

Smak Orientu i inne przyjemności

Rola filmów przygodowych i morskich
w propagandzie II RP

ADAM URYNIAK

Polacy podbijają Saharę

29 września 1932 r. w warszawskim kinie Majestic premierę miał *Głos pustyni* (reż. Michał Waszyński, 1932). Od kilkunastu miesięcy gazety w całym kraju informowały czytelników o postępach w produkcji *pierwszego polskiego filmu afrykańskiego*, jak określano przedsięwzięcie w materiałach promocyjnych. Realizacja *Głosu pustyni* miała przyćmić wszystko, co do tej pory zrobiono w polskim kinie i udowodnić, że rodzima kinematografia w niczym nie ustępuje światowym potentatom. Tuż przed wyjazdem do Algierii, gdzie zrealizowano część zdjęć, Waszyński zapewniał czytelników „Kina”: *Uczynię wszystko, aby nasz film afrykański mógł śmiało i w zwycięskim pochodzie przebiec kina europejskie i trafić do Hollywood. Niechaj zobaczą, że my Polacy potrafimy coś zrobić*¹.

Relacje z planu ślano do polskich redakcji przez cały okres zdjęciowy. W reportażach opisywano kłopoty we współpracy z arabskimi statystami, zainteresowanie ludności tubylczej ekipą z Polski czy pomoc ze strony francuskich władz kolonialnych. Po powrocie do kraju reżyser skomentował przedsięwzięcie: *Dumny byłem, że spośród 25 ekspedycji filmowych, z którymi się spotkałem w Afryce, Polska także była reprezentowana. Możemy się poszczycić, że władze tamtejsze faworyzowały właśnie nas*².

Przychyłość francuskich władz kolonialnych miał zapewnić Ferdynand Ossendowski, autor powieści *Sokół pustyni*, która stała się podstawą scenariusza. W wielu wywiadach zapowiadał aktywny udział w produkcji filmu oraz twierdził, że osobiście uzgodnił z samym gubernatorem Algieru szczegóły pobytu polskiej ekipy oraz użycie francuskiego wojska w scenach batalistycznych. Ostatecznie pod scenariuszem, który miał napisać, widnieje nazwisko Eugeniusza Bodo, gwiazdy i jednego z producentów filmu. Z dzisiejszej perspektywy trudno ocenić, czy poza działaniami promocyjnymi pisarz miał jakikolwiek wpływ na powstające dzieło.

Publiczność oglądała film chętnie, ale arabską charakterystykę ulubionego amanta Eugeniusza Bodo kwitowała podobno śmiechem³. Krytycy mieli mieszane uczucia i nie szczędzili złośliwości. „*Głos pustyni*”, *pisany przez Ossendowskiego, zoperowany przez Steinwurzla, zagrany przez Norę Ney, Brodzisza, Bodę i Bogdę, nasuwa przede wszystkim zasadnicze pytanie: po co było robić to wszystko w Afryce, na Saharze? Alboż nad Wisłą mało jest piasków? Gdyby jeszcze poprzedzono*

wyświetlanie filmu napisem propagandowym i uzasadniającym: „Nie ma Polski bez Sahary!”, albo „Polska od Bałtyku po Sudan!”. W ten sposób stałaby się może zrozumiała daleka wyprawa zamorska⁴. Film nie podbił ani Europy ani tym bardziej Hollywood. Producentom nie starczyło środków na przygotowanie obcojęzycznych wersji językowych. Pomimo względnego powodzenia w polskich kinach, *Głos pustyni* okazał się ostatnim przedsięwzięciem wytwórni B-W-B, której twórcą był Bodo. Kolejne polskie „egzotyczne” i „morskie” filmy realizowano już nad Wisłą, starając się minimalizować koszty.

Słowa Zahorskiej ironicznie wiążą film z obecną w polskiej debacie publicznej ideą pozyskania zamorskich kolonii. Polski dyskurs kolonialny narodził się na początku lat 20. Podejmowały go głównie takie organizacje, jak Bandera Polska i Liga Żegluga Polskiej. Głównym celem ich działania było upowszechnianie w kraju wiedzy o kwestiach związanych z rozwojem żegluga i handlu morskiego. Wkrótce pojawił się trzeci aspekt działalności, pozyskanie dla Polski terytoriów zamorskich. Po pewnym czasie organizacje połączyły się, kilkakrotnie zmieniały nazwę, aby w 1930 r. stać się Ligą Morską i Kolonialną. Na początku 1939 r. organizacja osiągnęła apogeum swego znaczenia. W jej szeregach było wówczas ponad milion członków, wśród nich wielu wpływowych polityków i wojskowych⁵.

Temat został podjęty także przez kilka innych organizacji pozarządowych i środowisk politycznych. W latach 30. był istotnym elementem polityki rządu polskiego choć nigdy nie został podjęty bezpośrednio. *Dyskurs kolonialny nie był „czystą” propagandą na rzecz kolonii. Nie był mirażem mającym odwrócić uwagę społeczeństwa od wewnętrznych konfliktów politycznych i ekonomicznych (...). Idea kolonialna traktowana była jako element działalności politycznej, ekonomicznej i społecznej, jako ważny aspekt działalności państwowej*⁶. Politycy wykorzystywali wizję przyszłego imperium kolonialnego jako sposobu na zjednoczenie obywateli wokół idei podniesienia znaczenia Polski na arenie międzynarodowej. Kolonie były w tym czasie postrzegane jako wyznacznik statusu europejskiego państwa. Posiadać kolonie oznaczało liczyć się w świecie, a ambicje Polaków nie pozwalały, by ich ojczyzna odstawała od największych potęg.

Polskie tradycje morskie przedstawiały się nader skromnie. Gdańsk i tematyka morska były niemal nieobecne w polskiej literaturze i sztuce do końca XIX w. Sytuacja zmieniła się na początku następnego stulecia, gdy polskie elity uznały dostęp do morza za warunek konieczny do odbudowy polskiej państwowości. Do rąk czytelników zaczęły trafiać książki poświęcone Gdańskowi (np. *W Gdańsku* Marii Konopnickiej, *Pozdrowienia z Gdańska* Artura Oppmana czy *Panienska z okienka* Deotymy /Jadwigi Łuszczewskiej/), podkreślające wielowiekowe związki bałtyckiego portu z Rzeczpospolitą.

Po zakończeniu I wojny światowej Gdańsk ostatecznie znalazł się poza granicami odrodzonego państwa. Polska otrzymała jedynie 71-kilometrowy dostęp do brzegów Bałtyku, a do 1927 r. nie dysponowała ani jednym nowoczesnym portem morskim. Wydawać by się mogło, że wszystkie te okoliczności skutecznie uniemożliwiały II Rzeczpospolitej awans do grona potęg morskich. Jednak od legendarnej, uwiecznionej na słynnym obrazie Wojciecha Kossaka, uroczystości Zaślubin Polski z morzem w 1920 r. władze upatrywały w dostępie do morza jednej z najważniejszych zdobyczy odrodzonego państwa. Zbudowana od zera Gdynia stała się oknem na świat, a stworzenie nowoczesnej i silnej floty miało być pod-

stawą mocarstwowej pozycji Polski na arenie międzynarodowej. Temat podróży, wypraw kolonialnych oraz zagadnienia marynistyczne stały się w okresie dwudziestolecia jednym z podstawowych wątków zarówno propagandy państwowej, jak i kultury popularnej.

Idea kolonialna sprawnie przeniknęła do polskiej kultury masowej, zwłaszcza literatury. Popularnością cieszyły się powieści przygodowe, często kierowane do młodzieży⁷. Wzorcem, z którego pisarze ochoczo korzystali, było *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza. Powielano schemat fabuły, w którym bohaterowie, zazwyczaj młodzi Polacy, w dramatycznych okolicznościach trafiają do dalekich krajów i popadają w tarapaty, z których udaje im się wyjść cało dzięki odwadze i pomysłowości. Spotykają przy tym tubylcze plemiona, znajdując wśród ich członków oddanych przyjaciół.

Najpoczytniejszym pisarzem specjalizującym się w powieści podróżniczej był Antoni Ferdynand Ossendowski. W latach 20. XX w. był drugim po Sienkiewiczu najczęściej tłumaczonym polskim pisarzem (doczekał się 142 przekładów na 19 języków). W tym okresie zaliczano go do pierwszej piątki najpoczytniejszych pisarzy na świecie, co skrętnie podkreślali krajowi wydawcy⁸. Popularność zawdzięczał przede wszystkim dwu powieściom: *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* – opisowi jego podróży przez ogarniętą wojną domową rosyjski Daleki Wschód oraz *Lenin* – skandalizującej biografii wodza rewolucji. Poza tym napisał ponad 70 książek, z których większość to powieści przygodowe.

Ossendowski zwiedził Mongolię, Chiny, Indie, USA i Bliski Wschód, zorganizował także dwie ekspedycje do Afryki. Najpierw w 1924 r. odwiedził kraje Maghrebu, a dwa lata później francuskie kolonie w Afryce Zachodniej i Równikowej. Druga wyprawa miała filmowy podtekst. Podróżnikom towarzyszyły trzy kamery i ponad 8000 metrów taśmy światłoczułej. Pisarz planował nakręcić film dokumentujący jego podróże, ale niestety z powodu nieumiejętnego używania sprzętu większość materiału nie nadawała się do użytku⁹. Dużo lepiej poszło w kwestii inspiracji literackiej. Ossendowski opublikował później kilkanaście książek, których akcja rozgrywała się na Saharze lub w Afryce podzwrotnikowej.

Sokół pustyni jest typową powieścią groszową, krótką, napisaną prostym językiem, wypełnioną po ostatnie strony pościgami i strzelaninami. Ossendowski uczynił bohaterem potomka polskiej rodziny inteligenckiej, który w przebraniu arabskiego wojownika strzeże pokoju na Saharze. Jego najwierniejszymi i najsprytniejszymi ludźmi są również Polacy, Dżani i Barto, którzy uciekli z kraju z tajemniczych powodów (akcja rozgrywa się w roku 1906, niewykluczone więc, że obaj byli rewolucjonistami uciekającymi przed carską ochroną). Polką jest kobieta, która zostaje ukochaną Sokola Pustyni i dla której rezygnuje on z awanturczego życia. Polskie korzenie ma także kapitan Konstanty Motyliński, jeden z drugoplanowych bohaterów powieści¹⁰. Tytułowy bohater Ossendowskiego bezwzględnie tropi syryjskich handlarzy żywym towarem i skutecznie powstrzymuje plemiona Tuaregów i Berberów przed buntami przeciw francuskim władzom. Tubylcy cenią go za odwagę i mądrość. Jego rozkazów słuchają zarówno sudański książę (ciemny kolor skóry oraz bezwarunkowa wierność wobec młodego Polaka czynią go lepiej urodzoną i odważniejszą kopią Kalego z *W pustyni i w puszczy*), jak i starszyzna pustynnych plemion. Sokół Pustyni stara się przekonać wojownicze ludy, że ich dobrobyt jest związany z poddaniem się europejskiej władzy. Mieszkańcy pustyni

w powieści Ossendowskiego są ludźmi dumnymi i walecznymi, ale ograniczonymi przez zacofanie oraz wrodzony brak poszanowania dla władzy i hierarchii społecznej. Wśród Europejczyków nie ma żadnych negatywnych postaci. Zarówno zagubieni na pustyni Polacy, jak i francuscy koloniści są dla zamieszkujących Saharę narodów jedyną szansą na postęp i świetlaną przyszłość.

Fabula *Głosu pustyni* tylko w detalach przypomina pierwowzór książkowy. Bohaterami filmu są dwaj żołnierze legii cudzoziemskiej – sierżant Milczek (Adam Brodzisz) i kapitan Tarnowski (Witold Conti). Dzielni wojacy mają za zadanie przeniknąć do oddziałów walczącego z Francuzami szejka Abdullaha (Eugeniusz Bodo). Pomimo początkowych sukcesów zostają zdemaskowani i muszą ratować się ucieczką. Towarzyszy im Djemilla (Nora Ney), ukochana szejka, która zauroczona sierżantem pomaga im wydostać się z celi śmierci. W mieście księżniczka zostaje szybko porzucona, gdy Milczek poznaje piękną Angielkę Jenny Burton (Maria Bogda). Zraniona Djemilla wraca do Abdullaha i namawia go do ataku na miasto. W wielkiej bitwie giną zarówno szejk, jak i obaj Polacy. W ostatniej scenie filmu zrozpaczona kobieta błądzi po pełnym trupów polu niedawnej bitwy i błaga Allaha o przebaczenie.

Głos pustyni przynosi nieco inny obraz pustynnych konfliktów niż powieść Ossendowskiego. Co prawda Polacy nadal są najdzielniejszymi żołnierzami, a arabska organizacja społeczna stoi na dużo niższym od europejskiego stopniu rozwoju, jednak racje moralne nie są jednoznacznie po stronie Europejczyków. Abdullah to człowiek kochający swój naród, ale zaćmiewa go nienawiść do obcokrajowców. Sytuacja, w której on i jego rodacy muszą żyć pod obcą władzą i przestrzegać narzuconych z zewnątrz praw, jest dla niego nie do zniesienia i popycha go do straceńczego powstania. Grający go Eugeniusz Bodo, ulubieniec polskiej publiczności, już samą obecnością na ekranie sprawiał, że odtwarzana przez niego postać nie mogła być traktowana jako klasyczny czarny charakter. Jego przeciwnik, sierżant Milczek, również nie do końca pasuje do wizerunku rycerskiego bohatera. Bez skrupułów wykorzystuje zauroczoną nim Djemillę, nakłaniając ją do zdrady i tym samym skazując na hańbę. Osamotniona księżniczka do końca życia będzie musiała nosić to brzemień. Ostatnia scena filmu ma jednoznacznie antywojenną wymowę i podaje w wątpliwość słuszność kolonialnych zapędów Europejczyków.

Kolonialne remedium na kompleksy

Ossendowski w swoich afrykańskich powieściach próbował zaklinać rzeczywistość i wpisywać doświadczenie kolonialne w świadomość Polaków. Umieszczając na Saharze nadwiślańskich rewolucjonistów, naukowców, wojskowych i awanturników, potraktował Algierię niemal jak polsko-francuskie kondominium. Nominalną władzę sprawują Francuzi, ale jednostkami mającymi wpływ na rozwój wypadków są Polacy. Posłużenie się historyczną postacią kapitana Motylińskiego miało na celu ukazanie wpływu, jaki Polacy wywarli na kulturę i naukę Europy Zachodniej w okresie zaborów, gdy nie mogli tworzyć potęgi własnego państwa. W powieściowym świecie Polacy są pełnoprawnymi, jeśli nie wyróżniającymi się uczestnikami projektu kolonialnego. Ossendowski nie był bynajmniej na tym polu prekurem. Ubiegł go kilkanaście lat wcześniej sam Henryk Sienkiewicz. Póź-

niejszy noblista odwiedził Afrykę w 1890 r., a jego podróż wzdłuż wschodnich wybrzeży kontynentu zaowocowała najpierw zbiorem reportaży *Listy z Afryki* (1890), a później powieścią *W pustyni i w puszczy* (1912).

Sienkiewicz, podobnie jak czynili inni polscy pisarze zajmujący się Afryką, wpisywał się w sposób postrzegania „dzikich”, który dominował w Europie. W trakcie trwania kongresu wersalskiego część polskich polityków podjęła próby pozyskania dla II Rzeczypospolitej mandatu z dawnych kolonii niemieckich. Głównym argumentem na rzecz przyznania Polsce żądanych terytoriów był fakt, że pod zaborami Polacy jako poddani cesarza pracowali na rzecz budowy niemieckiego imperium kolonialnego¹¹. Starania te spełzły na niczym, ale przez cały okres dwudziestolecia co jakiś czas pojawiały się koncepcje przekształcenia w polskie kolonie terenów należących do Angoli, Liberii, Brazylii lub Madagaskaru. Zwolennicy kolonializmu widzieli w terytoriach zamorskich nadzieję na wykorzystanie potencjału drzemiącego w emigracji na rzecz rozwoju Polski. *Wychodźstwo polskie kierowane jest do różnych części świata i przekazywane niejako poszczególnym obcym środowiskom. Inaczej sprawa by się przedstawiała, gdyby udało się zdobyć dla wychodźstwa naszego takie tereny, na których emigrant polski czułby się u siebie – innymi słowy, gdyby wychodźstwo polskie kierowane było do własnych kolonii*¹². Zwolennicy idei kolonialnej domagali się nowego podziału świata i zwracali uwagę, że państwa dużo mniejsze i mniej ludne od Polski, jak Belgia i Holandia, posiadały terytoria zamorskie. Pojawiało się stanowisko, że Polsce jako szóstemu pod względem liczebności i terytorium narodowi Europy zamorskie kolonie po prostu się należą¹³.

Chętnie podkreślano dokonania polskich podróżników i uczonych pracujących w okresie zaborów dla zachodnioeuropejskich mocarstw¹⁴. Patronem polskich starań o uzyskanie kolonii stał się Stefan Szolc-Rogozieński, naukowiec i podróżnik, który już w 1882 r. zorganizował ekspedycję naukową na tereny dzisiejszego Kamerunu. Przedsięwzięcie było sfinansowane całkowicie przez Polaków i stanowiło manifestację żywotności narodu pozbawionego własnej państwowości. Środki na organizację pochodziły z publicznej zbiórki, w którą aktywnie włączyli się Henryk Sienkiewicz i Bolesław Prus. Choć sam Szolc-Rogozieński nie pozostawił po sobie dokumentów, które świadczyłyby o kolonialnym charakterze wyprawy, to wiele lat później, w 1932 r., Leopold Janikowski, ostatni żyjący członek ekspedycji, twierdził, że zamierzeniem Rogozieńskiego było *wyszukanie odpowiedniego terenu dla kolonizacji polskiej, jako przyszłej ostoji dla tych, którym nie tylko materialnie, ale i duchowo było za ciasno pod rządami trzech naszych zaborców*¹⁵.

Uprzedzając działania rządu, Liga Morska i Kolonialna zainicjowała akcje osadnicze w Brazylii i Liberii. W ich wyniku powstały polskie plantacje i osiedla, których funkcjonowanie uwieczniono w kilku filmach dokumentalnych: *Młoda Polonia brazylijska* (reż. Edmund Byczyński, 1935), *Polscy pionierzy na Czarnym Łądzie* (tenże, 1935), *W gąszczach Liberii* (Stanisław Lipiński, 1935). Miały one jasny przekaz: praca w koloniach jest niezwykle opłacalna, a zdobyte bogactwo można wykorzystać do rozbudowy krajowej gospodarki. W ten sposób postępuje bohater zaginionego filmu *Ostatnia brygada* (reż. Michał Waszyński, 1938), który wróciwszy do ojczyzny po wieloletnim pobycie w Afryce, chce zainwestować zdobytą tam fortunę w handel zbożem na polskim rynku. Te ambitne przedsięwzięcia były jednak często źle przygotowane. Zatargi z miejscowymi władzami, brak po-

mysłu na opłacalne inicjatywy biznesowe czy niedostateczne doświadczenie w pracy w równikowym klimacie sprawiły, że zamorskie plantacje w większości zbankrutowały, a niedoszli osadnicy byli zmuszeni wrócić do kraju z niczym.

Wychowanie morskie

W kwestii dołączenia Polski do grona mocarstw kolonialnych nie było pełnej zgody. Obok opinii hurraoptymistycznych pojawiały się również wypowiedzi negujące sens pozyskania terytoriów zamorskich. Wskazywano, że na nowy podział kolonii nie ma szans, że wszystkie potencjalne tereny zostały już podbite, a Polski nie stać na tak olbrzymie przedsięwzięcia. Przeciwnikiem zamorskich podbojów był Józef Piłsudski, który uważał, że podobne inicjatywy niepotrzebnie odwracałyby uwagę Polaków od tego, co się dzieje tuż za granicami państwa. Za życia marszałka władze II Rzeczypospolitej nie podjęły żadnych oficjalnych działań mających doprowadzić do pozyskania kolonii. Podobne stanowisko zajmowała Narodowa Demokracja, dla której wyjazd z kraju ludności rdzennie polskiej był sytuacją niepożądaną. Narodowcy pewien sens widzieli jedynie w wysłaniu do kolonii Ukraińców i Żydów, aby poprawić na korzyść etnicznych Polaków skład narodowy II Rzeczypospolitej¹⁶.

Natomiast za niezbędny element budowy pozycji młodego państwa na arenie międzynarodowej zgodnie uznawano potężną flotę, zarówno handlową, jak wojenną. Wśród propagatorów silniejszego związania gospodarki polskiej z morzem popularność zdobyła idea „wychowania morskiego”, czyli zespołu działań, które miały zaznajomić obywateli z potencjalnymi korzyściami, jakie daje państwu rozwój gospodarki morskiej i przekonać ich o konieczności ponoszenia kosztów inwestycji podejmowanych nad morzem¹⁷. *W propagandzie morskiej obecnych jest wyraźnie kilka wątków. Wykorzystywana była przede wszystkim społeczna potrzeba wzmocnienia poczucia bezpieczeństwa, które miała zapewnić budowa polskiej floty wojennej. Po drugie, potrzeba bogacenia się i perspektywa dobrobytu, który miał zostać osiągnięty dzięki kontaktom międzynarodowym i obrotom handlowym prowadzonym w nowym porcie, co miało zrekompensować trudy i poświęcenia okresu odbudowy. Wreszcie – potrzeba zaspokojenia ambicji uzyskania/odzyskania przez Polskę – w przekonaniu społecznym – należy jej pozycji mocarstwa europejskiego¹⁸.*

Wokół idei morskiej powstał prawdziwy przemysł propagandowy. Budowę gdyńskiego portu opiewały sztuki teatralne, obrazy, literatura i fotografia. W mieście będącym zapleczem wielkiej inwestycji powstawały budynki nawiązujące architekturą do najnowocześniejszych wzorów z Europy Zachodniej i USA. Gdynia stała się bohaterką niezliczonych kronik filmowych i prasowych reportaży. W końcu „wychowanie morskie” trafiło także do filmu fabularnego.

Na kilka tygodni przed premierą niezachowanego do naszych czasów filmu *Pod banderą miłości* (1929) Michała Waszyńskiego, w magazynie „Kino Teatr” ukazała się cała litania oczekiwań, jakim film miał sprostać: *Film polski gotuje się do odegrania doniosłej roli w życiu państwowem (...) Idzie ku nam, dzięki ekranowi, ożywczy „wiatr od morza”, przedmiot wieloletnich tęsknień, wyjście na świat szeroki, owa Gdynia, która staje się pięknym ziszczeniem mocarstwowego władania na wodnych szlakach świata. Tym „wiatrem od morza” będzie realizacja Waszyńskiego „Pod Banderą Miłości”. Reżyser Waszyński, wyczuwając naszą powszechną*



Sygnały, reż. Józef Lejtes (1938)

*tęsknotę za morzem, w filmie swym pokaże to wszystko, na co są zwrócone oczy całego społeczeństwa, a co już u obcych budzi zazdrość i zdumienie*¹⁹. Podobne głosy pojawiały się w prasie, ilekroć zbliżała się premiera kolejnego „filmu morskiego”. Rozbudzone nadzieje nigdy nie zostały w pełni zaspokojone, ale i tak na łamach „Kina” można było przeczytać, że *jeśli kiedykolwiek jaki film polski wejdzie na ekrany światowe, będzie nim z pewnością – film morski*²⁰.

Pierwszym obrazem z tego gatunku był zrealizowany przez Henryka Szaro *Zew morza* (1927). Opowiadał historię młodego marynarza, który stacza pojedynek z szajką niebezpiecznych przemytników. W pierwszych scenach bohater jest lekkomyślnym i nieodpowiedzialnym wiejskim chłopakiem. Marzenia o egzotycznych krajach sprawiają, że zaciąga się na statek. Dopiero ciężka praca na pokładzie zmienia go w mężczyznę, gotowego najpierw do bohaterskich czynów, a następnie do zdobycia serca ukochanej kobiety. Film wprowadził na polskie ekrany postać dzielnego marynarza, który góruje nad swoimi przeciwnikami inteligencją, sprawnością fizyczną i odwagą.

W późniejszym o dwa lata filmie Mieczysława Krawicza *Szlakiem hańby* (1929) porwana do domu rozpusty wiejska dziewczyna zostaje uratowana przez trzech marynarzy z polskiego statku, który przyplłynął do Brazylii. W *Pod banderą miłości*, tak jak w filmie Szaro, służba na statku staje się katalizatorem dojrzewania zuchwałego i krnąbrnego chłopaka, który ostatecznie okazuje się patriotą i z narażeniem życia powstrzymuje działania obcych służb wywiadowczych. Nagrodą za ten czyn jest sława i miłość pięknej kobiety.

Daleka podróż i egzotyczne przygody zmieniają w mężczyznę także wachmistrza Stanisława (Zbigniew Staniewicz) z filmu *Ostatnia eskapada* (1933) Wacława

Serafinowicza. Zawierucha wojenna rzuca młodego żołnierza najpierw na Bałkany, a potem do Afryki. Gdy wraca do Polski, może wykorzystać swoje doświadczenia na froncie wojny polsko-bolszewickiej.

Odważnym i pomysłowym człowiekiem jest również Stefan Nadolski, grany przez Eugeniusza Bodo bohater *Czarnej perły* (reż. Michał Waszyński, 1934). Los rzuca go najpierw na plażę Tahiti, a później zmusza do walki z polskimi gangsterami. Na egzotycznej wyspie rozkochuje w sobie księżniczkę z tubylczego plemienia, która dla niego jest gotowa popełnić świętokradztwo, kradnąc otoczoną kultem czarną perłę, i wyjechać z nim do Polski. Samotny Polak na dalekiej wyspie na Pacyfiku jest najinteligentniejszym i najsprytniejszym bohaterem. To jemu udaje się zdobyć pożądany przez wszystkich skarb. Zawładnięcie sercem pięknej księżniczki i nakłonienie jej do porzucenia swojego ludu staje się dowodem na wyższość polskiej czy też europejskiej kultury nad prymitywnymi wierzeniami wyspiarzy. Co prawda kradzież perły jest przedsięwzięciem ambiwalentnym moralnie i Nadolski odczuwa drobne wyrzuty sumienia, jednak wierzenia Tahitańczyków są dla niego zaledwie dziwacznym zabobonem. Zawłaszczenie perły i zdobycie serca księżniczki staje się symbolicznym aktem kolonizacji kultury tubylców.

Odwiecznie polskie Pomorze

Polska pamięć historyczna była w dużym stopniu ukształtowana przez wielkie powieści historyczne mitologizujące Kresy dawnej Rzeczypospolitej. Wybrzeże zaistniało w tej przestrzeni dopiero na początku XX wieku i to w bardzo słabej formie. Dodatkowo Kaszubi, rdzenni mieszkańcy tych terenów, byli postrzegani jako grupa niepewna etnicznie i w dużej części zniemczona²¹. Jednym z podstawowych elementów „wychowania morskiego” stało się wykształcenie w Polakach poczucia dumy z posiadania dostępu do morza. Liczne publikacje naukowe i popularne, koncentrujące się na historii Pomorza, miały umocnić przekonanie o odwiecznych związkach Rzeczypospolitej z tymi terenami. Nowoczesna Gdynia została wykreowana na symbol podkreślający polskość Pomorza i dążenia jego mieszkańców do jedności z ojczyzną²².

Wyraźnym wskazaniem historycznych tradycji umacniania polskiej pozycji nad Bałtykiem było nadawanie statkom królewskich imion. Jan III Sobieski i Stefan Batory stali się patronami olbrzymich transatlantyków, a Władysław IV – pierwszego polskiego krążownika bojowego.

Ośrodkiem, który w najbardziej sformalizowany sposób rozwijał ideę „wychowania morskiego”, była wspomniana Liga Morska i Kolonialna. Organizacja ta wydała wiele książek o Gdyni i morzu, popierała działania artystyczne propagujące temat morski, a także organizowała wycieczki edukacyjne. „Morze”, czasopismo wydawane przez Ligę, zawierało w każdym numerze bogaty materiał fotograficzny oraz popularnonaukowe artykuły mające przybliżyć rzeszy czytelników zagadnienia marynistyczne. LMiK próbowała także wpływać na kształt wystaw o charakterze muzealno-naukowym, przekazując do Muzeum Etnograficznego w Warszawie ekspozycje, które stały się zaczątkiem działu kaszubskiego.

Na gruncie literatury próbę włączenia historycznych doświadczeń Kaszubów w ogólnopolskie imaginariusz podjął Stefan Żeromski, tworząc tak zwaną trylogię nadmorską. *Wisła* (1918) i *Międzymorze* (1923) zostały napisane w formie poematu

tów wyrażających zachwyt autora surowym pięknem przyrody. *Wiatr od morza* (1922) z kolei jest na wpół mistyczną opowieścią o tysiącletniej historii Pomorza, jego mieszkańców oraz o walce, jaką o te tereny toczą ze sobą żywioly polski i niemiecki, przez kolejne epoki historyczne od czasów poprzedzających chrzest Polski do odzyskania niepodległości w 1918 r. W wizji Żeromskiego Kaszubi wciąż muszą się opierać germanizacji i niemieckiej przemocy; naturalnie ciężąc ku Polsce i jej kulturze, toczą długą i ciężką walkę o swoją tożsamość narodową.

Na kanwie tego utworu, a w zasadzie na podstawie przedostatniego rozdziału, został zrealizowany w 1930 r. film *Wiatr od morza* Kazimierza Czyńskiego. Odzuca on historiozofię Żeromskiego i koncentruje się na melodramatycznym wątku, w którym dwaj synowie pomorskiego magnata żywią gorące uczucie do tej samej kobiety. Rodzinny konflikt podsycy dodatkowo fakt, że w obliczu I wojny światowej mężczyźni muszą opowiedzieć się po stronie Polaków lub Niemców. Film reklamowano jako odpowiedź na nasilającą się w tym czasie w Niemczech politykę antypolską²³, ale jego premiera wzbudziła mieszane reakcje, zarówno w kwestii wartości artystycznych, jak i wymowy ideologicznej. Recenzent „Kina” pisał: (...) *przejście Pomorza w polskie władanie bynajmniej nie oznacza degradacji człowieka wobec gigantycznej techniki, raczej odwrotnie: wyzwolenie dusz ludzkich – dusz ludu kaszubskiego – spod opresji niemieckiej maszyny państwowej (...) I jeśli obraz jest chwilami fascynujący, jeśli brzmi w nim echo jakiegoś dalekiego dzwonu – to dlatego, że bije tam wielkie serce Żeromskiego. I dlatego, że położono palec na tętnicy najważniejszej w organizmie Polski Odrodzonej – na Pomorzu*²⁴. W tym samym magazynie kilka miesięcy później zamieszczono inny tekst, tym razem zarzucający *Wiatrowi od morza* proniemieckość i sprzeniewierzenie się zamiarom Żeromskiego. *Typy starego generała Arfberga w wykonaniu wspomniał Stepowski i młodego porucznika marynarki hr. Otto – w osobie znakomitego Bodo, są tak silne, że wartości, jakie one reprezentują, nie mają żadnego równoważnika w niezdecydowanym działaniu Polki Teresy w osobie p. Malickiej – ani chwiejnego pól Polaka Ryszarda w świetnym wykonaniu Brodzisza – ani też wśród kaszubskiej ludności. To, że stary Kaszub na „Anioł Pański” przeżegnał się lub że Teresa pokątnie dzieciom opowiadała historię Polski, nie świadczy dość silnie o żywotności narodu ani nie wykazuje naszych praw do naszej ziemi, o które wciąż kuszą się Niemcy, walczący o rewizję granic...*²⁵ Mimo tych zastrzeżeń film był pokazywany przy okazji uroczystości patriotycznych jako *dokument odwiecznej polskości Pomorza i ostatnich walk o jego odebranie*²⁶.

Wątek miłosnego trójkąta podjęli również twórcy *Strasznej nocy* (reż. Konstanty Meglicki, 1931), filmu opartego na powieści Antoniego Marcyńskiego. W centrum akcji znalazł się wątek rywalizacji o względy kobiety rozegrany na tle konfliktu sąsiedzkiego między rodzinami Polaków i Niemców. Akcję umieszczono w społeczności kaszubskich rybaków, jednak główny nacisk położono na sensacyjno-przygodową intrygę, a tło społeczne stanowiło jedynie egzotyczny dodatek. Niemniej jest to jedyny polski film tego okresu, w którym bohaterami uczyniono rdzennych mieszkańców Pomorza.

W procesie upowszechniania wiedzy o Wybrzeżu aktywny udział brali dokumentaliści z PAT-a, realizując liczne reportaże poświęcone pracy rybaków i ich zwyczajom oraz folklorowi tego regionu. Walory posiadania dostępu do morza miała docenić także ta część społeczeństwa, która nie była zainteresowana egzo-

tycznymi i niebezpiecznymi przygodami. Dla swoich członków Liga Morska i Kolonialna organizowała różne formy spędzania wolnego czasu nad morzem. Polski turysta mógł się wybrać w ekskluzywny rejs, ale także spędzić kilka dni na krajowej plaży. Inwestycje w zakładanie i rozwój nadmorskich uzdrowisk stały się jednym z podstawowych elementów budowy tożsamości narodowej.

Kroniki PAT-a, wyświetlane jako dodatki, w swoich letnich wydaniach często ukazywały Polaków spędzających wolny czas na plaży. W kinie fabularnym motyw nadmorskich wakacji pojawia się w melodramacie Mieczysława Krawicza *Moi rodzice rozwodzą się* (1938). Ostatnia, niezwykle dramatyczna sekwencja filmu rozgrywa się w Juracie, gdzie główni bohaterowie spędzają wakacje. Większość scen rozgrywających się na plaży zrealizowano w studiu, ale jako przebitki wykorzystano dokumentalne zdjęcia prezentujące uroki wczasów nad Bałtykiem. Można więc zobaczyć roześmiane twarze, uroki sportów wodnych, a także skąpo ubrane młode kobiety. Zalane słońcem polskie Wybrzeże prezentuje się niemal jak francuska Riwiera, a przeżywający miłosne uniesienia bohaterowie niczym nie ustępują zachodnioeuropejskiej klasie średniej.

Polska na straży Bałtyku

W dwudziestoleciu wciąż najpopularniejszym środkiem masowego transportu były statki, w tym olbrzymie transatlantyki. Polska flota długo nie dysponowała obiektami tej klasy. Sytuacja ta zmieniła się w 1935 r., kiedy w swój dziewiczy rejs wypłynął M/S Piłsudski. Do września 1939 r. zwodowano jeszcze trzy jednostki podobnej klasy: M/S Batory, M/S Sobieski i M/S Chrobry. Rozwiązania technologiczne użyte w ich projekcie i budowie, a także ich wystrój, a nawet serwowane na pokładzie posiłki, stały się tematami chętnie poruszonymi przez opinię publiczną. Transatlantyki miały się stać symbolem awansu Polski do rodziny europejskich mocarstw, a jako wizytówki Polski nowoczesnej musiały jak najpełniej reprezentować kraj i jego kulturę. Zostały zbudowane we Włoszech, ale ich wykończenie miało mieć polski charakter. Powołano w tym celu przy Komisji Nadzorczej Budowy Polskich Statków Transoceanicznych specjalną Podkomisję Artystyczną, która kontrolowała każdy aspekt wystroju pomieszczeń na pokładach okrętów. Dziewiczym rejsom towarzyszyły liczne, często emocjonalne w tonie, artykuły prasowe. *Dzień dzisiejszy, dzień ruszenia z portu włoskiego w pierwszą swą podróż wielkiego, polskiego transatlantyku M/S Piłsudski, jest nie tylko świętem polskiej żeglugi. Jest to rozpatrywana przez cały naród pamiętna chwila nowego przejawu naszej prężności państwowej (...). Byliśmy Kopciuszkami wśród narodów świata, z braku własnego portu i bez własnej żeglugi, mały skrawek polskiego wybrzeża mógł wydawać się oknem zabitym deskami, bez wyjścia na świat, bez możliwości porozumienia się z innymi narodami. Przeszkody te pokonano. Z piasku i rybackich chalup powstała Gdynia, z kilku kutrów kaszubskich powstała sprawna flota handlowa. Okno zabite deskami stało się punktem wyjścia żywotnych arterii komunikacyjnych polskiego organizmu państwowego*²⁷. Wizja Polski jako morskiej potęgi stała się szybko tematem wielu filmów dokumentalnych i reportaży ukazujących polskie statki pływające po dalekich oceanach, m.in. *Pierwsza podróż M/S „Piłsudskiego” do Ameryki* (1935), *Pierwszy rejs „Batorego”* (1935), *Polskie rybołówstwo morskie* (1936) czy *Polska na morzu* (1936).

Na gruncie kina fabularnego włączenie Polski w komunikacyjny krwiobieg świata zaowocowało pojawieniem się międzynarodowych przestępców, którzy teraz bez przeszkód mogli prowadzić swoje interesy nad Wisłą. W dźwiękowym remake'u filmu *Szlakiem hańby* pt. *Kobiety nad przepaścią* (reż. Michał Waszyński, 1938) handlarze żywym towarem wysyłają statkiem do Ameryki polskie dziewczęta, obiecując im karierę artystyczną za oceanem, aby w rzeczywistości sprzedać je do domów publicznych. Na szczęście tą samą drogą na drugi koniec świata może dotrzeć odsiecz. Ukochany porwanej kobiety przy pomocy polskich marynarzy jest w stanie wyrwać ją z niewoli.

W nakręconych w tym samym roku *Sygnalach* (1938) Józefa Lejtesa potężny statek oceaniczny jest polem działania złodziei i przemytników polujących na nawiwnych zachodnioeuropejskich bogaczy. Powstrzymać ich może dopiero dzielny latarnik stojący na straży portu gdyńskiego. Podobnie jak w filmie Waszyńskiego, ludzie morza zostali ukazani jako odważni i skuteczni obrońcy prawa. Rubaszne poczucie humoru oraz lekka niesubordynacja dodaje tym postaciom „ułańskiej fantazji”, sprawiając, że dzięki niekonwencjonalnym sposobom działania są w stanie pokonać każdą przeciwność losu. Do walki z przestępcami stawały rzecz jasna także służby państwowe. Działania wodnych oddziałów policji i straży granicznej można było śledzić w takich filmach, jak *Bezimienni bohaterowie* (reż. Michał Waszyński, 1932) czy *Szpieg w masce* (reż. Mieczysław Krawicz, 1933). Jednak prawdziwe poczucie bezpieczeństwa i potęgi mogła zapewnić tylko silna marynarka wojenna. W drugiej połowie lat 30. manewry wojskowe stały się obowiązkowym składnikiem każdego wydania kroniki PAT-a. W 1938 r. specjalne „morskie” wydanie *Tygodnika Dźwiękowego PAT* prezentowało w pełnej krasie polską marynarkę wojenną. Pompatyczny komentarz informuje widza o potędze polskiej floty i *pragnieniach narodu polskiego do poszerzenia stanu posiadania na morzu i za morzami*²⁸. W takt żeglarskiej piosenki pokazywane są okręty wojenne, nowoczesne działa oraz sprawnie pracujący marynarze. Ta dumna prezentacja miała zapewnić widzów o gotowości floty wojennej do obrony granic Rzeczypospolitej.

Podobny zamiar przyświecał twórcom *Rapsodii Bałtyku* (reż. Leonard Buczkowski, 1935), filmu zrealizowanego przy współpracy marynarki wojennej. Wobec filmu tradycyjnie budzono oczekiwania daleko przekraczające kwestie czysto artystyczne. W „*Szaleńcach*” był Buczkowski *piewcą bohaterstwa pierwszych szarych żołnierzy w walce o Polskę*; w „*Gwiaździstej Eskadrze*” *opiewał junacką brawurę ludzi-orłów, żelaznych lotników... Z kolei przystąpi teraz do pieśni filmowej, sławiącej ludzi morza, niezłomnych marynarzy polskich. Filmem tym tworzącym razem z tamtymi rodzaj trylogii o zdobywaniu ziemi, powietrza i morza dla Polski Odrodzonej będzie „Rapsodia Bałtyku”*²⁹. W równie wysokie tony uderzał Mieczysław Cybulski, odtwórca jednej z głównych ról, gdy zwierzał się czytelnikom „Kina”: *W filmie „Rapsodia Bałtyku” grałem rolę oficera polskiej marynarki. Honor noszenia munduru polskiego oficera w tym wypadku był dla mnie największym zaszczytem*³⁰.

W rzeczywistości film niewiele miał wspólnego z heroicznymi czynami polskich marynarzy. Banalna historia współzawodnictwa dwóch oficerów marynarki o serce pięknej kobiety zwracała na siebie uwagę głównie za sprawą nietypowego tła, na którym się rozgrywała. Bohaterowie spędzają czas na tak banalnych czynnościach, jak potajemne romansowanie i odwiedzanie lunaparków, ale towarzyszy

im scenografia rodem z filmu wojennego. Z wielu scen wręcz emanuje potęga polskiej floty. Randka przy stanowisku potężnego działu czy wspólne śpiewanie na pokładzie nowoczesnego niszczyciela jest dla bohaterów codziennością.

Film oglądany z dzisiejszej perspektywy jest interesujący z powodu wykorzystania przez twórców nietypowego zabiegu narracyjnego. Rozpoczyna się w 1935 r., gdy bohaterowie filmu, Adam i Zygmunt, wracając z manewrów na pełnym morzu, podziwiają majestat Gdyni, wspominają przy okazji początku budowy portu i miasta. Następnie akcja przenosi się pięć lat w przyszłość, a więc do roku 1940, kiedy to rozgrywa się zasadnicza część fabuły. *Rapsodia Bałtyku* dzięki temu chwytowi jest dziś filmem prezentującym alternatywną wersję historii, w której Polska na początku lat 40. jest silnym, bogatym i bezpiecznym państwem. Rzeczywistość już wkrótce zweryfikowała tę wizję. W 1940 r. nie było już mowy o polskich koloniach i potężnej marynarce wojennej, a film Buczkowskiego stał się muzealnym eksponatem dokumentującym propagandowy wysiłek II Rzeczypospolitej.

Film i rzeczywistość

Dzieło literackie, plastyczne czy filmowe nigdy nie jest w stanie oderwać się od rzeczywistości, w której powstaje, a uważna analiza pozwala na rozpoznanie oraz opisanie sieci relacji między autorem, rzeczywistością i jej ekranową reprezentacją³¹. Film może być zatem traktowany jako specyficzne źródło historyczne prezentujące przede wszystkim sposób, w jaki twórca widział świat, w którym przyszło mu żyć³².

Mocarstwowe ambicje władz II Rzeczypospolitej ujawniały się niekoniernie w realnych działaniach politycznych i militarnych, ale głównie w konstruowaniu pewnej narracji. Propaganda państwowa znalazła w tym przypadku wiernego sojusznika w postaci kultury popularnej. Można oczywiście wskazać teksty kultury dystansujące się od tych ambicji (np. felietony Antoniego Słonimskiego czy reportaże Tadeusza Dębińskiego *Moienci nzadi. U wrót Konga*³³), ale przytłaczająca większość twórców podchwyciła mocarstwową narrację.

Trudne lata Wielkiego Kryzysu oraz wciąż żywa pamięć walki i niepodległość wzmocniały w społeczeństwie potrzebę dumy z własnego państwa. Filmy morskie były tym samym zarówno narzędziem propagandy, jak i projekcjami pragnień publiczności.

ADAM URYNIAK

¹ Cyt. za R. Wolański, *Eugeniusz Bodo: Już taki jestem zimny drań*, Rebis, Poznań 2012, s. 165.

² Tamże.

³ B. Armatys, L. Armatys, *Film fabularny w latach 1930-1934*, w: *Historia filmu polskiego*. T. II: 1930-1939, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, WAiF, Warszawa 1988, s. 246.

⁴ S. Zahorska, *Polski film afrykański*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 44, s. 5, <http://mb->

c.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=57817&from=publication (dostęp: 28.01.2016).

⁵ M.A. Kowalski, *Dyskurs kolonialny w Drugiej Rzeczypospolitej*, DiG, Warszawa 2010, s. 11. Tym kwestiom w kontekście filmu jest poświęcony tekst Nataszy Korczarowskiej-Rózyckiej, *Nie ma Polski bez Sahary! „Kolonialne” filmy Michala Waszyńskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 92, zima 2015, s. 22-42.

- ⁶ M.A. Kowalski, dz. cyt., s. 265.
- ⁷ Przykłady: Bohdan Pawłowicz *Franek na szero-
kim świecie* (1935); Jerzy Giżycki *Na Czarnym
Łądzie* (1935) i *Między morzem a pustynią*
(1936); Kazimierz Warchałowski *Na kroko-
dylim szlaku* (1936); Antoni Dębczyński *Ha-
szysz Czarnego Łądu* (1935); Janusz Makar-
czyk *Przez morza i dżungle* (1930).
- ⁸ W. S. Michałowski, *Wielkie safari Antoniego
O.*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2004, s. 7.
- ⁹ M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu
dokumentalnego (1896-1944)*, Wydawnictwo
Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 103.
- ¹⁰ Postać historyczna, był francuskim lingwistą
pochodzenia polskiego, specjalizował się w ję-
zykach berberyjskich. Zginął na Saharze pod-
czas wyprawy badawczej.
- ¹¹ T. Białas, *Liga Morska i Kolonialna 1930-1939*,
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1983, s. 167.
- ¹² W. Rosiński, *Znaczenie kolonii dla państwa*,
„Morze” 1929, nr 7-8, s. 19, [http://www.gb-
c.org.pl/dlibra/doccontent?id=980](http://www.gb-
c.org.pl/dlibra/doccontent?id=980) (dostęp:
20.01.2016).
- ¹³ M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” pra-
wie dla wszystkich, W.A.B., Warszawa 2012,
s. 356.
- ¹⁴ M. A. Kowalski, dz. cyt., s. 228.
- ¹⁵ H. Szumańska-Grossowa, *Podróże Stefana
Szolca-Rogozińskiego*, PIW, Warszawa 1967,
s. 58.
- ¹⁶ M. A. Kowalski, dz. cyt., s. 255.
- ¹⁷ T. Białas, dz. cyt., s. 241.
- ¹⁸ M. Omilanowska, *Propaganda wizualna „Pol-
ski morskiej”*, w: *Polska nad Bałtykiem*, dz.
cyt., s. 10.
- ¹⁹ *Polska epopeja morska*, „Kino Teatr” 1929,
nr 14, s. 12, [http://www.wbc.poznan.pl/dli-
bra/publication?id=106283&tab=3](http://www.wbc.poznan.pl/dli-
bra/publication?id=106283&tab=3) (dostęp:
16.01.2016).
- ²⁰ J. St., *Morze na ekranie*, „Kino” 1935, nr 26,
s. 13, [http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/d-
occontent?id=18514](http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/d-
occontent?id=18514) (dostęp 29.01.2016).
- ²¹ A. Chmielewska, *Wizualne aspekty działalności
Ligi Morskiej i Rzecznej (1924-1928)*, w: *Pol-
ska nad Bałtykiem*, dz. cyt., s. 59.
- ²² I. Luba, *Pomnik Zjednoczenia Ziemi Polskich
w Gdyni*, w: *Polska nad Bałtykiem*, dz. cyt.,
s. 212.
- ²³ B. Armatys, L. Armatys, *Film fabularny w la-
tach 1930-1934*, dz. cyt., s. 252.
- ²⁴ L. B., *Świeży powiew niesie „Wiatr od morza”*,
„Kino” 1931, nr 1, [http://mbc.cyfrowemazow-
sze.pl/dlibra/doccontent?id=4388](http://mbc.cyfrowemazow-
sze.pl/dlibra/doccontent?id=4388) (dostęp:
29.01.2016).
- ²⁵ *Dokola „Wiatru od morza”*, „Kino” 1931,
nr 13, s. 11, cyt. za B. L. Gierszewska, *Polski
film fabularny 1918-1939. Recenzje*, Księgar-
nia Akademicka, Kraków 2012, s. 140.
- ²⁶ *Wiatr od morza*, „Gazeta Polska” 1931, nr 16,
s. 2, <https://polona.pl/item/9599289/1/> (dostęp:
29.01.2016).
- ²⁷ J. W., *M/S Pilsudski*, „Dziennik Poznański”
1935, nr 197, s. 1, [http://www.wbc.poznan.pl/d-
libra/publication?id=27041&tab=3](http://www.wbc.poznan.pl/d-
libra/publication?id=27041&tab=3) (dostęp:
20.01.2016).
- ²⁸ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu.
- ²⁹ L. B., *Leonard Buczkowski nakręci film morski*,
„Kino” 1935, nr 15, s. 3, [http://mbc.cyfrowe-
mazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=14697](http://mbc.cyfrowe-
mazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=14697) (do-
stęp: 29.01.2016).
- ³⁰ M. Cybulski, *Może i ja...*, „Kino” 1935, nr 26,
s. 5, [http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dli-
bra/doccontent?id=18514](http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dli-
bra/doccontent?id=18514) (dostęp: 29.01.2016).
- ³¹ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywisto-
ści. Polityka epifanii w nowoczesnej litera-
turze*, Universitas, Kraków 2001.
- ³² P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako
świadectwo historyczne*, Wydawnictwo Uni-
wersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- ³³ T. Dębiński, *Moieni z nazi. U wrót Konga*,
Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warsza-
wa 2016.