

Z HISTORII KINA

Marek Majer Libkow

Producent-pasjonat

ROMAN WŁODEK

Jego nazwisko występuje w czołówkach kilku polskich filmów okresu międzywojennego, głównie tych uważanych przez historyków kina za najbardziej interesujące, między innymi: *Mocnego człowieka*, *Młodego lasu*, *Róży i Kościuszki pod Raclawicami*. Jednak o Marku Libkowie – poza stwierdzeniem, że je wyprodukował, a w 1939 r. przez Litwę wyjechał z Polski do Stanów Zjednoczonych – pisano niewiele. Może warto przybliżyć, choćby w zarysie, jego sylwetkę.

Majer Libkow, syn Samuela i Racheli z domu Dynkin, urodził się 15 marca 1890 r. ¹ w obrębie leśnym Widujce (obecnie wieś Widujcy we wschodniej części Białorusi ²), który podobnie jak wszystkie okoliczne majątki należał, aż do rewolucji październikowej, do rodu Hołyńskich. Nie wiadomo, czym się zajmował Samuel Libkow, choć można przyjąć, że był faktorem handlującym drewnem sosnowym. Nie wiadomo też, do jakiej szkoły posłano Majera, choć raczej do elementarnej ludowej niż religijnej. Wiadomo natomiast, że przez cztery lata uczęszczał do szkoły średniej, być może w Mohylewie znajdującym się około osiemdziesięciu kilometrów na północny zachód od Widujec. Na podstawie jego późniejszych wyborów produkcyjnych można stwierdzić, że wyróżniał się pewną kulturą literacką. Stąd wniosek, że uczył się raczej w gimnazjum ³, a nie w szkole realnej lub handlowej. Doświadczenia filmowe zdobywał u boku Grigorija I. Libkiena (używającego od 1914 r. nazwiska Libkin), reżysera i właściciela firmy dystrybucyjno-produkcyjnej Wołga (następnie G. Libkin) w Jarosławlu w Rosji.

Nie wiadomo, kiedy Libkow przybył do Warszawy. Zatrudnił się u Aleksandra Hertza ⁴, współzałożyciela Towarzystwa Udziałowego Sfinks, najważniejszej wytwórni działającej w Polsce w okresie kina niemego. Używał imienia Marek, niekiedy Marek M. Pierwsze biuro wynajmu filmów, które założył w 1915 r. ⁵, nazwał „Fortuna” i faktycznie fortuna mu sprzyjała. W 1922 r. wszedł w spółkę z Bernardem Mendelsonem i wtedy Fortuna została przekształcona w Towarzystwo Kinematograficzne Gloria, mieszczące się przy ulicy Marszałkowskiej 119. W następnym roku Gloria oferowała kinom m.in. filmy niemieckie *Bigamia* (*Bigamie*, reż. Rudolf Walther-Fein, 1922), *Jego ostatni flirt* (*Die Flucht in die Ehe. Der große Flirt*, reż. Artur Retzbach, 1922) i *Paganini* (reż. Heinz Goldberg, 1923) ⁶. W 1925 r. nastąpiła zmiana w życiu prywatnym Libkowa – 22 lutego ożenił się z Jadwigą Janitą ⁷ Grünstein, używającą następnie nazwiska Popławska, urodzoną w Warszawie 20 listopada 1906 r. W 1927 r. firma Gloria miała do zaproponowania kilkadziesiąt filmów

i choć reklamowała się, że wyłącznie niemieckich i amerykańskich, dysponowała również produkcjami francuskimi i duńskimi⁸. Firma Libkowa i Mendelzona zajęła się także krajową dystrybucją pełnometrażowego filmu montażowego *Odzyskanie niepodległości Polski. Wielka epopea wojny i pokoju*⁹ – ostatecznie nazwa Gloria, do czegoś zobowiązywała. *Odzyskanie niepodległości Polski* zostało wyprodukowane przez Biuro Kinematograficzne Collegia należące do W. Birencweiga i Arona (Arnolda) Grünsteina (Aleje Jerozolimskie 18). Grünstein, związany z branżą od 1918 r., w roku 1921 był jednym z założycieli Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych. W czasie swej jedenastoletniej działalności Collegia początkowo specjalizowała się w sprzedaży aparatów i urządzeń kinowych, a następnie zajęła się dystrybucją filmów¹⁰. To dzięki niej widzowie polscy zobaczyli m.in. *Tarzana (Tarzan of the Apes, reż. Scott Sidney, 1918)* z Elmo Lincolnem i *Rositę, śpiewaczkę ulicy (Rosita, reż. Ernst Lubitsch, 1923)* z Mary Pickford; na 1927 r. zapowiadała m.in. *Pancernika Potiomkina*¹¹ Sergieja Eisensteina.

Pięcioaktowe¹² *Odzyskanie niepodległości Polski* przedstawia etapy walki Polaków o wyzwolenie, od będącego w tle powstania styczniowego przez wydarzenia 1905 r. i wybuch I wojny światowej aż po wojnę polsko-bolszewicką. Obszerna dokumentacja odradzania się życia politycznego i gospodarczego w wolnym kraju stanowi swoistą kodę. Film otwiera obraz Cytadeli Warszawskiej, ukazanej od strony Wisły, *gdzie chciano zadusić wielką myśl o Polsce, zdławić bicie wielkiego serca*, po czym pojawiają się napisy przywołujące nazwiska bohaterów epoki: Stefana Okrzei, Józefa Montwiłła-Mireckiego i – na tle okna celi, w której był więziony – tego najważniejszego, Józefa Piłsudskiego. *Odzyskanie niepodległości Polski* łączy sceny dokumentalne (m.in. zajęcie Warszawy przez wojska niemieckie w sierpniu 1915 r., przewrót majowy) oraz inscenizowane z *niedawnej przeszłości Polski*¹³ (m.in. kibitki, legionści w Krakowie) z dynamicznymi fragmentami walk z bolszewikami wymontowanymi z fabularnego *Cudu nad Wisłą* Ryszarda Bolesławskiego z 1921 r.¹⁴ Film kończy się napisem: *I oto Polska zmartwychwstała i żyć będzie wiecznie*. Była to chyba jedyna przygoda Collegii z kinematografią¹⁵. Promocją filmu za granicą, przy poparciu majora Konrada Libickiego, kierownika Wydziału Prasowego Departamentu Politycznego MSZ, zajmowali się Arnold Grünstein i Józef Rosen, wówczas sekretarz redakcji dwutygodnika „Kino-Teatr dla Wszystkich”.

Po śmierci Hertza w styczniu 1928 r. Libkow pozostawił współpracownikom sprawy dystrybucji w Biurze Filmowym Gloria, a sam skoncentrował się na działalności produkcyjnej. Zmieniając co jakiś czas nazwę swojej firmy i zawierając kolejne spółki, pozostawał cały czas jednym z najważniejszych przedstawicieli branży następnej dekady. *Poza interesem powodowała [nim] jakaś pasja, może ambicja. Był producentem-filmowcem. Sam wybierał tematy i współpracował z reżyserem*¹⁶. Nie tylko z reżyserem, także z kierownikiem artystyczno-literackim, którą to funkcję przez pewien czas pełnił u niego człowiek-instytucja Tadeusz Kończyc, wówczas sekretarz redakcji chrześcijańsko-narodowego „Kuriera Warszawskiego”, a także dziennikarz pisujący do licznych gazet, poeta, powieściopisarz, współpracownik kabaretów i teatrów. Działalność finansową prowadził Libkow bardzo umiejętnie. Na ogół nie angażował się ponad konieczne minimum, które – zanim je w 1936 r. wyznaczyła Komisja Konwencyjna Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych – wynosiło zwyczajowo co najmniej 10 000 złotych¹⁷.

W 1928 r. Gloria, z okazji dziesięciolecia odzyskania niepodległości, przystąpiła do realizacji filmu według wydanego pod koniec 1924 r. *Przedwiośnia* Żeromskiego. Powieść wywołała ożywioną dyskusję, potępiały ją wszystkie opcje polityczne, choć każda z innego powodu. Prawa autorskie Libkow kupił od Anny Żeromskiej, wdowy po pisarzu, która *zastrzegła się, że żąda uwzględnienia pośmiertnych materiałów pisarza, odnoszących się do drugiej części i zakończenia „Przedwiośnia”*. *Pisarz dzielił się swymi projektami ze swymi najbliższymi i był głęboko wzburzony komentarzami, dawanymi epilogowi „Przedwiośnia”*¹⁸, wypaczającymi ideę autorską i przypisującymi Żeromskiemu „gębę” prawie że komunisty. Napisanie scenariusza Libkow powierzył Andrzejowi Strugowi, wówczas senatorowi z ramienia PPS-u, ale przede wszystkim cieszącemu się uznaniem pisarzowi, będącemu po śmieci Żeromskiego „sumieniem narodu”, i Anatolowi Sternowi. Zatrudniając Sterna, poetę futurystę, sympatyka lewicy, publicystę i redaktora pism filmowych, Libkow wykazał się ogromną intuicją. Do końca międzywojnia Stern przygotował około czterdziestu scenariuszy, głównie komercyjnych. Reżyserię filmu powierzono Henrykowi Szaro, który przybył do Polski z Rosji na początku lat 20. Jakieś wydarzenia związane z dziejącą się w Rosji częścią powieści musiał oglądać niegdyś z bliska, choć nigdy o tym nie wspominał. W Warszawie nakręcił cztery filmy. Na przełomie 1927 i 1928 r. odwiedził studia Berlina, Neubabelsbergu, Paryża i Nicei, gdzie zapoznał się z najnowszymi osiągnięciami technicznymi. Był chyba najsprawniejszym wówczas reżyserem działającym w Polsce. Filmowe *Przedwiośnie* zaczynało się od zmontowanych plakatów z odezwaniami wojennymi. A potem: *sztandary, wojsko, armaty, wizje, Duch Wojny w poszumie stalowych skrzydeł*¹⁹. W scenie bitwy warszawskiej *rozprawiają generały nad mapą sztabową: zaraz cień Piłsudskiego u góry!*²⁰ Dzięki poparciu Ministerstwa Spraw Wojskowych w scenach bitewnych uczestniczyli żołnierze 18. Dywizji Piechoty z Łomży (gdzie sceny te były kręcone). Razem ze statystami, którzy ochoczo pracowali, nawet w niedzielę, uważając udział w filmie za obowiązek patriotyczny, było ich cztery tysiące. Ekipa filmowa otrzymała też do dyspozycji czołgi, samoloty, kilka pułków kawalerii, tabor wojenny itp.²¹ Sceny bitewne zostały zrealizowane z dużym rozmachem. Stanowiły one apoteozę Rzeczypospolitej, a zarazem manifestację jej siły militarnej w dziesięciolecie powstania Wojska Polskiego. A po nich, zamiast zapowiadanego przez Szaro przekroju *psychiki naszego powojennego społeczeństwa*²², film zmieniał się w opowieść o przygodach erotycznych Cezarego Baryki zakończoną nie marszem na Belweder, ale wizją szklanych domów. *Strug chciał za wszelką cenę zatrzymać (...) zakończenie powieści Żeromskiego. Producent jednak, po wysondowaniu opinii cenzury, oparł się temu jak najbardziej stanowczo. Pisarz był wzburzony. Zamierzał porozumieć się z ministrem spraw wewnętrznych. Poniechał tego dopiero na skutek perswazji producenta i reżysera*²³. Sfilmowane *Przedwiośnie* wywołało ogromne dyskusje, co z punktu widzenia promocyjnego i finansowego było dla Libkowa bardzo korzystne.

Z faktu, że w ówczesnym kinie coraz częściej podejmowano tematykę społeczną, psychologiczną, obyczajową i społeczną, można było wnosić, że filmy dworskowo-patriotyczne są w odwrocie. Tak w każdym razie uważał Libkow i na 1929 r. zaplanował realizację dwóch-trzech filmów „miejskich”. Jako pierwszą przeniósł na ekran trylogię Stanisława Przybyszewskiego *Mocny człowiek*. Przyczyny tego wyboru mogły być co najmniej dwie: wzmożone zainteresowanie twór-

czością pisarza tuż po jego śmierci oraz fakt, że Szaro zetknął się w Rosji z Wsiewołodem Meyerholdem, twórcą pierwszej ekranizacji *Mocnego człowieka*. Opracowania literackiego dokonał Strug, który wydobyl z powieści *tylko to, co miało filmowe walory – a więc anegdotę o dziennikarzu, który po trupach dążył do sławy i na cudzem nieszczęściu budował własne szczęście*²⁴. Jego nazwisko w czołówce i reklamach (wcześniej, w 1928 r., Strug przygotował, oprócz *Przedwiośnia*, scenariusz *Pana Tadeusza* dla Ryszarda Ordyńskiego) było w założeniach producenta rękojmnią wartości i powodzenia. W promocji filmu wielokrotnie eksponowano nazwisko Struga, pomijając autorów scenariusza, czyli Szaro i Jerzego Brauna, poeetę, prozaika, dziennikarza, współautora filmu *Huragan* (1928) wyreżyserowanego przez Józefa Lejtesa. Do realizacji zdjęć Libkow zaangażował znanego włoskiego operatora Giovanniego Vitrottiego (w 1924 r. autora zdjęć do *Quo Vadis?* według Sienkiewicza w reżyserii Gabriellina d’Annunzio i Georga Jacoby’ego), a w roli głównej obsadził Grigorija Chmarę, należącego do białej emigracji rosyjskiej. Libkow nauczony doświadczeniem zapewne z produkcji *Przedwiośnia* stwierdził, że znaczną część budżetu tego filmu można było oszczędzić. Nie popełnił tego błędu przy realizacji *Mocnego człowieka* i nie tylko został jego producentem, ale też osobiście kierował jego produkcją, co pozwoliło mu lepiej kontrolować wydatki. Film został raczej doceniony przez krytykę, natomiast publiczności ponure smaczki przybyszewszczyzny nie przypadły do gustu. Wprawdzie Gloria sprzedała *Mocnego człowieka* m.in. do Czechosłowacji, Austrii i Niemiec oraz Belgii (zachowana kopia ma dwujęzyczne, flamandzkie i francuskie napisy), ale Libkow wrócił do bezpieczniejszej, sprawdzonej tematyki patriotycznej. Rozstał się z Gloria, która w latach następnych świadczyła usługi laboratoryjne, i świadom konieczności realizacji filmów dźwiękowych założył firmę Kineton. W 1930 r. wszedł w spółkę z kierowaną przez Henryka Finkelsteina firmą Sfinks, która radziła sobie coraz gorzej, ale za to dysponowała większym niż Libkow zapleczem techniczno-laboratoryjnym. Kinematografia polska, anachroniczna pod względem technicznym, po przełomie dźwiękowym mogła sobie pozwolić co najwyżej na filmy synchronizowane, czyli z dźwiękiem nagrany na płytach, de facto ograniczonym do muzyki. W takiej właśnie technice firma Kineton-Sfinks (zwana w prasie Libkow-Sfinks) wyprodukowała *Na Sybir*. Scenariusz napisali Waław Sieroszewski, pisarz-Sybirak, i Anatol Stern do spółki z Henrykiem Szaro, któremu Libkow powierzył reżyserię. Film opowiada o bojowniku, który po zamachu na dostojnika carskiego zostaje zesłany na Sybir, skąd ratuje go zakochana w nim kobieta, grana przez Jadwigę Smoarską. Libkow uznał, że polscy fachowcy nie mają wystarczających umiejętności i zaangażował związanych z kinematografią niemiecką operatora Mikołaja Farkasa oraz dekoratora Jacka Rotmila. O ile dla Farkasa była to jednorazowa przygoda, o tyle Rotmil, pochodzący z polsko-rosyjsko-żydowskiej rodziny, pozostał w Polsce aż do śmierci na Pawiaku w 1944 r.

Na Sybir, czyli *pierwszy polski film w wersji dźwiękowo-śpiewanej*²⁵, został opracowany akustycznie w Berlinie pod kierunkiem Szaro i Libkowa. W nagraniach wzięli udział m.in. dyrygent Paweł Osiński i śpiewak Roman Wraga. Motyw przewodni skomponował Henryk Wars (do słów Konrada Toma). To, że *śpiewy, chóry i mowa [były] w języku ojczystym* – jak pisano w repertuarze kin – było niezwykle ważne, jeśli się pamięta, że obcojęzyczne filmy początkowo wyświetlano bez dubbingu, bez napisów i bez lektora. Idea przenikająca film *Na Sybir* była pro-

sta: wydarzenia 1905 r. stanowiły bezpośrednią przyczynę odzyskania niepodległości. Do najmłodszego pokolenia, urodzonego już w odrodzonej ojczyźnie, kieruje ją przedstawiciel najstarszej generacji: *dzięki takim zuchom jak wasz ojciec mamy teraz Polskę wolną i niepodległą!* Film *Na Sybir* był pierwszą produkcją Libkowa nawiązującą do wydarzeń 1905 r. Sposób ich ukazania wzbudził kontrowersje z powodu wyeliminowania wątków społecznych. *Kilka niewinnych reżyserkich retuszów (...) sprawiło, że rewolucja r. 1905 stała się szlacheckim powstaniem, którego ośrodkiem i „happy endem” jest biały dworek z kolumnkami i lokajem w narodowej liberii*²⁶. Przez część krytyki zostało to uznane za próbę zawłaszczania historii przez obóz rządzący, Stefania Zahorska pisała wręcz o przekroczeniu „granic poetyckiej licencji” i fałszowaniu historii. Temu ostatniemu służyły także wstawki dokumentalne, pozornie tylko wzmacniające wiarygodność przekazu: przemówienie Sieroszewskiego w prologu oraz zdjęcia Cytadeli i defilady w wolnej Polsce. Premiera *Na Sybir* odbyła się 31 października 1930 r. w kinie Apollo w Warszawie przy Marszałkowskiej 106, należącym do braci Gustawa i Eliasza Lejmanów. Tydzień później, 7 listopada²⁷, na uroczystym pokazie o godzinie 15.00 film obejrzał prezydent Ignacy Mościcki. Gdy wchodził do loży udekorowanej biało-czerwonymi flagami, rozległy się owacje na stojąco, a po wysłuchaniu hymnu powitał go ze sceny Sieroszewski. Wydarzenie to zostało utrwalone na taśmie filmowej i gdy 3 stycznia 1931 r. odbywały się pokazy *Na Sybir* w kinie Splendid w Łodzi, nadprogramowo wyświetlono dokument *Pan Prezydent Rzeczypospolitej w kinoteatrze w Warszawie na premierze filmu „Na Sybir”*. Film cieszył się ogromnym powodzeniem. W zeroekranach stolicy utrzymał się trzy i pół miesiąca, przynosząc producentom znaczny dochód. Ponownie udźwiękowiony w 1937 r., został tegoż roku uznany przez „Wiadomości Filmowe” za *najbardziej kasowy film na przestrzeni dziejów kinematografii [polskiej]*²⁸. Był wyświetlany także we Włoszech (*Verso la Siberia*) i USA (*To Siberia*) oraz na Łotwie i w Estonii (Tallin), gdzie pod tytułem *Proszczaj Matuszka Rossija* został ograniczony do scen rosyjskich.

Jak pisano, *przemysłowcy filmowi nie lubią reform, innowacyj, rzeczy śmiałych i nowych, wolą spokojnie i bezpiecznie trzymać się utartych recept i dobrze wypróbowanych chwytów*²⁹, toteż zachęceni niebywałym powodzeniem filmu *Na Sybir* Sieroszewski, Stern i Szaro na zamówienie Libkowa i Finkelsteina napisali scenariusz pod roboczym tytułem *Ułan i dziewczyna*. Miała to być druga po *Na Sybir* pozycja cyklu przedstawiającego walkę o niepodległość, nazywanego umownie *Płomiennie serca*. Aby zaakcentować dźwiękowość produkcji, tytuł zmieniono na *Śpiewające legiony*, następnie na *Pieśń o roku 1914*. Film ostatecznie nazwano *Rok 1914*. Przedstawiał on *życie dwojga skromnych i szarych ludzi, jakby zaplątanych w wielkie dzieje i losy świata*³⁰: wybuch wojny, ogłoszenie mobilizacji, walki w Galicji... Nie zabrakło też reminiscencji z *Wiernej rzeki* Żeromskiego. Wszystko to stanowiło tło romansu, ponownie ze Smosarską w głównej roli żeńskiej. Dialogi do *Roku 1914* napisał popularny dramatopisarz Jan Adolf Hertz. Libkow i reżyserujący film Szaro, podobnie jak podczas realizacji *Przedwiośnia*, dla propagowania treści patriotycznych pozyskali przychylność strony rządowej, dzięki czemu w scenach batalistycznych uczestniczył 8. Pułk Ułanów im. Księcia Józefa Poniatowskiego. Libkow dużą wagę przywiązywał do jakości technicznej filmów, toteż i tym razem sięgnął po najlepszych fachowców. Zdjęcia realizowało aż trzech operatorów: ate-



Kościuszko pod Raclawicami, reż. Józef Lejtes (1938)



Marek Libkow
(źródło: „Wiadomości Filmowe”
1938, nr 15, s. 7)



Mocny człowiek, reż. Henryk Szaro (1929)



Mocny człowiek, reż. Henryk Szaro (1929)



Kościuszko pod Raclawicami, reż. Józef Lejtes (1938)

lierowe wykonał Hans Theyer, plenerowe László Schäffer, a pomagał im Henryk Vlassak. Premiera odbyła się 26 lutego 1932 r. w kinie Atlantic. Filmem tym Libkow kończył współpracę z Henrykiem Szaro oraz podupadającym Sfinksem.

W 1932 r. Edward Puchalski, jeden z pionierów kinematografii polskiej, przedstawił Libkowowi własny scenariusz zatytułowany *Pod Twoją obronę*³¹. Marzył o samodzielnym zrealizowaniu filmu, ale problemem okazały się pieniądze. Lejtes wspominał słowa Libkowa: *wytłumaczył mi, że nie może dostać finansów [na film] z reżyserią Puchalskiego*³². Puchalski działał wprawdzie w kinematografii od 1913 r., ale nie miał umiejętności wyreżyserowania filmu dźwiękowego, był schorowany i (jak na ówczesne realia) w podeszłym wieku – dobiegał sześćdziesiątki. W tej sytuacji realizację filmu Libkow zaproponował Józefowi Lejtesowi, który był znakomitym, wysoko cenionym w branży fachowcem. Gdy ten się zgodził, sfinansowaniem projektu zajęli się Anatol Sigał i Jerzy Szafir, właściciele „wypożyczalni obrazów filmowych” Unionfilm mieszczącej się przy ulicy Marszałkowskiej 113. Obawiając się, że film o tematyce katolickiej nakręcony przez reżysera pochodzenia żydowskiego może spotkać się co najmniej z niechęcią ze strony Kościoła katolickiego i prasy endeckiej, trójka producentów ukryła się za specjalnie w tym celu utworzoną firmą Pol-Ton-Film, która na okres realizacji zagościła w Biurze Kinematograficznym Unionfilm. Libkow pozyskał księdza Mikołaja Mościckiego jako opiekuna religijnego, a reżyserię, nominalnie, powierzył Puchalskiemu – i tylko jego nazwisko jako reżysera figuruje w czołówce. W finalnej sekwencji *Pod Twoją obronę* niepełnosprawny lotnik odzyskuje na Jasnej Górze władzę w nogach. Cała ukazana w filmie intryga: szpiedzy czyhający na wspaniałe wynalazki techniczne, katastrofy itd., stanowiła jedynie preludium mające doprowadzić do tego „cudu”. Po seansach *kino zamieniło się w kościół! Widzowie modlili się i klęczeli w przejściach. To samo działo się w całym kraju*³³. *I wszystko niemal byłoby dobrze, gdyby nie to, że ten pierwszy polski film religijny reżyserował... Żyd, p. Lejtes*³⁴ napisano – po licznych pochwałach – w „Myśli Narodowej”. Pochodzenie producentów na szczęście umknęło uwagi recenzenta. Libkow sam, jak zwykle, kierował produkcją. Film *Pod Twoją obronę* odniósł ogromny sukces – otrzymał Złoty Medal „Kina” (1933), został sprzedany m.in. do Czechosłowacji, Austrii, Stanów Zjednoczonych i Francji. Libkow, Sigał i Szafir, po odliczeniu kosztów i spłaceniu zobowiązań, zarobili pół miliona złotych, a spółkę Pol-Ton-Film rozwiązali. Według Zajička decyzja ta była *przejawem roztropności i dobrego rozeznania sytuacji*³⁵, bowiem obowiązującą wówczas regułą było *tworzenie wytwórni dla realizacji jakiegoś określonego filmu*³⁶. Sigał i Szafir działali w Unionfilmie do końca okresu międzywojennego, zajmując się m.in. dystrybucją *Przedwiośnia*, *Mocnego człowieka* i *Pod Twoją obronę* oraz filmów francuskich, m.in. *Davidu Goldera* (reż. Julien Duvivier, 1931)³⁷.

Po sukcesie finansowym Libkow założył kolejną firmę, Libkow-film (ul. Marszałkowska 94), wprowadzając do nazwy swoje nazwisko. Nastąpiły też zmiany w jego życiu prywatnym. Państwo Libkowowie przeprowadzili się z mieszkania w kamienicy przy Poznańskiej 3, która zwracała uwagę interesującą fasadą, do mieszkania w jeszcze efektowniejszej siedmiopiętrowej kamienicy w stylu wczesnego modernizmu stojącej przy placu Unii Lubelskiej, między ulicą Bagatela i aleją Szucha.

W 1934 r. Libkow wyprodukował film *Młody las* według cieszącej się dużą popularnością sztuki Jana Adolfa Hertza o strajkach szkolnych 1905 r. Być może

pierwsza myśl zekranizowania tego dramatu pojawiła się, gdy współpracował z dramatopisarzem przy *Roku 1914*. *Już sam wybór tematu był dość szczęśliwy*³⁸ – uznała Leonia Jabłonkówna. Doceniając poświęcenie i profesjonalizm, a może też chcąc zrekompensować mu pominięcie nazwiska w czołówce *Pod Twoją obronę*, zaproponował Lejtesowi wyreżyserowanie tego scenariusza. Lejtes należał do tych wyjątkowych reżyserów, *którzy nie zgadzali się na kompromis między kosztami a rangą artystyczną przyszłego dzieła*³⁹.

Libkow dla tego rodzaju myślenia wykazywał zrozumienie. Zaangażował budżet w wysokości około 300 000 złotych, za które można było wtedy w Polsce nakręcić dwa-trzy przeciętne filmy⁴⁰. Czasami *buntował się przeciw wymogom reżysera, ale poczucie odpowiedzialności i dobry smak nie pozwalały mu zaangażować uległego partnera*⁴¹. Według anegdoty, zapewne zmyślonej, oszczędzał na wszelkie możliwe sposoby i gdy w jednym z ujęć została przypadkowo sfilmowana charakteryzatorka Kazimiera Narkiewiczówna w długim białym fartuchu, Libkow nie zgodził się na powtórzenie sceny, uzasadniając, że z tak błahego powodu *żaden widz nie zrezygnuje z zakupu biletu, ani nie odda go w kasie, domagając się zwrotu pieniędzy*⁴² (w zachowanej kopii nie pojawia się żadna postać w białym kitlu). Po premierze, która odbyła się 22 grudnia 1934 r. w kinie Apollo, pisano o *Młodym lesie* dość powszechnie, że *jest skończonym arcydziełem*⁴³. Film otrzymał Złoty Medal „Kina”, a w lutym 1935 r. został wysłany do Moskwy na I Radziecki Festiwal Filmowy. Wprawdzie Grigorij Kozincew w miesięczniku „Sowietskoje kino” zarzucił Lejtesowi *bezwstydną fałszerstwo historii*⁴⁴, ale za to Grigorij Aleksandrow i bracia Wasiliewowie, a nawet Wsiewołod Pudowkin, juror tego festiwalu, przyjęli film z dużą życzliwością. Otrzymał jednak tylko wyróżnienie za grę zespołu aktorskiego. Nie doczekał się też, na co Libkow liczył, rozpowszechniania w Związku Sowieckim. Borys Szumiacki, przewodniczący Sojuzkina (Wszeczwiązkowego Zarządu Przemysłu Kinematograficznego i Fotograficznego), tłumaczył, że *wadą tego filmu jest brak prawdy artystycznej: rewolucja 1905 r. w Polsce miała charakter burżuazyjno-demokratyczny, międzynarodowy, a reżyser Lejtes przedstawił ją jako narodową, ograniczoną w ramach ruchu burżuazyjnego*⁴⁵. Na pojedynczych pokazach *Młody las* został zaprezentowany także w Paryżu, gdzie spotkał się z entuzjastyczną reakcją dziennikarza Jules’a Sauerweina oraz pisarza i aktora René Jeanne’a. Jednak do szerszej dystrybucji nie trafił. Ta wymagałaby dubbingu, a za sumę stu tysięcy franków, którą by on pochłonął, można było nakręcić nowy film⁴⁶.

Decyzja Libkowa o przeniesieniu na ekran *Róży Żeromskiego* nie wynikała raczej z „filmowości”⁴⁷ tego „dramatu niescenicznego”, ale z konsekwentnego zainteresowania wydarzeniami 1905 r., o których opowieść zaczął w *Na Sybir* i kontynuował w *Młodym lesie*. Reżyserię powierzył znów Lejtesowi. Scenariusz i konstrukcję dramatu filmowego Lejtes opracował ze Sternem. W przeddzień rozpoczęcia zdjęć balu w efektownej scenografii doszło do konfliktu między Rotmitem, jej współautorem, a Lejtesem, który wymyślił inną koncepcję dekoracji. Nie poinformował o tym ekipy technicznej, co groziło opóźnieniem realizacji. Na plan wezwano Libkowa. *Zawsze robił Anglika, teraz wysłuchał obydwóch pracowników i choć doskakiwali do siebie, klócili się, on marmurek, potem otwiera notesik i pyta Rotunla*⁴⁸ *wiele potrzeba czasu na te przeróbki, które chce Lejtes*⁴⁹ – wspominał Józef Galewski. Koszt zmian obliczono na cztery tysiące złotych. Libkow posta-

nowił obciążyć tą sumą Lejtesa. Ten, zagrożony utratą prawie połowy honorarium za reżyserię, dostosował koncepcję do istniejącej scenografii, co go ostatecznie kosztowało tylko kilkaset złotych.

Nad prawomyślnością ideologiczną scenariusza *Róży*, aby nie był zbyt lewicowy (czego można było oczekiwać po Sternie), czuwał „opiekun polityczny” w osobie prosanacyjnego publicysty historycznego Władysława Poboga-Malinowskiego⁵⁰. Jego zadaniem była *konstrukcja zasadnicza strony ideowej filmu i szczegóły historyczne*. Przyczyną zesłania głównego bohatera filmu *Na Sybir* był zamach na generała-gubernatora; o tym, że nieudany, widzowie dowiadywali się wyłącznie z napisów⁵¹. W 1934 r. w efemerycznej firmie Kamera Lejtes⁵² wyreżyserował *Córkę generała Pankratowa* (film pierwotnie miał nosić tytuł *Zamach na Skalona*), w którym wątek zamachu na Grigorija Skalona, generała-gubernatora warszawskiego, został w całości usunięty przez cenzurę. Niepomny tego, a także lekceważąc fakt, że w dramacie Żeromskiego w scenie przesłuchania rewolucjonisty Oseta są tylko wzmianki na temat rzucenia *maszyny do karety gubernatora wojennego*⁵³, Stern wprowadził do scenariusza atrakcyjną scenę zamachu. Okazało się jednak, że zamach na władzę, nawet jeżeli pochodziła ona z nadania cara, jest naganny. W epoce, gdy w wyniku akcji terrorystycznych ginęli polscy politycy, np. w 1934 r. z ręki nacjonalistów ukraińskich minister spraw wewnętrznych Bronisław Pieracki, dozór ideologiczny Poboga-Malinowskiego okazał się niewystarczający i na polecenie kapitana Józefa Relidzińskiego, naczelnika Centralnego Biura Filmowego w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych zajmującego się cenzurowaniem filmów, scena ta została usunięta⁵⁴. W tej sytuacji *cały koncept wizualny zamachu bombowego*⁵⁵ przybrał inny kształt, o którym Lejtes tak pisał: *w pokoju nauczycielki muzyki (...) zebrali się zamachowcy. W czasie gdy nauczycielka grała „Etiudę Rewolucyjną” Chopina, aparat koncentrował się na rozmaitych zbliżeniach zasłuchanych zamachowców, na rękach pianistki, na klawiaturze. Zamiast ostatniego akordu muzycznego podłożyłem dźwięk wybuchu bomby. Następnie na twarzach zastygłych zamachowców słyszałem dźwięki gwizdków policyjnych, kopyt końskich, tupot biegnących ludzi i ostrym cięciem przerzuciłem się do następnej sceny, zbliżenia naczelnika Ochrony (...) indagującego jednego z zamachowców (...). Impakt tej inscenizacji był do tego stopnia wstrząsający, że nawet cenzura chciała usunąć całą scenę*⁵⁶. Ingerencji było więcej – z filmu usunięto m.in. *scenę, w której wojsko rosyjskie strzela do robotników – wedle urzędowej motywacji „by nie budzić niepożądanych asocjacji”*⁵⁷, a także *wszelkie epizody rewolucyjne*⁵⁸. Obiektywna ocena zamiaru twórców była niemożliwa, bowiem film *Róża* został *boleśnie zmltretowany przez cenzurę, która postarała się o odbarwienie go ze wszystkich – pewnie zresztą nielicznych – akcentów społecznych*⁵⁹, a i tak po premierze, która odbyła się 12 kwietnia 1936 r., nie mógł być dystrybuowany w najbardziej zapalnych regionach: na Kresach Wschodnich i na Śląsku. *Ma się rozumieć, że producent filmu, Marek Libkow, ucierpiał mocno finansowo*⁶⁰ – podsumował Lejtes. Znając operatywność tego producenta, można zakładać, że jednak zarobił, tyle że mniej, niż zamierzał. Firma Libkow-Film zajmowała się też eksploatacją, jak wówczas mówiono, czyli dystrybucją filmów zagranicznych, m.in. austriackiego *Rotmistrz von Werffen (... nur ein Komödiant)* Ericha Engela z 1935 r. Ale najważniejsza była produkcja nowych dzieł. Jednak trudy realizacji *Róży*, a zwłaszcza walki z cenzurą spowodowały, że Libkow zdecydował się na tematy bezpieczniejsze, co nie znaczy, że mniej ambitne.

Libkow postanowił *zapoznać najszerze rzesze publiczności z arcydziełami polskiej literatury komediowej we wzorowym wykonaniu mistrzów polskiej sceny*⁶¹. Celem jego wytwórni stało się utrwalenie trzech komedii Aleksandra Fredry: *Zemsty*, *Pana Jowialskiego* i *Ślubów panińskich*. Reżyser Juliusz Gardan rozpoczął już nawet prace przygotowawcze do realizacji *Zemsty*. Gdy nie udało się przenieść na ekran wielkiej klasyki, Libkow zainteresował się scenariuszem oryginalnym *Pani minister tańczy* autorstwa Anatola Sterna oraz Allana Turskiego, pod którym to pseudonimem ukryła się żona Sterna, Alicja. Reżyserował Gardan. Opowieść o surowej minister, której spojrzenie na życie i obyczaje całkowicie zmienia pierwszy w życiu kieliszek alkoholu, towarzystwo przystojnego współpracownika, a nade wszystko siostra bliźniaczka – artystka kabaretowa, była mało wyszukana, a żarciki z hipokryzji rządzących – niewinne. Film, grany od stycznia 1937 r. i umiejętnie dystrybuowany przez Libkova, odniósł sukces, głównie ze względu na Tolę Mankiewiczównę i Aleksandra Żabczyńskiego, parę amantów, którą publiczność polubiła w zrealizowanej w 1934 r. komedii *Manewry miłosne* Jana Nowiny-Przybylskiego i Konrada Toma. Do dzisiaj pamięta się pochodzące z filmu *Pani minister tańczy* piosenki Henryka Warsa i Jerzego Jurandota: *Na moje wady już nie ma rady*, *Tak dziwnie mi, tak cudnie mi*, *Już nie mogę dłużej kryć* oraz zwrot „Pani ministra”⁶².

Ta banalna komedia w niczym nie zaburzyła realizowanego przez Libkova w filmach programu polityki historycznej, poszukiwania mitu założycielskiego, korzeni współczesności, nowej, nowoczesnej Polski, zarysowanego w *Odzyskaniu niepodległości Polski*. I choć nigdzie tego nie wyartykułował *expressis verbis*, taki piśmudczykowski sposób myślenia o przeszłości Libkow uznawał za swój. Dowodzą tego jego kolejne produkcje. Wydarzenia lat 1905-1906 przedstawił w *Na Sybir*, *Młodym lesie* i *Róży*. Cytadela Warszawska, ważny symbol zniewolenia, została ukazana i w *Na Sybir*, i w *Róży*, przy czym w tym ostatnim filmie jest scena wysadzenia jej w powietrze. Walkom legionowym Libkow poświęcił *Rok 1914*, natomiast wojna z bolszewikami otwiera *Przedwiośnie*. Popieranie ideologii obozu rządzącego, mimo pewnych problemów cenzuralnych, zostało docenione. 11 maja 1937 r. dr Antoni Roman, minister przemysłu i handlu, na mocy zarządzenia premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego, odznaczył Libkova Srebrnym Krzyżem Zasługi *za działalność na polu pracy zawodowej*⁶³.

Wiosną 1937 r. w wytwórni Sfinks zaczęto planować realizację wielkiego widowiska romansowo-batalistycznego według *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza. Libkow postanowił uprzedzić konkurencję i rozpoczął gorączkowe przygotowania do wysokonakładowego filmu *Kościuszko pod Raclawicami*. Tym samym przedłużył ciąg wyprodukowanych przez siebie filmów o walkach niepodległościowych aż do końca XVIII w.⁶⁴ Na reżyserię zgodził się Lejtes. Premiera odbyła się 1 stycznia 1938 r. w kinie Colosseum. Film miał duże powodzenie, mimo że Libkow narzekał, *iż nie tylko nie zarobili, nawet podobno dolożyli do tego filmu, ale wszyscy w to wąpili, zwykle tak mówili, żeby się targować*⁶⁵ – komentował zwyczajnie producentów Józef Galewski. Trudności stwarzane przez Ministerstwo Spraw Wojskowych i Ministerstwo Spraw Wewnętrznych częściowo przynajmniej zrekompensowało Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, nagradzając firmę Libkow-Film za wartości artystyczne *Kościuszki pod Raclawicami* Dyplomem Honorowym Konkursu Filmowego zorganizowanego w 1938 r. przez Radę Naczelną Przemysłu Filmowego w Polsce oraz Izbę Przemysłowo-Handlową we Lwowie

w Pierwszym Pawilonie Filmowym w ramach XVIII Międzynarodowych Targów Wschodnich we Lwowie. Natomiast Lejtes otrzymał nagrodę za reżyserię *Dziewcząt z Nowolipiek* (1937) i *Kościuszki pod Raclawicami*.

Po sukcesach filmów jidyszowych w Polsce w drugiej połowie lat 30. Libkow rozważał adaptację dramatu rodzinnego *Mirele Efros* autorstwa Jakowa Gordina, cieszącego się na scenach światowych dużą popularnością, jednak do ekranizacji nie doszło ⁶⁶.

W okresie świąt Bożego Narodzenia 1938 r. do kina trafił film *Moi rodzice rozwodzą się*. Autorem scenariusza był Kamil Norden i wspomagający go, a właściwie ją, Anatol Stern. Ją, bowiem pod tym pseudonimem kryła się Maria Jadwiga Migowa. Zajmowała się ona dziennikarstwem, ale też pisała – pod pseudonimem – romanse dla wydawnictwa Ibis. Po pierwszych sukcesach Stefan Nasfeter, właściciel Biura Filmowego, zaproponował jej współpracę. Migowa napisała scenariusz zatytułowany *Ojciec chce odejść*, który mieli nakręcić Emil Chaberski i Michał Waszyński. Jednak Nasfeter zrezygnował z realizacji scenariusza. Wtedy Migowa przerobiła go na powieść *Moi rodzice rozwodzą się*, która drukowana w odcinkach w pierwszym półroczu 1938 r. przez dziennik „Dobry Wieczór – Kurier Czerwony”, zyskała dużą popularność u czytelników. Już po wydrukowaniu pierwszych odcinków zainteresował się nią Libkow. Dla filmu o problemie, który wydał mu się bardzo uniwersalny – kosztów psychicznych ponoszonych przez dziecko rozwodzących się rodziców, szukał początkowo koproducentów francuskich. Gdy ich nie znalazł, 28 lutego 1938 r. wypłynął z Gdyni do Stanów Zjednoczonych. Na statku „S.S. Batory” pokazał przy okazji film o bohaterze dwóch narodów – *Kościuszkę pod Raclawicami* ⁶⁷. Wysiadł w Montrealu i po załatwieniu bliżej nieznanych spraw biznesowych przez St. Albans już 14 marca przybył do Nowego Jorku, ale i tu partnera dla realizacji filmu *Moi rodzice rozwodzą się* nie znalazł. Natomiast Polish American Film Corporation w Chicago, założonej przez Franciszka Ożgę i należącej wówczas do niego w całości, sprzedał filmy: *Róża*, *Pani minister tańczy* i *Kościuszkę pod Raclawicami* ⁶⁸. Po powrocie do Polski zdecydował samodzielnie ponieść ryzyko produkcyjne i osobiście pokierował produkcją. Przeprowadził się też do nowego biura przy Marszałkowskiej 116 (w tej samej kamienicy znajdowało się biuro niewykazującego się żadną zauważoną działalnością, założonego w 1936 r. Szafir-filmu), mieszczącego się obok filii cukierni Ziemiańska, stanowiącej miejsce spotkań branży. Po przeróbkach powieści dokonanych przez Migową, której pomagali rutyniarze Anatol Stern i Ludwik Starski, wiosną 1938 r. reżyser Mieczysław Krawicz rozpoczął pracę. Akcja filmu *Moi rodzice rozwodzą się* rozgrywa się w atrakcyjnych miejscach: w Ziemiańskiej w Warszawie, pałacu ziemiańskim, hotelu Lido w Juracie. Jednak te w miarę dynamiczne zmiany miejsc akcji nie przysłoniły tego, że było w nim *za dużo (...) kropek nad i, za dużo sentymentalizmu* ⁶⁹. Film jednoznacznie lansował tezę, że rodzice i dziecko *związani są ze sobą na zawsze węzłami, które bez skrzywdzenia kogoś z nich nie dadzą się rozzerwać* ⁷⁰ i sprzeciwiał się rozwodom małżeństw, które miały dzieci. Premierę, która odbyła się 23 grudnia 1938 r. równocześnie w dwunastu kinach, poprzedziła pomysłowa jak na owe czasy promocja. Dziennik „Dobry Wieczór – Kurier Czerwony” ogłosił ankietę na temat *Szczęście osobiste czy szczęście dziecka*. Wypowiedzi należało wrzucać do 31 stycznia 1939 r. do specjalnej skrzynki w holu kina Victoria (jeszcze niedawno nosiło nazwę Apollo). Nazajutrz jury konkursowe w składzie: Karol Bo-

rowski, Tadeusz Kończyc, Kamil Norden, Mieczysław Krawicz, Marek Libkow i Bogusław Kempner (dyrektor kina) przyznało nagrody. Uniwersalność problemu podjętego w dramacie *Moi rodzice rozwodzą się* spowodowała, że podobno któraś z francuskich wytwórni wyprodukowała film o takiej samej fabule. Libkow miał rzekomo owemu plagiatorowi wytoczyć proces. Czy tak było naprawdę, czy był to wyłącznie sposób promocji filmu, w myśl chętnie wyznawanej w Polsce zasady, że jeżeli zagranica się czymś interesuje, to musi to być dobre, tego nie wiadomo.

Zimą 1939 r. Libkow przystąpił do kolejnej produkcji. W reklamach prasowych filmu *Sportowiec mimo woli* wielokrotnie pojawiały się nazwiska czołowych scenarzystów branży: Jana Fethkego, Napoleona Sądka i Ludwika Starskiego. Natomiast w czołówce filmu tylko jedno: Marek Libkow (a Starski figuruje wyłącznie jako autor scenopisu i tekstów piosenek). O scenarzystach, podobnie jak o reżyserach, operatorach i aktorach, mówiono „brać artystyczna”, a Libkow wyjaśniał z pewnym żartobliwym lekceważeniem: *bo oni są tylko od tego, żeby od nas brać i brać... pieniądze*⁷¹. I coś było na rzeczy. Niewykluczone, że nie mogąc doczekać się zamówionego scenariusza *Sportowca mimo woli*, sam go ostatecznie sporządził, wykorzystując schematy, stereotypy i klisze znane mu doskonale z innych komedii. Film opowiada o hokeiście z Kanady (zapewne echo wizyty w Montrealu) o nazwisku Piątek (Aleksander Żabczyński), za którego zostaje wzięty fryzjer nazywający się Czwartek (Adolf Dymśa). To wyjściowe *qui pro quo* wywołuje wiele komplikacji o charakterze sportowym i uczuciowym. Czołówka filmu zaczyna się od napisu: *Marek M. Libkov / Warszawa – Hollywood / ma zaszczyt przedstawić / Romans w Zakopanem / Sportowiec mimowoli* (sic!). Poza „v” w nazwisku i bijącym w oczy Hollywoodem, choć w czasie wizyty w Stanach Zjednoczonych do Los Angeles Libkow nie dotarł, w filmie nie ma żadnych amerykańskich akcentów. Sceny plenerowe zostały nakręcone w Zakopanem, dokąd Libkow wyjechał na czele siedemdziesięciosobowej ekipy (a i tak Galewski namalował panoramę Zakopanego i plenery zimowe do zbliżeń). Materiał fabularny był mizerny, toteż reżyser Mieczysław Krawicz uzupełnił go zdjęciami dokumentalnymi z Krupówek, kolejki na Kasprowy itp. oraz kilkoma ujęciami z Mistrzostw Świata w Narciarstwie Klasycznym, które odbywały się w tym czasie w Tatrach. Premierę *Sportowca mimo woli* zapowiadaną na Wielkanoc 1939 r. przełożono. Postanowiono nią otworzyć w kinie Atlantic sezon 1939/1940.

Melodramat *Moi rodzice rozwodzą się* odniósł znaczny sukces finansowy, więc Libkow natychmiast zakupił prawa do dwóch kolejnych książek Migowej. Film według powieści *Szczęście przychodzi, kiedy chce*, drukowanej w odcinkach w „Dobry Wieczór – Kurier Czerwony”, na podstawie scenariusza Sterna, zaczął reżyserować Krawicz. W Gdyni zrealizowano plenery, natomiast zdjęć atelierowych nie zdołano ukończyć. Produkcji filmu *Kobieta płaci* Libkow nawet nie rozpoczął.

Po wybuchu wojny władze Warszawy żądały, aby kina, teatry, restauracje itp. działały mimo bombardowań. Zdjęcia do *Szczęście przychodzi, kiedy chce* kręcono jeszcze 7 września. Później, spodziewając się najgorszego, zrozumiał, że skalę niebezpieczeństwa, Libkow zdecydował się na ucieczkę na północny wschód. W Warszawie została nieznaną z imienia żona jego szwagra Jakuba Grünsteina (Grinsztejna) oraz siostra Zofia Wojda. W czasie ucieczki oglądał na własne oczy zbrodnie niemieckie. Przedostał się do stolicy Litwy, Kowna, gdzie znajdowały się główne urzędy. Po załatwieniu formalności udał się pociągiem zapewne do Rygi,

stamtąd popłynął do Sztokholmu. W sprawnie działającym Poselstwie RP 19 stycznia 1940 r. otrzymał dla siebie i żony dokumenty pozwalające na dalszą podróż. Zapewne po drodze nastąpiły jakieś perturbacje, skoro rozdzielili się i Jadwiga wsiadała na „S.S. Bergensfjord” w Oslo, a on w Bergen. Stamtąd przez Halifax z 1200 pasażerami na pokładzie statek popłynął do Nowego Jorku. Do Stanów Zjednoczonych dopłynął 3 lutego 1940 r. Na ten sam statek w Bergen wsiadł (a zapewne już wcześniej towarzyszył im w drodze) także uciekinier z Warszawy, Stanisław Nestor Akst, wówczas 46-letni, kierownik zdjęć do filmu *Moi rodzice rozwodzą się*. Małżeństwo Libkowów, podobnie jak Akst, przybyło z wizą tranzytową na trzydzieści dni. Ich miejscem docelowym było San Jose na Kostaryce w Ameryce Środkowej, jednak udało im się otrzymać prawo pobytu w Stanach Zjednoczonych do 15 grudnia 1941 r. Libkow miał podjąć pracę w Sepal Amusement Inc. w Bronksie, tak przynajmniej napisał w poświadczonych podpisem dokumentach imigracyjnych. Pytanie, ile – będąc człowiekiem bogatym – zdołał ze sobą zabrać dolarów i precjozów niezbędnych do rozpoczęcia nowego życia, ile miał w zachodnich bankach bądź u amerykańskich partnerów, pozostaje otwarte. Faktem jest, że raczej dysponował sporą gotówką, skoro zamieszkali w eleganckiej części Nowego Jorku, na Manhattanie przy West 85th Street, w dwóch apartamentach. W tym samym budynku mieszkał wtedy (kwiecień 1940 r.) inżynier Zygmunt Protassewicz, mąż Jadwigi Smosarskiej.

Wiosną 1940 r. Niemcy wprowadzili na ekrany kin w okupowanej Polsce kilkadziesiąt filmów, które nie doczekały się premiery przed wojną bądź zostały ukończone już po zakończeniu działań wojennych. Z czołówek usunięto nazwiska twórców pochodzenia żydowskiego. Od 31 maja 1940 r. w kinie Świt (obecnie Filharmonia) w Krakowie, a w Warszawie w Atlanticu pokazywano *Sportowca mimo woli*. Mimo że Polakom nie wypadało chodzić do kina, bowiem dochód z biletów służył wsparciu niemieckiego przemysłu zbrojeniowego, w premierowym kinie film ten był grany do 11 czerwca, a w innych jeszcze przez 56 dni; dłużej wyświetlano tylko *Żołnierza królowej Madagaskaru* według komedii Stanisława Dobrzańskiego w reżyserii Jerzego Zarzyckiego⁷¹. Niekoniecznie świadczy to o wysokiej jakości tych filmów, raczej o głodzie kina polskiego. *Sportowiec mimo woli* był jedynym filmem Libkova, który mimo sukcesu frekwencyjnego nie przyniósł swemu producentowi ani złotówki; wszystkie zyski zasilły fundusz niemiecki.

W Nowym Jorku Libkow wraz z żoną kilkakrotnie zmieniał adres, zawsze jednak w obrębie bogatszej części Manhattanu (Park Avenue, 215 West 101 Street, 324 West 101 Street, 293 Riverside Drive). W 1943 r. małżonkowie kolejny raz zmienili mieszkanie na Manhattanie i zamieszkali przy Broadway 2720. W tym też roku Libkow otrzymał obywatelstwo amerykańskie, co było znacznym ułatwieniem przy podejmowaniu pracy.

Latem 1943 r. do Stanów Zjednoczonych dotarł Jan Karski z raportem na temat sytuacji społeczeństwa żydowskiego w okupowanej Polsce. W lipcu, przyjęty przez prezydenta Franklina Delano Roosevelta, przedstawił mu prośbę przywódców żydowskich o ratunek dla Żydów. Jak wiadomo, Roosevelt albo nic nie zrozumiał, czy raczej nie chciał zrozumieć, albo nie słuchał, ponieważ przerwał Karskiemu pytaniem, czy Polska, jako kraj rolniczy, nie potrzebuje... koni. Karski, nauczony tym smutnym doświadczeniem, gdy spotykał się z innymi wielkimi amerykańskiego życia politycznego, społecznego, wojskowego bądź religijnego, zarówno

katolickiego, jak i żydowskiego, albo z przedstawicielami biznesu filmowego, miał przygotowaną krótszą, osiemnastominutową wersję relacji z getta. Jednak historią Polskiego Państwa Podziemnego i tragedią Żydów nie zdołał nikogo zainteresować, jego raportu nie uważano za wiarygodny. Karski zdawał sobie doskonale sprawę z siły oddziaływania kina, toteż postanowił zwrócić się w stronę Hollywood. W pisany jeszcze w lipcu 1943 r. raporcie napomynał o potrzebie nakręcenia filmu fabularnego i o próbach lobbowania w tej sprawie. *Powinien to być dobry film, uwydatniający wartościowszą cechę naszej walki, to znaczy brak Quislinga*⁷³. Podobnie pisał miesiąc później: *Mamy przecież olbrzymi materiał, a w powodzi słabych czy wartościowych filmów propagandowych innych krajów okupowanych razi brak filmu polskiego*⁷⁴. Uważał, że *dobrze zrobiony taki film oddałby ogromną usługę naszej sprawie nie przez ten fakt, iż wykazywałby walkę naszego ruchu podziemnego, ale przez to, że pokazałby światu jedyną sytuację polskiej. Nie rozumiem, dlaczego my się tym nie mamy chwalić*⁷⁵, skoro równocześnie powstawały w Hollywood filmy na temat walki w innych okupowanych krajach europejskich: Czechosłowacji, Norwegii, a zwłaszcza Związku Sowieckim. Latem 1943 r. Polskie Centrum Informacyjne⁷⁶ (PIC) w Nowym Jorku, podległe organizacyjnie Ministerstwu Informacji i Dokumentacji emigracyjnego rządu RP w Londynie, zwróciło się do Marka Libkowa z prośbą o dokonanie oceny, czy istnieje możliwość realizacji propolskich filmów pełnometrażowych w Stanach Zjednoczonych. Opierając się na krajowych realiach produkcyjnych, mieszkając w Nowym Jorku, odległym o tysiące kilometrów od Los Angeles, Libkow napisał raport, który choć *zdawał się być fachowo i zachęcająco opracowany*⁷⁷, zupełnie nie przystawał do amerykańskich warunków organizacyjno-ekonomicznych. Zaproponował prawdopodobnie powołanie małej firmy produkcyjnej, nastawionej na realizację jednego filmu. Wkrótce wyjechał do Hollywood, zapewne jako przedstawiciel PIC⁷⁸. Kupił dom w Los Angeles, w dzielnicy Sherman Oaks przy Davana Terrace 13923, w którym prawdopodobnie zamieszkał też Akst. W tym czasie, w 1943 r., w Hollywood rodziły się w bólach dwa filmy o tematyce polskiej: *In Our Time* i *None Shall Escape*. W czasie gdy w Hollywood finalizowano prace nad tymi „polskimi” filmami, Wincent Bejtman⁷⁹, wówczas już szef PIC, w piśmie z 21 grudnia 1943 r. adresowanym do władz polskich w Londynie ocenił wcześniejszy o kilka miesięcy raport Libkowa na temat możliwości lansowania propolskiej tematyki w kinie amerykańskim. Zgodził się, że *niewątpliwie jedynie film pełnometrażowy, wyprodukowany w Hollywood i eksploatowany przez jedną z większych firm tamtejszych, może dać stuprocentowy rezultat propagandowy*. Jednak wyraził wątpliwości dotyczące znajomości przez Libkova mechanizmów organizacyjno-produkcyjnych w Hollywood. *P. M. Libkow pisał swój projekt w dobrej wierze, ale – pisał go w New Yorku, po kilkuletnim zaledwie pobycie w USA, nie znając właściwej atmosfery hollywoodzkiej. Jestem przekonany, że już obecnie, po paromiesięcznym pobycie w stolicy filmu i pracy na tamtejszym terenie – zapatruje się on inaczej na swój projekt, który zdawał się być fachowo i zachęcająco opracowany. Hollywood jest „ziemią obiecaną” tylko dla kilku wielkich koncernów („Trusts”), które kontrolują 80% całego rynku filmowego w USA. Trusty te wydają rocznie miliony dolarów na bezwzględną likwidację niepożądanych „newcomers”, a nie ich fabrykowanie*⁸⁰. PIC zamówiło ekspertyzę także u Ryszarda Ordyńskiego. Raport zatytułowany *Amerykańska produkcja filmowa i za-*

gadnienia filmu polskiego wysłał on 27 grudnia 1943 r. i przewidująco dołączył do niego spis nazwisk *Polacy w Hollywood*⁸¹. Spośród *osób pochodzenia polskiego pracujących w Hollywood*⁸², które według niego mogłyby pomóc sprawie polskiej, wymienił m.in. Ignacego Paderewskiego, Aleksandra Tansmana, Bronisława Kopera i Mieczysława Znamierowskiego. Szczególną uwagę zwrócił Ordyński na Libkova i jego asystenta Aksta. Pojawiały się różne pomysły, m.in. realizacja przez 20th Century Fox filmu lotniczego zatytułowanego *Polish Squadron* (jednym ze scenarzystów miał być Ordyński). Projekt ten, podobnie jak i następne, zakończył się niepowodzeniem.

Gdy trwały rozważania na temat szans polskiej tematyki w Hollywood, dobiegały końca prace nad filmem *In Our Time*. Realizowany w Warner Brothers przez Vincenta Shermana, *pokazywał Polskę jako zepsute, feudalne społeczeństwo pod przywództwem rządu złożonego z lajdaków i zwolenników appeasementu* [polityki ustępstw]⁸³. Wiadomo, że wytwórnia kontaktowała się z Libkowem – być może za pośrednictwem Stephena Barascha, doradcy technicznego, czyli konsultanta, podobno polskiego adwokata, obrońcy Warszawy w 1939 r. – jednak z jego porad nie skorzystano, bowiem *wytwórnia doszła do wniosku, że próbuje ją po prostu naciągnąć*⁸⁴. Czy zamierzał zmienić wymowę polityczną filmu, zweryfikować całkowicie zafałszowaną faktografię, czy też poszło o względy finansowe – pozostanie zagadką. Premiera *In Our Time* odbyła się 11 lutego 1944 r. w Nowym Jorku.

W 1943 r. wytwórnia Columbia zaangażowała Libkova jako konsultanta (w napisach czołowych figuruje jako „doradca techniczny”) do pracy przy filmie, który pierwotnie miał nosić tytuł *Lebensraum* lub *After the Night*, następnie *The Day Will Come*, a później był znany jako *None Shall Escape* (*Nikt nie ujdzie*). Tę swego rodzaju zapowiedź powojennych procesów zbrodniarzy hitlerowskich odpowiedzialnych za przestępstwa dokonane w Polsce wyreżyserował uciekinier z Węgier André de Toth. Scenarzysta Lester Cole odwołał się do faktów podanych w obszernym opracowaniu dokumentującym zbrodnie niemieckie w Polsce *The Black Book of Poland*⁸⁵, wydanym z inicjatywy Ministerstwa Informacji i Dokumentacji, zwłaszcza z rozdziału *The Persecution of the Jews and the Ghettos*. Columbia korzystała także ze wspomnień trzech osób z planu filmowego, które z bliska obserwowały początek działań wojennych w Polsce. Byli to: reżyser De Toth, który w czasie kampanii wrześniowej przez kilka tygodni towarzyszył armii niemieckiej idącej od Krakowa w stronę Lublina, dokumentując wydarzenia dla węgierskiej wytwórni Hunnia Film⁸⁶, zatrudniony nieco później Stanisław M. Jureko⁸⁷, wkrótce wieloletni proboszcz parafii Matki Boskiej Jasnogórskiej w Los Angeles, i Libkow. Niektóre zdarzenia zostały podobno wręcz wzięte z jego wspomnień⁸⁸. Libkow współpracował z researcherem wytwórni, zebrał wiele dowodów zbrodni niemieckich w Polsce. Materiały (scenariusz, zdjęcia, kilka tomów dokumentacji faktograficznej) miały być przekazane do oficjalnego archiwum polskiego w Waszyngtonie, kiedy film zostanie ukończony⁸⁹. Jednym z pierwszych zadań, jakie Libkow miał do rozwiązania, było wybranie nazw miejscowości, w których toczy się akcja. Jako zwolennik autentyzmu, zaproponował Jędrzejów i Wrześnię. De Toth, który mówił po angielsku z węgierskim akcentem, natychmiast zaprotestował, proponując według niego łatwiejsze do wymówienia węgierskie nazwy: Hódmezővásárhely i Esztergom⁹⁰. Skończyło się na Lidzbarku (pisanym jako Litzbark). Do tego już polskiego miasteczka wraca z frontu I wojny światowej bo-

hater filmu Wilhelm Grimm, okaleczony nauczyciel niemiecki. Przez polską społeczność zostaje przyjęty życzliwie, ale wkrótce ujawnia patologiczne skłonności. Po zgwałceniu jednej z uczennic wyjeżdża do swojego brata do Monachium. Stopniowo robi karierę w ruch faszystowski. Po wybuchu II wojny światowej z ramienia Trzeciej Rzeszy zostaje w Litzbarku komisarzem i okrutnie traktuje jego mieszkańców. Szczególne wrażenie wywiera chyba pierwsza w dziejach kinematografii scena masowego morderstwa popełnionego przez Niemców na Żydach. Deportowanych, wpędzanych do samochodów wzywa do oporu przywódca religijny społeczności, rabbi Dawid Lewin. Bunt zostaje natychmiast stłumiony, Żydzi rozstrzelani z broni maszynowej, a Lewina zabija Grimm z pistoletu. Wszystkie te wydarzenia widzowie poznają z zeznań zbrodniarza składanych podczas procesu, który toczy się już po zakończeniu wojny przed Międzynarodowym Trybunałem do spraw Przestępstw Wojennych. Premiera *None Shall Escape* odbyła się 3 lutego 1944 r.

Libkow cały czas myślał o prowadzeniu własnego biznesu⁹¹. Po zakończeniu współpracy z Columbią na zlecenie PIC Films Inc.⁹² zajął się pozakiniową dystrybucją dwudziestu dwóch polskich filmów dokumentalnych, będących wcześniej w dyspozycji PIC. Były wśród nich: *The White Eagle (Biały Orzeł / Polski Orzeł, 1941)*, *A Polish Sailor (Marynarz polski – Dzieje przeciętnego człowieka, 1943)* i *Children in Refuge (Dzieci na wygnaniu, 1944)* Eugeniusza Cękalskiego, *The Poles Weigh Anchor (Podnosimy kotwicę, 1942)* i *Kitbag Songs (Piosenki z tornistra / Pieśni z chlebaka, 1943)* Stefana Osieckiego, *The Shortest Route (Najkrótszą drogą, 1943)* Zbigniewa Jaszczaka, *Polish Bombers Holiday (Święto polskich bombowców, 1943)* Henryka Sarnickiego oraz *The Land of My Mother (Kraj mojej matki, 1943)* Romualda Gantkowskiego⁹³.

Następnie Libkow związał się, choć bez większego powodzenia, z wytwórnią Republic. Na początku 1946 r. wyprodukował dla niej przeciętny horror *The Catman of Paris*, którego bohater, pisarz Charles Regnier, nie tylko napisał książkę, w której być może zdradził tajemnice rządowe, ale jest także podejrzany o dwa morderstwa. Reżyserem był Lesley Selander, z którym Libkow miał też pracować przy kryminale *Passkey to Danger*⁹⁴. Jednak współpraca z Republiką została przerwana, a przyczyną były kontrowersje związane z filmem *The Healer (Uzdrowiciel)*. Libkow miał prawa do tak zatytułowanego scenariusza (czyżby chodziło o amerykańską wersję *Znachora Dołęgi-Mostowicza?*), który 9 października 1944 r. odstąpił wytwórni, gwarantując sobie w umowie dziesięć procent dochodów z dystrybucji filmu. Gdy Republic Productions Inc. nie przystąpiła do realizacji, zażądał od niej odszkodowania w wysokości 195 000 dolarów⁹⁵.

Libkow wiązał też pewne plany z Nowym Jorkiem i często tam wyjeżdżał, pokazywał jakieś filmy w środowisku Polonii na Wschodnim Wybrzeżu. W najelegantszej części Manhattanu, przy West 49th pod numerem 247, założył firmę Pol-Ton-Film (nazwę przejął od wytwórni, w której wyprodukował w Polsce swój największy sukces kasowy – *Pod Twoją obronę*). Pol-Ton-Film zajmowała się wynajmem i sprzedażą filmów, miała w ofercie między innymi „żydowską fabułę dźwiękową” pod tytułem *Neighbors*. W rzeczywistości była to komedia *Piętro wyżej*, zrealizowana przez Leona Trystana w 1937 r. w Warszawie po polsku. Po nowojorskich pokazach pod tytułem *The Apartment Above* w styczniu 1938 r., które nie przyniosły twórcom oczekiwanych sukcesów⁹⁶, w połowie tego roku na zle-

cenie Jerzego Szafira i Ludwiga Prywesa⁹⁷ film został zdubbingowany na jidysz przez Polską Spółkę Synchronizacyjną w Warszawie. Od grudnia, jako *Szechejnim* (*Sąsiedzi*), cieszył się bardzo dużą popularnością w diasporze żydowskiej. W Pol-Ton-Filmie Libkow nie zdążył zdziałać zbyt wiele. Zmarł z powodu wylewu 28 marca 1948 r. na Manhattanie (było to prawdopodobnie dokładnie w dniu jego 58. urodzin, biorąc pod uwagę różnicę między kalendarzem juliańskim, według którego zapisano dzień jego urodzenia, i gregoriańskim). Ciało zostało skremowane, a prochy pochowane na cmentarzu Forest Lawn Memorial Park w Glendale w Los Angeles, gdzie już spoczywali wielcy kina, m.in. Irving Thalberg, Jean Harlow, Tom Mix, Carole Lombard i Ernst Lubitsch. W 1951 r. budynek centralny cmentarza ozdobiono sześćdziesięciometrowym obrazem *Golgota*, którego autor Jan Styka został pochowany na tym cmentarzu w 1925 r.

Od 13 sierpnia 1948 r. Akst szczylił się przyznaniem mu przez stan Kalifornia obywatelstwem amerykańskim. Tego samego dnia stał się też Stanleyem Nestorem Akstonem. Wkrótce jego żoną została wdowa po Libkowie. Stanley Akston zmarł w 1971 r. i został pochowany, tak jak Libkow, na Forest Lawn Memorial Park. Jadwiga Akston zmarła w 1990 r. w wieku 84 lat.

ROMAN WŁODEK

¹ Ten rok widnieje w kilku dokumentach, natomiast wg aktu zgonu Libkow urodził się w 1892 r. Akt zgonu, manifesty okrętowe, dokumenty naturalizacji, adresowe i inne, a także wycinki prasowe udostępniła mi Maureen Mroczek Morris z San Francisco, której za to serdecznie dziękuję.

² Wileńskie „Słowo” (*Film polski w sidłach żydowskich*, „Słowo” 1937, nr 146, s. 2) nazywa Libkova *Żydem-litwakiem*. Anonimowa notka została przedrukowana m.in. w łódzkim „Orędowniku” (1937, nr 125, s. 3) i katowickim „Gościu Niedzielnym” (1937, nr 25, s. 381).

³ Wykształcenie miał zapewne niezbyt gruntowne, a może tylko nie dopisała mu pamięć, skoro w 1938 r. w rozmowie przeprowadzonej z nim przez Wandę Paszkowską (p.w., *Punkt widzenia producenta filmowego*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 15, s. 7) pomylił Danaidy z Syzyfem.

⁴ E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej. Tom 1: Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2008, s. 324. Zajiček nie podaje źródła tej informacji.

⁵ *Życiorysy odznaczonych pionierów filmu polskiego*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 10, s. 3. Według *Director Purchases Sherman Oaks Home* („The Van Nuys News”, 16 X

1947) oraz *Almanach – Rocznik „Naszego Przeglądu” na rok 1938* (Spółdzielnia Wydawnicza „Unja”, Warszawa 1938, s. 189) z branżą związał się dopiero w 1918 r.

⁶ [reklama], „Ekran i Scena” 1923, nr 6 [b.n.s.].

⁷ Tak zapisano w kilku dokumentach amerykańskich, choć biorąc pod uwagę licznie występujące w nich błędy, mogło chodzić o imię Janina.

⁸ Spis tytułów oferowanych w 1927 r. w: *Kalendarz „Wiadomości Filmowych” 1927* [Wiadomości Filmowe, Warszawa 1927], s. 213-216.

⁹ Film *Odzyskanie niepodległości Polski* kończy ujęcie logo firmy Gloria. Kopia w zbiorach Archiwum Filmowego I Chełmska Filmoteki Narodowej w Warszawie (mf 0235).

¹⁰ Według Teresy Kulak (taż, *Treści i funkcje propagandowe polskich filmów dokumentalnych z lat 1926–1930*, „Dzieje Najnowsze” 1981, nr 3, s. 124) Collegię tworzyli niegdysiejsi uczestnicy pokazanych w filmie wydarzeń z czasów legionowych i Polskiej Organizacji Wojskowej.

¹¹ *Dyr. A. Grunstein*, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 28, s. 9. Pełna oferta z 1927 r. w: *Kalendarz „Wiadomości Filmowych” 1927*, dz. cyt., s. 178-179. W 1930 r. Collegia przekształciła się w Agefilm (i zmieniła adres na Marszałkowską 111). Grünstein, który kierował firmą, w latach następnych sprowadził

- King Konga* (reż. Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), ale także filmy niemieckie, co z oczywistych przyczyn było źle widziane w środowisku żydowskim (J. Nower, *Gangrena społeczna*, „My sami” 1936, nr 2, s. 6).
- ¹² Po premierze film kilka razy uzupełniano o nowe materiały.
- ¹³ *Kalendarz Wiadomości Filmowych 1933*, [Wiadomości Filmowe] Warszawa 1933, s. 158.
- ¹⁴ Można rozpoznać m.in. Anę Belinę, Władysława Grabowskiego i Stefana Jaracza. *Cud nad Wisłą* wydany na DVD przez Filmotekę Narodową w Warszawie w roku 2010 nie zawiera scen włączonych do *Odzyskania niepodległości Polski*. W film ten włączono także m.in. fragmenty z *Roku 1863* (reż. Edward Puchalski, 1922) i *Mogily nieznanego żołnierza* (reż. Ryszard Ordyński, 1927) oraz zarejestrowaną przez Jana Skarbka-Malczewskiego wizytę prezydenta Ignacego Mościckiego w Poznaniu w lipcu 1928 r. Zob. M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 114–118.
- ¹⁵ W roku 1933 *Odzyskanie niepodległości Polski* znajdowało się w dystrybucji Biura Filmowego Erfilm (Aleje Jerozolimskie 36).
- ¹⁶ S. Dękierowski, *Wspomnienia (cz. IV)*, „Iluzjon” 1984, nr 4, s. 38.
- ¹⁷ E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa. Problem rentowności*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1983, s. 81; tenże, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Filmoteka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 11.
- ¹⁸ K. A-icz., *Przed ukazaniem się „Przedwiośnia”*. Rozmowa z reżyserem Henrykiem Szaro, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 79, s. 25.
- ¹⁹ S. Romin, *Teratologia, literatura i filmy*, „Kino Teatr” 1930, nr 7-8 [b.n.s.].
- ²⁰ [Maria Jehanne Wielopolska?], *Przedwiośnie*, „Kino Teatr” 1929, nr 6 [b.n.s.].
- ²¹ *Wśród huku dział i szczęku broni. Powstaje „Przedwiośnie” Zeromskiego. Rozmowa z reżyserem obrazu p. Henrykiem Szaro*, „ABC” 1928, nr 241, s. 6; *Wśród huku dział i szczęku broni powstaje „Przedwiośnie” Zeromskiego*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 73, s. 34. Według Sawana Szaro miał glejł podpisany przez Piłsudskiego. Zob. B. Wachowicz, *Zbyszko Sawan*, „Ekran” 1959, nr 38, s. 4.
- ²² A. S., *„Przedwiośnie” na ekranie. Wywiad z reżyserem Henrykiem Szaro*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 72, s. 20.
- ²³ A. Stern, *Wspomnienie o Andrzeju Strugu*, w: tenże, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 205. Według Sawana Strug interweniował w MSW, ale bezskutecznie. Zob. B. Wachowicz, dz. cyt.
- ²⁴ „Gazeta Warszawska” 1929, nr 285, s. 8.
- ²⁵ *Dźwiękowy film polski*, „Gazeta Polska” 1930, nr 42, s. 6.
- ²⁶ S. Zahorska, *Kronika filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 16, s. 3.
- ²⁷ Zob. anegdotę na ten temat: *Starski. Droga do Oskara*, red. S. Zawisliński, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 1998, s. 33–35.
- ²⁸ [reklama], „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 10, s. 6.
- ²⁹ [Jerzy Bonawentura Toeplitz?], *Filmowa kronika tygodniowa*. „Rok 1914”, „Kurier Polski” 1932, nr 66, s. 5.
- ³⁰ (m.g.) [Marian Gwiazdowski?], *Rok 1914*, „Kino dla Wszystkich” 1931, nr 40, s. 9.
- ³¹ Na temat filmu: D. Mazur, *Mariaż sensacji i religii*. „Pod Twoją obronę” Edwarda Puchalskiego i Józefa Lejtesa oraz „Ty, co w Ostrej świecisz Bramie” Jana Nowiny-Przybylskiego na tle tendencji ideologicznych literatury popularnej okresu międzywojnia, w: *Spotkania w przestrzeni idei – słów – obrazów. Księga pamiątkowa dedykowana prof. hab. Zofii Mocarskiej-Tycowej*, red. J. Bielska-Krawczyk, K. Ćwikliński, S. Kołos, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 57–84.
- ³² *Wspomnienia Józefa Lejtesa (cz. II)*, ze zbiorów i w opracowaniu Jacka Cybusza, „Tygiel Kultury” 1998, nr 3, s. 58. Zob. także: *Listy Józefa Lejtesa do Barbary i Leszka Armatusów*, „Kino” 1984, nr 1, s. 17–22.
- ³³ *Wspomnienia Józefa Lejtesa (cz. II)*... dz. cyt.
- ³⁴ Kandyd, *Film*, „Myśl Narodowa” 1933, nr 20, s. 285.
- ³⁵ E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej*... dz. cyt., s. 291.
- ³⁶ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej, III: 1928–1933*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 376.
- ³⁷ [reklama], „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 31, s. 6.
- ³⁸ L. Jabłonkówna, *Młody las*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 4, s. 5.
- ³⁹ B. Piątkowski, *Jarmark X Muzy. Film polski w latach 1900–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975, s. 36.
- ⁴⁰ E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa*... dz. cyt., s. 64.
- ⁴¹ B. Piątkowski, dz. cyt.
- ⁴² E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej*... dz. cyt., s. 311–312.
- ⁴³ I. Pobóg-Grabowska, *5 nowych filmów polskich*, „Kino” 1935, nr 1, s. 3.

- ⁴⁴ Cyt. za: J. F. Lewandowski, *100 filmów polskich*, Videograf II, Katowice 1997, s. 10. Zob. także: B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego, tom II: 1930-1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 256-257.
- ⁴⁵ B. Szumiacki, *Sowieckie kino*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 7, s. 3.
- ⁴⁶ K. Ford, *Korespondencja z Paryża. Czy film polski zdobędzie rynek francuski?*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 15, s. 9.
- ⁴⁷ E. Siemieńska, *Hipoteza inspiracji filmowych w „Różę” Stefana Żeromskiego*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1963.
- ⁴⁸ Rotunl – tak nazywano w branży Jacka Rotmila albo jest to błąd maszynopisu.
- ⁴⁹ J. Galewski, *Początek wspomnień filmowych od 1907-1944 roku*, maszynopis, Instytut Sztuki PAN, s. 30 (paginacja nieciągła).
- ⁵⁰ O ekranizacji, w sposób typowy dla pierwszej połowy lat 50., pisze Jerzy Bereda. Zob. tenże, *Adaptacja filmowa „Różę” S. Żeromskiego (1936)*, w: *Dramat na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953, s. 232-257.
- ⁵¹ Podobne sytuacje Jan Dąbrowski podsumował, pisząc, że *film o walce z caratem pozbawiany był wszelkich scen, w których ktoś podnosił rękę przeciw carskiej (!) policji* (tenże, *Żandarm w krepdeszynch i tiulach*, „Nowe Życie” 1939, nr 9-10, s. 7).
- ⁵² W czołówce jego nazwisko nie występuje. Nominalnie reżyserem był Mieczysław Znamierowski. Zob. J. Mańnicki, K. Stepan, *Gwiazda z oddali. Opowieść o Norze Ney*, „Kino” 1997, nr 12, s. 32.
- ⁵³ S. Żeromski, *Róża. Dramat niesceniczny*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 134.
- ⁵⁴ L. Jabłonkówna, *Córka generała Pankratowa*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 4, s. 5.
- ⁵⁵ Cyt. za: J. Cybusz, *Józef Lejtes*, „Film na Świecie” 1983, nr 293-294, s. 91.
- ⁵⁶ *Wspomnienia Józefa Lejtesa, (cz. II)...* dz. cyt., s. 56.
- ⁵⁷ J. Dąbrowski, *Żandarm w krepdeszynch i tiulach*, dz. cyt., s. 7.
- ⁵⁸ *Wspomnienia Józefa Lejtesa, (cz. II)...* dz. cyt.
- ⁵⁹ L. Jabłonkówna, *Róża*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 22, s. 5.
- ⁶⁰ *Wspomnienia Józefa Lejtesa ze zbiorów i w opracowaniu Jacka Cybusza. Część III*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 1-3, s. 118.
- ⁶¹ [ogłoszenie], „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 17, s. 12.
- ⁶² Zwrot został powtórzony w filmie kilka razy. Zob. też: J., *Pani minister tańczy*, „Świat” 1937, nr 5, s. 24.
- ⁶³ *Krzyże Zasługi na piersiach polskich filmowców*, „Film” 1937, nr 15, s. 2. Zob. także: *Życiorysy odznaczonych pionierów filmu polskiego*, „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 10, s. 3 oraz *Odnaczenia polskich filmowców*, „Kino dla Wszystkich i Teatr” 1937, nr 4, s. 2.
- ⁶⁴ Na ten temat zob. R. Włodek, „*Patrz Kosiuszko na nas z...*” ekranu. *Obraz Naczelnika w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69.
- ⁶⁵ J. Galewski, dz. cyt., s. 9 (paginacja nie jest ciągła).
- ⁶⁶ Zob. N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiakowska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 99.
- ⁶⁷ „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 7, s. 3; „Dobry Wieczór – Kurier Czerwony” 1938, nr 42, s. 6.
- ⁶⁸ *Dyrektor Marek Libkow powrócił*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 13, s. 10.
- ⁶⁹ A. Zahorska, *Moi rodzice rozwodzą się*, „Kultura” 1939, nr 6, s. 6.
- ⁷⁰ *Zagadnienia życiowe w filmie. „Moi rodzice rozwodzą się”*, „Kino” 1939, nr 3, s. 3.
- ⁷¹ *Starski. Droga do Oskara*, dz. cyt., s. 39. Libkow jest także, według Jacka Cybusza (tenże, *Dyrektywa... „Odgłosy”* 2002, nr 5-6, s. 35), autorem powiedzenia *Ja rzucam myśl, a wy go łapcie*, zwykle przypisywanego Romanowi Werflowi.
- ⁷² J. Semilski, J. Toeplitz, *Owoc zakazany*, Dyskusyjny Klub Filmowy „Kinematograf”, Kraków 1987, s. 8-12.
- ⁷³ *I raport Jana Karskiego z pobytu w USA*, 24 lipca 1943, za: S. M. Jankowski, *Karski. Raporty tajnego emisariusza*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 380.
- ⁷⁴ *II raport Jana Karskiego z pobytu w USA*, sierpień 1943, za: S. M. Jankowski, dz. cyt., s. 380.
- ⁷⁵ Tamże, s. 384.
- ⁷⁶ Niekiedy jest także używana nazwa Polski Informacyjny Ośrodek / Polski Ośrodek Informacyjny (Polish Information Service).
- ⁷⁷ *Uwagi Wincentego Bejtmana, kierownika działu filmowego w sprawie projektowanej produkcji filmów pełnometrażowych w Hollywood*, 21 grudnia 1943, za: S. M. Jankowski, dz. cyt., s. 395.
- ⁷⁸ *Film Provide Historical Facts*, „Arizona Independent Republic”, 31 X 1943. Zob. także: M. B. B. Biskupski, *Nieznana wojna. Hollywood przeciwko Polsce 1939-1945*, tłum. K. Nowacki, Fijor Publishing, Warszawa 2011, s. 179.
- ⁷⁹ Wincenty Bejtman (1910-1992) do czasu opuszczenia Polski po klęsce wrześniowej był

- członkiem START-u, kierownikiem produkcji, realizatorem kilku krótkometrażówek, a także jednym z dyrektorów Towarzystwa Kinematograficznego Fono-Film (zał. 1936), zajmującego się wynajmem filmów. W Nowym Jorku pracował w Wydziale Filmowym PIC, a w 1943 r. został (ostatnim) kierownikiem PIC.
- ⁸⁰ *Uwagi Wincentego Bejtmana...* dz. cyt., s. 395.
- ⁸¹ S. M. Jankowski, dz. cyt., s. 391-392.
- ⁸² R. Ordyński, *A amerykańska produkcja filmowa i zagadnienia filmu polskiego oraz Polacy w Hollywood*, za: tamże, s. 388.
- ⁸³ M. B. B. Biskupski, dz. cyt., s. 181.
- ⁸⁴ Tamże, s. 179.
- ⁸⁵ *The Black Book of Poland*, G. P. Putnam's Sons, New York 1942.
- ⁸⁶ F. Stanley, *Monogram Bids for the Big League*, „New York Times”, 26 IX 1943; *Postwar Sequence in Orpheum Film*, „The Times-Picayune”, 11 V 1944. Zob. także: R. Marszałek, *Polska wojna w obcym filmie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1976, s. 110-113.
- ⁸⁷ R. E. Hays, *Hollywood Full of Technical Advisers to Guide Producers*, „The Seattle Times”, 28 XI 1943.
- ⁸⁸ *Geitner Will Show „None Shall Escape”*, „Dunkirk Evening Observer”, 1 IV 1944.
- ⁸⁹ *Film Provide Historical Facts*, dz. cyt.
- ⁹⁰ „Joplin Globe Saturday”, 18 IX 1943.
- ⁹¹ Nieopisany dokument w zbiorach Emila Orzechowskiego, zob. tenże, *Koniec Polonii w Ameryce? O kulturze polskiej i polonijnej w Stanach Zjednoczonych: szkice i materiały*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996, s. 43.
- ⁹² Wincenty Bejtman, ostatni kierownik PIC, założył PIC Films Inc., dla którego przejął „prawem kaduka” (S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 131) materiały znajdujące się w Polskim Centrum Informacyjnym. Jako PIC Films Inc. zajmował się także dalszą dystrybucją polskich propagandowych filmów dokumentalnych.
- ⁹³ *Report of the Attorney General to the Congress of the United States on the Administration of the Foreign Agents Registration Act of 1938, as Amended for the Period from June 28, 1942 to December 1931, 1944*, Department of Justice, Washington 1945, s. 457, 468.
- ⁹⁴ *Screen News*, „New York Times”, 19 III 1945.
- ⁹⁵ *Film Suit Charges Contract Breach*, „Los Angeles Times”, 4 III 1947.
- ⁹⁶ Zob. J. N. Goldberg, *Laughter through Tears. The Yiddish Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, Madison, Teaneck; Associated University Press, London – Toronto 1983, s. 114; E. A. Goldman, *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1983, s. 107; J. [Jim] Hoberman, *Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds*, Dartmouth College Press – University Press of New England, Hanover – London 2010, s. 190-191.
- ⁹⁷ *Piętro wyżej po żydowsku*, „Film” 1938, nr 25, s. 4.