

# Szczęśliwy filmowiec, czyli „Edison” znad Wisły

JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA

Latem 1926 roku pogoda była kapryśna. W Kazimierzu Dolnym rozpoczynał się tymczasem czwarty już plener malarski warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i ferajna uczniów Tadeusza Pruszkowskiego – *największego po wielkim kazimierskiego męża*<sup>1</sup> – zjechała gromadnie do miasteczka. Niezależnie od panujących warunków atmosferycznych trwało tam gorące *Lato Prusza*<sup>2</sup>, przeciągające się z powodzeniem aż do pierwszych listopadowych przymrozków, kiedy to *najwelsza halastra pod słońcem*<sup>3</sup> przerywała na kilka miesięcy artystyczną „okupację” Kazimierza. Temperaturę pleneru podgrzewał cały czas sam Pruszkowski, emitując ze swojego „Białego Domku” przy ulicy Nadrzecznej 48 słoneczną, zasilającą całe otoczenie, energię. *Bo w potężnym ciele Prusza, wiecznie młoda siedzi dusza, czasem śmieży, czasem wzrusza, ale wciąż się rusza, rusza... i innych do ruchu zmusza*<sup>4</sup> – pisali w imieninowej laurce rozkochani w nim uczniowie. Tego lata ruchliwa Pruszońska dusza zapragnęła gwałtownie nowych wyzwań. Postanowił nakręcić film. Jak postanowił, tak też uczynił, angażując do tego przedsięwzięcia własne środki finansowe oraz zaprzyjaźnione zasoby ludzkie. *Słońce jest, słońca nie ma. Kręcę mimo wszystko...*<sup>5</sup> – zapewniał w gorączkowym zapale neofity.

Film nie był pierwszą ani jedyną ekstrawagancją Pruszkowskiego. Przeciwnie, najmłodszy profesor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych był znany z niezliczonych, a namiętnych pasji, którym kolejno ulegał. Uprawiał zapasy, wioślarstwo i lekkoatletykę, strzelał z łuku lub dla odmiany śpiewał akompaniując sobie na mandolinie, bałajce czy gitarze. Był także zapalonym automobilistą, motorowozystą oraz hodowcą koguta imieniem Makbet. Największą pasją Pruszkowskiego było jednak lotnictwo, które angażowało go w stopniu nie mniejszym niż sztuka. Uczył się latać w pionierskiej grupie sportowców-cywilii i szybko stał się jednym z najbardziej czynnych propagatorów lotnictwa sportowego w Polsce. Należał do grona założycieli Aeroklubu Warszawskiego, był także jego prezesem, a nieco później przewodniczącym Rady Aeroklubu w Polsce. Na pełne humoru felietony Pruszkowskiego w „Skrzydlatej Polsce” czekało całe środowisko lotnicze, które zawojował zapałem, sportowym duchem i nadzwyczajną charyzmą. *Nie przypominam sobie* – pisała Helena Okołowicz-Grzeszczykowa – *żadnych lotniczych zawodów, żadnej uroczystości, na której Prusz nie trzymałby mowy. Każdy chciał,*

liczył na to, że Prusz będzie mówił<sup>6</sup>. On zaś mówił chętnie, dowcipnie i ze swadą. Działania o charakterze reprezentacyjno-propagatorskim były jednak jedynie tłem jego aktywnej praktyki lotniczej. Latał dużo i brawurowo, niekiedy zadziwiająco kolegów swymi odważnymi wyczynami powietrznymi<sup>7</sup>. Uczestniczył w wielu zawodach samolotowych, często przylatywał też swoją awionetką na plenery, a na użytek tych wypraw zorganizował nawet prowizoryczne lądowisko w pobliskiej Bochothnicy. Kilka lat później, w drugiej połowie lat 30., kiedy budował już na kazimierskim wzgórzu swój kamienny kasztel, wznosił go na skraju parceli, tak by reszta powierzchni mogło zająć prywatne minilotnisko.

Film był zatem jedną z wielu ekscytujących atrakcji, jakich dostarczała znajomym i studentom Pruszkowskiego jego wulkaniczna energia i niewyczerpana fantazja. *Prusz pisał się i fermentował jak młode wino, używał życia, które dawało się samo z usługomością ofiarowywać mu wszystkie swe powaby*<sup>8</sup> – pisał kolega ze szkolnej ławy Zygmunt Kamiński. Ze szkoły tej – V Gimnazjum rządowego w Warszawie – został skądinąd Pruszkowski wyrzucony, tuż po tym jak, niesiony nieopanowanym temperamentem malarskim, dorysował *niezbyt stosowne uzupełnienie*<sup>9</sup> na portrecie carycy Katarzyny II. Ów pamiętny incydent relacjonował po latach za smakiem, nawet jako rektor Akademii Sztuk Pięknych, kokietując słuchaczy swym dwuklasowym cenzusem. Tę właśnie zadziorność uwielbiali jego uczniowie, dla których *bujny i cygański*<sup>10</sup> profesor miał zawsze wielką sympatię oraz życzliwość wolną od wszelkich konwencjonalnych formuł. Nazywali go poufale Grubasem, lecz koleżeńskie stosunki pracownicze, tak dalekie od zwyczajowej pryncypialności i dystansu, nie naruszały bynajmniej fundamentów relacji mistrz – uczeń. Kiedy został rektorem, zasady te nie zmieniły się. *Jeszcze jeden łańcuch nałożono na niezależny temperament Prusza, ale on i w tej dziedzinie znalazł swój własny styl i sposób bycia. Obyło się bez togi, berła, cylindra, jakoś i nam, i studentom dobrze z tym było*<sup>11</sup> – wspominał Wojciech Jastrzębowski.

Pruszkowski spełniał się w roli nauczyciela, lubił „profesorować”<sup>12</sup> i dysponował niespotykaną intuicją pedagogiczną, która w połączeniu z osobistą charyzmą oraz bezpośrednim stosunkiem do uczniów przynosiła niezwykle rezultaty. Sam jako artysta miał *wielką łatwość pędzla*<sup>13</sup>, która sprawiała, że opanowane w wysokim stopniu malarskie rzemiosło nie dostarczało mu dostatecznie stymulujących wyzwań. Oddawał się więc z pasją swoistej *twórczości wychowawczej*<sup>14</sup>, stając się szybko najpopularniejszym akuszerem nowych malarskich talentów. Jedną z jego ulubionych uczennic – Teresa Roszkowska – wspominała: *Profesor Pruszkowski był wspaniałym kolegą, wspaniałym przyjacielem i wspaniałym pedagogiem. On miał jakieś specjalne chwytaki doprowadzenia nas, żebyśmy uwierzyli, że my jesteśmy geniusze. Inaczej to byłoby gorzej... I każdy robił jak najlepiej, starał się jak najwięcej, a on nas chwalił i chwalił, a myśmy rośli jak na drożdżach*<sup>15</sup>. W tej atmosferze nieustającego wsparcia, uznania i akceptacji ugruntowywało się w młodych malarzach przekonanie o słuszności wybranej drogi oraz wiara we własne siły. Nie było wyzwań zbyt odważnych ani ambicji zbyt wygórowanych w świetle jowialnego „Grubasa”, który z upodobaniem deklarował: *ja i pudła nauczę malować, byle tylko chciał*<sup>16</sup>. Na tej właśnie urodzajnej glebie, bogatej w naturalne surowce fantazji, determinacji i brawury, mogły kiełkować z powodzeniem liczne ziarna najdziwniejszych pomysłów Prusza, pomiędzy którymi znalazł się także szalony

projekt kinematograficzny. *Przewracamy Kazimierz do góry nogami*<sup>17</sup> – wspominał niezwykle, letni plan filmowy Feliks Topolski.

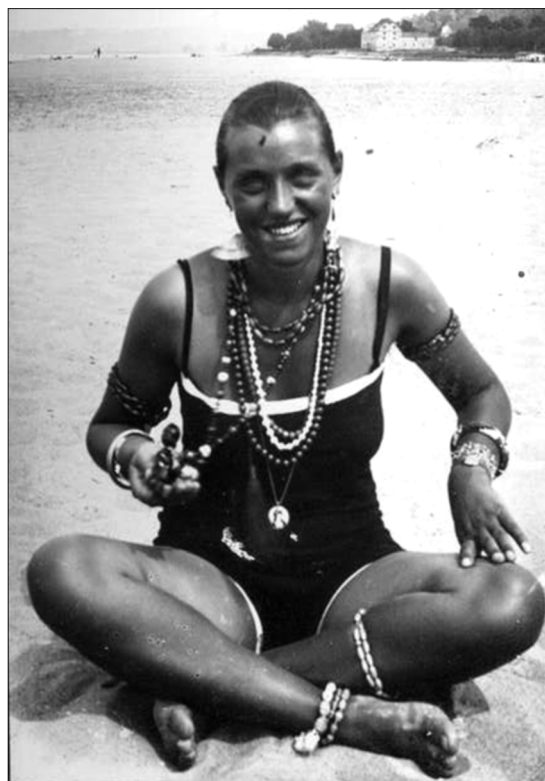
Uczniowie Pruszkowskiego zgodnie podkreślali, że ulubionym powiedzeniem profesora było: *nie święci garnki lepią*<sup>18</sup>. To hasło powtarzał im wielokrotnie w malarskiej pracowni, zachęcając do odważnych poszukiwań artystycznych. Było ono osią Pruszkowskiej filozofii życiowej i jej zasadniczym założeniem, na którym został ufundowany jego wyjątkowy światopogląd. Z tym też hasłem na sztandarach zajmowali „pruszkowiaczy” kolejne terytoria artystyczne, opanowywali niezbrane techniki malarskie i podejmowali nowe wyzwania. Powiedzenie musiało rozbrzmiewać szczególnie głośno również pamiętnego lata 1926 r., kiedy Grubas postanowił zostać filmowcem. Informacja o tym, że *profesor Pruszkowski z miłośnika przekształca się obecnie niemal na fachowca*<sup>19</sup>, zelektryzowała środowisko. Zapanowało powszechne zdumienie, a głosy uznania przeplatały się z ironiczną nutą lekkiej przygany ze strony niektórych znawców tematu. Jeden ze sprawozdawców prasowych notował: *Historia filmu Tadeusza Pruszkowskiego jest właściwie świetnym, groteskowym scenariuszem i Amerykanie zapłacili by za nią krocie! Dzielnym malarz, profesor Szkoły Sztuk Pięknych, dochodzi pewnego dnia do wniosku, że nie święci garnki lepią – zwłaszcza nie ci tureccy święci, którzy się podają za fachowców i czekają w kawiarni na łatwowiernego kapitalistę. Teddy – nazwijmy tak naszego bohatera – zdobywa aparat, wiezie go do Kazimierza nad Wisłą, mobilizuje kolegów, uczniów, Berka, Jankla, żydów, krowy, chłopów, przewoźników, zamienia starą, poczciwą mieścinę w Hollywood w słonecznej Kalifornii i – tak sobie z niczego – tworzy ku przerażeniu tubylców film spektaklowy*<sup>20</sup>.

Produkcja nosiła tytuł *Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce* i była to, jak głosiły reklamy prasowe, *arcywesoła historia naiwna w 12-u rozdziałach z prologiem, bez epilogu*<sup>21</sup>. Wystąpili amatorzy – młodzi malarze wybrani spośród uczniów Pruszkowskiego. Film był niemy, pełnometrażowy, poprzedzony zwyczajową wówczas krótkometrażówką, a scenariusz napisał Pruszkowski wraz z uczniami: Feliksem Topolskim i Zygmuntem Jurkowskim. Aparat filmowy Debris został wypożyczony z Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które użyczyło również czarno-białej taśmy filmowej oraz sprawowało protektorat nad produkcją. Resztę kosztów finansowych poniósł sam Teddy, który stanął też osobiście za kamerą. Nie miał uprzednio żadnych doświadczeń operatorskich i jak sam przyznawał, jego wiedza fachowa ograniczała się do tego, że *w ogóle kręci się korbką*<sup>22</sup>. Kinematografia interesowała go jednak *zawsze od początku istnienia*<sup>23</sup>, zakładał więc, że również tym razem pasja ukoronuje jego wysiłki sukcesem. Początki okazały się wyjątkowo trudne. *Kiedy dostałem ów aparat z Departamentu – wspominał – spędziłem przydługą godzinę na oglądaniu aparatu i raczej domyślaniu się jego przyszłych funkcji. Żadnego „sposobu użycia” nie dołączono, a do fachowców nie pozwalała mi zwrócić się wrodzona skromność. Domyślałem się wszystkiego... prawie wszystkiego*<sup>24</sup>.

Bez doświadczenia, czy choćby teoretycznej znajomości przedmiotu, bez „podręcznika użytkownika” ani wsparcia ze strony profesjonalistów błędził Prusz po nieznanym sobie terenie, zdany jedynie na własną techniczno-artystyczną intuicję oraz szczęśliwy przypadek. Na tej drodze dokonywał raz po raz „wielkich odkryć”, które okazywały się zazwyczaj podstawowymi wiadomościami z zakresu obsługi aparatu filmowego. I tak, po nakręceniu około dwustu metrów negatywu,



Kazimierz Dolny, połowa lat 20. XX w.



Teresa Roszkowska



Teresa Roszkowska (słuchająca serenady Eliasza Kanarka)



Eliasz Kanarek



Teresa Roszkowska

wpadł na trop *filuternej lupki*, która pozwoliła mu nareszcie regulować ostrość obrazu. *To odkrycie nappełniło mnie niewysłowioną radością* – relacjonował. – *A przecież okazało się, że moje „200 metrów” zdjęte w zupełnej nieświadomości „lupki” – są zupełnie dobre i zdadne do użytku!*<sup>25</sup> Wydaje się, że słowa te nie są bynajmniej częścią przechwałki. Dobrą jakość pracy operatorskiej Prusza potwierdzało także wielu recenzentów, a jeden z nich notował z uznaniem: *Zdjęcia są bardzo jasne, bardzo czyste i traktowane po malarsku*<sup>26</sup>. Szczęście zaczęło jednak z czasem opuszczać początkującego Pruszkowskiego. Coraz częściej musiał uczyć się na błędach, które naznaczały heroiczny okres jego filmowych wyczynów śladami bolesnych minikatastrof. Jedną z nich zapamiętał szczególnie dokładnie: *Odkryciem Ameryki było dla mnie również istnienie tzw. kluski, która powstaje ze zdrapywanej emulsji w zbyt ciasnej ramce. Zanim domyśliłem się istnienia tej potrawy – tak prozaicznej, a tak niebezpiecznej w aparacie kinowym – kręciłem „na siłę”, tak długo, aż mi się perforacje w taśmie przerwały. Z jakimi trudnościami było połączone kręcenie w tych warunkach, może ocenić tylko... Edison. Trudno, to są niedole wynalazcy!*<sup>27</sup>

Podobne rozterki przeżywała wraz z Pruszem cała rozemocjonowana ekipa filmowa, na czele z debiutującą na ekranie obsadą aktorską. O jej składzie zdecydował autorytatywnie sam Pruszkowski, uwzględniając w swym wyborze bądź wybitną urodę uczennic, bądź predyspozycje do ról charakterystycznych wykazywane przez niektórych malarzy. Tym sposobem w postaci dwóch głównych bohatererek wcieliły się studentki, które w opinii Pruszkowskiego szczególnie *były predestynowane przez hojną naturę do pierwszych ról*<sup>28</sup>. Zasadnicze znaczenie miała także efektowna odmienność typów urody młodzieńskich artystek. Stanowiła ona jedną z wielu par kontrastów wizualnych, które z upodobaniem stosował w swoim filmie Prusz-reżyser. Dopelnieniem zmysłowej, egzotycznej urody Teresy Roszkowskiej – drapieżnego *wampa kazimierskiej malarii*<sup>29</sup>, była więc subtelna słowiańska *blond-wiochna*<sup>30</sup> – Janina Konarska. Pomiędzy dwiema pięknosciami miotał się zaś w miłosnych rozterkach główny bohater grany przez Eliasza Kanarka. Malarz został wybrany do tej roli *ze względu na nazwisko i wybitną powagę, nieliczącą co prawda z zawodem i młodym wiekiem*<sup>31</sup>. W drugiej głównej roli męskiej wystąpił Marian Szymanowski – *polski Buster Keaton*<sup>32</sup> – którego flegmatyczność miała stanowić komiczną przeciwwagę dla rozgorączkowanej postaci kreowanej przez Kanarka. Skład obsady uzupełniali: piękna żona Teddy’ego – Zofia Katarzyńska-Pruszkowska, Feliks Topolski, Jan Zamoyski, a także, jak donosił już sam Pruszkowski, *architekt p. Łapiński i pewien dyrektor banku, konspirowający swe nazwisko ze względu na rodzinę i... ekonomiczne położenie kraju*<sup>33</sup>. Ważną rolę odegrało w filmie również liczne grono miejscowych naturszczyków, a przede wszystkim *polska Sierra Nevada*<sup>34</sup> – Kazimierz nad Wisłą, o którego wybitnej „kreacji” rozpisywała się z uznaniem krytyka. W zachwytach nad miasteczkiem wtórował recenzentom także sam Pruszkowski, przekonując: *To najlepszy, najznakomitszy polski aktor filmowy! Mówię to bez żadnej przesady! Woda, skały, wąwozy, architektura... i wszystko za darmo!*<sup>35</sup>

Nie tylko Kazimierz „grał” nieodpłatnie. Honorariów nie otrzymywała również ekipa malarska aktorów-ochotników, traktująca całe przedsięwzięcie jako kolejne, lokalne święto *kraju groteski*<sup>36</sup>. W orbicie Pruszkowskiego, gdzie *całe życie kipiło*<sup>37</sup>, młodzież artystyczna zdążyła już bowiem przywyknąć do stałego dopływu nowych, nieznanych atrakcji. Wszystko podlegało tam Pruszowemu prawu do nie-

kończącej się frajdy, lub odzwierciedlało filozofię *uroków życia*<sup>38</sup> jego pięknej żony. Tym sposobem coroczne plenery w Kazimierzu zlewały się w pamięci młodych malarzy w *łańcuch kolorowy, wesoly bujnych godzin*<sup>39</sup>, pomiędzy którymi można było znaleźć czas na najniezwyklejsze działania, w tym także na film. Nikt z obsady aktorskiej nie dysponował oczywiście żadnym fachowym przygotowaniem, a w jedyne doświadczenia o pokrewnym charakterze wyposażył swych uczniów sam Prusz, lubujący się w swoistej teatralizacji życia. W jego świecie wszystko podlegało efektownemu przetworzeniu, każda czynność nabierała cech rytualnych, każde wydarzenie było celebrowane w sposób szczególny i nadzwyczajny. Takie cechy nosiły huczne obrzędy przyjęcia do pracowni, następnie cechowy system nauki, czy wreszcie słynne, paramasońskie wyzwoliny. Ten teatralny wymiar życia uwidaczniał się także szczególnie wyraźnie na kazimierskiej plenerowej scenie *Lata Prusza*, gdzie *życie wydawało się teatrem, a świat dekoracją*<sup>40</sup>. Trafnie opisała to Kuncewiczowa: *Formalnie pretekstem letnich sesji akademickich w Kazimierzu było malowanie w plenerze, ale główną czynność stanowiła cygańska commedia dell'arte w stylu witalistów zakochanych w obiektywnym rzemiośle i urodzie życia. Młodzi malarze wraz ze swoim ulubionym Pruszem tyleż malowali, co pływali, żeglowali, przebierali się za pasterzy i dzikusów, klasyczne amantki, rozbójników i duchy, a nade wszystko romansowali w sposób rzekomo żywiołowy, a właściwie szalenie aktorski. Biedę rybaków, sklepikarzy i kmiotków traktowali jak egzotyczne tło, od którego tym jaskrawiej odbijały ich kostiumy i aspiracje. Żyli odrębnym życiem kolibrów, unoszących się w słońcu nad trzęsawiskiem dżungli*<sup>41</sup>. W Kazimierzu każdy element codzienności wymagał artyzmu w pełnym wymiarze godzin i pomysłów. Kreatywność była tam walutą, za którą można było uzyskać przepustkę do świata Prusza i bilet wstępu na letnie „występy” warszawskiej malarzki. Kreatywność ta podlegała jednak nieustannej weryfikacji, której bezlitosną areną był kazimierski rynek, na którym ludzie wyglądali jak na scenie<sup>42</sup>.

Właśnie w tym codziennym, „teatralnym” treningu, jaki odbywali malarze na wszystkich naturalnych „scenach” miasteczka, upatrywać musiał Pruszkowski szanse powodzenia swego filmowego projektu. Sukcesy szkolnych szopek, popularność pracownianych obrzędów, nieustanny festiwal pomysłów młodych artystów: *wszystko to dawało niejaka pewność, że ta rodzina wesółków zaadoptuje bezdomną muzę ekranu, niedostatecznie pewną swego pochodzenia*<sup>43</sup>. O jej bezdomności Prusz był niezbitnie przekonany, a utwierdzał go w tej pewności niepokojący, jego zdaniem, dryf młodej muzy w stronę „wybrzeży” teatru. Jako zapalony wielbiciel kina dostrzegł też pewną prawidłowość, rządzącą jego własnym odbiorem kolejnych filmowych produkcji. Odkrył bowiem, że wartością, którą sam w kinematografii ceni najwyżej, jest oryginalność i piękno kadru, dostarczające mu wzruszeń silniejszych i głębszych niż świetny scenariusz czy doskonała gra aktorów. *Zrodziło się tedy we mnie podejrzenie – pisał – że sztuka kinematograficzna jest dziedziną zbliżoną raczej do sztuk plastycznych aniżeli do teatru, do którego, zwłaszcza na początku, usiłowano ją zbliżyć za wszelką cenę. Postanowiłem zdobyć odpowiedź drogą własnych doświadczeń*<sup>44</sup>.

Ta wypowiedź umiejscawia reżyserski debiut Prusza we właściwym świetle i w odpowiednim kontekście. Tłumaczy motywy wyjściowe podjęcia filmowego wyzwania, sposób jego realizacji, a nawet nietypową jak na owe czasy metodę operatorską. Pruszkowski, w poszukiwaniu upragnionego piękna kadru, nie stronił bowiem

od ostrych, prawdziwie malarskich kontrastów światła i cienia<sup>45</sup>. Był to niejako „produkt uboczny” zdjęć plenerowych, wykonywanych przy niepełnej znajomości warsztatu operatorskiego, niemniej efekt finalny był świeży i zaskakujący. *Jeżeli czyjaś twarz jest przyciemniona – pisał jeden z recenzentów – to dlatego, że słońce za mocno świeciło, jeżeli czyjaś ręka mignęła zbyt szybko, to dlatego, że gest radości był zbyt porywczy! I to jest właśnie tak urocze, tak pociągające w tym filmie. Technicznie obraz jest bardzo dobry – przecież to pierwszy raz!*<sup>46</sup> Głosy były jednak podzielone. Podczas gdy część krytyków skłonna była łaskawie usprawiedliwiać drobniejsze błędy debiutanta, inni bezlitośnie wytykali Teddy’emu wszystkie kinematograficzne potknięcia. Dla wielu recenzentów samo publiczne prezentowanie *pierwszych, bardzo niedojrzałych owoców naiwnego dyletantyzmu*<sup>47</sup> było niedopuszczalne. Pojawiły się nawet głosy, że film Pruszkowskiego to *plama na organizmie naszego domowego przemysłu kinematograficznego*<sup>48</sup>. Niezwykła malarskość kadru nie uszła jednak uwagi krytyków. Wielu doceniało „improwizatorski charakter”<sup>49</sup> przedsięwzięcia i podkreślało korzyści płynące ze specyfiki sytuacji: *Utalentowany malarz zabiera się do kina. Oko ma „nastawione” przez najlepszej optyka – talent patrzenia „plastycznie”. Wszystko widzi, każdy kontrast, każde uwypuklenie czy przerysowanie*<sup>50</sup>.

Szczególne wyczulenie malarza na urodę fotograficznego ujęcia wydaje się zjawiskiem naturalnym. Warstwa estetyczna filmu, budowana w oparciu o uważne studium kadru, w oczywisty sposób musiała monopolizować uwagę Tadeusza Pruszkowskiego. Teddy Pruszkowski szedł już jednak o krok dalej, usiłując przekształcić swój własny, typowo malarski sposób pojmowania pracy operatora filmowego w uniwersalną metodę kinematograficzną. *Coraz mniej teatru, a coraz więcej plastyki. Oto hasło przyszłości*<sup>51</sup> – powtarzał z naciskiem. W swoich projektach mógł liczyć na poparcie niektórych krytyków, którzy po *chorobach dzieciennych naszego filmu krajowego*<sup>52</sup> zalecali rekonwalescentowi plastyczne sanatorium. Stosowne remedium wskazywał m.in. Bruno Winawer: *Do pracy w filmie polskim należy zaprząć malarzy, plastyków*<sup>53</sup>. W innym miejscu wymieniał już większą grupę potencjalnych „lekarzy” polskiej kinematografii: *należy się zwrócić przede wszystkim do zrzeszeń artystycznych, do plastyków, do malarzy, do pejzażystów, do dekoratorów, do ludzi, którzy kraj znają i krajobraz czują*<sup>54</sup>. Tym pomysłem wtórowały też często głosy aprobotaty dla samego Pruszkowskiego, który *zapraagnął pokazać, że nie Hertze filmy kręcą, że człowiek prywatny może pokazać więcej smaku i pomysłowości od naszych zawodowych dręczycieli*<sup>55</sup>. Zdaniem niektórych: „dyletant”, *ale artysta od razu przewyższa naszych żalonych kinematograficznych fachowców*<sup>56</sup>.

Szersza publiczność miała okazję osobiście zweryfikować te sądy już 10 grudnia 1926 r., kiedy to *Szczęśliwy wisielca, czyli Kalifornia w Polsce* zagościł na ekranie warszawskiego kina. Ta długo *oczekiwana premiera pierwszego filmu groteskowego*<sup>57</sup> odbyła się punktualnie o godzinie 18.00 w kinoteatrze Splendid w Galerii Luxenburga przy ulicy Senatorskiej 29. Kino pokazywało film przez niecały tydzień, w kolejny czwartek, 16 grudnia, zastępując go już *Urwisem* z Colleen Moore. Rozżalony współautor scenariusza Feliks Topolski notował: *tw. branża podstawia nam nogę – zawistna. Publika nie przychodzi – klapa*<sup>58</sup>. Aby ratować losy produkcji i zachęcić opornych widzów do zapoznania się z filmem, wydrukowano niezwłocznie specjalną „ulotkę reklamową”<sup>59</sup>. Miała ona wprowadzać w surrealistyczny nastrój *Szczęśliwego wisielca* i przełamać niechęć do amatorskiego filmu warszawskiej malarii. Na arkusikach o wydłużonym formacie, wśród zabaw-





Teresa Roszkowska



Kazimierz Dolny, połowa lat 20. XX w.

nych rysunkowych „fotosów” rozpoczynała się jej agitacyjna treść: *Powieś się, a będziesz szczęśliwy. Nie wierzysz? Idź na film pt.: „Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce” do kina Splendid, a przekonasz się!* W ślad za tym wstępem rozwijała się nonsensowna, pełna absurdalnych sformułowań lista niedorzecznych okoliczności, w jakich twórcy filmu zalecali zapoznanie się z Prusową produkcją: *Jeżeli chcesz uświadomić dziecko, a nie wiesz jak; Jeżeli jesteś przyjacielem Francji i Francuzów; Jeżeli szukasz posady, a nie wiesz o pokładach złota w Polsce; Jeżeli przychwyciłeś swą ciotkę na gorącym uczynku kradzieży znaczków pocztowych; Jeżeli jesteś niezdrów uczuciowo; Jeżeli nie możesz latać aeroplanem; Jeżeli ci dokuczają odciski; Jeżeli zdecydowanie stoisz na swej platformie politycznej; Jeżeli znałeś osobście Zielińskiego; Jeżeli szanujesz nastroje artysty; Jeżeli jesteś przypadkiem obywatelem m. st. Warszawy; Jeżeli cię bratanica opuściła; Jeżeli doszedłeś do przekonania i uważasz; Jeżeli jesteś denatem; Jeżeli nie chodzisz do kina; Jeżeli nie możesz wygrać w karty 100 tysięcy złotych; Jeżeli duma cię rozpiesza; Jeżeli nazywasz się przypadkiem Pyfello; Jeżeli jesteś chytry; Jeżeli chcesz udelikatnić cerę; Jeżeli nie widziałeś czeku wystawionego na 20.000.000 dolarów; Jeżeli jesteś jeszcze dzieckiem; Jeżeli cię starość przygniata; Jeżeli masz chęć; Jeżeli ci stoi kością w gardle...*

Amatorom podobnego surrealistycznego dowcipu zwielokrotnioną jego dawkę gwarantowały kinowe projekcje. Precyzyjne odtworzenie fabuły *Szczęśliwego wisielca...* jest dzisiaj niemożliwe, ponieważ taśma filmowa spłonęła w powstaniu. Wiadomo jednak, że była to naszpikowana absurdalnym humorem historia miłosnych perypetii dwóch par. Wedle początkowego zamysłu Prusza film miał być króciutkim obrazem ilustrującym kazimierskie wakacje malarzy. Z czasem *omawiany na wesoło scenariusz rozrastał się*<sup>60</sup>, a zwięzła przypowieść przybierała rozmiary coraz bardziej pokażne. Ostatecznie historię zamknięto w półtoragodzinną całość, dzieloną na 12 rozdziałów, których humorystyczna konwencja odpowiadała już w pełni pierwotnym planom Teddy’ego. Pruszkowski zapewniał: *typ groteskowego filmu był z góry przesądzony zarówno ze względu na wykonawców – urwisów „pierwszej konstelacji”, jak i moje zdecydowane upodobanie do Dickensa, Marka Twaina i innych Moralistów*<sup>61</sup>. Tym sposobem powstała unikatowa tkanka filmowa, stanowiąca bazę dla wielowątkowej opowieści-układanki. *Scenariusz, jaki mogli wymyśleć młodzi malarze na urlopie, w słońcu, w wodzie, na piasku, z ładnymi koleżankami i... bez pieniędzy, mógłby zawstydzić niejednego oficjalnego humorystę*<sup>62</sup> – pisano.

Zasadniczym wątkiem filmowej intrygi były starania dwóch biednych malarzy o rękę posażnej panny (Teresa Roszkowska). Fortuna, zdaje się, sprzyja Pawełkowi (Marian Szymanowski), który niespodziewanie odkrywa w ruinach pozostawioną przez bandytów kopalnię złota. W ślad za niezwykle uśmiechem losu pojawiają się też coraz bardziej życzliwe uśmiechy dziewczyny, rozważnie lokującej uczucia oraz własny, potężny kapitał. Ten obrót spraw bezlitośnie eliminuje z miłosnego wyścigu drugiego zalotnika – Gawełka (Eliasz Kanarek), który postanawia zakończyć swą niedolę w sposób radykalny i ostateczny. Nieodgadniony los jednak po raz kolejny krzyżuje jego plany. Kiedy *szczęśliwy wisielec* próbuje się powiesić, sznur się urywa gdy usiłuje się utopić, zostaje wyciągnięty z topieli. W trakcie dramatycznej akcji ratunkowej, zgodnie z surrealistyczną konwencją filmu, wypuszcza ustami *imponujące strugi pełne rybek*<sup>63</sup>. Ukojenie przychodzi dopiero wówczas, gdy *odkrywa gorące i wierne serce, obok którego poprzednio przechodził obojętnie*<sup>64</sup>. Gorącym sercem, jak również bujną urodą dysponuje druga główna boha-

terka (Janina Konarska), której obecność wprowadza pożądane natężenie pierwiastków kobiecych na ekranie.

Kontrastowa uroda obu „aktorek” niewątpliwie urozmaicała atrakcyjne, malarzkie kadry Prusza. Konstrukcja fabuły i uwaga widzów koncentrowały się jednak w głównej mierze na postaci granej przez śniadą jak Indianka Roszkowską. Film rozpoczynał się sceną, w której z tłumu plażowiczów, jak Wenus z morskiej piany, wyłaniała się jej powabna sylwetka<sup>65</sup>. W zgrabnym kostiumie kąpielowym, ze sznurami koralu i muszelek *krajowa piękność z wysp Samozańskich na piasku wygląda jak z obrazu Gauguin’a*<sup>66</sup> – pisał zachwycony recenzent. Taki obraz Roszkowskiej utrwaliły fotografie z planu filmowego, na których wyraźnie widać jej nieprzystawalny do ówczesnych standardów typ urody oraz awangardowy, niebanalny styl. Na wielu zdjęciach zachowały się także ciekawe ułamki filmowych kadrów z resztą Pruszonej obsady. Niektóre uwieczniły chwile melodramatycznych, miłosnych rozterek Gawelka, inne zaś – *zajmujące i zabawne*<sup>67</sup> przygody Pawełka na wyspie. Dwie fotografie przedstawiają zagadkowe sceny z udziałem Roszkowskiej, Kanarka i Szymanowskiego. W pierwszej z nich rozbawiona, *opaloną na zwariowaną mulatkę*<sup>68</sup> Roszkowska siedzi na kazimierskiej plaży, podczas gdy między mężczyznami zachodzi ciekawa interakcja. Jakby się witali, jeden w niezręcznej pozie uchyla kapelusza, drugi tymczasem, wyprostowany i dumny wojowniczo przeży muskuły. W następnej scenie obaj pochylają się troskliwie nad omdlałą, być może wyratowaną przez nich z wiślanych odmętów, Roszkowską. Inna fotografia przedstawia tęskną serenadę Gawelka, której wysłuchuje ulokowana malowniczo na balkonie swego kazimierskiego domku Roszkowska. Na pozostałych fotografiach *szczęśliwy wisielec* adoruje już w zachwycie swą oddaną „swojską”<sup>69</sup> dziewczynę, a „egzotyczna”<sup>70</sup> Roszkowska przyjmuje oświadczenia Pawełka.

Splątane historie miłosne wieńczył w „Prusowym” filmie podwójny ślub. Ten zabieg fabularny, zamykający klamrą hollywoodzkiego happy endu całą opowieść, dawał Teddy’emu sposobność nakręcenia kolejnych „pięknych kadrów”. Tworzyły je tym razem sceny, w których barwny korowód weselników uroczyście zmierzał przez rynek do kościoła. Nie zachowały się co prawda fotografie dokumentujące filmową ceremonię zaślubin, jednak obrazy te zapamiętała m.in. Anna Starska – córka kazimierskiego aptekarza Stanisława Lichtsona<sup>71</sup>. Zaangażowana jako „statystka”, podążyła w grupie innych mieszkańców miasteczka w długim weselnym orszaku. Te „sceny rynkowe” były w zamyśle Prusza wspianą wizytówką Kazimierza, którego niezwykły urok faktycznie nie uszedł uwagi krytyków. *Nasze Hollywood*<sup>72</sup> – pisali oczarowani, sankcjonując tym samym tytuł filmu. Podkreślano *prawdomówność tła*<sup>73</sup>, odróżniając pracę operatorską Teddy’ego od zdjęć wykonanych w atelier czy na tle specjalnie zbudowanych dekoracji. Zabytkowa architektura, ruiny zamkowe i malownicze kazimierskie budynki z „Białym Domkiem” Pruszkowskiego na czele okazały się znakomitą, naturalną scenografią. Szczególnie efektownie prezentowały się także zdjęcia kręcone nad Wisłą, która „zagrała” w obrazach romantycznych spacerów na plaży i w scenach niezwykłych przygód Pawełka na wyspie.

Propagandowy wydźwięk fabularnej ekspozycji rozlicznych uroków Kazimierza został dodatkowo wzmocniony pomysłem krótkometrażówką dokumentującą pozostałe malownicze zakątki miasteczka. Podczas wizyty w kinie można więc było obejrzeć film Prusza, odbywając zarazem filmową podróż wieloma turystyczno-artystycznymi szlakami słynnej już mekki warszawskich malarzy. Kinowe projekcje

urozmaicała ponadto kolejna wyjątkowa atrakcja – konkurs na gwiazdę filmową. Był to ostatni już, centralny etap ogólnokrajowej imprezy zorganizowanej przez „Fana-met” przy współudziale pism „ABC” oraz „Muza X”. Kandydatki ze wszystkich okręgów wojewódzkich walczyły w nim o dwie główne nagrody – kontrakt z amerykańską i krajową wytwórnią filmową. Od piątku, 10 grudnia, a więc od dnia premiery *Szczęśliwego wisielca...* piękności okręgu warszawskiego można było oglądać na ekranie kina Splendid. Prezentacje kandydatur dwudziestu warszawianek, które trzy dni wcześniej po raz pierwszy w życiu zostały sfilmowane w atelier Kirchner <sup>74</sup>, można było oglądać przez cały tydzień, a więc dokładnie w okresie projekcji filmu Prusza. Po wyjściu z kina widzowie oddawali głosy na swoje faworytki, umieszczając na specjalnych kuponach numerki im przynależne. Podobne eliminacje odbywały się także w pozostałych „okręgach wyborczych”. Kulminacyjnym punktem zabawy była wielka, prowadzona przez Fryderyka Jarosyego gala, która odbyła się w kinie „Splendid” w niedzielę 19 grudnia. Kandydatki ze wszystkich osiemnastu miast, ubrane m.in. przez słynny salon Boguchwała Myszkorowskiego, zaprezentowały się szerszej publiczności i niecierpliwie czekały na werdykt komisji sędziowskiej. Co ciekawe, przewodził jej osobiście sam Teddy Pruszkowski, którego *sprężystemu kiero-wrownictwu* <sup>75</sup> zawdzięczano podobno doskonałą organizację konkursu.

Wydaje się znamienne, że w wyborze „gwiazdy filmowej” decydująca rola przypadła właśnie Pruszkowskiemu. Zadanie to wszak można było powierzyć każdemu z członków Komisji Sędziów na Okręg Warszawski, w której zasiedli między innymi Leon Schiller, Aleksander Węgierko, Antoni Słonimski i Wiktor Biegański <sup>76</sup>. Wyjątkowe kwalifikacje Teddy’ego – znanego konesera damskiej urody, potwierdzone ostatnimi sukcesami w doborze „gwiazd” do *Szczęśliwego wisielca...* – okazały się jednak rozstrzygające. Prusz wyrastał powoli na „pieszczocha” krajowej kinematografii, udzielał wywiadów, sędziował i multiplikował swoje niezwykle wcielenia. W marcu 1927 r., w związku z planowaną Międzynarodową Wystawą Sztuki Kinematograficznej, nazwisko Pruszkowskiego odmieniane już było w środowisku filmowym przez wszystkie przypadki. Był w Komitecie Honorowym Wystawy <sup>77</sup>, miał pokazywać swój dorobek w Polskim Pawilonie <sup>78</sup>, a jego fachowe prelekcje na tematy kinematograficzne zapowiadał Uniwersytet Filmowy Polskiego Radia <sup>79</sup>. Obecność Prusza w ścisłym gronie polskich reżyserów filmowych anonsował również „Kalendarz Wiadomości Filmowych” z 1927 r. <sup>80</sup>

Zdobywanie przez Prusza branży filmowej odbywało się na podobnych zasadach, jak miało to miejsce już wielokrotnie wcześniej, w przypadku lotnictwa czy nawet sztuk plastycznych. Charyzmatyczny i „medialny” Pruszkowski, będąc posiadaczem rozlicznych talentów artystycznych, dysponował także niezwykle talentem towarzyskim, który dekorował tę figurę *światowida zainteresowań* <sup>81</sup> rysami pełnymi nieodpartego wdzięku. W zjednywaniu kolejnych środowisk dopomagała mu ponadto łączywa, niewygasająca pasja, która kanalizowana w tak rozmaity sposób nie miała w sobie nic z pozy ani błagi. *Prusz nie ma samolotu od parady, ale go używa* <sup>82</sup> – pisano z uznaniem o lotniczych zapalach malarza. W podobny sposób manifestowało się także jego zainteresowanie filmem, w którym dostrzegał nowe medium wypowiedzi artystycznej, nie zaś modną, „światową” rozrywkę. Temu przekonaniu dał wyraz w ankiecie dla „ABC”, w której po raz kolejny *brzydki i nie do odparcia uroczy rektor Akademii Sztuk Pięknych* <sup>83</sup> artykułował swoje kinematograficzne *credo*. Tłumacząc, że rolę reżysera należy traktować jako

poważne wyzwanie artystyczne, ubolewał nad nowym gatunkiem „filmowca”, który na dobry początek pracy twórczej *kupuje fajkę, kraciastą kamizelkę o fantastycznym kroju i megafon*<sup>84</sup>, a następnie podejmuje szereg działań o charakterze co najwyżej autopromocyjnym. Sam Pruszkowski nie musiał sięgać po środki z arsenału artystycznej pozy. Skórzana, ściągnięta rzemieniem marynara, kowbojski stetson, wysokie, sznurowane buty i wszystko to, co składało się na jego słynny, malowniczy *image*, odzwierciedlało bowiem niepodrabialną buńczuczność natury Prusza i było znakiem rozpoznawczym pewnej i wiarygodnej „marki”. Nie potrzebował więc ani fajki, ani kraciastej kamizeli, a jedynie przyzwolenia na artystyczny eksperyment, który szykował z wielkim, autentycznym zaangażowaniem.

Przyzwolenie to otrzymał Pruszkowski jedynie w częściowej postaci. Podczas gdy część branży filmowej dawała mu pełnomocnictwo do ratowania stanu polskiej kinematografii, inni jej przedstawiciele zaciekle tępiłi wytwory *chałupnictwa*<sup>85</sup> i odpowiedzialnych za nie *profanów*<sup>86</sup>. Kontrowersje dotyczyły tu sprawy fundamentalnej – metody, a spór był natury kompetencyjnej. *Prof. Pruszkowski przekreśla swym czynem apoteozowane dotychczas przeszkody i niemożliwości, na jakie powoływali się nasi wytwórcy – jak brak urządzeń technicznych, scenariuszy, reżyserów, aktorów etc. Prof. Pruszkowski dowodzi, iż wystarczą chęci, by film zrobić, nie arcydzieło monumentalne – szlagier, lecz uczciwy, przeciętny – nie przynoszący jednak wstydu twórcom film*<sup>87</sup> – pisali zwolennicy kompromisu. *Można podobno ugotować rosół z kolka od brony, można od biedy nakręcić film bez najpotrzebniejszych akcesoriów, ale... jedno będzie warte drugiego*<sup>88</sup> – odpowiadali inni. Wielu reprezentantów środowiska potraktowało wyczyn Pruszkowskiego jak gwałt malarzy na bezbronnej dziesiątej muzie, jak drwiącą zaczepkę, podstępłą prowokację czy też publiczną demonstrację lekceważenia. *Szczęśliwy wisielc...* był tymczasem jedynie demonstracją niezależności, bazującą wyłącznie na kapitale własnych funduszy i autorskich pomysłów. Również te ostatnie spotkały się z różnymi ocenami fachowców. Podczas gdy część recenzentów uznała film za *naprawdę wesoły, nienudny, nieprzeladowany, momentami nawet bardzo efektowny*<sup>89</sup>, inni ostrzegali, że *kulturalny kinoman, po obejrzeniu „Szczęśliwego wisielca”, gotów jest raz na zawsze zrezygnować z przyjemności oglądania filmów polskich*<sup>90</sup>. Najuczciwsi punktowali ewidentne błędy w kompozycji fabuły, takie jak przesadne wydłużenie całości, zaznaczając jednak przy tym, że *długi obraz humorystyczny – to bitwa przegrywana już przez najlepszych reżyserów amerykańskich*<sup>91</sup>. Usprawiedliwiali więc łaskawie drobne potknięcia nowicjusza, przekonując trybunał bezlitosnych sędziów, że: *znacznie łatwiej jest kręcić nosem niż korbą aparatu kinematograficznego*<sup>92</sup>. Samemu Teddy’emu wystawiali zaś za debiut wysokie noty wraz z zaświadczeniem, że *już pierwszym swoim obrazem wysunął się na czoło naszych ludzi kinematografu*<sup>93</sup>.

Pierwotnie Pruszkowski nie zamierzał poprzestać na *Szczęśliwym wisielcu*. Jesienią 1926 r., a więc tuż po powrocie z planu filmowego w kazimierskim „Hollywood”, deklarował nawet, że projektuje już dłuższy film, w którym miały wystąpić najpopularniejsze postaci ze świata literackiego<sup>94</sup>. Do realizacji tej produkcji jednak nie doszło, a kinematograficzna działalność Teddy’ego nie miała kontynuacji. Można zakładać, że ostre słowa wielu recenzentów, choć równoważone w pewnym stopniu licznymi głosami poparcia, dotknęły nieprzywykłego do frontalnej krytyki Pruszkowskiego. Doniesienia prasowe o jego filmowej porażce, choćby nawet częściowo dyskusyjnej, były czytelnym sygnałem do wycofania się z planów podboju nieprzy-

jaznego kraju dziesiątej muzy. Do zaprzestania kinematograficznych eksperymentów skłaniały również względy natury finansowej, kładące zwykle kres najbarwniejszym nawet fantazjom marzycieli. Do takich należał też niewątpliwie „głos prawdy” Brunona Winawera, który w na poły żartobliwym tonie snuł wizję przyszłego tryumfu Pruszkowskiego: *Może – kiedyś tam – po latach wielu – stanie w Warszawie pomnik, może ktoś wyrzeźbi puciołowatą twarz przyjaciela naszego Pruszkowskiego i położy podpis wymowny. Tadeuszowi P., ojcu kinematografii polskiej?*<sup>95</sup> Przyszłość miała niebawem pokazać, że fantastyczna wizja Winawera może z czasem nabierać nowych znaczeń, a nawet znamion swoistego „profetyzmu”. Okazało się bowiem, że akuszerskie zdolności Prusza ujawniały się również w obszarze kinematografii, a historycznym przykładem jego ważkiej, inspirującej roli było zarażenie filmowym bakcyłem studenta historii sztuki Aleksandra Forda<sup>96</sup>. Ich wielogodzinne dysputy o związkach filmu z malarstwem zaowocowały powstaniem obrazu *Nad ranem*, którego sukces potwierdzał teorię Teddy’ego, że *bezdomna muza*<sup>97</sup> może znaleźć bezpieczne schronienie w przestronnym świecie sztuk plastycznych.

JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA

- <sup>1</sup> T. Breza, *Oddać to malarzom i młodożęcom, w: Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, Lublin 2006, s. 108.
- <sup>2</sup> I. Lorentowicz, *Lato Prusza*, „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski”, Nowy Jork, 10 IX 1942, nr 37, s. 4.
- <sup>3</sup> I. Lorentowicz, *Oczarowania*, Warszawa 1972, s. 5.
- <sup>4</sup> J. Zamojski, *Łukaszowcy*, Warszawa 1989, s. 72.
- <sup>5</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, „Muza X” 1926, nr 2, s. 7.
- <sup>6</sup> Wspomnienie Heleny Okołowicz-Grzeszczykowej o Tadeuszu Pruszkowskim, cyt. za: F. Topolski, *Tadeusz Pruszkowski*, w: *Straty kultury polskiej 1939-1944*, red. A. Ordęga, T. Terlecki, t. II, Glasgow 1945, s. 141.
- <sup>7</sup> W. Czerniszewski, „Skrzydłata Polska” 1988, nr 50.
- <sup>8</sup> Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 170.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 82.
- <sup>10</sup> Wspomnienie Stanisława Kucharskiego o Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, „Rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”, 3/1973, s. 131.
- <sup>11</sup> Wspomnienie Wojciecha Jastrzębowski o Tadeuszu Pruszkowskim, cyt. za: F. Topolski, dz. cyt., s. 407.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 405.
- <sup>13</sup> F. Topolski, *Tadeusz Pruszkowski*, dz. cyt., s. 414.
- <sup>14</sup> I. Lorentowicz, *Pruszkowski i my*, „Przegląd Artystyczny” 1973, nr 4, s. 31.
- <sup>15</sup> *Podróż do krainy wspomnień*, scen. i reż. G. Dubowski, prod. Interpress-Film, zdj. L. Kotowski, dźwięk S. Kamiński, oprac. muz. J. Zawierski, montaż M. Krzysztofowicz, kier. prod. U. Latuszewska.
- <sup>16</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848-1939*, Warszawa 1978, s. 258.
- <sup>17</sup> F. Topolski, dz. cyt., s. 401.
- <sup>18</sup> I. Lorentowicz, *Oczarowania*, dz. cyt., s. 48.
- <sup>19</sup> „Muza X” 1926, nr 1, s. 15.
- <sup>20</sup> „Głos Prawdy”, 14 XII 1926, nr 151, s. 4.
- <sup>21</sup> „Kurier Warszawski”, 10 XII 1926, nr 339, wyd. wieczorne, s. 1.
- <sup>22</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 6.
- <sup>23</sup> T. Pruszkowski, *Malarz o kinematografie*, „Ekran i Scena”, grudzień 1926, nr 14, s. 8.
- <sup>24</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 6.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>26</sup> „Robotnik”, 10 XII 1926, nr 339, s. 6.
- <sup>27</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 7.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>29</sup> M. Kuncewiczowa, *Burmistrzować czy malować*, „Kurier Bałtycki” 1938, przedruk w: *Dwa księżyce*, Warszawa 1986, s. 136.
- <sup>30</sup> F. Topolski, dz. cyt., s. 401.
- <sup>31</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 7.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>34</sup> J. Brodzki, *I co z tego wyszło?* „Muza X” 1926, nr 2, s. 8.

## SZCZĘŚLIWY FILMOWIEC

- <sup>35</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 7.
- <sup>36</sup> M. Kuncewiczowa, *Rezerwat dzikości*, w: *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, dz. cyt., s. 118.
- <sup>37</sup> M. Piekarski, *W gościnie u Teresy Roszkowskiej*, „Stolica” 1983, nr 28, s. 5.
- <sup>38</sup> I. Lorentowicz, *Oczarowania*, dz. cyt., s. 36.
- <sup>39</sup> I. Lorentowicz, *Lato Prusza*, dz. cyt., s. 5.
- <sup>40</sup> M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1971, s. 102.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 83.
- <sup>42</sup> A. Rudnicki, *Lato*, w: *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, dz. cyt., s. 247.
- <sup>43</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 6.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>45</sup> S. Pruszkowski, *Szczęśliwy wisielce, czyli Kalifornia w Polsce*, w: „Film”, 23 X 1988, nr 43, s. 11.
- <sup>46</sup> J. Brodzki, dz. cyt., s. 8.
- <sup>47</sup> „Kurier Warszawski”, dz. cyt., s. 8.
- <sup>48</sup> „Kurier Polski”, 16 XII 1926, nr 310, s. 9.
- <sup>49</sup> „Kino-Teatr”, 7 XI 1926, nr 6-7, s. 6.
- <sup>50</sup> J. Brodzki, dz. cyt., s. 8.
- <sup>51</sup> T. Pruszkowski, *Malarz o kinematografie*, dz. cyt., s. 8.
- <sup>52</sup> B. Winawer, *Scenariusz bez tytułu*, „Muza X” 1926, nr 2, s. 10.
- <sup>53</sup> „Comoedia”, 26 XII 1926, nr 35-36, s. 1.
- <sup>54</sup> B. Winawer, dz. cyt., s. 10.
- <sup>55</sup> „Wiadomości Literackie”, 26 XII 1926, nr 51/52, s. 6.
- <sup>56</sup> S. Rutkowski, *Tadeusz Pruszkowski*, „Sztuki Piękne”, Kraków X 1927 – IX 1928, r. IV., s. 5.
- <sup>57</sup> „Kurier Warszawski”, dz. cyt., s. 1.
- <sup>58</sup> F. Topolski, dz. cyt., s. 401.
- <sup>59</sup> Ulotka znajduje się w teczce dokumentów Teresy Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nr. inw.
- <sup>60</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 7.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>62</sup> J. Brodzki, dz. cyt., s. 8.
- <sup>63</sup> I. J. Kamiński, *Kazimierz nad Wisłą*, Warszawa 1983, s. 145.
- <sup>64</sup> „Robotnik”, dz. cyt., s. 6.
- <sup>65</sup> S. Pruszkowski, dz. cyt., s. 11.
- <sup>66</sup> J. Brodzki, dz. cyt., s. 8.
- <sup>67</sup> „Robotnik”, dz. cyt., s. 6.
- <sup>68</sup> F. Topolski, dz. cyt., s. 401.
- <sup>69</sup> J. Brodzki, dz. cyt., s. 8.
- <sup>70</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>71</sup> A. Starska, *Niezapomniane lata trzydzieste*, „Brulion Kazimierski” 2004, nr 5, s. 28.
- <sup>72</sup> „Wiadomości Literackie”, dz. cyt., s. 6.
- <sup>73</sup> J. Brodzki, dz. cyt., s. 8.
- <sup>74</sup> „ABC”, 8 XII 1926, nr 75, s. 12.
- <sup>75</sup> Tamże.
- <sup>76</sup> „ABC”, 28 XI 1926, nr 65, s. 12.
- <sup>77</sup> „Kino-Film”, 12 III 1927, nr 2, s. 4.
- <sup>78</sup> „Kino-Film”, 5 III 1927, nr 1, s. 6.
- <sup>79</sup> „Kino-Film”, 12 III 1927, dz. cyt., s. 3.
- <sup>80</sup> „Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1927, s. 152.
- <sup>81</sup> F. Topolski, dz. cyt., s. 399.
- <sup>82</sup> Wspomnienie H. Okołowicz-Grzeszczykowej, dz. cyt., s. 411.
- <sup>83</sup> M. Kuncewiczowa, przedmowa do: I. Lorentowicz, *Oczarowania*, dz. cyt.
- <sup>84</sup> „ABC”, 1 V 1932, nr 141, s. 4.
- <sup>85</sup> „Kurier Warszawski”, 15 XII 1926, nr 344, wyd. wieczorne, s. 7.
- <sup>86</sup> „Kurier Polski”, dz. cyt., s. 9.
- <sup>87</sup> „Comoedia”, 30 I 1927, nr 5, s. 3.
- <sup>88</sup> „Kurier Warszawski”, 15 XII 1926, dz. cyt., s. 7.
- <sup>89</sup> „Robotnik”, dz. cyt., s. 6.
- <sup>90</sup> „Kurier Polski”, dz. cyt., s. 9.
- <sup>91</sup> „Wiadomości Literackie”, dz. cyt., s. 6.
- <sup>92</sup> „Głos Prawdy”, dz. cyt., s. 4.
- <sup>93</sup> „Wiadomości Literackie”, dz. cyt., s. 6.
- <sup>94</sup> „Muza X” 1926, nr 1, s. 15.
- <sup>95</sup> „Głos Prawdy”, dz. cyt., s. 4.
- <sup>96</sup> S. Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa 1962, s. 69-70.
- <sup>97</sup> T. Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film*, dz. cyt., s. 6.