

Wielki niemowa w Polsce



KAROLINA KOSIŃSKA

Sto lat polskiego filmu. Kino okresu wielkiego niemowy, dwuczęściowa publikacja wydana przez Filmo-tekę Narodową, ukazała się z okazji stulecia polskiego kina. To doskonała okazja, aby przybliżyć czytelnikom i upowszechnić wśród nich wciąż mało znaną historię pierwszych lat filmu na ziemiach polskich. Jak przystało na starannie przygotowaną antologię, pejzaż, który rysuje, jest dość rozległy. Opublikowane teksty, przygotowane przez niewątpliwe autorytety w dziedzinie historii

kina polskiego (tej specjalistycznej i tej bardziej popularnej), dotyczą bowiem zarówno szeroko pojętej kultury filmowej, pierwszych koncepcji teorii filmu, pionierskich osiągnięć technicznych, lokalnego „systemu gwiazd”, a także, co szczególnie ważne, dokonań badaczy-pasjonatów z uporem poszukujących w światowych archiwach tych polskich filmów, które uznano już za zaginione. Warto dodać, że obie części publikacji są opatrzone niezwykle bogatym materiałem ilustracyjnym. Być może pierwszy raz polski czytelnik będzie miał szansę zobaczyć tyle fotosów, reprodukcji plakatów i anonsów filmowych.

Obie części – *Początki* i *Od wielkiej wojny po erę dźwięku* – otwierają eseje Małgorzaty Hendrykowskiej opisującej życie filmowe i rozwój kinematografii w Polsce od ich początków aż po przełom dźwiękowy. To dobre wprowadzenie do tekstów bardziej szczegółowych. Hendrykowska pisze o pierwszych projekcjach, o reakcjach różnych środowisk (publicystów, badaczy kultury, naukowców, artystów) na kinematograf, zarysowuje tematykę dominującą w „ożywionych fotografiach”, przybliży pierwsze próby teoretyzowania na temat nowego wynalazku, jego funkcjonowania w społeczeństwie i konsekwencji, jakie ze sobą niósł. Przedstawia też specyfikę i organizację ówczesnego życia filmowego: rozwój kin, podróże wędrownych kinematografistów, system produkcji filmów, etc. Sporo miejsca w pierwszym esejem zajmuje refleksja nad trudnymi związkami filmu z tzw. kulturą wysoką – literaturą, teatrem, operą. Niewątpliwie pod wpływem ekspansji kinematografu zmieniła się cała kultura i sposób jej odbioru, przeżywania. Hendrykowska zaznacza, że wielu ówczesnych odbiorców, zarówno mniej, jak i bardziej wyrobionych, miało trudność z zaakceptowaniem zmian i prędkości, z jaką one następowały.

W drugiej części publikacji, poświęconej kinematografii polskiej w latach 1914-1930, badaczka podejmuje kwestie lokalności i regionalności życia filmowego – jakże istotne w pierwszych latach niepodległej Polski, a także problem organizacji kinematografii w nowej sytuacji odrodzonego kraju. Sytuacja ta wpłynęła również na dobór tematów przez filmowców – Hendrykowska stara się wytłumaczyć i obronić obecność na ekranach swoistego „kiczu narodowego”, a także sytuuje najważniejsze tendencje kina polskiego na tle coraz bardziej wyrafinowanego i dojrzałego kina z zagranicy. Kultura filmowa tamtych lat jawi się w eseju filmoznawczyni jako nowa i nowoczesna forma komunikacji społecznej; w warunkach polskich narodo- i państwowotwórczy aspekt tej komunikacji pełnił niebagatelną rolę.

Inne eseje koncentrują się na problematyce bardziej szczegółowej. Małgorzata i Marek Hendrykowscy oraz Kamil Stepan opisują fascynującą drogę po światowych archiwach w poszukiwaniu zaginionych filmów. Hendrykowscy opowiadają historię odnalezienia w podparyskim archiwum Bois d’Arcy dwóch bardzo istotnych zabytków polskiej kinematografii – sporych fragmentów *Odrodzonej Polski* z 1924 r. i *Pruskiej kultury* z 1908 r. Pierwszy film miał być częścią zakrojonego na szeroką skalę projektu – cyklu dokumentalno-fabularnego, który ukazywałyby wszystkie regiony niepodległego państwa polskiego. Cykl o roboczym tytule *Podróż po Odrodzonej Polsce* miał prezentować pozytywny obraz i przełamać stereotypowy martyrologiczny wizerunek. Pierwszą część poświęcono Poznaniowi i Wielkopolsce. Ponieważ szybko okazało się, że nie uda się zrealizować pozostałych odcinków serii, do pierwszej części włączono fragmenty ukazujące inne regiony i zatytułowano po prostu *Odrodzona Polska*. Zmieściły się tu nie tylko materiały dokumentalne, ale i fabularyzowane rekonstrukcje zdarzeń historycznych poprzedzających odzyskanie niepodległości: strajk szkolny dzieci z Wrześni, opowieść o Michale Drzymale i jego walce z zaborcą, a także epizody z powstania wielkopolskiego. O filmie było głośno w ówczesnej prasie, dzięki czemu dziś możemy mieć pojęcie o całości przedsięwzięcia. Większość materiałów nie zachowała się – dlatego też fragmenty odnalezione we francuskim archiwum mają tak wielką wartość. Drugim filmem odnalezionym w Bois d’Arcy jest *Pruska kultura*. Zrealizowano go na przełomie lat 1907 i 1908 – tak więc to właśnie ten film należy uznać za najstarszy zachowany polski film fabularny. Hendrykowscy podkreślają ponadto, że *Pruska kultura*, opowiadająca o sytuacji polskiej rodziny pod zaborem pruskim, zasługuje na szczególną uwagę przede wszystkim ze względu na swój ciężar gatunkowy. To nie lekka komedia, ale film poruszający problemy społeczno-polityczne, co na ówczesnym etapie rozwoju kina było jeszcze rzadkością.

Kamil Stepan natomiast ze swadą opisuje swoje poszukiwania polskich filmów w europejskich archiwach. Pisze o tym, jak żmudna i trudna jest to praca, ale też jak wielkie emocje towarzyszą odkryciom, często dość niespodziewanym. Rysuje się więc fascynujący obraz kolejnych podróży, detektywistycznych dociekań, sposobów docierania do kolejnych pokładów zbiorów archiwalnych. Dzięki relacji Stepana czytelnik może też poznać specyfikę pracy wielkich narodowych archiwów i metody prowadzenia prac poszukiwawczych.

Nie można opowiadać o początkach polskiego filmu, nie wspominając o jego największych i najważniejszych figurach. Do nich z pewnością zalicza się Aleksander Hertz, chyba największy wśród tuzów ówczesnej polskiej branży filmowej,

producent i szef słynnego Towarzystwa Udziałowego „Sfinks”. O drodze Hertza do kariery, o niezwykłych losach „Sfinksa”, o brutalnej, acz barwnej walce, jaką z przedsiębiorcą toczyła konkurencja (przede wszystkim w osobie Mordechaja „Mordki” Towbina), a ostatecznie o jego hegemonii produkcyjnej pisze Edward Zajiček. Zmienne losy Hertza i jego firmy wpisuje jednocześnie w szerszy kontekst sytuacji rynku filmowego Kongresówki, świadomości filmowej publiczności tamtych lat i mechanizmów, jakie rządziły produkcją filmową i organizacją kin. Zajiček wspomina też o gwiazdach wypromowanych przez „Sfinksa” – wśród nich znaleźli się: Pola Negri, Mia Mara, Kazimierz Junosza-Stępowski, Józef Węgrzyn, a później najślyniejsza z polskich aktorek przedwojennych, Jadwiga Smosarska.

Jednakże pierwszą prawdziwie filmową gwiazdą był Antoni Fertner, o którego karierze i fenomenie pisze w książce Stanisław Janicki. Fertner, specjalizujący się w farsach komik o niezwykle ekspresyjnej mimice, zadebiutował przed kamerą jako słynny Antoś w serii zapoczątkowanej filmem *Antoś pierwszy raz w Warszawie*. Janicki podkreśla samorodny, niezwykły talent aktora, a swoją gawędę wzbogaca cytatami z publikowanych wspomnień samego Fertnera (pod koniec książki można też znaleźć umieszczony osobno większy ich fragment). Poznając historię komika, poznajemy jednocześnie opowieść o realizacji *Antosia...*, który przez wiele lat uchodził za pierwszy polski film fabularny.

Na szczególną uwagę czytelników zasługują teksty o pionierach kina polskiego, zarówno w dziedzinie wynalazczości, jak i myśli filmowej. O naszym czołowym wynalazcy i eksperymentatorze, Kazimierzu Prószyńskim, pisze Andrzej Bukowiecki. Natomiast Tadeusz Lubelski i Jadwiga Bocheńska poświęcili swe eseje najważniejszym twórcom pierwszych opracowań teoretycznych, próbujących uchwycić specyfikę i znaczenie fenomenu, jakim jest kino – odpowiednio Bolesławowi Matuszewskiemu i Karolowi Irzykowskiemu.

Bukowiecki składa Prószyńskiemu należny hołd jako pionierowi techniki wczesnego kina. Opisuje jego dokonania jako konstruktora pleografu, czyli pierwszego aparatu kinematograficznego w Polsce, jako człowieka, któremu udało się skutecznie usprawnić kinematograf, a także jako twórcy aeroskopu, kamery wyjątkowej, bo lekkiej, niewielkiej i wyposażonej w mechanizmy maksymalnie stabilizujące rejestrowany obraz. Wspomina także o eksperymentach Prószyńskiego z wprowadzeniem dźwięku do filmu (ich owocem był „kinofon” znany też jako „fotofon”)

W obu tekstach opowiadających o pionierach myśli filmowej podkreślone zostało przede wszystkim prekursorstwo w myśleniu obu badaczy. Podejście Matuszewskiego, absolutnego pioniera wśród polskich teoretyków, miało charakter bardzo praktyczny. W dwóch opublikowanych we Francji (w 1898 roku) broszurach, w *Nowym źródle historii* i w obszerniejszym opracowaniu *Ożywiona fotografia, czym jest, czym być powinna*, Matuszewski podkreślał użyteczność i znaczenie kina jako narzędzia rejestracji rzeczywistości. Badacz koncentrował się na dokumentacyjnej funkcji filmu, pomijając jego możliwości kreacyjne i przeznaczenie rozrywkowe. Według niego ożywiona fotografia stanowi wyraz zwycięstwa w „walce z zapomnieniem”, utrwala zdarzenia i zjawiska – jako taka może być doskonałym narzędziem zapisu historii, narzędziem edukacyjnym i naukowym. Co więcej, Matuszewski postulował też archiwizowanie materiałów filmowych – w tym sensie można go uznać także za prekursora samej idei filmoteki.

Dziesiąta Muza Karola Irzykowskiego to już zarys teorii filmowej z prawdziwego zdarzenia. Irzykowski nie tyle opisuje powinność kina, ile stara się znaleźć te elementy, które stanowią jego istotę i decydują o odrębności filmu jako sztuki. Kino daje odbiorcom możliwość całkiem nowego kontaktu z rzeczywistością, zmienia ich przyzwyczajenia i możliwości percepcyjne. Jak cytuje za Irzykowskim Bocheńska, kino jest *widzialnością obcowania człowieka z materią*. Refleksja tego teoretyka wydaje się szczególnie istotna przede wszystkim dlatego, że traktuje on kino jako medium rządzące się własnymi prawami, autonomiczne wobec innych obszarów sztuki. Taki rodzaj teoretyzowania stał się inspiracją dla innych badaczy – Bocheńska wymienia wśród nich takie autorytety, jak Juliusz Kleiner czy Roman Ingarden.

Ostatni dział pierwszej części publikacji to *Varia* – fragment wspomnień Antoniego Krzemińskiego, jednego z pierwszych operatorów kinowych, który wraz ze swoim kinem objazdowym przemierzył pół kraju, opowieść Antoniego Fertnera o ścieżce jego kariery, wycinki z prasy z epoki. Klamrą zamykającą tom jest wiersz *Z kinematografu* Juliana Tuwima.

Druga część publikacji jest poświęcona polskiemu kinu po I wojnie światowej, a więc w sytuacji wyjątkowej, kiedy to film mógł się rozwijać w wolnym, odzyskanym kraju. Kolejnym esejem, po wspomnianym już, sążnistym wprowadzeniu Małgorzaty Hendrykowskiej, jest tekst Kamila Stepana przybliżający sylwetkę zapomnianego dziś, acz w swoim czasie na pewno jednego z wybitniejszych polskich reżyserów, Wiktora Biegańskiego. Jako że żaden z jego filmów nie zachował się, w ich ocenie musimy polegać tylko na ocalonych materiałach prasowych z epoki. Pozwalają one myśleć o Biegańskim jako o reżyserze, który rozumiał i wierzył w odrębność kina jako sztuki, w autonomiczność jego języka. Stepan podkreśla, że choć scenariuszowo jego filmy pozostawały na dość miernym poziomie, nieodłączającym od poziomu typowych produkcji głównego nurtu, to jednak pod względem estetycznym i warsztatowym wyrastały ponad przeciętność. Stepan wspomina też o innych wyjątkowych filmowcach tego czasu, którzy przegrali, tak jak Biegański, ze zbyt silną i popularną konkurencją, jaką stanowiły filmy „Sfinks”. Do takich straconych reżyserów zalicza zarówno Bruno Bredschneidera, jak i Ninę Niovillę.

Kolejny z autorów, Edward Zajiček, podejmuje temat wciąż w Polsce słabo rozpoznany (choć i tu można zauważyć zmiany) temat niemego filmu żydowskiego czy też filmu jidysz. To temat trudny, bo problemy definicyjne pojawiają się już na starcie: czy film żydowski to taki, którego głównym tematem jest życie społeczności żydowskiej? Czy może skierowany przede wszystkim do niej? Czy musi być zrealizowany w języku jidysz, czy polski także wchodzi w grę? Próbując opisać rozwój tego rodzaju kina, jego najważniejszych twórców (Leo Forbert, Henryk Szaro, Zygmunt Turkow, Seweryn Steinwurz, Estera Rachel oraz Ida Kamińska) i sztandarowe przykłady, autor cały czas ma na uwadze wieloznaczności związane z funkcjonowaniem filmu żydowskiego w Polsce.

Prasa i krytyka filmowa w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości była w naszym kraju wyjątkowo efemeryczna. Jadwiga Bocheńska, pisząc o tym pionierskim okresie, podkreśla, jak trudne zadanie mieli ówcześni pierwsi polscy krytycy: musieli bowiem wypracować nowy sposób mówienia o nowej sztuce, zbudować cały aparat pojęciowy i spróbować objąć ogrom zmian, jakie wymusza na

życiu kulturalnym obecność kinematografu. Bocheńska przywołuje nie tylko nazwiska najważniejszych publicystów piszących o kinie (Karol Irzykowski, Leon Trystan – później filmowiec, Antoni Słonimski, Anatol Stern, Franciszek Zyndram-Mucha, Maria Jehanne-Wielopolska, Stefania Zahorska), ale i tytuły pism poświęconych tematyce kinematograficznej. Charakterystyka tych pism jest dość trudna, jako że zwykle były to formy raczej nietrwale. Charakterystycznym zjawiskiem było jednak wypieranie periodyków ambitniejszych przez „branżowe”, zorientowane nie na poważną i uczciwą krytykę, ale raczej na reklamę.

Choć nie można mówić o światowym kinie sprzed epoki dźwięku, nie podejmując kwestii kultu i systemu gwiazd, Stanisław Janicki ma poważne wątpliwości, czy można to odnieść także do niemego rodzimego kina nimego. Dlatego też, pisząc o najślynniejszych naszych aktorach i aktorkach, przewrotnie zaznacza, że w polskich warunkach o gwiazdorstwie (w wersji choćby zbliżonej do standardów hollywoodzkich) nie mogło być mowy, bo też, po pierwsze, kinematografia polska po prostu nie mogła sobie na to pozwolić, po drugie, aktorzy naszych filmów zwykle byli proweniencji teatralnej, a po trzecie, polska prasa pozostawała jednak dość powściągliwa w karmieniu widzów kinowych pikantnymi informacjami o gwiazdach. Tekst Janickiego jest więc nie tyle przeglądem słynnych aktorów i aktorek polskich tego okresu, ile refleksją na temat tego, na czym polegała specyfika polskiego aktorstwa filmowego.

Klamrą zamykającą *Kino okresu wielkiego niemowy* jest esej Adama Wyżyńskiego poświęcony narodzinom dźwięku w filmie – przełomowi, który całkowicie zmienił oblicze kina. Wyżyński pisze nie tylko o zapleczu technicznym, jakie musieli zbudować polscy kiniarze, chcąc nadażyć za przemianami, o pierwszych produkcjach dźwiękowych i ich niedoskonałościach, ale i o reakcjach samych twórców, a także publiczności na nowy wynalazek.

W wieńczącym tę część publikacji dziale *Varia* znajdują się teksty i wycinki prasowe z epoki, a także, rzecz można, symboliczny nekrolog Aleksandra Hertza, zmarłego w roku 1928, a więc dosłownie na chwilę przed wprowadzeniem do kina dźwięku, przed nadejściem kina, o którym opowieść brzmiałaby już całkiem inaczej.

KAROLINA KOSIŃSKA

Sto lat polskiego filmu. Kino okresu wielkiego niemowy. Część I: początki, red. G. Grabowska, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 2008; *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu wielkiego niemowy. Część II: od wielkiej wojny po erę dźwięku*, red. G. Grabowska, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 2009.