

Z HISTORII KINA

Dziesiąta Muza (Impresje)

Felietonistyka filmowa Andrzeja Własta z lat 1923-1924

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

Zbiór tekstów Antoniego Słonimskiego poświęconych kinu, który ukazał się w 2007 r. pod tytułem *Romans z X Muzą*, przypomniał o bogactwie publicystyki filmowej dwudziestolecia międzywojennego. Recenzje z premierowych pokazów *Gorączki złota* (*The Gold Rush*, 1925) Charliego Chaplina czy *Pana Tadeusza* (1928) Ryszarda Ordyńskiego pozwalają odświeżyć spojrzenie na tytuły tworzące dziś historię kina. Pozostając ciekawym elementem spuścizny literackiej autora, są zarazem świadectwem czasu oraz cennym dokumentem recepcji sztuki filmowej w Polsce. W opracowanym przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich *Romansie z X Muzą* najobszerniejszą część stanowią cotygodniowe recenzje Słonimskiego pisane dla „Kuriera Polskiego” między październikiem 1922 a marcem 1923 r. Dopiewają je powstające mniej regularnie sprawozdania i artykuły filmowe drukowane w „Wiadomościach Literackich” oraz teksty rozproszone, w tym wiersze i fragmenty prozy. Autorskich cykliw recenzenckich powstało jednak w dwudziestoleciu znacznie więcej. Anatol Stern udostępnił wybór swojej publicystyki filmowej z okresu przedwojennego w książce *Wspomnienia z Atlantydy*. Poświęcone kinu teksty Karola Irzykowskiego zostały umieszczone w szóstym tomie jego *Pism* pod redakcją Andrzeja Lama.

Obok tych wielkich postaci kultury polskiej XX w. w Drugiej Rzeczypospolitej tematyką filmową zajmowała się rzesza literatów mniejszego formatu. Bogatą antologię ich tekstów zaprezentowała ostatnio Barbara Gierszewska w książce *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje*. Spośród kilkudziesięciu zawodowych publicystów tego czasu na pamięć i uwagę zasługują z pewnością pisujący zarówno w prasie fachowej, jak i codziennej Stefania Zahorska, Maria-Jehanne Wielopolska, Stefania Heymanowa czy Leon Brun¹. Do tej elity zaliczyłbym również Andrzeja Własta, który jednak jako recenzent filmowy praktykował tylko przejściowo. Cykl jego felietonów, zatytułowany *Dziesiąta Muza (Impresje)*, ukazywał się na łamach „Ekranu i Sceny” w latach 1923-1924. Teksty Własta, umieszczane nierzadko na pierwszej stronie, miały charakter problemowy, w przeciwieństwie do drukowanych w dalszej części doraźnych recenzji pisywanych przez różnych autorów. Dzięki szerokiemu spektrum tematycznemu oraz bezpośredniej styczności z bieżącym życiem filmowym cykl ten pozostaje znakomitą kroniką niezwykle bogatego pod względem repertuarowym okresu w historii warszawskich kin. Może

być również traktowany jako swoista kontynuacja rubryki, którą Słonimski prowadził w „Kurierze Polskim”. Warto zaznaczyć, że obaj autorzy byli rówieśnikami. Mieli podobne zainteresowania nie tylko na płaszczyźnie kina, ale także kabaretu, który dla Słonimskiego stanowił ujście zmysłu satyrycznego, a dla Własta był wielką życiową pasją. Trudno oczywiście porównywać skale talentu obu autorów, jednak warto uświadomić sobie, że ich kompetencje recenzenckie były w pewnym stopniu zbliżone.

Obejmując posadę felietonisty „Ekranu i Sceny”, 28-letni Andrzej Włast (właściwie Gustaw Baumritter) miał za sobą studia prawnicze, służbę w Legionach Polskich w wydziale propagandy Oddziału II Sztabu Generalnego oraz niewielkie doświadczenie publicystyczne². Co najmniej od 1914 r. współpracował z warszawskimi kabaretami – Udziałowym, Czarnym Kotem i Bi-Ba-Bo. Pod koniec wojny oraz w pierwszych latach niepodległości był najbliższym związany z wysoko cenionym Mirażem mieszcącym się przy Nowym Świecie 63, gdzie uprzednio siedzibę miało kino. Dla scenki tej, z którą współpracowali między innymi Julian Tuwim i Jan Brzechwa, pisywał skecze oraz teksty piosenek, pełniąc również przejściowo funkcję jej kierownika artystycznego i literackiego. Po 1920 r. nawiązał współpracę ze słynnym Qui Pro Quo. Być może na decyzję o powierzeniu mu eksponowanej rubryki w „Ekranie i Scenie” – oficjalnym organie Związku Przemysłowców Filmowych – wpłynął fakt, że redaktorem naczelnym pisma był wówczas Tadeusz Kończyc, doświadczony publicysta i człowiek teatru kierujący kabaretem Stańczyk, dla którego Włast również pisywał. Periodyk, funkcjonujący do końca 1922 r. pod tytułem „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, potrzebował ambitnych autorów, aby zaakcentować nowy etap swojego istnienia³. Tytuł „Ekran i Scena” podkreślał, że pismo – ukazujące się początkowo jako tygodnik, a następnie dwutygodnik – w pierwszej kolejności zwracało się ku sprawom filmu.

Rubryka Własta wystartowała w drugiej połowie stycznia 1923 r. obszernym artykułem, dla którego pretekstem stała się premiera *Męczennicy miłości* (*Way down East*, 1920) Davida Warka Griffitha w stołecznym kinie Palace. Początkujący felietonista zręcznie połączył kilka tematów, które będą jeszcze wielokrotnie wracały w jego wypowiedziach. Zachwyt nad techniką reżyserską i aktorstwem obrazów amerykańskich wyraźnie skonstrastował z niechęcią wobec produkcji z niemieckiego obszaru kulturowego – tu reprezentowanych przez austriacką *Sodomę i Gomorę* (*Sodom und Gomorrha*, 1922). Zdaniem Własta twórca tego monumentalnego obrazu, Michaly Kertész, *pędzi uzbrojone tłumy operetkowo ubranych rewolucjonistów, podpala gmachy z tektury, wysadza biblijne miasta – i nie zdaje sobie sprawy, że ta pogoń za efektem jest zbyt wyraźna*⁴. Przy okazji kąśliwe uwagi skierował autor pod adresem filmu polskiego, którego mizerny poziom realizacyjny będzie wielokrotnie przedmiotem jego krytyki. Wywód, w którym tytuły oraz nazwiska aktorów i reżyserów zderzają się w nieraz zaskakujących konfiguracjach, kulminuje w żarliwej apostrofie do współczesnego kina: *Biało-czarna symfonio zaułków nocnych, malowanych pilastrów, okien błyszczących, pędzących aut, podpalanych pociągów, dymiących aeroplanów. Drżący kalejdoskopie rozkołysanych mórz, gór, przebijających niebo, prerii laszących się jak pies, ogrodów trujących magnolii! I wy, wnętrza fabryczne, szczerzące czarne zęby maszyn! I wy, tarasy amerykańskich drapaczy, gdzie żółte słomki kąpią się w cocktailach! I wy, ośnieżone chaty z Jacka Londona! O pędzące kino! O rytmie, który*

*mam we krwi! Skryjcie się za czarną kotarą! Nie przeszkadzajcie! Chcę zostać dziwią z Lilianą Gish*⁵.

Odtwórczyni głównej roli w filmie Griffitha stała się dla Własta – tak jak wcześniej dla Słonimskiego – symbolem nowoczesnej artystki ekranowej potrafiącej nawiązać z widzem niemal intymną więź dzięki dyskretnej grze stwarzającej wrażenie autentyczności przeżyć. Na zakończenie autor zwraca się ku sprawom doraźnym, apelując do właścicieli kin o umieszczanie w programach filmowych pełnych list obsadowych, zaś w ostatnim zdaniu wyraża krytykę wygórowanego miejskiego podatku od widowisk, o którego obniżenie apelowała cała ówczesna prasa kinematograficzna.

Już pierwszy felieton ujawnia charakterystyczne cechy publicystyki Własta. Zdecydowane sądy krytyk opierał przede wszystkim na emocjach i wrażeniach, a nie drobiazgowych analizach. Adresatami jego tekstów byli z pewnością zagorzali miłośnicy sztuki filmowej zdolni śledzić intuicyjny tok skojarzeń tytułów i nazwisk z różnych obszarów kinematografii. Na łamach „Ekranu i Sceny” – głównego wówczas czasopisma branżowego – teksty Własta miały więc do spełnienia szczególnie ważne zadanie. Aby utrzymać się na rynku, periodyki tego rodzaju musiały przyciągać także czytelników niezwiązanych zawodowo z kinematografią. Felieton Własta mógł być dla nich kolejnym stopniem wtajemniczenia w świat sztuki filmowej, odmiennym od ciekawostek z życia gwiazd, którymi wabiły zamieszczane obok artykuły Leona Bruna.

Należy przy tym podkreślić, że impresyjność cyklu *Dziesiąta Muza* nie oznaczała powierzchowności. Szczególną wnikliwość wykazywał Włast w opisach gry aktorskiej, której w kolejnych artykułach poświęcał wiele miejsca. Systematycznie usiłował zaglądać pod „maski” wykonawców, chętnie odwołując się przy tym do wielkich pojęć, takich jak dusza czy człowieczeństwo. Jego spostrzeżenia, mimo konwencjonalnej przesady, chwytają – jak się wydaje – indywidualną specyfikę technik aktorskich oraz charakter postaci ekranowych. Oto jak z uznaniem pisał o Priscilli Dean, odtwórczyni głównej roli w amerykańskim dramacie przygodowym *Noc pełna trwogi* (*Wild Honey*, 1922): *Ta zła piękność Ameryki nie ma nic wspólnego z anielskością artystek, które zwykle oglądamy w obrazach z tamtej strony oceanu. Żywiowość, intensywne, wybuchowe przeżywanie roli, ogromne błyski oczu, groźnych nawet w chwili strachu – oto co podnieca i upaja w kreacjach tej świetnej aktorki*⁶.

Włast rozumiał, jak wielkie znaczenie w aktorstwie filmowym ma wyraz twarzy, oczu i ust artystów. Jego próby analizy mimiki mogą dziś zaskakiwać szczegółowością, są jednak przede wszystkim wyrazem fascynacji możliwościami nowego medium. W tekście dotyczącym *Skandalu w eleganckim świecie* (*The Cheat*, 1915) Cecila B. DeMille’a pisał na przykład: *Scena w sądzie ukazała nam metodę gry twarzy [Sessue] Hayakawy – metodę polegającą na nieznaczących drgnieniach mięśni, na półuśmiechach ust i rytmicznym rozwieraniu powiek*⁷.

Włast potrafił również ciekawie charakteryzować role, które uważał za mniej udane. O Mary Pickford w *Rosicie* (1923) Ernsta Lubitscha pisał: *Jej wielki talent wydobyl całą gamę uczuć z na wskroś charakterystycznej postaci, a w momentach humorystycznych błysnęła płomienną figlarnością, pełną życia. Ale skala roli Rosity jest ogromna. Od nizin wulgarnych sięga aż do szczytów tragizmu. Mary Pickford nie należy do aktorek biegunów. Obce jej są tony ostre, chropawe. Toteż zbyt słoneczną była jej ulicznica. Przeciwnie – scenie rozpaczy nad trupem ukochanego*

zbywało na silniejszym wyrazie dramatycznym. Ale to wszystko, co pozostało między biegunami, wypełniła Mary Pickford rozkoszną swobodą, naturalnością żywiołową, kobiecością najcudowniejszą⁸.

We fragmentach tych znać dążenie do stworzenia techniki pisania o grze aktorów filmowych, techniki niezależnej od dominującego w ówczesnych recenzjach teatralnych zdawkowego oceniania według przydatności do konkretnego *emploi*. Włast nie cofał się przy tym przed wyrażaniem uznania wobec gwiazd kina niemieckiego. Szczególne pochwały skierował pod adresem Emila Janningsa za rolę w *Hrabinie Paryża* (*Tragödie der Liebe*, 1923) oraz Conrada Veidta za występ w *Paganinim* (1923).

Przeważnie jednak w swoich tekstach surowo oceniał produkcję niemiecką, wciąż silnie reprezentowaną na polskich ekranach, choć ustępującą już miejsca filmowi amerykańskiemu. Zarzucał jej między innymi przeładowanie efektami, nadmierną drastyczność oraz wtórność. Pisał z nieskrywaną dezaprobatą: *Dramaty niemieckie starają się przytłoczyć widza niesłychaną rozrzutnością środków technicznych, liczbą statystów, specjalnie stawianymi budowlami i po tysiącokrotnie powtarzanymi efektami uroczystości i pożarów*⁹. Jego zarzuty można sprowadzić do jednego – braku naturalności. Smak Własta raziły sztuczność dekoracji oraz inscenizacji, a zwłaszcza nazbyt upozowane aktorstwo, które identyfikował jako spadek po minionym okresie rozwoju kina. Szczególnie niechętnie odnosił się przy tym do niemieckich ról duńskiej gwiazdy Asty Nielsen, którą brutalnie nazwał *chudą weteranką kinematografu*¹⁰. Jej występ w *Przepsaści* (*Der Absturz*, 1922) opisywał następująco: *Szarża, grymas, poza, melodramat z „Volkstheatru”, sentymentalizm ckliwy, zgrywanie się, nadmiar gestów, przeżywanie nazbyt zewnętrzne, bez skupienia i opanowania*¹¹.

Z kolejnych tekstów Własta jasno wynika, że był zwolennikiem realizmu pojmowanego jako swoista przezroczystość realizacyjna – konwencja pozwalająca widzom łatwo przyjmować świat przedstawiony jako prawdziwy. Swoje poglądy w tej materii wyraził w sposób następujący: *Dziwy w kinematografie to nie sobowtóry, nie skoki z dachu, nie kwiatki zamieniające się w tancerki. Woda zalewająca góry, którą widzieliśmy w „Nocy pełnej trwogi” jest o wiele bardziej oszupiającym efektem, niż wszystkie wizje dr. Mabuze (...). Tam, gdzie efekt jest prawdą, gdzie nie narzuca się sam w sposób natarczywy i ordynarny, oko zgadza się radośnie na najjaskrawsze kłamstwa*¹².

Dlatego Włast najpozytywniej wypowiadał się na temat filmów amerykańskich, a także francuskich, w których doceniał aktorski umiar, realizm oprawy, a także wysokiej klasy zdjęcia plenerowe. W swoich zapatrywaniach był jednak daleki od estetycznej ortodoksji. Beznamiętne odzwierciedlanie natury odrzucał jako naturalizm niewłaściwy dla sztuki ekranu¹³. W jednym z felietonów przedstawił propozycję powołania dwóch modelowych kin, których organizację wyobrażał sobie na wzór teatru – z odpowiedzialnym kierownictwem literackim, obowiązkową szatnią dla widzów oraz rzetelnie opracowanymi programami. Pierwsze z nich określił jako *popularne*, to jest *przeznaczone dla warstw najszerszych*¹⁴. Drugim miał być kinoteatr *kameralny*, w którym *zbieraliby się entuzjaści, smakosze i znawcy – ludzie przesyleni teatrem i ludzie zepsuci kinem. Na ekranie kinoteatru kameralnego należałoby wyświetlać rzeczy wyższe ponad przeciętność, rzeczy o fizjonomiach ciekawszych, poszukujące nowych dróg, zastanawiające ekspery-*

mentami gry i realizacji. Na przykład jednego wieczoru „Golem” ([Paul] Wegener) i „Janus Bifrons” ([Conrad] Veidt) albo „Fantom” ([Frida] Richard i [Alfred] Abel) i „Dr Caligari” (Werner Krauss). Niesamowite uczyły. Wykwity przerafinowanej kultury¹⁵. W repertuarze kina kameralnego krytyk wymienił wyłącznie filmy niemieckie i to z nurtu dość odległego od realizmu¹⁶.

Surowa ocena filmu polskiego w tekstach Własta ma – jak się zdaje – inne podłoże niż ogólna niechęć wobec obrazów niemieckich. O produkcji krajowej, zwłaszcza spod znaku Towarzystwa Udziałowego Sfinks, pisał z żalem: *są pieniądze, jest znakomity operator, trafiają się talenty wykonawcze. I co roku ciągnie się soliter beznadziejnych zlepków, tworzących nowy film, rekomendowany hałaśliwie we wszystkich pismach i na wszystkich rogach (...). Fabuła jest płodem hysterii, gra zaś w dalszym ciągu kiepskim teatrem*¹⁷.

W felietonach Własta często powracały docinki pod adresem krajowych reżyserów, scenarzystów i wykonawców. W tekście dotyczącym *Skrzydłatego zwycięzcy* (1924) pisał na przykład: *Pan [Henryk] Małkowski przysiąda, podskakuje, podnosi ramiona, macha głową, a zdaje mu się, że gra komiczny epizod dla kina. Talent pani Leny Heczynaszwili, rodem z Gruzji, leży rzeczywiście w gruzach*¹⁸. W artykułach poświęconych filmowi polskiemu, których Włast przygotował szczególnie dużo w pierwszej połowie 1924 r., znać jednak determinację w poszukiwaniu szans na poprawę sytuacji. Przeprowadzając gruntowną analizę *Niewolnicy miłości* (1923), felietonista pokusił się o sugestie realizacyjne dotyczące scenariusza, reżyserii, obsady ról oraz gry aktorskiej, a także montażu¹⁹. Taka postawa nie mogła zachwycać przedstawicieli branży filmowej zrzeszonych w Związku Przemysłowców Filmowych – wydawcy „Ekranu i Sceny”. Z pewnością musiała także drażnić reklamodawców – właścicieli biur wynajmu filmów – na których opierał się byt czasopisma. Sprawy nie mógł zapewne zmienić fakt, że obok generalnej krytyki *Niewolnicy miłości* i *Skrzydłatego zwycięzcy* Włast wydał pozytywną opinię na temat *Ślubowania* (*Tkhijes Khaf*, 1923) – filmu w reżyserii Zygmunta Turkowa powstałego przy udziale twórców związanych z teatrami żydowskimi²⁰. Bezkompromisowość i nieco apodyktyczny styl mogły być przyczyną, dla której *Impresje* w 1924 r. zaczęły ukazywać się rzadziej, by zniknąć zupełnie z początkiem 1925 r.

Możliwe jednak, że na stopniowe oddalanie się Własta od spraw filmu wpływ miały także jego indywidualne decyzje. Jako tekściarz w tym mniej więcej czasie odnowił swoją współpracę z kompozytorem Jerzym Petersburskim, z którym wypuścił sporo utworów wystawianych w ramach rewii w najpopularniejszych kabeletach stolicy. Nieco później podobną spółkę autorską zawiązał z Henrykiem Warsem. W drugiej połowie lat 20. przestała wystarczać mu rola dostawcy repertuaru i stałego współpracownika kabaretów. Stał się jednym z najaktywniejszych antrepreneurów warszawskich scen rozrywkowych. W założonym przez siebie Morskim Oku zaproponował nieobecny do tej pory na polskim gruncie model rewii wzorowanej na Folies Bergère i Casino de Paris, z którymi był doskonale obeznany dzięki częstym wizytom w Paryżu. W ten sposób Warszawa utraciła obiecującego krytyka filmowego, natomiast zyskała niezwykle przedsiębiorczego impresario, współautora takich przebojów, jak *Tango milonga*, *Jesienne róże* czy *Warszawo, piękna Warszawo*. Wydaje się przy tym, że Włast nigdy o kinie nie zapomniał. W jego rewiach można odnaleźć wiele bezpośrednich nawiązań do świata ekranu,

a także pomysłów, które mogą uchodzić za typowo filmowe. W programie *Przez dziurkę od klucza* Zizi Halama wcielała się w Gretę Garbo i Lilian Harvey, Janina Sokołowska w Jeanette MacDonald, Ludwik Sempoliński w Charliego Chaplina, a Feliks Parnell w Gary'ego Coopera²¹. Z kolei w przebojowej rewii *Warszawa w kwiatach* znajdował się obraz zatytułowany *Kobieta i bestia*, w którym – jak wspominał Sempoliński – *oczom widzów ukazywała się plastyczna makieta siedzącej małpy parometrowej wielkości z wielkimi łapami, z których wyskakiwała Loda Halama prawie naga i kusząca bestię. Małpa wodzila za nią oczami i poruszała łapami, chcąc ją uchwycić*²² – na cztery lata przed amerykańską premierą *King Konga* (1933) Mariana C. Coopera.

Trwający dwa lata okres współpracy Własta z „Ekraniem i Sceną” zaowocował zwartym cyklem cennych obserwacji przemian sztuki filmowej oraz nowości ekranowych. *Impresje*, mimo że wiele w nich ocen surowych, przepaja niezaprzeczalny entuzjazm dla kina. Erupcje autorskiej elokwencji sprawiały jednak, że od czasu do czasu w tekstach tych trafiały się błędy rzeczowe, takie jak deformacje tytułów filmów czy mieszanie nazwisk. Obok autentycznie przenikliwych opinii pojawiały się spektakularne omyłki, które jednak tylko czas mógł zweryfikować. Dla przykładu, po wspomnianym *Ślubowaniu* Włast z charakterystycznym zdecydowaniem orzekł, że 25-letnia Ida Kamińska – wiele lat później nominowana do Oscara za rolę w *Sklepie przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*, 1965) – *na ekran nie nadaje się*²³. Zapalczywy, pełen emocji stosunek do kina wyraźnie odróżnia felietonistykę Własta od nie mniej entuzjastycznych, ale przesyconych ironią tekstów Słonimskiego. Prawdziwa przepaść oddziela ją od zdystansowanej analizy krytycznej właściwej piśmom Karola Irzykowskiego poświęconym kinu. Jednakże te trzy cykle oświetlają się w interesujący sposób, między innymi dlatego, że dotyczą niemal tych samych filmów wyświetlanych na ekranach Warszawy w pierwszej połowie lat 20. Na przykład produkcje z Jackiem Cooganem – dziecięcą gwiazdą wypromowaną dzięki *Brzdącowi* (*The Kid*, 1921) Charliego Chaplina – Słonimski odnotowywał obojętnie jako ciekawostkę kinematograficzną²⁴, Włast unosił się nad ich szczerością, a kilkuletniego chłopca mianował *wielkim i skończonym artystą*²⁵, zaś Irzykowski odnosił się do nich z odrazą jako do *obliczonych na frekwencję matek i dzieci (...) cukierni sentymentalnych słodczy*²⁶. Jeżeli teksty filmowe tych trzech autorów uznać za istotne próby praktycznego badania kultury masowej na polskim gruncie, to publicystykę Własta wypada postrzegać jako najbardziej wyczułoną na zapatrywania ulicy. Zawsze gdy jego sympatie estetyczne rozmięły się z wyborami ogółu widzów, krytyk próbował fakt ten racjonalnie wytłumaczyć. Przeniknięcie gustu tłumu, połączone z dążeniem do jego uszlachetnienia, wydaje się – oprócz szczerzej pasji filmowej – główną motywacją cyklu *Dziesiąta Muza* (*Impresje*). Dlatego w tekstach tych można znaleźć wiele odniesień do reakcji publiczności kinowej, frekwencji oraz metod i skuteczności reklamy.

Warto podkreślić, że Włast sam należał do twórców kultury masowej. Jego teksty piosenek były często krytykowane za schlebienie „niskim” gustom oraz brak aspiracji artystycznych²⁷. W zarysowanym kontekście wydaje się to jednak raczej dowodem na jego doskonale rozeznanie w preferencjach publiczności.

Autorska świadomość oraz zorientowanie na odbiorcę sprawiają, że felietony pisane przez Własta dla „Ekranu i Sceny” przedstawiają dziś szczególną wartość historyczną i socjologiczną. Ich jakość literacką potęguje żywy język oraz fakt, że

sytuują się w pobliżu tekstów Słonimskiego i Irzykowskiego. Cykl *Dziesiąta Muza (Impresje)* pozostaje bez wątpienia ważnym elementem niezwykle bogatego okresu w dziejach polskiej publicystyki filmowej, w którym za pióra recenzenckie chwyciły znakomitości świata kultury, dając tym wyraz sympatii wobec kina i jego przyciągającej siły.

Andrzej Włast – wybitna postać przedwojennego kabaretu, współautor pamiętanych do dziś przebojów muzycznych oraz zdolny krytyk filmowy – zginął w 1941 lub 1942 r., zastrzelony podczas próby ucieczki z warszawskiego getta²⁸.

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

¹ Por. B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995, s. 225-231.

² Informacje biograficzne głównie na podstawie: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, red. Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973; D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1900-1939*, przedm. S. Grodzieńska, Iskry, Warszawa 2007.

³ W 1922 r. Andrzej Włast na łamach „Przeglądu Teatralnego i Kinematograficznego” zamieścił kilka recenzji poświęconych spektaklom teatrów muzycznych, nie był więc osobą zupełnie nową w redakcji.

⁴ A. Włast, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 3, s. 2.

⁵ Tamże, s. 3.

⁶ A. Włast, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 4, s. 4.

⁷ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 6, s. 1.

⁸ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1924, nr 15, s. 2-3.

⁹ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 7, s. 2.

¹⁰ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 3, s. 3.

¹¹ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 16-17, s. 12.

¹² Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 5, s. 2.

¹³ Por. tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1924, nr 2, s. 3-4.

¹⁴ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 16-17, s. 23.

¹⁵ Tamże, s. 12.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że snując rozważania na temat celowości powstania w Warszawie kin o specjalnych standardach, Włast rozwijał koncepcję Słonimskiego, który w 1922 r. apelował o utworzenie „kina retrospektywnego”. Głosy nawiązujące do powołania w stolicy takiej instytucji będą powracały niejednokrotnie, ale w dwudziestoleciu międzywojennym nie doczekają się realizacji.

¹⁷ A. Włast, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 24-25, s. 2.

¹⁸ Tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1924, nr 7, s. 2.

¹⁹ Por. tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1924, nr 1.

²⁰ Por. tenże, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1924, nr 6.

²¹ Por. D. Michalski, dz. cyt., s. 121.

²² L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 388.

²³ A. Włast, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1924, nr 6, s. 5.

²⁴ Por. A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wybór, wstęp M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007, s. 131.

²⁵ A. Włast, *Dziesiąta Muza (Impresje)*, „Ekran i Scena” 1923, nr 16-17, s. 11.

²⁶ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, WAiF, Warszawa 1977, s. 223.

²⁷ Por. K. Wroczyński, *Kabaret*, w: *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsценkach*, red., wstęp K. Rudzki, Iskry, Warszawa 1959, s. 205; J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, w: tamże, s. 430.

²⁸ Por. D. Michalski, dz. cyt., s. 126.