

Z kamerą w carskich mundurach

Polscy operatorzy
jako czołówka Wojskowo-Kinematograficznego
Oddziału Komitetu Skobielewskiego (1913-1917)

MARIUSZ GUZEK

Już w sierpniu 1914 roku, krótko po wybuchu Wielkiej Wojny, tematyka polska okazała się szczególnie interesującym polem eksploatacji zarówno dla rosyjskiego przemysłu filmowego, jak i aparatu propagandowego państwa Romanowów. Jedynie w pierwszych miesiącach (do grudnia) na ekranach kin Moskwy, Jarosławia, stolic obwodów środkowoazjatyckich, ale także w iluzjonach guberni warszawskiej, piotrkowskiej, lubelskiej zaprezentowano kilkadziesiąt filmów wpisujących się zarazem w panslawistyczny, jak i – cynicznie wykorzystywany – propolski i antygermański dyskurs agitacyjny. Były wśród nich dzieła z wytwórni Grigorija Libkena: *Borcy wielkiej Polski*, nakręcony prawdopodobnie w Warszawie (premiera 16 grudnia 1914), *W borbie narodów*, noszący alternatywny tytuł *Boj pod Mławoj* (premiera 23 sierpnia 1914) wytwórni Aleksieja Tałdykina, *W krowowom zalewie wojny* w reż. Borysa Czajkowskiego prezentowany z olbrzymim sukcesem także jako *Zwierstwa niemieckich warwarow w Czenstochowie*, bądź też *Użasy Czenstochowy*¹, *W ognie słowianskiej buri*, wyreżyserowany przez Władimira Gardina w wytwórni Aleksandra Drankowa *Za caria i otieczestwo ili na pomoszcz bratiam Słowianom* czy też obraz powstały w wytwórni najważniejszego producenta filmowego Rosji, Aleksandra Chanżonkowa, *Pochoronnyj marsz Szopiena / Słozy ozoriennoj Polski*. Sporo wiemy także o innym filmie Władimira Gardina *Użasy Kalisza* – bynajmniej nie z powodu wzmiankowania go w memuarach przez reżysera², ale dlatego, że szczegółową relację z projekcji w jednym ze smoleńskich kin przedstawił Gustaw Baumfeld, internowany na terenie Rosji obywatel austro-węgierski³.

Większość tych filmów zaginęła, choć w zasobach Gosfilmofondu w Białych Stołbach zachowało się kilka niezwykle ważnych tytułów z polskim kontekstem realizacyjnym, a wśród nich trzy filmy Zygmunta Wesołowskiego: *Synowie Piotra Smirnowa* (1915), *Maruderzy* (1916), *Gospodarz i parobek* (1917) – wszystkie z wytwórni Libkena, w której Wesołowski współpracował m.in. z Johnem Doredem i Aleksandrem Bek-Nazarowem, a także *Zmierch* (1917) w reż. Andrzeja Gramowa na podstawie dramatu Stanisława Przybyszewskiego, *W kraju miłości* w reż. Aleksandra Uralskiego z Wojciechem Brydzińskim w jednej z ról, jeden z ważniejszych filmów Towarzystwa Chanżonkowa *Mazepa* według Juliusza Słowackiego z Edwardem Puchalskim jako odtwórcą roli tytułowej i konsultantem reżysera, którym był Piotr Czardynin⁴ oraz melodramat *O, nocz wolszebnaja, polnaja*

niegi w reż. Aleksandra Czargonina z drugoplanową rolą Juliusza Osterwy. Przekazów z epoki też jest mało, zważywszy że od sierpnia 1915 roku, po zdobyciu Warszawy przez armię Leopolda Bawarskiego, zostały zerwane wszelkie związki handlowe z centrami imperialnymi Rosji, mogły być więc eksploatowane jedynie te obrazy, które do Warszawy sprowadzili właściciele Sfinksa czy Argusa w pierwszych dwunastu miesiącach Wielkiej Wojny. Część z nich cieszyła się sporym zainteresowaniem przez cały okres zmagani wojennych, były to jednak tytuły, które nie budziły zastrzeżeń niemieckiej i austriackiej cenzury okupacyjnej i siłą rzeczy nie mogły zawierać aspektu propagandowego lub musiały go głęboko ukrywać. Walory pozapropagandowe spełniały rosyjskie adaptacje literatury polskiej, szczególnie ekranizacje prozy Henryka Sienkiewicza. *Potop* w reż. Piotra Czardynina z Iwanem Mozzuchinem w roli Kmicica z takim samym entuzjazmem był pokazywany wiosną 1915 roku w administrowanej przez Rosjan Warszawie, jak i w 1917 w królewskim Krakowie. Ekranizacja innej powieści Sienkiewicza, *Wiry*, błąkała się jedynie po salach projekcyjnych w miejscowościach administrowanych przez Rosjan. W Mińsku, krótko po śmierci polskiego noblisty, miejscowy kinematograf „Gigant” pokazał ten film w grudniu 1916 roku, podkreślając narodowy charakter projekcji, który wybrzmiał bardzo mocno, gdyż kinowa orkiestra pod batutą Wasyla Szeina wykonywała polskie utwory patriotyczne i ludowe ⁵.

Zresztą starania mińskich kinematografów na rzecz licznej społeczności polskiej, wzmocnionej dzięki przybyciu grupy inteligencji z gubernialnego Wilna, zarządzanego od września 1915 przez Niemców, dostrzegła też miejscowa opinia publiczna, która przy okazji odkurzenia przeboju wcześniejszych sezonów, *Halki* z Haliną Starską w roli tytułowej, została na łamach „Nowego Kuriera Litewskiego” poinformowana, że: *...obraz oznacza się doskonałą artystyczną grą osób i swojskimi motywami wsi polskiej, toteż ściągą nadzwyczaj liczną publiczność polską. Demonstracji towarzyszy muzyka z motywów Halki, napisy na obrazach również polskie. Kinematograf „Moderne” stara się, jak widać, wystawiać obrazy o tematach polskich ze względu na polską publiczność* ⁶.

Mazepa i *Potop* Piotra Czardynina to filmy dobrze rozpoznane w polskiej literaturze przedmiotu. Były one wielokrotnie wspomniane w prasie branżowej dwudziestolecia międzywojennego, choćby przy okazji fetowania podczas pobytów w Polsce gwiazdora europejskich ekranów Iwana Mozzuchina, odtwórcy roli Kmicica. Wspominał też o nich w licznych wywiadach Edward Puchalski. Mniej znane publiczności Warszawy, Łodzi i Lublina, za to świetnie przyjmowane przez rosyjską publiczność wojenną, były natomiast filmy zrealizowane na podstawie prozy Kazimierza Tetmajera: *Panna Mary*, pod którym podpisali się dwaj „polscy” reżyserzy Przybytniewski i Bolluzech, a tytułową rolę zagrała Olga Gzowska ⁷; Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu* z Zoją Bogdanowską w roli Ewy Pobratyńskiej, Chochłowem jako Szczerbicem i Gedike, który wcielił się w postać Łukasza Niepołomskiego ⁸; Stanisława Przybyszewskiego *Za szczęściem*, gdzie talentem i urodą mogła się popisać największa heroina przedrewolucyjnego kina Rosji Wiera Chłodnaja, *Zmięte kwiaty* według Leny Mariana Jasieńczyka (właśc. Wacław Karczewski) czy wykorzystującego prozę Józefa Ignacego Kraszewskiego *Pana Twardowskiego*. Dwa ostatnie filmy wyreżyserował Władysław Starewicz, traktowany przede wszystkim jako klasyk kina animowanego, który rozpoczął rosyjską karierę u Aleksandra Chanżonkowa, a później pracował dla wytwórni Drankowa

i Braci Pathé. Wojenne losy związały go jednak najsilniej z Wojskowo-Kinematograficznym Oddziałem Komitetu Skobielewskiego, który korzystając z osobistego mecenatu szefa Stawki – rosyjskiej kwatery głównej generała Mikołaja Januszkiewicza, stał się podstawowym graczem przemysłu filmowego Imperium Romanowów w okresie od powołania go na przełomie 1913/1914 do rewolucji lutowej w roku 1917. Pełna nazwa instytucji brzmiała: Komitet imienia generał-adiutanta M.D. Skobielewa dla organizowania pomocy poszkodowanym w wojnie w odzyskaniu zdolności do pracy. Patronem tego przedsięwzięcia był słynny „biały generał” Michaił Skobielew, bohater wojny rosyjsko-tureckiej, który odrzucił armię sultana Abdulhamida II na przełęczy Szipka w starciu znanym jako bitwa pod Szejnową i otworzył wojskom rosyjskim drogę do Adrianopola. Jego siostra, księżna Nadeżda Bielosielska-Biełozierska, aby stworzyć fundusz wspomagający inwalidów wojennych, posłużyła się w 1904 roku legendą „białego generała” i zmobilizowała opinię publiczną do poparcia swego projektu. Bardzo szybko okazało się, że filantropia nie wyczerpuje ambicji kierownictwa komitetu. Została stworzona potężna machina propagandowa, z biurokracją ogólnoimperialną i olbrzymimi wpływami tak w korpusie oficerskim, jak i na dworze cesarskim.

Początki Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału od ponad dekady budzą wątpliwości historyków rosyjskiej kinematografii⁹. Przez lata uważano, iż rozpoczęła on działalność 13 marca 1914 roku, o czym miała świadczyć wzmianka w najstarszym rosyjskim czasopiśmie branżowym „Sine-fono”¹⁰. Z kolei notatka zamieszczona w jednym z kwietniowych numerów „Wiestnika Kiniematografii” głosiła, że *oddział będzie się zajmował produkcją taśm filmowych zawierających treści edukacyjne, a przeznaczone do żołnierskich kinematografów, a także na rynek filmowy w ogóle*¹¹. Ta deklaracja, jak się wydaje, nie tylko oddawała intencje inicjatorów oddziału, ale także odnosiła się do kilkumiesięcznego, wcześniejszego doświadczenia z taśmą kinematograficzną. Ustalenia rosyjskiej archiwistki Galiny Małyszewej opublikowane w 2013 roku w „Wiestniku Archiwista” wskazują na rok 1913 jako początek produkcji filmowej Komitetu Skobielewskiego, zatem o kilka lub kilkanaście miesięcy wcześniej, niż nastąpiło formalne powołanie nowej struktury. Pierwsze filmy miały charakter szkoleniowy; już w lipcu 1913 roku w Teatrze Carskosielskim zostały zaprezentowane dwa filmy: *Gimnastika na mazzinach* i *Konskaja jezda gg. oficerow*, a kilka dni później w teatrze Krasnosielskim pokazano zestaw czterech dokumentów: *Nawodka mostow*, *Prożektornaja stancja*, *Riedut i sposoby prieodolenija prowołocznych zagrażdzenij* i *Rotnoje uczenije*. Zapewne część tych prezentacji, jak twierdzi Małyszewa, została zrealizowana w postaci fotokronik, ale tych wątpliwości nie sposób rozwiązać, bowiem w zasobach RGAKFD (Rossijskiego Gosudarstwiennoego Archiwa Kinofotodokumentow) zachowały się jedynie fotogramy z oznaczeniami poszczególnych tytułów¹².

Być może w przygotowaniu dokumentów wzmiankowanych przez Małyszewą brali udział także polscy operatorzy, bowiem na dość wczesną działalność Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego wskazuje również ciekawe, a do tej pory nieuwzględnione przez historyków wczesnego kina, źródło polskiego pochodzenia – spisane w trzeciej dekadzie ubiegłego stulecia wspomnienia z lat 1912-1915 autorstwa Mieczysława Domańskiego. Był on Polakiem, ale przez lata służył jako rosyjski oficer prasowy w agendach propagandowych związanych ze Stawką. Podaje on, iż gen. Mikołaj Januszkiewicz, którego

wiosną 1914 roku mianowano szefem sztabu generalnego, jemu właśnie powierzył kierownictwo oddziału. W rosyjskiej literaturze przedmiotu Domański jest wspomniany, ale za kierownika Skobielewskiej instytucji uważa się pułkownika Jakowa Lewoszko, który prawdopodobnie objął tę funkcję po przedwczesnej śmierci rzeczywistego inicjatora oddziału, kapitana Iwana Seliwanowicza¹³. Jednak szczegóły przywoływane przez Domańskiego, ich częściowa zgodność z zapisami w katalogach archiwalnych, potwierdzona odpowiednimi adnotacjami w publikacjach autorstwa „Ptolomeusza rosyjskiego kina” – Wieniamina Wiszniewskiego, każą podjąć próbę zweryfikowania istniejących poglądów. Jest to tym bardziej wiarygodne, że w grę mogło wchodzić polskie pochodzenie gen. Januszkiewicza, który tworząc zaplecze propagandowe naczelnego wodza wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza – autora deklaracji skierowanej do Polaków, nie stronił od budowania z nich swojego bezpośredniego otoczenia. Cała relacja Mieczysława Domańskiego, jakkolwiek nie znajduje poświadczenia w innych źródłach, wydaje się szczegółowa i wiarygodna: *Przed wojną i rewolucją egzystował w Petersburgu „Skobielewski Komitet”, na wólp urzędowa, wojskowa instytucja filantropijna, opiekująca się inwalidami wojny rosyjsko-tureckiej 1878 r. Komitet ten posiadał szereg przedsiębiorstw, dochody z których szły na utrzymanie przytułków dla inwalidów. Między innymi w 1913 roku powstał tam „Oddział Kinematograficzny”, kierownikiem którego mianowano mnie. Początkowo robiliśmy filmy wojskowo-wychowawcze. Potem zaczęliśmy kręcić dramaty i farsy ogólnej treści. Wreszcie wyrobilem 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” kręciliśmy Mikołaja II co najmniej kilkadziesiąt razy, gdyż lubił on i, należy przyznać umiał, pozować przed obiektywem*¹⁴.

Trudno natrafić na jakieś ślady obecności Domańskiego w latach poprzedzających pierwszą wojnę bałkańską. On sam wspominał, że jako oficer prasowy akredytowany przy sztabie armii tureckiej głównodowodzącego Nazima Paszy reprezentował redakcję „Russkiego Inwalida”, jednej z najważniejszych gazet propagujących rosyjską doktrynę wojenną i poglądy generalicji. Choć sam nie był wyposażony w kamerę, a jedynie w carski mundur (oczywiście także pióro, inkaust i papier arkuszowy) – bałkański konflikt traktował jako swą celuloidową inicjację. Zapoznał się wtedy zarówno z instrumentarium filmowca-dokumentalisty, jak i metodami jego pracy. Nie sposób dociec, dysponując po ponad stu latach nieprecyzyjnymi danymi, kim był przedstawiciel amerykańskiej wytwórni filmowej, który towarzyszył korespondentom rozmaitych redakcji podczas ofensywy na linii Bunarhizar-Lüleburgaz, nie znamy także nazwy wytwórni, którą reprezentował. Wiemy natomiast, co zafascynowało w jego pracy pozostałych przedstawicieli korpusu prasowego, w tym i Domańskiego¹⁵.

Wpływ bałkańskiego doświadczenia z filmem był zatem dość znaczny i znamieny dla jego dalszej kariery. Już w czerwcu 1913 roku Domański dokonał pod szyldem Komitetu Skobielewskiego pierwszych sesji zdjęciowych z udziałem Mikołaja II i rodziny carskiej¹⁶. Nie unikał także fabuł. 5 sierpnia 1914 roku, a więc

po rozpoczęciu działań wojennych, weszła na ekrany rosyjskich kin dwuaktowa farsa, będąca wspólnym projektem Komitetu i Torgowego Domu A. Aliman – *Babie carstwo* (alternatywny tytuł *Strasznyj son*, około 460 metrów), wyreżyserowana przez Mieczysława Domańskiego i Mikołaja Rostowcewa, pod którą podpisał się on także jako scenarzysta. Jak się wydaje, zaadaptował na filmowe potrzeby dość pretekstową acz równobrzmiącą z kinową wersją, sztukę autorstwa Siergieja Saburowa opowiadającą o koszmarach dowódcy pułku, któremu przyśniło się, że w jego oddziale zaczęły służyć kobiety. W rolę oficera dręczonego taką feministyczną wizją wcielił się współreżyser filmu Mikołaj Rostowcew¹⁷.

Po wybuchu wojny Domański został początkowo skierowany jako korespondent prasowy do Warszawy, ale później wraz z Gustawem Kryńskim, Piotrem Nowickim i Johnem Doredem (Janisem Doredasem) tworzył czołówkę fotofilmową, która rejestrowała ważniejsze wydarzenia frontowe, szczególnie te, które odbywały się z udziałem imperatora. Jego relację pisaną po dwudziestu latach potwierdzają przekazy, na jakie można było natrafić w rosyjskiej prasie filmowej i polskiej prasie codziennej z lat 1914-1915. Nazwisko Domańskiego nie pojawia się w informacyjnych przekazach prasowych, ale najprawdopodobniej to on, oprócz innych operatorów, stał za realizacjami prezentowanymi głównie w warszawskich iluzjonach. W listopadzie 1914 roku aż trzy stołeczne kina, „Corso”, „Kultura” i „Teatr Nowoczesny”, pokazały *przegląd dziejowych wypadków obecnej wojny europejskiej zatytułowany „Wielka wojna narodów”, w skład którego weszły następujące sekwencje: przybycie Najjaśniejszego Pana do armii czynnej, wojna na lądzie morzu i powietrzu, uzbrojony świat, precz z jarzmem niemieckim, barbarzyństwa Niemców*. Mimo iż *obraz ten został nabyty od Skobielewskiego Komitetu, pozostającego pod Najwyższym Jego Cesarskiej Mości protektoratem*, jedynie pierwszy z jego segmentów został nakręcony przez operatorów rosyjskich, wśród których mógł znajdować się też Domański, bowiem wyraźnie zaznaczono w ogłoszeniu, że *wszystkie zdjęcia zostały wykonane przez pp. oficerów armii czynnej, do których i on należał*¹⁸. Z całą pewnością Domański był jednym z autorów zdjęć do dokumentu, który warszawskie kino „Apollo” pokazało na początku drugiego roku wojny. Nosił on tytuł *Z pobytu Najjaśniejszego Pana na pozycjach wojennych, jako też zdjęcia z pola bitwy na naszym i galicyjskim frontach – w 4 wielkich częściach*. Czytelnicy stołecznych dzienników mogli się dowiedzieć, że: *Obraz ilustruje nam podróż Najjaśniejszego Pana, zwiedzanie placu boju, przegląd wojsk, rozdawanie krzyży świętego Jerzego, wsparcie poszkodowanym włościanom, zdobyte trofea, sztandary sokołów polskich, zabrane w walkach w Galicji działa, haubice, przeprowadzenie jeńców itp.*¹⁹

Wśród wymienionych tematów znalazły się też takie, które polski operator w rosyjskim mundurze opisał w swoich wspomnieniach. Bardzo szczegółowo odniósł się „porucznik Damanski” do inspekcji – wizytacji, jaką stacjonującym w Puszczy Kozienieckiej oddziałom należącym do garnizonu twierdzy iwangorodzkiej (dęblińskiej) złożył osobiście Mikołaj Romanow.

Przy końcu października 1914 r. car udał się do Dęblińska. Na kilka dni przedtem załoga tej fortecy odniosła zwycięstwo nad połączonymi siłami niemiecko-austriackimi. Kilkundniowa walka toczyła się w okolicy Kozienieckiego lasu (częściowo w samym lesie) położonego, o ile pamiętam, o 12-15 kilometrów od Dęblińska. Po parogodzinym zwiedzaniu rosyjskich i zdobytych nieprzyjacielskich okopów, car

otoczony nieliczną zresztą świtą zbliżył się do stojącego na uboczu wiejskiego kościoła, jedna z dwóch wież którego została podczas bitwy poważnie uszkodzona. Widocznie w programie inspekcji carskiej leżało również zwiedzanie tego kościoła, gdyż samochody zatrzymały się przed otwartą na oścież bramą kościelną, zaś Mikołaj II skierował się ku kościołowi, u progu którego już oczekiwał ksiądz w komży. W chwili, gdy car wszedł na ganek, ksiądz postąpił krok naprzód i rozpoczął przemówienie powitalne w języku... polskim. Spojrzałem na niego ze zdziwieniem. Parokrotnie już bywałem na takich spotkaniach. Zwykle księża mówili po rosyjsku, rzadziej po łacinie. A ten staruszek z różową, jak jabłuszko tyrolskie, twarzą i siwymi włosami prawil przemowę najczystsą polszczyzną. Spojrzałem na cara. Twarz miał pogodną, nawet z lekka uśmiechniętą. Bynajmniej nie zrażony przemówieniem po polsku był widocznie w doskonałym usposobieniu. Kiedy ksiądz skończył mowę, car uściśnął dłoń księdza i poprosił go, ażeby pokazał uszkodzenie w murach kościelnych. Ksiądz z carem ruszyli naprzód, a za nim świta. Dał się słyszeć suchy terkot korby. Zaskoczony tym sędziwy ksiądz cofnął się, ażeby nie zasłaniać postaci cara. Wtedy Mikołaj zatrzymał się, prosząc księdza by szedł obok niego. Ksiądz opierał się. Wreszcie po chwili namysłu ruszyli dalej. Scena ta trwała dobrą chwilę i została sfilmowana dokładnie. Na odjeźdźnym car zwrócił się do mnie: – Proszę sfilmować księdza samego na ganku, a potem cały kościół. Zwróciłem się do niego po polsku, prosząc aby zechciał wejść na ganek. Pan jest Polakiem – zapytał zdumiony. – Tak jest, proszę księdza proboszcza! – Bardzo, bardzo mi przyjemnie! – uściśnął mi dłoń z serdecznym uśmiechem. Kiedy po tygodniu film ten był demonstrowany w Baranowiczach, obecny na seansie Mikołaj II, zwracając się do naczelnego wodza, wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza, wesóło zauważył: – Widzisz, co narobiła ta twoja odezwa do Polaków! Ten ksiądz wygłosił do mnie przemówienie powitalne w języku polskim. Ale wolę to, niż łacinę. Bo po łacinie mógł mi nawymyślać, jak chciał, a nikt by nie zrozumiał!²⁰

Film ten został pokazany nie tylko w kinie „Teatr Elektro Eden” w Baranowiczach, które Stawka – kwatera główna armii rosyjskiej wykorzystywała na prywatne pokazy dla Mikołaja II, ale także w salach projekcyjnych imperialnego interioru. Jako dwuczęściowy dokument wyprodukowany przez Komitet Skobielewski, zatytułowany *Stawka Wierchownoego Gławnokomandujuszczego wo wremia przybywanija J.I.W. Gosudaria Impieratora po sluczaju spasionia Pieremyszla*, znalazł się w katalogu Wieniamina Wiszniewskiego²¹. Film się jednak nie zachował, a informacje o porządku poszczególnych sekwencji Wiszniewski wypisał z przechowywanej w archiwach RGAKFD karty cenzorskiej. Te sceny to: car Mikołaj II sfilmowany podczas spaceru; odwiedziny cara w lazaretach; przegląd konnych oddziałów lejbgwardii; przegląd pułku, wśród oficerów pułku; pobyt na pozycjach frontowych; obchód niemieckich okopów zdobytych przez żołnierzy rosyjskich; posiłek z chłopami; przywitanie z rodziną, a także opisane przez Domańskiego spotkanie z katolickim księdzem.

Domański miał dużą swobodę w podejmowaniu tematów i dystrybuowaniu narkęconych przez siebie filmów. Prawdopodobnie, mimo przypisywania sobie kierowniczej funkcji w oddziale kinematograficznym Komitetu, stał na czele złożonej przede wszystkim z Polaków jednej z kilku ekip realizacyjnych. W jej skład wchodził – w okresie do wybuchu wojny, kiedy to przedmiotem realizacyjnych przedsięwzięć było rejestrowanie rytuałów dworu Romanowów – Gustaw Kryński,

a później Piotr Nowicki i John Dored – amerykański operator o lotewskich korzeniach doskonale znany w polskiej literaturze dzięki szczegółowym opisom we wspomnieniach Jana Skarbka-Malczewskiego, gdy współpracował z nim właśnie przy realizacji frontowych reportaży Komitetu Skobielewskiego²². Domański rozpoczął wojenną przygodę od nadsyłania korespondencji prasowych z Warszawy; reprezentował wtedy wraz z Władimirem Niemirowiczem-Danczenką (rodzonym bratem współzałożyciela MChAT-u) redakcję „Russkiego Słowa”²³. Prawdopodobnie w tym czasie skontaktował się z Aleksandrem Hertzem, któremu podczas następnej bytności w Warszawie – późną wiosną 1915 roku – przekazał taśmy filmowe, na których uwiecznił egzekucje dokonywane na ludności cywilnej przez armię rosyjską w Galicji, w okolicach Stryja²⁴.

Ze wspomnień Mieczysława Domańskiego wyłania się obraz partnerskiej współpracy z Piotrem Nowickim, który później został uznany za jednego z twórców bolszewickiego kina dokumentalnego²⁵. Urodzony w 1885 roku, pierwsze 23 lata życia spędził w rodzinnym Krakowie. Później wyjechał na wschód, gdzie po ukończeniu Kijowskiej Szkoły Artystycznej w 1909 roku rozpoczął pracę jako operator kronik filmowych. Z Oddziałem Wojskowo-Kinematograficznym Komitetu Skobielewskiego był związany od początku istnienia jego filmowej czołówki. Mobilność młodego operatora była imponująca – filmował wydarzenia wojenne nie tylko na ziemiach polskich, ale także na froncie kaukaskim i anatolijskim. Stosował ciekawe metody dla osiągnięcia satysfakcjonującego go efektu, np. umieszczał aparat we wnętrzu samolotów patrolujących pozycje frontowe, obejmując obiektywem zarówno panoramę z lotu ptaka, jak i wnętrze awionetki. Bez wątpienia znał się na rzeczy, był nie tylko znakomicie zaznajomiony z arkanami sztuki kinematograficznej, ale służył z opanowania i konsekwencji podczas utrwalania na taśmie interesujących go wydarzeń. Wspomniana wyżej galicyjska relacja z egzekucji domniemanego szpiega wymagała od niego niezwykłych kompetencji, nie tylko operatorskich. Mimo straszliwego wrażenia, jakie filmowana kaźń wywołała na zgromadzonych, *Nowicki kręcił wszystko od początku do ostatniego drgania ciała powieszzonego*, zmieniał plany, często koncentrował się na detalach. Kiedy przedstawiono nagranie naczelnemu wodzowi i oficerom Stawki, wrażenie było tak powalające, że musiano przerwać projekcję²⁶.

Nowicki, w przeciwieństwie do Domańskiego nie był oficerem sztabowym. W Komitecie Skobielewskim pojawił się po kilkuletniej pracy dla „Gaumonta” i Chanżonkowa, dla których między innymi nakręcił kilkanaście relacji z wojny bałkańskiej 1912 roku. Podczas Wielkiej Wojny był autorem kilkudziesięciu samodzielnych dokumentów i uczestniczył w realizacji niemal wszystkich *Kronik Wojennych Komitetu Skobielewskiego*. W swojej monografii o życiu filmowym na ziemiach polskich w latach 1914-1918 starałem się zrekonstruować tytuły wszystkich obrazów, które zarejestrował – zarówno tych z ziem polskich, jak i bardziej odległych, m.in. *Na pozycjach u Tarnowa, Bukowinskij proryw czy Koszcziunstwo Niemców w Dubno* z jednej, a *Poloty wojennych lotczikow na kawkaskom frontie* i *Poloty na zawojowanej ziemi w Anatolii* z drugiej strony²⁷. Interesowały go nie tylko wydarzenia związane z kontekstem armijnym; potrafił także dokumentować prace ratunkowe, funkcjonowanie punktów pomocy sanitarnej czy życie codzienne ludności cywilnej. Jeszcze podczas pobytu we Lwowie zainicjował nakręcenie reportażu z pracy siostr miłosierdzia opiekujących się rannymi jeńcami

z armii austriackiej²⁸. Jego nazwisko było znane polskiej opinii publicznej – kiedy w lutym 1915 roku warszawski kinematograf „Cinema Panorama” prezentował program, na który złożyły się następujące tematy frontowe – *pola bitwy pod Warszawą, Jego Cesarska Mość Najjaśniejszy Pan w twierdzy Iwangrodzkiej, z kaukaskiego frontu, po krwawym boju*, nie omieszkało w anonsie dodać informacji, że *za zdjęcia te operator Nowicki został zaszczycony najwyższą nagrodą*²⁹. Nie jest wykluczone, że było to jedno z wydań *Kroniki Wojennej Komitetu Skobielewskiego* składające się ze zdjęć z różnych terenów teatru wojennego, ale wykonanych jedną ręką – Piotra Nowickiego.

W kwietniu 1917 roku Nowicki wraz z Domańskim przebywał w zrewoltowanym Piotrogradzie i planował wspólną realizację dokumentalną. Jednak Domański, któremu – jako carskiemu dokumentaliście – klimat lutowych wydarzeń niezbyt odpowiadał, odpowiedział mu krótko: *teraz nie czas na pisanie scenariuszy*. Nowicki był jednak innego zdania – pozostał w Rosji i wraz z większością skobielewców opowiedział się po stronie rewolucji. Jego zdjęcia weszły w skład klasyki bolszewickiego dokumentu filmowego: zestawów montażowych *Oktiabrskij pierieworot, Ukraińskie dwiżenije* czy *Rozpusk uczojedotielnogo sostawa*. W 1918 roku zrealizował – uznawany za pierwszy popaździernikowy film dokumentalny – *Rozorużenije anarchistow*. W czasie wojny domowej był członkiem tzw. agitpobjezda „Oktiabrskaja rewolucja”, a nakręcone wtedy zdjęcia znalazły się w takich propagandowych freskach, jak *Istorija Graždanskoj wojny, Wielikij put* i niemal wszystkich wydaniach kinożurnala „Niedziela”³⁰. Pod koniec lat 20. wyspecjalizował się w realizacjach obrazujących wyprawy polarne. Nigdy nie odwiedził Polski.

A co z kolei działo się z Domańskim? W 1918 roku prawdopodobnie znalazł się na ziemiach polskich. Podczas wojny polsko-bolszewickiej publikował komentarze frontowe na łamach warszawskiego „Kuriera Polskiego”, podpisując się już jako *pulkownik Mieczysław Domański – oficer rosyjskiego sztabu generalnego*, a na początku lat 30. w branżowym dwutygodniku „Kino dla Wszystkich” zamieścił cykl wspomnień z okresu wojen bałkańskich i Wielkiej Wojny. Co się z nim potem działo, nie wiadomo.

Domański i Nowicki nie byli jedynymi Polakami pracującymi dla czołówki filmowej Komitetu Skobielewskiego. Do wybuchu wojny doskonałymi zdjęciami, między innymi ilustrującymi popisy lotnicze na słynnym modelu autorstwa inżyniera Sikorskiego „Ilią Muromiec”, popisywał się Gustaw Kryński, a z długimi i powszechnie znanymi, bo opublikowanymi przed kilkudziesięciu laty, relacjami ze swojej pracy w Rosji zapoznaliśmy także Jan Skarbak-Malczewski i Antoni Fertner. Sporo wiemy o Władysławie Starewiczu, który dla Komitetu Skobielewskiego przygotował jedną z najoryginalniejszych animacji w swej karierze – propagandową, ale jakże piękną *Lilię Belgii*. Produkcji aktorsko-kombinowanych, od 1915 do 1917 roku, kiedy w ramach służby wojskowej musiał się poddać rygorom propagandy wojskowej w Komitecie Skobielewskim, miał znacznie więcej. Sam Starewicz, urodzony w Kownie, jest traktowany jako twórca polsko-rosyjsko-francuski, ale pewne świadectwa z epoki wskazują, iż mogłaby się o niego upomnieć jeszcze jedna kinematografia – litewska. W jednym z wywiadów Edward Puchalski, konsultant Czardyninowskiego *Potopu*, oświadczył, że *pan Władysław, aczkolwiek władał językiem polskim, Polaków zbytnio nie kochał, a w okresie wojennym zdradzał tendencje wybitnie litwomańskie*³¹.

Sporo jest zatem znaków zapytania, ale jedno jest pewne – dzieje wojskowo-kinematograficznego oddziału Komitetu Skobielewskiego to też dzieje filmu dokumentalnego na ziemiach polskich, co w swoim ostatnim opracowaniu niezwykle trafnie zauważyła Małgorzata Hendrykowska³². Sporo filmów z czołówką Komitetu Skobielewskiego zostało zremasterowanych i udostępnionych na rosyjskich stronach internetowych. Są wśród nich: pierwsza seria oraz fragmenty piątej, ósmej i dziesiątej edycji „Kronik Wojennych” oraz samodzielne realizacje: *Poloty nad zawojowaną ziemią w Anatolii*, *Padnienie Pieremysla*, jak również zachowany prawie w całości dwudziestominutowy dokument *Osada Pieremysla*. Źródła rosyjskie jako operatora tego ostatniego filmu identyfikują Anglika – „mister Erkola”, jednego z bohaterów wojennego kinematografu³³. Nie mam jednak co do tego pewności; nie można wykluczyć, że po drugiej stronie kamery stał Domański lub Nowicki.

MARIUSZ GUZEK

¹ Prawdopodobnie film ten pokazywano w listopadzie 1914 roku w warszawskim kinie „Odeon” pod tytułem *Pod kulami niemieckich barbarzyńców*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 305, s. 1.

² W. R. Gardin, *Wspominania*, tom 1 1917-1921, Moskwa 1947, s. 76.

³ G. B. Baumfeld, *Okropności Kalisza (nieznany film wojenny)*, „Tęcza” 1932, nr 8, s. 27-28. Na tej podstawie dokładnie zrekonstruowana została przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich fabuła filmu, patrz: Ciż, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań 1996, s. 66-67.

⁴ Wymienione filmy, najczęściej zachowane jedynie we fragmentach, dostarczone przez Gosfilmofond, znalazły się w programie seminarium „Wspólne dziedzictwo – polonica w archiwach światowych” zorganizowanego przez Filmotekę Polską w setną rocznicę polskiego filmu, dlatego wymieniam ich polskie tytuły. Oprócz nich lata Wielkiej Wojny reprezentował jeszcze zrealizowany w latach 1916-1917 niemiecki film Paula Leniego *Dziennik doktora Harta*, patrz: http://www.fn.org.pl/data/other/opisy_filmow_2_.pdf (dostęp 19.10.2015)

⁵ „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 331, s. 1.

⁶ *Halka na ekranie*, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 224, s. 2.

⁷ Zrealizowany według równobrzmiącej powieści Kazimierza Tetmajera dramat w dwóch aktach „Panna Mieri” nakręcił Jakow Protazanow, a wymienieni w inseracie Władimir Bal-luzek i Walerij Przybytniewski, którym polskie pochodzenie przypisano na wyrost, pełnili przy tej produkcji jedynie funkcje scenogra-

fów. Film został wyprodukowany w wytwórni Josifa Jermoljewa, premierę miał 4 października 1916, patrz: Wien. Wiszniewskij, dz. cyt., s. 109. Obraz ten pod rozszerzonym tytułem *Panna Mery czyli Nieziszczone marzenia*, który później zmieniono na *Hrabinę Czorsztyńską*, pokazywano także przez kilka sezonów w kinach odrodzonej Polski, np. w kwietniu 1921 znalazł się w repertuarze warszawskich kin „Opieka” i „Colosseum”, patrz: „Kurier Polski” 1921, nr 94, s. 3; „Kurier Poranny” 1921, nr 98, s. 3.

⁸ W kinach moskiewskich i petersburskich ekranizację powieści Stefana Żeromskiego wyświetlano pod tytułem *Cwioty nieba i ziemi*. Jako reżyser wskazywany był w inseratach M. Doronin, patrz: Wien Wiszniewskij, *Chudożestwiennye filmy doriewolucyjnojj Rossii (filmograficznejskoje opisanije)*, Moskwa 1945, s. 119.

⁹ Jeszcze w 2001 roku A. J. Kalarow napisał: *Wojskowo-Kinematograficzny Oddział Komitetu Skobielewskiego powstał bez wątpienia w marcu 1914 r.(...) Pierwsze oficjalne wzmianki o kinematografie pojawiają się dopiero w protokołach z 5 i 28 marca oraz z 11 maja 1914 r. Żadnych wcześniejszych kinematograficznych odniesień nie ma i dlatego z całą pewnością możemy przyjąć, że wtedy oddział nie istniał*; patrz: tenże, *Wo oczu uwidiet na ekranie prawdziwoje woploszczenie podwigoj naszich czuudo-bogatyrjej. Istoria sozdniija i diejatielnost Wojenno-kinematograficzeskogo otdiela Skobielewskiego komiteta*, „Wojenno-istoriczeskij żurnał” 2001, nr 9, s. 68. Tłumaczenia z języka rosyjskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

- ¹⁰ „Sine-fono” 1914, nr 13, podaję za: *Letopis rossijskiego kino 1863-1929*, red. A. S. Dieria-bin, Moskwa 2004, s. 149.
- ¹¹ „Więstnik Kiniematografii” 1914, nr 7, s. 25, podaję za *Letopis...* s. 149.
- ¹² G. E. Małyszewa, *K istorii kiniematograficzeskoj diejatelności Skobielewskiego Komitieta w 1913-1914 godach. Opyt i mietodiki issledowatielskoj raboty spicijalistow Rossijskiego Gosudarstwiennoego Archiwa Kinofotodokumentow*, „Więstnik Archiwista” 2012, nr 1, s. 3-4.
- ¹³ A. J. Kalarow, dz. cyt., s. 70.
- ¹⁴ Mieczysław Domański, *Kino i car rosyjski*, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 1, s. 6.
- ¹⁵ Szczegółowo piszę o bałkańskim epizodzie Domańskiego w książce *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914-1918*, Bydgoszcz 2014, s. 284-288.
- ¹⁶ Tamże, s. 292-294.
- ¹⁷ W. Wiszniewskij, dz. cyt., 35.
- ¹⁸ „Kurier Warszawski” 1914, nr 320 s. 1.
- ¹⁹ „Kurier Poranny” 1915, nr 7, s. 1.
- ²⁰ Mieczysław Domański, *Kino i ostatni car rosyjski. Car i ksiądz przed aparatem filmowym*, „Kino dla Wszystkich” 1932, nr 2, s. 6.
- ²¹ W. J. Wiszniewskij, *Dokumentalnyje filmy doriewolucyjnoej Rossii 1907-1916*, Moskwa 1996, s. 260.
- ²² J. Skarbak-Malczewski, *Byłem tam z kamerą*, opr. Marek Sadzewicz, Warszawa 1962, s. 69-78.
- ²³ *Korespondenci wojenni*, „Gazeta Warszawska” 1914, nr 295, s. 3.
- ²⁴ M. Guzek, dz. cyt., s. 403-404.
- ²⁵ R. Sobolew wymienia Nowickiego także wśród najbardziej znanych dokumentalistów okresu przedrewolucyjnego: B. Matuszewskiego, P. Jermołowa, M. Bremmera, I. Koboziewa, A. Lemberga-młodszeo, M. Ryłły i F. Werigo-Darowskiego, patrz: tenże, *Ludi i filmy rus-skiego doriewolucyjnoego kino*, Moskwa 1961, s. 71.
- ²⁶ M. Domański, *Kino rosyjskie na froncie podczas wojny światowej. Stracenie szpiega*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 22, s. 6.
- ²⁷ M. Guzek, dz. cyt., s. 299-301.
- ²⁸ M. Domański, *Kino rosyjskie na froncie podczas wojny światowej. Błękitne siostry*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 23, s. 7.
- ²⁹ „Kurier Poranny” 1915, nr 46, s. 1.
- ³⁰ Na podstawie opublikowanych w latach 50. w Rosji wspomnień Nowickiego i innych pracowników Komitetu Skobielewskiego dość szczegółowo jego działalność podczas rewolucji opisał Bogusław Mucha; patrz: tenże, *Sztuka filmowa w Rosji 1896-1996*, Piotrków Trybunalski 2002, s. 64-75.
- ³¹ *30 lat pracy reżyserskiej* (wywiad z reż. Puchalskim), „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 64, s. 16.
- ³² Małgorzata Hendrykowska identyfikuje jako produkcje Komitetu Skobielewskiego następujące polskie tematy: *Bój pod Warszawą*, *Pod Warszawą*, *Przyjazd jego Cesarskiej wysokości do Wilna 25 września 1914 r.*, *Trofea zdobyte pod Lwowem przez Rosjan na Austriakach*, *W rosyjskim Lwowie*, *Warszawa – 1914*; *Bombardowanie Przemysła – zdjęte z placu boju*, *Galicja*, *Imperator w zwyciężonym kraju*, *Na pozycjach pod Tarnowem*, *Najjaśniejszy Pan na pozycjach*. *Zdjęcia z pola bitwy na frontach – naszym i galicyjskim*, *Pobył Imperatora Mikołaja II we Lwowie*, *Poddanie i przekazanie Przemysła wojskom rosyjskim w maju 1915 r.*, *Z pola bitwy pod Warszawą” – 1915*; *Na drogach do Lwowa” – 1916*, patrz też, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1898-1944)*, Poznań 2015, s. 415-423.
- ³³ W. J. Wiszniewskij, *Dokumentalnyje filmy doriewolucyjnoej Rossii 1907-1916*, Moskwa 1996, s. 251.