-
szych opisów nowe kino-doświadczenia warszawskiego publicyisty z wyświetlanymi
w lokalnych iluzjonach, filmami o jasno określonych gatunkowych kwantyfikacjach.
Te zaś wymagały od realizacji użycia nie tylko nowych technik trickowych, ale i wy-
pracowania sobie stałych inscenizacyjnych sposobów w postaci nowych rekwizytów
oraz zaangażowania specjalistów mogących wykonać za aktora niebezpieczne ewolu-
cje – przyszłych kaskaderów:

Zwolna jednak weszły na ekran sceny, których tak łatwo nie można było zimitować. Na przykład czło-
wiek skacze z mostu na dach pociągu. Tutaj już tylko szybkość wagonów można było przyspieszyć na
filmie odpowiednim puszczeniem w ruch aparatu. Skok musiał się stać naprawdę i pomimo, że pociąg
jedzie wolno wymagał jednak zręczności i przytomności umysłu, a był też do pewnego stopnia ryzy-
kiem kalectwa. Przyszły sensacje większego kalibru. Filmy z „przeszkodami” są dziś specjalnością
historii kryminalnych. Oto na przykład detektyw ścigając rabusia klejnotów dostaje się do jakiegoś
wiatraka gdzie schowała się banda przestępców. W chwili gdy ma już ich zająć zniecka, rabusie
wypadają i przywiązują agenta do skrzydeł obracającego się wiatraka. Tutaj już nie pomoże „sztucz-
ka”. Aktor grający agenta musi naprawdę wykonać z tartaku, kilka niezbyt małych, a ryzykownych
obrotów, chociaż bieg skrzydeł jest w rzeczywistości wolniejszy niż na ekranie. Za chwilę wybuch
dynamitu obraca młyn w perzynę. Wchodzi już w grę manekin przebrany za detektywa. Filma jest
zatem kombinowana z prawdy i z tricku. Na innym obrazie lokomotywa najeżdża na powóz. Aktor ja-
dący ratuje się wyskoczeniem na maszynę, stępując po lokomotywie i rurze doprowadzającej wodę do
kotła. Pomimo, że ruch lokomotywy jest znów zwolniony, trzeba nie lada gimnastycznego szkolenia,
aby wykonać niełatwą sztuczkę, która znów musi „stać się” najprawdziwiej. W innej scenie prze-
skakuje aktor z omnibusu samojazdowego na drugi i to przez przesuwającą się między nimi dorożkę.
Tutaj już niebezpieczeństwo jest bezwzględne i artysta jeśli nie jest cyrkowcem, co w rzadkich tylko
wypadkach może mieć miejsce, ze względu na wymogi dramatu jako takiego, ryzykuje jeśli nie życie
to kalectwo. Toteż artyści do takich ról przechodzą najsamprzód przez... ubezpieczenie na życie i od
nieszczęśliwych wypadków. Nie inaczej dzieje się z aktorem, który ma np. z balonu zejść po linie do
łodzi lub przepłynąć głęboką rzekę w ubraniu, skoczywszy z mostu w fale...³³.

³² *Kurier kinematograficzny II*, Kurier Poranny 1914, nr 144, s. 4.

³³ *Kurier kinematograficzny. Filma a rzeczywistość III*, Kurier Poranny 1914, nr 151, s. 6.

Temat relacji między fikcjonalnością a werystyczną inscenizacją tajników technik trikowych, a co za tym idzie informacje o meandrach produkcji filmowej pojawiały się nie tylko na łamach prasy warszawskiej, bowiem w jednym z czerwcowych numerów „Kurier Lwowski” przedrukował w całości pierwszy z przywoływanych artykułów³⁴.

Redakcja kolejnego warszawskiego pisma codziennego „Gońca Porannego, Gońca Wieczornego” życzliwie traktowała kinematografię jako zjawisko, które stało się nieodzownym elementem codziennych narracji, a więc i takich, którym warto poświęcać własne łamy. Początkowo taktyka ta ograniczała się do publikowania reklam niektórych kinoteatrów i komentowania wydarzeń nadzwyczajnych, jak występy Maks Lindera w warszawskiej Filharmonii. Maks Linder zresztą docenił te starania, bowiem w wolnej chwili odwiedził redakcję „Gońca”. Pod koniec kwietnia 1914 roku dziennikarze pisma zapowiedzieli, że wobec zwiększania się liczby kinoteatrów, zainteresowania się repertuarem, a także korzystnym wpływem filmu na rozwój kultury postanowili wprowadzić na łamy stałą rubrykę.

Pomieszczać w niej będziemy sprawozdania, opisy i wiadomości, dotyczące celniejszych film i udoskończeń oraz ruchu w przemyśle kinematograficznym, rozwijającym się w ostatnich czasach i u nas³⁵.

Rubryka „Z kinematografu” ukazała się już następnego dnia. Zajmowała połowę kolumny i ponownie wyjaśniała intencje redakcji, która odżegnując się od „obrazów obliczonych na brutalną, tanią sensację”, deklarowała poparcie dla filmów oddanych nauce i edukacji, ukazujących cuda przyrody, przenoszących widzów prawie realnie w najdalsze zakątki świata, inscenizujących wielkie wydarzenia historyczne i... co było nieczęsto stosowanym argumentem, tworzących depozytarium wielkich aktorskich kreacji. Ponadto przynosiła omówienie kilku premier: napoleońskiego „Boga wojny”, duńskiego dramatu „Życie to farsa” i profetycznego wobec nadchodzących wydarzeń francuskiego obrazu batalistycznego „Okropności wojny”:

Jak już wskazuje sam tytuł, autorom inscenizując na filmie kinematograficznej okropności wojny, chodziło o wywołanie wśród widzów nastroju grozy i wykazania jak wielkim złem jest wojna, zwłaszcza wojna dzisiejsza. Jest to jakby uzupełnienie, ilustracja do dalszego ciągu powieści Berty Suttner „Precz z orężem!”. I zamiar swój autorzy osiągnęli z powodzeniem³⁶.

³⁴ *Film a rzeczywistość*, Kurier Lwowski 1914, nr 198, s. 4, za Barbara Gierszewska, *Film i kino w lwowskiej prasie 1895-1918*, *Studia Bibliologiczne Akademii Świętokrzyskiej*, t. 9, Kielce 2005, s. 15.

³⁵ *O kino-teatrach*, *Goniec Wieczorny* 1914, nr 192, s. 3.

³⁶ *Zyg-zak*, *Z kinematografu*, *Goniec Poranny* 1914, nr 194, s. 8.

Rubryka „Z kinematografu” utrzymała się na łamach „Gońca Porannego, Gońca Wieczornego” do końca wojny, choć jedynie w pierwszym jej roku z dużą intensywnością i w niemałych rozmiarach dokumentowała filmowe życie stolicy. Zamieszczane teksty przynosiły nieraz bardzo szczegółowe omówienia treści filmów, eksponowały pozaceloidowe atrakcje w postaci występów estradowych lub koncertów muzycznych, kategoryzowały iluzjony, dzieląc je na lepsze i gorsze, a co za tym szło z imienia i nazwiska chwaliły lub ganiły ich właścicieli. Podobnie jak w przypadku omówionego „Kuriera Porannego/Przeglądu Porannego”, o repertuarze powiadały przede wszystkim reklamy zamieszczane na rozmaitych kolumnach. „Goniec Poranny, Goniec Wieczorny” uruchomił w IV kwartale 1916 roku specjalną rubrykę zatytułowaną „Gdzie spędzimy wieczór”, grupującą teksty reklamowe, głównie kin „Palais de Glace”, „Apollo” i „Filharmonia”. Nieco wcześniej bowiem – w lutym 1916 roku – na stałe publikowanie rubryki „Dzisiejsze widowiska” zdecydowała się redakcja „Kuriera Warszawskiego”. W pierwszym bloku ukazały się zapowiedzi kinematografów: „Palais de Glace”, „Kultura”, „Corso” i „Casino”, a także Teatru Rozmaitości oraz koncertu na rzecz Towarzystwa Muzyków Ociemniałych³⁷. Po kilku tygodniach rozszerzona została formuła rubryki i dlatego zatytułowano ją „Dzisiejsze odczyty i widowiska”³⁸, uwzględniając intensywnie prowadzoną w Warszawie akcję odczytową, w której brali udział: przede wszystkim niezwykle aktywny Leo Belmont, Adam Grzymała Siedlecki, Cezary Jellenta i Aleksander Kraushar.

„Gazeta Poranna 2 Grosze” należała do mediów codziennych traktujących problemy kina dosyć poważnie. Ogłoszenia reklamowe zlecało tylko kilka największych kinematografów, ale redakcja bynajmniej nie ograniczała się do tego typu „sprawozdawczości”. Dostrzegając istotne, społeczne znaczenie obiegu filmowego, odnotowywała unikatowe inicjatywy przedsiębiorców kinowych, a przede wszystkim postulowała większe monitorowanie obiektów tworzących żydowską własność i głosiła potrzebę nadania produkcji filmowej „chrześcijańskiego” charakteru. To ostatnie prowadziło do *qui pro quo*, które dopiero z perspektywy kilkudziesięciu lat – potwierdza paradoksy wczesnych lat rozwoju kina na ziemiach polskich. Kiedy w marcu 1914 roku do kina trafiła „Tajemnica pokoju nr 100”, wyprodukowana przez należącego do Henryka Finkelsteina „Kosmofilm”, redakcja „Gazety Porannej 2 Grosze” pisała, że nareszcie pojawiła się „swojska filma kinematograficzna”:

³⁷ *Dzisiejsze widowiska*, Kurier Warszawski 1916, nr 44, s. 13.

³⁸ *Dzisiejsze odczyty i widowiska*, Kurier Warszawski 1916, nr 69, wyd. wiecz., s. 9.

Za filmy kinematograficzne wysyłamy za granicę taką masę pieniędzy, że każdy fakt dążący do uniezależnienia się pod tym względem od obcych witać należy z zadowoleniem, a dotyczy on większej, bo 3-aktowej komedii-farsy, odegranej przez artystów Teatrów Polskiego: pp. Starskiej, Jaracza, Zelwerowicza w rolach głównych oraz Wierzyńską, Wojciechowskiego i Dybizbańskiego. Wesołe zacięcie, humor, znakomita gra ulubieńców z Teatru Polskiego wróżą filmie niewątpliwe powodzenie. Farsę tę wystawia iluzjon „Miraż”³⁹.

Zapewne autor tego tekstu zdziwiłby się, gdyby dane mu było dożyć czasów, gdy „Tajemnica pokoju nr 100” umieszczona została w katalogu filmów reprezentujących tematykę żydowską w rosyjskiej tradycji kinematograficznej⁴⁰.

Już po wybuchu wojny, wydawać by się mogło w najmniej korzystnym momencie, problematyka filmowa doczekała się stałej i obszernej rubryki zatytułowanej „Przegląd kinematograficzny”, ukazującej się niemal codziennie. W wydaniu z 8 listopada 1914 roku redaktor działu wyraźnie zadeklarował:

Wprowadzając od dzisiaj w naszym piśmie rubrykę pod tytułem powyższym będziemy dawali ocenę obrazów zasługujących na uwagę czy to przez swoją treść czy też wykonanie, gdyż wobec faktu, że „fotografia ruchoma zdobyła sobie ogólne zainteresowanie, sądzimy że należy i na ten rodzaj przedstawień rozciągnąć kontrolę krytyczną – dbałą o poziom artystyczny, etyczny tych tak ulubionych przez miasto nasze rozrywek⁴¹.

Pierwszy „Przegląd kinematograficzny” ukazał się po tygodniu i zawierał omówienie repertuaru czterech iluzjonów: „Corsa”, „Kultury” „Teatru Nowoczesnego” i „Mirażu”, z tym, że trzy pierwsze prezentowały jeden program – zakupiony od Komitetu Skobielewskiego montażowy dokument „Wielka wojna narodów”. Rubryka odnotowywała, oprócz krótkiego omówienia treści wyświetlanych obrazów, także reakcje przybyłej do kin publiczności: pisano, że „w poczekalniach publiczność tłumnie oczekuje na miejsce na sali i dotłoczyć się do kasy nie sposób”⁴². Niektóre doniesienia wręcz stanowiły panoramiczny opis statusu poszczególnych warszawskich przedsiębiorstw filmowych:

Teatr Znicz przyciąga doborem obrazów oraz pięknym zespołem muzycznym, zaś Trianon już samym wykwintnym urządzeniem jedna sobie wrażliwą na komfort publiczność. Mignon istotnie mignon. Uwaga ani na moment nie słabnie. Corso gromadzi melomanów, którzy nie tylko patrzą ale i słuchają

³⁹ Swojska filma kinematograficzna, Gazeta poranna 2 Grosze 1914, nr 522 (64), s. 3.

⁴⁰ Władimir Mistawskij, *Jewriejskja tiema w kiniematografie rosijskoj Imperii, SSSR, Rossii, SNG i Baltii (1909-2009)*. *Filmo-biograficzeskij sprawocznik*, Charkow 2009, s. 79.

⁴¹ *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 767 (309), s. 4.

⁴² *Przegląd kinematograficzny*, Gazeta Poranna 2 Grosze 1914, nr 774 (316), s. 4.

– wytwornej orkiestry. Panorama uczyniła u siebie operę bez inscenizacji, dając złudzenie przedstawienia na prawdziwej scenie, zaś Nowoczesny pod specjalnym kierunkiem p. Ostrowskiego, stanął w pierwszym szeregu kinoteatrów. Casino p. Milewskiego może tylko narzekać, że obszar jego nie jest cztery razy większy, gdyż wtedy dopiero pomieściłby liczne tłumy zwolenników tego sympatycznego lokalu. Kultura nęci prawdziwymi zdjęciami z zachodniego frontu wojny obecnej oraz aktualnym dramatem z wzruszającą sceną na końcu. Lux doskonale obsługuje swoją dzielnicę, zaś Frydion stoi na wysokości zadania dostarczając okolicom ul. Chłodnej taniej, przyjemnej rozrywki. Sfinks zyskał obecnie atrakcję w młodym tenorze, który jest ozdobą wokalną popisów tej zasłużonej kino-sceny⁴³.

Podobny sposób prezentacji tematyki filmowej zachowała „Gazeta Poranna 2 Grosze” jeszcze przez cały rok 1915, choć coraz mniej regularnie publikując i znacznie ograniczając dla niej łamy. Później, szczególnie po ustanowieniu niemieckiej administracji w Warszawie, powoli rezygnowała z większych tekstów poświęconych kulturze filmowej. Zresztą „Przegląd kinematograficzny” przestał ukazywać się na początku 1916 roku, ustępując miejsca cyklowi niewielkich rozmiarów zatytułowanemu „Z kinematografów”. Do 1918 roku „Gazeta Poranna 2 Grosze” jedynie drobne wzmianki poświęcała dobroczynności właścicieli kinematografów, zmaganiom tychże z fiskalną przemocą magistratu, nadreprezentacji kapitału żydowskiego w branży i oczywiście informacjom reklamowym i kronikalnym o repertuarze niektórych kin. Należy jednak zaznaczyć, że produkcja filmowa wytwórni „Sfinks” odnotowywana była w odrębnych tekstach, początkowo traktowana ironicznie, a później z powagą i świadomością znaczenia dla narodowej kultury.

„Kurier Warszawski” był jednym z najważniejszych graczy na medialnym rynku przyszłej stolicy państwa. Tematy związane z kinematografem omawiał zarówno w tekstach własnych, jak głośny artykuł Władysława Kopaczewskiego, sprowokowany wizytą na początku 1914 roku Maxa Lindera⁴⁴, felietonach drukowanych w rubryce „Z chwili”⁴⁵, jak i poprzez przywoływanie interesujących artykułów z innych łamów – przykładem tego może być opublikowany za „Dziennikiem Poznańskim” fragment reportażu o Kazimierzu Prószyńskim autorstwa Karola Tomaszewskiego⁴⁶. Zresztą ten ostatni budził zainteresowanie nie tylko czytelników warszawskiej prasy. „Kurier Litewski”, powołując się na angielskie media, omawiał np. finansowe konsekwencje masowego zastosowania uproszczonej wersji jego kamery filmowej:

⁴³ *Przegląd kinematograficzny*, *Gazeta Poranna 2 Grosze* 1915, nr 800 (342), s. 4.

⁴⁴ Władysław Kopaczewski, *Kinematograf i teatr*, *Kurier Warszawski* 1914, nr 11, s. 11.

⁴⁵ Old, *Z chwili. Filma rodzima*, *Kurier Warszawski* 1914, nr 71, s. 8.

⁴⁶ *Przegląd prasy. Wynalazek Polaka*, *Kurier Warszawski* 1914, nr 34, s. 7.

Zdjęcie do którego filmu trwająca 15 minut, kosztuje w zwykłym kinematografie 100-200 marek niemieckich, wypadnie zaledwie 3-6 marek. Kino-kamera Pró-ski ma się niebawem ukazać na rynku, gdyż dla jej eksploatacji zawiązuje się towarzystwo angielskie z kapitałem 2 milionów marek. Prószyński ma nadto w kraju założyć fabrykę odpowiednią dla obsługiwanego kontynentu Europy⁴⁷.

Czasami impulsem do rozważań nad istotą medium dostarczały premiery głosnych obrazów kinowych, najczęściej literackiej proweniencji. Przy okazji jednego z takich pokazów opublikowany został interesujący „kinematograficzny esej”:

Kinematograf chce wyrwać sztuce scenicznej bajkę i akcję. Zaprasza artystów znakomitych do „skrótów” najgłośniejszych dramatów lub inscenizacji arcydzieł powieściowych. Ale fotografia tych ludzi i ich czynności jest blada, postaci nikłe, płaskie, akcja migawkowa, środowisko martwe. Więc idzie się dalej: do sensacji potrzebne niebezpieczeństwo. A więc: lwy, tygrysy, hieny, podziemia cyrku Nerona, polowania na słonie, gaje węzów, walka z rekinami. Wstrząsające sytuacje melodramatyczne lub sensacja „dokumentów”, lubo niewątpliwie silna, nie daje przecież wrażenia prawdy bezpośredniej⁴⁸.

Podobnie jak i pozostałe gazety, „Kurier” koncentrował się przede wszystkim na reklamowych przekazach dotyczących obiegu filmowego, choć oczywiście kontekst wojenny prowokował redakcję do innego typu wypowiedzi, jak np. opublikowany zimą 1914 roku agencyjny materiał „Kinematograf na wojnie”, który ukazywał groźbę bitewną w relacji angielskiego dokumentalisty Williama Masona⁴⁹. Jednak w roku 1915 „Kurier Warszawski” stanął na czele krucjaty przeciwko „kinematograficznej zaradzie”. Pierwszy z opublikowanych tekstów był reakcją na liczną reprezentację w repertuarze iluzjonów rosyjskich dramatów kryminalnych, eksplorujących egzotyczną obyczajowość środowisk przestępczych – złodziei, paserów, prostytutek:

Z chwilą gdy produkcja zagranicznych film kinematograficznych znacznie się zmniejszyła i dowóz tych film do Rosji jest utrudniony, obniżył się także poziom artystyczny naszych kinematografów. Można by jednak ze względu na ciężkie warunki chwili pogodzić się z tym faktem, gdyby jednocześnie nie wtargnęły do nas filmy ohydne, będące wprost rozsądnikiem demoralizacji, szkołami bandytyzmu i zbrodni⁵⁰.

Filmy takie jak kilkuczęściowy dramat „Zośka Złota Rączka” czy „Tajemnica Czarnej Morza” – nie tylko budziły zastrzeżenia jako stymulatory przestępczych zachowań. Ukrytym celem prasowego ataku mogło być ich rosyjskie pochodzenie, a to już

⁴⁷ „Genialny wynalazek polskiego Edisona”, Kurier Litewski 1914, nr 17, s. 4.

⁴⁸ *Żywi ludzie na ekranie*, Kurier Warszawski 1914, nr 122, s. 8.

⁴⁹ *Kinematograf na wojnie*, Kurier Warszawski 1914, nr 359, s. 5.

⁵⁰ *Warsztaty demoralizacji*, Kurier Warszawski 1915, nr 133, s. 3.

tworzyło kontestację o patriotycznej, antyzaborczej perspektywie. Drugi z tekstów, opublikowany został miesiąc później, a jego tytuł nie pozostawiał żadnych wątpliwości, co do stanowiska redaktorów „Kuriera Warszawskiego” – „Walka z zarazą kinematograficzną”. Ton był podobny, chociaż w intencjach redakcji artykuł miał wspomóc działania grupy członków Komitetu Obywatelskiego z mec. Henrykiem Konicem na czele, którzy postulowali reformę instytucji kinematograficznej. Przy okazji gazeta postawiła własną diagnozę i zaproponowała swoje postulaty:

Film dostarczają dziś spekulanci, liczący się jedynie z zyskiem, opartym na najniższych instynktach tłumów. Ta spekulacja stoi na równi w znaczeniu moralnym z powodzeniem potajemnych szynkowni, domów gry i rozpusty. Walka jest możliwa tylko przez zastąpienie złych obrazów przez dobre. Otwiera się tu olbrzymie i wdzięczne pole działania dla literatów, artystów-plastyków, artystów dramatycznych it. p. Kapitał polski może z tej pracy znaleźć świetne oprocentowanie⁵¹.

„Kurier Warszawski” szeroko relacjonował walkę kinematografów z wyzyskiem podatkowym, omawiał akcje pomocowe właścicieli kinematografów i edukacyjno-filmowe przedsięwzięcia środowisk społecznych, a nade wszystko z entuzjazmem relacjonując niemal wszystkie premiery polskich filmów fabularnych, stając się w ten sposób jednym z najważniejszych źródeł do historii narodowego kina w okresie Wielkiej Wojny.

Publicystyka Leo Belmonta na łamach „Nowej Gazety” i „Godziny Polski” była niezwykle erudycyjna, choć oceniana z dystansu kilku późniejszych lat stała się podstawą dla nieprzychylnych mu publicystów i literatów do oskarżeń natury politycznej⁵². Jego aktywność powodowała, że mógł równoległe prowadzić kilka felietonowych cykli w prasie codziennej. Bardzo często wplatał w nie wątki dotyczące filmu i kina. Ukazujący się od jesieni 1915 roku na łamach „Nowej Gazety” – „Komunikat felietonisty” wielokrotnie stawał się świadectwem jego kinematograficznych zainteresowań i celuloidowej wrażliwości. Niekiedy opisywane przez niego wizyty w kinoteatrze wydają się być azylem, ucieczką od konieczności doświadczenia wojny i jej politycznych uwarunkowań – bycia aktywistą i przeciwnikiem orientacji antyniemieckiej. Niekiedy służyły nostalgicznym podróżom w czasie – pokazywane na ekranie sytuacje przenosiły felietonistę w inny świat, niegdyś realnie przeżywany. Kiedy zobaczył na ekranie Soavę Gallone, którą zapamiętał jako Stanisławę Winawerównę, musiał podzielić się wrażeniami z czytelnikiem:

⁵¹ *Walka z zarazą kinematograficzną*, Kurier Warszawski 1915, nr 169, s. 2.

⁵² Dariusz Kiszczak, „*Wolne Słowo*” i Leo Belmont wobec pierwszej wojny światowej, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. Eugenia Łoch i Krzysztof Stępnik, Lublin 1999, s. 161.

Patrząc na młodą i ujmującą artystkę, z uczuciem i żywością grającą rolę główną – przedmiotu pierwszej miłości syna i ostatniej ojca – jakby przez mgłę coś przypominałem, o czym inni uważniejsi widzowie wiedzieli już z afisza; na filmie przesuwiał się obraz warszawianki, p. Stanisławy W., obecnie artystki teatru włoskiego. Nie poznawałem jej – widziałem już tak dawno!... Naraz błyskawica wspomnienia. Wiele lat temu. Jestem żołnierzem! W Łowiczu w gościnie u dobrej znajomej pani W. Matka prosi mnie, wychodząc do kuchni ze zleceniem gospodarskim, abym przypilnował trochę jej dziecko. Uroczą dziewczynka o cudnych fiołkowych oczach, o złocistych loczkach... Siedzi na stole... Trzymam ją za sukienkę i za pończoszki... Nieba!... Te nóżki! – Wprawdzie starsze. Ale poznałem. „Stasia! Stasia!! A artystka włoska – to ona... Moja znajoma”⁵³.

Asocjacje filmowe nękały Belmonta także podczas ironicznego spoglądania na politykę krajową. W otoczeniu Romana Dmowskiego – „polskiego Bismarka zawiniętego w prześcieradła *Gazety Warszawskiej*” dostrzegł Karola Ehrenberga, o którym napisał – „kręcifilmek kinematografu politycznego”⁵⁴. Z kolei „Felietonyiefelietonowe” Belmonta publikowane na łamach „Godziny Polski” należały do najciekawszych artykułów tam pomieszczanych. Mnogość tematów, skłonność do poszukiwania dialogicznej perspektywy z innymi publicystami, komparatystyczne kompetencje i aktualny komentarz to znaki rozpoznawcze tej rubryki. Siłą rzeczy nie mogło się obejść bez kontekstów filmowych. Wymyślony przez niego narrator, pojawiający się w kilku felietonach, nazywa się Adam Aktualnicki, a na jego wizytówce widnieje zawód – „filmokinematografotematobieracz”. W jednym z numerów w roku 1917 już po lutowych wydarzeniach w Rosji Belmont, rozmawiając ze swym felietonowym partnerem, snuł rozważania na temat ewentualnych scenariuszy dotyczących przyszłości caratu. Żadne z nich nie spodobały się Aktualnickiemu:

Nic z tego nie będzie proszę pana. Jeżeli car nie uciekł balonem, samochodem, koleją, parostatkiem, łódką, jeśli nie ocalał się cudownie od pięciu wykolejeń i z wagonu nie skakał na konia, jeśli w drodze nie przebrał się za węglarza, mleczarza, fryzjera, sachermaroznika, mandaryna Wu, bankiera, podoficera żandarmerii, zesańca z Sybiru, posta angielskiego i Sherlocka Holmesa – słowem... nic z tego nie będzie⁵⁵.

Na łamach codziennej prasy dominowały, jak wspominałem wyżej, przede wszystkim perswazyjne, krótkie teksty najczęściej reklamowe bądź omawiające repertuar bieżący. Było jednakże kilka odstępstw od tej reguły. W lutym 1917 roku ukazał

⁵³ Leo Belmont, *Komunikaty felietonisty. W kinematografie*, Nowa Gazeta 1915, nr 440, wyd. pop., s. 2.

⁵⁴ Tenże, *Komunikaty felietonisty. Kawalek bilansu*, Nowa Gazeta 1915, nr 466, wyd. pop., s. 1.

⁵⁵ Tenże, *Felietonyiefelietonowe. „Car uciekł”*, Godzina Polski 1917, nr 88, s. 6.

się w miejskiej kolumnie informacyjnej „Przeglądu Porannego” artykułik zatytułowany „Kinematografy w Anglii”, oparty na statystycznych zestawieniach drukowanych w tamtejszych dziennikach:

W Anglii jest obecnie 4.500 kinematografów, przeciętna frekwencja w dzień powszedni wynosi 3.375.000, a w niedzielę i dni świąteczne 15.575.000 osób. Oprócz tego w ciągu ostatniego roku czynnych było 500 kinematografów czynnych tylko w niedzielę⁵⁶.

Interesujący tekst, będący próbą ukazania kina na tle specyficznego kontekstu, jakim była zmiana administracji w Warszawie z rosyjskiej, tworzącej zaborczy, ale spetryfikowany porządek na niemiecki, pełen niepokoju i nacechowany narodową traumą, zamieszczony został w październiku na łamach ukazującego się w Warszawie „Dziennika Polskiego”, będącego kontynuatorem konserwatywnego i sprzyjającego polityce realnej „Kuriera Polskiego”⁵⁷. Autor korespondencji „Życie warszawskie” podpisany inicjałem vars. do entuzjastów kina z pewnością nie należał.

Dzisiaj kinema stała się podobna do owej słynnej zupy z kołka brony: są tu tańce i śpiewy i monologi, kulety i kameralne popisy i operowe arie, a w tym wszystkim kilkadziesiąt metrów zdechłej filmy. Od czasów wojny nic ciekawszego podobno sztuka kinematograficzna nie wyprodukowała. To, co teraz sensację robi, są dawne rzeczy, przez cenzurę rosyjską zabronione. Ta cenzura dbała o moralność narodu naszego, swoje veto kładła na rzeczach, w których duchowna zwierzchność nie widziała nic sprzecznego z religią. Na przykład dramat Roztworowskiego „Judasza”. Dzięki tej gorliwości cenzury publiczność kinematografów miała sensacyjną nowość tej jesieni „Żywot Chrystusa”. Wydaje się w ogóle, że rodzaj kinematograficzny jest na wyczerpaniu. Sam obraz, sam gest, sam ruch są dość płytkie. Gdzie nie ma dźwięku, tam perspektywy brakuje. Nawet stosowanie kolorów – oczywiście fałszywych – nie mogło starszemu kinematografowi wlać ognia młodości w tak wcześnie krzepnące żyły. Ale dzięki temu kinemy się uszlachetniają wyraźnie. Poważną muzyką podpierają rysy budynków, grożących ruiną. Na przedstawieniu kinematograficznym w Warszawie, można w powszechny sposób usłyszeć Bacha, Mozarta, Wagnera – śpiewaków z opery, koncert mistrzów z filharmonii. Jeśli do tego dodamy patriotyczny repertuar naszych teatrów dramatycznych, trzeba będzie, powiedziawszy, że rozrywka nigdy obfitszą nie była w Warszawie, dodać: iż nigdy nie była też szlachetniejszą⁵⁸.

Pogląd zaprezentowany wyżej z pewnością nie był powszechnie akceptowany. „Uszlachetnienie kinemy” dzięki śpiewakom operowym, muzyce Bacha, Mozarta i Wagnera miało w prasie również swoich przeciwników. Pierwsze próby przeniesie-

⁵⁶ *Kinematograf w Anglii*, Przegląd Poranny 1917, nr 68, s. 3.

⁵⁷ Zenon Kmieciak, dz. cyt., s. 250.

⁵⁸ *Życie warszawskie*, Kurier Polski 1915, nr 291, s. 2.

nia na ekran monumentalnych inscenizacji operowych nie wywoływały zachwytów recenzentów widowisk filmowych, czasami skłaniając tych ostatnich do głębszej refleksji nad istotą świetlnych obrazów. W „Dzienniku Poznańskim” jednym z najbardziej wpływowych wielkopolskich pism, które pod względem serwisu informacyjnego, jakości publicystyki i zainteresowań sytuacją międzynarodową nie ustępowało czołowym gazetom warszawskim i krakowskim⁵⁹, ukazała się na początku 1916 roku krytyka, budzącego sporo wątpliwości w niemieckim świecie artystycznym, filmu „Lohengrin” w reżyserii Richarda Alberta Eichberga:

Głównym błędem w przedstawieniu kinematograficznym „Lohengrina”, jak i innych oper jest niezważanie na to co jest możliwe i pomijanie celu. Jakie są główne przymioty kinematografu, które go odróżniają od sceny teatralnej? Nieograniczone korzystanie z przestrzeni i czasu, nieograniczona zmiana scen, korzystanie z malowanych dekoracji, przedstawienia naturalnego, naiwnego życia. Na obrazy kinematograficzne ma się patrzeć, sztuki teatralnej należy przede wszystkim słuchać, dlatego przedstawienie kinematograficzne sztuki teatralnej jest przedsięwzięciem będącym w prostym przeciwieństwie do charakteru kinematografu⁶⁰.

Zerwanie z jednością miejsca, czasu, montaż umożliwiający nowy typ narracji wizualnej nie dawały się pogodzić z wymagającym audiowizualnego modelu prezentacji widowiskiem operowym. Kino, w myśl powyższego poglądu, pozbawione możliwości eksplikowania walorów audialnych, było redukowane do poziomu rejestracji dokumentalnych i zaczerpniętych z poetyki jednoaktowych spektakli teatralnych, nieskomplikowanych fabuł, których intrygi można było wyjaśnić za pomocą napisów międzyujęciowych. Prezentowanie znanych z literatury, nawet kilkudziesięciominutowych fresków, jak „Quo vadis” czy „Cabiria” mieściło się w takim porządku. Inscenizowanie oper, mające swoje nieprzekładalne na język filmu komponenty – zdecydowanie nie. Ukryta za kotarą orkiestra wykonująca muzykę znaną z teatrów muzycznych, nie dawała efektu spektaklu kinematograficznego, ale i nie przybliżała pokazu do rudymentów sztuki operowej. „Tak więc powstała jakaś mieszanina, która nie jest ani operą ani kinematografem” – konkludował korespondent „Dziennika Poznańskiego”. Specyficzny eksperyment, jaki przeprowadził właściciel jednego z nowojorskich kinematografów, odnotowała w numerze z czerwca 1918 roku „Gazeta Toruńska”. Notatka zamieszczona w rubryce „Różne wiadomości” donosiła o seansach „pachnących filmów”, polegających na:

⁵⁹ Witold Molik, *Inteligencja polska w Poznaniu w XIX i początkach XX wieku*, Poznań 2009, s. 98.

⁶⁰ *Przedstawienia kinematograficzne opery*, Dziennik Poznański 1916, nr 25, s. 3.

zastosowaniu rozpylania na widowni różnorodnymi woniami, które odpowiadają krajobrazom przedstawianym na płótnie. Na przykład przy rozgrywającym się w Hiszpanii dramacie używa się zapachu cygar Havana lub andaluzyjskich pomarańczy⁶¹.

Czasami kino dostarczało wyrafinowanym felietonistom materiału do wykpiwania społecznych przywar towarzyskich, jednocześnie zaświadczać o możliwościach narracyjnych i wpływie, jaki prezentowane obrazy filmowe miały na wyobraźnię, obyczaje, poglądy tych, którzy dali się uwieść magii ekranowych opowieści. Najczęściej teksty takie pisane były w sarkastycznym tonie, wyśmiewającym miarłość królujących na ekranach sensacyjnych historii. „Głos Narodu” opublikował taki właśnie felieton, chętnie przedrukowywany w innych codziennych tytułach:

KINO

Trzask, błysk, szum, syk, las, plaża, morze, komin, kolej, automobil, mała, stary kawaler.

Pałący się dom, scena miłosna na dachu, jaskinia włamywaczy, bal u miliarda.

Przebywamy na piniącym się koniu trzysta mil na godzinę.

Czarny charakter wywracając okropnie białka oczu, zakrada się do pokoju dziewczyny.

Powszechne współczucie i okrzyki przestrogi.

Orkiestra gra walca: „Ach jak miło być we dwoje”.

Czarny charakter wtargnął do pokoju.

Ogólne zamieszanie.

Urowadzenie, pościg, skok z pociągu, skok za pociąg.

Bandyta przesadza dwie kamienice i znika ucepiony do skrzydeł aeroplanu. Zlatuje na dach, przebija trzy piętra i wpada do wanny, w której kąpie się pan Pimper.

Brawa i oklaski.

Bileter głośno się śmieje.

Piccolo bufetowy upuszcza ze strachu tacę z cukierkami.

Porywam się z siedzenia i udusiwszy dwóch bileterów, którzy mi stali na drodze, wypadam na ulicę wywracając ośm automobilów, dwa wozy meblowe, milicjanta, morduję trzech polityków, dziesięciu homonovusów i pana, który nosił się z namiarem założenia kina. Uciekając wskakuję na tramwaj, który pędzi z niestuchaną szybkością i uchodzę w ten sposób oczom pogoni, zajeżdżam koło własnego domu, wpadam do pokoju, zjadam fint kartkowego chleba, wije się w śmiertelnych kurczach, rzucam się na maszynę do pisania i wśród drgawek konania piszę lewą nogą kryminalny dramat stukilometry: „Gołębie serce”⁶².

⁶¹ „*Pachnące filmy*”, Gazeta Toruńska 1918, nr 139, s. 4. Równobrzmiący tekst został opublikowany w tym samym czasie na łamach prasy częstochowskiej, co świadczy o korzystaniu przez dzienniki regionalne z tego samego źródła, patrz: *Goniec Częstochowski* 1918, nr 142, s. 3.

⁶² *Głos Narodu* 1917, nr 62, s. 6.

Lwowskie dzienniki informowały o wydarzeniach filmowych w sposób systematyczny i często. Nawet efemeryczna „Gazeta Narodowa” od 1915 roku zamieszczała szczegółowe omówienia wybranych kin w rubryce „Ruch literacko-artystyczny”⁶³. „Gazeta Poranna” i „Gazeta Wieczorna” też poświęcały dużo uwagi repertuariowi wybranych iluzjonów, koncentrując się przede wszystkim na tych, które reprezentowały instytucje pomocowe lub dobroczynne jak np. galicyjski Czerwony Krzyż. Jednak czasami potrafiły spojrzeć bardziej panoramicznie na przemysł filmowy. Latem 1916 roku jedna z publikacji zamieszczonych w dziale „Rozmaitości” poświęcona została filmowi jako prężnie rozwijającej się gałęzi gospodarki. Tekst, prawdopodobnie przedrukowany za którymś z wiedeńskich dzienników, był pełen wyliczeń, zestawień, statystyk. Konkluzja artykułu respektowała pogląd o nadzwyczajnym statusie ekranowych heroin i filmowych herosów:

Dokąd idą zarobione pieniądze? Lwią część biorą sławni filmowi artyści. Sławny amerykański artysta filmowy Charlie Chaplin bierze rocznej pensji 2 miliony koron, Mary Pickford, największa obecnie gwiazda wśród kobiecego świata artystek, musi zadowolić się dochodem tylko 436.000 koron, jednakowoż w najbliższych latach ma nastąpić podwyższenie jej dochodów⁶⁴.

„Ziemia Lubelska” dosyć szczegółowo informowała o działalności miejscowych kinematografów, nie tylko publikując ich repertuar, ale także donosząc o zmianach własności czy staraniach zarządców o podniesienie atrakcyjności kulturowej. Bardzo rzadko wykorzystywała serwis agencyjny czy przedruki dla prowadzenia tematyki filmowej na swoje łamy. Notatki takie jak „Wyspa filmów” – opisująca wyspę Monte Christo na Morzu Tyrreńskim, która miała stać się gigantyczną ekspozycją filmową dla rozmaitego rodzaju przedsięwzięć⁶⁵, „Kinematograf w Anglii” prezentujący statystykę dotyczącą funkcjonujących na Wyspach kin oraz liczby importowych i eksportowanych filmów⁶⁶ czy „Umieszczenie kin na Węgrzech” o projektowanej komunalizacji budapesztańskich iluzjonów⁶⁷, należały do nielicznych.

Mimo iż „Gazeta Łódzka”, wcześniej „Nowa Gazeta Łódzka”, informowała regularnie o poczynaniach poszczególnych śródmiejskich kinematografów, to bardziej wnikliwych tekstów na swych łamach nie publikowała zbyt często. Jednym z niewielu świadectw kinematograficznej wrażliwości dziennikarzy łódzkiego pisma jest opublikowany w maju 1917 roku artykuł zatytułowany ni mniej ni więcej tylko „Kinema-

⁶³ *Ruch literacko-artystyczny*, Gazeta Narodowa 1915, nr 136, s. 3.

⁶⁴ *Rozmaitości. Przemysł filmowy*, Gazeta Wieczorna, Lwów 1916, nr 319, s. 7.

⁶⁵ *Wyspa filmów*, Ziemia Lubelska 1917, nr 115, wyd. por., s. 2.

⁶⁶ *Kinematograf w Anglii*, Ziemia Lubelska 1917, nr 137, wyd. por., s. 3. Tekst ten ukazał się także na łamach prasy Królestwa Polskiego, patrz: *Kinematograf w Anglii*, Gazeta Łódzka 1917, nr 69, wyd. wiecz., s. 3.

⁶⁷ *Umieszczenie kin na Węgrzech*, Ziemia Lubelska 1917, nr 242, wyd. pop., s. 2.

toGRAF". Fascynacja jego społecznym statusem, ekspansywną karierą, a szczególnie możliwościami tworzenia iluzji – czyli ważnymi komponentami składającymi się na ontologiczną wyjątkowość zjawiska, zauważalna jest od lektury pierwszego akapitu:

Ani jeden z najnowszych wynalazków nie potrafił tak szybko, tak blisko i z takim powodzeniem zastosować się do duchowych potrzeb, do smaku i do środków materialnych najszerzych warstw społecznych, jak kinematograf. We wszystkich krajach kulturalnych jest on najulubieńszą wieczorową a zwłaszcza świąteczną rozrywką, nie tylko w wielkich miastach, lecz i w małych miasteczkach, nawet wsiach i osadach.

Autora artykułu interesowało wszystko, od statystyki frekwencyjnej, zestawień kosztów i zysków, po techniki trikowe stosowane coraz powszechniej w produkcji filmów. Czytelnik „Gazety Łódzkiej” dowiedział się, że w Stanach Zjednoczonych bywa dziennie 2500 000 kinomanów, którzy za bilety płacą około miliona rubli, że „wynalazca kinematografu” Tomasz Edison otrzymuje taką samą kwotę rocznie jedynie z powodu prawa patentowego, czyli za eksploatację urządzeń projekcyjnych swojego autorstwa, że w Europie najwięcej kin znajduje się w Hiszpanii i we Włoszech. To tylko kilka danych z bogatego materiału przytoczonego w tekście. Omówione zostało także dość interesująco wykorzystanie filmów w edukacji, a także, jak to określono, „w dziedzinie reportażu współczesnego”. Szybkość, wnikliwość i werystyczny charakter przekazu czyniły z niego jedno z ważniejszych źródeł informacji przede wszystkim politycznych i społecznych. Wreszcie autor odniósł się do podstawowego zagadnienia dla miejsca kinematografu w kulturze okresu Wielkiej Wojny, mianowicie porządku prezentacji, czyli strategii repertuarowej:

Repertuar kinematografu współczesnego składa się z dwóch grup zasadniczych, obsługiwanych przez różnych fachowców. Pierwsza grupa to zdjęcia z natury. Tutaj wypełniają kinematograf czynności fotograficzne. Daje on na ekranie tylko to, co jest lub to co było. Mechanik nastawia aparat i kręci całe kilometry wstęgi z nieprzerwanym szeregiem zdjęć fotograficznych, Praca to nietrudna; nie wymaga ona żadnych specjalnych przygotowań ani kosztów i dlatego filmy tego rodzaju kursują w przemyśle kinematograficznym po najniższej stosunkowo cenie. Druga grupa jest już owocem umiejętności sztuki. Stanowi ona całą dziedzinę wiedzy, mającą swych koryfeuszów we wszystkich większych miastach europejskich, a zwłaszcza w Paryżu, Londynie i Mediolanie. Są to niezmiernie ciekawi specjaliści, posiadają spory zapas fantazji, zmysł wynalazczy, dowcip i ogromną wrażliwość na gust publiczności, gust przeciętnego, hurtowego widza. Wiedzą oni naprzód i bez wahania, kiedy i przez co publiczność będzie wzruszona, zachwycona, przerażona, kiedy będzie się oburzać, smucić, a kiedy śmiać do upadłego⁶⁸.

⁶⁸ R-ski, *Kinematograf*, Gazeta Łódzka 1917, nr 144, wyd. por., s. 2.

Piśmiennictwo prasowe dotyczące kina w latach wojny, ograniczało się przede wszystkim do komentowania bieżącego repertuaru, a więc było domeną pism codziennych. W wielkomiejskim (Warszawa, Lwów, Poznań, Kraków) systemie powiadamiania, było sporo miejsca na rozmaite strategie wysyłania sygnałów do zainteresowanych takimi tekstami kinomanów. Podstawową formą komunikacji pozostała ramowa reklama, ale z biegiem czasu coraz częściej pojawiały się w wyodrębnionych przestrzeniach zadruku, wartościujące celuloidowe przedsięwzięcia małe artykuły, przypominające późniejsze recenzje. Z całą pewnością – środowisko publicystów filmowych nie istniało jeszcze jako zwarta grupa, ale doświadczenie związane z konstruowaniem przywołanych wyżej tekstów przyczyniło się do powstania takiej formacji w dwudziestoleciu międzywojennym. Gorzej było na prowincji, szczególnie w byłej dzielnicy pruskiej. Dość wspomnieć, że w „Dzienniku Bydgoskim” przez cały rok 1915 ukazał się jeden inserat reklamowy donoszący o pokazywanym w miejscowym kinie „Colosseum” filmie „Przygoda Lady Glane”, a „Gazeta Toruńska” niemal na cały 1916 rok, z powodu reglamentacji papieru gazetowego, zawiesiła publikowanie kinowych rekomendacji⁶⁹. Na tym tle wyjątkowo przedstawiała się problematyka filmowa w byłym zaborze rosyjskim, głównie na łamach „Gońca Częstochowskiego”⁷⁰, który dość szczegółowo informował o repertuarze miejscowych iluzjonów, a nawet zamieszczał większe teksty, w których pojawiał się problem kondycji i przyszłości polskiej produkcji kinematograficznej. Do takich artykułów należał zamieszczony w ostatnim półroczu wojny materiał publicystyczny „Kinematograf u nas i za granicą”. Kanwą, na której autor oparł swoje rozważania były pomysły zawiązanego w Szczecinie porozumienia miast niemieckich, które postawiły sobie za cel reformę kinematograficznej fabrykacji. Jego głównym propagatorem był niemiecki historyk literatury, pracujący w pierwszej dekadzie wieku w bibliotekach Poznania, a później Szczecina, Erwin Ackerknecht. Reforma postulowana przez związek miała zdecydowanie nacjonalistyczny, ewokujący sentymentalne konotacje, charakter. Zdaniem prof. Ackerknechta, filmy niemieckie powinny budzić poczucie dumy i miłości ojczyzny oraz zapoznawać widzów z macierzystym krajem – „winna przedstawiać obrazy przemysłu i krajobrazów niemieckich”. Związek miał jedynie takie inicjatywy. Dało to asumpt do wyciągnięcia wniosku, który potrątowany został postulatywnie:

⁶⁹ Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 41.

⁷⁰ Agnieszka Pobratyn, *Z kinoteatru. Kinematografia częstochowska do roku 1939 w świetle miejscowych materiałów prasowych*, [w:] *Polskie czasopiśmiennictwo filmowe*, red. Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza, Bydgoszcz 2013, s. 102.

Nie ma może kraju, któryby był zalewany tak głupimi i pod niejednym względem nieodpowiednimi dla mniej kulturalnego widza filmami, jak Polska. Jedyna w kraju polska wytwórnia filmowa, miast zapoczątkować nowy kierunek, wypuszcza obrazy bez wartości artystycznej. Należy mieć nadzieję, że i u nas powstanie podobny związek miast, któryby się starał o demonstrowanie film, zaznajamiających widza z krajobrazem polskim i dziełami mistrzów naszych. Mały wysiłek naszych nowopowstałych władz, a kwestia reformy kinematografu i u nas będzie rozwiązana⁷¹.

⁷¹ alf. r. *Kinematograf u nas i za granicą*, *Goniec Częstochowski* 1918, nr 76, s. 2. Poglądy Erwina Ackerknechta na oświatowe funkcje kultury filmowej zostały zawarte w pochodzącym z 1918 roku tekście „Reforma filmu – bez filmu?”, który został opublikowany w języku polskim w ramach przywracania pamięci o tym wybitnym szczecińskim humaniście, patrz: Erwin Ackerknecht, *Reforma filmu – bez filmu? (1918)*, [w:] *Monumenta Pomeranorum tom II, Erwin Ackerknecht – bibliotekarz, humanista (1880-1960). Wybór pism*, tłum. na język polski Krzysztof Gołda, Szczecin 2007, s. 132-135. Potrafił on zresztą wcześniej aktywnie działać na polu popularyzacji wartościowego repertuaru filmowego – w roku 1914 założył jeden z pierwszych kinoteatrów oświatowych na niemieckim Pomorzu – szczecińską „Uranie”, patrz: Lucyna Turek-Kwiatkowska, *Życie codzienne w Szczecinie w latach 1800-1939*, Szczecin 2002, s. 185-186.

Film a polski czyn niepodległościowy

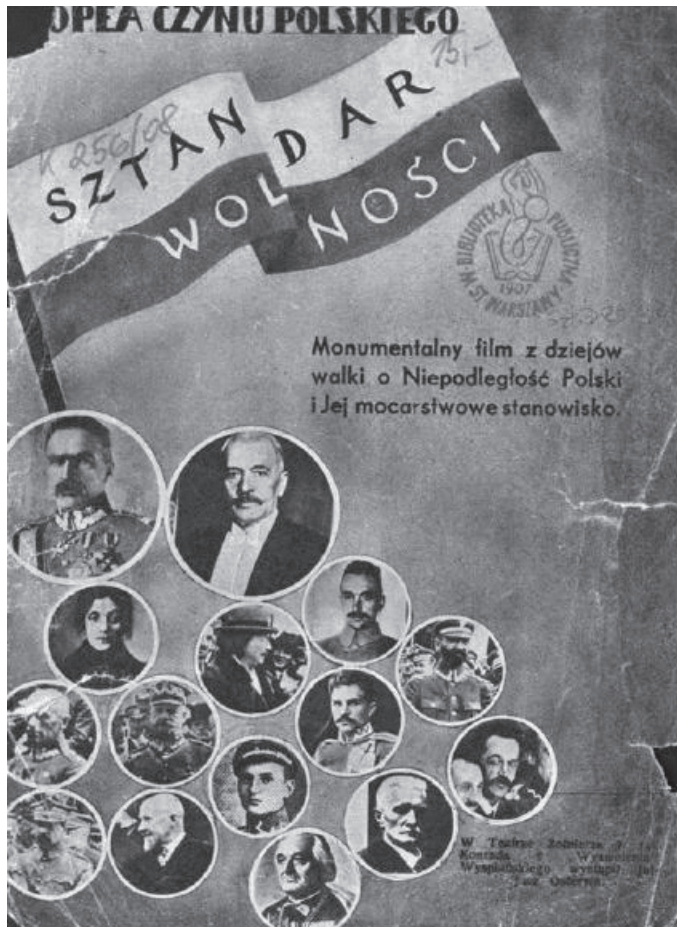
Towarzystwo kinematograficzne „Patria – Film” zapowiada na 19 marzec 1935 r. równocześnie we wszystkich większych miastach Polski premierę wielkiej epopei filmowej Walk o Niepodległość Polski p.t. „Sztandar wolności”. Pierwszy film ilustrujący bohaterskie dzieje lat 1905-1914-1918-1920-1935. Ściśle autentyczne zdjęcia faktów historycznych z niedawnej przeszłości¹.

Opublikowana na łamach „Kina dla Wszystkich” reklama anonsowała najnowszy film Ryszarda Ordyńskiego, który szczęśliwie przetrwał zawieruchę dziejową i znany jest dziś pod alternatywnym tytułem „Józef Piłsudski”. Anonimowy autor notatki w tygodniku „Kino” zrecenzował i podkreślił walory dzieła Ordyńskiego:

Po raz pierwszy może sięgnąć reżyser filmowy nie po legendę i sztuczne odtwarzanie zdarzeń dziejowych, ale po dokument autentyczny. Ryszard Ordyński widział w karierze swojej niejedną metr taśmy wartościowej, który spłowił, wykruszył się i przepadł na wieki. I my widzieliśmy setki fotografii, ulotek, które zżółkły w szufladach i albumach lub leżały niedostępne dla szarego człowieka w gablotach muzealnych. I oto te rzeczy ożywił reżyser Ordyński w filmie „Sztandar wolności”. Pierwszy raz oglądać będziemy tak dobrze nam znane dzieje Polski ostatnich trzydziestu lat w autentycznych zdjęciach filmowych i fotograficznych. Cała bohaterska Polska stanie przed oczyma widza i przemówi językiem prawdy historycznej².

¹ Kino dla Wszystkich 1935, nr 4, s. 8.

² *Hallo! Tu Warszawa!*, Kino 1935, nr 12, s. 3.



„Sztandar wolności” jest jednak, jakby na przekór cytowanej charakterystyce, właśnie dokumentem świadczącym o niewielkim archiwalnym rezerwuarze materiałów filmowych z interesującej nas epoki, czyli z lat 1914-1918. Uczynione w napisie wprowadzającym zastrzeżenie, iż „pewne epizody, między którymi powstały luki niedające się zapełnić autentycznym materiałem filmowym, powiązane zostały przez obrazowe skróty, oparte również o prawdę”, tyczyło właśnie tego okresu polskiego czynu niepodległościowego, którego zbiorowym bohaterem były Legiony Polskie. Czym dysponowała ekipa realizująca „Sztandar wolności”, jakie fragmenty kinematograficznych produkcji z epoki mógł wykorzystać reżyser Ryszard Ordyński czy współpracujące z nim literatki Maria Jehanne Wielopolska i Halina Ostrowska-Grabska, operatorzy Albert Wywerka i Antoni Wawrzyniak oraz odpowiedzialny za techniczną stronę przedsięwzięcia Janusz Starożyński? Przede wszystkim był to bogaty arsenał fotografii, ilustrujących zarówno akcje PPS przed 1914 rokiem, jak i rozwój

ruchu drużyniackiego i strzeleckiego w obliczu wojny powszechnej do wymarszu z Oleandrów włącznie oraz... niewielka partia materiałów filmowych, a wśród nich: kilka ujęć z parady 1. Pułku Ułanów Legionów Polskich pod komendą Władysława Beliny-Prażmowskiego, dwie sekwencje z niezidentyfikowanych starć na froncie karpackim, kilka sekund z zachowanej taśmy obrazującej walki I Brygady Legionów, w tym bitwę pod Kostiuchnówką w lipcu 1916 roku, dłuższy kilkudziesięciosekundowy fragment rejestrujący wkroczenie legionistów do Warszawy w grudniu 1916 r. oraz migawka z przemarszu niemieckich oddziałów ulicami stolicy w 1917 r. – te ostatnie prawdopodobnie wyprodukowane przez wytwórnię „Sfinks”. Pozostałe sceny zostały zainscenizowane w scenografii stworzonej przez Józefa Galewskiego, a więc z dbałością o realizm kręconych ujęć, ale w sposób czytelny dla widza sygnalizowały inny porządek niż sekwencje powstałe w latach wojny.



Scena z filmu dokumentalnego „Przybycie Legionów do Warszawy” (1916)
Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Dwa miesiące po premierze „Sztandaru wolności” Józef Piłsudski zmarł, a jego pogrzeb stał się, dzięki kinematografowi, doświadczeniem powszechnym, zaś seanse, na których prezentowano relację z funeralnych uroczystości, nakręconą przez Jana Skarbka-Malczewskiego i fotelewskiego operatora Johna Doreda (właśc. Janisa Doredasa), odbywały się w bogoojczyźnianej atmosferze³. Prezes Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych Stanisław R. Zagrodziński, który był inicjatorem bezpłatnych pokazów dla ludności z małomiasteczkowych i wiejskich środowisk, przekazał czytelnikom tygodnika „Kino” opis tego niezwykłego patriotyczno-kinematograficznego przedsięwzięcia:

³ Zarówno Skarbk-Malczewski, jak i Dored byli filmowymi kronikarzami Wielkiej Wojny, co w zadziwiający sposób, poprzez udział w realizacji reportażu z pogrzebu Piłsudskiego, tworzy ramę ich filmowego doświadczenia, patrz: Jan Skarbk-Malczewski, *Byłem tam z kamerą*, oprac. Marek Sadzewicz, Warszawa 1962, s. 143.

Prawie 7 milionów ludzi, ze sfer najuboższych, w niezmiernym skupieniu uczestniczyło w tej manifestacji żałobnej. Wszędzie publiczność wstawała podczas wykonywania hymnu narodowego przy pożegnaniu zwłok Wodza. Na Polesiu ludność wiejska klękała na widok trumny, w której On spoczywa. Ludzie płakali... (..) Oczywiście były nieuniknione wypadki. W Chrzanowie zanotowano 12 omdleń w tłoku. W Brześciu – dużo potamanych krzesel i wybitych szyb, w Kielcach uszkodzono kino, w Rzeszowie również, a w Zagłębiu doszłoby do nieszczęścia, gdyby nie czynna pomoc górników. Pewien właściciel kina z Małopolski pisze z goryczą, że w dniach takiej żałoby ludność powinna plakiem leżeć i płakać, a nie pchać się do kin bezpłatnie... Żal uzasadniony: potamano mu krzesła w kinie i wyrwano drzwi razem z futryną⁴.

Józef Piłsudski nie traktował kinematografii jako istotnej części doświadczenia kulturowego⁵. Dopiero pod koniec życia zaczął regularnie oglądać filmy i dostrzegać w nich te walory, dzięki którym mógł stać się „przeciętnym kinomanem”⁶. Jednak pierwsze kontakty z kamerą i operatorami filmowymi odnotował, nie jako dożywający swych dni były Naczelnik Państwa i bohater obrazu Ryszarda Ordyńskiego „Sztandar wolności”, ale znacznie wcześniej, w czasie Wielkiej Wojny.

W Legionach Polskich traktowano służbę w sposób wspólnotowy. Szło nie tylko o zbrojne odzyskanie niepodległości, ale również o formację, dzięki której właśnie walczący w legionowych brygadach oficerowie, podoficerowie i żołnierze mogliby stać się elitą przyszłego wolnego społeczeństwa. Stąd kulturotwórcze działania traktowano niemal jak regulaminowe zobowiązania. Przenośny kinematograf pojawił się

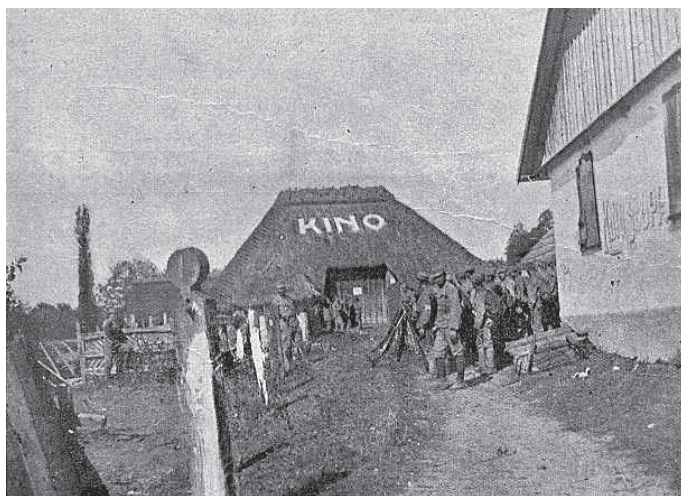
⁴ *Wśród filmowców. Stanisław R. Zagrodziński, Kino 1935, nr 28, s. 6.*

⁵ Wiktor Brumer, krytyk teatralny, członek stołecznego komitetu uczczenia imienin Marszałka, a przede wszystkim weteran legionowy, postulował w 1939 roku zrealizowanie filmu ujmującego całościowo sylwetkę i dokonania Józefa Piłsudskiego – ubolewając nad brakiem zainteresowania komitetu możliwościami kinematografu napisał: „Stan reportaży odnoszących się do życia Marszałka jest nader nikły (...). Nie chodzi mi zupełnie o jakiś film biograficzny, lecz o film będący refleksem oddziaływania ideologii Piłsudskiego na społeczeństwo. Ileż tu tematów (...). Choćby same dzieje Legionów Polskich. Przecież to dzieje niezwykłe, jakże odmienne od dziejów jakiegokolwiek innej armii. Ileż to tragedii przechodziło to wskrzeszone przez Piłsudskiego wojsko narodowe! Ile zwycięstw i ile rozczarowań! Dla tematyki filmowej jest to materiał przebogaty, należy tylko do niego podejść taktownie, rozumnie – i co najważniejsze – z poczuciem odpowiedzialności. Nie wolno stwarzać tak zawstydzających sytuacji, by w chwilach dla narodu uroczystych brakło filmu. Oby ta zawstydzająca sytuacja miała miejsce obecnie po raz ostatni”, patrz: Wiktor Brumer, *W dniu imienin Komendanta, Wiadomości Filmowe 1939, nr 6, s. 1.*

⁶ Jan F. Lewandowski, *Piłsudski i kino*, Film 1988, nr 33, s. 16. O doświadczeniu filmowym w ostatnim okresie życia Józefa Piłsudskiego pisała Maria Jehanne Wielopolska, która odpowiadała za konstruowanie celuloidowego repertuaru dla Marszałka i jego rodziny: „Co niedziela po południu wyświetlano dla Niego w Belwederze obrazy amerykańskie, awanturnicze, wesołe, z których zaśmiewał się w towarzystwie swoich małych podówczas córek i siostrzenic. Zanim major Lepecki zajął się sprawą filmu dla Belwederu, dłuższy czas miałam ja powierzone wybieranie obrazów dla Marszałka. Najlubiejszymi były wszystkie Paty i Patachony, Flipy i Flapy, Haroldy Lloydzy, gonitwy, awantury i śmiech – jak najczęściej śmiechu! Broń Boże nie dramaty i pfaksiwe tragedie. (...) Marszałek nigdy nie oglądał pięknego, rzetelnie artystycznego obrazu, na doskonałej aparaturze. Widywał tylko najbardziej średnie filmy, na zwijanym ongiś „niemym” ekranie domowym, względnie na przeciętnej aparaturze później, gdy wszedł na arenę dźwiękowiec – a poza domem, widywał jako się rzekło, uroczyste kicze polskie, patriotyczne, siedząc w odległości najmniej wzrokowi odpowiedniej, daleko, wysoko i etykietałnie. Nie mógł więc sobie wyrobić istotnego pojęcia o kinie i traktował je tak mniej więcej, jak myśmy je traktowali przed wojną”, patrz: M. J. Wielopolska, *Wielcy ludzie na ekranie*, Film 1937, nr 14, s. 1. Wspomnienie to znalazło się również w: taż, *Marszałek Piłsudski w życiu codziennym*, Warszawa, brw, s. 108-110.

dość wcześnie w życiu codziennym obozowej społeczności⁷. Podczas pobytu na Wołyniu w 1915 roku zainaugurowano działalność stałego kina legionowego⁸. Było to prawdopodobnie kino „Szopa” w Rarańczy, miejscowości wstawionej dwiema bitwami podczas kampanii karpackiej. W Instytucie Polskim i Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie zachowała się fotografia przedstawiająca ten frontowy „przybytek X Muzy”. Zaadaptowana stodoła mogła pomieścić kilka dziesiątek żołnierskich kinomanów, którzy karnie ustawiali się przed wejściem do środka „sali projekcyjnej”⁹. Nazwa odpowiadała statusowi legionowego kinematografu – urządzony został w okazałej stodole, znajdującej się niecałe dwa kilometry od linii frontu, a prezentowane obrazy, jak pisał jeden z częstych bywalców, były:

co prawda krótkie, ale za to bardzo dobre i czyste, tak, że „relutony”, „bomberaki” i „koniarze” często je mogą partiami odwiedzać¹⁰.



Kino „Szopa”. Przybyły z pozycji na odpoczynek pluton Legionistów oczekuje na rozpoczęcie przedstawienia

⁷ Filmowe odniesienia pojawiały się także w innych kontekstach okopowych – np. w jednej z relacji z frontu karpackiego odnotowane zostały ciekawe asocjacje: „Rów, z chwilą gdy raz powstał, pogłębiany i umacniany rósł i rozwijał się, rozrastając się w ulice i uliczki, przy których wyrósł labirynt „mieszkań” i „pataców”. Bo tu na okopach nie mieszka się – jak tam w kraju mówią – w norach i ziemiankach. Legionista, gdy w ziemi grzebie, to pałace i wille sobie buduje, pełne wygody polowej, którym potem fantazja jego lub tęsknota różne ponadaje nazwy. Pyszną się niezliczone wille »Janiny«, »Wandy«, »Marysie«, »Zosie«. Hotel »Niepodległość« rywalizuje szczytnością miana z willą »Polonia«, podczas gdy willa »Apollo« przypominać się zdaje kino z małego miasteczka”, patrz: Wiktor Mondalski, *Okopy Legionów w Bessarabii*, Czas 1915, nr 562, wyd. wiecz., s. 1.

⁸ Mirella Kurkowska, Jarosław Kurkowski, *Życie codzienne żołnierzy Legionów*, [w:] *Legenda Legionów. Opowieść o Legionach oraz ludziach Józefa Piłsudskiego*, Warszawa 2008, s. 233.

⁹ *Legiony. Album*, Karta, 2007, nr 51, s. 5.

¹⁰ *Kino „Szopa”*, Nowości Ilustrowane 1915, nr 42.

Z braku odpowiednich urządzeń trzeba było prezentowane dokumenty ilustrować naprędce organizowaną instrumentacją – nie było z tym jednak żadnego kłopotu, od pierwszego bowiem seansu muzykalni żołnierze akompaniowali obrazom na harmonijkach ustnych, na mandolinie lub podłączali gramofon¹¹. Kino „Szopa” to nie tylko interesujący element legionowego życia. Prawdopodobnie było pierwszym iluzjonem okopowym w armii austriackiej, a więc jego znaczenie wykraczało poza anegdotyczny aspekt czynu niepodległościowego¹². Zauważali je także korespondenci krakowskich i lwowskich pism, zarówno tygodniowych, jak i codziennych. Adam Larysz, opisując codzienność żołnierzy II Brygady Legionów na froncie karpackim, obok popisów literackich, wydawania „Okopów” – nieregularnego czasopisma przepisywanego ręcznie w kilku egzemplarzach, odnotował:

Okopowy szczyt komfortu i wykwintu na sam koniec został. Nasze kino! Prawdziwe, z filmami, z płótnem białym, z miejscami siedzącymi kino. Nie na okopach wprawdzie, ale we wsi za frontem, powietrzną linią mierząc w odległości jednego kilometra od okopów! To przecież już naprawdę coś niezwykłego, czym nie każdy oddział armii poszczycić się może. Z trzech przedstawień dziennych na zmianę trzystu legionistów korzysta, a w program wchodzi i wykłady lekarskie i wojskowe, ilustrowane kinematograficznie. Nazwa teatru świetnego naszego, jako że przedstawienia odbywają się przy muzyce w szopie starej: Kino „Szopa”. Nieładna może, ale także utarła się pierwszego dnia¹³.

Z czasem takich obiektów powstało coraz więcej. Instalowano je również na trasach przemarszów w drodze do punktów koncentracji bądź na wypoczynek. II Brygada, po ciężkich bojach na froncie wołyńskim w lipcu 1916 roku, pomaszzerowała w kierunku tyłów. W osadzie, która stała się miejscem postoju oddziałów, nazwanej „Legionowo” nieopodal Rudki Miryńskiej, postawiono zespół prowizorycznych baraków, w których mieściły się: biura wojskowe, szpitalik, kapliczka, szkoła chorążych, kantyna prowadzona przez skautów i kino¹⁴.

¹¹ *Zabawy na froncie Legionów*, Naprzód 1916, nr 156, s. 3.

¹² W jednej z notatek, jakie ukazały się w lwowskiej „Gazecie Porannej”, poinformowano, że staraniem anonimowej ofiarodawczyni pod Soczą (Izonso) na froncie włoskim walczące oddziały zostały wyposażone w trzy wozy z pełną obsługą projekcyjną: w pierwszym mieściła się operatornia i składany ekran, w drugim urządzenia elektryczne, a w trzecim orkiestron, czyli rodzaj szafy grającej pozwalającej na odtwarzanie muzyki według specjalnie opracowanego wzorca melodycznego. Konkluzja informacji odwoływała się do filmowego doświadczenia legionistów na froncie karpackim: „Nawiasem dodamy, że pierwsze kino w polu zaimprovizowała II Brygada Legionów w Besarabii jeszcze. Było to tzw. kino *Szopa*”, patrz: (s), „*Kino-wóz na froncie*”, *Gazeta Poranna* 1916, nr 2706, s. 3.

¹³ Adam Larysz, *List z pola*, *Ilustrowany Kurier Codzienny* 1915, nr 256, s. 8.

¹⁴ *Z Legionów*, Naprzód 1916, nr 156, s. 2.

Teraz mamy od pewnego czasu prawie martwy spokój. Stąd też w okopach i rezerwach: nudy! Niektóre pułki postarały się już o gramofony, a obecnie powstał projekt urządzenia tuż za frontem kinematografu! Nim Was dojdzie ten list – będziemy mieli zapewne i kino¹⁵.

Kino w Legionowie powstało – w połowie 1916 roku. Józef Lasoń – korespondent „Naprzodu”, który odwiedził mieszkańców osady, opisał jej krajobraz, wymieniając najbardziej charakterystyczne obiekty, wśród których znalazła się również połowa sala projekcyjna¹⁶. Zdaje się, że filmowe życie najbujniej rozwijało się właśnie w II Brygadzie Legionów. Jeden z reporterów dziennika „Ziemia Lubelska”, przebywając w miejscu koncentracji jej oddziałów, znajdującym w dawnych koszarach rosyjskiej artylerii nad Narwią (z powodów cenzuralnych nie mógł podać nazwy miejscowości), zauważył, iż obok spotkań samokształceniowych i obowiązkowej musztry ważną rolę odgrywają cykliczne imprezy kulturalne:

Prawie co tydzień odbywają się w obozie przedstawienia kinematograficzne i różne wieczory humoru, w których udział biorą młodzi adepci sztuki scenicznej¹⁷.

Trudno stwierdzić, ile kin obozowych zainstalowanych było przy formacjach legionowych. Prasa okopowa, jakkolwiek starała się ilustrować i umilać życie na froncie, nie prowadziła statystyk dotyczących miejsc wyświetlania filmów czy też repertuaru. Niewiele wzmianek na temat filmowego oblicza ruchu legionowego ukazało się także w oficjalnym organie Naczelnego Komitetu Narodowego „Wiadomości Polskie”, choć w niektórych relacjach pojawiał się interesujący nas trop. Sprawozdawca tego pisma, opisując życie artystyczne i umysłowe 4. Pułku Piechoty Legionów tzw. „Zuchowatych”, wzmiankował:

Resztę wieczoru wypełniły liczne produkcje, gry i zabawy prowadzone z nadzwyczajnym humorem i zuchowatością, tym bardziej, że przecudna pogoda sprzyjała zabawie do późnej nocy, a nieprzyjacieli jej w niczym nie zamącił. Popisywała się więc redakcja „Relutona” i „Objąka” w rozszerzonym składzie, śpiewami, chórem i monologami, przy czym raz po raz zjawiał się i na estradzie chór żołnierzy madziarskich, którzy przybyli w delegacji z sąsiednich odcinków, a goszczeni sowicie przez żołnierzy 4 p., zaśpiewali kilka charakterystycznych pieśni madziarskich oraz hymny polskie w brzmieniu węgierskim. (...) Po kabarecie – turniej szermierczy – po nim zawody w piłkę nożną między drużynami 4. i 5. pułku, tyczakowskie tańce z „damami” – w końcu wieczera i przedstawienie kinematograficzne, na własnym pułkowym ekranie. Późna noc już była, kiedy ostatni goście rozchodzili się z gościnnego osiedla¹⁸.

¹⁵ cki, *Legionowo*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 26, s. 2.

¹⁶ Józef Lasoń, *Z Legionów (za zezwoleniem wojennej kwatery prasowej)*, *Naprzód* 1916, nr 156, s. 2.

¹⁷ An, *Druga brygada Legionów w obozie ćwiczebnym*, *Ziemia Lubelska* 1917, nr 133, wyd. por., s. 3.

¹⁸ *Wiadomości Polskie* 1916, nr 78, s. 7.

Czy przedstawienia organizowane w obozowym kinie cieszyły się uznaniem pułkowej społeczności? Prawdopodobnie początkowo tak, ale zważywszy, iż kino wyświetlało przede wszystkim dokumenty kręcone przez operatorów NKN, a później Legionów, repertuar się szybko wyczerpał.

August Krasicki, adiutant i oficer ordynansowy ówczesnego komendanta Legionów Polskich gen. Stanisława Puchalskiego, tak opisywał świąteczny wielkanocny dzień roku 1916:

Święcone było okazałe – wędliny, kilka różnych placków i tortów, na początku ciepły barszcz. Koło wjazdu wybudowano okazały budynek z wszelkimi urządzeniami kinowymi. Aparat i filmy przysłano z Krakowa, z NKN. Operator znalazł się między legionistami. Prąd dostarcza elektrownia legionowa. Przedstawienie doskonale się udało, tylko w sali było niesłychanie gorąco¹⁹.



Kino legionowe na froncie nad Styrem – maj 1916 r.
Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Autor dziennika wspomina o Naczelnym Komitecie Narodowym, jako inicjatorze filmowych prezentacji. Rzeczywiście, NKN doceniał dokumentowanie polskiego czynu zbrojnego, finansował zakup taśm i zatrudnił Józefa Mroza, wcześniej operatora lwowskiej wytwórni „Polonia”²⁰, który towarzyszył w zbrojnych zmaganiach I Bryga-

¹⁹ August Krasicki, *Dziennik z kampanii rosyjskiej 1914-1916*, wstęp Piotr Łossowski, Warszawa 1988, s. 452. Atmosferę tych samych wielkanocnych dni opisywał także autor relacji zamieszczonej w jednym z magazynów ilustrowanych: „Następnie rozegrały się turnieje szermierskie, dano żołnierski kabaret z muzyką i chórów (Czwartaków i Madziarów), wreszcie między czwartym a piątym pułkiem match, skończony zwycięstwem Czwartaków (3:0). Po kolacji dało przedstawienie kino pułkowe”, patrz: J.A.T., *Święto Czwartaków*, *Nowości Ilustrowane* 1916, nr 25, s. 2.

²⁰ Barbara Gierszewska, omawiając działalność założonej przed wybuchem wojny lwowskiej wytwórni „Polonia”, pisze o niezmontowanym filmie „Kwiaciarka” (Lwowska kwiaciarka), do którego zdjęcia wykonał operator o na-

dzie Legionów, a po zakończeniu służby został kierownikiem technicznym wiedeńskiego zakładu kopiowania filmów „Mardesfilm”²¹ oraz wiedeńczyka, chorążego Maksymiliana Stransky’ego będącego w służbie II Brygady Legionów²². Do kwietnia 1916 roku nakręconego materiału było tak dużo, że można było zorganizować w wiedeńskim kinematografie „Hötzendorf” specjalny pokaz, tym bardziej uroczysty, że wśród licznie zgromadzonych legionistów znalazła się reprezentująca rodzinę cesarską arcyksiężna Izabella, żona ostatniego habsburskiego księcia cieszyńskiego Fryderyka. Prawdopodobnie, prezentacja przygotowanego przez Maksymiliana Stransky’ego zestawu dokumentów nie miała wspólnego tytułu, z całą pewnością jednak obrazowała epizody z walk II Brygady Legionów na froncie besarabskim. Na ekranie rozpoznąć można było dowódców: 2 pułku płk. Mariana Januszajtisa i 3 batalionu kpt. Mieczysława Trojanowskiego, ppłk. Henryka Minkiewicza-Odrowąża, mjr. Mieczysława Norwida-Neugebauera, a także zobaczyć sceny walk – odparcie nagłego ataku Rosjan, ostrzał legionowej artylerii, schwytanie i przesłuchanie wziętego do niewoli Czerkiesa. Całość uzupełniały sekwencje z życia codziennego społeczności legionowej: poranna toaleta w źródelku, „menaż” z kuchni polowej, koncert legionistów-muzykantów z instrumentami własnej produkcji i opieka nad rannymi w boju²³. Po projekcji arcyksiężna Izabela spotkała się z legionowymi weteranami²⁴. Zgromadzonych w sali kina 300 żołnierzy polskich wraz dowódcami: hr. W. Michałowskim, dr A. Macieszą, dr Stochem i p. Grankiem spotkała niespodzianka o tyle istotna, że specjalnie na ich potrzeby przygotowane zostały polskie napisy międzyujęciowe, co w wiedeńskich iluzjonach nie zdarzało się zbyt często²⁵. Zdjęcia zaprezentowane w stolicy Austrii to niewątpliwie eksploatowane kilka miesięcy później w kinach na ziemiach polskich

zwisku Mróz, patrz: też, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006, s. 140. Natomiast Stanisław Ozimek, wzmiankując powstanie komórki filmowo-fotograficznej przy Naczelnym Komitecie Narodowym, podaje już pełne imię i nazwisko operatora Józefa Mroza jako kronikarza I Brygady Legionów Polskich, patrz: tenże, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 22.

²¹ Ekran 1920, z. 11, s. 16.

²² O Maksymilianie Stranskim (Strańskim) sporo pisała prasa codzienna w okresie wojny, traktując go jako rzeczywistego kierownika urzędu filmowego. Niestety nie sposób skonfrontować tych przekazów z innymi źródłami. Wiktor Cygan skonstruował biogram Stransky’ego bez podania daty urodzenia, daty śmierci, opatrując niemal wszystkie przywoływane dane znakiem zapytania: „Strański Maksymilian (?-po 1917). Jako chor. piech. (z 20 maja 1915) do 20 czerwca 1916 r. kierował urzędem filmowym podlegającym Komendzie Legionów. Zapewne po bitwie pod Kostiuchnówką (4-6 lipca 1916) i odwołaniu na Stochód urząd ten zlikwidowano. Wiosną 1917 r. służył w komendzie placu LP w Krakowie. Dalsze jego losy są nieznane”, patrz: Wiktor Krzysztof Cygan, *Oficerowie Legionów Polskich 1914-1917. Słownik biograficzny, tom 4 P-S*, Warszawa 2006, s. 237. Cygan jednakże się myli, Urząd Filmowy powstał dopiero w 1917 roku, a więc nie mógł zostać zlikwidowany po bitwie pod Kostiuchnówką. Zastanawiająca jest też podana za *Listą starszeństwa oficerów legionów polskich* informacja o służbie Stransky’ego w Krakowie, bowiem jeszcze w pierwszych letnich miesiącach 1917 roku organizował pod firmą Urzędu wspólnie ze Sfinksem warszawskie pokazy własnych dokumentów, patrz: przyp. 42 w tym rozdziale.

²³ *Legiony na filmie*, Ziemia Lubelska 1916, nr 208, wyd. por., s. 3.

²⁴ *Legiony na filmie*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 111, s. 3.

²⁵ *Legioniści polscy w kinie wiedeńskim*, Gazeta Poranna 1916, nr 2682, s. 3.

„Legiony w ogniu”, być może wyświetlone w wersji montażowej, przed nadaniem filmowi ostatecznego kształtu²⁶. Prawdopodobnie nie była to jedyna projekcja polskich dokumentów w kinie „Hötzendorf”. Przynajmniej tak można wywnioskować z krótkiej korespondencji zamieszczonej w lwowskiej „Gazecie Wieczornej”.

Piszą nam z Wiednia: Dzięki ruchliwej Lidze Kobiet NKN, widzieliśmy onegdaj w „Hötzendorf – Kino” najnowszy bardzo ciekawy film legionowy i zdjęcia z obchodu 3 maja w Warszawie. Piękne obrazy z życia polowego Legionów Polskich, przedstawienie ich udziału w bitwach, wspaniała kawaleria legionowa i widok bohaterskich wozów naszych obudziły wielkie zajęcie i zapaf wśród obecnych, którzy żywo oklaskiwali poszczególne sceny i obrazy²⁷.

Ostatecznie „Legiony w ogniu”, w których przygotowaniu miał swój udział jeden z bardziej znanych galicyjskich przedsiębiorców filmowych Norbert Hochman, zostały w czerwcu 1916 r. pokazane w krakowskim kinie „Nowości”. Obraz, oprócz omówionych scen, zawierał także sekwencje słynnej szarży rotmistrza Zbigniewa Dunin-Wąsowicza pod Rokitną oraz, co reklamowano z uwagi na specyficzny, lokalny kontekst premiery, „zdjęcia powszechnie znanych dowódców krakowian, jak również dzielnych legionistów, którzy w pierwszych miesiącach wojny wyruszyli z Krakowa na plac boju”²⁸. Zanim doszło do prezentacji repertuarowej przewidzianej na jesień, już w czerwcu dyrekcji lwowskiego kina „Apollo” udało się zdobyć na kilka dni kopię „Legionów...” i zaprezentować ją jako:

próbne wyświetlanie filmu, przedstawiającego życie wszystkich trzech brygad legionów w polu. Przed oczami widzów przesunęła się wielka ilość scen, przedstawiających życie legionów w obozach, zdjęcia wielu wozów i komendantów, pracę w szpitalu. Imponującym był widok konnicy, która wyruszała właśnie do ataku²⁹.

Wśród nielicznych szczęśliwców, którzy zostali zaproszeni na projekcję, znaleźli się przedstawiciele świata artystycznego, literaci, dziennikarze, a także grono legionistów z kapitanem S. Krzaczyńskim będącym najstarszym rangą oficerem. Pozostali lwowscy widzowie mogli na ten, składający się z 5 aktów i 51 sekwencji, dokument udać się do „Apolla” w październiku 1916 r.³⁰ Wtedy też projekcje odbywały się

²⁶ *Legiony w ogniu*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 154, s. 4.

²⁷ *Film legionowy w Wiedniu*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 2989, s. 6.

²⁸ *Legiony w ogniu*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 160, s. 4.

²⁹ *Legiony polskie w ogniu*, Kurier Lwowski 1916, nr 298, wyd. por., s. 5.

³⁰ Gazeta Codzienna 1916, nr 2550, s. 3, Kurier Lwowski 1916, nr 493, wyd. por., s. 2.

w atmosferze galowej, ale przede wszystkim po raz kolejny obraz filmowy o rodzimiej tematyce można było wpisać w wojenny kontekst.

Stworzyła go prawda, a ubrało promieniami jasnymi życie samo. Przyszedł do nas z tych dalekich, strasznych pól, na których śmierć hula, ale pomimo bezlitosnej jej grozy, która nocą spędza sen z naszych powiek, przyniósł nam uśmiech naszych młodych żołnierzy i złotą pogodę ich wiośnianej duszy. Bo mimo lodowatej, okrutnej pięści, która ustawicznie zaciska się nad każdym ich młodym życiem, pogoda dnia letniego i jasność majowego poranku przybywa do nas jak pozdrowienie spokoju pełne od frontu gdzie stoją nasi Legioniści. Więc też i z tego obrazu, co tak wiernie odtwarza życie codzienne i bojowe polskich żołnierzy, spływa na nas serdeczne jakies ukojenie i kładła na zatroskane i tak ogromnie smutne serca nasze słodką pieczęć obietnicy... A choć nie rozegra się na ekranie żaden dramat erotyczny, ani przewijając się będzie banda włamywaczy, przecież w przepelnionej widowni, która patrzeć będzie sercem i duszą nie zabraknie daleko gorętszych spojrzeń, niż te, które dotąd spoczywały na ekranach kinowych. Wszak to już nie zwykłe widowisko, które ściąga ciekawe i żądne sensacji tłumy. To zapożyczony z życia i czynu odbłask słoneczny, który przyszedł tutaj do nas aby w straszne, szare dni naszych trosk codziennych, rzucić nieco jasnego światła³¹.

W innych, mniej poetyckich recenzjach, zwracano uwagę na doskonałą pracę kamery, co podkreślało kompetencje Stransky'ego. Spotykane w rodzimych obrazach głównie dokumentalnych, nieostre, drażniące wrażliwość widza zdjęcia, tym razem „z małymi wyjątkami są ostre i wyraziste, epizody są faktycznie godne uwagi, a czasami wręcz porywające”. Jednocześnie ten sam komentator ubolewał, że dokumentacją filmową objęte zostały, wbrew wcześniejszym zapowiedziom, jedynie działania II Brygady Legionów, a nie wszystkich formacji w polskich mundurach³². Ponadto wydział opieki legionowej miejscowego oddziału NKN postanowił zachęcić do oglądania „Legionów w ogniu” młodzież szkolną i dlatego rozesłał do wszystkich dyrektorów placówek oświatowych prośbę o rozpropagowanie projekcji³³. W lubelskim kinie „Oaza” prezentacja „Legionów w ogniu” też odbywała się z wykorzystaniem lokalnego kontekstu. Apelując o udział w pokazie sugerowano, że „obraz ten da możliwość mieszkańcom Lublina ujrzania na ekranie swoich bliskich i znajomych”³⁴. Przy okazji miejscowa prasa podawała dokładną kolejność dokumentalnych ujęć: *obóz (odpoczynek), przestuchanie jeńca rosyjskiego, kąpiel 4 pułku w Bugu, sztab generalny, nabożeństwo polowe, do walki, po bitwie,*

³¹ *Wojsko polskie na ekranie*, Kurier Lwowski 1916, nr 496, wyd. wiecz., s. 3.

³² (g), *Legiony polskie w ogniu*, Gazeta Wieczorna, Lwów 1916, nr 3153, s. 3.

³³ Kurier Lwowski 1916, nr 573, wyd. wiecz., s. 3.

³⁴ *W kinoteatrze „Polonia”*, Ziemia Lubelska 1916, nr 335, wyd. por., s. 3.

*przejście kawalerii przez rzekę, ofiary wojny, utrudniony marsz z karabinami maszynowymi, na linii bojowej, ustawianie karabinów maszynowych, pierwsza linia bojowa, atak na bagnety, patrol przed wioską podpaloną przez Moskali, forty po zdobyciu, w zdobytej wsi, zagrody druciane, punkt opatrunkowy, największy wróg żołnierza i wystanie patrolu*³⁵.

Dokument zresztą dość długo był eksploatowany w Lublinie – jesienią 1916 roku wyświetlał go wraz z wojennym dramatem „Bój w Karpatach” kinoteatr „Panteon”³⁶.

Kwietniowa uroczystość w kinie „Hötzendorf” nie była jedyną tego typu prezentacją w austro-węgierskiej przestrzeni publicznej – kilka tygodni później odbył się pokaz „obrazów świetlnych zatytułowanych *Zmartwychwstający kraj*” w budapesztańskim kinoteatrze „Urania”. Jego inicjatorem był prezes klubu węgiersko-polskiego baron Albert Nyáry, wielki orędownik nieudanego projektu utworzenia oddziałów naddunajskich przy Legionach Polskich. Zapewne z tego powodu „gdy na ekranie ukazał się portret brygadiera Piłsudskiego, rozległy się oklaski”³⁷. Prawdopodobnie pokazane pod koniec 1916 roku w warszawskiej Filharmonii „Legiony polskie na Wołyniu” – również ilustrujące boje II Brygady były tym samym zestawem filmowych reportaży, które wcześniej nosiły tytuł „Legiony polskie w ogniu”³⁸.

Ikonografia legionowa prezentowana była także w postaci wystaw fotograficznych – w czerwcu 1916 roku w lokalu przy Waehringenstrasse w stolicy Austrii wystawiono 300 fotogramów, zdeponowanych tam przez Wydział Wojskowy NKN. Ilustrowały one szlak bojowy wszystkich trzech brygad³⁹. Przeźrocza, diapozytywy obrazujące życie i walkę żołnierzy polskich, uzupełniały wykłady, jakie w salach kinowych organizowano dla mieszkańców miejscowości, w których stacjonowały legionowe oddziały, np. w kieleckim kinoteatrze „Corso” regularne spotkania z prezentacjami fotograficznymi z walk I i II Brygady Legionów w Karpatach i Besarabii, przygotowali podoficerowie tych formacji – Bronisław Hełczyński i Bolesław Ruszkowski⁴⁰. Zresztą dokonania fotoreporterów w mundurach były nie tylko powszechnie znane, ale i niezwykle różnorodne. Fotografowali wszyscy – profesjonaliści i amatorzy. Skupieni wokół działającego przy Komendzie Legionów biura prasowego traktowali plac boju jako prawdziwą

³⁵ *Legiony polskie w ogniu*, Ziemia Lubelska 1916, nr 341, wyd. por., s. 3.

³⁶ Ziemia Lubelska 1916, nr 506, wyd. por., s. 3.

³⁷ „*Zmartwychwstający kraj*”, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 118, s. 3.

³⁸ *Teatrzyki i kinematografy*, Kurier Polski 1916, nr 286, s. 6, *Kinematografy*, Nowa Gazeta 1916, nr 471, wyd. pop., s. 3, Gazeta Poranna 2 Grosze 1916, nr 288 (1465), s. 1, Goniec Wieczorny 1916, nr 521, s. 1, Kurier Warszawski 1916, nr 286, s. 2.

³⁹ *Wystawa Legionów*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 152, s. 2.

⁴⁰ *Odczyty ilustrowane przeźrocami*, Gazeta Kielecka 1916, nr 108, s. 2.

szkołę fotografowania. Do najznakomitszych należeli: Tadeusz Langer, Władystaw Jeleniewski, Stanisław Nofok-Sowiński i Jan Włodek⁴¹.

Materiały filmowe nakręcone głównie przez Stransky'ego dzięki inicjatywie NKN liczyły około 5000 metrów i znalazły się w dyspozycji najpierw Urzędu Filmowego Wojska Polskiego, który został powołany do życia podczas pobytu I Brygady w Warszawie wiosną 1917 roku, a później po ustanowieniu niepodległości, Centralnego Urzędu Filmowego przy Naczelnym Dowództwie Wojska Polskiego. Urząd Filmowy dał o sobie mieszkańcom Warszawy znać dzięki publicznemu galowemu pokazowi, jaki został zorganizowany w maju 1917 r., który choć przeznaczony jedynie dla komendantury i oficerów legionowych, odnotowany został przez prasę. Jako kierownik urzędu przedstawiła ona chor. Maksymiliana Stransky'ego i dyrektora „Sfinks” Aleksandra Hertza.

Urząd Filmowy pokazem tym złożył dowód wyjątkowej swej żywotności. Wśród wielu demonstrowanych zdjęć na wyjątkową uwagę zasługują zdjęcia dokonane z uroczystej mszy polowej na stokach Cytadeli, malownicze tło i bohaterki wprost wygląd Wojska Polskiego, defilada i powrót przez ulice miasta wywierają imponujące wrażenie. Film ten wykonany przez Towarzystwo Sfinks jest istotnie „szlagierem” zapoczątkowanego archiwum wojennego⁴².

Z całą pewnością w skład zbioru zawierającego zdjęcia z lat 1914-1917 wchodziły następujące negatywy, jednak tylko w niewielu przypadkach można ustalić ich miejsce w kinematograficznych prezentacjach:

1. zdjęcia z walk Pierwszej Brygady Legionów;
2. zdjęcia z walk Brygady Karpackiej (II Brygady Legionów);
3. Intromisja Rady Regencyjnej;
4. Beseler;
5. Legiony na rzecz akcji ratunkowej dzieci;
6. Sanacja Legionów w Przemyślu;
7. Ostatnie dni pobytu Legionów w Warszawie;
8. Ostatnie dni Legionów na Bukowinie⁴³.

⁴¹ Andrzej Rybicki, *Z kamerą na froncie i w departamencie. Jan Włodek 1885-1940 fotoreporter legionowej epopei*, Kraków 2010, s. 11-12.

⁴² *Pokaz galowy Urzędu Filmowego*, *Goniec Poranny* 1917, nr 224, s. 2.

⁴³ *Polskie filmy historyczne*, *Kinema* 1922, z. 21, s. 74. Ten spisany na potrzeby filmowej publicystyki z pamięci zestaw tematów z pewnością nie odzwierciedla ani skali legionowej produkcji, ani nie może być wiarygodnie traktowany jako źródło do tworzenia katalogu wojennych dokumentów. Są wśród nich zdjęcia zidentyfikowane, jak: z walk I Brygady Legionów i II Brygady Karpackiej (zapewne chodzi o „Legiony polskie w ogniu”), intromisja Rady Regencyjnej i ostatnie dni Legionów w Warszawie, jak też takie, co do których możemy mieć pewne przypuszczenia: Beseler może być fragmentem reportażu „Historyczny dzień Polski”, będącego relacją z uroczystości ogłoszenia aktu z 5 listopada 1916 r. Natomiast w trakcie kwerendy nie natrafiłem na żadne informacje dotyczące dokumentu legionowego z Przemyśla i frontowych nagrań z Bukowiny, choć w jednym z lwowskich kin wyświetla-

Urząd Filmowy nie wszedł w skład struktur wojskowych jako część Wydziału Prasowego, ale stanowił samodzielną agendę, co świadczy albo o determinacji i silnej pozycji w korpusie oficerskim jego inicjatorów, głównie Maksymiliana Stransky'ego, albo też o świadomej strategii budowania kinematograficznego wizerunku akcji niepodległościowej. Nie zachowały się jednak żadne świadectwa filmowego entuzjazmu wśród kadry legionowej. Formalnie Urząd miał pozostawać w gestii wydziału oświaty Tymczasowej Rady Stanu⁴⁴.

Instytucję tę powołało do życia Dowództwo Legionów Polskich. Zadaniem „Urfy” [Urzędu Filmowego – przyp. M.G.] jest gromadzenie i utrwalenie oraz rozpowszechnianie – drogą filmową – zdjęć z życia wojska polskiego. „Urfa” dała nam pierwszą swą pracę próbę przez dokonanie szeregu interesujących, a świetnie wykonanych zdjęć z ostatnich dni pobytu Legionów w stolicy, ich wymarszu, ostatniego posiedzenia Rady Stanu itp. Kierownikiem „Urfy” jest chorąży Strański; ma on do pomocy kilku fachowo uzdolnionych żołnierzy – legionistów. „Urfa” gromadzi więc zdjęcia z życia i walki legionów, a jest tych zdjęć w archiwum mnogość cała, obejmująca wszystkie etapy rozwoju, organizacji i krwawych a zwycięskich zapasów Legionów. A więc: walki na Wołyniu, kampania karpacka itd. Informując społeczeństwo własną metodą doskonałą o walkach Legionów, nie zapomina „Urfa” o – zagranicy. W Austrii zdjęcia „Urfy” cieszą się wielkim powodzeniem. Filia wiedeńska „Urfy” popularyzuje te zdjęcia w całym państwie. A to daje dochody. Na co są one obracane. Przede wszystkim i wyłącznie na cele z wojskowością polską związane. A więc: na uniwersytet żołnierski, na wdowy i sieroty po legionistach⁴⁵.

Oprócz archiwum przejętego z zasobów fotofilmowych NKN, inwentarz celuloidowych zasobów powiększył się przede wszystkim o dokumentację z frontu besarabskiego sporządzoną przez chor. Maksymiliana Stransky'ego, który w tym czasie formalnie mianowany został kierownikiem placówki, choć w literaturze przedmiotu pojawiło się też nazwisko majora Awida Szuberta jako rzeczywistego kierownika urzędu. Pogląd ten jest całkowicie nieuprawniony⁴⁶. Komenda Legionów oczekiwała od kierownictwa filmowej czołówki przede wszystkim:

ny był film „Walki Legionistów II Brygady pod Czerniowcami”, czyli obrazujący wydarzenia z tych właśnie terenów. Filmową produkcję dokumentów, również tych o proveniencji legionowej, omówiem w niniejszym opracowaniu w rozdziale „Polska w obiektywie dokumentalistów”.

⁴⁴ *Kinematograf legionów*, Godzina Polski 1917, nr 180a, s. 4.

⁴⁵ *URFA*, Kurier Polski 1917, nr 245, s. 3-4.

⁴⁶ Nazwisko Awida Szuberta pojawia się po raz pierwszy w opracowaniu „Pierwsze filmy historyczne” zamieszczonym na łamach „Kinemy” w 1922 roku. Anonimowy autor (być może Franciszek Zyndram-Mucha, który miał przecież doświadczenie legionowe) napisał, datując na rok 1916 powołanie Urzędu, że został on „utworzony na wzór berlińskiego Bild und Film Amt przez majora Awida Szuberta i chor. Maksymiliana Stransky'ego”, patrz: *Polskie filmy historyczne...* Informację tę powtórzył Stanisław Ozimek, patrz: tenże, dz. cyt., s. 22 oraz Edward Zajicek, patrz: tenże, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 33. W rzeczywistości Awid (właśc. Awit) Szubert w listopadzie 1916 roku został mianowany podporucznikiem i służył jako referent samochodowy w Komendzie Legionów, patrz: Wiktor Cygan, dz. cyt., s. 385.

utrwalenia i rozpowszechniania zdjęć z życia legionów, a więc walk legionów, obozów wyszkolenia, najwybitniejszych wydarzeń związanych z życiem legionów, w Królestwie i poza jego granicami. (...) Z chwilą założenia urzędu zatrudniającego kilku fachowo uzdolnionych legionistów, rozpoczęto prace na szeroką skalę. A więc utworzono własne laboratorium, w którym odpowiednio wykończone są zdjęcia filmowe⁴⁷.

Dość szybko, bo w maju 1917 roku zestawy legionowych dokumentów zaczęto przewozić do większych ośrodków poza Królestwem Polskim. W Krakowie stałym odbiorcą „filmowego archiwum wojennego Legionów stało się kino »Sztuka«”⁴⁸. Wzmocnieniem Urzędu było powierzenie stanowiska kierownika technicznego laboratorium Adamowi Drzewickiemu, mającemu sporą przedwojenną praktykę w takich dziedzinach, jak: optyka, elektrotechnika i fotografia. Od 1914 roku służył on w VI batalionie „rekruckim” I Brygady Legionów. Ciężko ranny w styczniowych walkach roku 1915, przeszedł pomyślnie rekonwalescencję i pracował na swym filmowym stanowisku aż do kryzysu przysięgowego, po którym zrzucił mundur legionisty⁴⁹. Rzeczywiście, od momentu zaangażowania Drzewickiego produkcja obrazów z życia Legionów nabrała nie tylko rozmachu, ale i stała się częścią ogólnego ruchu kinematograficznego, dzięki konsekwentnemu i systematycznemu prezentowaniu dokonań Urzędu w kinach repertuarowych.

Jednak najważniejszym przedsięwzięciem Stransky’ego miało być zmontowanie dotychczas nakręconych materiałów w dwugodzinny film montażowy „Orężna dań”, ukazujący w sposób epicki przebieg dotychczasowych działań legionowych. Znamienne jest to, że obraz miał uwzględniać jedynie zwycięskie momenty walk. Jako uzupełnienie tych zamierzeń, kierownictwo urzędu planowało nakręcenie barwnego reportażu o dziejach i urokach podwarszawskiego Wilanowa. Dochód z działalności produkcyjnej i dystrybucyjnej miał zasilić konto funduszu na rzecz wdów i sierot po legionistach i utworzenia uniwersytetu żołnierskiego⁵⁰. Prawdopodobnie Maksymilian Stransky jeszcze w 1916 roku nawiązał kontakt z Wojskową Sekcją Filmu i Fotografii (Bild-und-Filmamt), czyli wydziałem propagandy filmowej działającym pod rozkazami dowództwa armii niemieckiej. Jednym ze wspólnych niemiecko-legionowych przedsięwzięć miała być realizacja filmu „Jeszcze Polska nie zginęła”, który do scenariusza

⁴⁷ Skr., *Legiony na ekranie (Od naszego korespondenta)*, Dziennik Narodowy, Piotrków 1917, nr 201, s. 2.

⁴⁸ Nowa Reforma 1917, nr 229, wyd. por., s. 3.

⁴⁹ Wiadomości Filmowe 1938, nr 10, s. 8. Adam Drzewicki nie zakończył swojej przygody z filmem na roku 1917. W pierwszych latach niepodległości podpisał się jako operator pod dwiema produkcjami fabularnymi: „Tajemnice Nalewek” (1921) w reż. Franciszka Zyndrama-Muchy i „Skrzydlaty zwycięzca” (1924) w reż. Zygmunta Wesołowskiego.

⁵⁰ Skr., *Legiony na ekranie...*

Stransky'ego miała zrealizować berlińska wytwórnia „Flora-Filmgesellschaft”. W informacjach o tym projekcie pojawia się jeszcze alternatywny tytuł „Hej, kto Polak na bagnety”, a w niemieckiej wersji „Noch ist Polen nicht verloren”. Producent zadeklarował, iż połowa spodziewanych zysków brutto zostanie przeznaczona na fundusz wdów i sierot po legionistach, a intencja ta miała zapewne służyć akceptacji przedsięwzięcia przez NKN, do którego zwrócił się o finansowy i polityczny patronat. Scenopis filmu został we wrześniu 1916 r. przekazany prezydium komitetu, które:

po przeczytaniu treści tej sztuki uznało, że odpowiada ono celom propagandy legionów polskich, a formę jej za zupełnie artystyczną i w tym celu zwróciło się do prezydium Krakowa o użyczenie kostiumów i rekwizytów, po czym wymieniona firma rozpocznie roboty około zdjęć⁵¹.

Maksymilian Stransky ukrywający się, prawdopodobnie z uwagi na stanowisko zajmowane w korpusie legionowych oficerów, pod pseudonimem dr Bora⁵², przedstawiany był opinii publicznej jako twórca, „który pierwszy czasu tej wojny uskutecznił udatne zdjęcia walk legionowych”. Projektowana akcja filmu kontynuowała tę tematykę – sekwencje legionowe miały być kręcone w Krakowie, a później ekipa planowała przeniesienie zdjęć plenerowych do Zakopanego, Częstochowy i pałacu Potockich w Krzeszowicach.

Według zasięgniętych przez nas informacji co do treści, rozpoczyna się ona wizją starego trębacza na wieży Mariackiej, a punkt wyjścia dla akcji stanowi dawny mit polski, nader oryginalnie wpleciony w chwilę współczesną. W toku dramatu ujawnia się pierwiastek bohaterski, artystyczny i fantastyczny, czynnik wiary, rola kobiety w życiu Polaka – słowem wszystko, co bliskie jest duszy polskiej⁵³.

W interesujący sposób „Flora Film” obsadzała role – rozesłano do dyrekcji polskich teatrów okólnik z prośbą o podanie „nazwisk wybitnych artystów i artystek”. Uzasadniano to troską o „zaangażowanie w jak najszerzej mierze artystycznych sił polskich, nie pomijając żadnego nazwiska”. W rzeczywistości był to zabieg ukrywający nieznajomość polskich środowisk teatralnych⁵⁴. Wpisaniu tego przedsięwzięcia w projekt „walki o polskie serca” służyć miała także deklaracja, iż dochód z eksploatacji przeznaczony zostanie w znacznej części na cele wojskowe Naczelnego Komitetu Narodowego⁵⁵. Udało się zrealizować pod kierunkiem Maxa Macka część materiału, którego fragmenty zaprezentowano Michałowi Łempickiemu, przewodniczącemu

⁵¹ *Nowe zdjęcia kinematograficzne z historii Polski*, Naprzód 1916, nr 249, s. 4.

⁵² *Nowy film polski*, Gazeta Łódzka 1916, nr 163, s. 3.

⁵³ *Legionowy dramat filmowy*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1916, nr 158, s. 3.

⁵⁴ *Polski dramat filmowy*, Naprzód 1916, nr 257, s. 2.

⁵⁵ *Polski dramat filmowy*, Gazeta Wieczorna 1916, nr 3155, s. 5.

tw. Autodelegacji, czyli grupy polityków antyrosyjskich, którzy w październiku 1916 roku przedłożyli rządowi państw centralnych memoriał z prośbą o ogłoszenie niepodległości Polski⁵⁶. Premiery planowano równoległe – w Krakowie, Lwowie i Wiedniu, a następnie eksploatację we wszystkich większych miastach Austrii i Niemiec. Jednak film ten nigdy nie wszedł na ekrany⁵⁷.

Legiony Polskie jako bohater zbiorowy celuloidowych prezentacji stanowiły już nie wartość dodaną seansu, ale zasadniczą atrakcję wyświetlanych filmów. Zazwyczaj niekorzystający z prasowej promocji właściciel kieleckiego kina „Phenomen” Mandel Ellenzweig poinformował czytelników, że w Wiedniu zakontraktował „nową serię niezwykłych obrazów kinematograficznych”, a wśród nich „Legiony w ogniu”:

które tak olbrzymim cieszyły się powodzeniem w Krakowie i innych miastach Galicji. Obraz ten, złożony z szeregu zdjęć aktualnych i dowodzący zarazem jak niepośledni udział w wojnie światowej bierze nasz bohaterski żołnierz polski⁵⁸.

Naturalnym uzupełnieniem formuły produkcyjnej Urzędu Filmowego było założenie w stolicy kinematografu, z którego wpływy miały zasilić budżet legionowej wytwórni filmowej. Przeznaczony był dla wszystkich, z tym, że preferowaną publicznością byli kinomani w mundurach – legionieści-inwalidzi korzystali z tego iluzjonu bezpłatnie, żołnierze służby czynnej płacili 30 fenigów, zaś oficerowie aż jedną markę⁵⁹.

Zasoby filmowego archiwum Urzędu, pomnażane przez nowe produkcje realizowane wspólnie z Towarzystwem „Sfinks”, były przedmiotem rozmaitych strategii prezentacyjnych. Na bieżąco wyświetlano dokumenty rejestrujące wydarzenia polityczne albo sceny z życia legionowego, ale też łączono niektóre obrazy w większe całości i pokazywano pod nowymi tytułami. W grudniu 1917 roku w warszawskim kinie „Polonia” odbyła się okolicznościowa uroczystość, z której dochód przeznaczony został na zorganizowanie „gwiazdki dla Wojska Polskiego”. Atrakcją była prezentacja „Halki” z udziałem artystów teatru Rozmaitości oraz reportażu „Zdjęcia z życia legionów na froncie”⁶⁰. Z całą pewnością, o czym świadczą informacje w anonsach reklamowych, Urząd Filmowy zajmował się także dostarczaniem dokumentów z tych miejsc, w których nie walczyli legionieści – należał do nich obraz „Bitwa pod Isonzo”, który w listopadzie 1917 roku pokazało stołeczne kino „Polonia”⁶¹.

⁵⁶ Jerzy Maśnicki, *Niemcy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemy (1896-1930)*, Gdańsk 2006, s. 76.

⁵⁷ Brigitte Braun, *Film niemiecki w walce o polskie serca w czasie pierwszej wojny światowej*, [w:] *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. nauk. Andrzej Dębski i Andrzej Gwóźdź, Wrocław 2013, s. 247.

⁵⁸ „Legiony w ogniu”, *Gazeta Kielecka* 1916, nr 166, s. 2.

⁵⁹ *Kino Legionów*, *Godzina Polski* 1917, nr 113a, s. 3.

⁶⁰ *Goniec Poranny* 1917, nr 618, s. 1.

⁶¹ *Kurier Warszawski* 1917, nr 329, wyd. wiecz., s. 1.

Kina w prowincjonalnej perspektywie były przestrzenią oswojoną. Dlatego mogły służyć rozmaitym celom: zarówno związanym z repertuarowym przeznaczeniem sal, jak i całkowicie od nich niezależnym. Świetnym przykładem poszukania między tymi funkcjami wspólnego mianownika była działalność oświęcimskiego kina „Uciecha”. W styczniu 1915 roku zorganizowano w nim spotkanie okolicznościowe poświęcone pamięci powstania styczniowego i czynowi legionowemu traktowanemu jako jego naturalne, lecz tym razem zwycięskie dopełnienie. Zaproszony do Oświęcimia delegat NKN nie tylko wygłosił przemówienie, ale także zaprezentował przywiezione przez siebie „zdjęcia wojenne z terenu walk w Polsce i w Galicji”⁶². Kino to jeszcze wielokrotnie służyło organizacji patriotycznych spotkań, m.in. z Bolesławem Limanowskim⁶³ i Ignacym Daszyńskim⁶⁴. Z kolei lwowski „Światowid” dla uczczenia pierwszej rocznicy wymarszu z Oleandrów zorganizował specjalny wieczór z „nadzwyczajnym programem wojennym” i zadeklarował, że odtąd 5 procent z każdego biletu przeznaczonych zostanie na wsparcie Legionów Polskich⁶⁵. Inny lwowski iluzjon „Legion” w grudniu 1915 r. też przygotował intencjonalny pokaz, z którego:

cały dochód przeznaczony był na rzecz Legionów polskich oraz dla wdów i sierot po poległych legionistach. Poparciem tego celu spłaca każdy dług zaciągnięty wobec tych, którzy poświęcili wszystko dla sprawy narodowej⁶⁶.

Zresztą w miejscach postoju, w których kino lub kina były naturalnym elementem pejzażu miejskiego, legionieści korzystali ze swojego statusu – żołnierzy walczących o niepodległość i uczestniczyli w seansach bezpłatnie, jako honorowi goście właścicieli iluzjonów. W Kielcach w kinoteatrze „Apollo” każdego wieczoru czekało na nich 12 biletów, a w „Phenomenie” – 8⁶⁷. W sosnowieckim „Teatrze Zimowym” także pamiętano o legionistach, szczególnie tych, którzy byli symbolem niezłomności i „trudnego patriotyzmu”. Od jesieni 1917 roku organizowano seanse, z których 50-procentowy dochód brutto trafiał na administrowany przez Ligę Kobiet fundusz pomocy internowanym żołnierzom w Szczypiornie⁶⁸. Przedsiębiorstwa kinematograficzne, zaznaczając swą patriotyczną orientację, chętnie współpracowały z agendami NKN i Legionów, mobilizując kinomanów do ofiarności na rzecz walczących polskich

⁶² *Z kraju. W Oświęcimiu*, Nowa Reforma 1915, nr 62, wyd. pop., s. 2.

⁶³ *Kronika. Oświęcim*, Nowa Reforma 1915, nr 151, wyd. pop., s. 2.

⁶⁴ *Kronika. W Oświęcimiu*, Nowa reforma 1915, nr 229, wyd. pop., s. 2.

⁶⁵ *Kurier Lwowski* 1915, nr 237, s. 3.

⁶⁶ *Kurier Lwowski* 1915, nr 491, s. 4.

⁶⁷ *Sprawozdanie sekcji szpitalnej za m. styczeń 1917 r.*, *Gazeta Kielecka* 1917, nr 50, s. 2.

⁶⁸ *Kinematografy*, *Iskra* 1917, nr 251, s. 2.

żołnierzy. Regularnie piotrkowski kinoteatr „Victoria” udostępniał obiekt miejscowej delegaturze Departamentu Opieki NKN, przeznaczając jednocześnie część dochodu ze sprzedanych biletów na fundusz „niesienia pomocy weteranom legionów i sierotom po nich”⁶⁹. Pozostałe kina w Piotrkowie Trybunalskim też wspomagały legionowe finanse. W marcu 1917 roku kinematograf „Czary” we współpracy z Ligą Kobiet Pogotowia Wojennego, kierowaną przez lokalne aktywistki Halinę Rzezińską i żonę prezydenta Piotrkowa Zofię Rudnicką, wpływy z kilku przedstawień w całości wpłacał na poprawę warunków rekonwalescencji żołnierzy leczonych w miejscowym szpitalu galicyjskiego Czerwonego Krzyża.

Ze względu na szlachetny i humanitarny cel, publiczność tamtejsza zapętniła salę „Czarów”, dając w ten sposób wyraz swoim sympatiom dla polskiego żołnierza⁷⁰.



Warszawski kinematograf „Filharmonia” za pośrednictwem Ligi Kobiet Polskich Pogotowia Wojennego często przekazywał bilety na potrzeby stacjonujących w Warszawie żołnierzy polskich⁷¹, a akcję pomocy legionistom nasilił po kryzysie przysięgowym, kiedy to część z nich została internowana w Beniaminowie i Szczypiornie⁷². W październiku 1918 roku kino „Polonia” przyłączyło się do kwesty „Ratujmy polskich żołnierzy”, która miała przyczynić się do powstania pomocowego funduszu na rzecz przebywających w niewoli Polaków z wszystkich dzielnic zaborczych⁷³.

⁶⁹ Dziennik Narodowy 1916, nr 18, s. 1.

⁷⁰ Dziennik Narodowy 1917, nr 54, s. 1.

⁷¹ Z *kinematografów*, Gonicz Poranny 1916, nr 612, s. 2.

⁷² *Pomoc dla internowanych legionistów*, Kurier Polski 1918, nr 46, s. 6.

⁷³ Z *kinematografów*, Kurier Warszawski 1918, nr 292, wyd. por., s. 3.

Nie zapomniano także o kinematograficznych potrzebach żołnierzy legionowych leczących rany otrzymane na polu walki. W niektórych lazaretach i tzw. „domach ozdrowieńców”, jak np. w Kamieńsku nieopodal Piotrkowa Trybunalskiego, korzystając z ofiarności właścicieli kin, zainstalowano aparaturę projekcyjną i organizowano regularne, bezpłatne seanse⁷⁴.

Niewielka sala, gdzie odbywają się przedstawienia kinematograficzne była zapełniona po brzegi legionistami oraz zaproszoną publicznością. Oprócz kinematografu, który daje tygodniowo cztery przedstawienia znajduje się tu również herbaciarnia wraz z czytelnią⁷⁵.

Prawdopodobnie trafili tam także operatorzy Urzędu Filmowego, bowiem dokumentalne zdjęcia z kamieńskiego ośrodka weszły w skład prezentowanego w czerwcu 1918 roku we Lwowie filmu montażowego „Z dni świtu Polski”⁷⁶. Akcja kinematograficznego zbierania funduszy na rzecz polskiej akcji zbrojnej trwała nawet w ostatnich miesiącach roku 1918 – w listopadzie właściciel częstochowskiego kina „Odeon” Władysław Krzemiński odprowadził do kasy stacjonującej w mieście brygady wojskowej dokładnie 1045 marek, 40 fenigów i 20 koron, co stanowiło całoninowy dochód tegoż kinoteatru⁷⁷. Legioniści, jako frontowi heroldowie sprawy niepodległości, byli honorowani przez właścicieli kinematografów, nie tylko w wyżej wzmiankowany sposób, poprzez finansowe wsparcie ich wspólnotowego budżetu. Zdarzały się też całkiem przyziemne dowody sympatii, jak choćby ten z grudnia 1916 roku. Kierownictwo warszawskiego iluzjonu „Palais de Glace” wyświetlało wówczas, jako główną atrakcję wieczoru, detektywistyczny obraz „Dżems – zagadka kryminalistyki amerykańskiej”. Jako nadprogram zaś pokazano nakręcony kilka dni wcześniej obraz dokumentalny „Sfinksa” „Wejście Legionów Polskich do Warszawy”. Tym właśnie żołnierzom zarządca kina przesłał kilkaset bezpłatnych kart wstępu, by mogli zobaczyć siebie na ekranie⁷⁸.

⁷⁴ *Głosy publiczne*, Tygodnik Ilustrowany 1916, nr 43, s. 15. Ośrodek w Kamieńsku był już jesienią 1915 roku prowadzony wzorowo pod komendą mjr. Romana Albinowskiego. Zanim zorganizowano tam projekcje filmowe, rozwinięta była działalność teatralna i koncertowa, powstała licząca 1600 tomów biblioteka, realizowano kursy zarówno specjalizacyjne, jak i podstawowe dla analfabetów. Okoliczna ludność często korzystała z oferty kulturalnej „domu ozdrowieńców”, patrz: *Dom Legionistów w Kamieńsku*, Czas 1915, nr 540, wyd. wiecz., s. 2. Zorganizowanie projekcji poprzedziły apele, które wskazują na dużą „świadomość terapeutycznych możliwości kinematorku”. Dyrekcja ośrodka zwracała się do ewentualnych ofiarodawców w następujących sposób: „Kinematograficzny aparat do przedstawień wraz z wszystkimi przyborami potrzebny jest do Domu Ozdrowieńców Legionów Polskich w Kamieńsku. Łaskawe dary, ewentualnie ofertę na kupno lub wypożyczenie uprasza się wysyłać, pod adresem...”, *Gazeta Wieczorna* 1916, nr 3168, s. 6.

⁷⁵ *Z życia legionistów w Kamieńsku*, Nowa Reforma 1917, nr 239, wyd. por., s. 2.

⁷⁶ *Kurier Lwowski* 1918, nr 264, wyd. wiecz., s. 7.

⁷⁷ *Z „Odeonu”*, *Goniec Częstochowski* 1918, nr 252, s. 3.

⁷⁸ *Z kinematografów*, *Przegląd Poranny* 1916, nr 339, s. 3.

Mimo iż film nie tylko towarzyszył Legionom Polskim, ale też wokół niego powoływane były struktury organizacyjne i przypisywano mu wiele funkcji: dydaktyczną, rozrywkową i propagandową, nieczęsto traktowano dokumentarne relacje jako trwałe źródło historii obrazujące odzyskiwaną niepodległość. Kiedy na początku 1915 roku pojawiła się idea działania Polskiego Archiwum Wojennego, które gromadziłoby dokumenty, dotyczące polskiej akcji dyplomatycznej i czynu zbrojnego, zarząd tej instytucji złożony z nobliwych profesorów c.k. monarchii, nie dostrzegał filmu jako istotnego segmentu powstającego zbioru. Gromadzone miały być: czasopisma, książki, broszury, druki i pisma ulotne, afisze, rozporządzenia, odezwy, zaproszenia, klepsydry, rękopiśmienne pamiętniki, zapiski, wspomnienia i ... fotografie, „z których przede wszystkim chodzi o wizerunki wielkich Polaków biorących udział w sprawach publicznych obecnej doby”⁷⁹. Na czele Komitetu Polskiego Archiwum Wojennego, który zainstalowany początkowo we Wiedniu przeniesiony został jesienią 1915 roku do Lwowa, stanęli wybitni przedstawiciele polskiej nauki, m.in. Oswald Balzer, biskup Władysław Bandurski, Kazimierz Twardowski i Kazimierz Kostanecki. Powstające z ich inicjatywy zbiory, nie miały służyć jedynie akcji niepodległościowej, ale tworzyły wielki rezerwuar pamięci, mogący kształtować tożsamościowe narracje wśród przyszłych pokoleń. Po półrocznej działalności aktywiści Polskiego Archiwum Wojennego twierdzili, że:

o ostatecznym przeznaczeniu zbiorów trudno mówić, to tylko jest pewnym, że zostaną one złożone w miejscu, które po wojnie będzie głównym ogniskiem kultury i nauki polskiej⁸⁰.

Celuloidowe przekazy można było oglądać w iluzjonach miejskich, bądź polowych salach projekcyjnych, entuzjasmować się zarejestrowanymi przez wojennych kinematografistów obrazami z frontu, ale w głowie się nie mieściło, by tworzyć z nich zespoły archiwalne, będące ponadstanowym i ponadgeneracyjnym depozytem pamięci o wydarzeniach fundamentalnych dla życia narodu. Dochodziły jednak do rodzimej opinii publicznej wieści o bardziej świadomym wykorzystaniu pracy operatorów frontowych. Wiosną roku 1915 na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, można było przeczytać notatkę informującą o upoważnieniu, jakie francuski minister wojny Aléxandre Millerand wystosował do francuskich wytwórni filmowych – miało ono umożliwić im dokonywanie zdjęć kinematograficznych na linii frontu. Gotowe taśmy zaś trafiały nie tylko do dystrybucji w kinach, ale także (a może przede wszystkim) do

⁷⁹ *Polskie Archiwum Wojenne*, Gazeta Kielecka 1916, nr 5, s. 2.

⁸⁰ *Polskie Archiwum Wojenne*, Nowości Ilustrowane 1915, nr 39, s. 6.

archiwum ministerstwa⁸¹. Innego przykładu dostarczyła wojenna komenda armii austro-węgierskiej, która w tym samym czasie zezwoliła na utworzenie przy oddziałach frontowych ośmiu ekspozytur filmowych, z zastrzeżeniem że jedna z wykonanych kopii musi być przekazana do archiwum ministerstwa wojny jako historyczny dokument. Po kilku tygodniach w dyspozycji archiwum było już około 4000 metrów taśmy. Ponadto instytucja ta na bieżąco wykorzystywała gromadzone zasoby. W gmachu archiwum organizowane były regularne seanse dla publiczności wojskowej „dla celów naukowych i instrukcyjnych”⁸². Gromadzenie i udostępnianie wojennych obrazów kinematograficznych bynajmniej nie wyczerpywało listy sposobów wykorzystywania technik filmowych na potrzeby prowadzonej wojny. Kinematograf miał pomóc w szkoleniu strzeleckim francuskich i angielskich rekrutów.

Rekruta stawia się przed ekranem, na którym ukazują się obrazy. I oto na ekranie ukazują się żołnierze nieprzyjaciela, biegnący wprost na rekruta z wycelowanymi karabinami – rozlega się komenda: „cel, pal!”. Rekrut strzela, filma kinematograficzna zatrzymuje się na chwilę, a zrobiony przez niego otwór oświetla się wyraziście zza ekranu⁸³.

Legiony dbały o swój wizerunek również dzięki obecności w innych popularnych obiegach. Szczególnie cenione przez filokartystów były pocztówki widokowe, edytowane staraniem Centralnego Biura Wydawniczego NKN, którym kierował znany artysta malarz Antoni Procajłowicz. Z jego inicjatywy wydane zostały m.in. serie widokówek z życia okopowego legionistów i walk w Karpatach pod Rafajówką oraz reprodukcjami obrazów Wojciecha Kossaka z legionowymi ornamentami. Ponadto wydawane w Piotrkowie Trybunalskim „Wiadomości Polskie” będące oficjalnym organem NKN wyprodukowały karty z uroczystościami Legionów na ziemiach Królestwa Polskiego, m.in. w Olkusz, Sławkowie, Radomsku i Bolesławiu. Wszystkie widokówki zostały w ciągu kilku dni wyprzedane⁸⁴. Centralne Biuro Wydawnictw NKN początkowo zainstalowane w Wiedniu, po kilku miesiącach zostało przeniesione do Krakowa, pracowało coraz intensywniej nad niepodległościową propagandą – obok kart pocztowych wydawało również książki, albumy, mapy i partytury z utworami legionowymi⁸⁵. Wspomnieć też należy, że jesienią 1916 roku biuro przygotowało z my-

⁸¹ *Zdjęcia filmowe na linii bojowej*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 91, s. 7.

⁸² *Dokoła wojny. Wojskowo-naukowe archiwum filmów w Wiedniu*, Nowa Reforma 1915, nr 62, wyd. pop., s. 2.

⁸³ *Ze świata. Kinematograf na usługach wojennych*, Gonicz Poranny 1914, nr 502 A, s. 4, *Kinematograf na usługach wojennych*, Prąd 1915, nr 20, s. 2, *Kinematograf na usługach wojennych*, Głos Lubelski 1914, nr 296, s. 2.

⁸⁴ *Kronika. Karty widokowe Legionów*, Czas 1915, nr 296, wyd. wiecz., s. 2. *Ze świata. Dalsze serie kart widokowych legionów*, Nowa Reforma 1915, nr 278, wyd. pop., s. 2.

⁸⁵ *Kronika. N.K.N.*, Czas 1915, nr 655, wyd. wiecz., s. 2.

ślą o kinach wojskowych cztery zestawy przeźroczy zgrupowanych po 50 sztuk w odrębnych kasetkach. Były to serie: „Walki I Brygady Legionów Polskich w latach 1914 i 1915”, „Kampania karpacka II Brygady Legionów Polskich” i „Kampania bukowińsko-besarabska Legionów Polskich 1916 roku”. Dodatkowo przeźrocza udostępniano razem z ilustrowanymi broszurami, które „sprzedawane jednocześnie przy wejściu utrwalają widzowi usłyszane słowa i widziane obrazy”⁸⁶. Akcja była konsekwentnie prowadzona, a informacje o zawartości poszczególnych zestawów systematycznie ukazywały na łamach prasy:

Wyszły cztery książeczki ułożone bardzo pomysłowo. Wydawnictwo jest bardzo tanie, każdy odczyt w formie książeczki kosztuje 50 halerzy. Autorem odczytów jest znany literat p. Franciszek Mirandola, który zestawił je na podstawie aktualnej literatury oraz sprawozdań z pola walki, rozsypanych po różnych pismach⁸⁷.

W szeregach legionowych oddziałów walczyło sporo ludzi sztuki, w tym także niedysyjszych i przyszłych filmowców, którzy po wojnie podkreślali z dumą swój udział w akcji niepodległościowej. Jednym z nich był Bolesław Mierzejewski, który w 1916 roku zagrał rolę Henryka, legionisty, narzeczonego głównej bohaterki współczesnego epizodu w niemiecko-austriacko-polskim filmie „Pod jarzmem tyranów” w reż. Franza Portena. Czy pomogła mu w tej kreacji wcześniejsza przygoda w szarym mundurze szeregowca pierwszej brygady? Z pewnością nie zaszkodziła, tym bardziej, że zapamiętał ją i powtarzał przy okazji wywiadów dla filmowych czasopism w niepodległej Polsce:

Gdy wybuchła wojna od razu w Krakowie wstąpiłem do legionów, ale i tu byłem tylko pół roku. Nabawiłem się bowiem w okopach takiego reumatyzmu, że po odbyciu kuracji zostałem zwolniony i powróciłem do teatru. Tym razem do krakowskiego. Grywałem za dyrekcji Pawlikowskiego, Rydla, Kończyńskiego i Grzymały-Siedleckiego. Aż w roku 1917 Solksi ściągnął mnie do Teatru Polskiego w Warszawie⁸⁸.

W legionowej kawalerii służył także Karol Adwentowicz znany z filmowej kreacji w „Pomszczonej krzywdzie” z 1912 r., choć jego wojenna kariera zakończyła się dość

⁸⁶ *Przeźrocza Centr. Biura Wydawnictw N.K.N.*, Naprzód 1916, nr 262, s. 2.

⁸⁷ *Przeźrocza legionowe*, Nowa Reforma 1917, nr 136, wyd. pop., s. 2.

⁸⁸ *Bolesław „Sympatyczny”*, Kino dla Wszystkich 1930, nr 1, s. 10. Mierzejewski bardzo często w wywiadach udzielanych dziennikarzom branżowej prasy podkreślał swoje uczestnictwo w legionowej epopei. Uważał zresztą, że ukoronowaniem tegoż był udział w realizacji filmu Franza Portena „Pod jarzmem tyranów”, patrz: *Znany artysta teatralny w objęciach X Muzy. Koleje życia Bolesława Mierzejewskiego*, Kurier Filmowy 1930, nr 5, s. 4.

szybko. Wspominany był jako jeden z tych, którzy w czotówce I kompanii kadrowej wyruszyli z Oleandrów ku granicy zaboru rosyjskiego⁸⁹. Z rozkazu Komendanta przydzielono go do szwadronu kawalerzystów Władysława Beliny-Prażmowskiego. Czterdziestoletni aktor doznał dotkliwej kontuzji po upadku z konia i po rekonwalescencji przebytej we Wiedniu na pole walki, nie powrócił, choć munduru legionisty nie zawiesił na kołku. Pełnił bowiem służbę jako oficer łącznikowy Józefa Piłsudskiego przy armii austriackiej⁹⁰. W rozmowie z Adamem Zagórskim, zamieszczonej w kwietniu 1915 roku na łamach krakowskiego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, dość dokładnie opisał finał niepodległościowej przygody:

Obaliłem się z końcem października z koniem tak nieszczęśliwie, że padłem na wznak, a koń na mnie, zgniótł mi klatkę piersiową, poranił rękę i nogę bardzo dotkliwie. Mianowany zostałem wówczas chorążym i przydzielony do formowania nowego szwadronu ułanów. Nieszczęsny mój wypadek oderwał mnie od czynnej służby w chwili, kiedy oddział nasz przeszedł do większych zadań⁹¹.

Z niepodległościową akcją zbrojną, a przede wszystkim ze służbą w Legionach związane są wojenne losy Kazimierza Andrzeja Czyżowskiego, scenarzysty dwóch filmów zrealizowanych pod koniec trzeciej dekady ubiegłego stulecia: „Maratonu polskiego” (1927) i „Szaleńców” (1928) i nawiązujących do legionowej epopei „Ślubów ułańskich” (1934). Jako niegdysiejszy aktywista Związku Walki Czynnej, którego był członkiem od 1908 roku, od początku tworzenia pododdziałów legionowych pozostawał w dyspozycji dowództwa. Początkowo walczył w IV batalionie pod dowództwem płk. Mieczysława Rysia-Trojanowskiego, później w grudniu 1914 poszedł na front karpacki jako żołnierz 5 pułku piechoty w I Brygadzie. Szlak bojowy skończył w bitwie pod Kostiuchnowką, gdzie został ciężko ranny, a po długiej rekonwalescencji, już jako zdemobilizowany inwalida działał w Polskiej Organizacji Wojskowej⁹².

W szeregach I Brygady walczył także Jan Dobracki, aktor, a przede wszystkim charakteryzator. Po zmobilizowaniu przydzielony został do oddziałów frontowych, później pełnił służbę kwatermistrzowską. Pisano w prasie, że „okres legionowy wyrobił w nim hart ducha, opanowanie i pewność siebie, a to w pracy rzeźbiarza żywych modeli jest bardzo dużą zaletą”⁹³.

⁸⁹ *Filmowcy na szlaku wielkiego marszałka*, Wiadomości Filmowe 1939, nr 15, s. 2.

⁹⁰ Kurier Warszawski 1915, nr 250, s. 4.

⁹¹ Adam Zagórski, *Artyści teatralni w Legionach*, Ilustrowany Kurier Codzienny 1915, nr 83, s. 9.

⁹² *Filmowcy na szlaku wielkiego marszałka...*

⁹³ Tamże.

Żołnierzem I Brygady i współorganizatorem jej Teatru Polowego był Henryk Barwiński (właśc. Henryk Teodor Hertz), który w 1924 roku wystąpił w filmie Jana Kucharskiego „Miłość przez ogień i krew”. Późniejsze środowisko kombatantów tej formacji reprezentował także Henryk Wieńczysław Bigoszt, w latach dwudziestych reżyser, operator, a nawet aktor filmowy, podpisany pod takimi obrazami jak „Kizia – Mizia” (1922) i „Wieczna młodość” (1926). W większym lub mniejszym stopniu z formacjami legionowymi związani byli jeszcze: aktorzy Robert Boelke i Grzegorz Cybulski, scenarzyści: Seweryn Romin, Jadwiga Migowa (pisująca pod pseudonimem Kamil Norden) oraz kompozytor, autor muzyki do „Legionu ulicy” – Szymon Kataszek.

Nie zabrakło filmowych postaci w armii austriackiej służących poza legionami. Jako kawalerzysta na froncie francuskim, karpackim i włoskim walczył m.in. Zygfryd Mayblum znany w latach powojennych jako Zygmunt Mayflauer⁹⁴, reżyser powstałego w 1921 roku filmu „Krzyk”.

⁹⁴ Odszedł Zygfryd Mayblum, *Wiadomości Filmowe* 1939, nr 6, s. 2.

Zakończenie

Wiosną 1932 roku Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START zorganizowało retrospektywny pokaz filmowy pod hasłem „1915-1931”. Na początek pokazano, jak donosił 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 niebywale 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 wymyśleć 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 szarżowali¹.

Autor tej notatki Władysław Brun, jeden z młodych aktywistów stowarzyszenia zaproponował czytelnikom niezwyklej eksperyment – swego rodzaju krótką podróż wehikułem czasu do lat Wielkiej Wojny, a więc tych, o których traktuje niniejsze opracowanie. Zamieścić 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 charakteryzacja 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

¹ W.B. (Władysław Brun), *20 lat temu pierwsze filmy polskie*, Kino 1932, nr 22, s. 8-9.

– narodu i kultury – odzyskanie niepodległości, poprzedzony był czteroletnim przyspieszeniem wojennym. Rodziła się kinematografia narodowa, ale jej podstawy, filary zostały ufundowane właśnie gdzieś między rolą Poli Negri w „Studentach” a kreacją Józefa Węgrzyna w „Jego ostatnim czynie” – wszak to właśnie oni później – w Hollywood i warszawskich studiach Falangi, rozpalali namiętności rozgorączkowanych kinomanów i skłaniali do refleksji teoretyków kina jeszcze dłużej dziesięciolecia.

We wrześniu 1938 roku na XVIII Targach Wschodnich we Lwowie otwarty został pierwszy Pawilon Filmowy². Cel, jaki przyświecał pomysłodawcom nie miał jedynie charakteru handlowego – oczywiście pokazanie funkcji przemysłowych kinematografii było znaczącym segmentem ekspozycji, ale nie mniej istotna była także próba zaprezentowania tradycji narodowego filmu. Na ponad 1000 m. kw. zgromadzone zostały takie eksponaty, jak wycofane przed laty z eksploatacji aparaty projekcyjne i kamery, zachowane fragmenty filmów polskich i zagranicznych, jak również urządzenia innowacyjne, z których polska wytwórczość powinna być szczególnie dumna – wśród nich ostatni wynalazek inż. Kazimierza Prószyńskiego – ekonomiczny projektor kinowy³. W jednym z dwóch targowych kin – „150 osobowym studiu Philipsa”, podczas pierwszego dnia prezentacji, w obecności wiceministra Mieczysława Sokołowskiego wyświetlono „Arabelle”. Reporter „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” relacjonował:

Obecni na pokazie dostojnicy nie mogli powstrzymać się od śmiechu, oglądając aktorów w najbardziej dramatycznych momentach. O tego czasu gdy film był jeszcze w „pieluszkach”, kinematografia zrobiła olbrzymi krok naprzód⁴.

Prawdopodobnie, widzowie tego pokazu nie zobaczyli całego filmu z Polą Negri z 1917 r., ale tylko jego fragment, który uzupełniły sekwencje z późniejszych produkcji „Sfinksa”: „Niewolnicy miłości”, „Strzału” i „Krysty”. Ten „polski film retrospektywny” pochodził ze zbiorów wspomnianego Kazimierza Prószyńskiego, który wypożyczył

² Pawilon Filmowy na Targach Wschodnich w 1938 roku nie był pierwszą ekspozycją, na której zaprezentowano dorobek polskiej kinematografii sięgający lat Wielkiej Wojny i wcześniejszych. 8 września 1927 roku w warszawskiej Dolinie Szwajcarskiej otwarta została Wystawa Foto-Kinematograficzna, a jedną z jej atrakcji był „dział wytwórczości polskiej traktowany historycznie i obrazowo”. Zapowiadając program wystawy, publicysta „Kina dla Wszystkich” napisał: „Liczni miłośnicy kina będą mieli sposobność przypomnieć sobie pierwsze – jakże dalekie! filmy z Polą Negri i Lyą Marą, wykonane w wytwórni Sfinks, rzucić okiem na plakaty kinowe sprzed 20 lat, patrz: *Polska produkcja filmowa na Wystawie Foto-Kinematograficznej*, Kino dla Wszystkich 1927, nr 48, s. 14. Anonując wystawę i jednocześnie wspominając „niemowlące kroki kinematografii polskiej”, Jan Skarbek-Malczewski poinformował, że zostanie w ramach ekspozycji zaprezentowany „tylko jeden zachowany obrazek pt. *Widoki swoje*” – kto wie może pod tym niewiele mówiącym tytułem krył się jeden z dokumentów zrealizowanych w latach 1914-1918, patrz: Jan Malczewski, *Ze wspomnień weterana kinematografii polskiej. Pierwsze zdjęcia filmowe w Polsce*, Kino dla Wszystkich 1927, nr 47, s. 8.

³ F., *Pawilon filmowy we Lwowie*, Ekran i Scena 1938, nr 2, s. 8.

⁴ *Z tygodnia na tydzień*, Kurier Filmowy 1938, nr 37, dodatek do nr 254 Ilustrowanego Kuriera Codziennego, s. 21.

Radzie Naczelnej Przemysłu Filmowego, będącej organizatorem atrakcji Pawilonu, ponadto najstarsze polskie obrazy: „Walkirie”, „Mazur” i „Kurier Warszawski” zrealizowane po roku 1898⁵. Zwraca uwagę ironiczny ton, jaki pobrzmiewa w tych dwóch cytowanych relacjach, co świadczy o olbrzymiej ewolucji języka, społecznego znaczenia, recepcji, generalnie świadomości filmowej, jaka dokonała się przez ponad dwie dekady od jednej do drugiej wojny światowej.

Na lata 1914-1918 spoglądano także sentymentalnie, odkrywając nawet po latach tę przestrzeń jako nieodłączny element późniejszego systemu gwiazd. Nie tylko doniesienia o wysokich kontraktach, koafiurach, kreacjach, romansach, rozwodach i kłopotach z prawem aktorskich herosów i heroin, budowały ich mityczny status. Liczyły się także przeżycia podczas pierwszego globalnego konfliktu. Na początku lat trzydziestych tygodnik „Kino” tak wspominał bohaterów zbiorowej, ekranowej wyobraźni w czasach „gdy armaty grały”:

Trzydzieści lat temu Maurice Chevalier uczył się angielskiego w niemieckim obozie jeńców. Kapitan Jack (John) Loder był jeńcem niemieckim, porucznik John Boles służył w angielskiej armii. Major Victor Mac Laglen wkroczył na czele wojsk kolonialnych do Bagdadu. Szeregowiec Buster Keaton został ciężko ranny. Kapitan armii rosyjskiej Iwan Lebediew wzięty do niewoli niemieckiego generała. Major Clive Brook został raniony odłamkiem szrapnela. Ronald Colman spędzał swój urlop w Londynie. Kapitan Adolf Menjou był na zachodnim froncie. Kapitan Bela Lugosi służył w węgierskiej dywizji. Kenneth Harlan prowadził ciężarowy samochód na froncie zachodnim. Claud Allister służył w brytyjskim korpusie czołgów. Norman Kerry prowadził czołg w armii amerykańskiej. Paul Lukas walczył w armii węgierskiej. James Hall organizował jazz band w okopach. Reginald Denny był lotnikiem. John Miljan zbiegł z obozu jeńców⁶.

Interesującą diagnozę postawił Juliusz Kaden-Bandrowski, omawiając pod koniec lat dwudziestych przyszłość sztuki filmowej. Jego zdaniem, wojenne perypetie celuloidowych produkcji przyczyniły się do „wyrównania bolesnych różnic, powstałych z powodu podziału świata na strony walczące”⁷. Ta uniwersalistyczna pochwała unifikacyjnych, integrujących i poznawczych możliwości filmu, jednak nie uwzględniała jego złowieszczych mocy, które uśpione, rozbudziły się w totalitarnym porządku podczas następnego światowego konfliktu.

⁵ Mieczysław Styczyński, *Święto kinematografii polskiej we Lwowie*, Film 1938, nr 26, s. 5.

⁶ *Trzydzieści lat temu... Gdy grały armaty*, Kino 1932, nr 2, s. 6.

⁷ Juliusz Kaden-Bandrowski, *Jaka przyszłość*, Kino Teatr 1928, nr 2, s. 2.



Filmografia

Filmy dokumentalne zrealizowane w latach 1914-1918

1914

Bandyta Daniel Steffer z Sulejowa (Bandyta Daniel Steffer z całą swoją bandą), produkcja (?), premiera maj Łódź.

Bitwa pod Warszawą, produkcja kinoteatr „Oaza”, zdjęcia Stanisław Sebel, premiera listopad Warszawa.

Die Schützenzug (Pochód Bractwa Strzeleckiego), produkcja Max Müller (?), premiera lipiec Toruń.

Druskienniki – znana miejscowość uzdrowska, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera maj Wilno.

Dzień białego kwiatka w Wilnie 11 maja roku bieżącego, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera maj Wilno.

Katastrofa lotnicza w Częstochowie 16 czerwca, produkcja teatr „Odeon”, premiera czerwiec Częstochowa.

Konkurs samochodowy Warszawa-Lublin, produkcja Marian Fuks (?), premiera kwiecień Warszawa.

Majówka wileńska Litewskiego Towarzystwa Trzeźwości 28 maja r.b., produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera maj Wilno.

Odsłonięcie pomnika Stołypina w Grodnie, produkcja kinematograf „Lux”, premiera lipiec Grodno.

Odwiedziny przez żonę i dzieci w tow. mec. Korwin-Piotrowskiego p. Klemensowskiego internowanego w zakładzie dr Steffena, produkcja Marian Fuks, premiera styczeń Warszawa.

Ostatnie wyścigi konne w Wilnie, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera maj Wilno.

Ostatnie wloty Pégouda, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.

Otwarcie przystani Towarzystwa Wioślarskiego, produkcja „Sfinks”, premiera kwiecień Warszawa.

Otwarcie sezonu wyścigowego w Łodzi, produkcja kinematograf „Casino”, premiera czerwiec Łódź.

Otwarcie toru wyścigowego na torze mokotowskim, produkcja „Sfinks”, premiera maj Warszawa.

Pobyt w Wilnie ministra Dżunkowskiego, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera maj Wilno.

Podróż Maxa Lindera do Warszawy, produkcja „Sfinks”, zdjęcia Stanisław Sebel, premiera styczeń Warszawa.

Pogrzeb generał-adiutanta Skałona (Eksportacja zwłok generał-gubernatora warszawskiego ś.p. Skałona, Pogrzeb generał-gubernatora warszawskiego Skałona, Pogrzeb generał-gubernatora Skałona), produkcja „Sfinks”, premiera luty Warszawa.

- Pogrzeb śp. dra Kosińskiego**, produkcja „Sfinks”, premiera marzec Warszawa.
- Polowanie u J. W. Józefa hr. Potockiego w Antoninach i Pilawinie**, produkcja „Sokół”, zdjęcia Witalis Korsak-Gotogowski, premiera czerwiec Warszawa.
- Popisy lotnicze Wasiliewa i Kuźmińskiego 14 maja w Wilnie**, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera czerwiec Wilno.
- Poświęcenie kościoła na Wielkiej Pohulance w Wilnie**, produkcja kinoteatr „Bronisława”, premiera sierpień Wilno.
- Pożar tartaku przy ulicy Dobrej w Warszawie**, produkcja (?), premiera maj Warszawa.
- Promenaden-Konzert** (Koncert na promenadzie), produkcja Max Müller (?), premiera lipiec Toruń.
- Przegląd ćwiczebny w Wilnie**, produkcja kinematograf „Iluzja” (?), premiera grudzień Wilno.
- Przyjazd ministra spraw wewnętrznych Makłakowa do Warszawy**, produkcja „Sfinks”, premiera kwiecień Warszawa.
- Przyjazd warszawskiego generał-gubernatora gen. Żylińskiego** (Wjazd generał-gubernatora), produkcja „Sfinks”, premiera kwiecień Warszawa.
- Spacer w Alejach Ujazdowskich**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Sport-Fest der Radfahrer** (Święto sportowe rowerzystów), produkcja Max Müller (?) premiera lipiec Toruń.
- Straszliwa katastrofa budowlana na Pradze**, produkcja (?), premiera marzec Warszawa.
- Święto Bożego Ciała w Wilnie 8 czerwca 1914 r.**, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera czerwiec.
- Uroczystości w Częstochowie 19 maja**, produkcja teatr „Odeon”, premiera maj Częstochowa.
- Uwolnienie p. Klemensowskiego**, produkcja Marian Fuks, premiera styczeń Warszawa.
- Walki I Brygady Legionów**, produkcja Departament Wojskowy NKN.
- Wielki dzień w Warszawie** (Wielki dzień sportowy w Warszawie), produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Wybrzeża rzeki Willi**, produkcja kinematograf „Bronisława”, premiera czerwiec Wilno.
- Wzloty Pégouda w Warszawie**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Wzloty Szpicberga z Mary Mrozińską** (Wzlot Szpicberga z panią Mrozińską), produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Zawody jeździeckie w Lejb Gwardii Ułańskim Pułku**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Zdjęcia z corsa kwiatowego w Agrykoli**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Zdjęcia z derbów i konkursu hippicznego w kole sportowym**, produkcja „Sfinks”, premiera Warszawa.

1915

- Drużyny polskie w Nowo-Aleksandrii**, produkcja (?), premiera maj Warszawa.
- Jak wygląda Łódź**, produkcja (?), premiera kwiecień 1916 Warszawa.
- Malowniczy Wilanów** (*Wilanów – siedziba królewska*). Pierwszy obraz z projektowanego cyklu „Krajobraz polski”, produkcja „Sfinks”, premiera luty Warszawa.
- Otwarcie wyścigów konnych 2 maja** (*Otwarcie wiosennego sezonu wyścigowego 2 maja 1915 r.*), produkcja „Sfinks”, premiera maj Warszawa.
- P.K.P.S. w Warszawie ewakuujący rannych**, produkcja biuro kinematograficzne „Argus”, premiera kwiecień Warszawa.

Popisy gimnastyczne w Agrykoli uczniów szkół polskich 9 maja podczas Wielkiej Kwesty na Wpisy, produkcja „Sfinks”, premiera maj Warszawa.

Święto strzelców na Górnym Śląsku, produkcja (?), premiera marzec Częstochowa.

Uroczystość otwarcia Uniwersytetu Warszawskiego w dniu 15 listopada 1915 roku, produkcja „Sfinks”, premiera listopad Warszawa.

Wkroczenie ks. Leopolda Bawarskiego na czele wojsk niemieckich do Warszawy, produkcja „Sfinks” (?), premiera sierpień Warszawa – niewykluczone także, że był to jeden z tematów nakręconych przez operatorów tygodników Messtera. Jednak fakt, iż wyświetlano ten dokument przez kilkanaście miesięcy w kinach stolicy, może świadczyć o jego warszawskim pochodzeniu.

Wyścigi cyklistów w Sosnowcu, produkcja (?), premiera marzec Częstochowa.

1916

Fragmenty z Dnia Kwiatka z zabawy w dniu 30 lipca w Częstochowie, produkcja Teatr „Odeon”, premiera sierpień Częstochowa.

Fragmenty z popisów gimnastycznych 11 i 12 czerwca w Częstochowie, produkcja Teatr „Odeon”, premiera czerwiec Częstochowa.

Fragmenty z popisów gimnastycznych 27 sierpnia w Częstochowie, produkcja Teatr „Odeon”, premiera sierpień Częstochowa.

Henryk Sienkiewicz w Oblęgoroku, zdjęcia zarejestrowane przez Edwarda Puchalskiego i Jana Skarba-Malczewskiego jesienią 1913, zmontowane i zaprezentowane przez Aleksandra Hertza po śmierci Sienkiewicza w 1916 r., produkcja „Sfinks”, premiera grudzień Warszawa.

Historyczny dzień Polski (*Proklamowanie Królestwa Polskiego, Wskrzeszenie Państwa Polskiego*), produkcja „Sfinks”, premiera listopad Warszawa.

Hołd uczestnikom powstania w 50-tą rocznicę w roku 1913 i chwila przemówienia prezydenta dr Rutowskiego, zdjęcia prawdopodobnie nieprezentowane wcześniej, wyświetlone przed spodziewanym powrotem prezydenta miasta Tadeusza Rutowskiego z miejsca odosobnienia w Rosji, produkcja kino „Belle-vue” (?), premiera styczeń Lwów.

Legiony polskie w ogniu, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera kwiecień Wiedeń.

Obchody uroczystości 3 maja w Częstochowie, wmontowane w sekwencje warszawskie fotogramy z przebiegu święta pod Jasną Górą, produkcja Teatr „Odeon” lub jeden z miejscowych zakładów fotograficznych, premiera maj Częstochowa.

Obchód rocznicy 5 sierpnia 1864 roku (*Poświęcenie krzyża na stokach Cytadeli*), produkcja „Sfinks”, premiera sierpień Warszawa.

Odsłonięcie „Żelaznego rycerza” we Lwowie, produkcja wytwórnia Roberta Müllera w Wiedniu, premiera kwiecień Lwów.

Okolice Ryk, produkcja (?), premiera czerwiec Lublin.

Polska. Montaż kilkunastu dokumentów dokonany na zlecenie kinoteatru „Oaza” w Lublinie, premiera wrzesień Lublin.

Popisy gimnastyczne w Agrykoli podczas Wielkiej Kwesty w dniu 9 czerwca, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.

Przywitanie Legionów, produkcja Marian Fuks (?), premiera grudzień Warszawa.

Rutowski wybacwa Lwowa (*Uroczystości prezydenta Rutowskiego – obrońcy polskośći Lwowa*) produkcja Philippe i Pressburger na zlecenie wojskowej komendy Lwowa, zdjęcia Norbert Siegelbaum (?), premiera marzec Lwów.

- Uroczyste otwarcie Rady Miejskiej stołecznego m. Warszawy**, produkcja „Sfinks”, premiera sierpień Warszawa.
- Uroczyste wkroczenie Legionów do stolicy** (*Wjazd legionów do stolicy, Uroczyste powitanie Legionów przez stolicę Polski*), produkcja „Sfinks”, premiera grudzień Warszawa.
- Uroczysty obchód rocznicy 3 Maja w Warszawie i Łodzi**, produkcja i realizacja Michał Daszewski, premiera maj Łódź.
- Warszawa w chwili obecnej** (*Warszawa w kinematografie*), produkcja „Sfinks”, premiera październik Warszawa.
- Wczorajsze posiedzenie Rady Miejskiej**, pod tym tytułem krył się zestaw 50 diapozytywów, obrazujących także fotogramy z uroczystości odczytania 5 *aktu listopada* i przyjęcia przez władze miasta delegacji Legionów Polskich, pokazywanych w kinie „Urania”, produkcja Marian Fuks, premiera listopad Warszawa.
- Wielki pochód narodowy 3 Maja** (Uroczysty obchód 125 rocznicy 3 Maja 1916 r. w Warszawie, Pochód 3 Maja, Święto Narodowe w Warszawie) – pod tymi tytułami może się kryć kilka dokumentów, które zostały zrealizowane przez Towarzystwo Udziałowe „Sfinks” i Mariana Fuksa, premiera maj Warszawa.
- Wjazd brygadiera Piłsudskiego do Warszawy**, produkcja Marian Fuks, premiera grudzień Warszawa.
- Zjazd chłopski w Warszawie 26 listopada**, produkcja Marian Fuks, premiera listopad Warszawa.

1917

- Bateria szkolna Legionów Polskich**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego.
- Ćwiczenia 3 pułku w Raszynie**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego.
- Fragmety z konkursu sportowego w dniu 12 sierpnia w Częstochowie**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera sierpień Częstochowa.
- Fragmety z poniedziałkowej zabawy w parku 3 Maja**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera maj Częstochowa.
- Hindenburg's 70. Geburtstagfeier AM 2. October 1917 in Thorn** (Obchody 70. rocznicy urodzin Hindenburga 2 października w Toruniu), produkcja Max Müller, premiera październik Toruń.
- Kraków w czasie wojny** (Kraków w chwili obecnej, Kraków), produkcja kino „Polonia” w Warszawie (?), premiera maj Lwów.
- Legioniści przed wyjazdem z Częstochowy**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera czerwiec Częstochowa.
- Legiony Polskie dzieciom w Agrykoli**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera czerwiec Warszawa.
- Na stokach Cytadeli**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera maj Warszawa.
- Neueste Kriegsberichte – Aufnahmeme von Thorn** (najnowsza korespondencja wojenna – zdjęciami z Torunia), produkcja Max Müller, premiera sierpień Toruń.
- Niedzielna zabawa w parku 3 maja w dniu 9 sierpnia**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera sierpień, Częstochowa.
- Niedzielny koncert w ogrodzie botanicznym w Wilnie** (Koncert niedzielny w Cielętniku i ogrodzie botanicznym w Wilnie, produkcja kino „Helios”, premiera wrzesień Wilno.
- Obchody 3 maja 1917 roku w Warszawie**, produkcja „Sfinks”, Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera maj Warszawa.

- Obchody uroczystości 3 maja 1917 r. w Częstochowie**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera maj Częstochowa.
- Obrazy z życia harcerzy polskich**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego (?), premiera czerwiec Warszawa.
- Otwarcie wystawy Legionów Polskich**, „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera maj Warszawa.
- Pobyty pary cesarskiej w Krakowie**, produkcja (?), premiera maj.
- Pogrzeb d-ra J. Brudzińskiego**, prof. „Sfinks”, premiera grudzień Warszawa.
- Pogrzeb dra Zamenhofs** (pogrzeb d-ra Zamenhoffa twórcy języka esperanto), produkcja „Sfinks” (?), premiera kwiecień Warszawa.
- Popisy gimnastyczne na boisku przy ul. Jasnej w Częstochowie** (Fragmenty z popisów gimnastycznych 16 i 17 bm. w Częstochowie), produkcja Teatr „Odeon”, premiera czerwiec Częstochowa.
- Portrety członków Rady Stanu** – zestaw fotogramów przygotowany przez Mariana Fuxa i eksponowany w foyer warszawskiego kina „Olimpia”. Umieszczam w wykazie tę ekspozycję, bowiem jej promocja stanowiła lwią część prasowych rekomendacji.
- Praca sądu krakowskiego na ewakuacji w Ołomuńcu**, produkcja (?), premiera (?).
- Przyszłość Polski bez alkoholu**, film oświatowy nieznanego autorstwa, premiera październik Warszawa.
- Sport garnizonu wojskowego 10-tej armii na Antokolu** (*Sport i ćwiczenia wojskowe 10-tej armii i Sport 10-tej armii w Wilnie na Antokolu*), produkcja kino „Helios”, premiera wrzesień Wilno.
- Uroczystości Bożego Ciała z udziałem Legionów Polskich** (*Parada Legionów Polskich podczas uroczystości Bożego Ciała w Warszawie 1917*), produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera czerwiec Warszawa.
- Uroczystości kościuszkowskie w Warszawie**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera październik Warszawa.
- Uroczystości wprowadzenia Rady Regencyjnej**, produkcja „Sfinks”, premiera październik Warszawa.
- Walki o Tarnopol**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego (?), premiera listopad Warszawa.
- Zdjęcia z obchodu Kościuszkowskiego 1817-1917 w Częstochowie 15 października**. Był to zestaw fotogramów wykonanych przez jeden z miejscowych zakładów fotograficznych na zlecenie „Teatru Paryskiego”, premiera październik Częstochowa.
- Zdjęcia z obchodu setnej rocznicy śmierci Kościuszki w Sosnowcu**, produkcja „Teatr Zimowy”, premiera październik Sosnowiec.
- Zdjęcia z życia Legionów na froncie**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera październik Warszawa.
- Zwołanie Rady Stanu i pierwsze jej posiedzenia**, produkcja „Sfinks”, premiera styczeń Warszawa.

1918

- Czersk, starożytna siedziba książąt mazowieckich**, produkcja „Sfinks”, premiera sierpień Warszawa.
- Delegacja gen. Józefa Dowbór-Muśnickiego w Warszawie**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera marzec Warszawa.
- Dzień 14 października w Warszawie** (pochody uliczne 15 października), produkcja Polskie Towarzystwo Kinematograficzne „Polfilma”, realizacja Antoni Bednarczyk, premiera październik Warszawa.

- Fragmety z popisów gimnastyczno-plastycznych w dniu 16 bm. w Częstochowie**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera czerwiec Częstochowa.
- Fragmety z rocznicy 3 Maja w roku bieżącym w Częstochowie**. Zestaw fotogramów z uroczystości, produkcja Teatr „Odeon”, premiera maj Częstochowa.
- Fragmety z uroczystości święta narodowego w dniu 17 października 1918 roku w Częstochowie**, produkcja Teatr „Odeon”, premiera październik Częstochowa.
- Gouvernements-Sportfest in Thorn** (rządowe święto sportu w Toruniu), produkcja Max Müller, premiera sierpień Toruń.
- Mińsk po zajęciu** (ostatnie zdjęcia z Mińska, Mińsk – nowo zdobyte miasto na wschodzie), produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera maj Warszawa.
- Obchody 17 listopada 1918**, produkcja (?), premiera listopad Warszawa.
- Obchody 3 maja 1918 roku w Warszawie**, produkcja „Sfinks”, premiera maj Warszawa.
- Otwarcie Rady Stanu 22 czerwca 1918 r.**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Otwarcie sądów polskich**, produkcja „Sfinks”, premiera lipiec Warszawa.
- Pogrzeb komendanta Legionów Mościckiego**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera maj Warszawa.
- Pogrzeb ks. Włodzimierza Świątopęk-Czetwertyńskiego**, produkcja „Sfinks”, premiera sierpień Warszawa.
- Pogrzeb ofiar obowiązku przy pożarze przechowalni mebli Kochanowicza na Pradze**, produkcja (?), premiera wrzesień Warszawa.
- Pogrzeb śp. Bolesława Leszczyńskiego**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Procesja na Jasnej Górze 2 czerwca 1918 roku**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego (?), premiera (?).
- Przegląd milicji m. st. Warszawy na placu Broni**, produkcja „Sfinks”, premiera sierpień Warszawa.
- Przegląd wojsk polskich w Ostrowi w obecności ks. regenta Lubomirskiego**, produkcja Polskie Towarzystwo Kinematograficzne „Polfilma”, realizacja Antoni Bednarczyk, premiera październik Warszawa.
- Przyjazd pułkownika Minkiewicza z niewoli rosyjskiej**, produkcja „Sfinks” i Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera lipiec Warszawa.
- Szkoła polskiej artylerii**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera sierpień Warszawa.
- Turniej młodzieży w parku Sobieskiego w Warszawie**, produkcja „Sfinks”, premiera czerwiec Warszawa.
- Tygodnik Urzędu Filmowego Wojska Polskiego nr 1**, produkcja Urząd Filmowy Wojska Polskiego, premiera styczeń Warszawa.
- Uroczystości kościuszkowskich w Otwocku 18 sierpnia**, produkcja (?), premiera sierpień Warszawa.
- Wilanów** (letnia rezydencja króla Jana III Sobieskiego), produkcja „Sfinks”, premiera maj.
- Z dni świtu Polski**. Montaż relacji dokumentalnych autorstwa operatorów legionowych dokonany na zlecenie kina „Kopernik” we Lwowie, premiera czerwiec Lwów.
- Zaprysiężenie wojsk polskich na placu Saskim w Warszawie i na Wawelu w Krakowie 13 grudnia**, produkcja (?), premiera grudzień Warszawa.
- Zdjęcia z pochodu młodzieży i towarzystw sportowo-gimnastycznych w dniu 30 kwietnia w Częstochowie**. Prezentacja tego dokumentu została zapowiedziana przez Teatr „Odeon” w anon-sach prasowych, ale brak poświadczenia o jego prezentacji.
- Zjazd sportowy 22-23 września w Warszawie**, produkcja „Sfinks”, premiera wrzesień Warszawa.
- Żubry w Białowieży** produkcja (?), premiera kwiecień Warszawa.

Filmy dokumentalne zrealizowane na ziemiach polskich przez rosyjskie czołówki kinematograficzne¹

1914

Boj pod Bieliawoj (Boj u Bielawy) (Bój pod Białą), zdjęcia Erkol, premiera styczeń 1915.

Boj pod Warszawoj (Bitwa pod Warszawą), zdjęcia Erkol, grudzień 1914.

Bombardirowka Pieremyszlja russkimi wojskami (Bombardownie Przemysła przez wojska rosyjskie), zdjęcia Erkol, produkcja Bracia Pathé, premiera luty 1915.

Czienstochow (Częstochowa), produkcja Aleksander Chanżonkow.

Gosudar impierator w iwangorodskoj krieposti poslie otstupienija Niemców (Imperator w twierdzy iwangrodzkiej po odparciu Niemców), grudzień 1914, prawdopodobnie fragment 7 serii „Kroniki wojennej” Komitetu Skobielewskiego.

Grandioznyj pożar w Łodzi poslie otstupienija Giermanciew (Podżog Łodzi Niemcami) – (Potężny pożar w Łodzi pod odparciu Niemców, Podpalenie Łodzi przez Niemców), bracia Pathé, październik 1914.

Jego Imperatorskoje Wieliczestwo gosudar impierator w Polsce na pieredowych poziciach (Jego Imperatorska Wysokość na czołowych pozycjach w Polsce), grudzień 1914.

Kamieniec-Podolsk, podwiersizija nabiegu awstrijciew 4 augusta 1914 (Kamieniec-Podolski po ostrzale Austriaków), produkcja Aleksander Chanżonkow wrzesień 1914.

Krasoty okriestnostiej Warszawy (Uroda okolic Warszawy), zdjęcia A. Chochłowkin, październik 1914.

Krowawyj put' naszich gierojew (Krwawa droga naszych bohaterów) – seria filmów Komitetu Skobielewskiego m.in. „Na awstrijskiej granicie” – seria 3 „Russkaja Galicja” – seria 4, „Pod Warszawoj” – seria 6, „Warszawa” – seria 7, „Bitwa pod Bielawą” – seria 8.

Na awstrijskiej granici (Na awstrijskim froncie) (Na granicy austriackiej, Na froncie austriackim) – III seria rosyjskiej kroniki wojennej, zdjęcia – prawdopodobnie Erkol.

Naszi trofieje, wzjatyje u awstrijciew (Pierwyje russkije trofieje, otbityje pod Liublinym [i Warszawoj]), (Nasze trofea zdobyte na Austriakach, Pierwsze rosyjskie trofea, odbite pod Lublinem [i Warszawą]), produkcja Aleksander Chanżonkow – wrzesień 1914. Prawdopodobnie zdjęcia zawierały wizerunki Wilna i Halicza.

Otjezd gosudaria impieratora w diejstwujuszcziju armiju czieriez Wilnu (Odjazd imperatora do armii czynnej przez Wilno), zdjęcia prawdopodobnie I. I. Gucmana, premiera październik 1914 kinoteatr „Kolizej” w Rydze.

Otstupienije awstrijciew w Galicii (Odwrót Austriaków w Galicji), październik 1914, zdjęcia Erkol (?) dla braci Pathé – zdjęcia ukazujące zdobycie miasta Niemirowa – weszły one także w skład 4 serii „Kronik Skobielewskich – Russkaja Galicja”.

Pieriechod russkich czieriez riekou San poslie pobiedy nad awstrijcami (Pierieprawa russkiej armii czieriez riekou San, Bitwa russkich i awstrijciew u riekou San) (Przejście Rosjan przez rzekę San po zwycięstwie nad Austriakami, Bitwa Rosjan i Austriaków nad rzeką San), druga seria zdjęć Erkola dla braci Pathé – październik 1914.

¹ Zestawienie opracowane na podstawie katalogu: Wien. Wiszniewskij, *Dokumentalnyje filmy doriewoliucionnoj Rossii (1907-1916)*, Moskwa 1996, s. 200-276.

- Pierwsze ruskije trofiei otbityje u awstrijskiej armii pod Lwowem** (Pierwsze rosyjskie trofea zdobyte na austriackiej armii pod Lwowem).
- Pod Warszawoj** (Pod Warszawą), prawdopodobnie jeden z wariantów VI serii „Kroniki Wojennej Komitetu Skobielewskiego” z dodanymi zdjęciami „przytułku dla dzieci, gdzie w czasie bombardowania w piwnicy ukryły się dzieci i personel, ale na skutek osunięcia się ściany, pod gruzami znalazło się ponad 2000 ofiar”.
- Priebywanie gosudaria impieratora w diejstwujuuszczej armii** (Pobył imperatora w armii czynnej), styczeń 1915 – nowe zdjęcia z frontu polskiego i galicyjskiego.
- Priebywanie gosudaria w diejstwujuuszczuju armiu** (Pobył imperatora w armii czynnej), 250 m, Warszawa.
- Priebywanie gosudra impieratora w [Polsze] i na pieriedowych poziciach** (Pobył imperatora [w Polsce] i na czołowych pozycjach frontu), grudzień 1914 – Komitet Skobielewski.
- Russkaja Galicija** (Rosyjska Galicja) – IV seria „Rosyjskiej kroniki wojennej” – grudzień 1914. Zdjęcia które wcześniej weszły skład filmu braci Pathé „Odstupienije awstrijciw w Galicii” autorstwa Erkola. Poszczególne epizody: pozostałości zniszczonego przez Austriaków pociągu zaopatrzeniowego, na drodze do Halicza, selekcja trofeów.
- Russkaja patrioticzeskaja chronika Głagolina (Rosyjska patriotyczna kronika Głagolina)**, prawdopodobnie zdjęcia A. Pieczkowskiego – wśród kilkunastu sekwencji także zdjęcia „przedstawicieli polskich środowisk w Moskwie”.
- S poliej srazeni Błóż – Rokitno – Joziefow** (Z pola bitwy Błonie-Rokitno-Józefów), prawdopodobnie zdjęcia Erkola, które później weszły w skład 7 serii „Kroniki wojennej Komitetu Skobielewskiego” – „Warszawa”.
- Trofiei naszich pobied, wzjate u awstrijciw pod Lwowem** (Pierwsze ruskije trofiei, otbityje pod Lwowem), (Trofea naszych zwycięstw, zdobyte na Austriakach pod Lwowem, Pierwsze rosyjskie trofea, zdobyte pod Lwowem), produkcja Aleksander Chanżonkow – zawierały zdjęcia haubic, zagranicznej broni, oznak 44 węgierskiego pułku zdobytych pod Lwowem.
- W russkom Lwowie** (Russkij gorod Lwow) (W rosyjskim Lwowie, Rosyjskie miasto Lwów – prezentowana jako 2-ga seria „Kroniki wojennej Komitetu Skobielewskiego”), listopad 1914 – widoki miasta po zdobyciu przez wojska rosyjskie, przyjazd austriackich jeńców i inne.
- Warszawa** (W Warszawie) – grudzień 1914 zdjęcia Erkol (?) zdjęcia ukazujące przybycie Mikołaja II do armii czynnej w Warszawie i Iwanogrodzie (Dęblinie), była to część 7 serii „Kroniki Wojennej Komitetu Skobielewskiego”.
- Widy Kalisza** (Widoki Kalisza) – film krajozobowy pokazywany w wileńskim kinie „Iluzja”.
- Wielikaja wojna narodow** (Wielka wojna narodów), montaż różnych zdjęć: wojna z Turcją, podstępny atak floty tureckiej na wybrzeżu Morza Czarnego, zniszczony przez Austriaków Kamieniec Podolski, w zdobytym Lwowie.
- Wielikaja wojna narodow 1914 roku** (Wielka wojna narodów 1914 roku), 2000 metrów – montaż wielu kronik, również rosyjskich, rozprowadzany przez warszawskie biuro kinematograficzne „Argus”.
- Wielikoje galicijskoje srazenie** (Wielka bitwa galicyjska), październik 1914 kinoteatr „Oaza” w Warszawie – zdjęcia prawdopodobnie Erkola, wykorzystane jednocześnie przez „Braci Pathé” pod tytułem „Odstupienije awstrijciw w Galicii” (Odwrot Austriaków w Galicji) a przez komitet Skobielewski jako 4 część „Kroniki wojennej” z samodzielnym tytułem „Russkaja Galicja”.
- Wozraszczienije russkich poddanych iż plena** (Mytarstwo russkich w Giermani) (Powrót rosyjskich poddanych z niewoli, Poniewierka Rosjan w Niemczech), październik 1914.

Wsienarodnoje moliebstwie 10 oktiabria 1914 goda na Erewanowskiej Płoszczadi po słuczaju pobiedy dobliestnoj russkoj armii nad Giermancami pod Warszawoj (Ogólnonarodowe modły 10 października 1914 roku na placu Erbanowskim na wieść o zwycięstwie bohaterskiej armii rosyjskiej nad Niemcami pod Warszawą), zdjęcia Jermoljewa (?) – październik 1914 kinoteatr „Mulen-Elektric” w Tiflisie.

1915

S tieatra wojennych diejstwi (Z teatru działań wojennych) – kronika wojenna Chanżonkowa – 15 luty 1915. Zdjęcia z następującymi tematami: w Warszawie, w drodze na Żyrardów, w Żyrardowie, uciekinierzy ze zniszczonych miejscowości.

J.I.W. gosudar imperator w zawojewannom kraje (Jego Imperatorska Wysokość w zdobytym kraju), zdjęcia z pobytu Mikołaja II we Lwowie i Przemyślu.

Kamieniec-Podolsk (Kamieniec Podolski), produkcja Gaumont.

Maniesticzija 9 marta w Moskwie po słuczaju wzjatia Pieremyszlia (Błagodarstwiennyj moliebien i maniesticzija po powodu wzjatia Pieremyszlia) (Manifestacja 9 marca w Moskwie na wieść o zdobyciu Przemyśla, Modlitwa dziękczynna i manifestacja po zdobyciu Przemyśla), produkcja A. Chanżonkow – marzec 1915.

Moliebien i maniesticzija po słuczaju wzjatia Pieremyszlia (Dien padienija Pieremyszlia) (Modlitwa i manifestacja po zdobyciu Przemyśla, Dzień upadku Przemyśla) – Komitet Skobielewski.

Na poziciach u Tarnowa (Na pozycjach przed Tarnowem), zdjęcia Erkol lub Piotr Nowicki – marzec 1915.

Nowyj god na poziciach u Tarnowa (Nowy rok na pozycjach przed Tarnowem) (2 seria), produkcja bracia Pathé zdjęcia prawdopodobnie Erkola weszły też w skład XII i XIII kroniki Komitetu Skobielewskiego.

Osada Pieremyszlia (Osada i bombardirowka Pieremyszlia ruskoj artilieriej, Bombardirowka i wzjatije Pieremyszlia) (Upadek i bombardowanie Przemyśla przez rosyjską artylerię, Bombardowanie i zdobycie Przemyśla) – marzec 1915 zdjęcia: na pozycjach pod Przemyślem, atak kawalerii, bombardowanie Przemyśla przez rosyjską artylerię, bohater Przemyśla gen. A.N. Seliwanow ze swoim sztabem.

Padienije i sdacza Pieremyszlia 9 marta 1915 goda (Padienije, sdacza i wstupienije russkich wojsk w Pieremyszli) (Upadek i oddanie Przemyśla 9 marca 1915 roku, Upadek, oddanie i wejście wojsk rosyjskich do Przemyśla) 500 metrów, produkcja Komitet Skobielewski – kwiecień 1915. Dokumentalny film nakręcony przez wielu operatorów (Erkol, Nowicki i inni). Złożony z 26 obrazów – epizodów zdobycia Przemyśla m.in.: działania na froncie i dzień upadku twierdzy, strzelanie z okopów, trwoga w okopach, pierwsza linia nieprzyjacielskich umocnień pod Przemyślem, główny fort Przemyśla, zdobyte przez nas trofea, wyjście jeńców austriackich i transport ich do Rosji, 2000 oficerów austriackich w oczekiwaniu na transport do Rosji, umocnienia z drutu kolczastego, wilcze jamy, wysadzenie zamaskowanych pociągów, życie na ulicach Przemyśla w dniu kapitulacji twierdzy, naprawa mostu wysadzonego przez Austriaków, generał Seliwanow, dowodzący oblężniczą artylerią. „Stawka” w momencie otrzymania wiadomości o upadku Przemyśla, przybycie imperatora Mikołaja II do „Stawki” na modlitwę z okazji upadku Przemyśla.

Pried Pieremyszliem (Pod Przemyślem) – XI seria rosyjskiej kroniki wojennej – luty 1915. Zdjęcia Erkola i innych. Prezentowane sekwencje: punkt opatrunkowy, generał Seliwanow ze swoim sztabem, atak kawaleryjski, chwila odpoczynku, posiłek po bitwie, u fryzjera, rozdawanie świą-

tecznych podarunków od Komitetu Skobielewskiego, rozdawanie tytoniu i papierosów żołnierzom na stanowiskach frontowych, podziękowanie za tytoń, wcześniej niektóre zdjęcia wchodzący w skład jednego z filmów braci Pathé.

Przybycie w Moskwę eszelona plennych awstrijców iz Pieriemyszlja (Przybycie do Moskwy pociągu z jeńcami austriackimi z Przemyśla), produkcja Chanżonkow marzec 1915.

Pried Pieremyszljem (Bombardirówka Pieriemyszlja, Osada i bombardirówka Pieriemyszlja ruskioj artillerijej) (Pod Przemyślem, Bombardowanie Przemyśla, Oblężenie i bombardowanie Przemyśla przez rosyjską artylerię), rosyjska kronika wojenna seria X, zdjęcia Erkola: rosyjska artyleria, kanonada z hałbic, kanonada z dział dalekiego zasięgu, bombardowanie fortu Gurko – luty 1915.

Stawka Wiechrownego Gławnokomanujuszczego wo wriemja priebwanija J.I.W. Gosudara Impieratora po słuczaju padjenja Pieriemyszlja (Sztab Najwyższego Dowódcy w czasie pobytu Jego Imperatorskiej Wysokości po upadku Przemyśla), kwiecień 1915. Film prezentował zdjęcia Mikołaja II na spacerze, wizytę w lazaretach wśród chorych, przegląd konnych oddziałów lejbgwardii, przegląd zdobytych niemieckich trofeów, poczęstunek dla miejscowej ludności, odwiedziny w katolickim kościele u katolickiego duchownego i u wójta gminy szczególnie zniszczonej przez nieprzyjaciela.

W Tarnowie – zdjęcia Piotr Nowicki.

Widy Wilna – prod. A. Chanżonkow.

1916

Galicyskij prorzyw (Bojowyje dziejstwa armii gienierała Szczerbaczewa) (Galicyjskie przetamanie, Bojowe działania armii generała Szczerbakowa), zdjęcia prawdopodobnie Piotra Nowickiego.

Koszczunstwo Niemców w Dubno (Niemieckie profanacje w Dubnie), zdjęcia Piotr Nowicki, produkcja Komitet Skobielewski.

Niemieckije koszczunstwa nad prawosławnymi swiatyniami w oswobożdiennych naszymi doblestnymi wojskami gorodach Dubno i Poczajewie (Niemieckie profanacje prawosławnych świątyń w wyzwolonych przez nasze bohaterskie wojska miastach Dubno i Poczajew), długość 147 m, zdjęcia Piotra Nowickiego, produkcja Komitet Skobielewski.

Po putjach ko Lwowu (Na drodze do Lwowa), zdjęcia Nikołaja Toporkowa w Galicji, produkcja Komitet Skobielewski.

Tematy polskie w niemieckich i austriackich kronikach filmowych 1914-1918

1914

Bombardowanie Łodzi.

Skutki granatów w Łodzi i okolicach.

Tygodnik filmowy Eico nr 16 – zdjęcia z bitwy pod Łodzią.

Tygodnik filmowy Eico nr 6 – szereg epizodów wojennych zdejmowanych w Częstochowie, jak przemarsz wojsk niemieckich, transport jeńców, przybycie oddziału lotniczego.

Walki w lesie augustowskim.

Wkroczenie armii niemieckiej do Łodzi.

1915

Arcyksiążę Karol Franciszek Józef podczas pobytu swego w Kołomyi.
 Armia niemiecka w Królestwie Polskim.
 Bój w Karpatach.
 Defilada Legionów Polskich w Wiedniu.
 Legioniści II Brygady pod Czerniowcami i walki nad Wereszycą.
 Lwowska straż obywatelska.
 Manifestacje w Wiedniu z powodu odzyskania Lwowa.
 Nasi ułani w polu. Atak ułanów, rekonesans, galop oficerów.
 Tygodnik Messtera nr 9 – Przybycie uzupełnień na dworzec kolejowy w Łowiczu, zniszczona Nidzica.
 W zdobytej Warszawie.
 Walki austriacko-rosyjskie koło Przemyśla, Kołomyi i innych miejscowości na terenie galicyjskim. Warszawa i Modlin.
 Zajęcie Skierniewic. Marsz z Łowicza do Warszawy. Atak strzelców na bagnety.
 Zburzenie klasztoru pod Zbylitowską Górą przez nasze haubice w czasie nabożeństwa Moskali w rocznicę urodzin cara.
 Zdobycie Lwowa (wkroczenie wojsk naszych do Lwowa dnia 22 czerwca 1915 r.).
 Zdobycie Przemyśla przez wojska sprzymierzonych.
 Zniszczenie Lwowa po opuszczeniu go przez Rosjan.

1916

Bitwa nad Strypą.
 Brześć Litewski.
 Działalność i użytek pociągów pancernych i walki o Lwów.
 Ostatni pobyt cesarza Wilhelma w Wilnie (Cesarz Wilhelm w Wilnie).
 Przerwanie frontu galicyjskiego. Tarnów – Gorlice Brześć – Litewski.
 Uroczystość 125 rocznicy Konstytucji 3 Maja, produkcja „Messter” lub „Eiko”.
 Walki o Kołomyję.

1918

Legiony polskie w ogniu pod Brześciem Litewskim.

Filmy przeznaczone do prezentacji w „Kinetofonie Edisona” 1914

M-Ile Messal i Szczawiński, produkcja „Sokół”
 Obrazek komiczny wykonany przez p. Rapackiego (syna) i p. Bielską.
 Przed sądem – sceny komiczne p. Domostawski, p. Szczawiński, produkcja „Sokół”.
 Śpiew łabędzi / Pieśń łabędzia, produkcja „Sokół”, wyk. Helena Szmolcówna.
 Tango, produkcja „Kosmofilm”, wyk. Lili Lloyd i Bronisław Bronowski.

Filmy wytwórni Kosmofilm 1914-1915

- Córka kantora** (tytuł w jidysz: **Dem chanzas tochter**) scenariusz (według sztuki Di gebrochene hercer / Złamane serca Zalmana Lubina): Abraham Izak Kamiński, reżyseria: Abraham Izak Kamiński, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Samuel Landau (kantor Nachum Ostorlin), Regina Kamińska (Gintefe, córka kantora), Sonia Szlosberg (żona Benjamina), Szaja Rotsztejn (Benjamin), Lea Kompaniejec, produkcja 1913, premiera: 24 kwietnia 1914 roku, 960 metrów (około 35 minut).
- Fatalna godzina / Doktor Murski / Fatalna godzina nadchodzi / Żona przyjaciela**, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Jerzy Leszczyński (Świetlicz), Halina Starska (jego żona Wanda), Józef Zieliński (doktor Murski), produkcja 1914, Warszawa, premiera: 20 marca 1914 roku w „Panorama Cinema”, 900 metrów (około 32 minuty).
- Karpaccy górale (Karpaccy górale czyli W kajdanach Austrii)**, reżyseria: Karol Wojciechowski, scenariusz (według dramatu Karpaccy górale Józefa Korzeniowskiego), wykonawcy: Halina Starska, Józef Zieliński, Jan Czapski, Karol Wojciechowski, produkcja 1915, premiera: 1 lutego 1915 Cinema Palais de Glace i kino „Kultura”, metraż nieznan.
- Macocha** (tytuł w jidysz **Di sztifmutter**), scenariusz (według sztuki Jakuba Gordina): Abraham Izak Kamiński, reżyseria: Abraham Izak Kamiński, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Motl Ajzenberg, Herman Mojżesz Fiszlewicz, Lea Kompaniejec, Samuel Landau, Helena Rotsztajn, Szaja Rotsztajn, produkcja 1914, premiera: 19 kwietnia 1914 roku, 1600 metrów (około 58 minut).
- Męty Warszawy**, reżyseria: Karol Wojciechowski, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Halina Starska, Antonina Junosza-Gostomska, Jan Pawłowski, Józef Świeściak, Karol Wojciechowski, Józef Zieliński, produkcja 1914, premiera: 15 maja 1914 roku, kino „Mirage”, 900 metrów (około 32 minuty).
- Tajemnica pokoju numer 100 / Awantura pod 00**, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Halina Starska (Bella, córka Wigi), Aleksander Zelwerowicz (wdowiec Wiga, ojciec Belli), Stefan Jaracz (Waszłapski), Karol Wojciechowski (Juliusz, zakochany w Belli), Stanisław Jarniński (Krapoliński, właściciel ziemski), Ludwik Dybizbański, produkcja 1914, premiera: 3 marca 1914 roku, 900 metrów (około 32 minuty), film wirażowany, kopia: FilMOTEKA Narodowa w Warszawie – fragmenty (19 minut, 10 sekund), po rekonstrukcji i uzupełnieniu napisów.
- Ubój** (tytuł w jidysz **Di szichte**), scenariusz (według sztuki Di szichte Jakuba Gordina): Abraham Izak Kamiński, reżyseria: Abraham Izak Kamiński, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Ester Rachel Kamińska, Juliusz Adler, Samuel Landau, Jakub Libert, Mojżesz Szapiro, produkcja Herman Wajsman 1913, premiera: 16 stycznia 1914 roku, 990 metrów (około 36 minut).
- Wróg tanga / Burza domowa / Skandal w eleganckim świecie**, reżyseria: Seweryn Majde, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Alfred Lubelski, Mura Kalinowska, Józef Świeściak, Stanisław Rattowski, Lena Morelli, Jan Czapski, produkcja 1914, premiera: kwiecień 1914 roku, 900 metrów (około 32 minuty).
- Wyklęta córka** (tytuł w jidysz **Di farsztojsene tochter**), reżyseria: Abraham Izak Kamiński, zdjęcia: Stanisław Sebel, wykonawcy: Helena Gotlib, Michał Apfelbaum, Adolf Berman, Herman Mojżesz Fiszlewicz, Michał Klein, Michał Mordechaj, Wiera Kaniewska, produkcja Kosmofilm 1915, premiera: 1915, 1200 metrów (około 43 minuty).
- Małżeństwo na rozdrożu** (tytuł w jidysz **Zajn wajbs man**), scenariusz (według sztuki Bigamistka – tytuł w jidysz Zajn wajbs man Heimena Majzela), wykonawcy: Ajzyk (Izaak) Sandberg (piekarz Izrael Baksim), Ida Kamińska (Bela, córka piekarza Izraela Baskima), Samuel Landau (Josef

Gutman, kochanek Rozy), (?) Kurz (Liza, żona Josefa Gutmana), (?) Rotberg (Szymon, syn Josefa i Lizy Gutman), Antonina Kłofska (Roza, żona Izraela Baksima), Helena Gotlib (Chaja, matka Rozy), D. Szajewicz (dyrektor fabryki), produkcja: Kosmofilm 1916, premiera rok 1916, 1100 metrów (około 40 minut).

Filmy wytwórni Sokół 1913-1914

Ach, te spodnie!, reżyseria: Edward Puchalski, zdjęcia: Czesław Jakubowicz, scenografia: Józef Galewski, wykonawcy: Kazimiera Niewiarowska (Kama), Władysław Szczawiński (Władek), Wanda Manowska (pani Dulaska), Wiktor Misiewicz, produkcja 1914, Warszawa, premiera: marzec 1914 roku, 600 metrów (około 21 minut).

Bóg wojny, reżyseria Aleksander Hertz (?), wykonawcy: Stefan Jaracz (Napoleon Bonaparte), Maria Dulęba (Maria Łączyńska, przyszła pani Walewska), Bronisław Oranowski (książę Józef Poniatowski), produkcja 1914, premiera: 5 maja 1914 roku, kino „Panorama Cinema”, około 1500 metrów (około 54 minuty).

Obrona Częstochowy, scenariusz (według powieści Potop Henryka Sienkiewicza) i reżyseria: Edward Puchalski, scenografia: Edmund Michrowski, wykonawcy: Maria Dulęba (Oleńka Billewiczówna), Aleksander Zelwerowicz (Onufry Zagłoba), Stefan Jaracz (pan Wołodyjowski), Bronisław Oranowski (Kmicic), Lucjan Wiśniewski i Kazimierz Wojciechowski (Skrzetuscy), Seweryna Broniszówna (Anusia Borzobohata), produkcja 1913, premiera: film nieukończony – nie miał premiery, 1000 metrów.

Słodcy grzechu, scenariusz (według własnej noweli): Stefan Kiedrzyński, reżyseria: Edward Puchalski, zdjęcia: Jan Skarbak-Malczewski, scenografia: Józef Galewski, wykonawcy: Maria Dulęba (Dora), Józef Zieliński (jej mąż Zygmunt), Józef Węgrzyn (jego brat Czesław), produkcja 1914, Warszawa, premiera: 3 lutego 1914 roku, kino „Urania”, 1100 metrów (około 40 minut).

Filmy wytwórni „Sfinks” 1914-1918

Niewolnica zmysłów / Mitość i namiętność / Niewolnica miłości, niewolnica występku, scenariusz: Kazimierz Hulewicz, Pola Negri (?), reżyseria: Jan Pawłowski, zdjęcia: Witalis Gołogowski, Stanisław Sebel, scenografia: Józef Galewski, wykonawcy: Pola Negri (Pola, córka ślusarza), Jan Pawłowski, Edward Żytecki, Edward Puchalski (?), Wojciech Brydziński (Jan), Władysław Szczawiński (bogacz), Wacław Adler (partner Poli w tańcu apaszowskim), Karol Knake-Karliński, Janina Sokołowska, Zofia Tomaszewska, Joanna Kotkowska, produkcja 1914, Warszawa, premiera: 25 grudnia 1914 roku, kino „Mirage”, 1100 metrów (około 40 minut). Film wirażowany.

Zaczarowane koło / Tragedia w sandomierskim zamku, scenariusz (według sztuki Zaczarowane koło Lucjana Rydla), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Józef Galewski, wykonawcy: Bolesław Leszczyński (wojewoda), Stanisław Knake-Zawadzki, Antoni Bednarczyk, Kazimierz Biernacki, Maria Mirska, Mura Kalinowska, Karol Knake-Karliński, produkcja 1915, premiera: 5 lutego 1915, kino „Panorama Cinema”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Szpieg, scenariusz: Witalis Korsak-Gołogowski, reżyseria: Aleksander Hertz, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, dekoracje: Józef Galewski, wykonawcy: Władysław Szczawiński, Teodor Olszewski, Halina Starska, Jadwiga Bukojemska, produkcja 1915, premiera: 2 marca 1915, kino Apollo, 1200 metrów (około 43 minuty), film niemy, czarno-biały, kopia: Filmoteka Narodowa

w Warszawie – fragmenty (489 metrów, 18 minut) – nie można wykluczyć, na podstawie in-seratów prasowych, że „Szpieg” był wyprodukowany lub współprodukowany przez wytwórnię „Kosmofilm”.

Żona, reżyseria: Jan Pawłowski, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, wykonawcy: Pola Negri (Helena Kazicka), Wojciech Brydziński (fabrykant Ławrecki), Irena Horwath, Władysław Szczawiński (mąż Heleny), Hilary Dyliński, Jan Pawłowski, Ryszard Sobiszewski, Waleria Gnatowska, produkcja 1915, premiera: 5 października 1915 roku, kino „Apollo”, 1850 metrów (około 67 minut).

Wściekły rywal, scenariusz i reżyseria: Julian Krzewiński, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Mia-Mara, Józef Węgrzyn, Julian Krzewiński, Wanda Szymborska, Stanisław Jarniński, Jan Ostrowski, produkcja 1916, premiera: 29 września 1916 roku, kino „Palais de Glace”, 1200 metrów (około 43 minuty).

Ochraza warszawska i jej tajemnice / W szponach ochrazy, reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski (Prozierow, naczelnik warszawskiej ochrazy), Józef Węgrzyn (student Leski, działacz polityczny), Halina Brucówna (Halina Zapolska), Aleksander Zelwerowicz (ojciec Zapolskiej), Emilia Różańska (matka Zapolskiej), Feliks Zbyszewski (Sławicki, student prowokator), Henryk Małkowski (oberpolicmajster Mejer), produkcja 1916, Warszawa, premiera: 12 października 1916 roku, kino „Palais de Glace”, 1800 metrów (około 65 minut).

Studenci/ Studenci Warszawy, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski (student Jan Paszkowski), Władysław Grabowski (student Lucjan Ładnowski), Mia Mara (Stasia Majewska), Rafaela Bończa (Madzia Zielińska), Pola Negri (Pola, córka Jana i Stasi), Józef Węgrzyn (Henryk, syn Lucjana i Madzi), Halina Brucówna, produkcja 1916, premiera: 21 listopada 1916 roku, kino „Palais de Glace”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Chcemy męża / Trzy córki na wydaniu, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Mia-Mara (wychowanka Kołtońskich, Mia), Mary Mrozińska (córka Kołtońskich – Henryka), Wanda Manowska (pani Kołtońska), Mura Kalinowska (przyjaciółka Henryki, Maria Leska), Antoni Różycki (hrabia Tolo Potrzebowski), Edmund Gasiński (pan Kołtoński), Władysław Neubelt, produkcja: „Sfinks”, 1916, premiera: 24 grudnia 1916 roku, kino „Palais de Glace”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Bestia, scenariusz i reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, dekoracje: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Pola Negri (Pola Basznikoff), Maria Dulęba (Sonia), Witold Kuncewicz (Aleksy, jej mąż), Jan Pawłowski (apasz Dymitr), Mia-Mara, Ryszard Sobiszewski, produkcja 1916, premiera: 5 stycznia 1917 roku, kino „Palais de Glace”, 1500 metrów (około 54 minuty), kopia: FilMOTEKA Narodowa w Warszawie (46 minut 20 sekund).

Tajemnica Alei Ujazdowskich (z serii **Tajemnice Warszawy**), reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Pola Negri, Rafaela Bończa, Helena Arkawin, Iza Kozłowska, Kazimierz Junosza-Stępowski, Jan Pawłowski, Jędrus Bogucki, produkcja 1917, premiera: 25 lutego 1917 roku, kino „Filharmonia”, 1800 metrów (około 65 minut).

Arabella / Arabella Połaniecka / Quambashiva (z serii **Tajemnice Warszawy**), reżyseria: Antoni Bednarczyk, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Pola Negri, Józef Węgrzyn, Władysław Grabowski (bogacz), Jan Pawłowski, Antoni Bednarczyk, Amelia Rotter-Jarnińska, produkcja 1917, premiera: 1 maja 1917 roku, kino „Apollo”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Pokój nr 13 / Wanda Barska (z serii **Tajemnice Warszawy**), reżyseria: Jan Pawłowski, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski, Pola Negri, Jan Pawłowski, Rafaela Bończa, Jędrus Bogucki, Emilia Różańska, Iza Kozłowska, Helena Arkawin, produkcja 1917, Warszawa, premiera: **Wanda Barska** – 1 maja 1917 kino „Casino”; **Pokój nr 13** – 2 czerwca 1917 roku kino „Filharmonia”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Jego ostatni czyn / Błędne ogniki, scenariusz: Stanisław Jerzy Kozłowski, reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Pola Negri (ukochana bandyty Lisa), Józef Węgrzyn (detektyw), Kazimierz Junosza-Stępowski (bandyta Lis), Halina Bruczówna, Paweł Owerłto, Anna Belina, Seweryna Broniszówna, Stefania Górka, Wanda Micińska, produkcja 1917, premiera: 28 września 1917 roku, kino „Polonia”, 1500 metrów (około 54 minuty), film wirażowany.

Kobieta, reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Józef Galewski, wykonawcy: Halina Bruczówna (Nina, modelka z magazynu), Kazimierz Junosza-Stępowski (hrabia Łaski), Józef Węgrzyn (hrabia X), Lilka Kozłowska, Anna Belina (Elżbieta Lińska), Władysław Szczerbiec-Macherski (Jerzy Bieniawski, student), Józef Zejdowski, Henryk Małkowski, Henryk Grubiński, produkcja 1917, premiera: 21 grudnia 1917 roku, kino „Stylowy”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Carat i jego sługi, reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski (Jerzy, syn Dymitra, książe Garin), Halina Bruczówna (jego córka Tatiana), Józef Węgrzyn (legionista Roman Górski), Paweł Owerłto (hrabia Adam Mirski), Anna Belina (Janina, wychowanka Mirskich), Józef Grodnicki (adiutant księcia Garina), Piotr Śnieżko (Wielki Książe Mikołaj), Aleksandra Dobrzańska (hrabina Anna Mirska), Emilia Różańska, Józef Zejdowski, Henryk Małkowski, produkcja 1917, premiera: 1 października 1917 roku, kino „Polonia”, 1800 metrów (około 65 minut).

Mężczyzna, reżyseria: Aleksander Hertz, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski (adwokat Jan Bobrowski), Maria Dulęba (Maria Borowska, żona Jana), Jan Orlik (Wojciech Borowski, ojciec Jana i Marii), Józef Węgrzyn (adwokat Władysław Horski), Halina Bruczówna (Halina Horska, siostra Władysława), Paweł Owerłto (przemysłowiec Stanisław Horski, ojciec Władysława i Haliny), Antoni Różycki (narzeczony Haliny), Seweryna Broniszówna (zawołowana dama), produkcja 1918, premiera: 30 stycznia 1918 roku, kino „Stylowy”.

Złote bagno / Jastrząb, reżyseria: Aleksander Hertz, zdjęcia: Witalis Korsak-Gołogowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski (baron Oskar Rosset), Halina Bruczówna (Maryna, żona barona Rosseta), Józef Węgrzyn (Jerzy Wirski), Paweł Owerłto (przemysłowiec Adam Mrozowski), produkcja 1918, premiera: 31 stycznia 1918 roku, kino „Stylowy”, 1500 metrów (około 54 minuty).

Caraska faworyta, reżyseria: Aleksander Hertz, scenariusz: Stanisław Jerzy Kozłowski, zdjęcia: Zbigniew Gniazdowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Halina Bruczówna (Matylda Krześcińska), Józef Węgrzyn (carewicz), Władysław Walter (car Aleksander III), Iza Kozłowska (caryca), Stanisław Knake-Zawadzki (Wielki Książe Konstanty), Paweł Owerłto (Feliks Krześciński, ojciec Matyldy), Wanda Szymborska (Adela Krześcińska, matka Matyldy), Jerzy Leszczyński (minister Woroncow), Maria Hryniewicz (Olga), Janina Józwiakówna (Zenia), Witold Kuncewicz (lekarz nadworny), Helena Sulima (księżna Szujka), Seweryna Broniszówna (primabalerina Własowa), Stanisław Czapelski (Własow, adiutant), Karolina Lorenc (Angeli-

ka, narzeczona carewiczka), produkcja 1918, premiera: 7 września 1918 roku, kino „Stylowy”, 1800 metrów (około 65 minut).

Melodie duszy, scenariusz: Maria Morozowicz-Szczepkowska, reżyseria: Aleksander Hertz (?), zdjęcia: Zbigniew Gniazdowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Halina Bruczówna (Maria), Irena Renardówna (Lena), Paweł Owerłto (hrabia X, ojciec Marii i Leny), Józef Węgrzyn (hrabia Henryk Y), Jerzy Leszczyński (ksiązę Ornando), produkcja 1918, premiera: 29 października 1918 roku, kino „Stylowy”, metraż nieznany.

Sezonowa miłość, scenariusz: Maria Morozowicz-Szczepkowska, reżyseria: Aleksander Hertz (?) zdjęcia: Zbigniew Gniazdowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Kazimierz Junosza-Stępowski (ślawny aktor Darski), Halina Bruczówna (Anna), Tadeusz Skarżyński (mąż Anny), Maria Brydzińska (ich córka Rena), Lucyna Truszkowska (aktorka), Marcei Trapszo (doktor), produkcja 1918, premiera: 20 listopada 1918 roku, kino „Stylowy”, 1800 metrów (65 minut).

Rozporek i Ska, scenariusz: Stanisław Jerzy Kozłowski, reżyseria: Konrad Tom, zdjęcia: Zbigniew Gniazdowski, scenografia: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski, wykonawcy: Józef Redo (hrabia Alfred Złotowąg), Mary Mrozińska (Gizela, jego przyjaciółka), Edmund Gasiński (krawiec Jan Rozporek), Wanda Szymborska (żona krawca Rozporka), Waleria Dobosz-Markowska (Wikta, córka krawca Rozporka), Konrad Tom (Daniel Kokiet), Marcei Trapszo (adwokat Alojzy Kauzyperda), Czesław Skonieczny (Owsiej Szykarny, król paskarzy), Tadeusz Skarżyński (Karol Bojarski), Józef Pawłowski (służący), Stefan Jaracz (Roch Tasiemka, czeladnik Rozporka), produkcja 1918, Warszawa, premiera: 25 grudnia 1918 roku, kino „Stylowy”, 1500 metrów (54 minuty).

Pozostałe produkcje 1916-1918

Rodzina Cwi (tytuł w jidysz Di Miszpoche Cwi), scenariusz (według Dawida Pińskiego) i reżyseria: Abraham Izak Kamiński, wykonawcy: Ester Rachel Kamińska oraz artyści teatru Abrahama Izaka Kamińskiego produkcja: (?), premiera: 18 lutego 1916 roku, kino „Odeon” w Warszawie, 4 akty (około 32 minuty).

Fryzjer z Kleparowa, reżyseria: Zygmunt Wesołowski (?), premiera: kino „Kopernik” we Lwowie, premiera 28 marca 1916.

Pod jarzmem tyranów / Walka o niepodległość Polski / Oswobodzenie Polski / 125 lat niewoli / Jeszcze Polska nie zginęła – tytuł niemiecki w Galicji: **Tyrannenherrschaft** (tytuł niemiecki w Austro-Węgrzech i w Niemczech: **Aus Polens Schwerer Zeit**), scenariusz: Alfred Deutsch-German, reżyseria: Franz Porten, wykonawcy: Franciszek Frączkowski (Tadeusz Kościuszko), Marian Jednowski (gubernator), Stanisław Polański (starosta Sosnowski), Helena Zahorska (córka starosty), Bolesław Brzeski (Jan Zbroja), Stanisław Dąbrowski (Maksym), Zygmunt Noskowski (Żyd Abraham), Irena Regicz (Miriam, córka Abrahama), Wanda Jarszewska (Maria Zbrojówna), Bolesław Mierzejewski (Henryk, narzeczony Marii, porucznik legionów / amant), Kazimiera Skalska, produkcja: Projektions AG Union, 1916 (Niemcy / Austro-Węgry), premiera: 31 grudnia 1916 roku, kino „Union Palast” w Berlinie, 1500 metrów (około 54 minuty).

Topiel, scenariusz (według dramatu Topiel Stanisława Przybyszewskiego) i reżyseria: Władysław Lenczewski, zdjęcia: G. Lemberg, wykonawcy: Helena Bożewska (Eugenia), Maria Mirska (Ludmiła), Władysław Lenczewski (Robert Skalski), produkcja: Polonia, 1917, Moskwa, premiera: sierpień 1917, metraż nieznany.

Carewicz, reżyseria: Mieczysław Fuks, William Wauer, scenariusz (według dramatu Gabrieli Zapolskiej) Jan Stanisław Mar, wykonawcy: Janina Szyllinżanka (Sonia), Wiktor Biegański (carewicz), Guido Hertzfeld, produkcja Towarzystwo Kinematograficzne „Globus” Warszawa i „Deutsche Bioskop” Berlin, premiera 31 grudnia 1918/1 stycznia 1919, kino „Apollo” w Warszawie.

Filmy Edwarda Puchalskiego wyprodukowane w Rosji

Korol-gieroj (Bielgija w dni tiazotykh ispytani), Król-bohater (Belgia w okresie ciężkiej próby), reżyseria: Edward Puchalski, zdjęcia: Aleksander Lewicki, wykonawcy: Nikołaj Saftykow (Albert, król Belgii), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 15.01.1915.

Antichtist (Krowawyj bezumiec sowriemiennoj wojny), Antychryst (Krwawy szaleniec obecnej wojny), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: N. Saftykow (Wilhelm II), Edward Puchalski (Albert, król Belgii), premiera 28.04.1915.

Błagadarju... nie ożidał (Dziękuję, nie poczekał), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (elegant), N. Saftykow (urzędnik), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 30.01.1916.

Gibieli amierikanskogo miliardera na Lusitanii [wzorwannoj giermanskoj podwodnojj łodkoj u bieriegow Irlandii] (Zagłada amerykańskiego miliardera na Lusitanii [wysadzonej przez niemiecką łódź podwodną u wybrzeży Irlandii]), reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Saftykow (Wanderbild, amerykański miliarder), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 6.02.1916.

Juda – koronowanij prodatiel Bołgarii (Judasz – koronowany zdrajca Bułgarii), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Saftykow, Ge-De-Gam (Milenka Stambolijska), J. Lejn (Juda), Helena Szymańska, Łanin, Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 8.12.1915.

Kak doszła ty do żyzni takoj (Ubogaja i narjadnaja), Co ty zrobiłaś ze swym życiem (Uboga i wytworna) scenariusz: (na podstawie poematu Nikołaja Niekrasowa) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Faina Wierchowcewa (uboga), Ge-De-Gamm (wytworna), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 10.09.1915.

Kariera ulicznej piewiczki (Nienużnaja pobieda), Kariera ulicznej śpiewaczki (Niepotrzebne zwycięstwo), scenariusz: (na podstawie opowiadania Antoniego Czechowa) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: P. Szurinska (Ilka), Edward Puchalski (Cwibusz), Ge-De-Gamm (Teresa), Nikołaj Saftykow (hrabia), Nieżdanow, Wytwórnia „Lucyfer”, premiera (?)

Klara Milicz, scenariusz (na podstawie opowiadania Iwana Turgieniewa) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Saftykow (Andriej Bagrow), Faina Wierchowcewa (Klara Milicz), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera (?)

Łoszadinnaja familia (Końskie nazwisko), scenariusz (na podstawie opowiadania Antoniego Czechowa) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Saftykow (generał Buldiejew), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 22.12.1915.

Miest' (Zemsta), scenariusz (na podstawie opowiadania Antoniego Czechowa) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Saftykow, Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 30.10.1915.

Nie wyniesła pozora (Nie zniosła hańby), scenariusz (prawdopodobnie według noweli Guy de Maupassanta) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Faina Wierchowcewa, Nikołaj Saftykow, Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 2.08.1916.

- Nierwy** (Nerwy) scenariusz (na podstawie opowiadania Antoniego Czechowa) i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Sałtykow, Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 26.06.1915.
- Oszibka Antoszy** (Pomyłka Antosia), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer, premiera 26.12.1915.
- Antosza bież ślepy** (Antoś bez kapelusza), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza borietsja z roskoszczju** (Antoś walczy z wystawnością), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Feina Wierchowcewa (jego żona), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 11.10.1916.
- Antosza w „szczekotliwom” położeniu** (Antoś w dramatycznej sytuacji), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 15.03.1916.
- Antosza-wor** (Antoś złodziejem), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza i „Czernaja ruka”** (Antoś i „Czarna ręka”), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer” premiera 16.04.1916.
- Antosza – kum pożarny** (Antoś strażakiem), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza nie umiejet obraszczatsja s poriadocznymi ženszczinami** (Antoś nie potrafi postępować z porządnymi kobietami) scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 2.07.1916.
- Antosza – swat** (Antoś swatem), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza – szczastliwyj nasliednik** (Antoś szczęśliwym spadkobiercą), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Feina Wierchowcewa (gospodyni restauratora), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza – ubijca** (Antoś siepaczem), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza – ukrietitel tieszcz** (Antoś pogromcą teściowej), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 3.08.1916.
- Antosza chocziat pochudjet** (Antoś chce schudnąć), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antosza czetyrnadcatyj** (Antoś nr 14), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1916.
- Antoszu korsiet pogubił** (Antoś zgubił gorset), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 25.01.1916.
- Liubownyj eliksir Antoszi** (Eliksir miłości Antosia) scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 16.02.1916.
- Ochota na Antoszu na sobakami** (Polowanie na Antosia z psami), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 18.08.1916.
- S dymom pożarow** (Z dymem pożarów) scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Nikołaj Sałtykow, Antonina Nieżdzanowa, Wytwórnia „Lucyfer”, premiera 15.02.1916.
- Antosza w balietie** (Antoś w balecie), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1917.

- Antosza dwojeźnec** (Antoś bigamista), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1917.
- Antosza łysiejeł** (Antoś łysieje), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1917.
- Antosza mieźdu dwóch ogniej** [Antosza mieźdu mołotom a nakowalniej] (Antoś wzięty w dwa ognie) [Antoś między młotem a kowadłem], scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1917.
- Antosza – Szerlok Holms** (Antoś jako Sherlock Holmes), scenariusz i reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1917.
- Sobaczije nasliectwo** (Psia spuścizna), reżyseria: Edward Puchalski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Wytwórnia „Lucyfer”, premiera ? 1917.

Filmy powstałe w Rosji z udziałem polskim artystów

- Potop**, reżyseria: Piotr Czardynin, wykonawcy: Aleksander Wyrubow (książę Janusz Radziwiłł, wojewoda wileński), Iwan Mozzuchin (Andrzej Kmicic, chorąży orszański), Piotr Starkowski (Michał Wołodyjowski), Aleksander Cheruwinow (Kordecki, przeor klasztoru jasnogórskiego), Paweł Knorr (Miller, głównodowodzący armią szwedzką), Piotr Łopuchin (Józwa Butrym), Andriej Gromow (pułkownik Kuklinowski), Nadieżda Nelska (Oleńka Billewiczówna), Towarzystwo akcyjne A. Chanżonkow, premiera 14.04.1915.
- Drakonowskij kontrakt** (Drakoński kontrakt), reżyseria: Piotr Czardynin, wykonawcy: Aleksander Cheruwinow (dyrektor restauracji), Wiera Karalli (jego córka), Antoni Fertner (Antosza, kelner), Witalij Briański, Tatiana Bach (Miszka), Andriej Gromow, Towarzystwo akcyjne A. Chanżonkow, premiera 5.12.1915.
- Żenszciny, budtie izjaszczny** (Kobiety, bądźcie eleganckie), reżyseria: W. Lenczewski (?), wykonawcy: Antoni Fertner (dziennikarz Nikudyszkin), Towarzystwo akcyjne A. Chanżonkow, premiera 25.10.1915.
- Lowielas** (Lowelas), reżyseria: W. Lenczewski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś) Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera 14.12.1914.
- Malienkij restoranczik** (Mała restauracyjka), reżyseria: W. Lenczewski, wykonawcy: Wiera Karalli, Antoni Fertner, Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera ? 1915.
- Miedowyj miesiac** (Miodowy miesiąc), scenariusz: M. Michajłow, reżyseria: W. Lenczewski, wykonawcy: Antoni Fertner (Fertner, pomocnik przysięgłego plenipotenta), Nadieżda Nelska (jego żona), Maria Żdan-Puszkina (jej przyjaciółka), Nikołaj Nigof (szef), A. Wertyński (artysta, przyjaciel Fertnera), Tamara Giedewanowa (pokojówka), Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera 26.09.1915.
- Nakazannyj Antosza** [Bielienkaja i cziernienkaja], Ukarany Antoś [Pobielona i poczerniona], scenariusz i reżyseria: G. Azagarow, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Lina Bauer (Lina), Wiera Chołodnaja (Tata), W. Briański (lokaj Iwan), Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera 31.10.1915.
- Ostalsia s nosom, no biez zuba** (Pozostał z nosem, ale bez zęba), reżyseria: W. Lenczewski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Tatiana Bach (żona), Maria Chałatowa (teściowa), Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera 29.12.1915.

- Pobornicy rawnoprawija** (Zwolennicy równouprawnienia), reżyseria: Władysław Lenczewski, wykonawcy: Antoni Fertner (redaktor), Aleksander Weretyński (sekretarz), Faina Wierchowcewa, Tamara Giediewanowa, Z. Szpor, Maria Chałatowa (zwoleńniczka równouprawnienia), Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera 21.11.1915.
- Student i nieznakomka** (Student i nieznajoma), reżyseria: W. Lenczewski, wykonawcy: Antoni Fertner (Fertner), Wiera Karalli (Daniłowa), Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkowa, premiera 19.09.1915.
- Sufrażistki** (Sufrażystki) reżyseria (?), wykonawcy: Antoni Fertner, Lidia Tridienskaja, Towarzystwo Akcyjne A. Chanżonkow, premiera 11.03.1915.
- Fiertnier i psychopatka** (Fertner i psychopatka), scenariusz: Wacław Grubiński, reżyseria: W. Lenczewski, występują: Antoni Fertner (artysta Fertner), Lidia Tridienskaja (Perpetua Filipowna Bandura, jego wielbicielka), Akcyjne Towarzystwo A. Chanżonkow, premiera 7.10.1915.
- Antosza – spiekuliant** (Antoś spekulantem), reżyseria: W. Lenczewski, wykonawcy: Antoni Fertner (Antoś), Lidia Tridienskaja, Natalia Kowanko, Towarzystwo akcyjne A. Drankow, premiera 5.09.1917.
- Antosza i ożerelie** (Antoś i naszyjnik), reżyseria (?), wykonawcy: Antoni Fertner, Produkcja (?), premiera 20.04.1918.

Bibliografia

Archiwa

Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Akta miasta Bydgoszczy.

Archiwum Państwowe w Kaliszu, Akta miasta Kalisza, Akta Deutscher Kreischeif in Kalisch 1916-1918, Akta Starostwa Powiatowego w Kaliszu.

Archiwum Państwowe w Kielcach Akta Miasta Kielce.

Archiwum Państwowe w Piotrkowie Trybunalskim, Akta Starostwa Powiatowego.

Biblioteka Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Galewski Józef, Wspomnienia filmowe, syg. 239 III-IV.

Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie.

Publikacje zwarte

A Second Life German Cinema's First Decades, edited by Thomas Elsaesser with Michael Wedel, Amsterdam 1996.

Achmatowicz Aleksander, Polityka Rosji w kwestii polskiej w pierwszym roku Wielkiej Wojny 1914-1915, Warszawa 2003.

Andrzejewski Marek, Z dziejów kina w Gdańsku w latach 1896-1945, Gdańsk 2013.

Armatys Leszek, Stradomski Wiesław, Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów. Szkice o polskich filmach 1914-1939, Warszawa 1988.

Balcerzak Władysław, Przemysł filmowy w Polsce, Warszawa 1928.

Banaszkiewicz Władysław, Witczak Witold, Historia filmu polskiego, t. 1 1895-1929, Warszawa 1989.

Bator Monika, Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku, Kielce 2013.

Bazyłow Ludwik, Ostatnie lata Rosji carskiej. Rządy Stotypina, Warszawa 2008.

Beumers Birgit, A History of Russian Cinema, Oxford and New York 2009.

Beylin Stefania, Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939, Warszawa 1973.

Biel Urszula, Śląskie kina między wojnami czyli przyjemność upolityczniona, Katowice 2002.

Biernacki Kazimierz, Józef Węgrzyn, Kraków 1973.

Biskupski Łukasz, Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi, Warszawa 2013.

Bocheńska Jadwiga, Polska myśl filmowa do roku 1939, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974.

- Borodziej Włodzimierz, Górny Maciej, *Nasza wojna*, tom I. Imperia 1912-1916, Warszawa 2014.
- Bottomore Stephen, *Filming, faking, and propaganda: The origins of the war films, 1897-1902*, Utrecht 2007.
- Boušová Kateřina, *Než film promluvil. Némý film 1896-1930. Vzrušující výlet do počátků české kinematografie*, Praha 2012.
- Brockmann Stephen, *A Critical History of German Film*, Rochester 2010.
- Brudek Paweł, *Rosja w propagandzie niemieckiej podczas I wojny światowej w świetle „Deutsche Warschauer Zeitung”*, Warszawa 2010.
- Brun Leon, *Gwiazdy filmowe. Nieznane szczegóły z ich życia*, Warszawa 1925.
- Chimiak Łukasz, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim. Szkic do portretu zbiorowego*, Wrocław 1999.
- Chwalba Andrzej, *Imperium korupcji. Korupcja w Rosji i Królestwie Polskim w latach 1861-1917*, post. Józef Smaga, Warszawa 2001.
- Chwalba Andrzej, *Samobójstwo Europy. Wielka wojna 1914-1918*, Kraków 2014.
- Dębski Andrzej, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wrocław 2009.
- Dunin-Wąsowicz Krzysztof, *Warszawa w czasie pierwszej wojny światowej*, Warszawa 1974.
- Eksteins Modris, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego świata*, przeł. Krystyna Rabińska, Poznań 2014.
- Ferro Marc, *Kino i historia*, przekład Tomasz Falkowski, Warszawa 2011.
- Figes Orlando, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przekł. Władysław Jeżewski, Warszawa 2010.
- Fikejz Miloš, *Český film. Herci a herečky/I. díl: A-K*, Praha 2006.
- Filmowe światy. *Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1998.
- Fuks Marian, *Żydzi w Warszawie*, Poznań/Daszewice 1992
- Galik Piotr, *I wojna światowa na starych pocztówkach*, Łódź 2008.
- Gierszewska Barbara, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995.
- Gierszewska Barbara, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006.
- Ginzburg Siemion, *Kinematografija doriewoliucjonnoj Rossii*, Moskwa 2007.
- Gloger Maciej, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010.
- Gross Natan, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.
- Guzek Mariusz, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004.
- Hake Sabine, *German National Cinema, London and New York* 2008.
- Haltof Marek, *Kino polskie*, przełożył Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2002.
- Handke Kwiryna, *Dzieje Warszawy nazwami pisane*, Warszawa 2011.
- Hauser Arnold, *Společná historia sztuki i literatury*, przekł. Janiny Ruszczyćówny, Warszawa 1974.
- Hendrykowska Małgorzata, *Hendrykowski Marek, Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996.
- Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895-2011*, Poznań 2012.
- Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993.
- Irzykowski Karol, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982.
- Jahn Hubertus F., *Patriotic Culture in Russia Turing World War I*, New York 1995.
- Janiak-Jasińska Agnieszka, *Aby wpadło w oko. O reklamie handlowej w Królestwie Polskim w początkach XX wieku na podstawie ogłoszeń prasowych*, Warszawa 1998.
- Janicki Stanisław, *W starym polskim kinie*, Warszawa 1985.

- Jarecka Urszula, Nikczemny wojownik na słusznej wojnie. Wybrane aspekty obrazu wojny w mediach wizualnych, Warszawa 2009.
- Jarecka Urszula, Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych, Warszawa 2008.
- Jasińska Zofia, Na scenie teatru i życia. Saga rodu Leszczyński-Rapackich, Warszawa 2010.
- Jewsiewicki Władysław, Ezop XX wieku. Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej, Warszawa 1977.
- Jewsiewicki Władysław, Polska kinematografia w okresie kina niemego (1895-1929/1930), Łódź 1966.
- Jewsiewicki, Z dziejów polsko-radzieckiej współpracy filmowej 1917-1977, Warszawa 1979.
- Joll James, Martel Gordon, Przyczyny wybuchu pierwszej wojny światowej, z ang. przeł. Paweł K. Frankowski, Warszawa 2007.
- Jurieniew Rostisław, Historia filmu radzieckiego, przekład Irena Nomańczuk, Warszawa 1977.
- Karwacka Helena, Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus”, Warszawa 1982.
- Kinnard Roy, Horror in Silent Films. A Filmography, 1896-1929, Jefferson and London 1995.
- Kluczajd Katarzyna, Toruńskie teatry świetlne, czyli kina, wytwórczość filmowa i miejscowe gwiazdy 1896-1939. O kulturze czasu wolnego dawnych torunian, b/w, brw.
- Kłoskowska Antonina, Kultury narodowe u korzeni, Warszawa 1996.
- Kmieciak Zenon, Prasa warszawska w latach 1908-1918, Warszawa 1981.
- Korzeniowski Mariusz, Mądziak Marek, Tarasiuk Dariusz, Tułaczy los. Uchodźcy polscy w imperium rosyjskim w czasie pierwszej wojny światowej, Lublin 2007.
- Kotowski Mariusz, Pola Negri. Legenda Hollywood, Warszawa 2011.
- Kowalczyński Krzysztof R., Łódź 1914. Kronika oblężonego miasta, Łódź 2010.
- Kracauer Siegfried, Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego, tłum. z ang. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Warszawa 1958.
- Krajewska Hanna, Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939, Warszawa-Łódź 1992.
- Kreimeier Klaus, The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945, translated by Robert and Rita Kimber, Berkeley, Los Angeles, London 1999.
- Kulesza Marek, Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood, Warszawa 1989.
- Lewandowski Jan F., Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku, Katowice 1998.
- Lewandowski Jan, Królestwo Polskie pod okupacją austriacką 1914-1918, Warszawa.
- Leyda Jay, Kino. A History of the Russian and Soviet Film. A study of the development of Russian cinema from 1896 to the present, Princeton 1993.
- Lošťáková Markéta, Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918-1938, Příbram 2012.
- Lubelski Tadeusz, Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, Katowice 2008.
- Łazuga Waldemar, Kalkulować... Polacy na szczytach c.k. monarchii, Poznań 2013.
- Łuczak Aleksandra, Retro reklama. Za kulisami warszawskiego biznesu reklamowego w XIX wieku, Warszawa 2012.
- Madej Alina, Mitologie i konwencje. O polskim filmie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego, Kraków 1994.
- Majewski Jerzy S., Warszawa nieodbudowana. Lata dwudzieste, Warszawa 2004.
- Mańnicki Jerzy, Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemy (1896-1930), Gdańsk 2006.

- Matuszewski Bolesław, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995.
- McReynolds Louise, *Russia in Play, Leisure Activities at End of the Tsarist Era*, New York 2003.
- Miciukiewicz Tadeusz, *Tajemnice ekranu. Ludzie filmu*, Warszawa 1929.
- Midkiff DeBauche Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Madison 1997.
- Milewski Stanisław, *Intymne życie niegdysiejszej Warszawy*, Warszawa 2008.
- Misławskij Władimir, *Iskusstwo fotografii Alfrieda Fedeckogo*, Charków 2009.
- Molik Witold, *Inteligencja polska w Poznańskim w XIX i początkach XX wieku*, Poznań 2009.
- Niemczyński Władysław, *Kinematograf. Podręcznik dla właścicieli teatrów świetlnych i operatorów*, Przemysł 1921.
- Osterhammel Jürgen, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. nauk. i post. Witold Molik, tłum. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałużny, Adam Peszke, Katarzyna Śliwińska, Poznań 2013.
- Ozimek Stanisław, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974.
- Pajewski Janusz, *Odbudowa państwa polskiego 1914-1918*, Warszawa 1980.
- Pałosz Jerzy, *Śmiercią złączeni. O cmentarzach z I wojny światowej na terenach Królestwa Polskiego administrowanych przez Austro-Węgry*, Kraków 2012.
- Panorama českého filmu, sestavil Luboš Ptáček, Olomouc 2000.
- Romanowski Andrzej, *Młoda Polska Wileńska*, Kraków 1999.
- Rybicki Andrzej, *Z kamerą na froncie i departamencie. Jan Włodek 1884-1940 fotoreporter legionowej epopei*, Kraków 2009.
- Salt Barry, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza. Tom I (1895-1913)*, przeł. Alicja Helman, Łódź 2003.
- Salt Barry, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza, tom II*, przełożyła Alicja Helman, Łódź 2003.
- Schauer Peter A., *Filme im alten Österreich. Der Höritzer Passionsfilm*, Wien 1996.
- Sempoliński Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968
- Sitkiewicz Paweł, *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, Gdańsk 2012.
- Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011.
- Skaff Sheila, *The Law of the Looking Glass. Cinema in Poland, 1896-1939*, Athens 2008.
- Skorupa Ewa, *Polskie symbole kulturowe przed sądem pruskim 1871-1914*, Kraków 2004.
- Skrzypczak Piotr, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009.
- Słonimski Antoni, *Romans X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976, wybór, wstęp i oprac. nauk. Małgorzata Hendrykowska i Marek Hendrykowski*, Warszawa 2007.
- Sobolew R., *Ludi i filmy ruskogo doriewolucionnogo kino*, Moskwa 1961.
- Sport w przedwojennej Warszawie. *Wodniacy, cyklisty, piłkarze, wstęp i konsultacja merytoryczna Robert Gawkowski*, Warszawa 2012.
- Stempin Arkadiusz, *Próba „moralnego podboju” Polski przez Cesarstwo Niemieckie w latach I wojny światowej*. Warszawa 2013.
- Stępnik Krzysztof, *Wojny bałkańskie lat 1912-1913 w prasie polskiej. Korespondencje wojenne i komentarze polityczne*, Lublin 2011.
- Stiasny Phillip, *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*, München 2009.
- Sto lat polskiego filmu. *Kino okresu Wielkiego Niemowy. Część pierwsza: Początki*, Warszawa 2008.

- Sto lat polskiego kina. Kino okresu Wielkiego Niemow. Część druga: Od Wielkiej Wojny po erę dźwięku, Warszawa 2009.
- Szydłowska Mariola, Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych, Kraków 2009.
- Tobera Marek, Wesołe gazetki. Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905-1914, Warszawa-Łódź 1988.
- Toeplitz Jerzy, Historia filmu radzieckiego. Część I. Skrypt z wykładów na II roku studiów, oprac. Irena Nowak i Helena Opoczyńska, Łódź 1956.
- The First World War an Popular Cinema, edited by Michael Paris, Edinburgh 1999.
- Tomaszewski Jerzy, Landau Zbigniew, Polska w Europie i na świecie 1918-1939, Warszawa 2005.
- Tsivian Yuri, Early Cinema in Russia and its cultural Deception, translated by Alan Bodger with a foreword by Tom Gunning, edited by Robert Taylor, Chicago and London 1994.
- Turek-Kwiatkowska Lucyna, Życie codzienne w Szczecinie w latach 1800-1939, Szczecin 2002.
- Václav Macek, Jelena Paštéková, Dejiny slovenskej kinematografie, Martin 1997.
- Venclova Tomas, Wilno. Przewodnik biograficzny, przełożyła Beata Piasecka, Warszawa 2013.
- Vincendeau Ginette, Stars and Stardom in French Cinema, London and New York 2000.
- Włodek Roman, 100 lat Marzenia. Historia kina w Tarnowie, Tarnów 2013.
- Wynnyczuk Jurij, Knajpy Lwowa, tłumaczenie z języka ukraińskiego Viktoriya Yurchenko, Sebastian Delura, Warszawa 2008.
- Wyszyński Zbigniew, Filmowy Kraków 1896-1971, Kraków 1975.
- Youngblood Denise J., Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005, Lawrence 2007.
- Youngblood Denise J., The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918, Madison 1999.
- Zajíček Edward, Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896-2005, Warszawa 2009.
- Zajíček Edward, Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej. Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896-1939, tom I, Łódź 2008.
- Zalesskij K.A., Pierwaja mirowaja wojna. Prawiteli i wojennaczalniki, Moskwa 2000.
- Zorkaja N.M., Istoria sowietskogo kino, Moskwa 2005.
- Żarnowski Janusz, Polska 1918-1939. Praca-technika-społeczeństwo, Warszawa 1992.

Artykuły

- Banaszkiewicz Władysław, Pola Negri. Początki kariery i legendy, Kwartalnik Filmowy 1960, nr 1.
- Banaszkiewicz Władysław, Sienkiewicz w kinematografie, Film na Świecie 1974, nr 7.
- Biskupski Ł., Produkcja niefabularna i filmy lokalne w Królestwie Polskim 1907-1914, [w:] Metody dokumentalne w filmie – próba rekonstrukcji, red. Dagmar Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013.
- Bocheńska Jadwiga, Ekranizacje utworów Henryka Sienkiewicza do roku 1939, [w:] Sienkiewicz i film, red. Lech Ludorowski, Kielce 1998.
- Bottomore Stephen, W czas wojny, [w:] W cieniu braci Lumiere. Szkice o początkach filmu, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 1995.
- Braun Brigitte, Film niemiecki w walce o polskie serca w czasie pierwszej wojny światowej, [w:] Na drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe, red. Andrzej Dębski, Andrzej Gwoździ, Wrocław 2013.
- Chanżonkow A., Pierwiy multiplikator, [w:] Iz istorii kino, wypusk siedmoy, red. S. Ginzburg, Moskwa 1968.
- Czajka Katarzyna, Żydowskie kina w Warszawie w dwudziestoleciu międzywojennym, Kwartalnik Historii Żydów, wrzesień 2013, nr 3.
- Dębski Andrzej, Otchłań w Warszawie. Przyczynek do opisu przełomu medialnego i diagnozy popularności Asty Nielsen na ziemiach polskich przed I wojną światową, [w:] Polska i Niemcy.

- Filmowe granice i sąsiedztwa, red. nauk. Konrad Klejsa, współpraca red. Schamma Schahadat, Wrocław 2011.
- Diederich Helmut H., Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1896 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift „Der Komet“ und die Gründung der Filmfachzeitschriften, [in:] *Publizistik. Vierteljahresshefte für Kommunikationsforschung*, Konstanz: Universitätsverlag, Heft 1, 30. Jg., 1985.
- Got Jerzy, Krakowscy aktorzy w niemieckim „kolosalnym obrazie filmowym”, *Pamiętnik Teatralny* 1985, z. 1-2.
- Guzek Mariusz, Bydgoskie życie filmowe w latach 1914-1920, *Kronika Bydgoska* 1998, t. XIX.
- Guzek Mariusz, Początki bydgoskich kin (1908-1914), *Kronika Bydgoska* 1994, t. XV.
- Guzek Mariusz, Zwierzchowski Piotr, Polskie powstania w filmie fabularnym, *Przegląd Historyczny*, t. CIV, 2012, z. 4.
- Halberdowie Grażyna i Marek, Film w mieście galicyjskim 1896-1939, *Kino* 1983, nr 9.
- Hendrykowsy Małgorzata i Marek, Jak uprawiać regionalną historię filmu?, [w:] *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1996.
- Hendrykowska Małgorzata, Hendrykowski Marek, Pierwszy polski film fabularny. *Le Martyrs de la Pologne – Pruska kultura* (1908), *Kwartalnik Filmowy*, 2009, nr 67-68.
- Hendrykowska Małgorzata, Pierwszy spektakl dla mas. Quo vadis Enrico Guazzoniego na ziemiach polskich (1913-1914), *Iluzjon. Kwartalnik Filmowy* 1995, nr 1/2/3/4.
- Hendrykowska Małgorzata, Społeczno-kulturowe konteksty filmu na ziemiach polskich przełomu stuleci, *Iluzjon. Kwartalnik Filmowy* 1988, nr 4.
- Hendrykowska Małgorzata, Technika – ruch – informacja. Wiek XIX: komunikacja społeczna u progu audiowizualności, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i red. naukowa Maryla Hopfinger, Warszawa 2002.
- Hendrykowska Małgorzata, Zbrodnie w kinematografii. O najstarszych filmowych obrazach przemocy, [w:] *Przemoc na ekranie*, red. nauk. Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, Poznań 2001.
- Hnatyszyn Piotr, Przyczynek do dziejów kina w dzielnicach Zabrze – Zaborze, Biskupice, Mikulczyce, Rokitnica, [w:] *Kina i okolice. Z dziejów X Muzy na Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 2008.
- Jagłarz Weronika, „Welt”, „Grand” i inne. O najstarszych kinach Katowic, [w:] *Kina i okolice. Z dziejów X Muzy na Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 2008.
- Jagłarz Weronika, Widzowie lat pierwszych. Z zagadnień wczesnej recepcji kina na Górnym Śląsku, [w:] *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004.
- Janicki Stanisław, O repertuarze kin skoczowskich w latach 1913-1914, [w:] *Filmowe światy. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1998.
- Jezuitow N., Kinoiskustvo doriewolucionnoj Rossiji, *Woprosy Kinoiskustwa. Jeżegodnik ustroko-teoreticeskij* sbornik, Moskwa 1968.
- Jovčić Stevan, Kinematografija u Srbiji 1896-1941, *Südslavistik online*, 2010, nr 2.
- Kaganiec Małgorzata, Wśród bytomskich przybytków X muzy, [w:] *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004.
- Kaliarow A. J., Wooczju uwidiet na ekranie prawdiwoje wopłoszczenije podwigow naszich czudo-bogatyriaj. *Istoria sozdnija i diejatielnost Wojenno-kinematograficzeskogo otdieła Skobieliwskogo komiteta, Wojenno-istoriczeskij żurnal* 2001, nr 9.

- Kiszczak Dariusz, „Wolne słowo” i Leo Belmont wobec pierwszej wojny światowej, [w:] Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia, red. Eugenia Łoch i Krzysztof Stępnik, Lublin 1999.
- Klimeš Ivan, Kinematograf, Rakouský stát, a české země 1895-1912 (část druhá), Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetyku filmu, Ročník 14, 2002, č. 2.
- Krusz (Kruszewski) Jan, Kiedy Max Linder przebywał w Warszawie, Stolica 1965, nr 37.
- Lewicki Bolesław W., Sienkiewicz na ekranach kinoteatrów, [w:] tegoż, O filmie. Wybór pism, Łódź 1995, s. 263-273.
- Małyszewa G. E., K istorii kinematograficzeskoj diejatielnosti Skobielewskogo Komiteta 1913-1914 godach. Opyt i mietodiki issledowatielskoj raboty specjalistow Rasijskowo Gosudartwiennowo Archiwa Kinofotodokumentow, Wiestnik Archiwista 2012, nr 1.
- Mikonis Anna, Życie filmowe Wilna w okresie międzywojennym 1919-1939, Kwartalnik Filmowy 2003, nr 44.
- Oleksiewicz Maria, Dzieje filmowego Potopu, Stolica 1974, nr 36.
- Ostrowska Elżbieta, Wyżyński Adam, Obrazy Rosjan w kinie polskim, [w:] Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan, red. Andrzeja de Lazari, Warszawa, Warszawa 2006.
- Pitera Zbigniew, Archeologia filmowa nad Wisłą, Kino 1987, nr 4.
- Pobratyn Agnieszka, Z kinoteatru. Kinematografia częstochowska do roku 1939 w świetle miejscowych materiałów prasowych, [w:] Polskie piśmiennictwo prasowe, red. Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza, Bydgoszcz 2013.
- Rząska Hanna, Z dziejów kinematografii w Chojnicach do 1946 roku, Zeszyty Chojnickie 2004, nr 19.
- Siemienowa E. J., Kiniematograf – fenomen otieczestwiennoj kultury w godach pierwoj mirowoj wojny (po materiałach powożskich gubernii), Izwiestia Samarskogo naucznoego cienia Rosyjskoj akademii nauk, t. 9, nr 2, 2007.
- Skorupa Ewa, Germańskość kontra słowiańskość. Asymilacja Polaków czy odrębność? [w:] Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską, red. Krzysztof Stępnik, Dariusz Trzeźniowski, Lublin 2010.
- Šrámková Angelika, Od putovnej atrakcie k stálym kinám. Sonda do dejín slovenskej kinematografie na vzorke nekol'kých (1896-1918), Kino-Ikon. Časopis pre vetu o filme a pohyblivom obraze, ročník 2013, číslo 1.
- Stachówna Grażyna, Różne maski upiora opery, [w:] Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Łódź 2005.
- Starnawski Jerzy, Andrzej Baumfeld-Bolewski i jego brat Gustaw poloniści-przemysłanie, Rocznik Przemyski 2008, t. 44, z. 3.
- Świdziński Wojciech, Warszawskie teatry świetlne lat dwudziestych, Kwartalnik Filmowy nr 77-78, wiosna-lato 2012.
- Wieczorek Małgorzata, A u nas za miedzą..., czyli kina w Zagłębiu Dąbrowskim 1919-1939, [w:] Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1996.
- Włodek Roman, „Meir Ezofowicz” w kinematografie, Midrasz. Pismo żydowskie 2012, nr 2.
- Włodek Roman, Batalia Racławicka w filmie fabularnym, Historyka. XLI, 2011.
- Włodek Roman, Filmowy Tarnów (do roku 1918), Kwartalnik Powiększenie 1991, nr 3-4.
- Włodek Roman, Patrz Kościuszeko na nas z... ekranu, Obraz Naczelnika w filmie, Kwartalnik Filmowy 2010, nr 69.

Zbiory dokumentów

- Lietopis' rossijskogo kino 1863-1929, otwietstwiennyj redaktor A. S. Diebriabin, Moskwa 2004.
- Lichaczew B. S., Kino w Rossii: materiały k istorii ruskogo kino (1896-1926), Moskwa 1927.
- Marszałek Piotr Krzysztof, Prawo Policji Państwowej w II Rzeczypospolitej 1915-1945. Wybór źródeł, Toruń 2009.
- Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje, wstęp, wybór i oprac. Barbara Lena Gierszewska, Kraków 2012.
- Rok 1918 we wspomnieniach mężów stanu, polityków i wojskowych, wybór i oprac. Jan Borkowski, Warszawa 1987.

Pamiętniki, wspomnienia, dzienniki

- Beylin Stefania, A jak to było, opowiem, Warszawa 1958
- Beylin Stefania, Na taśmie wspomnień, Warszawa 1962.
- Dęzierowski Stefan, Wspomnienia (cz. I), iluzjon. Kwartalnik Filmowy 1984, nr 1.
- Dowbór-Muśnicki Józef, Moje wspomnienia, Poznań 2013.
- Dunin-Brzeziński Jan, Rotmistrz Legionów Polskich. Wspomnienia z lat 1914-1919, przedmowa, opracowanie i przypisy Stanisław Jan Roztworowski, Pruszków 2004.
- Dzierzbicki Stanisław, Pamiętnik z lat wojny 1915-1918, tekst przygotował do druku z rękopisu Tomasz Jodełka-Burzecki, słowem wstępnym poprzedził Janusz Pajewski, przypisy opracowała Danuta Płygawko, Warszawa 1983.
- Fertner Antoni, Podróże komiczne, zebrał i oprac. Jerzy Bober, Kraków 1960.
- Gardin W. R., Wspominanija t. I 1912-1921, Moskwa 1949.
- Giza Stanisław, Na ekranie życia. Wspomnienia z lat 1908-1939, Warszawa 1972.
- Jasiński Aleksander, Wyprawa po celuloidowe runo, oprac. literackie Roman Długosz, Warszawa 1958.
- Krasicki August, Dziennik z kampanii rosyjskiej 1914-1916, wstęp Piotr Łossowski, Warszawa 1988.
- Kruszewski Jan, Przed pół wiekiem w stolicy. Gawędy, Warszawa 1971.
- Krzywoszewski Stefan, Długie życie. Wspomnienia, Warszawa 1947.
- Lubicz-Lisowski Juliusz, Notatki z planu filmowego, Katowice 1988.
- Lubicz-Lisowski Juliusz, Wspomnienia starego aktora, Katowice 1988.
- Morozowicz-Szczepkowska Maria, Z lotu ptaka. Wspomnienia, Warszawa 1968.
- Negri Pola, Pamiętnik gwiazdy, tłum. Tadeusz Evert, postówie Jacek Fuksiewicz, Warszawa 1976.
- Pares Bernard, Day by Day with Russian Army 1914-1915, London 1915.
- Pola Negri własnymi słowami w opracowaniu Mariusza Kotowskiego, Warszawa 2014.
- Skarbek-Malczewski Jan, Byłem tam z kamerą, oprac. Marek Sadzewicz, Warszawa 1952.
- Szyfman Arnold, Labirynt teatru, Warszawa 1964.
- Warszawa w pamiętnikach pierwszej wojny światowej, oprac. Krzysztof Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1971.
- Wielopolska M.J. Piłsudski w życiu codziennym, Warszawa, brw.
- Wieniawa-Długoszowski Bolesław, Wymarsz i inne wspomnienia, zebrał, opracował i wstępem poprzedził Roman Loth, Dziekanów Leśny, brw.
- Żeromski Tadeusz, ZAIKS lat międzywojennych (1918-1939). W świetle wspomnień weteranów stowarzyszenia oraz w świetle ocalałych z pożogi wojennej dokumentów, Warszawa 2009, Warszawa 2010.

Słowniki, leksykony, filmografie, antologie

- Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminism: Central, Eastern and South Eastern Europe 19th and 20th Centuries, Edited and with an Introduction by Francisca de Haan, Krassimira Daskalova and Anna Loutfi, Budapest 2006.
- Bolesław Prus 1847-1912. Kalendarz życia i twórczości, oprac. Krystyna Tokarżówna i Stanisław Fita, red. Zygmunt Szweykowski, Warszawa 1969.
- Český hraný film 1896-1930, Praha 1995.
- Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa, wybór, przekł. i oprac. Tadeusz Szczepański i Bogusław Żytko, Gdańsk 2001.
- Cygan Wiktor Krzysztof, Oficerowie Legionów Polskich 1914-1917, tom IV P-S, Warszawa 2006.
- Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, wprowadzenie Jaroslav Anděl, Petr Szczepanik, postowie Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2005.
- Czeska myśl filmowa. Tom 2: Reguły gry, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, wprowadzenie Jaroslav Anděl, Petr Szczepanik, postowie Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2007.
- Encyclopedia of Early Cinema, edited by Richard Abel, London and New York 2010.
- Janicki Stanisław, Polskie filmy fabularne 1902-1988, Warszawa 1990.
- Kino. Encyklopedyczny słownik, główny redaktor S. I. Jutkiewicz, Moskwa 1986.
- Maśnicki Jerzy, Stepan Kamil, Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896-1939, Kraków 1996.
- Misławskij Władimir, Jewriejskaja tema w kinematografii rosyjskiej imperii, SSSR, Rosji i Baltii (2009-2009). Filmo-biograficzny sprawocznik, Charkow 2009.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965, Warszawa 1972.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980, t. II, Warszawa 1994.
- Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950, red. Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Praha 2008.
- Wiszniewskij Wien. E. Dokumentalnoje filmy doriewolucyjnoje Rossii 1907-1916, Moskwa 1996.
- Wiszniewskij Wien., Chudożestwiennoje filmy doriewolucyjnoje Rossii (filmograficzny opis), Moskwa 1945.

Prasa

- Biesiada Literacka, Warszawa 1914-1918
- Bluszcz 1914-1918
- Co tydzień. Pismo ilustrowane poświęcone chwili bieżącej, Warszawa, 1915
- Comoedia 1926-1927, 1930
- Czas, Kraków 1914-1918
- Dziennik Białostocki 1914-1918
- Dziennik Bydgoski 1914-1918
- Dziennik Narodowy, Piotrków 1915-1918
- Dziennik Kijowski 1914-1918
- Dziennik Polski 1914-1915
- Dziennik Polski, Częstochowa 1915-1918
- Dziennik Śląski 1914-1918

Dziennik Wileński 1916-1918
Ekran 1920
Ekran i Scena 1923-1928
Film 1936-1939
Gazeta Białostocka 1914-1918
Gazeta Codzienna, Lwów 1914-1918
Gazeta Gdańska 1914-1918
Gazeta Kielecka 1914-1918
Gazeta Lwowska 1914, 1916-1918
Gazeta Poranna 2 Grosze, Warszawa 1914-1918
Gazeta Narodowa, Lwów 1914
Gazeta Poranna, Gazeta Wieczorna, Lwów 1914-1918
Gazeta Toruńska 1914-1918
Gazeta Warszawska 1914-1915
Godzina Polski, Warszawa-Łódź 1915-1918
Głos Narodu, Kraków 1914-1918
Głos Podlaski, Siedlce 1914-1915
Głos Polski 1918
Głos Radomski 1916-1918
Głos Warszawski 1914
Goniec Częstochowski 1914-1918
Goniec Poranny, Goniec Wieczorny, Warszawa 1914-1918
Goniec Warszawski 1918
Ilustrowany Kurier Codzienny, Kraków 1914-1918
Iskra, Sosnowiec 1916-1918
Kinema 1921-1927
Kino 1930-1939
Kino dla Wszystkich 1928-1934
Kino-Teatr, Warszawa 1928-1929.
Kino-Teatr i Sport 1914
Kurier Filmowy 1929-1931
Kurier Litewski, Wilno 1914-1915
Kurier Lwowski 1914-1918
Kurier Poranny, Warszawa 1914-1915, 1918
Kurier Poznański 1914-1918
Kurier Polski 1916-1918
Kurier Warszawski 1913-1918
Kurier Zagłębia, Sosnowiec 1914
Kuryer dla Wszystkich, Warszawa 1914
Mucha 1914-1921
Naprzód, Kraków 1914-1918
Nowa Gazeta 1914-1918
Nowa Reforma, Kraków 1914-1918
Nowa Gazeta Łódzka 1914
Nowiny, Opole 1914-1918

Nowości Ilustrowane, Kraków 1914-1918
Oleandry 1932-1939
Pogoń, Tarnów 1914
Polak-Katolik, Warszawa 1914-1918
Postęp, Poznań 1914-1916
Przegląd Poranny 1915-1917
Przewodnik Katolicki, Poznań 1914-1918
Reluton 1915-1918
Słowo, Warszawa 1914
Sprawa Polska 1914
Srebrny Ekran 1937-1939
Świat, Warszawa 1914-1918
Tygodnik Ilustrowany, Warszawa 1914-1918
Wiadomości Filmowe 1936-1939
Wiadomości Polskie 1915-1918
Wiek Nowy, Lwów 1914-1918
Ziemia Kaliska, Kaliszanie 1914-1918
Ziemia Lubelska 1914-1918



What do war and cinematograph have in common? Polish film culture between 1914 and 1918

Summary

Cinematograph was nearly 20 years old when general war, which brought Poland back into the world map, broke out. Throughout this period it had the time to congeal, build its own infrastructure filling the landscapes of towns and cities with a complicated network of film palaces and modest projection rooms, gain the trust of authorities and arouse the curiosity of audience. Later on, after 1918, the audience managed to extend by new circles of enthusiasts – cinemaphiliacs, influential organizers of the capital and local film life who dictated the tempo of cinematic innovations.

The connections between the war and cinematograph were perceived since the very beginning of the conflict. They revealed themselves through repertoire attractions, new functions generated by social and political changes such as charity, need for legal and fiscal regulations and rationing of film sources as well as their incorporation in the education system. From the perspective of the past hundred years, one aspect seems especially important yet, in case of our national culture, not fulfilled – a documental depositary which could have allowed for a deeper, more careful and multifaceted insight into the period that preceded the regaining of independence. It is a great pity to watch the edited documentaries depicting the Great War without the presence of Warsaw, Cracow or Lvov. The preserved records of Skobielewski Committee in the form of the “The Fall of Przemyśl” or the Messter’s Chronicles containing flashes from the railway station in Łowicz seem especially valuable.

Starting this project I had to seek answers to a couple of questions. First, why the years of the Great Wars should be chosen and second, if it is really sufficient to embrace the problem with the caesura of the general history. The former was relatively

easy to justify – world war was a phenomenon which influenced the development of cinematography at all stratifications: from local to regional (national) to continental (international) and global. These relations were quickly determined. The author of one of the first scientific dissertations about the structure of Polish film industry, Władysław Balcerzak, in the 1920's wrote that the 1914-1918 war increased the demand for films and changed the location of the main production centres.

More doubts were triggered out by the second dilemma. After all the end of the partition rules did not come equally to all regions of the II Republic of Poland after signing the truce in Compiègne on 11th November, 1918. For some parts it was not until the ratification of the Treaty of Versailles in 1920, signing the Peace of Riga in 1921, the incorporation of Middle Lithuania in 1922 or even the unfavourable for Poland regulation of the argument about Jaworzyna Spiska in 1924. Moreover, it is difficult to determine the Polish territory in times of the inexistence of the country. The question was, whether to limit ourselves only to the territory determined by the treaties or military interventions or to regard the territory of the 18th-century Republic of Poland. Assuming that the rudiments of Polish film culture had been founded in the years of war, as it had been widely confirmed via a search query, I see the territory of the II Republic as the most appropriate area of reconstruction.

The paper consists of ten chapters which compose into an image of the epoch. For better understanding of several theses it was important to include pre-war antecedences such like the reference to the experiences of military conflicts at the Balkans in 1912-1913 or the beginnings of Polish cinematography that reach as far as the end of the first decade of the past century. Nevertheless, the main structure of the paper remains within the frames determined in the title. The first chapter describes the situation directly before the break out of the war. Apart from the specificity of the half-year of the growing global clash of the European superpowers, it also depicts the day to day grind of film culture – the repertoire of the city cinematographs, the production of feature films and documentaries, legal and organisational circumstances. Chapters two and three reconstruct the five-year period in the history of Polish cinema between 1914 and 1918 including the repertoire strategies, film charity, methods of advertising, crystallization of the recipients' attitudes as well as political and administrative tensions of this part of middle-eastern Europe which had been about to change its geopolitical status. I also drew attention to the representation of the images of war in the programmes of cinemas with special consideration over issues connected with Poland. Chapter four describes a specific kind of war, i.e. "tax war". It had crystallized the position of cinematographs in the economic system of great

cities, especially Warsaw as well consolidated the film industry circles. Next part is devoted to the numerous educational initiatives which had extended the functions of the cinema and broadened the circle of its allies among a considerable part of the society. The notion of the activity of Polish filmmakers under the production opportunities provided by war were the subject of the subsequent chapter. Particular had been the role of Polish filmmakers in the circulation of Russian culture. Owing to the memoirs of Jan Skarbek-Malczewski and Antoni Fertner as well as the commonly cited in monographic studies opinions of Aleksander Gardin and Aleksander Chanżonkow, it was possible to reconstruct the fate of cameramen, directors, actors thrown by war throughout various film institutions all over the empire. Especially interesting a finding were the memories of Mieczysław Domański who had probably lead one of the teams of the War-Cinematographic unit of Skobielewski Committee during the period before the revolution in 1917. The most comprehensive chapter seven deals with Polish film production during the world war. It concentrates mainly around the Warsaw initiatives by Aleksander Hertz but also reaches other remote parts of Poland. The next chapter is devoted to the extraordinarily rich documental initiatives which compose into a panorama of irretrievably lost artefacts spread throughout the map of a future country. Chapter nine describes the relationship between the cinematographic circulation and the interest of mass media. The hitherto prevailing view of a total standstill of film literature with a simultaneous high appraisal of the pre-war journalism is slightly revised. This chapter presents the still significant place film had in the interests of press journalists. The lack of a purely trade magazine, as the oldest Polish film magazine "Cinema-theatre and sport" edited by Aleksander Drac had only been released during the first months of 1914, was a result of a specific situation related to war. Polish film culture tried to make up for that at the very period of installing the independent country. The last chapter is an attempt to look at Polish film culture through the experiences of the independence action participants. It is based on the sparse memories of the legionaries, politicians, the analysis of the press spread in trenches and the independence press as well as journalist reports from the epoch.

Indeks filmów

- 10-ta bitwa pod Isonzo (1917) 174, 541
125 lat niewoli – patrz Pod jarzmem tyranów
13-letni bohater Belgii (Syn swojego naroda – junyj gieroj Bielgii, 1914)
 reż. Jewgienij Bauer (?) 93
A briwete der mamen (List od mamy, 1912) reż. Abram Smoleński 226
Abecadło miłości (Das Liebes-ABC, 1916) reż. Magnus Stifter 159
Ach! Te spodnie!!! (1914) reż. Edward Puchalski 38-42, 566
Albert pierwszy – król bohater (Korol – gieroj, 1914) reż. Edward Puchalski 150, 313, 570
Alibaba i 40 rozbójników (?) 201
Anders als die Andern (Inaczej niż inni 1919) reż. Richard Oswald 279
Anglijskije wojska w Moskwie (Wojska angielskie w Moskwie, 1916) real. Piotr Nowicki 301
Antoniusz i Kleopatra – patrz Królowa Nilu
Antosza – kum pożarny (Antoś strażakiem, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza – spiekulant (Antoś spekulantem, 1917) reż. Władysław Lenczewski 574
Antosza – swat (Antoś swatem, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza – szczęśliwyj nasljednik (Antoś szczęśliwym spadkobiercą, 1916)
 reż. Edward Puchalski 571
Antosza – Szerlok Holms (Antoś jako Sherlock Holmes 1917) reż. Edward Puchalski 572
Antosza – ubijca (Antoś siepaczem, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza – wor (Antoś złodziejem, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza biez szliapy (Antoś, bez kapelusza, 1915) reż. Edward Puchalski 571
Antosza borietsja z roskoszju (Antoś walczy z wystawnością, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza chocziет pochudziет (Antoś chce schudnąć, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza czetyrnadcatyj (Antoś nr 14, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza dwojeżeniec (Antosza bigamistą, 1917) reż. Edward Puchalski 572
Antosza i ożerelie (Antoś i naszyjnik, 1918) 574
Antoszu korsiet pogubił (Antoś zgubił gorset, 1916) reż. Edward Puchalski 317, 371
Antosza tysiejet (Antoś tysieje, 1917) reż. Edward Puchalski 572
Antosza mieżdu dwóch ogniej (Antoś wzięty w dwa ognie, 1917) reż. Edward Puchalski 572
Antosza nie umiejet obraszczatsja s poriadocznymi ženszczinami (Antoś nie potrafi postępować
 z przywoitymi kobietami, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Antosza w balietie (Antoś w balecie, 1917) reż. Edward Puchalski 571
Antoś i Czarna Ręka (Antosza i „Czarna ręka”, 1916) reż. Edward Puchalski 306, 571
Antoś po raz pierwszy w Warszawie (1908) reż. Georges Meyer 235
Antoś pogromcą teściowej (Antosza ukrotił teści, 1916) reż. Edward Puchalski 306, 371

- Antoś w drastycznej sytuacji (Antosz w „szczekotliwom” położeniu, 1916)
reż. Edward Puchalski 306, 371
- Antychryst (Antichrist, krowawj bezumiec sowriemiennoj wojny, 1915)
reż. Edward Puchalski 150, 313-314, 570
- Arabella (z cyklu Tajemnice Warszawy, 1917) reż. Antoni Bednarczyk 192, 199, 221, 365,
383-386, 426, 464, 550, 552, 567
- Arabella Połaniecka – patrz Arabella
- Arcyksiążę Karol Franciszek Józef podczas swego pobytu w Kołomyi (1915) 483, 564
- Aria z opery „Hugenoci” w wykonaniu A. Rozanowa (1914) 78
- Armaty przemówiły – patrz Wśród huku armat
- Armia niemiecka w Królestwie Polskim (1915) 484, 564
- Aszantka – patrz Wykolejeni
- Atlantyk (Atlantis, 1913) reż. August Blom 61, 65, 67-68, 200
- Ave Maria (Das Ave Maria, 1913) reż. Charles Decroix 190, 198
- Awantura pod 00 – patrz Tajemnica pokoju numer 100
- Awantura reportera amerykańskiego (?) 104
- Balettprimadonnan (1916) reż. Mauritz Stiller 402
- Banda Czarnej Ręki (?) 209
- Bandyta Daniel Steffer z Sulejowa (Bandyta Daniel Sztfeffer z całą swoją bandą, 1914) 28-29,
554
- Barysznia i chuligan (Panienka i chuligan, 1918) reż. Eugeniusz Sławiński 323
- Bateria szkolna Legionów Polskich (1917) 557
- Bestia (1917) reż. Aleksander Hertz 221, 365, 379-380. 551, 567
- Biała róża (Die Weiße Rose, 1915) reż. Erich Hofer 143
- Białe niewolnice (Der Hvide slavehandel, 1910) reż. August Blom 231
- Białe niewolnice w Ameryce (Kleine Weiße Sklaven, 1914) reż. Oskar Ludwig Brandt 102
- Bielejeł parus odinokij (Samotny, biały żagiel, 1917) reż. Arnold Szyfman 321
- Bitwa Legionów Polskich z Ameryki (1915) 550
- Bitwa nad Sommą (The Battle of the Somma, 1916) reż. Geoffrey Malins
i John Mc Dowell 172-173
- Bitwa nad Strypą (1916) 170, 564
- Bitwa pod Armentières (1918) 174
- Bitwa pod Warszawą (1914) real. Stanisław Sebel 554
- Błagadiarju... nie ożidał (Dziękuję... nie poczekał, 1915) reż. Edward Puchalski 570
- Błędne ognie (Das Wanderne Licht, 1916) reż. Robert Wiene 135, 388-398
- Błędne ogniki – patrz Jego ostatni czyn
- Błękitny ekspres (Gołuboj ekspress, 1929) reż. Ilia Trauberg
- Bogdan Stimoff (Bogdan Stimoff – Aus Bulgariens großer Zeit, 1916) reż. Georg Jacoby 195
- Bohater Kozak Kriuczkwow (Podwíg Kazaka Kuźmy Kriuczkwowa, 1914) reż. Władimir Gardin 167
- Bohaterska śmierć lotnika rosyjskiego w wojnie obecnej (1914) 167
- Bohaterstwo małego Alzatczyka (1914) 330
- Boj pod Bielawioj (Walki nad Białą 1914) real. Erkol 560
- Boj pod Warszawoj (Bitwa pod Warszawą, 1914) real. Erkol 560
- Boj w Bukowinie (Walki na Bukowinie, 1916) real. Piotr Nowicki 301
- Bolek klei porcelanę (?) 225

- Bombardowanie Dardaneli (Bombardirowka Dardaniell anglo-francuzskim sojunym flotom, 1915)
real. N. Minierwin 306
- Bombardowanie Łodzi (1914) 473, 563
- Bombardowanie Przemyśla (Bombardirowka Pieriemyszlia russkimi wojskami, 1914)
real. Erkol 448, 560
- Bombardowanie przez Austriaków Kamieńca Podolskiego – patrz Miasto Kamieniec Podolski,
który ucierpiał przez najście Austriaków 4 sierpnia 1914
- Borba za szcście (Walka o szcście, 1917) reż. Arnold Szyfman 321
- Borodinskije torżestwa w prisutstwwii gosudara impieratora i jego awgustiejszego siemiejstwa
(Uroczystości borodińskie w obecności imperatora i jego cesarskiej rodziny, 1912)
real. Piotr Nowicki 300
- Bóg wojny (1914) reż. Aleksander Hertz (?) 42-48, 511, 566
- Bóg zemsty (God fund nekome, 1912) 329
- Bój w Karpatach (1915) 536, 564
- Brutus zabójca Cezara (Brutus, 1911) reż. Enrico Guazzoni 157, 506
- Brześć Litewski (1916) 484, 564
- Bukowinskij proryw (Bukowińskie przerwanie frontu 1916) real. Piotr Nowicki i N. Toporkow 301
- Burza domowa – patrz Wróg tanga
- Burza nad Azją (Potomok Dżingis Chana, 1928) reż. Wsiewołod Pudowkin 315
- Cabiria (1914) reż. Giovanni Pastrone 138, 212, 519
- Carat i jego sługi (1917) reż. Aleksander Hertz 192, 221-222, 403, 416-420, 425, 568
- Carewicz (1918) reż. Marian Fuks i William Wauer 402, 443-445, 570
- Carewicz (Der Zarrewitz, 1928) reż. Jacob i Luise Fleck 445
- Carska faworyta (1918) reż. Aleksander Hertz 221, 236, 403, 421-425, 568
- Cesarska dolina (?) 198
- Cesarz Karol inspekcjonuje wojska stojące załogą w Wiedniu (1918) 171
- Cesarz Karol na froncie włoskim (1917) 171
- Cesarz Wilhelm w Wenecji (1918) 175
- Cesarz Wilhelm w Wilnie – patrz Ostatni pobyt cesarza Wilhelma w Wilnie
- Cezar Borgia (Cesare Borgia, 1912) reż. Gerolamo Lo Savio 157
- Chcemy męża (1916) reż. Aleksander Hertz 120, 221, 376-379, 400, 567
- Chryzantemy (Chrizantiemy, 1914) reż. Piotr Czardynin 94, 206
- Chrześniak wojenny (Das Kriegspatenkind, 1915) reż. Emil Leyde 168-170, 187
- Cień pierwszego (?) 157
- Ciężar szcścia (?) 211
- Co się obecnie dzieje w Belgii (?) 93
- Co to za piękna śmierć (Žizń w smierti, 1914) reż. Jewgienij Bauer 80
- Córa Rosji – patrz O wyzwolenie (spod jarzma nieprzyjacielskiego)
- Córka kantora (Dem chansz tochter, 1913) reż. Abraham Izak Kamiński 328-329, 565
- Córka leśnego jeziora (?) 233
- Córka Neptuna (Neptune's Dauther, 1914) reż. Herbert Brenon 102
- Cud Matki Bożej (Das Mirakel, 1912) reż. Max Reinhardt, Cherry Kearton 97
- Cyrk Wolfsona (?) 107, 222
- Czar miłości (?) 66
- Czarna krew (Schwarzes Blut, 1913) reż. Harry Piel 122

- Czarna książka (1915) 391
Czarna sotnia (?) 155
Czarny krzyż (Die schwarze Loo, 1917) reż. Max Mack, Louis Neher 217
Czarodziejski kamień czyli tajemniczy wędrowiec (1918) 269
Czersk, starożytna siedziba książąt mazowieckich (1918) 454, 471, 558
Cześć bohaterom (?) 105
Częstochowa (Czenstochow, 1914) 474, 560
Czternasty gość (?) 159
Ćwiczenia 3 pułku w Raszynie (1917) 557
Dalszy ciąg rokowań w Brześciu Litewski (1918) 176, 218, 468
Dama kameliowa (La Signora delle camelie, 1915) reż. Gustavo Serena 489
Dama pikowa (Pikowaja dama, 1916) reż. Władimir Gardin 320
Defilada Legionów Polskich w Wiedniu (1915) 483, 564
Delegacja gen. Józefa Dowbór Muśnickiego w Warszawie (1918) 222, 469, 558
Derby warszawskie – patrz Wielki dzień w Warszawie
Detektyw bez rąk (Der Mann ohne Arm 1914) reż. Fritz Bernhardt 61
Deutschland – uroczyste powitanie pierwszej podwodnej łodzi handlowej po powrocie z Ameryki do Bremy (1916) 170-171
Diabelski palec (?) 78
Die Schützenzug (Pochód Bractwa Strzeleckiego, 1914) real. Max Müller 31, 554
Doktor Monika (Dr. Monica, 1934) reż. William Keighley 397
Dom nad przepaścią (?) 211
Dora Brandes (1916) reż. Magnus Stifter 159
Doroga w Siewastopol i wid Jałty (Droga do Sewastopola i widok Jałty, 1910) real. Aleksander Jagielski 281
Drakonowski kontrakt (Drakoński kontrakt, 1915) reż. Piotr Czardynin 572
Dramat w leśniczówce (?) 183
Drugie drzwi na lewo (Zweite Tür links, 1914) reż. Henri Étievant 27
Druskienniki – znana miejscowość uzdrowskowa (1914) 30, 554
Drużyny polskie w Nowo-Aleksandrii (1915) 455, 555
Dusza w maskie (Dusza w masce, 1917) reż. Arnold Szyfman 321
Dusze, które spotykają się o zmroku 238
Dwukrotne odrzucenie (?) 171
Dywan proroka z Bagdadu (Carpet prophet from Baghdad) reż. Collin Cambell 465
Działalność i użytek pociągów pancernych i walki o Lwów (1916) 484-485, 564
Dzieci Ghetta (?) 193, 195
Dzieci kapitana Granta (Le enfant de capitaine Grant, 1914) reż. Victorin-Hyppolyte Jasset i Henry Roussel 19
Dziecię kopalni (?) 235
Dziecię wzywa (Das Kind ruft, 1914) reż. Urban Gad 66
Dzieje grzechu (1933) reż. Henryk Szaro 426
Dzień 14 października w Warszawie – Pochody uliczne 15 października (1918) 471, 558
Dzień kwiatka białego w Wilnie 11 maja roku bieżącego (1914) 30, 554
Dzień pojednania (?) 157
Dziesięcioro przykazań (?) 138

- Dziewczyna urwis (Engelein, 1914) reż. Urban Gad 51
- Dziewica Orleańska (?) 66
- Eksportacja zwłok generał-gubernatora warszawskiego ś.p. Skałona – patrz Pogrzeb
generał-adiutanta Skałona
- Epizody wojen europejskich (Pozor XX wieku – Użasy jęwropiejskoj wojny 1914 g., 1914)
reż. Jewgienij Pietrow-Krajewskij 167
- Europa w ogniu (?) 218
- Fantomas (Fantômas, 1913) reż. Louis Feuillade 68
- Fatalna godzina (1914) 213, 233, 237, 328, 333-335, 353, 361, 565
- Fatalna godzina nadchodzi – patrz Fatalna godzina
- Fatalna kłątwa (Przysięga Hercele Mejuches, 1913) 79, 192
- Fatalna przysięga – patrz Fatalna kłątwa
- Faust (1915) reż. Edward Sloman 349
- Fertner i psychopatka (Fiertner i psychopatka 1915) reż. Władystaw Lenczewski 322, 573
- Fetysz wśród syren (Fetiche chez le simerès, 1947) reż. Władystaw Starewicz 314
- Flirt krzesetek (1916) reż. Feliks Kuczkowski 396
- Flota bojowa w Anglii (?) 306
- Fortyfikacje Waldhaem przed oblężeniem (1915) 171
- Fragmenty z Dnia Kwiatka z zabawy w dniu 30 lipca w Częstochowie (1916)
real. Władystaw Krzemiński 476-477, 556
- Fragmenty z konkursu sportowego w dniu 12 sierpnia w Częstochowie (1917)
real. Władystaw Krzemiński 478, 557
- Fragmenty z poniedziałkowej zabawy w parku 3 Maja w Częstochowie (1917)
real. Władystaw Krzemiński 477, 557
- Fragmenty z popisów 16 i 17 bm. w Częstochowie – patrz Popisy gimnastyczne na boisku
przy ul. Jasnej w Częstochowie
- Fragmenty z popisów gimnastyczno-plastycznych w dniu 16 bm. w Częstochowie (1918)
real. Władystaw Krzemiński 479, 559
- Fragmenty z popisów gimnastycznych 11 i 12 czerwca w Częstochowie (1916)
real. Władystaw Krzemiński 476, 556
- Fragmenty z popisów gimnastycznych 27 sierpnia w Częstochowie (1916)
real. Władystaw Krzemiński 477, 556
- Fragmenty z rocznicy 3 Maja w roku bieżącym w Częstochowie (1918)
zdjęcia Władystaw Krzemiński 478, 559
- Fragmenty z uroczystości święta narodowego w dniu 17 października 1918 roku
w Częstochowie (1918) real. Władystaw Krzemiński 479, 559
- Fryzjer z Kleparowa (1916) 431, 441-442, 569
- Gajda, trojka (Hajda, trojka, 1913) reż. Czesław Sabinski 179
- Gajusz Juliusz Cezar (Caio Giulio Cesare, 1914) reż. Enrico Guazzoni 157, 216
- Galicja w kinematografie (1912) 184
- Galicyskij proryw (Galicyskie przełamanie frontu, 1916) real. Piotr Nowicki 301, 563
- Galicyskie przerwanie frontu [Działania bojowe armii generała Szczerbakowa] (Galicyskij proryw
(Bojewyje diestwia armii gienierafa Szczerbaczewa) real. Piotr Nowicki 301, 563
- Gdy serce nienawiścią pała (Wenn das Herz in Haß erglüht, 1918) reż. Kurt Matull 390-391
- Geniusz i miłość (Genieund Liebe, 1917) reż. Alvin Neuss 211

- Gibieli amerykańskiego miliardera na Lusitanii [wzorwannoji niemieckiej podwodnej łodkiej u bieriegow Irlandii, 1915] (Zagłada amerykańskiego miliardera na Lusitanii [wysadzanej przez niemiecką łódź podwodną u wybrzeży Irlandii]) reż. Edward Puchalski 313, 570
- Gimnastyka na gruzowych maszynach (Gimnastyka w samochodach ciężarowych, 1913) 282
- Gioconda (La Gioconda, 1916) reż. Eleuterio Rodolfi 138
- Gnębiciel kobiet (?) 66, 213
- Godzina na placu boju (1916) 234
- Gorod Murom (Miasto Murom, 1911) real. Piotr Nowicki 300
- Gouvernements-Sportfest in Thorn (rządowe święto sportu w Toruniu) real. Max Müller (1918) 494, 559
- Grenadier Roland (Il Granatiere Roland) reż. Luigi Maggi 44
- Grupa akrobatów (?) 233
- Grzesznica (Der Pfad der Sünde) reż. Robert Reinert 202, 477
- Halka (1913) 16, 178, 188, 192, 426, 551, 554
- Hamlet (Amleto, 1914) reż. Arturo Ambrosio 79-80
- Hej kto Polak na bagnety (Noch is Polen nicht verloren) – patrz Jeszcze Polska nie zginęła
- Henryk Sienkiewicz w Oblęgorku (1913, premiera 1916) zdjęcia Jan Skarbak-Malczewski 307, 462, 556
- Hindenburg's 70. Geburtstagfeier AM 2. October 1917 in Thorn (Obchody 70. rocznicy urodzin Hindenburga 2 października w Toruniu, 1917) real. Max Müller 493, 557
- Historyczny dzień Polski (1916) 460, 537, 556
- Hodowla strusi (?) 271
- Hołd uczestnikom powstania w 50-tą rocznicę w roku 1913 i chwila przemówienia prezydenta dr Rutowskiego (1913, premiera 1916) 485, 556
- Homunkulus (1916) reż. Otto Rippert 463
- Honor (?) 211
- Hultaje (?) 201
- Idiota (Idiot, 1910) reż. Piotr Czardynin 320
- Igrzyska olimpijskie w Stockholmie (1912) 134, 270
- Ikar (Vingarne, 1916) reż. Mauritz Stiller 158
- In hoc signo vincis – Pod tym znakiem zwyciężysz reż. Nino Oxillia 72, 178
- Incognito jego wysokości (?) 213
- Intruzja Rady Regencyjnej – patrz Uroczystości wprowadzenia Rady Regencyjnej
- Iskra, ogień, popiół (Il fuoco, 1915) reż. Giovanni Pastrone 139
- J.I.W. Gosudar Imperator w zawojowanym kraje (Jego Imperatorska Wysokość w zdobytym kraju, 1915) 482, 562
- Jak Maksio w Berlinie uczył tango (Max, professeur de tango, 1912) reż. Max Linder 339
- Jak Max jechał do Warszawy – patrz Podróż Maxa Lindera do Warszawy
- Jak się pozbyć Amandy? (Wie werde ich Amanda los?, 1915) reż. Danny Kaden 198
- Jak wygląda Łódź (1915) 474, 555
- Jastrząb – patrz Złote bagno
- Jeden dzień bitwy w Szampanii (?) 174
- Jego Cesarska Mość Najjaśniejszy Pan w twierdzy Iwanogrodzkiej (Gasudar imperator w iwanogrodzkiej krieposti poslie otstupienia Niemców, 1914) 168, 450, 560
- Jego ostatni czyn (1917) reż. Aleksander Hertz 104, 194, 221, 365, 367, 386-388, 390, 423, 426, 550, 552, 568

- Jego wielka miłość (1934) reż. Stanisława Perzanowski, Mieczysław Krawicz 45
- Jeńcy (1916) 451
- Jeszcze Polska nie zginęła (1916) reż. Maksymilian Stransky 539-540
- Józef Piłsudski – patrz Sztandar wolności
- Jubilejnyje torżestwa impieratorskiego tulskiego okrużiejnogo zawoda (Jubileuszowe uroczystości cesarskich zakładów przemysłowych w Tule, 1912) real. Piotr Nowicki 300
- Judasz (Juda – koronowanyj prodatiel Bołgarii, 1915) reż. Edward Puchalski 313, 570
- Juliusz Cezar – patrz Gajusz Juliusz Cezar
- K diełu Biejlis (W sprawie Bejlisa, 1913) real. Piotr Nowicki 300
- Kabaret amerykański (?) 80
- Kak doszła ty do żyzni takoj (Co ty zrobiłaś ze swym życiem, 1915) reż. Edward Puchalski 570
- Kamieniec Podolski (Kamieniec-Podolsk, 1915) 491, 562
- Kara boża (1913) reż. Abraham Izak Kamiński 213, 239
- Kariera ulicznej piewiczki (Kariera ulicznej śpiewaczki, 1915) reż. Edward Puchalski 570
- Karpaccy górale (1915) reż. Karol Wojciechowski 223, 341-343, 361, 565
- Katastrofa lotnicza w Częstochowie 16 czerwca (1914) 28, 554
- Katedra w Antwerpii (?) 171
- Kaukaz (?) 173
- Kawaleria belgijska (?) 349
- Kelner z restauracji Jar (Czełowiek iz restorana, 1927) reż. Jakow Protazanow 314
- Kijów jako stolica Ukrainy – Kijów w chwili obecnej (1918) 470
- Kindesz haszem (Życie żydowskiej dziewczynki) reż. M. i R. Fachlerowie 226
- Kizia-Mizia (1922) reż. Henryk Bigoszt 549
- Klara Milicz (1915) reż. Edward Puchalski 313, 570
- Klejnot królowej (Le trois mousquetaires, 1912) reż. André Calmettes i Henri Pouctal 233
- Kobieta – detektyw czyli tajemnica zamku Richmond (Das Geheimnis von Chateau Richmond, 1914) reż. Willy Zeyn 205
- Kobieta (Das rätselhafte Frau, 1915) reż. Walter Schmidthässler 100
- Kobieta (1917) reż. Aleksander Hertz 221, 392-392, 568
- Kobieta z wabikiem (Wenn Menschen reif zur Liebe werden, 1916) reż. Fern Andra 211
- Kobieta, która wynalazła miłość (Żenszczina, kotoraja izobrieta liubow, 1918) reż. Wiaczesław Wiskowski 140
- Kochanka apasza 380
- Komiczny kuplet bawarski Raula Bordiego (1914) 78
- Koncert niedzielny w Cielętniku i w ogrodzie botanicznym w Wilnie – patrz Niedzielny koncert w ogrodzie botanicznym w Wilnie
- Konkurs samochodowy Warszawa-Lublin (1914) reż. Marian Fuks (?) 23, 554
- Konkursy hippiczne w Agrykoli (1914) 341
- Konskaja jezda g.g. oficerow (Parada konna oficerów gwardii, 1913) 282
- Kopalnie węgla (?) 129
- Kopalnie złota (?) 270
- Koronacja Jego C. i K. Mości Karola IV w d. 20 grudnia 1916 roku w Budapeszcie (1916) 175
- Koszcziunstwo Niemców w Dubno (Błuźnierstwa Niemców w Dubnie, 1916) real. Piotr Nowicki 301, 451, 563
- Koszcziunstwo Niemców w Poczajewskoj Ławrie (Błuźnierstwa Niemców w Ławrze Poczajewskiej, 1916) real. Piotr Nowicki 301, 451, 563

- Kościuszkowski pod Racławicami (1913) reż. Władysław Krogulski 32-33
Kraków – patrz Kraków w czasie wojny
Kraków w chwili obecnej – patrz Kraków w czasie wojny
Kraków w czasie wojny (1917) 99, 465, 489-490, 557
Krowawij put' naszich gierojew (Krwawa droga naszych bohaterów, 1914) 560
Król detektywów słynny Lecoq (Monsieur Lecoq, 1915) reż. Maurice Tourneur 205
Król Fantom (?) 143
Król śmiechu Max Linder w drodze do Warszawy – patrz Podróż Maxa Lindera do Warszawy
Królowa Nilu (Marcantonio e Cleopatra, 1914) reż. Enrico Guazzoni 63-64, 195, 438
Krwawa dola (1912) reż. Władysław Paliński 308
Krwawa oberża w lesie czyli polski Żyd (The Bells, 1913) reż. Oscar Apfel 156
Krysta (1919) reż. Aleksander Hertz, Danny Kaden 402, 552
Krzyk (1921) reż. Zygmunt Mayflower i Aleksander Reich 549
Książę Józef Poniatowski 399
Kubuś bohaterem (?) 349
Kubuś na balu (?) 349
Kulisy ekranu (?) 139
Kuplety torreadora z opery Carmen (1914) 77, 79-80
Kurier Warszawski (1902) real. Kazimierz Prószyński 553
Kusicielka (Das Geslechte der Schelme 1. Teil, 1917) reż. Alfred Halm 389
Kwiaty polskie (1916) 491
Lebensfreude (Radość życia 1911) reż. Reinhard Bruck 279
Legion ulicy (1932) reż. Aleksander Ford 549
Legioniści II Brygady pod Czerniowcami i walki nad Wereszycą (1915) 485, 564
Legioniści przed wyjazdem z Częstochowy (1917) real. Władysław Krzemiński 477, 557
Legiony polskie dzieciom w Agrykoli (1917) 464, 557
Legiony Polskie na Wołyniu – patrz Legiony Polskie w ogniu
Legiony Polskie w ogniu (1916) 192, 436, 466, 534-537, 541, 556
Legiony Polskie w walce pod Brześciem Litewskim (1917) 451, 489, 564
Legiony w ogniu – patrz Legiony Polskie w ogniu
Legiony w polu. I Brygada – patrz Tygodnik Urzędu Filmowego Wojska Polskiego nr 1
Lehman agentem ubezpieczeniowym (?) 201
Lepiej śmierć niż hańbę (Łuczszie smiert', cziem pozor) reż. N. W. Lejnow 226
Lili wzorowa gospodyni (?) 349
Lilia Belgii (Lilija Bielgiji, 1915) reż. Władysław Starowicz 1914 283
Lis i winogrono (?) 349
Liszki motyle (?) 271
Liubownyj eliksir Antoszi (Miłosny eliksir Antosia, 1916) reż. Edward Puchalski 571
Lohengrin (Robert als Lohengrin, 1914) reż. Richard Albert Eichberg 519
Lowielas (Lowelas, 1915) reż. Władysław Lenczewski 572
Ludi znojnych strastiej (Ludzie żarliwych namiętności, 1917) reż. Arnold Szyfman 321
Ludzie bez jutra (1921) reż. Aleksander Hertz (?) 424
Lusitania patrz Gibiel amierikanskogo miliardera na Lusitanji [wzorwannoj giermanskoj podwodnojoj łodkoj u bieriegow Irlandii]
Łwowska straż obywatelska (1915) 483, 564
Lyon Lea (1915) reż. Alexander Korda (właśc. Sándor László Kellner) 155

- Łosządzinnaja familia (Konskie nazwisko, 1915) reż. Edward Puchalski 570
- Łowienie min na Morzu Północnym przed bitwą (?) 170
- Łzy (?) 138
- Macocha (Die sztifmutter, 1911) reż. Marek Arnsztej 328
- Macocha (Die sztifmutter, 1914) 328-329, 565
- Majówka wileńska Litewskiego Towarzystwa Trzeźwości 28 maja r.b. (1914) 30, 554
- Majskie torżestwa w Moskwie w 1912 roku (Uroczystości majowe w Moskwie w 1912 roku)
real. Piotr Nowicki 300
- Maks ratuje tonącego (Max sauveteur, 1914) reż. Max Linder 67
- Maks szuka swego mieszkania (?) 201
- Maks zbiera obuwie (Max collectionneur de chaussures, 1912) 67
- Maksiowi przypisują hydropatię (Max a peur de l'eau, 1913) reż. Max Linder 349
- Malienkij restoranczyk (Mała restauracyjka, 1915) reż. Władysław Lenczewski 572
- Malowniczy Wilanów (1915) 361, 363, 454, 555
- Małżeństwo w aeroplanie (?) 129
- Mania. Historia pracownicy z fabryki papierosów (Mania. Der Geschichte einer Zigarettensarbeiterin, 1918) reż. Eugen Illés 195, 391
- Manifestacje w Wiedniu z powodu odzyskania Lwowa (1915) 483, 564
- Manifestacja 9 marca w Moskwie po słuczaju wzięcia Pieremyszlia (Manifestacja 9 maja
w Moskwie na wieść o zdobyciu Przemyśla, 1915) 562
- Maraton polski (1927) reż. Wiktor Biegański 548
- Maria Łusiewa (1915) reż. M. Bystricki 306
- Maria Łusiewa (1915) reż. Michał Martow 306
- Marionetki losu (Marionetki roka, 1917) reż. Jewgienij Bauer 157
- Marsz weselny (Marcia nuziale, 1915) reż. Carmine Gallone 138
- Maskarada miłosna (Liubownyj maskarad, 1914) reż. A. Kamienskij 306
- Matka księdza (?) 99
- Maks kawalarz (Max fait le tour du monde, 1913) reż. Max Linder 339
- Maks Linder w drodze do Warszawy – patrz Podróż Maxa Lindera do Warszawy
- Maks oświadcza się po angielsku (L'anglais tel que Max le parle, 1914) reż. Max Linder 339
- Maks sztukmistrzem (Max escamoteur, 1912) reż. Max Linder 339
- Maks wirtuozem (Max virtuose, 1913) reż. Max Linder 57
- Mazepa (Maziepa, 1914) reż. Piotr Czardynin 143-144, 310, 314
- Mazur (1902) real. Kazimierz Prószyński 553
- Mąż (Muż, 1915) reż. Władimir Izumrudow (właśc. Władimir Garlicki) 232, 370
- Meir Ezołowicz (1911) reż. Józef Ostoja-Sulnicki 349-351, 353
- Melodie duszy (1918) reż. Aleksander Hertz 236, 396-397, 421, 569
- Męty Warszawy (1914) 328, 339-341, 565
- Mężczyzna (1918) reż. Aleksander Hertz 221, 346, 393-395, 568
- Miasto Kamieniec Podolski, który ucierpiał przez najście Austriaków 4 sierpnia 1914
(Kamieniec-Podolsk, podwierszysia nabeigu awstrijciew 4 augusta 1914) 480, 491, 560
- Miodowyj miesiac (Miodowy miesiąc, 1915) reżyseria Władysław Lenczewski 572
- Miest' (Zemsta, 1915) reż. Edward Puchalski 313, 570
- Miłość bez granic (?) 211
- Miłość i namiętność – patrz Niewolnica zmysłów

- Miłość matczyną (?) 183
Miłość poety (Pearl and the Poet, 1913) reż. Philips Smalley 30
Miłość przez ogień i krew (1924) reż. Jan Kucharski 549
Mińsk – nowo zdobyte miasto na wschodzie – patrz Mińsk po zajęciu
Mińsk po zajęciu (1918) 469, 482, 559
Mlle L. Messal i Szczawiński (1914) 77, 564
Mocny człowiek (Silnyj czelowiek, 1917) reż. Wsiewołod Meyerhold 139
Molieben i manifestacja po słuczaju wzięcia Pieriemyszlia (Modlitwa i manifestacja po zdobyciu Przemysła, 1915) 562
Morfiniśka (Maligno rifleso, 1916) reż. Gustavo Serena 138
Muzyka pobudza do miłości (?) 233
Muzykalni klauni (?) 78
Na awstrijskiej granicy (Na granicy austriackiej 1914) 560
Na froncie Legionów – patrz Legiony Polskie w ogniu
Na ławie podsądnych (?) 129
Na polu bitwy pod Warszawą (Boj pod Warszawoj (1914) real. Erkol 168, 560
Na pozycjach u Tarnowa (Na pozycjach przed Tarnowem, 1915) real. Piotr Nowicki lub Erkol 300, 562
Na stokach Cytadeli (1917) 458-459, 464, 557
Naga (La donna nuda, 1914) reż. Carmine Gallone 99-100
Najjaśniejszy Pan na pozycjach. Zdjęcia z pola bitwy na frontach – naszym i galicyjskim (Jego Impieratorskoje Wielicziestwo gosudar imperator w Polsce na pieriedowych poziciach, 1914) 448, 560
Najmilszy ze złodziei (1913) reż. Zygmunt Wesotowski 442, 483
Najukochańsza żona maharadży (Die Lieblingsfrau des Maharadscha, 1916) reż. Max Mack 139
Nakazannyj Antosza (Ukarany Antoś, 1915) reż. G. Azagarow 572
Napad kozaków na Dubno (1915) 451
Napoleon (L'Épopée Napoléonienne – Napoléon Bonapart, 1903-1904) reż. Lucien Nonguet 43
Napoleon: od kotłyski do grobu (?) 48
Naród w wojnie wszechświatowej (?) 218
Nasi ułani w polu. Atak ułanów, rekonesans, galop oficerów (1915) 484, 564
Nasze żony i mężowie (?) 349
Naszi kazaki na wojnie (Nasi kozacy na wojnie, 1915) real. Piotr Nowicki 300
Nasze trofieje, wziętyje u awstrijciw (Nasze trofea zdobyte na Austriakach, 1914) 560
Nawodka mostow (Budowa mostów, 1913) 282
Neueste Kiegsberichte – Aufnahmem von Thorn (najnowsza korespondencja wojenna – zdjęcia z Torunia) real. Max Müller 493, 557
Neurastenicy (Newrastieniki, reż. Władysław Lenczewski 1915) 322
Nie wyniesła pozora (Nie zniosła hańby, 1915) reż. Edward Puchalski 570
Nie z tego świata (Den okända, 1913) reż. Mauritz Stiller 22, 66
Niedługo mnie szczęście tądziło (Nicht lange täuschte mich das Glück, 1917) reż. Kurt Matull 195, 226, 386,
Niedzielną zabawą w Parku 3 Maja w Częstochowie (1917) 477, 557
Niedzielny koncert w ogrodzie botanicznym w Wilnie (1917) 481-482, 557
Niemcy w Kaliszu – patrz Okropności Kalisza

- Nieoczekiwany powrót (?) 237
- Nierwy (Nerwy, 1915) reż. Edward Puchalski 571
- Niewolnica miłości (1923) reż. Jan Kucharski, Stanisław Szebege, Adam Zagórski 552
- Niewolnica miłości, niewolnica występku – patrz Niewolnica zmysłów
- Niewolnica zmysłów (1914) reż. Jan Pawłowski 27, 199, 217, 302, 354-361, 371, 426, 566
- Noc suda i kazni, (Noc sądu i kazni, 1917) reż. Arnold Szyfman 321
- Nokturn (Nocturno, 1915) reż. Heinrich Bolten-Baeckers 62, 97
- Nowy god na pozyciach u Tarnowa (Nowy rok na pozycjach przed Tarnowem, 1915)
real. Erkol 562
- O oswobodzenie Polaków spod jarzma austriackiego – patrz: O wyzwolenie (spod jarzma
nieprzyjacielskiego)
- O wyzwolenie (spod jarzma nieprzyjacielskiego) (Stormfågelen, 1914) reż. Mauritz Stiller 158
- Obchody 17 listopada 1918 w Warszawie (1918) 472, 559
- Obchody 3 Maja 1917 r. w Częstochowie (1917) real. Władysław Krzemiński 477, 558
- Obchody 3 Maja 1917 w Warszawie (1917) 449, 557
- Obchody 3 Maja 1918 w Warszawie (1918) 469, 559
- Obchody uroczystości 3 Maja w Częstochowie (1916) 476, 556
- Obchód rocznicy 5 sierpnia 1864 roku (1916) 458, 477, 556
- Obrazek komiczny wykonany przez p. Rapackiego (syna) i p. Bielską (1914) 77, 564
- Obrazy z życia harcerzy polskich (1917) 464, 558
- Obrona Częstochowy (1913 – film nieukończony) reż. Edward Puchalski 42, 144, 308-310, 566
- Ochrana – patrz Ochrana warszawska i jej tajemnice
- Ochrana warszawska i jej tajemnice (1916) 192, 221, 367, 403, 405-415, 567
- Oczy mumii Maa (Die Augen der Mummie Maa, reż. Ernst Lubitsch, 1918) 195, 391
- Odetta (Odette, 1916) reż. Giuseppe de Liguoro 108
- Odjazd Imperatora do armii czynnej przez Wilno (Otjezd gosudaria impieratora w diejstwujuuszcziuju
armiju czieriez Wilnu, 1914) real. I. Gucman 480, 560
- Odstąpienie „Żelaznego rycerza” we Lwowie (1916) 486-487, 556
- Odstąpienie pomnika Stołypina w Grodnie (1914) 31, 554
- Odwiedziny przez żonę i dzieci w tow. Mec. Korwin-Piotrowskiego p. Klemensowskiego
internowanego w zakładzie dr Steffena (1914) real. Marian Fuks 20, 554
- Ofiara miłości (?) 224
- Ofiary namiętności (?) 231
- Ogłoszenie republiki w Wiedniu (1918) 175
- Ogród zoologiczny (?) 237
- Oj! Ci mężczyźni (?) 449
- Ojciec Sergiusz (Otec Sergij, 1917) reż. Jakow Protazanow 139, 302
- Okolice Ryk (1916) 491, 556
- Okręgowe wyścigi pp oficerów Warszawskiego Okręgu Wojskowego (1914) 23, 341, 555
- Okręgowe wyścigi pp. oficerów Warszawskiego Okręgu Wojennego – Zawody jeździeckie w Lejb
Gwardii Ułańskim Pułku – patrz Okręgowe wyścigi pp oficerów Warszawskiego Okręgu
Wojskowego
- Okropności Kalisza (Użasy Kalisza) reż. Władimir Gardin 152-154, 509
- Okropności wojny (?) 511
- Okrucieństwa w Częstochowie (W krowawom zariewie wojny – Użasy Czienstochowa)
reż. B. Czajkowski 154

- Okrucieństwa w Kaliszu – patrz Okropności Kalisza
- Okrutna rywalka (?) 211, 278
- Olimpiada w Sztokholmie – patrz Igrzyska olimpijskie w Sztokholmie
- One step (1913) 338
- Orężna dań (1916 – film nieeksploatowany) reż. Maksymilian Stransky 454, 539
- Oryginalny zakład (?) 159
- Osada Pieremyszlia (Upadek Przemyśla, 1915) 562
- Oskar nadbohater (?) 349
- Ostaśia s nosom, no biez zuba (Pozostał z nosem, ale bez zęba, 1915) reż. Władysław Lenczewski 573
- Ostatni cios (?) 213
- Ostatni pobyt cesarza Wilhelma w Wilnie (1916) 481, 564
- Ostatnie akordy (?) 159
- Ostatnie dni Pompei (Gli Ultimi giorni di Pompeii, 1913) reż. Eleuterio Rodolfi i Mario Caserini 186, 500-501
- Ostatnie galowe przedstawienie Cyrku Wolfsona – patrz Cyrk Wolfsona
- Ostatnie posiedzenie Rady Stanu – patrz Otwarcie Rady Stanu 22 czerwca 1918 roku
- Ostatnie wyścigi konne w Wilnie (1914) 30, 554
- Ostatnie wloty Pégouda (1914) 25, 554
- Ostatnie zdjęcia z Mińska – patrz Mińsk po zajęciu
- Ostrzeliwanie Sewastopola przez flotę turecką (1916) 180
- Ostrzeżenie (The Warning, 1915) reż. Frank Cooley 159
- Oszibka Antoszy (Pomyłka Antosia, 1915) reż. Edward Puchalski 571
- Oświadczyń Maksy Lindera po angielsku (Le mariage forcé, 1914) reż. Max Linder 59
- Otcłtań (Afgrunden, 1910) reż. Urban Gad 349
- Otkrytyje pamiatnika gienierału-adiutantu M. D. Skobieliewu w Moskwie (Odsłonięcie pomnika generała-adiutanta M. D. Skobieliewa w Moskwie, 1912) real. Aleksander Jagielski 281
- Otkrytyje pamiatnika Pietru I w Rigi (Odsłonięcie pomnika Piotra I w Rydze, 1910 real. Aleksander Jagielski 281
- Otkrytyje Tawrizskoj żelieznoj dorogi (Otwarcie kolei Taurydzkiej, 1913) 282
- Otkrytyje pamiatnika Pietru Wielikomu w Tulie (Odsłonięcie pomnika Piotra Wielkiego w Tule, 1912) real. Piotr Nowicki 300
- Otwarcie przystani Towarzystwa Wioślarskiego (1914) 23, 554
- Otwarcie Rady Stanu 22 czerwca 1918 roku (1918) 470, 559
- Otwarcie sądów polskich (1918) 471, 559
- Otwarcie sezonu wyścigowego w Łodzi (1914) 29, 554
- Otwarcie toru wyścigowego na torze mokotowskim (1914) 23, 554
- Otwarcie wystawy Legionów Polskich (1917) 464, 558
- Otwarcie wyścigów konnych w Warszawie 2 maja (1915) 455, 555
- P.K.P.S. w Warszawie ewakuujący rannych (1915) 454-455, 555
- Palestyna i Egipt real. Stanisław Sebel (?) 52, 228
- Pamiętnik uwiedzionej (?) 129
- Pamiętnik Zosi (Ossis Tagebuch, 1917) reż. Erst Lubitsch 240
- Pan Tadeusz (1927) reż. Ryszard Ordyński 45
- Parada Legionów Polskich podczas uroczystości Bożego Ciała w Warszawie 1917 – patrz Uroczystości Bożego Ciała z udziałem Legionów Polskich

- Paragraf 80 czyli małżeństwo bez żon (Paragraph 80, Absatz II, 1914) 27, 30, 506
- Pertraktacje pokojowe w Brześciu Litewskim – patrz Rokowania pokojowe w Brześciu 175-176, 218, 468
- Piekielne walki nad Aisne 174
- Piekło (L'Inferno, 1911) reż. Francesco Betolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro 66
- Pies Baskerville'ów (Der Hund von Baskerville, Teil 1, 1915) reż. Richard Oswald 205
- Pies sanitarny w wojnie obecnej (1917) 467
- Piętno minionych namiętności (Kleijmo prosiedszich nastażdienij, 1913) reż. Jakow Protazanow 232
- Pijaństwo i jego skutki (?) 214
- Piosenka *Przebacz stworzenie niebios* w wykonaniu Aleksandra Rozanowa (1914) 78
- Płodność (Die Geisel der Menschheit, 1918) reż. Jacob Fleck, Luise Fleck 107
- Płomienne serca (1938) reż. Romuald Gantkowski 392
- Po putjach ko Lwowu (Na drodze do Lwowa, 1916) real. A. Toporkow 563
- Po śmierci (Poslie smierti, 1915) reż. Jewgenij Bauer 306
- Pobojowisko w Lubelskiem (1914) 166, 447
- Pobornicy rawnoprawija (Zwolennicy równouprawnienia, 1915) reż. Władysław Lenczewski 573
- Pobyt Jego Cesarskiej Mości w Wilnie i okolicach (1915) 481
- Pobyt pary cesarskiej w Krakowie (1917) 490, 558
- Pobyt w Wilnie ministra Dżunkowskiego (1914) 30, 554
- Pochód 3 maja (1916) – patrz Wielki pochód narodowy 3 maja
- Pod gradem niemieckich kul (?) 105
- Pod jarzmem tyranów (Tyrannenherrschaft) reż. Franz Porten 195, 217, 220-221, 430-441, 493, 547, 569
- Pod niebem Indii (?) 506
- Pod Przemyślem (Pod Pieremysziem, 1915) real. Erkol 450, 562
- Podróż barona Rotszylda w Jerozolimie i koloniach (?) 228
- Podróż Maxa Lindera do Warszawy (1913) 37, 57, 554
- Podstęp zakochanych (?) 183
- Podział dóbr (?) 183
- Pogrzeb dra Brudzińskiego (1917) 467-468, 558
- Pogrzeb dra Zamenhofa (1917) 222, 463, 558
- Pogrzeb generał-adiutanta Skałona (1914) 21, 554
- Pogrzeb generał-gubernatora Skałona – patrz Pogrzeb generał-adiutanta Skałona
- Pogrzeb generał-gubernatora warszawskiego Skałona – patrz Pogrzeb generał-adiutanta Skałona
- Pogrzeb J. K. i C. Mości Franciszka Józefa I oraz oddanie ostatniego hołdu przez cesarza Karola I i obecnych na pogrzebie książąt (1916) 174-175, 234, 462
- Pogrzeb komendanta Legionów Mościckiego (1918) 469, 482, 559
- Pogrzeb ks. Włodzimierza Świątopełk-Czetwertyńskiego (1918) 471, 559
- Pogrzeb Marszałka Józefa Piłsudskiego (1935) real. Jan Skarbek-Malczewski i John Dored 527-528
- Pogrzeb ministra republiki doktora Wiktora Adlera (1918) 175
- Pogrzeb ofiar obowiązku przy pożarze przechowalni mebli Kochanowicza w Warszawie (1918) 471, 559
- Pogrzeb śp. Bolesława Leszczyńskiego (1918) 470, 559

- Pogrzeb śp. dra Kosińskiego (1914) 23, 555
- Pogrzeb znanego moskiewskiego filantropa L. Poliakowa (1914) 214
- Pokojówka Genni (?) 139
- Pokój nr 13 (z cyklu Tajemnice Warszawy) 221, 365, 385-386, 464, 568
- Poliety Piegu 18 maja (Przeloty Pégouda 18 maja, 1914) 25
- Poliety wojennych lotczików na kawkazskom frontie (Poliety nad zawojewannoj ziemiłej w Anatolii) (Przeloty wojskowych lotników na kaukaskim froncie [Przeloty nad zdobytymi terytoriami w Anatolii] 1916) real. Piotr Nowicki i N. Toporkow 301
- Poliety znamienitogo Piegu w Moskwie (Siensacjonnyje poliety wniz goťowoj awiatora Piegu w Moskwie) 25
- Polowanie na lisy (?) 200
- Polowanie u hrabiego Potockiego w Antoninach i Pilawinie (1914) real. Witalis Korsak-Goťogowski 25-26, 555
- Polowanie z psami na Antosia (Ochota na Antoszu na sobakami, 1916) reż. Edward Puchalski 306, 371
- Polska (1916) 491, 556
- Polska krew 154
- Pomszczona krzywda (1912) reż. Zygmunt Wesoťowski (?) 547
- Popisy gimnastyczne na boisku przy ul. Jasnej w Częstochowie (1917) real. Władysław Krzemiński 477, 558
- Popisy gimnastyczne w Agrykoli podczas Wielkiej Kwesty w dniu 9 czerwca (1916) 556
- Popisy gimnastyczne w Agrykoli uczniów szkół polskich (1915) 455-456, 555
- Popisy lotnicze awiatora p. Szpicberga z p. Mrozińską – patrz Wzloty Szpicberga z Mary Mrozińską
- Popisy lotnicze Wasiliewa i Kuźmińskiego 14 maja w Wilnie (1914) 30, 555
- Porażka Niemców w Champagne (1915) 306
- Portrety członków Rady Stanu (1916) 463, 558
- Postkarten-Modells (Modelka z pocztówki, 1917 reż. Heinrich Bolten-Baeckers 62
- Poszukuje się dekoratora (?) 183
- Poświęcenie kościoła na Wielkiej Pohulance w Wilnie (1914) 479, 555
- Poświęcenie krzyża na stokach Cytadeli – patrz Obchód rocznicy 5 sierpnia 1864 roku
- Potop (1915) reż. Piotr Czardynin 94, 131, 144-150, 201, 232, 237, 305, 307, 310-312, 314, 572
- Powietrze, jego skład, przemiany i właściwości (?) 271
- Powodzenie oręża rosyjskiego (?) 306
- Powrót rozbitków morskich (?) 202
- Pozdrowienia znad przepaści (?) 234
- Pożar Goťofiejewskoj galerii w Moskwie (Pożar Galerii Goťofiejewskiej w Moskwie, 1912) real. Piotr Nowicki 300
- Pożar miasta Łodzi pod odstąpieniu Niemców (Grandioznoj pożar w Łodzi poslie odstupułienija Giermanciew, 1914) 473, 560
- Pożar tartaku przy ulicy Dobrej w Warszawie (1914) 23, 555
- Praca sądu krakowskiego na ewakuacji w Ołomuńcu (1917) 490, 558
- Pribytyje prziedzidenta francuzskoj riespubliki Rajmonda Puankarje w Pietierburg (Przyjazd prezydenta Francji do Petersburga, Przyjazd Poincarégo do Petersburga, 1914) real. Mieczysław Domański 296-297

- Pribytie w Moskwu eszelona plennych awstrijciew iz Pieriemyszlia (Przybycie do Moskwy pociągu z jeńcami austriackimi z Przemyśla, 1915) 563
- Priebywanie gosudaria imperatora w diejstwujuszczej armii (Pobyty imperatora w armii czynnej, 1914) 561
- Priebywanie gosudaria w diejstwujuszczuju armiu (Pobyty imperatora w armii czynnej, 1914) 561
- Priebywanie gosudra imperatora w [Polszie] i na pieriedowych poziciach (Pobyty imperatora w [Polsce] i na czołowych pozycjach, 1914) 561
- Priebowanije jego wysociestwa emira bucharskogo w gostiach gosudara imperatora w Liwadii (Pobyty jego wysokości emira Buchary w rezydencji imperatora w Liwadii, 1910), real. Aleksander Jagielski 281
- Pried Pieremyszliem (Przed Przemyśłem, 1915) real. Erkol 563
- Primadonna kinematografu (Der Filmprimadonna, 1913) reż. Urban Gad 66
- Priujut-korabl imieni naslednika cesariewicza Aleksieja Nikofajewicza w Siewastopolie (Okręt-ochronka imienia następcy tronu cesarzewicza Aleksieja Nikofajewicza w Sewastopolu, 1911) real. Piotr Nowicki 300
- Proces księżnej Mieszczerskiej (?) 103
- Procesja na Jasnej Górze 2 czerwca 1918 roku (1918) 478, 559
- Prodanaja stawa (Sprzedana stawa 1917) reż. Arnold Szyfman 319, 321
- Proizwodstwa plietonej miebieli (Produkcja mebli z plecionek, 1913) real. Piotr Nowicki 300
- Jubilejnyje torżiestwa w Moskwie (Jubileuszowe uroczystości w Moskwie, 1913) real. Piotr Nowicki i A. Winkler 300
- Proklamowanie Królestwa Polskiego – patrz Historyczny dzień Polski
- Promenaden-Konzert (Koncert na promenadzie 1914) prod. Max Müller 31, 555
- Prożiektornaja stancia (Stacja reflektorów, 1913) 282
- Pruska kultura (1908) reż. Mordechaj (Mordka) Towbin 165
- Przechadzka entomologiczna (?) 270
- Przed sądem (1914) 77, 564
- Przegład ćwiczebny w Wilnie (1914) 480, 555
- Przegład milicji miejskiej na placu Broni (1918) 447, 471, 559
- Przegład wojsk polskich w Ostrowi w obecności ks. regenta Lubomirskiego (1918) real. Antoni Bednarczyk 447, 471-472, 559
- Przejazd po Dunaju (?) 349
- Przejście wojsk rosyjskich przez rzekę San po zwycięstwie nad Austriakami (Pieriechod russkich czeriez rieku San poslie pobiedy nad awstrijcami, 1914) real. Erkol 480, 560
- Przekleństwo losu – patrz: Kara Boża
- Przeklęta niech będzie wojna (?) 225
- Przetłamanie frontu pod Gorlicami (1915) 433
- Przemysł bawelny (1915) 271
- Przerwanie frontu galicyjskiego. Tarnów. Gorlice. Brześć Litewski (1915) 173, 564
- Przerwanie frontu włoskiego Udine-Tagliamento (1917) 174
- Przesady (1912) reż. Józef Ostoja-Sulnicki 351
- Przez pomyłkę (?) 159
- Przy kominku (U kamina, 1918) reż. Piotr Czardynin 314
- Przybycie do Berlina załogi pancernika Wolf (1918) 176

- Przybycie do Tyflisu namiestnika cesarskiego J. C. W. Księcia Mikołaja Mikołajewicza (Prijezd w Tiflis awgustiejszego namiestnika J. I. W. na Kawkazie wielkiego kniazia Nikołaja Nikołajewicza, 1915) 306
- Przybycie legionów do Warszawy – patrz Uroczyste wkroczenie legionów do stolicy
- Przybycie uzupełnień na dworzec w Łowiczu (Ankunft neuer Ersatztruppen auf dem Bahnhof in Lowitsch, 1915) 9, 452-453, 564
- Przygody Antosia w Moskwie (?) 318
- Przygody profesora Ossiana – patrz Szkielec
- Przyjaciel mego męża (?) 197-198
- Przyjaciółka (?) 159
- Przyjazd Jego Cesarskiej Mości do Wilna 25 września 1914 r. (1914) 479
- Przyjazd Jego Wysokości Króla Saskiego (Prijezd jego wielicziestwa korola saksonskiego, 1914) 295-296
- Przyjazd Maksza Lindera do Moskwy (Maks Linder prijechał w Moskwu, 1913) 59
- Przyjazd ministra spraw wewnętrznych Makłakowa do Warszawy (1914) 22, 555
- Przyjazd pułkownika Minkiewicza z niewoli rosyjskiej (1918) 471, 559
- Przyjazd warszawskiego generał-gubernatora gen. Żylińskiego (1914) 22, 555
- Przysięga Halki (Halka's Gelöbnis, 1917) reż. Alfred Halm 389
- Przyszła Ruś (?) 306
- Przyszłość Polski bez alkoholu (1917) 276, 465
- Przywitanie Legionów (1916) real. Marian Fuks 461, 556
- Puchar szczęścia i goryczy (Die nach Glück Und Liebe suchen, 1917) 493
- Quambashiva – patrz Arabella
- Quo vadis (1912) reż. Enrico Guazzoni 63-66, 138, 148, 190, 215, 312, 352, 438, 519
- Razorużenie anarchistów (Rozbrojenie anarchistów, 1918) real. Piotr Nowicki 301
- Riedut i sposoby priedolienia prowołocznych zagrażdienij (Reduta i sposoby przedzierania się przez drut kolczasty, 1913) 282
- Rodzina Cwi (Die miszpuche Cwi, 1916) 329-330, 569
- Rodzina Krzesińskich (?) 211
- Rok 1812 (1812 god, 1912) 43, 293
- Rokowania pokojowe w Brześciu (1918) patrz Pertraktacje pokojowe w Brześciu Litewskim
- Rosyjskie miasto Lwów – patrz W rosyjskim Lwowie
- Rozpacz matki (La mia vita per tua!, 1914) reż. Emilio Ghione 78
- Rozpasana (Zügelloses Blut, 1917) 390
- Rozporek i Ska (1918) reż. Konrad Tom 367, 398-399, 423, 569
- Róża haremu (Die Rose von Dschiandur, 1918) reż. Alfred Hälm 217, 389
- Rustan i Ludmiła (1914) reż. Władysław Starewicz 314
- Russkaja Galicia (1914) 561
- Russkaja patrioticzeskaja chronika Głagolina (Rosyjska, patriotyczna kronika Głagolina, 1914) real. A. Pieczkowski 304, 561
- Rutowski wybawca Lwowa (1916) real. Norbert Siegelbaum 487-488, 556
- Rycerz Czerwonego Domu (Le Chevalier de Maison-Rouge, 1914) reż. Albert Capellani 231
- Rzym za Nerona (Nerone e Agrippina, 1914) reż. Mario Caserini 65-66, 131, 230
- S dymom pożarów (Z dymem pożarów, 1916) reż. Edward Puchalski 313, 571

- S teatru wojennych dziejstwi (Z teatru działań wojennych, 1915) 562
- Salambo (1914) reż. Domenico Gaido 188, 438
- Samotny grób (Die Tochter de Gräfin Stachowska, 1917) reż. Otto Ripert 217
- Saszka Seminarzysty (Saszka Seminarist – russkij Rokambol, 1915)
reż. Czesław Sabinski 306, 316
- Sąd Czerwonego Fezu (?) 105
- Sceny z opery Fra Diavolo G. Meyerbeera (1914) 80
- Sceny z życia Legionów – patrz Legiony Polskie w ogniu
- Sceny z życia Legionów na froncie – patrz Legiony Polskie w ogniu
- Sen paskarza (1918) reż. Stanisław Dobrzyński 395-396
- Serce i bliźni dla ojczyzny (Mit Hertz Und Hand fürs Vaterland, 1915) reż. Jacob
i Luise Fleck 196-197
- Sezonowa miłość (1918) reż. Aleksander Hertz 236, 278, 396-398, 569
- Shylock z Krakowa (Der Shylock von Krakau, 1913) reż. Carl Wilhelm 34, 217, 312
- Siedem lat nieszczęść (Seven Years Bad Luck, 1921) reż. Max Linder 340
- Sierdce broszennoj wołkam (Serce ofiarowane wilkom; 1917) reż. Arnold Szyfman 321
- Sierota (Die Tochter der Landstraße, 1915) reż. Urban Gad 159
- Skandal w eleganckim świecie – patrz Wróg tanga
- Skrzydlaty zwycięzca (1924) reż. Zygmunt Wesołowski 539
- Skutki granatów w Łodzi i okolicy (1915) 473, 563
- Słodycz grzechu (1914) reż. Edward Puchalski 35-36, 42, 213, 237, 349-350, 353, 503, 566
- Smotr młodych żołdat lejbgwardiejskiego pułka (Przegląd młodych żołnierzy z pułku lejbgwardii,
1911) real. Aleksander Jagielski 281
- Sobaczcie nasliectwo (Psia spuścizna, 1917) reż. Edward Puchalski 572
- Spacer w Alejach Ujazdowskich (1914) 23, 555
- Spartakus (Spartaco, 1913) reż. Giovanni Enrico Vidalli 231
- Sport garnizonu wojskowego 10-tej armii na Antokolu w Wilnie (1917) 482, 558
- Sport-Fest der Radfahrer (Święto sportowe rowerzystów, 1914), real. Max Müller 31, 555
- Sprzedana narzeczona (Prodaná nevěsta, 1913) reż. Max Urban 16
- Stawka Wierchownogo Gławnokomandujuszczego wo wriemia priebywanija J.I.W. Gosudara
Imperatora po Łuczaju padjenia Pieriemyszlja (Sztab naczelnego dowództwa w czasie pobytu
Imperatora, po upadku Przemysła, 1914) real. Mieczysław Domański 297, 563
- Strasliwa katastrofa budowlana na Pradze (1914) 22-23, 555
- Straszna zemsta (Strasznaja miest', 1913) reż. Władysław Starewicz 213
- Strażnica kolejowa w Karpatach (?) 155
- Strzał (1922) reż. Danny Kaden i Władysław Lenczewski 552
- Strzał we śnie (?) 157
- Studenci (1916) reż. Aleksander Hertz 192, 199, 351, 359, 365, 374-376, 426, 550-552, 567
- Studenci Warszawy – patrz Studenci
- Student z Pragi (Der student von Prag, 1913) reż. Stellan Rye 338
- Student i nieznakomka (Student i nieznajoma, 1915) reż. Władysław Lenczewski 573
- Sufrażistki (Sufrażystki, 1915) 573
- Swidanije gosudara imperatora s giermanskim imperatorom w Postdamie (Spotkanie cara
z cesarzem niemieckim w Poczdamie, 1910) real. Aleksander Jagielski 281
- Syn chirurga (?) 349

- Szaleją wichry miłości (Wenn Menschen reif zur Liebe werden, 1916) reż. Fern Andra 223
- Szaleńcy (1928) reż. Leonard Buczkowski 548
- Szkielec (Das Skellet, 1916) reż. Richard Eichberg 224
- Szkoła polskiej artylerii (1918) 471, 559
- Szpieg (1915) reż. Witalis Korsak-Gołogowski (?) 364, 566-567
- Sztandar wolności (1935) reż. Ryszard Ordyński 525-528
- Śladami Kaina (?) 229
- Śluby ułańskie (1934) reż. Mieczysław Krawicz 351
- Śmiertelna walka o kobietę (?) 189
- Śpiew łabędzi (1914) 37, 564
- Święto Bożego Ciała w Wilnie 8 czerwca 1914 r. (1914) 30, 555
- Święto Narodowe w Warszawie – patrz Wielki pochód narodowy 3 maja
- Święto strzelców na Górnym Śląsku (1915) 492, 556
- Tajemnica Adrianopola (1913) 288
- Tajemnica Alei Ujazdowskich (z cyklu Tajemnice Warszawy, 1917) reż. Aleksander Hertz 365, 381-383, 386, 567
- Tajemnica carskiej ochrony czyli Polska w niewoli caryzmu (?) 217
- Tajemnica czarnego morza (Tajna czarnego morza, 1915) reż. B. Martow 515
- Tajemnica królowej (Tajna koroliewy, 1919) reż. Jakow Protazanow 139
- Tajemnica Petersburga (?) 129
- Tajemnica pokoju nr 100 (1914) reż. Kazimierz Kamiński 328, 331-333, 512-513, 565
- Tajemnica śmierci (Smiertju raskrytaja tajna, 1916) reż. Władysław Lenczewski 318
- Tajemnica X Pawilonu Warszawskiej Cytadeli (Pavillon der Zitadelle, 1916) reż. Danny Kaden 156-157
- Tajemnice Nalewek (1921) reż. Franciszek Zyndram-Mucha 539
- Tajemnice ochrony kijowskiej (Das Geheimnis des Kiewer Prozesses, 1914) 412
- Tam gdzie nie ma praw (?) 159
- Tam w dolinie koło młyna (?) 171
- Tango – jak go tańczą w Paryżu (1914) 338
- Tango (1913) 213, 318, 338, 564
- Taniec śmierci (Das Ende vom Liede, 1918) reż. Willy Grunwald 205
- Tanki angielskie pod Cambrai (1917) 174
- Tannhäuser (1913) reż. Lucius J. Henderson 68
- Telefon oskarzycielem (?) 50
- Terje Vigen (1917) reż. Victor Sjöström 198
- Topiel (Bezdna, 1917) reż. Władysław Lenczewski 431, 442-443, 569
- Torzestwo 35-letniego jubileja mńskiego wolnopożarskiego obszczestwa (Uroczystość jubileuszu 35-lecia mińskiego towarzystwa przeciwpożarowego, 1911) real. Piotr Nowicki 300
- Tragedia Iwana (Ivan Koschula, 1914) reż. Richard Oswald 155
- Tragedia w sandomierskim zamku – patrz Zacczarowane koło
- Tragiczna pomyłka (Der Katzensteg, 1915) reż. Max Mack 97
- Tragiczne dzieje białych niewolnic – patrz Białe niewolnice
- Tragizm życia wiecznego (Theophrastus Paracelsus, 1961) reż. Joseph Delmont 191
- Transatlantyk Jupiter (La danse héroïque, 1914) reż. René Leprince i Ferdinand Zekka 65
- Traviata (Camille, 1915) reż. Albert Capellani 196

- Trilby. Kobieta w szponach hipnotyzera (Trilby, 1915) reż. Maurice Tourner 190
- Troki w Brześciu Litewskim – patrz Dalszy ciąg rokowań w Brześciu Litewski
- Trofea wojsk rosyjskich spod Lwowa – patrz Trofea zdobyte pod Lwowem przez Rosjan na Austriakach
- Trofea zdobyte pod Lwowem przez Rosjan na Austriakach (Trofieje naszych pobied, wzięte u awstrijców pod Lwowem 1914) 447, 560
- Trojka – patrz Gajda, trojka
- Troki – jezioro o ruiny starego zamku (1914) 479, 555
- Trójka oszustów (?) 122
- Trzy córki na wydaniu – patrz Chcemy męża
- Trzy znaki (Drei Zeichen am Kreuzweg, 1914) reż. Willy Zeyn 225
- Tunel (Der Tunnel, 1915) reż. William Wauer 105, 121, 445
- Turniej młodzież w parku Sobieskiego w Warszawie (1918) 469, 559
- Twarz w oknie (?) 159
- Tygodnik Eiko nr 16 (1915) 474, 563
- Tygodnik Eiko nr 6 (1915) 474, 563
- Tygodnik Messtera nr 9 (1915) 9, 452, 564
- Tygodnik Urzędu Filmowego Wojska Polskiego nr 1 (1918) 468-469, 559
- Tylko raz w rok (Tolko raz w godu, 1914) reż. Jewgienij Baeur 93
- Ubój (Die szichte, 1914) reż. Abraham Izak Kamiński 328, 565
- Umierający łabędź (Umirajuszczij liebied', 1917) reż. Jewgienij Bauer 140
- Upadek i oddanie Przemyśla 9 marca 1915 roku (Padienije i sdacza Pieremyszlia 9 marta 1915 goda, 1915) real. Piotr Nowicki 300, 448-449, 562
- Uroczyste otwarcie Rady Miejskiej stołecznego m. Warszawy (1916) 458, 557
- Uroczyste powitanie Legionów przez stolicę Polski – Warszawę. Wspaniała uroczystość w Alejach Ujazdowskich i na placu Saskim – patrz Uroczyste wkroczenie Legionów do stolicy
- Uroczyste wkroczenie Legionów do stolicy (1916) 175, 461-462, 481, 527, 544, 557
- Uroczystości Bożego Ciała z udziałem Legionów Polskich (1917) 464, 558
- Uroczystości kościuszkowskie w Otwocku 18 sierpnia (1918) 471, 559
- Uroczystości kościuszkowskie w Warszawie (1917) 466, 558
- Uroczystości prezydenta Rutowskiego – obrońcy polskiego Lwowa – patrz Rutowski wybawca Lwowa
- Uroczystości w Częstochowie 19 maja (1914) 27, 555
- Uroczystości wprowadzenia Rady Regencyjnej (1917) 222, 467, 537, 567, 558
- Uroczystość 125-lecia Konstytucji 3 Maja (1916) 457
- Uroczystość otwarcia Uniwersytetu Warszawskiego w dniu 15 listopada 1915 r. (1915) 456, 556
- Uroczysty obchód 3 Maja z udziałem Legionów Polskich (1917) 463
- Uroczysty obchód 125 rocznicy 3 Maja 1916 r. w Warszawie (1916) prod. Eiko lub Messter 457, 564
- Uroczysty obchód 125 rocznicy 3 maja w Warszawie – patrz Wielki pochód narodowy 3 maja
- Uroczysty obchód 3 Maja w Warszawie i Łodzi (1916) real. Michał Daszewski 474, 557
- Uroczysty obchód Legionów Polskich (1917) 459
- Uwolnienie pana Klemensowskiego (1914) real. Marian Fuks 20, 555
- W atmosferze grzechu (W atmosferze griecha) – patrz Słodycz grzechu

- W austriackiej niewoli. Bohaterstwo Polki w obecnej wojnie (1914) 448
- W głównej kwaterze (1918) 217
- W ogniu słowiańskiej burzy (W ogni stawianskoj buri, 1914) reż. Władimir Gadin 105, 152, 166
- W pogoni za milionami (Easy Money, 1914) reż. Phillips Smalley 159
- W rękach bandytów (?) 349
- W rosyjskim Lwowie (W russkom Lwowie, 1914) 482, 561
- W syberyjskich katogach (1917) 119, 220-221, 235, 440
- W szponach ochrony – patrz Ochrona warszawska i jej tajemnice
- W tajgach Sybiru – patrz W syberyjskich katogach
- W Tarnowie (1915) real. Piotr Nowicki 300, 563
- W wirze zepsucia (?) 200
- W zdobytej Warszawie (1915) 484, 564
- W zdobytym Lwowie (Zdobyty Lwów, 1914) 448
- Wakacje Maksy (Le vacances de Max, 1914) reż. Max Linder 67
- Walka o władzę nad światem (?) 185, 199, 202
- Walka o władztwo nad światem – patrz Walka o władzę nad światem
- Walka o władztwo świata – patrz Walka o władzę nad światem
- Walka powietrzna aeroplanów rosyjskich z nieprzyjacielskimi (Boj w wozduchie – podwíg russkogo awiatora, 1914) 167
- Walka w lesie augustowskim (1914) 481, 563
- Walki austriacko-rosyjskie koło Przemyśla, Kołomyi i innych miejscowości na terenie galicyjskim (1915) 475, 564
- Walki I Brygady Legionów (1914) 542, 555
- Walki Legionistów II Brygady pod Czerniowcami (1916) 308, 485, 538, 564
- Walki o Kołomyję (1915) 492, 564
- Walki o Tarnopol (1917) 466, 558
- Walki w okolicach Antwerpii (1915) 171
- Walkirie (1903) real. Kazimierz Prószyński 553
- Wanda Barska (z cyklu Tajemnice Warszawy, 1917) reż. Aleksander Hertz 385-386, 568
- Warszawa (1914) real. Erkol 561
- Warszawa i Modlin (1915) 484, 564
- Warszawa w chwili obecnej (1916) 459, 557
- Warszawa w kinematografie – patrz Warszawa w chwili obecnej
- Warszawa w oczekiwaniu Piłsudskiego (1918) 492
- Wawrzyny i miłość (?) 157
- Wczorajsze posiedzenie Rady Miejskiej (1916) 460, 557
- Wejście Legionów Polskich do Warszawy – patrz Uroczyste wkroczenie Legionów do stolicy
- Wesele króla gór (Rübezahls Hochzeit, 1916) reż. Paul Wegener, Rochus Gliese 98
- Wesele ks. Kasyldy (Die Hochzeit der Cassilda Mediadores, 1917) reż. Emerich Hanus 477
- Wesele (?) reż. Edward Puchalski 313
- Weseli kowale (?) 80
- Wesoły obiadek (?) 349
- Widoki Warszawy w chwili obecnej (1918?) 459
- Widoki Wilna (Widy Wilno, 1915) 480
- Widoki Kalisza (Widoki Kalisza, 1914) 561

- Wieczna młodość (1926) reż. Henryk Bigoszt 549
- Wieczny mrok (Die Ewie Nacht, 1916) reż. Urban Gad 463
- Wielka wojna narodów (Wielikaja jewropiejskaja wojna narodow 1914) 513, 561
- Wielka wojna wszechświatowa (Wielikaja wojna narodow, 1914) 306, 561
- Wielki dzień sportowy w Warszawie – patrz Wielki dzień w Warszawie
- Wielki dzień w Warszawie (1914) 25, 341, 555
- Wielki pochód narodowy 3 maja (1916) 191, 456, 557
- Wilanów – letnia rezydencja króla Jana III (1918) 454, 559
- Wilanów siedziba królewska – patrz Malowniczy Wilanów
- Wizyta Jego Cesarskiej Mości Najjaśniejszego Pana w twierdzy iwangrodzkiej (Gosudar imperator w iwangorodskoj krieposti poslie odstupienija Niemciew, 1914) 450, 560
- Wizyta Mikołaja II we Lwowie i Przemyślu (1914) 482
- Wjazd brygadiera Józefa Piłsudskiego do Warszawy (1916) real. Marian Fuks 461, 557
- Wjazd generał-gubernatora – patrz Przyjazd warszawskiego generał-gubernatora gen. Żylińskiego
- Wjazd księcia Bawarskiego do Warszawy (1915) 452, 456, 556
- Wkroczenie armii niemieckiej do Łodzi (1914) 473, 563
- Wkroczenie Legionów Polskich do Warszawy 1 grudnia 1916 r – patrz Uroczyste wkroczenie Legionów do stolicy
- Wkroczenie wojsk naszych do Lwowa po opuszczeniu go przez Rosjan 22 czerwca 1915 r. – patrz Zdobycie Lwowa
- Włastielin (Łoż, łoż, łoż, 1917) reż. Arnold Szyfman 321
- Wodospady Niagary (?) 349
- Wodospady norweskie (?) 232
- Wodospady w zimie (?) 349
- Wojna i pokój (Wojna i mir, 1915) reż. Władimir Gardin, Jakow Protazanow 151, 231
- Wokoło Szkocji (?) 233
- Woltyżer Saszka (Saszka-Najezdnik, 1916) reż. Władystaw Starewicz 217
- Wozraszczenie russkich poddanych iz plena (Powrót rosyjskich poddanych z niewoli, 1914) 561
- Wprowadzenie Rady Regencyjnej – patrz Uroczystości wprowadzenia Rady Regencyjnej
- Wróg alkoholu (?) 229
- Wróg tanga (1914) reż. Seweryn Majde 328, 336-339, 565
- Wsienarodnoje moliebstwie 10 oktiabria 1914 goda na Erewanskoj Płuszczadi po słuuczaju pobiedy dobliestnoj russkoj armii nad Giermancami pod Warszawoj (1914) 561
- Wskrzeszenie Państwa Polskiego – patrz Historyczny dzień Polski
- Współczesna Messalina (?) 232
- Wściekły rywal (1916) reż. Aleksander Hertz 221, 238, 372-373, 507, 567
- Wśród huku armat reż. Edward Puchalski 313
- Wu iz main Chase (Gdzie jest moja Chasia, 1912) reż. Salomon Akarski 226
- Wybrzeża rzeki Willi (1914) 30, 555
- Wyjazd Hindenburga na pozycje (1916) 233-234
- Wyklęta córka (Di farsztojsene tochter, 1915) reż. Abraham Izak Kamiński 329-330, 565
- Wyklęta Rachel – patrz Wyklęta córka
- Wyklęte (?) 199
- Wykolejeni (1912) reż. Kazimierz Kamiński 353
- Wyprawa myśliwska do Afryki (?) 137, 236

- Wyprawy myśliwskiej w puszcze i stepy Afryka – patrz Wyprawa myśliwska do Afryki
- Wścigi cyklistów w Sosnowcu (1915) 492, 556
- Wzięcie przez wojska rosyjskie miasta Lwowa (1914) 480
- Wzięcie Rygi (1917) 466
- Wzlot Szpicberga z panią Mrozińską – patrz Wzloty Szpicberga z Mary Mrozińską
- Wzloty Haber-Włyńskiego na moskiewskim aerodromie (Poliet awiatora A. B. Gabier-Włyńskiego, 1914) real. B. Rossinski 214
- Wzloty Pégouda w Warszawie (1914) 25, 555
- Wzloty Szpicberga z Mary Mrozińską (1914) 24, 341, 554
- Z dni świtu Polski (1918) 488-489, 544, 559
- Z dnia na dzień (1929) reż. Józef Lejtes 322
- Z dymem pożarów (S dymom pożarow, 1916) reż. Edward Puchalski 313, 571
- Z frontu galicyjskiego (Wielikoje galicyjskoje srazenie, 1914) real. Erkol 448, 450, 561
- Z frontu włoskiego nad rzeką Piave (1918) 174
- Z placu boju w okolicach Warszawy. Błonie. Rokitno. Raszyn. Józefów (S poliej strażeni Błóż – Rokitno – Joziemow, 1914) 166, 447-448, 561
- Z placu boju. Pruszków-Żbików-Żyrardów-Koluszki (1914) 166, 448
- Z światła do ciemności (?) 122
- Z żołnierskich czasów Moryca Wasserstahla na froncie walk z Rosją w Galicji (Moritz Wasserstrahl als Stratege, 1916) reż. Felix Salten 155
- Za wolność Tyrolu (1915) 232
- Zaczarowane koło (1915) reż. Aleksander Hertz (?) 191, 199, 202, 221, 361-364, 454, 459, 470, 566
- Zajęcie Skierniewic. Marsz z Łowicza do Warszawy. Atak strzelców na bagnety (1915) 484, 564
- Zajin wabs Man (Matżeństwo na rozdrożu, 1916) 329-330, 565
- Zakłady metalurgiczne (?) 330
- Zaprzysiężenie wojsk polskich na placu Saskim w Warszawie i na Wawelu w Krakowie 13 grudnia – Rewie wojsk polskich (1918) 472, 669
- Zatmienie słońca w Moskwie 4 kwietnia 1912 goda (Zaćmienie słońca w Moskwie 4 kwietnia w 1912 roku, 1912) real. Piotr Nowicki 300
- Zawarcie pokoju z Rumunią (1918) 175
- Zbawiciel (?) 200
- Zbliżyły ich fale morza (Skeep som mötas, 1916) reż. Victor Sjöström 158
- Zbrodnicza namiętność ojca (Priestupnaja strast, 1913) reż. Jewgienij Bauer 213
- Zburzenie klasztoru pod Zbylitowską Górą przez nasze haubice w czasie nabożeństwa Moskali w rocznicę urodzin cara (1915) 483, 564
- Zdjęcia z corsa kwiatowego w Agrykoli (1914) 26, 556
- Zdjęcia z derbów i konkursu hippicznego w kole sportowym – patrz Wielki dzień w Warszawie
- Zdjęcia z natury z działań wojennych, cofanie się Austriaków z Galicji i spalone przez nich miasto Niemirów (Oststupienije awstrijciew w Galicii, 1914) 480, 560
- Zdjęcia z natury z okolic Warszawy (Krasoty okriestnostiej Warszawy, 1915) real. A. Chochłowkin 481, 560
- Zdjęcia z obchodu kościuszkowskiego 1817-1917 w Częstochowie 15 października (1917) 478, 558
- Zdjęcia z obchodu setnej rocznicy śmierci Kościuszki w Sosnowcu (1917) 493, 558

- Zdjęcia z pochodu młodzieży i towarzyszt sportowo-gimnastycznych w dniu 30 kwietnia w Częstochowie (1918) real. Władysław Krzemiński 478, 559
- Zdobycie Lwowa (1915) 483, 564
- Zdobycie Przemyśla – patrz Zdobycie Przemyśla przez wojska sprzymierzone
- Zdobycie Przemyśla przez wojska sprzymierzone (1915) 450, 564
- Zdobycie Troi (La caduta di Troia, 1911) reż. Giovanni Pastrone i Luigi Romano Borgnetto 189, 201
- Zdradziecki list (?) 400
- Zemsta cyganki (?) 159
- Zemsta kinooperatora (Miest' kiniematograficzeskogo operatora, 1911) reż. Władysław Starewicz 315
- Zemsta za ojczyznę (?) 94
- Zjazd chłopski w Warszawie (1916) 460-461, 557
- Zjazd sportowy 22-23 września w Warszawie (1918) 471, 559
- Złoty klucz (Złoty kluczyk, 1922) reż. Jaroslav Kvapil 16
- Złote bagno (1918) reż. Aleksander Hertz 221, 393, 395-396, 568
- Zmierzch boga wojny (1918) 189
- Zmięte kwiaty (Smiatyje cwiety, 1915) reż. Władysław Starowicz i Andriej Gromow 150-151
- Zniszczenia w Nidzicy (Die Verwüstungen von Neidenburg, 1915) 452-453, 564
- Zniszczenie Lwowa po opuszczeniu go przez Rosjan (1915) 483
- Zorza słowiańska (Sławianskaja zaria, 1914) reż. Edward Puchalski 312-313
- Zośka – Złota Rączka (Sońka – zołotaja ruczka. Prikliuczenia znamienitoj awanturistki Sofii Bliuwsztejn, 1914- 1915) reż. J. Juriewski (I-IV seria), Władimir Kasjanow (V-VI seria), A. Czargonin (VII seria) 151, 455, 515
- Zouza (1911) reż. Reinhard Bruck 279
- Zwierzyniec (?) 271
- Zwołanie Rady Stanu i jej pierwszego posiedzenia (1917) 463, 558
- Zwycięstwo serca (Der Sieg der Herzens, 1915) reż. Rudolf Biebrach 197
- Zza kulis filantropii (?) 225
- Żenszczyzny, budtie izjaszczny (Kobiety, bądźcie eleganckie, 1915) reż. Włodzimierz Lenczewski 572
- Żiwopisnaja Moskwa (Malownicza Moskwa, 1911) real. Piotr Nowicki i A. Winkler 300
- Żona (1915) reż. Jan Pawłowski 129, 220, 364, 370-371, 426, 506, 567
- Żona przyjaciela – patrz Fatalna godzina
- Żółty paszport (Der Gelbe Schein, 1916) reż. Eugene Illés, Victor Jansen, Paul L. Stein 365-366, 390
- Żółty płomień (The Yellow Flame, 1914) reż. Thomas H. Ince 159
- Żubry w Białowieży (1918) 469, 559
- Życie sepii (?) 270
- Życie to farsa (?) 511
- Żywa lalka (?) 232
- Żywot Chrystusa – patrz Żywot Jezusa Chrystusa
- Żywot Jezusa Chrystusa (Christus, 1916) reż. Giulio Antamoro 507, 518

Indeks nazwisk

- Abel Richard 43, 46, 266, 582
Achmatowicz Aleksander 408, 574
Ackerknecht Erwin 523-524
Adler Juliusz 565
Adler Victor 175
Adler Wacław 356-357, 385, 566
Adwentowicz Karol 547
Ajzenberg Motl 565
Akarski Salomon 226
Albers Hans (właśc. Hans Phillip August Albers) 389
Albert I Koburg, król Belgii (właśc. Albert Leopold Klemens Maria Meinraid) 150, 313, 509
Albert Saski (właśc. Fryderyk August III Saski) 295-296
Albertini Luciano 231
Albinowski Roman 544
Albrecht E. 19
Aleksander III Romanow 281, 415
Aleksandra Romanowa (właśc. Alicja Wiktorja Helena Ludwika Beatrycze Hessen-Darmstadt) 292
Aleksiejew Michaił 91
Aleksiejewa-Mieschijewa Warwara 321
Amfitieatrow Aleksander 306
Amundsen Roald (właśc. Roald Engelbregt Gravning Amundsen) 59-62
Anczyc Władysław Ludwik 33, 401, 436
Anděl Jaroslav 498, 582
Andriejew Leonid 92, 157
Andrzejewski Marek 71, 574
Annunzio Gabriele d' 100, 142, 212
Anschütz Ottomar 508
Antoine André 43, 47
Apfelbaum Michał 329, 565
Arbrow T. 321
Arcybaszew Michaił 232, 370-371
Arkawin Helena 567-568
Armatys Leszek 356, 574
Arnim von (?) 108
Arsztejn Marek 329
Asz Szalom 329
Augustowski Kazimierz 81, 346, 365-366, 404, 413
Avenarius Bolesław 91
Azagarow Gieorgij 572
Bacciarelli Marcello 399
Bach Jan Sebastian 518
Bach Tatiana 572
Balcerzak Władysław 10, 86, 327, 574, 586
Baliński Ignacy 260
Balk Aleksander 340
Balzer Oswald 545
Banaszekiewicz Władysław 11, 42, 47, 54, 311, 330, 341, 364, 368, 386, 399, 403, 574, 578
Bandurski Władysław 545
Bantkie-Stężyński Aleksander 277
Barancewicz Zoja 139
Bark Piotr 247
Barszczewski P. 95
Bartieniew Aleksander 425
Bartłomiejczyk Edmund Ludwik 437
Barwiński Henryk (właśc. Henryk Teodor Hertz) 549
Bataille Henry Félix Achille 99
Bator Monika 177, 574

- Batowski-Kaczor Stanisław 187
Bauer (?) 368
Bauer Jewgienij 213, 306, 310
Bauer Lina 572
Baumfeld Gustaw Bolestaw 152-154, 277
Baytel Franciszek 134
Bazyłow Ludwik 31, 574
Bech Lili (właśc. Lily Beck Magnussen) 158
Bednarczyk Antoni 333, 385, 399, 472, 558-559, 566-567
Bein Stanisław 136
Bejlis Menachem Mendel 300, 412
Bek-Nazarow Amo (właśc. Hamo Beknazarian) 320-321
Belina Anna (właśc. Izydora z Schiller de Schildefeldów) 386, 568
Belmont Leo (właśc. Leopold Blumental) 151, 225, 415, 512, 516-517
Bełdowski Jan 91
Bergson Henri 508
Berman Adolf 329, 565
Bernard Tristan (właśc. Paul Bernard) 318
Berneck Ignacy 262
Bertini Francesca (właśc. Elena Seracini Vitiello) 108, 118, 124-125, 138, 157, 489
Beseler Hans Hartwig von 117, 262, 400, 403, 446, 460-461, 467, 537
Besser Benno 445
Besser M. 19
Bethmann Hollweg Theobald Theodor Friedrich Alfred von 431
Beumers Birgit 574
Beylin Stefania 36, 309, 359, 368, 383-384, 402, 405, 408, 445, 574, 581
Białostocki Jerzy 91
Bicenkowa Anastazja 468
Biegański Wiktor 193, 445, 570
Biel Urszula 72, 574
Bielska Józefina (właśc. Józefa Gwiżdż) 36, 77, 499, 564
Bielski F. S. 289
Bietosielska-Biełozierska Nadieżda 282
Biernacki Kazimierz aktor (1883-1970) 566
Biernacki Kazimierz pisarz (1892-1976) 574
Biernacki Mieczysław 234
Biernacki Wacław 346
Bigoszt Henryk Wieńczywał 549
Bilczewski Józef 486
Biliński Leon 433-435
Biske Ryszard 322
Biskupski Łukasz 28-29, 336, 574, 578
Bizet Georges (właśc. Alexandre-César-Léopold Bizet) 77, 79-80
Blom August (właśc. Martin August Blom) 61, 65, 67, 200
Blom Ivo 44
Błaszczyński Czesław 68
Bober Jerzy 282, 319, 581
Bobrinski Gieorgij 179
Bocheńska Janina 13, 308, 574, 578
Bodger Alan 578
Boelke Robert (właśc. Robert Zdzistaw Ksawery Böhlke) 549
Bogucki Andrzej 381, 567-568
Böhm-Ermolli Eduard Freiherr von 170, 483
Boles John 553
Bolestawski Ryszard (właśc. Bolestaw Ryszard Szrednicki) 167, 324
Bolesta-Wydźga Stefan 257
Bolewski Kazimierz 239
Boller Ludwig 180
Bologna Lotaria 507
Bolten-Baeckers Heinrich (właśc. Heinz Bolter-Baeckers) 62, 97
Bonn Ferdinand 97
Bończa Rafaela 238, 374, 381, 383, 567-568
Bordi Raul 78
Borelli Lyda 99, 138
Borkowski Jan 581
Borodziej Włodzimierz 12, 575
Borowska Józefa 94
Borsukiewicz W. 81
Borycki Jerzy 138, 140, 324
Bosstek von (?) 125
Bottomore Stephen 161, 284, 575, 578
Bouchaud Émile-Marie 279
Boušova Kateřina 12, 16, 575
Bożewska Helena 157, 318, 442, 569

- Brady Alice (właśc. Mary Rose Brady) 142
Bratkiewicz Władysław 342
Braun Brigitte 413, 431, 541, 578
Breszko-Brieszkowski Nikołaj 321
Briański Witalij 572
Brieux Eugène 107
Briusow Walerij 288
Brockmann Stephen 575
Brodziński-Orwicz Lech (właśc. Leopold Trzebuchowski) 309, 351, 356-357, 366-367, 389, 416
Brojdo Sergiusz 76
Broniszówna Seweryna (właśc. Seweryna Chwat) 309, 359, 387, 424, 566, 568
Bronowski Bronisław 338, 564
Brook Clive (właśc. Clifford Clive Hardman Brook) 553
Bruck Reinhardt 279
Bruczówna Halina (właśc. Wanda Helena Bnińska) 26-27, 52, 194, 359, 374, 385-386, 392, 394, 397, 405-407, 414-416, 422, 424, 426, 567-569
Brudek Paweł 575
Brudziński Józef Polikarp 459, 467-468, 558
Brumer Wiktor (właśc. Wiktor Stanisław Brummer) 528
Brun Leon 87, 357, 367, 446, 575
Brun Władysław 550-551
Brydzińska Maria 397, 569
Brydziński Wojciech 139, 157, 304, 318-319, 321-322, 371, 566-567
Brzeski Bolesław 569
Brzoza-Brzezina Ottokar 469
Brzozowski Stanisław 406
Buchner Władysław 347
Bukojemska Jadwiga 365, 566
Bukowski Antoni 255
Bułygin Aleksander 247
Buyno Adam 346
Bystricki M. 360
Čapek Karel 16
Carmi Maria (właśc. Norina Gilli-Matchabelli) 78, 100, 477
Caruso Enrico (właśc. Errico Caruso) 58
Caserini Mario 186, 500
Celmajster Fritz 51-52, 95, 130
Certowicz Stefan 143
Chaberski Emil 426
Chałatowa Maria 572-573
Chałupiec Eleonora 366, 368
Chałupiec Jan 369
Chanżonkow Aleksander 13, 43, 139-140, 280-281, 293, 300-301, 303, 307, 310-312, 314-316, 318, 322-324, 347, 474, 480, 491, 496, 503, 560-563, 572-573, 578, 587
Chanżonkow Antonina 310, 312
Chaplin Charlie (właśc. Charles Spencer Chaplin) 521
Charewicz (Harewicz) Mieczysław 346-347
Charlier (?) 43, 47
Cheruwimow Aleksander 572
Chevalier Maurice Auguste 553
Chimiak Łukasz 348, 575
Chochłowkin A. 481, 560
Chołodnaja Wiera 139-140, 323-324, 572
Chopin Fryderyk 62, 423
Chrzanowski Bernard 73
Chwalba Andrzej 12, 45, 575
Ciesielski J. 54
Claud Allister 553
Cleinow Georg 419
Colman Ronald 553
Conan Doyle Arthur 334
Conti Witold (właśc. Witold Konrad Kozikowski) 351
Cottek G. A. 499
Croisset Francis de (właśc. Frantz Wiener) 395
Croy-Düllmen von Izabella 169, 533
Cybulski Grzegorz (właśc. Grzegorz Cybulka) 549
Cygan Krzysztof Wiktor 533, 538, 582
Cyganiewicz Zbyszko (właśc. Jan Stanisław Cyganiewicz) 220
Czajka Helena 321
Czajka Katarzyna 51, 578
Czajkowski Piotr 93
Czapelski Stanisław Celestyn 319, 321, 424, 568

- Czapski Jan 336, 565
 Czardynin Piotr (właśc. Krasawczikow Piotr) 94, 131, 143-145, 148-150, 201, 206, 232, 237, 305, 310-311, 315, 319, 572
 Czarnowski Henryk 69
 Czechow Antoni 443, 570-571
 Czempiński Jan 136, 405
 Czernicki Edward 227
 Czernicki Leonard 227
 Czernowa N. 154, 306
 Czerpunow E. 496
 Czyński Kazimierz 11
 Czystogórski Ludwik 351
 Czyżowski Kazimierz Andrzej 548
 Ćwikiel Ireneusz 92
 Ćwiklińska Stefania 435
 Danielewski Cyryl 160
 Dante Alighieri 66
 Daskalova Krassimira 345, 582
 Daszewski Michał 474, 476, 557
 Daszyński Ignacy 542
 Davidson Paul 369
 Dąbrowski Edward 346
 Dąbrowski Stanisław 569
 Dąbrowski Szymon 229-230, 232
 Dąbrowski Tadeusz 469
 DeBauche Midkiff Leslie 12, 577
 Deed André (właśc. Henri André Augustin Chapais) 266
 Delmont Joseph (właśc. Josef Pollak) 191
 Delura Sebastian 179, 485, 578
 Denis Léon 335
 Denny Reginald 553
 Desmond Olga (właśc. Olga Sellin) 62, 97
 Deutsch-German Alfred 195, 432, 569
 Dębski Andrzej 349, 431, 434, 541, 575, 578
 Dębski Józef 204
 Dękierowski Aleksander 404
 Dękierowski Mieczysław 404
 Dękierowski Stefan 383-384, 404, 581
 Diederich Helmut H. 579
 Dieriabın A. S. 11, 313, 360, 581
 Dieterle William (właśc. Wilhelm Dieterle) 397
 Diller Erich von 170
 Długosz Roman 74, 581
 Długoszowski-Wieniawa Bolesław 581
 Dmowski Roman 289, 517
 Dobosz-Markowska Waleria 238, 398, 569
 Dobracki Jan 548
 Dobrzańska Aleksandra 568
 Dobrzyński Stanisław 395-396
 Domański Mieczysław 13, 283-288, 291-299, 301-302, 404, 450, 481, 587
 Domostawski Marian 36, 77, 564
 Doraine Lucy (właśc. Ilona Kovács) 367
 Dored John (właśc. Janis Doredas) 294, 301, 527
 Doroszewicz Włás 316
 Doroszkiewicz Marian 256
 Dowbór Muśnicki Józef 222, 469, 558, 581
 Drabik Wincenty 304
 Drac Aleksander 14, 18, 353, 501, 504, 587
 Drac Janina 160
 Drankow Aleksander 280, 455, 573
 Dreher Julian 122
 Drobcunow Wiktor 212
 Drozdowska-Broering Izabela 7, 577
 Drucki-Lubecki Aleksander 435
 Drucki-Lubecki Władysław 350
 Drut Walerian 315
 Drzewicki Adam 468, 539
 Drzewiecki Henryk 507
 Drzewiecki Piotr 135, 254, 467
 Dulęba Maria 35, 42-43, 45, 47-48, 308, 350, 394, 426, 566-568
 Dumas-ojciec Aleksander 29, 145, 231
 Dunin-Brzeziński Jan 581
 Dunin-Wąsowicz Krzysztof 50, 575, 581
 Dunin-Wąsowicz Zbigniew 534
 Dura Tadeusz (Tadeáš Dura) 16
 Dvořák Antoni 379
 Dworkowski Władysław 279-280
 Dybizbański Ludwik 331-332, 513, 565
 Dylewski Stanisław 223, 275-276
 Dyliński Hilary 371, 567
 Działoszyński Moszek 204
 Dzierzbicki Stanisław 146, 581
 Dżunkowski Włodzimierz 30, 554

- Edison Thomas Alva 76, 78-79, 372, 508, 522
Ehrenberg Karol 517
Eichberg Richard Albert 519
Eksteins Modris 575
Ellenzweig Mendel 69, 482, 541
Elsaesser Thomas 574
Elski W. 321
Engel Erwin 197
Erckmann-Chatrian (kolektyw autorów Émile Erckmann i Alexandre Chatrian) 156
Erkol 302-303, 447, 482, 560-563
Ernemann Alexander 81
Étiévant Henri 27
Evert Tadeusz 354, 366, 581
Fabiani Cels F. 274
Fachler M. 226
Fachler R. 226
Fajans Maurycy 342
Feather Francis Bertram 212
Fedeki Alfred 281
Feliński Feliks 91
Ferdynand I Koburg 313
Ferdynand d'Este 196
Ferens Irena 381
Fern Andra (właśc. Vernal Edna Andrews) 125, 223, 493
Ferro Mark 286, 575
Fertner Antoni 13, 26, 36-37, 56, 100-101, 130, 157, 282, 304, 306, 313, 316-319, 322, 397, 443, 570-573, 581, 587
Feuillade Louis 68
Figes Orlando 161, 575
Fijotek Stefan 231-232
Fikejz Miloš 16, 575
Finkelstein Henryk 328, 330, 332, 347, 354, 360-361, 364, 367-368, 512
Fiodorow A. M. 289
Fiszelewicz Herman Mojżesz 329, 565
Fita Stanisław 335, 582
Fleck Jacob 196, 445
Fleck Luise 196, 445
Foch Ferdinand 107
Forestier Laurent le 266
Forestier Louis 319, 321
Fourchadieres Georges de la 164
Franciszek Józef I 171, 174-175, 234, 433
Frankowski Paweł K. 15, 576
Frączkowski Franciszek 437, 569
Frenkiel Siergiej 308, 312
Fried Stanisław 442
Fryderyk arcyksiążę 483
Fryderyk Maria Albrecht Wilhelm Habsburg 533
Frydman Józef 336, 355
Fryze Ludwik 505
Fuks Marian 20, 23, 26-27, 29, 53-54, 102-104, 402, 444-445, 457, 460-461, 463, 554-558, 570
Fuks Marian pisarz 575
Fuksiewicz Jacek 354, 366, 581
Fulman Marian Leon 479
Furmański Adam 96, 439
Gad Urban (właśc. Peter Urban Brunn Gad) 51, 159, 349
Gaj Chan – patrz Gaj Gaja
Gaj Gaja (właśc. Hajk Bydżiszkianc) 425
Gajdarow Władimir 139, 323
Gajusz Juliusz Cezar 56, 436
Galasiewicz Celestyn 180
Galewski Józef 34, 116, 160, 309, 351, 356-357, 360-361, 374, 403, 416, 527, 566-569, 574
Galik Piotr 575
Gallone Carmine 100
Gallone Soava (właśc. Stanisława Winawerówna) 516
Gałczyński Ryszard 51
Gantkowski Romuald 392
Gardin Aleksander 13, 151-153, 166-167, 231, 581, 587
Gardowski Ludwik 437
Gasiński Edward 376, 378, 398-399, 567, 569
Gautier Teofil 334
Gawkowski Robert 502, 577
Gebel Henryk 122
Gembarzewski Stanisław 399
Gereke (?) 110
Giedewanowa Tamara 572-573

- Gierasieński Romuald 59, 94
Gierszewska Barbara Lena 58, 189, 399,
442, 499, 501, 511, 532, 575, 581
Ginsbert Julian 312
Ginzburg Samuel 328, 331
Ginzburg Siemion 11, 244, 280, 306, 443,
575, 578
Giza Barbara 523, 580
Giza Stanisław 182, 581
Glasenapp Ernst Reinhold Gerhardt von
110-112, 125, 136, 249, 274, 375
Gloger Maciej 145, 575
Gładkowska Olga 321
Głagolin Borys 304, 561
Gnatowska Waleria 371, 567
Gniazdowski Zbigniew 11, 421-422, 568-569
Godecki Tomasz 507
Godfryd Ludwik 255
Godfryd Zofia 255
Godlewski Marcelli 276, 465
Godlewski Marian 442
Goetel Ferdynand 322
Gothelf Ozjasz 340-341
Golden W. M. 497
Goldfaden Abram 329
Goldmann P. 289
Gotda Krzysztof 524
Gołogowski-Korsak Witalis 26, 332, 337,
353, 378, 364, 383, 396, 402-404,
416, 418, 421-422, 426, 555, 566-568
Gorczyński Bolesław 470
Gordin Jakub 213, 328, 565
Gorki Maksym (właśc. Aleksiej
Pieszkow) 337, 380, 413
Gorodiecki Siergiej 495
Gorzechowski Jan 346
Gostyński Kazimierz 275
Got Jerzy 432-433, 579
Gothardt H. 289
Gotlib Helena 329, 565-566
Gottschalk Ludwig 279
Gounod Charles 62, 141
Goya Francisco José y Lucientes 161
Górny Maciej 12, 575
Górska Stefania 387, 568
Górski Julian 324
Górski Roman 489
Górski Stanisław 122
Górski Wojciech 135
Grabowski Adam 184
Grabowski Jan 269
Grabowski Kazimierz 487
Grabowski Władysław 374, 384, 550, 567
Granek (?) 533
Grobicka Zofia 382
Grodnicki Józef 568
Gromadzińska Malwina 334
Gromow Andriej 572
Gross Natan 329-330, 343, 575
Grubiński Henryk 568
Grubiński Wacław 87, 322, 573
Grudziński A. 124
Grzymała-Siedlecki Adam 512, 547
Guazzoni Enrico 63-64, 66, 148, 190, 216,
352, 579
Gucman I. 480, 560
Gunning Tom 578
Guranowski Jerzy 390
Gurcman Benedykt 276
Guzek Mariusz 38, 58, 74, 177, 279, 400,
425, 523, 575, 579
Gwiazdowski Marian 98
Gwóźdź Andrzej 70, 177, 220, 431, 498,
541, 575, 578-580, 582
Gzowska Olga 139
Haan de Francisca 345, 582
Haberkantówna Wanda 270
Haber-Włyński Adam 214
Haendel Georg Friedrich 62
Hafften von (?) 165
Hake Sabine 244, 575
Halban Henryk 435
Halberda Grażyna 420, 579
Halberda Marek 420, 579
Hall James 553
Haller Józef 107, 337
Hälm Alfred 344, 389
Haltof Marek 575
Hamm (?) 197
Handke Kwiryna 50, 575

- Harbig Hans 206
Harewicz Mieczysław – patrz Charewicz
Mieczysław
Harlan Kenneth 553
Hart Ernest 455
Hart William S. 87
Hauptmann Gerhart 65, 67-68
Hauser Arnold 575
Häusler Otto 71
Hellen (?) 160
Helman Alicja 402, 509, 577
Hełczyński Bronisław 536
Hemar Marian (właśc. Jan Marian
Herscheles) 351
Henderson Lucius J. 68
Hendlisz Marianna 264
Hendrykowska Małgorzata 10-11, 17, 29,
58-59, 63, 66, 152, 160, 177, 284, 323,
338, 350, 352, 362, 502, 575, 577-579
Hendrykowski Marek 11, 59, 66, 152, 160,
177, 323, 502, 575, 577, 579
Henrich J. 274
Herbaczewski S. 124
Hercman (?) 276
Herman Dawid 330
Herrick Robert 290
Hertz Aleksander 13, 21, 34, 45-47, 55, 58,
65-66, 91, 93, 98-99, 120, 130, 158,
167, 302, 308, 326-328, 330, 332,
343-357, 360-362, 364-367, 373-374,
376, 379, 381-383, 388-389, 395-396,
400-405, 412-413, 416, 418-419,
421-422, 426-428, 456, 463, 503-504,
537, 556, 566-569, 587
Hertz Anna – patrz Szelałowska-Paradowska
Anna
Hertz Jan Adolf 399
Hertzfeld Guido 570
Hindenburg Paul von (właśc. Paul Ludwig
Hans Anton Beneckendorff von
Hindenburg) 218, 234, 481, 494, 557
Hnatyszyn Piotr 70, 579
Hochmann Norbert 442, 534
Hoesick Ferdynand 423
Hofman Karol 269
Hofmannstahl Hugo von 66
Holtzendorff Henning von 483
Homann-Herimberg Emil 200
Hopfinger Maryla 17, 579
Horodyńska Maria 422
Horwath Irena (właśc. Władysława Zofia
Kurzyjamska) 371, 567
Hryniewicz Maria 568
Hryniewiecka Helena Józefa 429
Hudec Zdeněk 16
Hugo Wiktor 334
Hulewicz Kazimierz 354-355, 368, 566
Hutten-Czapski Bogdan 431
Hutten-Czapski Jan patrz Czapski Jan
Huyn Karl Georg von 185
Illés Eugene 195, 366
Imeretyński Aleksander 348
Infrojd P. J. 312
Irzykowski Karol 575
Izraelita (?) 233
Jacobi Victor 59
Jacobini Maria 72
Jacoby Georg 195
Jagielski Aleksander 281, 316
Jaglarz Weronika 70, 579
Jahn Hubertus F. 575
Jakubowicz Czesław 566
Jakubowska Małgorzata 373, 580
Janiak-Jasińska Agnieszka 505, 575
Janicki Stanisław 42, 54, 70, 380, 399, 575,
579, 582
Janowski Aleksander 270
Janowski Jarosław 353
Janson Victor 366
Janusz Jan 395
Januszajtis Marian 472, 533
Januskiewicz Nikolaï 291, 293-295, 302
Jaques-Dalcroze Émile 391
Jaracz Stefan 42-48, 304, 308, 331-332,
338, 342, 399, 513, 565-566, 569
Jarecka Urszula 163, 576
Jarniński Stanisław 331-332, 372, 506, 565,
567
Jarno Georg 69
Jaroński Wiktor 146



- Jarosz Teofil 81, 102, 131, 144, 148
 Jaroszewski Feliks 91
 Jarszewska Wanda 569
 Jasielski Aleksander 74, 82, 581
 Jasińczyk Marian (właśc. Karczewski Wacław) 150-151
 Jasińska Zofia 470, 576
 Jaskólski (?) 243
 Jastrzębiec-Zalewski Władystaw 58
 Jaworski Tadeusz 23
 Jeannevet A. 96
 Jednowski Marian 437, 569
 Jehanne-Wielopolska Maria 526, 528, 581
 Jeleniewski Władystaw 537
 Jellenta Cezary (właśc. Napoleon Hirszbard) 512
 Jermoljew Josif 139-140, 303, 496, 562
 Jesiotr Stanisław 91-92, 133, 445
 Jewrieinow Nikołaj 495
 Jewsiewicki Władystaw 11, 49-50, 54, 282-283, 310, 315, 320-321, 346, 376, 399, 576
 Jezierski Witold 353-354
 Jezuitow Nikołaj 9, 579
 Jim Poker – patrz Ginsbert Julian
 Jodełka-Burzecki Tomasz 146, 581
 Joffe Adolf 468
 Joffre Joseph 294
 Joll James 15, 576
 Jovčić Stevan 17, 579
 Junosza-Gostomska Antonina 565
 Junosza-Stępowski Kazimierz 194, 341, 374, 381-383, 385-387, 392, 394-397, 406-407, 414-416, 422, 426, 550-551, 565, 567-569
 Juraszajtis Aleksander (Jurašajtis Aleksandras) 31
 Jurieniew Rostisław 282, 576
 Juriew Pantalejmon 323
 Juskiewiczowa Anna 458
 Jutkiewicz Siergiej 301, 582
 Kac Józef 102
 Kaden-Bandrowski Juliusz 553
 Kagan N. I. 496
 Kaganiec Małgorzata 70, 579
 Kaiser-Titz Erich (właśc. Heinrich Felix Erich Kaiser-Titz) 389
 Kakowski Aleksander 458, 467
 Kaliarow Karen 284, 299, 579
 Kalinowska Mura Maria 335-338, 376, 565-567
 Kałużny Jerzy 7
 Kamieniew Siergiej 468
 Kamiński Anatol 306
 Kaminer Abraham 329
 Kamińska Ester Rachel 565, 569
 Kamińska Ida 565
 Kamińska Regina 565
 Kamiński Abraham Izak 328-329, 565, 569
 Kamiński Kazimierz 35, 95
 Kaniewska Wiera 329, 565
 Karabanowa Zoja 139, 321
 Karalli Wiera 139-140, 206, 572-573
 Kardec Allan (właśc. Hypollite Léon Denizard Rivail) 334-335
 Karenne Diana (właśc. Leucadia Konstantia) 140
 Karliński Karol (właśc. Karol Knake-Zawadzki) 354, 566
 Karol I Habsburg 168, 174-175, 190, 454, 490
 Karol Stefan Habsburg 181, 434-435
 Kartowski A. 204
 Karwacka Helena 337, 576
 Kasprzak Krzysztof 478-479
 Kasprzycki Wacław 91
 Kataszek Szymon 549
 Katelbach Tadeusz 467
 Kautsch Rudolf 290
 Kazanowski J. 228, 230, 232, 235
 Keaton Buster (właśc. Joseph Francis Keaton) 553
 Keighley William 397
 Kellerman Annette 102
 Kellermann Bernhard 121, 445
 Kempner Stanisław 381
 Kenez Peter 576
 Kerry Norman 553
 Kesl Josef 498
 Kiedrzyński Stefan 35-36, 129, 337, 349, 503, 566

- Kieniewicz Stanisław 104
Kierbedź Michał 51
Kiereński Aleksander 218
Kimball Young Clara 142, 190, 196
Kimber Rita 366, 576
Kimber Robert 366, 576
Kinnard Roy 576
Kirchner Włodzimierz 405
Kiszczak Dariusz 516, 580
Kitschman Anda (właśc. Kitschmann Weiner Anne) 92
Klapp Leopold 499
Klein Michał 329, 565
Klejsa Konrad 349, 578
Klemensowski Józef 20, 554-555
Kleopatra 63-64
Klimeš Ivan 498, 580
Klimkiewicz Adam 75-76
Klinowski Szaja 114
Kłońska Antonina 566
Kluczajd Katarzyna 31, 493, 576
Kluski Franek (właśc. Modrzejewski Teofil) 335
Kluz Stanisław 200
Kłuskowska Antonina 72, 576
Kłys Tomasz 373, 580
Kmieciak Zenon 505, 518, 576
Knake-Zawadzka Maria 354
Knake-Zawadzki Stanisław 16, 353, 399, 422, 424, 566, 568
Knapp Hipolit 94
Kneblewski Wacław 271, 277
Knoblauch (?) 262
Knopak Jacek 171
Knorr Paweł 572
Kobierski Lucjan 396
Kochanowicz B. 471, 559
Koerner Józef 349
Kohn Berek 67
Kofaczkowski Edward 232, 264
Kompaniejec Lea 565
Konic Henryk 365, 516
Konyczewa Natalia 282
Kończyński Tadeusz 547
Kopaczewski Władysław 58, 514
Korczak (?) 234
Korf Siemion 22
Kornobis (?) 160
Korsak J. 230
Korwin-Milewski Hipolit 216
Korwin-Piotrowski Kazimierz 20, 444, 554
Korytowska Wanda 435
Korzeniowski A. 124
Korzeniowski Józef 342, 565
Korzeniowski Mariusz 304, 576
Kosiakiewicz Wincenty 470
Kosiński Julian 23, 555
Koskowski Bronisław 136, 274
Kosmowska P. 321
Kossak Wojciech 26, 180, 546
Kostanecki Kazimierz 545
Kościszko Tadeusz 234, 433-436, 438-439, 441, 478, 492-493, 558
Kotarbiński Józef 307, 319, 470
Kotkowska Joanna 356, 566
Kotowski Mariusz 355, 357, 576, 581
Kotyń Andrzej 267
Kowalczyński Krzysztof R. 204, 263, 576
Kowalewski (?) 19
Kowańko Natalia 320-321, 573
Kozicki Stefan 289
Kozłowska Iza (właśc. Izabela Józefa Kozłowska-Berson) 567-568
Kozłowska Lila 392, 568
Kozłowska P. 321
Kozłowski Aleksander 399
Kozłowski Jerzy 73
Kozłowski S. 321
Kozłowski Stanisław Jerzy 194, 387, 398, 423, 568-569
Kozłowski Wacław 228, 231-233, 380, 458, 491
Kracauer Siegfried 175, 576
Krajewska Hanna 58, 204, 473-474, 576
Krajewski Juliusz 71
Krasicki August 532, 581
Kraushar Aleksander 512
Krawicz Mieczysław 426
Kreimeier Klaus 366, 576
Kriuczok Kuźma 167, 509



- Kriwoszejew Maciej 348
Krogulski Ludwik 32
Krogulski Władystaw 32
Kroński Władystaw 368
Krozpow Berthold 95
Krubicz J. 214-215
Kruszewski Jan 57, 340, 342, 580-581
Kryński Gustaw 284, 294-296, 301
Krzaczyński Stanisław 534
Krzemiński Antoni 27-28, 238, 240, 271, 370, 476-479
Krzemiński Edward 91
Krzemiński Władystaw 27-28, 67, 238, 240, 271, 370, 476-479, 544
Krzysińska Matylda 423
Krzewiński Julian (właśc. Julian Piotr Maszyński) 316, 372-373, 408, 506-507, 567
Krzymowski J. 225
Krzywicki Ludwik 60
Krzywoszewski Stefan 257, 353, 581
Kubicki Józef 61, 229-230
Kučera Jan 498
Kuchar Ludwik 182
Kuczkowski Feliks 396
Kuk Amelia 169, 196, 234
Kuk Karl 169, 234
Kulesza Marek 167, 576
Kummant Zygmunt 455
Kuncewicz Witold 567-568
Kunowski A. 244
Kupczyński Stanisław 289
Kurkowska Mirella 529
Kurkowski Jarosław 529
Kuropatwiński Walerian 277
Kurz (?) 566
Kuźmiński Aleksander 30, 555
Kwaśniewski Feliks 351
Kwiatecki Mieczysław 423
Labiche Eugène 57
Landau Max 95
Landau Samuel 565
Landau Zbigniew 578
Langer Tadeusz 537
Laroche Emil 48
Larys-Pawińska Helena (właśc. Helena Pęska) 304
Larysz Adam 530
Lasoń Józef 531
Lavric Klemen 197
Lazari Andrzej de 405, 580
Lebed Johann 290
Lebiediew Władimir 553
Lechoń Jan (właśc. Leszek Józef Serafinowicz) 468
Lejman Gustaw 50-51
Lejman Szymon 50
Lejn Jakow 570
Lejnow N. 226
Lejtes Józef 322
Lemberg Grigorij 442, 569
Lemene Stefan 91
Lenczewski Władystaw 157, 318-319, 322, 428-429, 431, 442-443, 569, 572-573
Lenkiewicz (?) 215
Lenz Stanisław 396
Leontiew Piotr 321
Leopold Bawarski (Leopold Maksymilian Józef Maria Arnulf. Księżę Bawarii) 400, 452, 456, 555
Leroux Gaston 373
Leska Halina 507
Leszczyński Bolesław 353, 361-362, 470, 559, 566
Leszczyński Jerzy 56, 335, 397, 426, 551, 565, 568-569
Lewandowski Jan 576
Lewandowski Jan F. 528, 576
Lewicki Aleksander 321, 570
Lewicki Bolesław W. 580
Lewin M. 214
Lewoszek Jakow 284, 302
Leyda Jay 576
Leyde Emil 168
Libański Edmund 82
Libert Jakub 565
Libicki Stanisław 262
Libkow Marek 81
Librowicz Jan Jakub 258
Lichaczew Borys 280, 581

- Liedke Harry 367, 391
Lilpopp Franciszek 121
Limanowski Bolesław 542
Linde Otto von der 171-172
Linder Max (właśc. Gabriel-Maximiliene Leuvielle) 18, 26, 37, 54-59, 62, 67, 97, 140-141, 213, 241, 266, 294, 317, 339, 351, 511, 514, 554, 580
Liński Henryk 18, 36, 350-351, 402
Lisienko Natalia 139
Lisner B. 54
Lisowski Czesław 100, 130
Lisowski Karol 91
Lisowski M. 54
Liszt Franciszek 107
Lloyd George David 107, 218
Lloyd Lily 338, 564
Loder John 553
Loewenstein Natan 435
Lorenc Karolina 422, 568
Lorentowicz Jan 35, 45, 257, 444
Lošťáková Markéta 498, 576
Loutfi Anna 345, 582
Lubelski Alfred 336-338, 342, 565
Lubelski Tadeusz 405, 576
Lubicz-Lisowski Juliusz 45, 47, 581
Lubicz-Sarnowska Stanisława 56
Lubin Zalman 329, 565
Lubitsch Ernst 195, 355-356, 366-367
Lubomirska Maria 243, 434
Lubomirski Andrzej 435
Lubomirski Zdzisław 122, 135, 247, 254, 256, 260, 459, 464, 466-467, 472, 559
Ludendorff Eric 218
Ludorowski Lech 308, 578
Lugosi Béla (właśc. Béla Ferenc Dezső Blaskó) 553
Lukas Paul 553
Lumière August Marie Louis 7, 281, 284, 507-508, 578
Lumière Louis Jean 7, 281, 284, 507-508, 578
Lupo Rino (właśc. Cesare Rino Lupo) 429
Lurie S. W. 495
Lutosławski Marian 455
Łanin (?) 570
Łazuga Waldemar 433, 576
Łempicki Michał 540
Łoch Eugenia 516, 580
Łopuchin Piotr 572
Łossowski Piotr 532, 581
Łubieński Jan 455
Łubieński Roger 289
Łuczak Aleksandra 116, 576
Łypacewicz Wacław Walenty 256, 262
Łyskowska Joanna 71
Mac Laglen Victor 553
Macek Václav 16, 578
Maciecha Adolf 533
Mack Max (właśc. Moritz Myrthenzweig) 540
Macocho Damazy 350
Madej Alina 406, 576
Maggi Luigi 44
Magnuski Marcelei Palemon 505
Majakowski Włodzimierz 323
Majde Seweryn 336-337, 565
Majewski Jerzy S. 355, 576
Majzel Heimen 565
Makłakow Wasilij 22, 555
Makowska Helena 138, 324
Makowski Czesław 99
Makowski Romuald 230
Maksimow Władimir 139
Makuszyński Kornel 483
Malarski Jan 34, 36, 42, 46-47
Malczewski Wacław – patrz Skarbek-Malczewski Wacław
Maleszewski-Jagrym Janusz (właśc. Janusz Zygmunt Jakub Maleszewski) 493
Malinowski Konrad 91
Malins Geoffrey 172-173
Małecka de Reiners Helena 190
Małkowski Henryk 342, 407-408, 567-568
Małyszewa Galina 282-283, 580
Mann Aleksander 269
Manowska Wanda (właśc. Wanda Menkes) 38, 376, 566-567
Mańkowska Anna 91
Mańkowski Józef 430

- Mańkowski Władysław 76
 Mar Anna 321
 Mar Jan Stanisław (właśc. Marian Stanisław Lewin) 444, 570
 Mara Lya – patrz Mara Mia
 Mara Mia lub (właśc. Aleksandra Gudowiczówna) 217, 220, 238-239, 344, 372-376, 379, 389, 426, 506, 550, 552, 567
 Marczewski Józef 277
 Marecki Bolesław 68
 Marek Antoniusz 63-64
 Maresz Barbara 193
 Mariani Mario 72
 Marischka Hubert 196
 Marszałek Krzysztof Piotr 110, 581
 Martel Gordon 15, 576
 Mason William 291, 515
 Maśnicki Jerzy 11, 35, 57, 158, 301, 332, 364, 402, 433, 541, 576, 582
 Matull Kurt 195, 386, 390
 Matuszewski Bolesław 163, 281, 348, 577
 Matuszewski Teofil 99
 Maupassant de Guy 570
 May Joe (właśc. Joseph Otto Mandel) 182, 389
 May Mia (właśc. Hermine Pflieger) 211, 389
 Mayfauer Zygmunt (właśc. Ryszard Zygfryd Mayblum) 549
 Mayzel Wacław 130
 Mądzik Marek 304, 575
 McDowell John 172-173
 McReynolds Louise 349, 577
 Méliès Georges 509
 Mendelssohn Henryk 248
 Menichelli Pina (właśc. Giuseppa Iolanda Manichelli) 138-139
 Menjou Adolphe 553
 Messal Lucyna (właśc. Lucyna Mischal-Sztukowska) 36, 56, 77, 107, 213, 318, 338, 373, 499, 564
 Mettler Leon 71
 Meyer Piotr 113, 407-408
 Meyerbeer Giacomo 78, 80
 Meysztowicz Aleksander 146
 Michael (?) 236
 Michajłow M. 572
 Michajłanc K. S. 94
 Michałowski Edmund 309
 Michałowski Władysław 533
 Michelis Karol 91
 Micińska Wanda 387, 568
 Miciukiewicz Tadeusz 354-355, 577
 Miczurin A. 154, 306
 Mierzejewski Bolesław 547, 569
 Migowa Jadwiga 549
 Mikołaj I 415
 Mikołaj II 167, 218, 281-284, 291-298, 301-302, 415, 423, 480-482, 561-563
 Mikołaj Mikołajewicz 146, 164, 297, 306, 417-418
 Mikonis Anna 212, 216, 580
 Mikulska Krystyna 421
 Mikułowski-Pomorski Józef 467
 Milewski (?) 514
 Milewski Stanisław 16, 577
 Miljan John 533
 Miller Konstantin 348
 Millerand Aléxandre 545
 Minkiewicz Henryk 471-472, 492, 533, 559
 Minkowski Jerzy 38
 Miranda Franciszek (właśc. Franciszek Czcisław Pik) 541, 547
 Miriam Tadeusz 69
 Mirska Maria 442, 566, 569
 Misiewicz Wiktor 38, 566
 Miśławski Władimir 226, 281, 328-329, 513, 577, 582
 Mistinguett (właśc. Jeanne Bourgeois) 140
 Mizio Kazimierz 229
 Młynarski Feliks 416
 Modzelewski Eugeniusz 429
 Moja Hella (właśc. Helena Morawska) 211, 217
 Mokrski Jan 229
 Molik Witold 7, 519, 577
 Mondalski Wiktor 529
 Moniuszko Stanisław 16
 Mordechaj Michał 329, 565

- Morelli Lena (właśc. Maria Apfelbaum) 336-338, 565
Morena Erna (właśc. Ernestine Maria Fuchs) 157
Morgenstern Dominik 498
Morozowicz-Szczepkowska Maria 396-397, 569, 581
Morstin Ludwik Hieronim 436
Mosz A. 54
Moszczeńska Iza (właśc. Izabela Moszczeńska-Rzepecka) 459
Moszkowski Wacław 107
Mościcki Bolesław 469, 482, 559
Mościcki Ignacy 81
Motyka Krzysztof 574
Mozart Wolfgang Amadeus 62, 518
Mozzuchin Iwan 139, 146, 206, 303, 307, 310-311, 314, 323, 367, 572
Mrozińska Maria (Mary) 24, 341-342, 376, 378, 398-399, 426, 555, 567, 569
Mróz Józef 532-533
Müller Max 31, 493-494, 554-555, 557, 559
Müller Poldi 169
Müller Robert 182, 487, 556
Münzberger Václav 16
Mycielska Maria 435
Mycielski Stanisław 435
Nachtigal Grzegorz 122
Nagell A. P. 495
Nalborczyk Józef 486
Napierkowska Stanisława 67, 140
Napoleon Bonaparte 42-48, 436
Naudeau Ludovic 289
Naumann Josef 16
Nawrocki Kazimierz 136-137
Nawrocki Stanisław 37-38, 499
Nazim Pasza 284
Nebuschka Lissi (właśc. Marie Luise Nebuschka) 125
Negri Pola (właśc. Apolonia Chałupiec) 27, 92-93, 104, 194-195, 199, 226, 238, 344, 354-360, 365-371, 374, 379, 381-383, 385-387, 389-392, 423, 426, 464, 506, 550-552, 566-568, 581
Neigele Stanisław 95
Neubelt Władysław 378, 567
Neugebauer-Norwid Mieczysław 533
Neumann Lotte 211, 477
Neuss Alvin 211
Nezval Vítěslav 498
Niekrasow Nikołaj 570
Nielsen Asta 51, 66-67, 139-140, 158-159, 205, 348-349, 358-360, 367, 370-371, 463, 578
Nielska Nadieżda 146, 572
Niemczyński Władysław 82, 577
Niemirowicz-Danczenko Wasilij 289
Niemirowicz-Danczenko Władimir 289
Niewiarowska Kazimiera 26-27, 38, 566
Nieźdanow Borys 570
Nieźdanowa Antonina 571
Nigof Nikołaj 572
Niklewski Tomasz 135
Nikulin Lew 319-321
Niovilla Nina (właśc. Nina Petekiewicz) 429-430
Niwiński Jan 323-324
Nofok-Sowiński Stanisław 537
Nomańczuk Irena 282, 576
Nonguet Lucien 43, 46
Norden Kamil – patrz Migowa Jadwiga
Noskowski Zygmunt 569
Nostitz-Jackowska (?) 132
Novelli Amleto 64
Nowaczyński Adolf 44-45
Nowak Irena 282, 578
Nowakowski (?) 242
Nowakowski Marcelli 468
Nowicki Piotr 168, 284, 294, 298-302, 404, 450-451, 482, 562-563
Nowicki Władysław 390
Nowina Kazimierz – patrz Hulewicz Kazimierz
Nurczyńska-Fidelska Ewelina 373, 580
Nyáry Albert 536
Obba Kogaki 289
Ochorowicz Julian 335
Okołowicz Norbert 489
Oleksiewicz Maria 580
Olszewski Teodor 364, 566
Opat Herman 188

- Opoczyńska Helena 282, 578
 Oranowski Bronisław 42, 48, 308, 566
 Ordyński Ryszard Stanisław Kazimierz
 (właśc. Dawid Blumenfeld) 45, 52,
 366, 525-526, 528
 Orlicki Borys 153, 166
 Orlik Jan 568
 Orska Maria (właśc. Rachel
 Blindermann) 140, 217
 Orzeszkowa Eliza 346
 Ossoria-Brochocki Stanisław 119
 Osterhammel Jürgen 7, 577
 Osterwa Juliusz (właśc. Julian Antoni Maluszek)
 56, 304-305
 Ostrowska Elżbieta 405, 580
 Ostrowska-Grabska Halina 526
 Ostrowski A. 507
 Ostrowski Jan 54, 373, 567
 Ostrowski Józef 429, 467
 Ostrowski P. 166
 Ostrowski R. 52, 514
 Oswald Richard (właśc. Richard W.
 Ornstein) 279
 Oswald Ossi (właśc. Oswald Stäglich) 240,
 367
 Owerflo Paweł 386-387, 397, 399,
 568-569
 Oxilia Nino (Angelo Oxilia) 72, 178
 Ozimek Stanisław 533, 538, 577
 Paderewski Ignacy Jan 56-57, 107
 Pajewski Janusz 146, 577, 581
 Paliński Władysław 308
 Pałosz Jerzy 577
 Panaś Józef 464, 489
 Paradowska-Szelągowska Anna 345
 Pares Bernard 289, 581
 Paris Michael 12, 578
 Paštěková Jelena 16, 578
 Patti Adelina 58
 Pawlikowski Antoni 345
 Pawlikowski Tadeusz 547
 Pawliszczewa Nina 325
 Pawłocik Agnieszka 20
 Pawłow Aleksiej 28
 Pawłowa T. 321
 Pawłowski Jan 129, 354-358, 370-371,
 381, 383, 385, 550-551, 565-568
 Pawłowski Józef 569
 Pearson Roberta E. 43
 Pégoud Adolphe 24-25, 554-555
 Peren P. 496
 Perestiani Iwan 320
 Perzanowska Stanisława 45
 Perzyński Włodzimierz 350, 353
 Pestalozzi Johann Heinrich 334
 Peszke Adam 7, 577
 Petipa Marius 320
 Peukert Leo 62
 Piasecki Piotr 241
 Pickford Mary (właśc. Gladys Marie
 Smith) 521
 Piechowski Władysław 274
 Pieczkowski A. 304, 561
 Pieńkowski Marcin 28, 578
 Pietrow Nikołaj 300
 Piewcow Iłarion 321
 Piężko Stanisław 385
 Pilawa-Czestawski A. 120
 Piłsudski Józef 107, 209, 346, 396, 419, 421,
 437, 446, 461-464, 492, 525, 527-529,
 536, 548, 557, 577, 581
 Piniński Mieczysław 486
 Piński Dawid 330, 569
 Pitera Zbigniew 11, 19, 427-428, 580
 Pluta Tomasz 242
 Płygawko Danuta 146, 581
 Pobratyn Agnieszka 523, 580
 Pochwalski Kazimierz 435
 Podgorecki P. L. 216
 Podhorodziński Marian 325
 Poincaré Raymund 107, 162, 296
 Polaire – patrz Bouchaud Émili-Marie
 Polański Stanisław 437, 569
 Poliakov (?) 319, 321
 Poliakov Lazar 214
 Połonskaja Nora 321
 Połoński Witold 139, 320-321
 Pomian K. 124
 Popiel Tadeusz 180
 Popielewska Janina 135

- Popławski Józef Nikodem 160
Popowa Warwara 306
Porten Franz 195, 217, 220-221, 430-434,
436, 438-440, 493, 547, 569
Porten Henny (właśc. Frieda Ulricke
Porten) 135, 197, 324, 367, 388, 433
Potocki Jan 26
Potocki Józef Mikołaj 25-26, 555
Poznański Samuel 463
Pozowski Romuald Jan 91
Prażmowski-Belina Władysław 484, 527,
548
Preusker Hans Rudolf Hermann 154
Prifucki Noah 260
Procajłowicz Antoni 546
Proška J. 498
Prószyński Kazimierz 326, 378, 514-515,
552
Protazanow Jakow 139, 151, 303, 315
Prus Bolesław (właśc. Aleksander
Głowacki) 335, 582
Prusakiewicz Ignacy 53, 91
Przeorski Wacław 165, 168
Przybyszewski Stanisław 442, 569
Ptáček Luboš 16, 577
Puchalski Edward 34-36, 38, 144, 150,
307-309, 311-317, 358, 404, 426, 462,
556, 566, 570-572
Puchalski Stanisław 532
Pudowkin Wsiewołod 315
Puszkina Aleksander 129, 314, 320
Putz Ernst 197
Rabska (?) 130
Raciborski Józef 231
Raciborski Marian 201
Radkiewicz (?) 93
Radziwiłł Franciszek 136, 273, 437, 464,
472
Radziwiłłowa Hieronimowa 434
Rakowiecki (?) 234
Ramm M. J. 495
Rapacki Wincent (syn) 36, 77, 499, 564
Ratowski Stanisław 336, 565
Rausch von Traubenberg Eugene A. E. 309
Rawicz Józef 180
Raynel Leon 337
Rączkowski Józef 160
Redliński Tadeusz 269
Redo Józef 36, 213, 318, 338, 398, 499,
569
Redo Witold 120
Regicz Irena 569
Reicher Ernst 142
Reimers Georg 169
Reinhardt Fryderyk 280
Reinhardt Max 97, 366, 445
Reinlender Józef 487
Renard Irena 397, 569
Richter Ellen 224
Riml Franciszek 184, 187, 487
Rimski Mikołaj (właśc. Mikołaj
Kurmaszew) 139
Rippert Otto 463
Robinne Gabrielle Anne Charlotte 140
Rode Dagmara 29, 578
Rodolfi Eluterio 186, 500
Rodziewicz Kazimierz 91
Rogóyski Konrad 136
Rokosz Wacław 399
Romanowski Andrzej 212-213, 215, 577
Romin Seweryn 549
Roniker Bohdan Jaxa 350
Roniker Michał 324
Rontaler Edward Aleksander 133
Rose A. 86-87
Rosen Józef 446
Rosenblum Mojżesz 68
Rosset Aleksander de 274
Rostkowski Feliks 24, 130, 134
Rotberg (?) 566
Rotsztejn Helena 565
Rotsztejn Szaja 565
Rotterowa Amelia (właśc. Amelia
Rotter-Jarnińska) 192, 567
Rozanow Aleksander 78
Roztworowski Jan Stanisław 581
Roztworowski Karol Hubert 518
Rozwadowski Tadeusz 164
Rozwadowski Zygmunt 180
Różańska Emilia 567-568

- Różycki Antoni 376, 567-568
Rudnicka Zofia 543
Rudnicki Marian T. 195-196, 434
Runicz Osip 139-140 324-325
Rupiewicz Ignacy 260
Ruszczycówna Janina 575
Ruszkiewicz Kazimierz 467
Ruszkowski Bolesław 536
Rutowski Tadeusz 485, 487-488, 556
Rybicki Andrzej 537, 577
Rydel Lucjan 361-362, 364, 438, 454, 547, 566
Rye Stellan 338
Ryfto Mikołaj 310-311
Ryś Maurycy 315
Rząska Hanna 171, 580
Rzecińska Halina 543
Rzeszotarska Helena 132
Sacchetto Rita (właśc. Margherita Sacchetto) 190, 213
Sadzewicz Marek 58, 167, 282, 301, 462, 527, 581
Saint-Saënz Camille 37
Salmonova Lyda 98
Salt Barry 402, 509, 577
Sałykow Nikołaj 570-571
Sandberg Ajzyk 565
Sapieha Eustachy 464
Sapieha Paweł 181
Sardou Victorien 108
Sawicz Nikanor 298
Schahadat Schamm 349, 578
Schauer Peter A. 244, 577
Schleyer Juliusz Ludwik 435
Schmidt Walter 244
Scholtz Adolf 50
Schröder von (?) 165
Scott Walter 145
Sebel Stanisław 11, 21, 46, 52, 302-303, 329, 337, 356-358, 360, 404, 449, 554, 565-566
Seliwanow Andriej 562
Seliwanowicz I. D. 283
Sempoliński Ludwik Agapit (właśc. Bohdan Kierski) 337, 577
Sennett Mack (właśc. Michel Sinnott lub Mikall Sinnott) 333
Siegelbaum Norbert 183, 244, 488, 556
Siekierzyński Jerzy 236
Sielski Konstanty 96
Siemienowa Jekatierina 580
Siemiradzki Henryk 72
Sienkiewicz Henryk 44, 72, 103, 144-145, 147-149, 190, 209, 215, 225, 305, 307-308, 311-312, 352, 462, 556, 566, 575, 578, 580
Sikorski Igor 296
Silberlast (Niemirski) Alfred 34, 87, 349
Sitkiewicz Piotr 396, 577
Skaff Sheila 577
Skalska Kazimiera 569
Skaton Grigorij 21, 27, 407, 554
Skaton Władimir 468
Skarbak-Malczewski Jan 13, 35, 58, 167, 282-283, 298, 301-302, 341, 351, 462, 527, 552, 556, 566, 581, 587
Skarbak-Malczewski Wacław 81, 95, 102, 131, 144, 148, 221, 437, 455
Skarzyński Tadeusz (właśc. Tadeusz Skarzyński) 569
Skibińska (?) 385
Skobielew Michaił 281-282
Skoczylas Ludwik 268
Skonieczny Czesław 569
Skorupa Ewa 431-432, 577, 580
Skrzypczak Piotr 57, 577
Skrzywanowa Eugenia 175, 576
Šlechtova Maria 16
Stonimski Antoni 159-160, 577
Stowacki Juliusz 143, 314
Smaga Józef 45, 575
Smetana Bedřich 16
Smogorzewski Kazimierz 337
Smoleński Abram 226
Smoleński Władysław 466
Smosarska Jadwiga 426
Sobiszewski Aleksander 391
Sobiszewski Ryszard 371, 379, 567
Sobocki Tadeusz 374, 416, 422, 567-569
Sobolew Romin 577

- Sokolicz-Wroczyński Jan 414
Sokołowska Janina 356, 566
Sokołowski Alfred 136
Sokołowski Mieczysław 552
Soladowski (?) 469
Solski Ludwik (właśc. Ludwik Napoleon Sosnowski) 547
Softys Bolesław 17, 142-143, 356
Sosnkowski Kazimierz 469
Sosnowski Józef 441
Spilman W. 124
Šrámková Angelika 16, 580
Srokowski Kazimierz 91
St. Claire Matylda 95
Stachówna Grażyna 373, 580
Stampf Dionizy 94
Stanisławski Konstantin 92, 143, 289
Stanojević Čiča Ilija 16
Star Janusz (właśc. Janusz Strahler) 526
Starewicz Władysław 151, 213, 218, 283, 310-311, 314-315, 576
Starkman Adolf 504
Starkowski Piotr 146, 572
Starnawski Jerzy 152, 580
Starska Halina (właśc. Starkiewicz Halina) 16, 304, 331-332, 335, 341, 343, 364, 426, 513, 551, 565-566
Starzeńska M. 459
Staszewski Stanisław 160
Steffen Edward Gustaw 20, 554
Steffeffer (Szteffer) Daniel 27-28, 554
Stein Paul Ludwig 366
Steinschneider Hary (właśc. Hermann Steinschneider) 220, 239
Stempin Arkadiusz 400, 577
Stepan Kamil 11, 35, 288, 332, 364, 582
Steser (?) 165
Stępnik Krzysztof 285, 287, 432, 516, 577, 580
Stiasny Phillip 12, 577
Stiller Mauritz (właśc. Moshe Stiller) 158, 402
Stoch (?) 533
Stolarska Bronisława 373, 580
Stołypin Piotr 31, 554, 574
Stradomski Wiesław 356, 574
Stransky Maksymilian 436, 438, 451, 467, 533-535, 537-540
Stróżewska Irena 124
Strzelecki Jan 255
Strzelecki Tadeusz 68
Styczyński Mieczysław 553
Styka Jan 180
Suchomlinow Władimir 294
Sudermann Hermann 97
Suligowski Adolf 437
Sulima Helena 568
Sulistrowski Zygmunt 469
Swoboda Wiaczesław 140
Syczewa Lidia 153
Sykes Egerton 87-88
Sypniewski W. 81
Syromiatnikow S. 289
Szachatuni Aszo (właśc. Arszawir Szachatuni) 310
Szadokierska Maria 125
Szafran (?) 243
Szajewicz D. 566
Szaro Henryk (właśc. Henoch Szapiro) 426
Szaternikow Władimir 153
Szatow S. 321
Szczawiński Władysław 27, 36, 38, 42, 77, 320-321, 364, 371, 564, 566-567
Szczęblewski J. K. 132
Szczepanik Jan 326
Szczepanik Petr 498, 582
Szczepański A. 228
Szczepański S. 270
Szczepański Tadeusz 495, 582
Szczepański Władysław 187
Szczerebakow Dymitr 301, 563
Szczerebiec-Macherski Włodzimierz 392, 568
Szczęsny Mieczysław 398, 401
Szczurkiewicz Bolesław 304
Szebego Stanisław (właśc. Stanisław Finkelsztajn) 350-351
Szejer Ludwik 208
Szekspir William 64, 80
Szelągowski Adam 345
Szeptycki Stanisław 461
Szerowicz Abram 204



- Szkaradkiewicz Wacław 71, 74-75
Szlosberg Sonia 565
Szmolcówna Halina 37, 322, 499, 564
Sznarowska Maria 424
Szobert Michał (właśc. Michał Pińczuk) 193
Szpicberg (?) 24, 341, 555
Sziro Mojżesz 565
Spor Z. 573
Szubert Awid (Awit) 538
Szuchmina Wiera 321
Szulc Bronisław 91, 93
Szumski K. 289
Szurinska P. 570
Szejcer Zadora Stanisław 108
Szewkowski Zygmunt 335, 582
Szydłowska Mariola 52, 405, 578
Szyfman Arnold (właśc. Arnold Zygmunt Stanisław Schiffmann) 193, 304, 319-321, 581
Szyller A. 54
Szyllinzanka Janina (właśc. Janina Schilling) 402, 426, 443-445, 570
Szymańska Helena 570
Szymański Władysław 94
Szyborska Wanda 372, 398, 506, 567-569
Szymczak Damian 401
Śliwińska Katarzyna 7
Śliwkowska Emilia 122
Śnieżko Piotr 418, 568
Świątopętk-Czetwertyński Włodzimierz 471, 559
Świdziński Wojciech 50, 580
Świerczewski Kazimierz 234
Świeściak Jan 336-337, 341, 565
Świeży Janusz Franciszek 235
Taczanowska Jadwiga 132, 136
Tamarow Michaił 321
Tarasiuk Mariusz 304, 576
Tatarkiewicz Marian 316
Taylor Robert 578
Tetmajer-Przerwa Kazimierz 187
Tetrazzini Luisa 83
Thalgrünowa (?) 133
Thiemann Paweł 154, 280, 495
Thomas Ambroise 62
Thomsen Ebba 137
Tichý František 498
Tobera Marek 347, 578
Toeplitz Jerzy 282, 578
Tokarzówna Krystyna 335, 582
Tolnæs Gunnar 139-140, 211, 224
Tołstoj Lew 139, 151, 324
Tom Józef 437
Tom Konrad (właśc. Konrad Runowiecki) 368, 398-399, 426, 569
Tomaszewska Zofia 356, 566
Tomaszewski Jerzy 578
Tomaszewski Karol 514
Tomicki Stanisław 69
Toporkow Nikołaj 563
Tordai Andor 442
Turner Maurice 190
Towbin Mordechaj (Mojżesz) 19, 54-55, 165, 328, 349
Trachtenberg Abram 114
Trachtenberg S. 228
Trapszo Marceli 399, 569
Trauberg Ilia 315
Traugutt Romuald 137, 458, 464
Tridienskaja Lidia 573
Trocki Lew (właśc. Lejba Bronsztejn) 176, 218, 468
Trojanowski-Ryś Mieczysław 469, 533, 548
Tropp A. 130
Truszkowska Lucyna 569
Trzeźniowski Dariusz 432, 580
Tsivian Yuri 578
Turek-Kwiatkowska Lucyna 524, 578
Turkin Nikandr 323-324
Turzański Wiktor (Victor Tourjansky) 139, 306, 320-321
Twardowski Kazimierz 435, 488, 545
Tymińska Janina 135
Uchatius von Franz 508
Uleniecki Wacław 429
Uleniecki Władysław 429
Ungerleider Mór 16
Unthan Carl Herman 61
Urban Max 16
Uwarowa Jelizawieta 153

- Valentino Rudolf (właśc. Rodolfo Alfonso Raffaello Piero Filiberto Guglielmi di Valentina d'Antoguaolla) 139
- Vaseu Helena 202
- Venclova Tomas 31, 578
- Verbély Géza 16
- Verdi Giuseppe 380
- Verne Jules 19
- Verneuil Louis (właśc. Louis Jacques Marie Collin du Bocage) 324
- Vilolldo Ángel Gregorio Arroyo 338
- Vincendeau Ginette 54, 578
- Wacek R. 187
- Wagner Richard 68, 518
- Wajsman Hermann 565
- Walewska Maria 42-44
- Walewski Bolesław 434
- Wallace Edgar 473
- Walter Władysław (właśc. Władysław Walterejt) 422, 424, 568
- Warszawska Józefina 380
- Warwick Robert 142
- Washburn Stanley 289
- Wasiliew Aleksander 30, 554
- Wauer William 445, 570
- Wawrzyniecki Marian 161
- Wawrzyniak Antoni 11, 404, 526
- Weddingen Otto Eduard 171
- Wedel Michael 574
- Wegener Paul 98
- Weinberg A. 204
- Weisse Hanni 27, 400
- Welflowa Helena 274
- Wefniewska Aniela 72
- Wenta Józef 91
- Werigo-Darowski Fridrich 321
- Wernyhora Romuald 256
- Wertenstein Wanda 175, 576
- Wertheim Juliusz 96-97
- Wertyński Aleksander 322, 572-573
- Wesołowski Zygmunt 442, 539, 569
- Weyberg Władysław 429
- Węgowski Florian 499
- Węgrzyn Józef 35-36, 194, 350, 372-373, 382, 385-387, 392, 394, 397, 399, 406-407, 414-416, 422, 424, 426, 506, 550, 552, 566-569, 574
- Węgrzyn Mieczysław 392
- White Pearl (właśc. Pearl Fay White) 159
- Widal Maria (właśc. Luzzy Werren) 211, 380
- Wieczorek Małgorzata 220, 580
- Wielgowski W. 204
- Wielopolska Anna Maria 136
- Wiene Robert 388
- Wierchowcewa Faina 570-571, 573
- Wieruszczagin Wasilij 161
- Wierzbicki Bolesław 457
- Wierzbicki Jan 270
- Wierzyńska 331-332, 513
- Wiesenthal Greta 66
- Wiktor Emanuel III 107
- Wilhelm II Hohenzollern 171, 175, 286, 312-313, 481, 493, 564
- Wilson Woodrow Thomas 107, 218
- Winans Walter 25
- Windisch-Graetz Aleksandryna 435
- Wiskowski Wiaczesław 321
- Wisnowska Maria 425
- Wiszniewski Wieniedikt 11, 21-22, 25, 30-31, 35, 148, 151-153, 166, 213, 296-297, 300, 302, 304, 321, 329, 331, 339, 442, 447, 449, 451, 473-474, 479-482, 491, 560, 582
- Wiśniewski Lucjan 308, 566
- Witczak Witold 11, 42, 47, 54, 330, 364, 386, 399, 403, 577
- Wittich J. 390
- Włodek Jan 537, 578
- Włodek Roman 150, 242, 329-330, 346, 433-434, 578, 580
- Wojciechowski Karol 331-332, 340-341, 513, 565
- Wojciechowski Kazimierz 308, 343, 566
- Wolff Jan 256
- Wołkow Mikołaj 139
- Wowonkowicz (?) 242
- Wójcicki Feliks 327
- Wójcik Józef 91
- Wrzosek Karol 219-220, 224
- Wynnyczuk Jurij 179, 485, 578



- Wyrubow Aleksander 572
Wyspiański Stanisław 152, 304, 337
Wyszyński Zbigniew 489-490, 578
Wywerka Albert 526
Wyżyński Adam 405, 580
Youngblood Denise J. 283, 317, 578
Yurchenko Viktoriya 179, 485, 578
Zagórski Adam 548
Zagórski Włodzimierz 489
Zagrodziński Paweł 98
Zagrodziński Stanisław 98, 395, 427, 446, 527-528
Zagrodzki Juliusz 26, 34-35, 116, 157, 308, 315
Zahorska Helena (właśc. Helena Ziótkowska) 569
Zajiček Edward 37, 54, 282, 367, 538, 578
Zajlich Piotr 422, 424, 551
Zajma Józef 233
Zajmrowski (?) 290
Zakrzewski H. 92
Zaleski Konstantin 293, 578
Zalewski Kazimierz (pseud. Jerzy Myriel) 56, 252, 395
Zamenhof Ludwik Łazarz (właśc. Eliezar Levi Zamenhof) 222, 463, 558
Zamojski Stanisław 319-320
Zapolska Gabriela (właśc. Maria Gabriela Janowska) 157, 323, 338, 413, 443-444, 570
Zawadzki A. 459
Zawadzki Jan 219-220
Zawarzin Paweł 406, 409, 415
Zawistowski Leonard 554
Zbyszewski Feliks 567
Zdzitowiecki Stanisław 467
Zejdowski Józef 568
Zeller Karl 69
Zelwerowicz Aleksander 308-309, 331-332, 411, 415, 470, 513, 565-567
Zieliński Józef 35-36, 319, 335, 341, 343, 565-566
Zieliński Zygmunt 464
Zienkowski Edward 255, 257
Znicz Michał (właśc. Michał Feiertag) 322
Zorkaja Neja 578
Zubrzycki Włodzimierz 214
Zuker Mojżesz (Marek) 349
Zwierzchowski Piotr 400, 523, 579-580
Zyndram-Mucha Franciszek 538-539
Zyta de Bourbon-Parma 168-169, 175, 454, 490
Żabotyński Zeev 92
Żarnowski Janusz 18, 578
Żdan-Puszkina Maria 572
Żeromski Tadeusz 119, 581
Żmigrodzki Piotr 130
Żukowska (?) 243
Żuliński Roman 137
Żyliński Jakow 22, 27, 555
Żytko Bogustaw 495, 582
Żytecki Edward 354, 356, 566