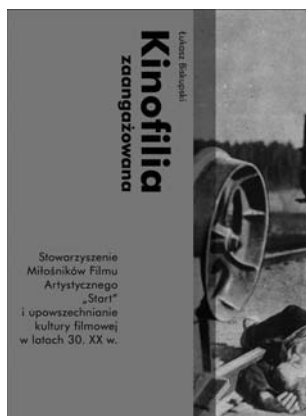


# Restart Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego



MONIKA TALARCZYK

Działalność artystyczna i organizacyjna Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego zakreśla w narracji historii filmu polskiego w pojęciach ukutych jeszcze przez członków „Startu” (film społecznie użyteczny, propaganda filmu artystycznego) i w legendzie ukształtowanej w dużej mierze przez byłych startowców – twórców powojennej kinematografii polskiej, jej instytucji i filmów. Próby rewizji ich przedwojennego dorobku, podejmowane przez historyków kina po 1989 r., prowadziły do osłabienia pozycji pokolenia startowców w historii polskiej kultury filmowej, sprowadzały ją m.in. do wymiaru kawiarnianego stolika<sup>1</sup> albo beneficjentów powojennego ustroju politycznego, którym udało się zepchnąć w cień inne środowiska przedwojennej awangardy<sup>2</sup>. Próbę pogłębienia współczesnego stanu wiedzy i ukazania w nowym świetle czołowych postaci „Startu” podjęły historyczki kina, Jolanta Leman w monografii *Eugeniusz Cękański*<sup>3</sup> oraz niżej podpisana w książce *Wanda Jakubowska. Od nowa*<sup>4</sup>. Niemniej na rewizję dorobku i aktualizację stanu badań w świetle nowej historii filmu czekała cała grupa. Łukasz Biskupski podjął temat po raz pierwszy w popularnonaukowym artykule *Ukaszeni przez film*<sup>5</sup>, który współbrzmiał z inicjatywą *think tanku* „Restart polskiego kina”, próbującego wykorzystać potencjał zespołowych idei startowców do kształtowania współczesnej kultury produkcji<sup>6</sup>. Bowiem teoria i praktyka startowców z czasem zyskała nowe punkty odniesienia, m.in. w powrocie do państwowego wsparcia produkcji i upowszechniania kultury filmowej przez PISF oraz realizowanej z różnym powodzeniem reaktywacji przekształconych w studia zespołów filmowych. Abyśmy jednak wiedzieli precyzyjnie, z jakim dziedzictwem myśli i działań mamy do czynienia, potrzeba było pracy Biskupskiego, który wydobył „Start” z perspektywy nostalgicznej lub odbrazowującej, ze źródeł indywidualnej biografii czy granic stolicy i rodzimego kina. Znaczące jest też przesunięcie akcentów z centralnych zazwyczaj zagadnień twórczości i produkcji (zwłaszcza że filmy w większości zaginęły) na animowanie i upowszechnianie kultury filmowej, słowem aktywizm wychodzący poza realizację filmów. Bez wątpienia mamy tu do czynienia z nowym ujęciem tematu, mimo że publikacja przypomina korpus tekstów pozostawiony przez poprzedników.

Konstrukcja publikacji, łącząca heterogeniczne części – wypowiedź odautorską *Kinofilia zaangazowana*, *Wybór tekstów źródłowych*, *Listę członków „Startu”* oraz

*Diariusz „Startu” 2.0*, – stanowi odbicie problemowe i gatunkowe dotychczasowego stanu badań, którego rdzeniem były publikacje jubileuszowe – monograficzny numer „Kwartalnika Filmowego” z 1961 roku przygotowany z okazji 30. rocznicy powstania „Startu” oraz antologia *Publicystyka START-u*, przygotowana przez Komisję Badania Historii Filmu Polskiego, opracowana przez Alicję Helman i powielona w maszynopisie (1960). Analogiczna konstrukcja nie odbiera oryginalności ujęciu Łukasza Biskupskiego. Przeciwnie, pozwala dostrzec i docenić jego wysiłek badawczy, by owe ustalenia oparte na luźnych wspomnieniach, wyprowadzone w toku dyskusji, wstępnie uporządkowane i sprobematyzowane przez Barbarę i Leszka Armatysów, wpisane w biografię założycieli poddać gruntownej, opartej na źródłach rewizji, skonfrontować pamięć z prasowym zapisem wydarzeń, wreszcie zobaczyć w szerszym kontekście niż wydarzenia warszawskie i krajowe. Już od pierwszych zdań jest jasne, że punkt obserwacyjny autora jest ustawiony ponad granicami rodzimej kultury filmowej, a skala porównawcza osiągnięć ruchu kina niezależnego biegnie od Londynu przez Amsterdam, Paryż, Berlin, do Moskwy. Biskupski proponuje spojrzenie na ówczesne inicjatywy, w tym fenomen „Startu”, jako wcielenie w praktykę życia artystycznego idei kinofilii, o której – ze względu na ukucie pojęcia – myślimy dopiero od lat 50. i Nowej Fali. Pod adresem filmowych entuzjastów o wyrazistym światopoglądzie lewicowym, programowo włączających się w życie społeczne, autor proponuje posługiwać się pojęciem wysuniętej w tytule *kinofilii zaangażowanej*, co jest nadzwyczaj trafnym wyborem.

Autor wskazał francuskie źródła inspiracji w dziedzinie tworzenia klubów filmowych oraz pojedyncze inicjatywy w Polsce poprzedzające „Start”. Ustalił retrospektywny charakter formuły „film społecznie użyteczny” i scharakteryzował grupę pokoleniową przez wspólne sympatie ideowe i odmienne frakcje estetyczne. Zgodnie z założeniem niewiele uwagi poświęcił twórczości filmowej startowców, za to precyzyjnie odtworzył program projekcji cenionych przez nich filmów innych autorów, podkreślając nowoczesną metodę programowania i uzasadnienie hasła „film użyteczny”. Niewątpliwie największą estymą startowcy darzyli *Romans sentymentalny* (1930) Grigorija Aleksandrowa i *Symfonię przemysłową* (1931) Jorisa Ivensa. Niemniej zdjęcie wybrane na okładkę książki odsyła do pełnometrażowych *Bezdomnych*, pierwszego radzieckiego dźwiękowego filmu fabularnego w reżyserii Nikołaja Ekka z 1931 roku, także powracającego w pokazach organizowanych przez „Start”, akcentując społeczny wektor stowarzyszenia i ich sympatie polityczne. Ponadto Biskupski ustalił radzieckie i węgierskie źródła myśli filmowej, które miały największy wpływ na startowców, czyli pisma Wsiewołoda Pudowkina i Béli Balázsa aplikowane do praktyki i krytyki filmowej. Do wykazu startowych lektur można byłoby dodać podręcznik techniki filmowej, o którym lakonicznie wspominała Wanda Jakubowska, autorstwa Nikołaja Anoszczenki, wykładowcy WGiK-u, prawdopodobnie *Ogólny kurs kinematografii: poradnik amatora filmowego* (1929-1930).

Biskupski wskazał główne spory i dynamikę wewnątrzstartowej dyskusji o abstrakcji w filmie użyteczności społecznej: radykalnego politycznie czy jedynie wzbogacającego widza intelektualnie i emocjonalnie. Co więcej, zniuansował pojęcie „lewicowej inteligencji”, precyzując sympatie i przynależności polityczne członków stowarzyszenia. Wydobył z cienia marksistowską grupę Awangarda, która wcielona do Startu tworzyła mocne ideowo skrzydło na czele z Aleksandrem

Fordem i Kazimierzem Haltrechtem. Zarysował kontekst sporów literackich o zaangażowanie sztuki i aktywność teatrów proletariackich. Rekonstruował tematy, miejsca i przebieg debat organizowanych przez „Start” i pozawarszawskich inicjatyw – bardzo cenna informacja o łódzkiej filii animowanej przez Jerzego Bossaka i innych działaniach lokalnych w Krakowie (Jalu Kurek) i we Lwowie (Bolesław Lewicki). Kontakty z branżą, mimo gniewnych haseł, nie były zaognione – autor dowiódł współpracy w zakresie udostępniania archiwalnych kopii. Odslonił kulisy wygaśnięcia stowarzyszenia, z jednej strony w konkretnych liczbach i stanie majątkowym, z drugiej w trudniej uchwytym zniechęceniu i wypaleniu młodzieżowego zapału. Podsumował charakterystyczne cechy pokolenia i krajowy wariant pierwszej kinofilii, kierującej się ku idei filmu artystycznego, ale mającej w pamięci dokonania awangardy lat 20.

Autor nie tylko udokumentował zdarzenia, cytując zapisy prasowe, ale w stosunku do Diariusza z 1960 roku wskazał miesiąc lub datę dzienną, włączył do spisane go wówczas dorobku stowarzyszenia dodatkowe znaczące wydarzenia (np. Festiwal René Claira lub założenie Spółdzielni „Krąg”, pokazy lwowskie, łódzkie). Niewątpliwym walorem książki są reprodukcje archiwaliów, nie tylko znanych już plakatów z archiwum Filмотeki Narodowej, ale druków ulotnych (zaproszeń na pokazy, listowników „Startu”), ankiety prasowej *Sąd nad polskim filmem*, programów filmowych (w tym *Bezdomnych*), wycinków prasowych z lat 30. Materiał ikonograficzny książki zawiera jeszcze jedno cenne znalezisko, które pozwala spojrzeć na pierwsze pokolenie kinofilów nie przez pryzmat ich powojennych dojrzałych postaci, ale właśnie jako zaprzyjaźnione szerokie grono młodych ludzi, zatrzymane w kadrze w czasie jednego ze spotkań w prywatnym mieszkaniu. Zdjęcie, wystawione na wspomnianej wystawie jubileuszowej w 1960 roku, reproduktowane w niemieckojęzycznej książce Danuty Karcz o Wandzie Jakubowskiej<sup>7</sup>, z czasem zostało uszkodzone (obcięty górny lewy róg, w tym dwie postaci kobiece). Wydawca i autor zadbali o rekonstrukcję fotografii na potrzeby książki i w rezultacie możemy znów objąć spojrzeniem grupę szerszą niż członkowie założyciele, ze znaczącą liczbą kobiet (czternaście w 33-osobowym gronie), w tym wspomnianą już Wandą Jakubowską i Martą Flantz, czyli reżyserką filmów *Prokurator Alicja Horn* (1933) i *Kochaj tylko mnie* (1935). Warto byłoby, możliwie jak najdokładniej, wskazać *who is who* na tej historycznej fotografii, poza rozpoznawalnym na pierwszy rzut oka Eugeniuszem Cękałskim pośrodku i Jakubowską z lewej, która po rekonstrukcji „odzyskała głowę”.

Przyznając, że autor wykazał genderową wrażliwość, wyróżniając rodzajowo kinofilki i kinofilów, a listę członków i członkiń zweryfikował pod kątem rodowych i małżeńskich nazwisk startowczyń. Wydaje się jednak, że wątek płci kulturowej „Startu” zasługuje na więcej uwagi. Przypomnę, że członkinie stanowiły jedną trzecią zrzeszonych. W zarządzie stowarzyszenia pełniły role pomocnicze, ale nie dające się sprowadzić do pracy sekretarek: Wanda Jakubowska była skarbnikiem, kierownikiem artystycznym (choć krótko) była Stefania Zahorska. W ścisłym gronie, które realizowało filmy, Jakubowska była wyjątkiem i można jej pozycję opisać przez wzorzec „jedynej między chłopakami”. Należące do stowarzyszenia krytyczki filmowe, jak Stefania Heymanowa, brały pod uwagę identyfikację płci (warto wśród tekstów źródłowych znaleźć jej wiersz *Nowa moda, nowy kult*), a ich analizy fenomenu aktorstwa Marleny Dietrich czy Joan Crawford, w których ce-

lowała Stefania Zahorska, nie ustępują krytycznym analizom feministycznym Laury Mulvey z lat 70. <sup>8</sup> Co więcej, startowcy mieli świadomość, jaki potencjał dla filmu społecznego kryje literatura kobiet okresu międzywojnia. Seweryn Tross w tekście *Dwie drogi* pytał o kolejne autorki i autorów: *Film polski czeka na swoich Rusinków, Morcinków, Gojawiczyńskie i Kuncewiczowe!* (s. 146) Nie sposób jednak przemilczeć, że startowcy, także Seweryn Tross, posługiwali się też określeniem „kino dla kucharek” (s. 253) na zbiorcze określenie adresatów kina popularnego, jawnie deprecjonującym kinofilę kobiet w dwudziestolecu międzywojennym, lecz odmienną od tzw. kinofilii zaangażowanej. O zjawisku publiczności wywodzącej się „ze schodów kuchennych” i roli kina w kształtowaniu wzorca kobiety nowoczesnej pisała Małgorzata Radkiewicz <sup>9</sup>.

Biskupski przeprowadził imponującą kwerendę w przedwojennych źródłach prasowych, podporządkowaną jednemu z głównych celów badawczych, a mianowicie uzupełnieniu, weryfikacji i uporządkowaniu osiągnięć organizacyjnych „Startu” oraz wiodących motywów wewnątrzśrodowiskowej dyskusji o sztuce zaangażowanej w problematykę społeczną. Bardzo interesująco przedstawia się wybór nieznanych tekstów startowców, który nie powiela skupionej na estetyce filmu antologii z 1960 r. (z *Publicystyką START-u* łączy go jedynie tekst *Rozmowy o Starcie*). Zwraca uwagę różnorodność gatunkowa tekstów źródłowych (wiersze, nowele scenariuszowe, wywiady, manifesty, reportaże) oraz nazwiska aktywistów wydobytych z cienia ścisłego grona członków założycieli: Jerzego R. Gietlinga, Aleksandra Minorskiego, Seweryna Trossa i innych. Z punktu widzenia współczesnych badań sztuki i praktyk artystycznych w epoce partycypacji niezwykle cenny wydaje się obszerny tekst Minorskiego *Masy a film*, wynik badania filmowych preferencji przedstawicieli różnych zawodów i nieuprzywilejowanych grup społecznych: węglarzy, gazeciarzy, krawców, bezdomnych, studentów, rolników, pozostających poza kręgiem oddziaływania kina zakonników i religijnych Żydów. Tych, którzy doświadczyli kina, łączyło przekonanie o oderwaniu polskiego filmu od realiów życia społecznego i oczekiwanie, że doświadczenia bezdomności, braku opieki zdrowotnej, ubóstwa studentów znajdą wreszcie swoje miejsce w filmie. Nie była to odosobniona inicjatywa, startowcy badali preferencje widzów, w tym dzieci i młodzież, za pomocą wywiadów środowiskowych i ankiet prasowych.

W celu reinterpretacji miejsca „Startu” w historii kina w kontekście osiągnięć europejskiej awangardy autor sięgnął po współczesne opracowania anglojęzyczne z dziedziny historii kina, skłaniające do przemyślenia na nowo dziedzictwa awangardy, takie jak książka Malte Hagenera *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919-1939* <sup>10</sup>. Pozwoliło mu to osiągnąć postkolonialną perspektywę, w której międzywojenna Polska, tuż po odzyskaniu niepodległości, jawi się jako kraj mały, peryferyjny, pozbawiony silnych instytucji kultury, z gospodarką drobnokapitalistyczną i takimż przemysłem filmowym. W tej skali, odsyłającej dla porównania do sieci kin studyjnych we Francji, wysiłki startowców jawią się jako połowiczne i nieskuteczne. Biskupski uznaje, że „próbę należy uznać za nieudaną” (s. 82). W ocenie osiągnięć „Staru” nie byłabym tak surowa jak autor, z tych samych powodów – skoro warunki były niesprzyjające, a kraj młody i peryferyjny. Czy jedną miarą mierzyć Polskę lat 30. i Francję, Holandię i Wielką Brytanię? Miarą byłaby raczej sytuacja w Czechosłowacji, zwłaszcza że wątek czechosłowacki pojawia się w tekście w związku ze zor-

ganizowanym przez „Start” pokazem filmów czechosłowackich, uznanym za nieudany pod względem programowym i frekwencyjnym. Niemniej Czesi bili nas na głowę dwukrotnie wyższą liczbą kin, a kraje zachodnie – pięciokrotnie. Z drugiej strony to startowcy dążyli do usieciowienia kinofilii w naszej części Europy, a nie odwrotnie. Jak się wydaje, w stosunku do miejskiej kinofilii, czyli brytyjskiej i francuskiej, rodzima kinofilia wyróżniała się tym, że programowo włączała w obszar swojego zainteresowania, a docelowo oddziaływania (co zrealizowano dopiero po wojnie) publiczność wiejską<sup>11</sup>. Aktywność oparta na negatywności? Nie byłoby wówczas z czego dokonać wyboru *Publicystyki START-u* i niniejszej antologii. Przychyłabym się raczej do zdania: *Kultura filmowa w kształcie, jaki sobie wyobrażali, nie istniała w Polsce, a była raczej projektem na przyszłość* (s. 76). Otóż to! W sprzyjających okolicznościach powojnia przedwojenne postulaty oblekły się w konkretne instytucje: szkołę filmową, archiwum filmowe, wytwórnię, prasę, zespoły filmowe i inne, a wszystkie albo o międzynarodowej renomie, albo z osiągnięciami w skali światowej.

Trzeba przyznać, że Łukasz Biskupski patrzy na „Start” zdecydowanie chłodnym okiem, ale jego spojrzenie elektryzuje czytelnika, a badaczkę skłania do powrotu do materiału już odłożonego do archiwum. Dlaczego? Tak jak to ujął sam autor; jego celem było *przeprowadzenie badawczego lemiesza głębiej i odłożenie równiejszych skib* w stosunku do zastanego stanu badań. Zabieg ten w pełni się udał! Rozbudowana bibliografia i rozmaite źródłowe materiały pomocnicze wzbudzają niepoohamowaną chęć zgłębiania i rozwijania wątków tak trafnie reinterpretowanych w tej książce z perspektywy nowej historii filmu. Jak sugeruje autor i jego lekturowe inspiracje – nie sposób posunąć się naprzód bez badawczego spojrzenia wstecz.

MONIKA TALARCZYK

Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2017.

<sup>1</sup> J. Maśnicki, K. Stepan, *Warszawscy inteligenci dyskutują przy kawiarnianym stoliku (1932)*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 35-37.

<sup>2</sup> M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 119.

<sup>3</sup> J. Leman, *Eugeniusz Cękałski*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 1996.

<sup>4</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

<sup>5</sup> Ł. Biskupski, *Ukaszeni przez film*, „Przekrój” 2012, nr 28-29.

<sup>6</sup> <http://restart-polskiego-kina.blogspot.com/> (dostęp: 25.08.2018).

<sup>7</sup> D. Karcz, *Wanda Jakubowska*, Heshelverlag, Berlin 1967.

<sup>8</sup> Zob. M. Radkiewicz, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 351-353.

<sup>9</sup> Tamże, s. 250-252.

<sup>10</sup> M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

<sup>11</sup> Zob. *Zadania historyczne rozwoju wsi (1933)*, w: Ł. Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2017, s. 119-120.