

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1877>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Wojciech Świdziński**

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza  
<https://orcid.org/0000-0001-6840-4069>

# Komici i komiksy. Drugie życie gwiazd kina międzywojennego

## Słowa kluczowe:

komiks;  
dwudziestolecie  
międzywojenne;  
Charlie Chaplin;  
Adolf Dymsha;  
Kazimierz Krukowski;  
Pat i Patachon

## Abstrakt

W komiksach publikowanych w polskiej prasie dwudziestolecia międzywojennego wyraźny nurt stanowiły humorystyczne historyjki o filmowych komikach. W artykule są omawiane „filmy rysunkowe” (jak wówczas nazywano prasowe komiksy) poświęcone Charliemu Chaplinowi, Patowi i Patachonowi, oraz komiksowe wcielenia gwiazd kina i kabaretu – Kazimierza „Lopka” Krukowskiego i Adolfa „Dodka” Dymszy. Większość tych utworów podkreśla socjologiczne rysy ekranowych komików, co zwłaszcza w przypadku Chaplina stanowiło powrót do jego filmowych początków. W niektórych z komiksów można dopatrzeć się też reminiscencji konkretnych filmów, jak również – zwłaszcza w przypadku Dodka – próby adaptacji specyficznego języka postaci. Trudno określić, na ile owo drugie życie gwiazd ekranu na łamach prasy komponowało się z odbiorem ich filmów. Z pewnością jednak potęgowało popularność, minimalizując bariery między idolami kina a publicznością, która w wyobraźni przenosiła ich przygodę w swojskie realia.

Scena pierwsza: włóczęga Charlie zdobywa dorywczą pracę u pewnej mającej damy. Po uporaniu się z drobnymi porządkami domowymi zostaje mu jeszcze wyasfaltowanie podjazdu do pałacu. Kiedy z niemałym trudem wykonuje to zadanie, pracodawczyni rzuca mu zapłatę – dwie lśniące monety, które natychmiast przywierają do stygnącej nawierzchni. Charliemu nie pozostaje nic innego, jak tylko wykuć je za pomocą kilofa. Dźwigając pod pachami bryły asfaltu, odchodzi w stronę najbliższego kina, by czym prędzej wydać swój ciężki zarobek.

Scena druga: aby podreperować wigilijny budżet, Dodek sprzedaje na rogu własnoręcznie wykonane ozdoby choinkowe. Towar zachwala po warszawsku: *Tylko tu artystyczne cacka na choinkę! Do wyboru do koloru! Fabrykant zwariował i teraz oddaje wszystko za pół darmo.* Do okutanego w kozuch jegomościa zagaduje: *Czym mogę służyć? Bombkę czy gwiazdkę? Albo może zimne ognie? Szampana można na nich mrozić, takie zimne!* Niestety, potencjalny klient trzyma na smyczy kudłatego teriera, który zaczepia przechodzącego obok innego czworonoga. W szamotaniu psy wpadają na stoisko Dodka i doszczętnie je demolują.

Przytoczone sceny nie są fragmentami zaginionych filmów z udziałem Charliego Chaplina i Adolfa Dymyzy. To wyimki z powstałych w Polsce międzywojennej komiksów drukowanych na łamach prasy popularnej. Pierwszy pochodzi z cyklu *Najwesejsze przygody Charlie Chaplina* publikowanego w tygodniku „Świat Przygód”<sup>1</sup>; drugi to fragment *Wesołych przygód Dodka* zamieszczanych w warszawskim dzienniku „Express Poranny”<sup>2</sup>. Gwiazd ekranu, które drugie – nieco pokątne – życie znalazły na stronach gazet przedwojennej Polski, było więcej. Duńscy komici Pat i Patachon stali się bohaterami jednej z najdłuższej ukazujących się serii prasowych. Czytelnicy mogli śledzić komiksowe przygody Flipa i Flapa, Harolda Lloyd’a, a także Lopka, czyli Kazimierza Krukowskiego. Część z nich była adaptacjami materiałów ukazujących się w prasie zagranicznej, ale większość powstawała w naszym kraju.

Rodzimy komiks sprzed 1939 r. długo był zjawiskiem ignorowanym przez badaczy i praktycznie zapomnianym. Dopiero stosunkowo niedawno doczekał się rzetelnych opracowań, przede wszystkim za sprawą Adama Ruska<sup>3</sup>. W dotychczasowych analizach nie wyróżniano jako osobnego nurtu komiksów inspirowanych postaciami ekranowych komików, a wątek relacji ich prasowych wcieleń wobec pierwowzorów w ogóle nie był podejmowany. Tymczasem z punktu widzenia badań nad recepcją kina w międzywojennej Polsce jest to materiał niezwykle ciekawy. Polscy twórcy poddawali adaptacji zarówno aparycję bohaterów, jak i modele fabuł, tworząc kilku lub kilkunastokadrowe epizody, czasami układające się w dłuższe historie. Uwielbianych przez widzów bohaterów przeszczepiali na inne medium w epoce, w której film był udostępniany wyłącznie za sprawą projekcji kinowych. Wykorzystywali zatem reminiscencje ulotnych seansów oraz obiegowe uogólnienia. Swoje wizje dostosowywali do własnego – czy też narzuconego przez wydawcę – wyobrażenia o czytelnikach oraz ich stosunku do konkretnych gwiazd ekranu. Dzięki temu lektura „filmowych” komiksów daje szansę zbliżenia się, choć określną drogą, do jednego z najmniej uchwytnych zagadnień społecznej historii kina – postrzegania dawnego filmu i jego gwiazdorskich ikon przez współczesną im szeroką widownię.

Posługując się terminem „komiks”, dopuszczam się anachronizmu. Wśród publikowanych w międzywojennej Polsce opowieści w obrazach zdecydowanie dominowały ciągi kadrów z umieszczonymi pod nimi dialogami i narracją trzecioosobową, które w wielu przypadkach mogłyby obyć się bez ilustracji. Takie formy – dziś rzadko spotykane – nazywa się czasem komiksem tekstowym<sup>4</sup>, a ich najlepiej znanymi polskimi przykładami są zeszyty o przygodach Koziółka Matołka autorstwa Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza. Czasem jednak, w zależności od przyjętej definicji, wyłącza się je z medium komiksowego<sup>5</sup>. W Drugiej Rzeczypospolitej komiksy właściwe – z dialogami w dymkach i fakultatywną narracją włączoną w obręb kadru – pojawiły się późno i stanowiły zdecydowaną mniejszość. Zdarzały się też komiksy nieme, pozbawione jakichkolwiek tekstów. Z tego względu Rusek w odniesieniu do form tego medium przed 1939 r. preferuje szersze pojęcie historyjek obrazkowych<sup>6</sup>. Jest to uzasadnione również dlatego, że w Polsce międzywojennej termin „komiks” praktycznie nie był stosowany<sup>7</sup>, a rozmaite jego przykłady w opinii współczesnych niekoniecznie były postrzegane jako zjawisko odrębne i spójne pod względem formalnym. Najczęściej w ogóle nie określano ich przynależności gatunkowej, ograniczając się do opatrzenia danego cyklu tytułem. Jeśli jednak zdecydowano się stosować jakąś definicję, posługiwano się terminem „powieść obrazkowa”, „opowieść rysunkowo-filmowa”, najczęściej zaś... „film rysunkowy”. Zapewne nie widziano problemu w tym, że wówczas był to już dobrze zakorzeniony w Polsce termin opisujący animację rysunkową, o czym świadczy chociażby stosowanie go w takim znaczeniu przez Karola Irzykowskiego<sup>8</sup>. Rusek sens określenia „film rysunkowy” tłumaczy tym, że *zestawy rysunków umieszczonych w ramkach tworzą pewne całości, przypominając zmontowane kadry filmowe*<sup>9</sup>. Paweł Sitkiewicz zauważa z kolei, że kultura filmowa okresu międzywojennego była *kulturą substytutów*, a nazywany filmem rysunkowym komiks był tańszym i łatwiej dostępnym zamiennikiem prawdziwego filmu rysunkowego, czy wręcz ekranowej fabuły<sup>10</sup>. Do tych wyjaśnień dodałbym jeszcze jedno: ewidentne powiązanie historyjek obrazkowych ze światem filmowym. Wśród ukazujących się w przedwojennej Polsce komiksów dużą część stanowiły właśnie te, które swój rodowód wywodziły z kina, zapewniając drugie życie nie tylko gwiazdom filmowym, ale także fikcyjnym postaciom znanym z ekranu, takim jak Tarzan, Myszka Miki czy Betty Boop, przechrzczona u nas na Baśkę Figlarke. Jeśli nawet bohaterami części historyjek obrazkowych nie były postacie wypożyczone ze świata kina, to i tak da się dostrzec filmowy rodowód ich konstrukcji lub struktury świata przedstawionego. Na przykład powołana do życia przez Stanisława Kellera para niebieskich ptaków, Pączek i Strączek, których przygody opatrywano opisem *Zabawny film rysunkowy wyświetlany na ekranie naszej gazety*<sup>11</sup>, to oczywista wariacja na temat filmowych par bohaterów zróżnicowanych pod względem fizycznym – Pata i Patachona oraz Flipa i Flapa.

## Charlie wraca do korzeni

Charlie Chaplin – jedna z najbardziej rozpoznawalnych ikon kultury popularnej dwudziestolecia międzywojennego – zaczął pojawiać się w polskich „filmach rysunkowych” w 1936 r. Stanisław Dobrzyński uczynił go – obok Shirley

Temple – drugoplanowym bohaterem cyklu *Ucieszne figle Osiołka Wesółka* drukowanego w łódzkiej „Karuzeli”. Charlie był w nim przejściowym opiekunem tytułowego zwierzęcia. Własnej serii komiksowej doczekał się w maju tego roku na łamach tygodnika dla dzieci i młodzieży „Świat Przygód”. Cykl autorstwa Jerzego Nowickiego<sup>12</sup> nie był szczególnie eksponowany: w większości czarno-biały, umieszczany wewnątrz pisma, a nie na jego okładkach, nigdy nie zajmował całej kolumny. Możliwe zresztą, że wydawcy nie zależało na afiszowaniu się znanym nazwiskiem, ponieważ niemal na pewno nie posiadał zgody na wykorzystanie wizerunku wielkiego komika. Chaplin tylko raz – za pośrednictwem swego brata, Sydneya – sprzedał licencję na tworzenie komiksów opartych na jego ekranowej osobie. Było to na samym początku jego kariery, w momencie eksplozji wielkiej popularności. Zainicjowany w ten sposób cykl *Charlie Chaplin's Comic Capers* ukazywał się w gazetach codziennych w Stanach Zjednoczonych od 1915 do 1917 r., kiedy to Chaplin wycofał swoją zgodę, zapewne zrażony jego niską jakością. Od tego czasu nie udzielił już podobnej licencji, a w USA za jego życia nie drukowano – przynajmniej oficjalnie – komiksów poświęconych małemu włóczędze<sup>13</sup>.

W „Świecie Przygód” historyjki o Chaplinie ukazywały się przez rok. Na podstawie zachowanych numerów można wnioskować, że układały się w trzy cykle. Pierwszy z nich nosił tytuł *Charlie Chaplin i Dyrdzio Brzdąc*, a głównemu bohaterowi partnerował niziutki, łysy osobnik. Ów Dyrdzio – co było slangowym określeniem dyrektora – lubił chadzać w kapeluszu i był raczej pełnoletnim towarzyszem włóczęg Charliego, niemniej można dopatrzeć się w nim reminiscencji postaci z *Brzdąca* (*The Kid*, 1921) Chaplina, w którą wcielił się sześciolatek Jackie Coogan. W czterokadrowym komiksie z 34. numeru pisma wraz z Charliem zarabiają na życie na ulicy, stosując fortel: mały Dyrdzio ma jednocześnie grać na trąbce i śpiewać. Faktycznie jednak tylko śpiewa, a ukryty za parkanem Charlie gra na saksofonie sprytnie podłączonym do instrumentu przyjaciela. Wygląda to na odległą parafrazę tego, jak pozyskiwali środki do życia Chaplin i jego podopieczny w filmie z 1921 r. Zmianę scenerii przynosi drugi cykl – *Przygody Charliego Chaplina w Afryce*. Miejsce Dyrdzia jako przybocznego Charliego zajmuje tubylec o imieniu Kolczykwichu, przedstawiony tu zgodnie z pospolitymi w dwudziestoleciu międzywojennym rasistowskimi stereotypami obciążającymi wiele ówczesnych wyobrażeń, na czele z czytanyymi do dziś komiksami Makuszyńskiego i Walentynowicza. Afrykański cykl Nowickiego na kilka odcinków uzyskał kolor, tracąc jednocześnie prozatorską narrację pod kadrami, co zresztą wyszło mu na dobre. Trzeci cykl – z którego pochodzi opisana na początku scena – składa się z osobnych epizodów, w których Charlie jest wreszcie jedynym bohaterem i być może dlatego jego poczynania mają stosunkowo najwięcej wspólnego z ekranowym pierwowzorem.

Tym, co rzuca się w oczy w komiksie Nowickiego, jest właśnie luźne powiązanie z wizerunkiem i twórczością Chaplina. Rozpoznajemy go bez trudu po obowiązkowych atrybutach: meloniku, wąsikach, trzcinowej laseczce, workowatych spodniach i za dużych butach, rozstawianych na zewnątrz, by imitować słynny pingwini chód. A jednak jest w tym wizerunku coś obcego. Być może to odstające na boki kręcone włosy, bufiaste – a nie za duże – spodnie albo krawat w kolorze czerwonym, jak dowiadujemy się z barwnych epizodów, czasem

**„ŚWIAT PRZYGÓD“ NIE ZAPOMINA O SWYCH CZYTELNIKACH!**

**Gwiazdka dla Członków Klubu Filipa i Flapa (Laure'la i Hardy)**

DNIA 23-go grudnia b. r., w środę o godz. 11-tej rano wszyscy warszawscy Członkowie Klubu Laure'la i Hardy (Filpa i Flapa), posiadający różowe legitymacje

**spotykają się w kinie „BAŁTYK”, ul. Chmielna**

**NA PIERWSZYM WALNYM ZEBRANIU, POŁĄCZONYM**

**Z GWIAZDKĄ DLA WSZYSTKICH OBECNYCH.**

KAŻDY CZŁONEK KLUBU, OBECNY NA ZEBRANIU W KINIE BAŁTYK

**OTRZYMA UPOMINEK**

Z RĄK... LAURE'LA I HARDYEGO (FLIPA I FLAPA)

WSTĘP MAJĄ TYLKO CZŁONKOWIE KLUBU ZA OKAZANIEM LEGITYMACJI!

PORZĄDEK DZIENNY NA ZEBRANIU:

1) WYBÓR PRZESŁA.

2) **KONKURSY Z NAGRODAMI**

NA NAJBARDZIEJ PODOBNEGO Z WAS DO FLIPA!  
NA NAJBARDZIEJ PODOBNEGO Z WAS DO FLAPA!  
KTÓRY Z WAS JEST NAJSTARSZYM CZŁONKIEM KLUBU?  
KTÓRY Z WAS JEST NAJMŁODSZYM CZŁONKIEM KLUBU?

3) ROZDAWNICTWO TYSIĄCA UPOMINKÓW, A MIĘDZY INNYMI NASTĘPUJĄCYCH:

- 1) Winoce pióra, ołówki automatyczne, albumy od... — f-mę A. J. Ostrowski, Marszałkowska 128.
- 2) Luty, szynorki, białuski szczeniaki ofiarowane przez firmę B. Linkowski, Chłódna 25, Marszałk. 102.
- 3) Wafle — ofiarowane przez f-mę „Helvetia”, Krus... ..
- 4) Czekolady — ofiarowane przez f-mę „Alfa”, Marszałkowska 96.
- 5) 200 maszek Filipa i Flapa.
- 6) Ping-pong.
- 7) Kompiety „Świata Przygód”.
- 8) Zetony klubowe.
- 4) PO ROZDAWNICTWIE — BEZPŁATNE WYSWETLANIE FILMÓW WESOLYCH!

**Który z Was nie jest zachwycony naszą Gwiazdką? Nie ma takiego!!**



**NAJWESELISZE PRZYGODY CHARLIE CHAPLINA**

**GENIALNE POMYSŁY**



1) — Co zrobisz? Nie mogę znaleźć swojej tymbali!  
Charlie: — Wiesz pan co, mam klawisz pomysł!

2) — I ja! Bez tymbali też pan po długim stracił!

3) — O rany! Co się stało z moimi skrzypcami?!

4) — Nie szkodzi! Pańskie włosy zastąpią mi skrzypki!

5) — Musiałem grać na mandolinie, ale niestety, nie miałem jej!...  
Rzeczniczka: Masz ten łeb wspaniały w nagrodę za piękny grę!



6) — Małe łuski zabawiły Tyreksa, co nowego wynalazł!

7) — Duchował! Ta skrzypka się nada! Zabawił pan, jakże smiesznie bzdurzył!

8) — No ja! Przez rękę świecą się łuski, słychać skrzypki!

9) — A teraz jeszcze nadadzą głowę wspaniały i wszystkie głosy.

10) — Sprawdził pan błagam! Zdawa się, że na tymże lat!

**Składam życzenia: Wesolych Świąt! ŚMIECH TO ZDROWIE!!**

**(-) CHARLIE CHAPLIN.**

*Najweselejsze przygody Charlie Chaplina. „Świat Przygód” 1936, nr 62, s. 6 (skan ze zbiorów Mazowieckiej Biblioteki Cyfrowej)*

zastępowany przez muszkę w grochy. Elementy te powodują, że rysowany Chaplin ciąży ku postaci cyrkowego klauna, z którym oczywiście początkowo niejedno go łączyło, ale w 1936 r. powinowactwo to zostało już skutecznie zatarte. Można jednak przypuszczać, że szeroka publiczność polska tak właśnie go postrzegą, a Nowicki podążał jedynie jej tropem. Publicysta branżowego pisma „Kino dla Wszystkich” zanotował jakiś czas wcześniej następującą refleksję: *Na dźwięk tego nazwiska przeważna ilość ludzi asocjuje „ah! to błazen! i jaki płaski”*<sup>14</sup>. Sytuacje, w jakich znajduje się komiksowy Charlie, tak jak i jego cechy, również ściągają go na ziemię z wyżyn awangardowego humoru i społecznego uwrażliwienia, na które wywindowali Chaplina zafascynowani nim artyści i intelektualści w Polsce i całej Europie<sup>15</sup>. W epizodzie *Genialne pomysły* z otrzymanego od rzeźnika świńskiego łba oraz rynnny majstruje maszynę, której ordynarność nie pasuje do wizji wrażliwego włóczęgi wykreowanej przez późne komedie hollywoodzkiego twórcy.

Jakiego jednak ekranowego Chaplina mogli znać młodzi czytelnicy „Świata Przygód”? Komiks Nowickiego nie pojawił się na jego łamach w przypadkowym momencie. Od 14 marca 1936 r. na ekranie stołecznego zeroekranu Casino wyświetlano *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*, 1936) – film, którym Chaplin żegnał się z postacią małego włóczęgi, podtrzymując sentymalizację jego wizerunku, ale też śmiało wpisując go w ówczesne dyskursy społeczno-polityczne. Film cieszył się wielkim powodzeniem, o czym świadczy przeszło trzymiesięczny okres wyświetlania w kinie premierowym. Na zachowanej fotografii pod szyldem Casina widać tłumek oczekujący na seans *Dzisiejszych czasów*. Tworzą go wyłącznie mężczyźni – przeważnie młodzi dorośli. Widać też kilku panów w średnim wieku i paru roześmianych chłopców<sup>16</sup>. To ci ostatni byli potencjalnymi adresatami komiksu. Możliwe, że film z udziałem Chaplina oglądali pierwszy, ewentualnie drugi raz<sup>17</sup>. Jego poprzedni obraz, *Światła wielkiego miasta* (*City Lights*, 1931), był wyświetlany pięć lat wcześniej<sup>18</sup>. Jeśli po seansie sięgnęli po „Świat Przygód”, to znaleźli w nim bohatera zachowującego się nieco inaczej, a także wyglądającego nie do końca tak, jak na ekranie.

Można to wytłumaczyć na kilka sposobów. W swoim komiksie Nowicki wcale nie musiał odwoływać się do późnych komedii Chaplina, lecz mógł sięgać do okresu slapstickowego, gdy początkującemu komikowi wielką popularność przynosiły krótkometrażówki wytwórni Keystone, a następnie Essanay. To w nich Charlie miał znacznie silniejszy błazeński rys, wywoływał awantury, rzucał i obrywał cegłami, zbierał i rozdzielał, często bez żadnego powodu, kopniałki, podkradał jedzenie i szukał sposobu na darmowy napitek. Być może właśnie w takim wcieleniu, w jakim pojawiał się na polskich ekranach w pierwszej połowie lat 20., utrwalił się w pamięci Nowickiego. Nie można przy tym wykluczyć, że nawet dekadę później w kinach, jako dodatki przed głównymi projekcjami, sporadycznie pojawiały się jego najkrótsze, a więc najdawniejsze filmy<sup>19</sup>.

Niespójność komiksowej wersji Chaplina z jego długometrażowymi komediami z lat 20. i 30. można wytłumaczyć również tym, że kinowy Charlie nie był jedynym modelem do stworzenia jego rysunkowej wersji. Już w pierwszym odcinku komiksu Nowickiego wyczynia on, do spółki z Dyrdziem Brzdącem, raczej obce filmowemu włóczędze łotrostwa, zresztą w scenerii wschodnioeuropejskiej wsi. Zahaczają na drzewie pewną wieśniaczkę, by następnie ukraść jej ko-

szyk. Gdy okazuje się, że w środku zamiast królika znajduje się rozwrzeszczane dziecko, straszą je i puszczają byle gdzie, po czym umykają przed tłumem, który zbiegł się na wołanie kobiety. Na koniec kradną rower zaczytanemu cykliście. Postawa, w której można widzieć zerwanie z konwencjonalną moralnością, uzasadniona pustym brzuchem i potrzebą chwilowej awantury niosącej ulgę w monotonii codziennych trosk jest charakterystyczna dla odwiecznego typu bohaterów ludowych, których polski wariant utrwaliła literatura sowizdrzalska. Jak podaje badacz zjawiska, Stanisław Grzeszczuk, jej bohaterami w XVI i XVII w. byli *ludzie luźni* – wszelkiej maści łaziki, włóczędzy, wędrowni wyrobnicy, żebracy czy drobni przestępcy. *Określając swój negatywny stosunek do świata feudalnego, jego obyczajów, praw i przywilejów, wszelkie nakazy i pojęcia moralistyki traktowali z drwiną, przymierzając do życiowych doświadczeń i obyczajów plebejskich (...). Dewaluacja uznanych wartości i autorytetów prowadziła do prowokacyjnej pochwały spraw powszechnie ganionych i piętnowanych, na przykład pijaństwa, frantostwa, złodziejstwa*<sup>20</sup>. Opis ten, przy wszelkich różnicach wynikających z odmienności epoki, formy i intencji, dobrze pasuje do gazetowych przygód Charliego, a w zasadzie do większości historyjek obrazkowych publikowanych w rodzimej prasie dwudziestolecia. Można więc uznać je za późną inkarnację literatury sowizdrzalskiej, o której wskrzeszeniu również przekonywał Grzeszczuk, dopatrując się go w twórczości innych autorów tamtego czasu – Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego<sup>21</sup>.

Typ humoru oraz poczynania Charliego w ujęciu Nowickiego wiążą się zatem z ekranowym bohaterem w sposób co najmniej swobodny. Autor wprowadził jednak powracający motyw, który pozwala przybliżyć rysowanego przez niego bohatera kulturowemu odczytaniu postaci Chaplina. Komiksowy Charlie interesuje się kinem. W numerze 34. „Świata Przygód” z 1936 r. kupuje Dyrdziowi aparat kinematograficzny, za pomocą którego straszą nieuprzejmego przechodnia, wyświetlając zniecka głowy warczących psów. Koncept ten powraca w *Przygodach Charlie Chaplina w Afryce*, gdzie na marginesie banalnej historyjki oferuje się czytelnikowi metaforyczną opowieść o narodzinach kinematografu. Charlie jako *biały cudotwórca*<sup>22</sup> wykorzystuje najpierw urządzenia poprzedzające kinematograf: za sprawą latarni magicznej straszy ludożercze plemię Kulungów, a dzięki malowanym dioramom łowi beczkę ryb latających i chwyta w potrzask lwa. W końcu, w numerze 46., w towarzystwie dysponującego aparatem kinematograficznym podróżnika, raz jeszcze odpiera atak *ludożerców*. Na palisadzie osady rozpina biały ekran, na który podróżnik rzuca film, przedstawiający szarżę kawalerii. Wrogie plemię oczywiście pierzcha przerażone, niczym – jak głosiła rozpowszechniana już wówczas legenda – publiczność pierwszego pokazu kinematografu braci Lumière przed nadjeżdżającym pociągiem. Co więcej, owa szarża też nie była przypadkowa. To reminiscencja wyświetlanego na ziemiach polskich w 1896 r. filmu Lumière'ów *Cuirassiers à cheval* (1896), którego lwowski pokaz tak wspominał Juliusz Kaden-Bandrowski: *Na zakończenie przedstawienia, gdy pułk francuskich kirasjerów w hełmach i pancierzach, pędzący galopem z daleka, jął zbliżać się na publiczność i wreszcie prawie że już wyskakiwał z ekranu, cały teatr począł krzyczeć*<sup>23</sup>. W ostatnim kadrze komiksu zwrócony w kierunku czytelnika Charlie w półzblizeniu, przypominającym fi-

nałowe ujęcie rewolwerowca z *Napadu na ekspres* (*The Great Train Robbery*, reż. Edwin Porter, 1903), wykonuje gest kończący „projekcję”.

Komiksowy Charlie został więc symbolicznie wpisany w historię kina i ściśle powiązany z tym wynalazkiem. Nie jest to zresztą zaskakujące. Jako metaforę kina, a w konsekwencji *metonimię kultury nowoczesnej*<sup>24</sup>, postrzegali go modernistyczni artyści, zwłaszcza z kręgu awangardy, przywołując go w tej roli w swoich poezjach i grafikach. Doskonałym tego przykładem jest cykl kolaży Kazimierza Podsadeckiego *Sentymentalny robot*, oryginalnie prezentowanych w 1933 r. jako seria przezroczy, zapewne opatrzonej autorską narracją, co zbliżało go zresztą do formuły komiksu. Kinematograficzna metaforyka w historyjce obrazkowej Nowickiego nie była tak wieloznaczna i wyrafinowana. Postać Chaplina w naturalny sposób przywoływała kino jako lubiany, dobrze znany współczesny wynalazek.

## Pat i Patachon – królowie ekranu i komiksu

O ile w postaci komiksowego Charliego można jedynie dopatrywać się rysów sowizdrzalskich, o tyle w przypadku Pata i Patachona są one oczywiste, jako że widać je wyraźnie także w materiale źródłowym – filmach z ich udziałem. Pat i Patachon to dziś raczej zapomniany duet duńskich komików, oryginalnie występujących pod pseudonimami Fyrtårnet (w tej roli Carl Schenström) i Bivognen (Harald Madsen). W wytwórni Palladium Laua Lauritzena, dla której pracowali od 1921 r., zrealizowali 35 długometrażowych filmów niemych i dźwiękowych, zyskując wielką popularność. Miarą ich europejskiego sukcesu było to, że od 1925 r. wystąpili także w 14 filmach szwedzkich, niemieckich, austriackich i brytyjskich. Wiele wskazuje jednak na to, że to w międzywojennej Polsce ich popularność osiągnęła rangę fenomenu kulturowego<sup>25</sup>. Pat i Patachon stali się pierwszą tak widoczną transmedialną franczyzą popkulturową w dziejach naszego kraju. Oprócz niemal stałej obecności na polskich ekranach (w latach 1924-1926 w Warszawie rok do roku wyświetlano po 5 premierowych filmów z ich udziałem, a w kolejnych latach niewiele mniej), ich sylwetki były wykorzystywane w reklamie prasowej, a przed kinami – na przykład przed Światowidem przy ulicy Marszałkowskiej – ustawiano ich podobizny wycięte z dykty<sup>26</sup>. Jeśli wierzyć informacji z jednego z zachowanych zeszytów, wydawca seryjnych powieści brukowych Sz. Reinerman wypuścił na rynek nie mniej niż 23 tomiki poświęcone tym bohaterom<sup>27</sup>. Największą popularnością cieszyły się jednak komiksy z ich udziałem drukowane w łódzkich czasopismach o zasięgu ogólnokrajowym: codziennym „Expresie Ilustrowanym” oraz cotygodniowej „Karuzeli”.

Aby zrozumieć ten fenomen, niezbędna jest krótka charakterystyka filmowych person Pata i Patachona. Przyjmuje się na ogół, że był to pierwszy filmowy duet oparty na kontraście fizycznym i charakterologicznym<sup>28</sup>. Pat – wysoki i kostyczny, ze strzeżoną sterczącymi włosami, imponującym nosem i zwisającymi wąsami. Patachon – niski i okrągły, o rzadkich jasnych włosach i ogolonej, pyzatej twarzy, na której maluje się żabi uśmiech. Obaj w kostiumach włóczków „pożyczonych” od Chaplina – za małych kapelusikach, za dużych butach i portkach przewiązanych sznurkiem. Ich zażyła relacja przypomina nieco układ



znany z *Don Kichota* Miguela Cervantesa. Pat jest bardziej uduchowiony, inicjujący najróżniejsze działania, Patachon – praktyczny, ale też błazeński i dziecinny. To literackie powinowactwo było zresztą podkreślane przez samych komików, którzy w 1926 r. wystąpili w udanej ekranizacji powieści Cervantesa, oczywiście w rolach błędnego rycerza z La Manchy i jego giermka Sancho Pansy. Z kolei niemiecki krytyk Thomas Brandlmeier nawiązał do nich po latach, pisząc o parach bohaterów ze studenckich filmów Romana Polańskiego<sup>29</sup>. Zazwyczaj jednak Pat i Patachon prezentowali się jako współcześni włóczykije, którzy do rzeczywistości wypełnionej powszednimi troskami zwyczajnych ludzi – drobnych mieszczan, chłopów lub rybaków – wnosili trochę radości i pomagali w rozwiązaniu trapiących ich problemów. Fabuła jednego z najbardziej typowych ich filmów, który wyświetlany był w Polsce w 1927 r. jako *Pat, Patachon i wieloryb* (*Vester-Vov-Vov*, reż. Lau Lauritzen, 1927), prezentuje się następująco: w położonej wśród wydm wiosce rybackiej pewien przystojny młodzieniec, wychowywany przez samotną matkę, stara się o względy córki oberżysty, który jednak chce wydać ją za miejscowego handlarza ryb. Dopiero po dziesięciu minutach projekcji nad morzem pojawiają się Pat i Patachon – pragnąc łowić ryby, pożyczają łódź i budują na plaży prowizoryczną chatę. Od tego momentu zaczynają się niezbyt liczne, ale na ogół udane gagi oraz komiczne sytuacje, takie jak zasypianie chaty przez wędrującą wydmcę, pojedynki z wielką rybą czy lekcja charlestona, której udzielają miejscowym pannom, wcześniej ignorującym ich zaproszenia do tańca. Obecność Pata i Patachona coraz silniej spleta się z losami mieszkańców osady. W końcu bohaterowie demaskują szajkę przemytników pod wodzą handlarza ryb, odkrywają, że zakochany młodzieniec jest synem angielskiego barona i doprowadzają do połączenia młodej pary. Na końcu wszyscy – niczym w finale *Gorączki złota* (*The Gold Rush*, reż. Charles Chaplin, 1925), która wydaje się tu ważnym źródłem inspiracji – odpływają eleganckim statkiem ku wybrzeżom Anglii.

W Polsce, podobnie jak w innych krajach Europy, filmy z udziałem Pata i Patachona przedstawiano na łamach prasy kulturalnej jako niewyszukaną rozrywkę żerującą na niewyrobionych gustach szerokiej publiczności. Inteligencka krytyka traktowała je z wyższością, a najczęściej też niechęcią. Symptomatyczna pod tym względem była wypowiedź awangardysty Jalu Kurka: *Komizm Pata i Patachona polega na wykrzywionej śmiesznie twarzy i pociesznym odzieniu. Są to dwa cyrkowe okazy, strojące miny (...). Jest to apelowanie do bardzo prymitywnego śmiechu, śmiechu wyrostka, który zawsze będzie się śmiał z drağala, odzianego humorystycznie, o głupawym wyrazie twarzy (...). W takich warunkach obrona dwóch śmiesznych typów staje się apologią partactwa i filisterstwa w kinie*<sup>30</sup>. Kurek, koncentrując się wyłącznie na powierzchowności bohaterów, podkreślał ich wyrazistą jednoznaczność, która zapewne ułatwiła im odnalezienie się w komiksie.

W 1923 r., zaledwie dwa lata po ekranowym debiucie duetu, duński grafik Carl Røgind zaczął rysować dla prasy historyjki obrazkowe o Pacie i Patachonie. W 1931 r. seria zawitała na łamy „*Expresu Ilustrowanego*”, stając się jednym z najdłużej wydawanych komiksów w Drugiej Rzeczypospolitej, a dzięki dziesięciu zeszytom zbiorczym także pierwszym komiksem publikowanym jako osobne wydawnictwo<sup>31</sup>. Jak głosi anegdota z 1933 r., ze względu na opóźnienia w dostawie materiałów oryginalnych, wydawca polecił rysownikowi i karykaturzyście,


**F o t o r e**

**Gramatyka**  
 Profesor do Ka rólka  
 — No, a teraz powiedz mi sło-  
 wo „kura” w plątan przypadku.  
 Kartków młczy.  
 Profesor (po chwili) — Po-  
 myśl! Jakże zawołasz na kure?  
 Kartków stradowany! — Ciepł!  
 Ciepł! Ciepł! Koko-koki!


**Kolega**  
 Naczytył siarobu w szkole  
 pewnego ucznia:  
 — Co się z tobą dzieje, mój  
 chłopczy? Od pewnego czasu nie  
 widzisz na kółkach, ziewasz, le-  
 niesz sobie spłacać...  
 W tym momencie lewy uczeń,  
 który czesał łeb być słodki, od-  
 urywa się:  
 — To pewnie, panie profesorze,  
 talent w nim drobniał!

**Groźba**  
 Włok i Wacok szła się jedzić  
 na rowerach. W pewnej chwili  
 Włok rozsiadł się akurat na  
 wprost Wacka, a posławsz skre-  
 czało sprawa na jeszcze dłużej  
 trudności, przeto woła gromkim  
 głosem:  
 — Na bok, bo zrabaczysz, co ci  
 zrobię!  
 Wacok przestraszony gromkim  
 tonem i sercem zdum, szła z Bro-  
 dom — astopada Wikłowej z drogą.  
 Półki jednak zastrzygowany  
 pyta się:  
 — Cóż był mi był zrobił, gdy-  
 bym nie zjechał z drogi?  
 — A cóż, sam bym ci ustąpił.


**Przezorny**  
 Naczytył: — Jutro będzie  
 szroplenie nocy, abyście wyzry-  
 cy szlił czyste zanie.  
 Uczni! — A proszę pana, które  
 ramię ma być czyste?




PAT: — Nudy są puły i forsy szli  
 gnosz. Co by tu wykombinował, że-  
 by się oberwał?  
 PATACHON: — Przy twoich kombi-  
 nacjach zawsze kładę się na grani-  
 sie. Lepiej, żebyś ja coś wymyślił!  
 O, patrz! Harmonika!... Motemy się  
 trochę zabawić.




PAT: — Ty sam jesteś harmoni-  
 ka. To przecież aparat fotograficzny,  
 gotowy do ujęcia. Strasznie miły  
 wynalazek. Teraz możesz się nawet  
 rozjechać w powietrze, nie nie soko-  
 deń, bo jesteś już unieściony. Raz  
 przyciągnij i gotowe na wieki wieków!




PATACHON: — Nie, salety są  
 na tym. Lepiej sfotografuj coś uc-  
 ciawniejsz. O, na ten przykład ową po-  
 trząkę, która wychodzi z wody. Jak  
 było nie podobnego nie widziałem...  
 PAT: — Masz rację. Jut się robi.  
 Ale swoją drogą czy się nam aby nie  
 przywidziło z tym potworem?



PAT: — Mam pierwszorzędną pol-  
 soylniak. I na pewno się przy tym  
 za oberwiesz. Osił postawiam się o  
 kilka złotych szedł, naprawdę ten-  
 sacyjnych i spustiny ja w gazecie.  
 PATACHON: — Jesteś pewny  
 że tam nas nie obiją?



PAT: — Ten iść tak się w blo-  
 cie sztył, że aż mu róg się obiegły.  
 Wygląda na przedpotopowego pot-  
 wora. Złotca szyna blama.  
 PATACHON: — Żeby on tylko  
 nie popadł szpawia razem z nami, bo  
 tak gwałcie gęty...



PATACHON: — Wiesz radzowa  
 się przewraca. Szemnie z tym szta-  
 Jut szynie, że szarobny z tym sz-  
 tyn. I poręć kielbazy z kapusta.  
 PAT: — Żeby nas tylko nie po-  
 qudzili, że z tą wieżą to jest masa wień.  
 Powiedzi, że szynny szwoli.

Pat i Patachon, t. 10, Republika, Łódź 1939, s. 10-11 (skan ze zbiorów Biblioteki Cyfrowej Polona)



Pat i Patachon, t. 9, Republika, Łódź 1939, s. 1 (skan ze zbiorów Biblioteki Cyfrowej Polona)

Wacławowi Drozdowskiemu, opracowanie rycin zastępczych, zachowujących wygląd postaci zaprojektowany przez Røginda<sup>32</sup>. Od tego czasu bohaterowie byli poddani intensywnej polonizacji: Grajdołek, miasto, w którym żyją, oddaje charakter łódzkich ulic, pojawiają się polscy mundurowi, a bohaterowie posługują się językiem polskiej ulicy, wymieniając takie zwroty jak *kapuję, ciemnego, to coś wygląda na bujanie, się robi, proszę szampana*.

W komiksowych wersjach zachowano charakterystyczne dla ekranowego duetu przekomarzanki i złośliwe psikusy, których nie szczczędzą sobie przyjaciele. Ich status materialny jest zawsze niski, choć – tak jak w filmach – zdarza im się zdobyć pieniądze, dzięki łutowi szczęścia lub podejmowanym dorywczo zajęciom. Nie oznacza to jednak, że Pat i Patachon na kartach komiksu nie ulegli przekształceniom. O ile w filmach są prostodusznymi włóczęgami, wpadającymi w kłopoty przypadkiem lub w porywie dobrego serca, o tyle w wersji graficznej, tak jak w przypadku Chaplina, zostały rozwinięte ich rysy sowizdrzalskie, a świat przedstawiony i relacje międzyludzkie uległy brutalizacji. Przyjaciele zabierają zgubiony portfel, kradną węgiel, zaczepiają przechodniów, zainspirowani westernem organizują napad. Sami też są atakowani i wyzywani, wciąż uciekają przed policją oraz przeganiającymi ich dozorcami. Pieniądze wykorzystują albo by dogrzać wiecznie wychłodzony dom, albo by nabyć podstawowe dobra: grubą kiełbasę i butelkę wódki. Czasem też zdobywają oba artykuły dzięki kradzieży, a ich spożywanie – w dowolnych ilościach – nie powoduje zwykle żadnych nie miłych konsekwencji. Charakterystyczną cechą filmów z Patem i Patachonem był konwencjonalny realizm tła, który tak opisał międzywojenny recenzent: *To nie są nawet czasem komedie, tylko raczej obrazki z realnego życia, w które wpleceni są Pat i Patachon i ten stosunek ich do życia, do ludzi i do zdarzeń jest dopiero komiczny*<sup>33</sup>. Tymczasem w wersjach rysowanych roi się od absurdalnych sytuacji i typowych dla ówczesnego komiksu purnonsensowych konceptów. Przyjaciele naginają prawa rządzące naturą: latają na latawcu i przemieszczają się po mieście na spadochronach; robiąc podkop, zakopują go za sobą, przez co cały czas znajdują się w niewielkiej jamie. Mają też do czynienia z niezwykłymi zjawiskami: fotografują potwora wodnego wypełzającego z jeziora, spotykają własnych sobowtórów, Bima i Boma, a na stacji kolejowej Gretę Garbo, karmią królika specjalną paszą, w wyniku czego rośnie on do rozmiarów samochodu (co akurat okazuje się snem).

Popularność historyjek z ich udziałem na łamach łódzkiego pisma była olbrzymia. Dziennikarz Bolesław Surówka wspominał, że ludziska „*Express*” *kupowali przede wszystkim dla tych bazgroł*<sup>34</sup>. Ich przygody – tym razem w kolorze i na pierwszej stronie – zaczął równolegle publikować powstały w 1936 r. tygodnik dla dzieci i młodzieży „*Karuzela*”, gdzie rysownikami byli najpierw Stanisław Dobrzyński, a potem Wacław Drozdowski. Można więc przyjąć, że popularność filmu i komiksu wzajemnie się podtrzymywały, zwłaszcza w drugiej połowie lat 30., gdy częstotliwość wyświetlania filmów z Patem i Patachonem nieco spadła. Synergia między kinem a komiksem sprawiała, że ekranowi bohaterowie wydawali się jeszcze bardziej swojscy, że zacierała się granica między duńską prowincją a robotniczą Łodzią. Można domniemywać, że polski komiks o tym duecie spełniał marzenie z roku 1925: redakcja krakowskiego „*Ikaca*” opublikowała wówczas artykuł primaaprilisowy, zawiadamiając, że *słynni duńscy artyści filmowi grać*

będą dziś o godzinie pierwszej w południe przed Barbakanem w komedii historycznej „Pan Twardowski uwodzicielem”<sup>35</sup>. O wskazanej godzinie tłumy krakowian wyległy na ulicę, aby zobaczyć swych ulubieńców i ponoć nawet dopatrzyły się ich w przypadkowych przechodniach, z których jeden był wyjątkowo wysoki<sup>36</sup>. Zbiorowe rozczarowanie żartem prasowym trudno sobie wyobrazić, zwłaszcza w obliczu faktu, że duńscy komicy pojawiali się przecież w produkcjach filmowych innych krajów europejskich, więc ich wizyta w Polsce nie była wcale niemożliwa. Kilka lat później publiczność doczekała się krajowej wersji Pata i Patachona, co prawda nie w kinie, lecz na „ekranie” gazety codziennej.

## Kto zna Lopka (i Dodka)?

W przeglądzie historyjek obrazkowych opartych na postaciach słynnych komików nie może zabraknąć prób zmierzenia się z gwiazdami rodzimymi<sup>37</sup>. Palmę pierwszeństwa dźrzyży tu komiks o przygodach Lopka publikowany w „Expresie Porannym” w dwudziestu odcinkach od pierwszych dni 1930 r., a zatem wyprzedzający sprowadzenie do Polski duńskich komiksów o Pacie i Patachonie. Być może to brak owego punktu odniesienia zdecydował o jego odmienności i wyższych aspiracjach. Kreska Stanisława Dobrzyńskiego była tu minimalistyczna i finezyjna zarazem, a kadrowanie, zwłaszcza w pierwszym cyklu zatytułowanym *Przygody Lopka-narciarza na zawodach zimowych w Zakopanem*, zdradzało skłonność do eksperymentów formalnych. Podpisy pod obrazkami ułożono poprawnym szesnastozgłoskowcem, podczas gdy w znacznej części ówczesnych komiksów tekstowych dominowała proza, nieraz nader rozwlekła. Styl całości może obrazować scenka, w której Lopek, zapatrzony na urodziwą łyżwiarkę, ląduje w przereblu. Humor opiera się tu na trafnej karykaturze głównego bohatera, którego gesty przywodzą na myśl niema burleskę, oraz ironicznym komentarzu narratora: *Próżno Lopek bohatercko / stacza walkę w zimnej toni, / za momencik po powierzchni / pływał tylko już melonik (...). / Zawezwano wnet lekarza, / a tak świętny był konował, / że nasz Lopek trzy miesiące / leżał w łóżku i chorował*<sup>38</sup>. Komiks ten, pozostając prostą humoreską, zdradza jednocześnie pewne ambicje, posługując się wyrafinowanym językiem wizualnym, ironią wobec głównego bohatera oraz delikatną satyrą obyczajową, zaczerpniętą może z ówczesnych scen kabaretowych. Projektuje tym samym węższy krąg odbiorczy, co było zgodne z profilem czasopisma uchodzącego za nowoczesny serwis polityczno-informacyjny dla szeroko pojętej stołecznej inteligencji.

*Przygody Lopka* wyróżniają się także dlatego, że kryjący się pod tym pseudonimem Kazimierz Krukowski nie był wówczas jeszcze gwiazdą filmową. Do stycznia 1930 r. wystąpił jako epizodysta w *Ziemi obiecanej* (reż. Aleksander Hertz, Zbigniew Gniazdowski, 1927) oraz w niewielkiej, choć rozpoznawalnej roli w *Tajemnicy starego rodu* (reż. Emil Chaberski, Zbigniew Gniazdowski, 1928). Prawdziwą ekranową sławę zdobył dopiero dzięki występowi u boku Adolfa Dymśy w *Janku Muzykancie* (reż. Ryszard Ordyński), który na ekrany wszedł po zakończeniu publikacji komiksu – jesienią 1930 r. Lopek trafił więc do historyjki obrazkowej nie tyle z kina, ile z warszawskiego kabaretu Qui Pro Quo, gdzie formował swoją personę sceniczną od 1926 r., szybko stając się jednym z ulubieńców

publiczności. Krukowski tak charakteryzował swoją postać: *Śmieszny typek w wyszarżalym, kraciatym, przykrótkim paletku-chalaciku, w nieodstępnym już na zawsze meloniku, śpiewający o swoich tysiącnych kłopotach i ze swoją połowicą Malwiną, i z teściem, i z synem Hipkiem, i ze współnikiem Rosenkrantzem, i z wekslami, i z kryzysem, a najwięcej z sekwestratorami i urzędem podatkowym. Pan nie zna Lopka? Lopek i kropka*<sup>39</sup>. Ten wygląd i charakter Dobrzyński ujmuje przepysznie, naśladując także rymy szmoncesowych piosenek pisanych dla Krukowskiego przez Konrada Toma. W cyklu *Radości i żale Lopka w karnawale* pojawia się nawet Malcia, która zaciąga go na bal, przez co nieszczęśnik, aby móc obstalować odpowiedni strój, musi zastać z *herbem sygneta*<sup>40</sup>. Ważną cechą komiksowego Lopka jest bowiem jego kochliwość, przez którą popada w rozmaite tarapaty. Widać to zresztą doskonale w jego późniejszych wcieleniach ekranowych, jak choćby w *Co mój mąż robi w nocy...* (1934) czy *ABC miłości* (1935), obu w reżyserii Michała Waszyńskiego. Podobnie jak w drugim z tych filmów – gdzie Krukowski gra Krupkowskiego, gwiazdę warszawskich kabaretów – także w komiksie ulegała zatarciu granica między fikcją a rzeczywistością, prowadząc do komicznych konfuzji. W finale pierwszego cyklu Lopek wraca z niefortunnego wypadu do Zakopanego, a na dworcu *przyjaciele go witali / i z podziwem fotografię / Lopka w śniegu oglądali. / Dziwiła się Pogorzelska, / i Boczkowski i Lawiński / Tuwim, Tom, Ordonka, Dymśza, / Majde, no i... sam Dobrzyński*<sup>41</sup>. Kupletowi temu towarzyszy udana karykatura gwiazd Qui Pro Quo.

Dlaczego jednak łączyć tak szczególnie komiks z publikowanymi kilka lat później popularnymi historyjkami o gwiazdach ekranu? Po pierwsze dlatego, że rodząca się wówczas polska komedia dźwiękowa funkcjonowała w nierozdzielnej symbiozie ze stołecznym kabaretem i rewią, zapożyczając z nich między innymi wypracowane na scenie postacie<sup>42</sup>. Po drugie dlatego, że bohatera Krukowskiego już od wspomnianego *Janka Muzykanta* zaczęto łączyć w komiczny duet z niekwestionowaną gwiazdą kina i kabaretu Adolfem Dymśzą, zwanym Dodkiem. Ten zaś doczekał się komiksów o sobie w tym samym momencie co Chaplin, i to w dwóch różnych wersjach. Na łamach sensacyjnego dziennika „Ostatnie Wiadomości” od 1936 r. aż do wybuchu wojny nieregularnie ukazywały się *Przygody Dodka* rysowane przez Jerzego Nowickiego, bliźniaczo podobne do jego historyjek Chaplinowskich. Znowy były to sowizdrzalskie awantury wiecznie głodnego cwaniaka, którego właściwie można by podmienić na dowolną inną postać komiczną. Z dwiema różnicami. Po pierwsze, komiksowy Dodek z wielką atencją obchodził święta wielkanocne oraz Boże Narodzenie, które były dlań okazją do wyczekiwanego obżarstwa. Po drugie, bohater posługiwał się soczystym językiem ulicy, próbując – z lepszym lub gorszym skutkiem – naśladować wypowiedziane z karabinową prędkością tyrady ekranowego Dymśzy. Na przykład podczas obiadu wielkanocnego u niezbyt cieszących się z jego wizyty znajomych, Dodek dopada półmisek z indykiem i przemawia: *Proszę uważać! Pucu nie ma. Żadne czary, tylko zwyczajna zręczność! Jak państwo widziecie, jestem tu ja i półmisek. Półmisek jest pełny, a ja jestem pusty. A teraz chwilka skupienia. Fokus, pokus, marokus!* – i błyskawiczne pochłanianie ogromną porcją mięsa<sup>43</sup>. W tym samym czasie krótszą serię, zatytułowaną *Wesołe przygody Dodka*, Dobrzyński publikował na łamach „Expresu Porannego”, który jednak w 1936 r. był już inną niż sześć lat wcześniej, bo wyraźnie spauperyzowaną gazetą. Widać to dobrze, gdy porównać stosunko-

wo wyrafinowany komiks o Lopku z dopasowaną do standardu ówczesnych historyjek obrazkowych opowieścią o Dodku. Ta druga jest kolejną wersją ekscesów golca i głodomora, choć z próbami oddania rysu warszawskiego cwaniaka<sup>44</sup>. Cykl Dobrzyńskiego wyróżnia przede wszystkim projekt postaci Dodka, który nie jest typowym bohaterem komiksowym, lecz wpisana w kadry karykaturą prasową. Ułatwia to utożsamienie ze słynnym aktorem i powoduje dodatkowy efekt komiczny, ale jednocześnie usztywnia narrację wizualną, gdyż protagonista niemal zawsze jest rysowany w charakterystycznej esowatej pozie, z szyją wciśniętą między ramiona i niezmiennym uśmiechem. Być może dlatego cykl doczekał się tylko dwunastu okazjonalnych odcinków. Jeszcze inną specyfiką obu komiksów o Dodku było oparcie niektórych epizodów na sytuacjach zaczerpniętych z rodzimych komedii filmowych. W epizodzie *Niedzielną podróż Dodka Nowickiego* bohater przywdziewa chłopięce spodenki, aby przejechać za darmo pociągiem i zbliżyć się do urodziwej współpasażerki, co stanowi reminiscencję intrygi *Wacusia* (1935) Michała Waszyńskiego<sup>45</sup>. Z kolei w komiksie Dobrzyńskiego opublikowanym w 5. numerze „*Expresu Porannego*” z 1937 r.<sup>46</sup> bohater, aby zaimponować partnerce, pożycza frak od zaprzyjaźnionego kelnera, zmuszając go do przesadywania w bieliźnie za kotarą, co jest wyraźną aluzją do *Co mój mąż robi w nocy...*, w którym skądinąd nie występował Dymśza, lecz Krukowski.

W 1937 r. Dobrzyński na łamach tygodnika dla młodzieży „*Wędrowiec*” doprowadził do połączenia tych dwóch indywidualności oraz obu swoich cykli obrazkowych, tworząc dziesięcioodcinkową serię *Dodek i Lopek*. Niewiele jednak pozostało w niej z wyrafinowania komiksu z 1930 r. – prozatorski komentarz jest nieporadny, a dowcip polega głównie na slapstickowych awanturach. Z perspektywy badań nad recepcją filmu na szczególną uwagę zasługuje jednak epizod drugi. Lopek otrzymuje w nim zaproszenie od swojej kuzynki Zosi. Wystrojony i uzbrojony w bukiet kwiatów, wybiera się na spotkanie, zezwalając na towarzystwo Dodka, aby ten *mógł się przyglądać, jak wyglądają eleganccy ludzie*<sup>47</sup>. W ostatniej chwili wymawia się jednak bólem zęba i pozostawia przyjaciela sam na sam z Zosią – dziewczyną o krągłej twarzy i drobnych ustach Jadwigi Smosarskiej, przyodzianą w myśliwski kapelusik, kamizelkę, obcisłą spódnicę do połowy łydki i buty na obcasie. Porywa ona rozanielonego Dodka do drogiej restauracji, gdzie objawia niespotykany apetyt. Po przyniesieniu zdumionemu Dodkowi gigantycznego rachunku częstuje go cygarem, po czym zrywa perukę i ze śmiechem wyznaje: *Bo ja nie jestem wcale kuzynką, tylko kuzynem – kawalerem*<sup>48</sup>. Powiązanie tego epizodu z charakterystycznymi dla polskiego kina lat 30. komediami opartymi na motywie przebieranki narzuca się samo. Dymśza przywdziewał suknię w *Romeo i Julci* (reż. Jan Nowina-Przybylski, 1933), a zaledwie pięć miesięcy przed publikacją komiksu Eugeniusz Bodo w *Piętro wyżej* (reż. Leon Trystan, 1937) zaliczył brawurowy występ jako *krajowego wyrobu Mae West*, po czym przy kawiarnianym stoliku flirtował ze starszym mężczyzną. Jak zauważa Karolina Kosińska, w filmach tych – zwłaszcza oglądanych z dzisiejszej perspektywy – pomimo oficjalnie konserwatywnej wymowy neutralizującej grożące subwersją treści subwersją ta *cały czas jest obecna i czeka na odbiorców, którzy chcieliby wydobyc ją na powierzchnię. Obcując z tego rodzaju filmami, widz zaczyna rozkoszować się niepownymi, niestabilnymi i fascynującymi wizerunkami męskiego ciała w sukni i kobiecego*

w garniturze<sup>49</sup>. Lektura dwunastokadrowej historyjki obrazkowej pozornie nie pozwala na uruchomienie tak wieloznacznych strategii odbiorczych. Zwłaszcza w kontekście prymitywnego humoru całego cyklu, młodzieżowego profilu czasopisma oraz zakończenia epizodu obowiązkowym kopniakiem w tyłek. A jednak tu także mnożą się pytania, na które nie ma odpowiedzi. Czy zaplanowane przez Lopka „wrobienie” przyjaciela było żartem omówionym z rzekomą kuzynką? Czy jej/jego tożsamość była mu znana? Czy intencją „Zosi” było tylko zaspokojenie niebywałego apetytu?

Drugi epizod cyklu o Dodku i Lopku – zapewne ze względu na swoją syntetyczną formę – został opowiedziany inaczej niż wszystkie polskie filmy „przebierankowe”. Jak zauważyła Kosińska, w przypadku każdego z nich widz zostaje poinformowany, kto i dlaczego się przebiera, ma więc możliwość śledzenia z uprzywilejowanej pozycji perypetii i napięć, jakie ten gest generuje<sup>50</sup>. W komiksie natomiast czytelnik może jedynie podejrzewać, że pointa w jakiś sposób ujawni intrygę, ale pozostaje w niewiedzy co do tożsamości „kuzynki”, poddając się – jak Dodek – urokowi niespodziewanej przygody miłosnej.

\*\*\*

Na komiksy o gwiazdach ekranu można spojrzeć jako na spójną grupę tekstów powiązanych nie tylko czasem i miejscem publikacji, ale także relacją wobec ekranowych pierwowzorów. Ich intencją – pozwalającą zjednać czytelników – było zbliżenie gwiazdorskich ikon do potocznych doświadczeń szerokiej publiczności. Nie naruszano przy tym fundamentów starego systemu, gdyż procedura adaptacji komiksowej dotyczyła w zasadzie tylko komików. Przede wszystkim dlatego, że krótkie formy komiksowe miały – przynajmniej w przedwojennej Polsce – wymiar wyłącznie humorystyczny. Nie bez znaczenia był tu także inny charakter gwiazdorstwa komediowego. Prasa rozpisywała się o życiu towarzyskim, majątku i trudnym dzieciństwie Charlesa Chaplina, ale jego ekranowa persona była traktowana znacznie bardziej familiarnie, niemal jako znajomy, czego dowodziło chociażby sporadyczne, ale powtarzające się spolszczanie i zdrabnianie jego imienia na „Karolek”. Było to zresztą tradycją sceniczną, kultywowaną co najmniej od XVIII w., aby w przekładach tragedii imiona, lokalizacje i realia pozostawiać bez zmian, natomiast w komedii przybliżać je odbiorcom. W międzywojennych komiksach taką strategię również stosowano – duńscy włóczędzy Pat i Patachon stali się przecież mieszkańcami Łodzi. Ściąganie gwiazd komedii z ekranowego firmamentu wiązało się także z odkrywaniem lub wyostrzaniem ich sowizdrzalckich rysów. W przypadku Pata i Patachona polegało to jedynie na zaakcentowaniu pewnych aspektów ich osobowości, natomiast w przypadku Chaplina efektem było odarcie jego postaci z subtelności późnych filmów i szybko przyrastających elitarnych interpretacji oraz sięgnięcie do źródeł jego komizmu. Wieczne pogonie za drobnym zarobkiem, pętem kielbasy i tanim, a najlepiej darmowym napitkiem, a także wciąż wywoływane awantury, okazywały się mało wyszukany, ale jednak skutecznym sposobem radzenia sobie z pełną napięć rzeczywistością lat 30.

Choć wszystkie omówione tu historyjki obrazkowe łączy ludyczna prostota i pokrewieństwo z odcinkowymi powieściami brukowymi, zdarzają się w nich

# Wesołych Świąt

## „PRZYGODY DODKA“ ŚWIĄTECZNY FILM RYSUNKOWY P. T. Doddek w przedświątecznym tłoku



Chcę ułazać swą rodzinę. Doddek kupił dziś choinkę i na tramwaj czeka sobie z tłumem mężczyzn oraz kobiet.

Co się dzieje tu? O rany! Doddek leca do tramwaju, jak szalony, jak wariat... Ledwie zyla człek się stracił.

Doddek tak się popycha, sieple, sieple, kłnie i pryka. Lecz choć ma satyrę kręwą, bał się, że nie strąci drzewko.

Tramwaj w szluzę, drogę jedzie. Ludzie w słoń — jak w beczce śledzie. Widać wiadło. Tylko Doddek nie mógł wleźć choćby za schodek.

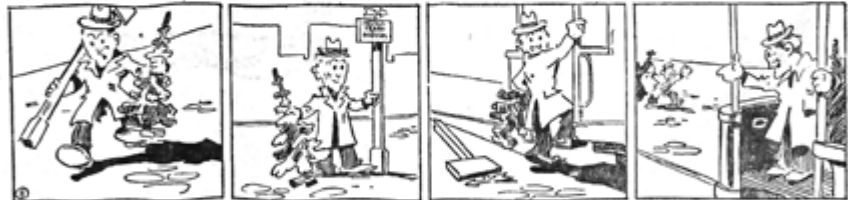


Amo biedak znova czeka. Musi. Przecież to z daleka, zaś na auto lub dorozkę strasznie ma gotówki troszkę.

Gdy nadjechał tramwaj drogi, Kłm pchał Dodka. Pełń jak długi, rżnął głosem rannej łwicy i... pchnął na ulicy.

Złotych zapada. Wskitno wampy zabrzmi wrono kołowy. Myśli Doddek — Do tramwaju pewnie się dostanę w mojej.

Odknogo się w Dodku zwierze i widać szarpal natężeniom i wygnął dróg z korowcem.



To i tam zerkający obłęd, Doddek uścisł sykalin krótkim. Naki nie sprzągni, co się stało, tak to wszystko będzie trwało.

Staną teraz dąbi nieco. Oczy ma radośnie świeca. W jednej chwili świei choinka, drzeć dąb przystanek trawa.

I nie tracę już łezna, wzdri spokojnie do wagonu. Z każdej błędy się wywinie, lito ma obaj w łepotyln.

Gdy ledziska się sprzątnęli, Doddek figural z tego chłopak szedłach tak do głosu.

**PSYCHOLOGIA KOBIECY**  
Pan Doddek pokłonił się ostro za swą małżonkę. Skądkiem czego pani Dodkowska spakowała manatki i grzebiła się do mamy. Pano Dodkowskie było bez tony. Długo medytował jak skłonić ją do porownu i w końcu wylosował następujący list:  
„Znow, wspaniał! Była Płpłowska i powiedziała, że ma ci coś powiadzieć o Fikalkich! Twój Jurek!”  
**PAN DOKTOR**  
W domu lekarza Chłuckiego zaskakiwał się słow. Znow przysłała do gabinetu, by go o tym zawiadomić.  
— Coś teraz zrobimy?  
— Waj tam tyko obawu rezerwowa — odwrócił lekarz nie rozumiejąc słowo z nad kłódką.  
**HUK W SALONIE**  
W salonie siedzia pan i pani. Nagle pan poruszył się tak nie-

## Uśmiechnij się!...

szczęśliwie. że mu się zdarzył głuchy wyśiadek. Coś tak jak by mu spodię pęły czy coś podobnego. Pan jest obrażony, rzuca się do pana i mówi:  
— Wie pan, coś podobnego, o mi się pierwszy raz zdarzyło. Pan nie tracę przystojności umyśle, odrzekł:  
— Ach, tak, no wie pan, a ja myślałem, że to się maie zdarzyło.  
**JASNOWIDZĄCY**  
Znalem człowieka, który z góry wiedział, którego roku, miesiąca, dnia umrze. Wypytanie że szczególne przewidywał treść co do loty.  
— A skądże mógł wiedzieć to wszystko?  
— Fenwidzieliś ma za sądzicie świdzyna.

**WSTYD, PANIE LADNY!**  
Miałem dziewczynę arszeczoną i pona nią swiała nie widziałem. Pewnego razu wyjechała ona z ołocem na kilka dni na wieś. Po szasowim ten czas wykorzystał i odwiedził mego kuzyna. Mieszka on za trzema piętrem. Na drugim jest pewien hardo wesoły lokal, którego gościem byłwiał przeważnie kawalerowie. Nie modłem się oświadczanie i wazedłem. Właścicielka zakładu doprowadziła mnie do przytulnego salowku, gdzie o ciekawym, popijać kawie sa, podobno, słizna dąma.  
Półmrok. O oś i ona. Z lekkim wzdriem mi się najzjoma.  
A gdy się zbliżyła, już mi się się wydawało, tylko jestem pewnie... Toż to moja rezerwistatowa! Zrywam się i bez pal-

ta i kapelusza wylatuję jak ara loony, mając w głowie tylko jedno myśle.  
— Co ona sobie o male przemyśli?  
**PANNA W ARSZECIE**  
W kancelarii wziętnego akwielara wspanie do łazgi dopiero co wprowadzono arszecę latarkę.  
Kobieca rewarde, że jest pan na, a przy tym mała szudmorga dzieci.  
— Bóg się Boga kochałto — wyla, słysząc to szefarar. — Czy to się na dano? Coż by wydział sobie przy tym?  
— A nie proszę pana wzdri — odpowiada rzytana — przy każdym dziecku owidziłem się bina, że się za mra ożeni.  
— To może wazryz łazgi od łazego? — buda dąbi sągryk k.

— Ee... nie proszę pana, — rzekła szudmorga, że bidzieli się od lednego.  
**WNUCZKA**  
Dziewki były w odwiedzinach o babci i bardzo wesołe powołyły do domu.  
— Na pewno byłicie niegrzesi — rzekł ojciec po ich powrocie — i dżego babusia odzwała was?  
— Ależ się tabożniczo, prawe cały czas agnoscie bawiliśmy się.  
— A w co bawiliście się?  
— W pagrzeb babci.  
**NA MASKARADZIE**  
Na sali przechadza się ładna maska, obcipiona całą szaszka nie pozostawim. Nagle zbliża się do niej szudmorga i powiada:  
— Chciałbym się kłizony zwać cęka, przytocz do mego stała w separacie.  
— To miżozna, — odpowiada dżowpny szaszek — ale wiesz co? rzeba zrywaj, gdy chce me kłizopi szaszek?...

Przygody Dodka, „Ostatnie Wiadomości Krakowskie” 1937, nr 356-357, s. 9 (skan ze zbiorów Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej)



zaskakujące przebłyksi finezji, jak w eleganckiej formie komiksu o Lopku czy w retrospektywnym spojrzeniu na narodziny i siłę oddziaływania kinematografu w *Przygodach Charlie Chaplina w Afryce*. W kilku innych można zauważyć echa konkretnych przebojów filmowych lat 20. i 30. To znak, że dostrzeżono pojawienie się nowego typu odbiorcy, dla którego uległy zatarciu granice między obiegami jarmarcznym, brukowym i trywialnym, by odwołać się do typologii literatury popularnej, zaproponowanej przez Stefana Żółkiewskiego<sup>51</sup>. Nie zakładano już, że żartobliwe historyjki obrazkowe będą niosły chwilę uciechy wyłącznie najmniej wymagającym czytelnikom, ale dopuszczano kompetencyjne zróżnicowanie, a być może nawet przeczowano narodziny alternatywnego typu odbiorcy – fana, którego pochodzenie, wykształcenie oraz, do pewnego stopnia, także status materialny, nie miały większego znaczenia. Liczył się natomiast stopień zaangażowania w dane zjawisko kultury popularnej.

Wczytując się w kolejne komiksy filmowe, możemy próbować zrekonstruować ich wyobrażonego czytelnika, zarazem miłośnika prasowej rozrywki, jak i kinomana. Artykułem pierwszej potrzeby był dla niego dowcip, czasem bardziej wyszukany, przeważnie jednak bezpośredni, niosący pocieszenie dzięki odwróceniu uwagi od codziennych trosk i krępującej konstatacji, że są tacy, którym powodzi się jeszcze gorzej. Czytelnik taki przechodził szybką inicjację w nowoczesne praktyki konsumpcji tekstów i partycypacji w całej kulturze popularnej. Kiełkujący model fanowski siłą rzeczy ograniczał się jedynie do części odbiorców, natomiast wszystkich dotyczyło doświadczenie transmedialności. Kiedy na początku lat 20. Charlie Chaplin oraz Pat i Patachon, a także cała rzesza mistrzów burleski trafiła na polskie ekrany, niemal od razu pojawiły się przetworzenia ich wizerunków w innych mediach<sup>52</sup>. Początkowo były to wydawane w zeszytowych seriach powieści filmowe, takie jak *Pat i Patachon jako posłowie do parlamentu duńskiego*, *Człowiek, z którego świat się śmieje* Leo Belmonta na motywach *Cyrku* (*The Circus*, 1928) Chaplina czy wzmiankowane przez Łukasza Biskupskiego, a nawiązujące do persony Roscoe Arbuckle'a, *Przygody Fatty Grubaska*<sup>53</sup>. To dzięki nim odwracał się tradycyjny wektor adaptacji tekstu literackiego na widowisko czy to teatralne, czy filmowe. Teraz był już możliwy kierunek przeciwny: to film stawał się pierwowzorem, zaś utwór literacki jego adaptacją czy parafrazą, a przy okazji reklamą. Dla publikowanych w latach 30. komiksów był to stan na tyle naturalny, że nazwano je filmami rysunkowymi. W tym czasie towarzyszyły im już inne formy obecności medialnej tych samych bohaterów, przede wszystkim w reklamie (prasowej i ulicznej), ale także w kabarecie. Na scenie Qui Pro Quo w Chaplina wcielał się Eugeniusz Bodo, zaś we lwowskim teatryku Semafor Jerzy Sulima-Jaszczołt. Ludwik Sempoliński po raz pierwszy dokleił sobie jego wąsiki w 1932 r. na scenie Morskiego Oka, zaś w 1939 r. w Ali Babie prefigurował zestawienie postaci Charliego z Adolfem Hitlerem, trwale zapisując się w historii teatru schyłku Drugiej Rzeczypospolitej.

We wzbierającej przez całe dwudziestolecie fali transmedialnej obecności ekranowych komików komiksy odgrywały raz rolę kluczową (Pat i Patachon), innym razem zupełnie marginalną (Chaplin, Dodek). Niezależnie od tego ich ówczesny odbiorca stawał przed jeszcze innym problemem nowoczesności: kwestią oryginalności. Już film, jako dzieło z definicji poddane reprodukcji technicznej, stwarzał w tej materii komplikacje, gdy polski rynek trafiały nieakceptowa-

ne przez dystrybutora kopie kontratypowe filmów Chaplina bądź wyświetlano komedie z naśladowcami najbardziej kasowych hollywoodzkich komików (co zdezorientowało chociażby Karola Irzykowskiego, który czeskiego aktora Josefa Holouba, występującego w filmach austriackich pod pseudonimem Seff, wziął za Harolda Lloyd<sup>54</sup>). W przypadku postaci tak wyrazistej i obrosłej znaczeniami jak Chaplinowski tramp każde kolejne medialne przetworzenie oddalało tę figurę od pierwowzoru. Komiks Nowickiego sytuował się pośrodku swoistej amplitudy, zachowując pewną wierność postaci, choć jego wizja niekoniecznie była zbieżna z tym, co Chaplin prezentował na ekranie w latach 30. Kiedy jednak sięgnąć po zachowane reklamy, w których wykorzystywano wizerunek małego włóczęgi, okazuje się, że pojawiał się w nich tylko dlatego, że dysponował rozpoznawalnymi atrybutami oraz zespołem pozytywnych skojarzeń. W czasopiśmie „Promień Słońca”, wydawanym przez Fabrykę Cykorii Bohm we Włocławku, opublikowano amatorski komiks Zygmunta Dobrasińskiego, w którym Charlie – przerysowany zapewne od Nowickiego – zaprasza na kawę Flipa i Flapa. Wpisany w mieszczański rytuał, będący zaprzeczeniem tego, co reprezentował w swojej twórczości, „Chaplin” częstował gości materiałami marketingowymi, informując przy tym, że Ferdynand Bohm założył fabrykę w 1816 r. Bohaterowie historyjki wspólnie przeglądali też pismo, na którego łamach zostali wydrukowani<sup>55</sup>. Można sobie wyobrazić odbiorcę tych treści, otoczonego projekcjami filmowymi, parodiami kabaretowymi, odcinkowymi powieściami filmowymi, plotkami z życia gwiazd ekranu (zamieszczanymi już nie tylko w prasie filmowej), coraz bardziej widoczną reklamą oraz seriami komiksowymi, które w swojej specyfice były jednocześnie najbardziej i najmniej wierne filmowym pierwowzorom, ponieważ dawały im drugie fabularne życie, przekształcając jednocześnie ich wizerunki na najrozmaitsze sposoby. Należy założyć, że pod koniec lat 30. cały ten gąszcz symulaków wpływał na postrzeganie treści i postaci filmowych. Tym samym model recepcji ówczesnego widza otwierającego się na transmedialny przekaz okazuje się nieoczekiwanie bliski modelowi współczesnemu. Odróżnia je przede wszystkim skala – widoczna dziś wielka liczba francyz, bogatszy asortyment mediów oraz intensywność przekazywanych przez nie komunikatów.

<sup>1</sup> Zob. [J. Nowicki], *Najweselsze przygody Charlie Chaplina*, „Świat Przygód” 1937, nr 78, s. 6.

<sup>2</sup> Zob. S. Dobrzyński, *Wesołe przygody Dodka*, „Express Poranny” 1936, nr 357, s. 12.

<sup>3</sup> Najważniejsze publikacje traktujące o polskim komiksie przed 1939 r. to (bez opracowań przekrojowych, w których komiks tego czasu stanowi jedynie mniejszą część): S. Borowkin, *Gazetka Miki (1938-1939)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1988, nr 1; A. Rusek, *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w latach 1919-1939*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001; P. Sitkiewicz, *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, słowo/

obraz terytoria, Gdańsk 2012; *Dawny komiks polski*, wybór i oprac. A. Rusek, t. 1-4, Prószyński i S-ka, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2013-2016; A. Rusek, *Od Szalonego Grzesia do Bezrobotnego Froncka: bohaterowie i tematyka rodzimych komiksów dwudziestolecia międzywojennego*, „Bibliotekarz” 2019, nr 11; tegoż, *Kraina zapomnianych przodków. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939*, Ongrys, Szczecin 2023.

<sup>4</sup> Zob. P. Lefèvre, *The Battle over the Balloon: The Conflictual Institutionalization of the Speech Balloon in Various European Cultures*, „Image and Narrative” 2006, nr 14, [www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal-lefevre.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal-lefevre.htm) (dostęp: 27.08.2023).

- <sup>5</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 13.
- <sup>6</sup> Zob. A. Rusek, *Tarzan, Matolek i inni...* dz. cyt., s. 8.
- <sup>7</sup> Zob. tenże, *Kraina zapomnianych przodków...* dz. cyt., s. 10.
- <sup>8</sup> Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp J. Bocheńska, WAIiF, Warszawa 1977, s. 248-254.
- <sup>9</sup> A. Rusek, *Kraina zapomnianych przodków...* dz. cyt., s. 10.
- <sup>10</sup> Zob. P. Pitkiewicz, *Miki i myszy...* dz. cyt., s. 101.
- <sup>11</sup> [S. Keller], *Pączek i Strączek*, „Dzień Dobry!” 1934, nr 56, s. 5.
- <sup>12</sup> Atrybucję opieram na ustaleniach Adama Ruska. Żaden z epizodów, do jakich dotarłem, nie był sygnowany. Co więcej, zdarzały się sytuacje, w których tekst pod kadrem nie zgadzał się w pełni z zawartością rysunku, co może sugerować nieudolną adaptację zagranicznego materiału. Nie udało mi się jednak natrafić na żaden zagraniczny komiks poświęcony Chaplinowi, który mógłby służyć tu za awentur (najbliższym byłoby francuskie *Les Aventures Acrobatiques de Charlot* Raoula Thomena – którym inspirację dopuszcza także Rusek – trudno jednak przyłapać polskiego twórcę na jego kopiowaniu). Ponadto dwukrotnie pojawiający się w komiksie policjanci noszą mundury, w których da się rozpoznać charakterystyczne elementy umundurowania polskich funkcjonariuszy. Nie ma więc podstawy do podważania zaproponowanej atrybucji, a wspomnianą nieścisłość można wytłumaczyć tym, że zredagowanie tekstów do gotowych rysunków powierzono innemu autorowi, który nie zawsze prawidłowo odczytywał intencję rysownika.
- <sup>13</sup> Zob. M. T. Inge, *Charlie Chaplin and the Comic Strips*, w: *Charlie Chaplin: His Reflection in Modern Times*, red. A. Nysenholc, De Gruyter Mouton, Berlin – New York 1991, s. 163.
- <sup>14</sup> [And. Z.], *Chaplin dawniej i dziś, czyli jak rozwija się artysta filmowy*, „Kino dla Wszystkich” 1926, nr 13, s. 6.
- <sup>15</sup> Temat postrzegania postaci stworzonej przez Chaplina w kręgach artystycznych był w ostatnich latach wielokrotnie omawiany. Zob. R. Koschany, *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 82-90; A. Wójtowicz, *Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70, s. 6-14. Do tematu tego regularnie powraca Przemysław Strożek.
- Zob. P. Strożek, *Charlie Chaplin – ikona awangardy*, „Dialog” 2001, nr 9, s. 160-175; tegoż, *„Anarchista tańczący z maszynami”: Charlie Chaplin jako ikona europejskiej awangardy*, w: *Nieme kino i teatr XXI wieku. Materiały z konferencji naukowej*, red. I. Kruk, W. Świdziński, M. Żurawski, wstęp T. Kubikowski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2013, s. 99-110; P. Strożek, *Chaplinaida w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90, s. 288-305; tegoż, *Maszyna Chaplina, czyli amerykanizm w sowieckiej Rosji*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 213-216.
- <sup>16</sup> Zob. fotografia na stronie Fundacji Warszawa 1939, [www.warszawa1939.pl/kino-casino](http://www.warszawa1939.pl/kino-casino) (dostęp: 27.08.2023).
- <sup>17</sup> O ile w większości dużych miast *Dzisiejsze czasy* były wyświetlane niedługo po warszawskiej premierze, o tyle na przykład do Lwowa i Białegostoku film trafił dopiero po wakacjach, co hipotetycznie powodowało, że tamtejsza młoda widownia, czytając „Świat Przygód”, mogła nie znać żadnego filmu Chaplina.
- <sup>18</sup> W niektórych miastach, np. w Łodzi i Białymstoku, premierze *Dzisiejszych czasów* towarzyszyło wznowienie *Światel wielkiego miasta*.
- <sup>19</sup> To jedynie spekulacja, ponieważ o dodatkach przed seansami z tamtego czasu wiemy bardzo niewiele – towarzyszyły każdej projekcji, ale inseraty prasowe wspominają o nich tylko sporadycznie. Z pewnością inne też były dodatki w kinach premierowych, a inne w kinach powtórkowych i prowincjonalnych.
- <sup>20</sup> S. Grzeszczuk, hasło „sowizdrzalska literatura”, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, t. 2., PWN, Warszawa 1985, s. 388.
- <sup>21</sup> Zob. tamże, s. 389.
- <sup>22</sup> *Charlie Chaplin ratuje kacyka Ukam-Bali!*, „Świat Przygód” 1936, nr 41, s. 6.
- <sup>23</sup> J. Kaden-Bandrowski, *Z Marszałkowskiej na wyżyny Tybetu*, „Kino” 1930, nr 1, s. 3.
- <sup>24</sup> R. Birkholc, *Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego*, „Tekstualia” 2019, nr 2, s. 26.
- <sup>25</sup> Kwestię tę omawiam w rozdziale *Filmowa Atlantyda: burleska i komedia komików na warszawskich ekranach*, w: W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1939 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.
- <sup>26</sup> Zob. S. Dygat, *Wspomnienia kinomana*, „Film” 1946, nr 4, s. 13.

- <sup>27</sup> Zob. *Pat i Patachon jako posłowie do Parlamentu Duńskiego*, Sz. Reinerman, Warszawa 1924, s. 34.
- <sup>28</sup> Zob. J. Dahl Astrup, M. Braae, U. Ruedel, *Towards Preserving a Transnational Comedy Phenomenon: The World of Pat and Patachon*, „Kosmorama” 2022, nr 281, www.kosmorama.org/artikler/pat-and-patachon (dostęp: 27.08.2023).
- <sup>29</sup> Zob. tamże.
- <sup>30</sup> J. Kurek, *Jeszcze przeciw Patowi i Patachonomi*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 57, s. 11.
- <sup>31</sup> Zob. A. Rusek, *Tarzan, Matolek i inni...* dz. cyt., s. 30-33.
- <sup>32</sup> Zob. J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974, s. 238.
- <sup>33</sup> „W siódmym niebie” i „Miłość wśród śniegów”, „Ekran i Scena” 1924, nr 7, s. 6.
- <sup>34</sup> B. Surówka, *Było – minęło*, Śląsk, Katowice 1980, s. 125.
- <sup>35</sup> *Pat i Patachon w Krakowie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 92, s. 6.
- <sup>36</sup> Zob. [Mig.], *Zdemaskowany „Prima Aprilis”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 93, s. 6-7.
- <sup>37</sup> W niniejszym artykule pomijam dwie serie: *Przygody Harolda [Lloyda]* z „Karuzeli”, gdyż były to wyłącznie przedruki komiksów brytyjskich oraz *Flipa i Flapa* ze „Świata Przygód” i „Wędrowca”, ponieważ część z nich stanowiły przekłady komiksów brytyjskich, a w swojej specyfice były też nader bliskie serii o Pacie i Patachonie, której jednak ustępowały pod względem popularności.
- <sup>38</sup> [S. Dobrzyński], *Lopek w pogoni za... laurem olimpijskim*, „Express Poranny” 1930, nr 62, s. 4.
- <sup>39</sup> K. Krukowski, *Moja Warszawka*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, s. 82.
- <sup>40</sup> S. Dobrzyński, *Radości i żale Lopka w karnawale*, „Express Poranny” 1930, nr 20, s. 4.
- <sup>41</sup> Tenże, *Przygody Lopka-narciarza na zawodach zimowych w Zakopanem*, „Express Poranny” 1930, nr 19, s. 5.
- <sup>42</sup> Zob. T. Lubelski, *Polska Szkoła Filmowa na tle rodzimego kina*, w: *Historia kina*, t. 2. *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 938-939.
- <sup>43</sup> [J. Nowicki], *Przygody Dodka*, „Ostatnie Wiadomości Krakowskie” 1936, nr 106, s. 12.
- <sup>44</sup> To z tego cyklu pochodzi przywołany na początku epizod o sprzedaży ozdób choinkowych.
- <sup>45</sup> Zob. [J. Nowicki], *Przygody Dodka*, „Ostatnie Wiadomości Krakowskie” 1936, nr 362, s. 8.
- <sup>46</sup> Zob. S. Dobrzyński, *Wesołe przygody Dodka*, „Ekspress Poranny” 1936, nr 5, s. 6.
- <sup>47</sup> [S. Dobrzyński], *Przygoda Dodka z „kuzynką” Lopka*, „Wędrowiec” 1937, nr 26, s. 1.
- <sup>48</sup> Tamże.
- <sup>49</sup> K. Kosińska, *Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 41.
- <sup>50</sup> Zob. tamże, s. 25.
- <sup>51</sup> S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 439-455.
- <sup>52</sup> Nieco podobna sytuacja miała miejsce już przed wybuchem pierwszej wojny światowej, gdy spośród rzeszy komików wyróżniał się zwłaszcza Max Linder. Swoją wizytą w Warszawie w 1914 r. wywołał prawdziwą „maxlinderomanie”, o której w cyklu humorystycznych wierszy pisał Jerzy Jankowski, zaś Władysław Jastrzebiec-Zalewski ułożył o niej sztukę. Były to jednak typowe teksty satyryczne, które należałoby lokować na marginesie obiegu artystycznego. Trudno wobec tego mówić o typowej popkulturowej transmedialności.
- <sup>53</sup> Zob. Ł. Biskupski, *Literatura obiegu brukowego. Świat niepospolitych zdarzeń i straszliwych przygód*, w: *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Ł. Biskupski, M. Rawska, Przypis, Łódź 2017, s. 23.
- <sup>54</sup> Zob. K. Irzykowski, dz. cyt., s. 221.
- <sup>55</sup> Zob. Z. Dobrański, bez tytułu, „Promień Słońca” 1938, nr 7, s. 109.

**Wojciech Świdziński**

Doktor nauk humanistycznych, teatrolog i filmoznawca, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Opublikował książkę *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy* (2015). Jest także autorem opracowania naukowego zbioru felietonów filmowych Andrzeja Własta *Dziesiąta Muza (Impresje). Felietony filmowe z lat 1923–1924* (2017). Artykuły naukowe i popularnonaukowe publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach”, „Pleografie” i „Stolicy”.

**Bibliografia**

- [And. Z.] (1926). Chaplin dawniej i dziś, czyli jak rozwija się artysta filmowy. *Kino dla Wszystkich*, (13), s. 6.
- Birkholz, R. (2019). Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego. *Tekstualia*, (2), ss. 19–35.
- Biskupski, Ł. (2017). Literatura obiegu brukowego. Świat niepospolitych zdarzeń i straszliwych przygód. W: Ł. Biskupski, M. Rawska (red.), *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku* (ss. 9–42). Łódź: Przepis.
- Dahl Astrup, J., Braae, M., Ruedel, U. (2022). Towards Preserving a Transnational Comedy Phenomenon: The World of Pat and Patachon. *Kosmorama*, (281). [www.kosmorama.org/artikler/pat-and-patachon](http://www.kosmorama.org/artikler/pat-and-patachon)
- Dunin, J. (1974). *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Dygat, S. (1946). Wspomnienia kinomana. *Film*, (4), s. 13.
- Inge, M. T. (1991). Charlie Chaplin and the Comic Strips. W: A. Nysenholz (red.), *Charlie Chaplin: His Reflection in Modern Times* (ss. 161–170). Berlin – New York: De Gruyter Mouton.
- Irzykowski, K. (1977). *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* (wstęp J. Bocheńska). Warszawa: WAI F.
- Kaden-Bandrowski, J. (1930). Z Marszałkowskiej na wyżyny Tybetu. *Kino*, (1), s. 3.
- Kosińska, K. (2009). Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym. W: S. Jagielski, A. Morstin-Popławska (red.), *Ciało i seksualność w kinie polskim* (ss. 25–41). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krukowski, K. (1957). *Moja Warszawka*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Krzyżanowski, J., Hernas, C. (red.) (1985). *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (t. 2). Warszawa: PWN.
- Kurek, J. (1928). Jeszcze przeciw Patowi i Patachonowi. *Kino dla Wszystkich*, (57), s. 11.
- Lefèvre, P. (2006). The Battle over the Balloon: The Conflictual Institutionalization of the Speech Balloon in Various European Cultures. *Image and Narrative*, (14). [www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal\\_levivre.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal_levivre.htm)

- Lubelski, T.** (2011). *Polska Szkoła Filmowa na tle rodzimego kina*. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina, t. 2. Kino klasyczne* (ss. 935–992). Kraków: Universitas.
- Rusek, A.** (2001). *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w latach 1919–1939*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Rusek, A.** (2023). *Kraina zapomnianych przodków. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919–1939*. Szczecin: Ongrys.
- Siłkiewicz, P.** (2012). *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Surówka, B.** (1980). *Było – minęło*. Katowice: Śląsk.
- Szyłak, J.** (2009). *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Świdziński, W.** (2015). *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1939 na przykładzie Warszawy*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Żółkiewski, S.** (1973). *Kultura literacka (1918–1932)*. Wrocław: Ossolineum.

#### Keywords:

comics;  
interwar period;  
Charlie Chaplin;  
Adolf Dymśza;  
Kazimierz Krukowski;  
Pat and Patachon

#### Abstract

Wojciech Świdziński

#### Comedians and Comics: The Second Life of the Interwar Film Stars

In the comic strips published in the Polish press of the interwar period, a distinct current was represented by humorous stories about film comedians. This article discusses “cartoons” – as the press comic strips were called at the time – devoted to Charlie Chaplin, Pat and Patachon, and comic incarnations of the cinema and cabaret stars Kazimierz “Lopek” Krukowski and Adolf “Dodek” Dymśza. Most of the works discussed here emphasize Eulenspiegel qualities of the on-screen comedians, which, especially in the case of Chaplin, was a return to his cinematic origins. There are also reminiscences of specific films in some of these cartoons, as well as – especially in the case of Dodek – attempts to adapt the specific language used by his character. It is difficult to determine to what extent this second life that the stars of the screen found in the press matched the reception of their movies. However, it certainly enhanced their popularity by minimizing the barriers between the inaccessible cinema idols and the public, who imaginatively transposed their adventures into the familiar Polish realities.