

# Pierwszy polski film fabularny

*Les Martyrs de la Pologne – Pruska kultura (1908)*

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

MAREK HENDRYKOWSKI

Prowadzone na coraz szerszą skalę badania źródłowe nad przeszłością filmu i kina pozwoliły także w Polsce przełamać wiele, zdawałoby się niepodważalnych, sądów dotyczących najwcześniejszego okresu naszej kinematografii. Jednym z takich „aksjomatów” powtarzanych od dziesięcioleci było przywoływanie zrealizowanego w 1908 r. tytułu *Antoś pierwszy raz w Warszawie* jako pierwszego polskiego filmu fabularnego. Filmu wprawdzie dotychczas nie odnaleziono, ale jego przygodowo-obyczajowa fabuła<sup>1</sup>, udział w nim popularnego aktora teatralnego Antoniego Fertnera oraz fakt, że został on stosunkowo dokładnie opisany, zapewniły mu trwałe pierwszeństwo na ułożonej chronologicznie liście polskich filmów fabularnych.

Tymczasem *Antoś* miał poprzedników dużo ciekawszych, bo powiązanych z aktualnymi wydarzeniami. Z różnych powodów, o których za chwilę, wiedzieliśmy o nich bardzo niewiele. Należy do nich, odnaleziony przez nas we wrześniu 2000 r. w podparyskim archiwum Bois d’Arcy, film za tytułowany *Les Martyrs de la Pologne*. W polskiej literaturze przedmiotu znaleźliśmy go pod tytułem *Pruska kultura*. Skomplikowane losy tego filmu, przyczyny skromnej obecności w polskiej myśli historycznofilmowej, a także związane z nim zagadki i pytania pozostające do dziś bez odpowiedzi warto są głębszego opisu.

## Wprowadzenie

Początki polskiej kinematografii rozplywają się we mgle niepamięci. A może nie tyle niepamięci, ile raczej powszechnego na początku XX stulecia lekceważenia świata zapisanego na taśmie filmowej. Obrazy ruchu ulicznego w centrach wielkich miast, scenki obyczajowe z życia przedmieść i prowincji, których nikt nie nazywał wtedy dokumentami epoki, a także fabularne komedie i krwawe dramaty wydawały się w powszechnym odczuciu realizacjami doraźnymi, przygotowanymi na potrzeby kilkunastu pokazów czy jednego sezonu.

Fakt, że grono luminarzy kultury polskiej (m.in. Władysław Umiński, Zygmunt Korosteński, Bolesław Matuszewski, Bolesław Prus, Juliusz Leo, Tadeusz Boy-Żeleński) dostrzegało w ożywionych fotografiach coś więcej niż tylko doraźną rejestrację czy krótkotrwałą rozrywkę, nie wpłynął w znaczący sposób na stosunek dystrybutorów i właścicieli kin do zapisu filmowego. Nadal konsekwentnie i z uporem godnym lepszej sprawy z obejrzanym, nieco już podniszczonym taśm po prostu odzyskiwano srebro, a resztę przerabiano na obcasy i tanie grzebień. Dalekowzroczna myśl o zachowywaniu obrazów filmowych „dla wnu-

ków”, „ku pamięci potomnym” – była obecna w refleksji m.in. wspomnianych wcześniej autorytetów, ale w żaden sposób nie przekładała się na działania ówczesnych biznesmenów filmowych.

Lista filmów zrealizowanych na ziemiach polskich przed 1914 r. obejmuje blisko 400 tytułów, a było ich zapewne znacznie więcej <sup>2</sup>. Dzisiaj możemy ją zrekonstruować jedynie na podstawie publikowanych w prasie programów filmowych. Zamieszczano je okazjonalnie w gazetach codziennych, najpierw w chwili narodzin kina, gdy „ożywione obrazy” były wyjątkową atrakcją przywożoną z Paryża lub Berlina. Później dopiero pojawiły się jako stały element strony anonsowej w prasie. Stało się to jednak dopiero wtedy, gdy kinematografy jako budynki, instytucje z własną nazwą i adresem zaczęły być trwałym elementem architektury miejskiej.

Publikowane w prasie programy i konkretne tytuły filmowe miały tylko jeden cel – przyciągnąć widzów do kina. Łatwo więc sobie wyobrazić, że wiele filmów zrealizowanych na ziemiach polskich nigdy nie zostało zaanonsowanych w prasie. Powody mogły być bardzo różne. W kraju pozbawionym własnej państwowości, rozdartym między zaborami mogły to być przyczyny polityczne <sup>3</sup>. Równie dobrze o nieobecności jakiegoś tytułu w prasie mogło zadecydować przekonanie właściciela kinematografu o nieatrakcyjności zrealizowanego na ziemiach polskich tematu. Mogło być i tak, że opublikowany a „neutralny” i ogólnikowy tytuł w żaden sposób nie sugeruje polskiej realizacji. Poszukiwań nie ułatwia też dość powszechnie stosowana na przełomie stuleci praktyka arbitralnej zmiany oryginalnego tytułu przez kolejnych właścicieli kinematografów. Niektóre filmy zrealizowane przed 1910 r. funkcjonowały w prasie aż pod czterema różnymi tytułami!

Spośród tematów filmowych zrealizowanych na ziemiach polskich przed 1914 r., które udało się zrekonstruować na podstawie anonsów prasowych, do naszych czasów przetrwało w całości lub we fragmentach niespełna 3% tej pionierskiej – niekiedy przypadkowej, a niekiedy głęboko przemyślanej – produkcji. Do dziś uważamy za zaginiony i miejmy nadzieję, że nie „bezwrotnie zniszczony” uchodzący za pierwszy polski film fabularny – *Antoś pierwszy raz w Warszawie*. Zrealizowana na zlecenie właściciela kina Oaza w Warszawie przez francuskiego operatora Mayera komedia z Antonim Fertnerem w roli głównej była pokazywana w październiku 1908 r. Jej fabułę, podobnie jak treść kilkunastu innych filmów z tego okresu, znamy właśnie z opisów i relacji prasowych. Gdyby nie one, część filmów pozostałaby dla nas do dziś tylko jeszcze jednym niezidentyfikowanym tytułem.

### Skarb odnaleziony

Wobec niezwykle skromnych zasobów archiwaliów pochodzących z tamtego okresu, każdy odnaleziony metr taśmy filmowej jest bezcenny, nie tylko dla historyków filmu. Nie trzeba więc dodawać, jaką wartość ma odszukany w przepastnych archiwach film, który po stu latach okazuje się zachowaną niemal w całości fabułą. Film, który odnaleźliśmy w 2000 r. w Archiwum Filmowym w Bois d'Arcy pod tytułem *Les Martyrs de la Pologne*, jest jedną z pierwszych prób opowiedzenia świata za pośrednictwem ożywionej fotografii o nieistniejącej Polsce i o Polakach uwikłanych w dramatyczną historię. Ponieważ temat dotyczył wydarzeń jak najbardziej aktualnych, a kino na początku XX stulecia przejmowa-

to rolę powszechnego i masowego środka przekazu, obraz ten w sposób naturalny stał się czymś na kształt gorącego newsa.

Film, o którym mowa, znaleźliśmy wcześniej z opisów. Pierwsze relacje o nim przytoczył, za Walterem Panofskym, Jerzy Toeplitz w wydanym w 1955 r. I tomie *Historii sztuki filmowej*. Walter Panofsky z kolei powoływał się na relację jednego z dziennikarzy niemieckich, według którego w Rzymie wyświetlano film *nieznanej produkcji przedstawiający brutalne wysiedlanie chłopów polskich przez Hakkę i ich bunt krwawo poskromiony przez pruskich żołdaków. Film kończył się apoteozą – modlącym się Polakom ukazywał się na niebie biały orzeł*<sup>4</sup>.

Ponownie film ten przypomniał na podstawie własnych badań prasowych Władysław Banaszkiwicz, współautor I tomu *Historii filmu polskiego*. Autor sugerował, że obraz o wysiedlaniu polskich chłopów był pierwszym polskim filmem fabularnym zrealizowanym wiosną 1908 r. na zamówienie właściciela warszawskiego iluzjonu przy ulicy Marszałkowskiej 118 – Mordechaja Towbina. Musiało to być wczesną wiosną, albo nawet zimą 1908 r., bowiem już w maju tego roku „Kurier Warszawski” przyniósł następującą informację: *Pisma moskiewskie zamieszczają ogłoszenie jednego z tamtejszych teatrów kinematograficznych, który w żywej fotografii daje sceny z życia Polaków poznańskich w walce z niemieczyzną. Zdjęcia wykonane były przez jedną z firm paryskich na zamówienie właściciela kinematografu przy ulicy Marszałkowskiej pod numerem 118 [iluzjon M. Towbina], lecz władze administracyjne zabroniły produkowania ich w naszym mieście. Jednocześnie we Włoszech zdjęcia te mają wielkie powodzenie*<sup>5</sup> (...) wspomniany obraz z życia w Wielkopolsce – pisze dalej Władysław Banaszkiwicz – był prawdopodobnie tym samym filmem, który iluzjon przy Marszałkowskiej 118 wyświetlał we wrześniu 1914 roku, a więc w innych warunkach politycznych, pt. „Pruska kultura”. Składał się on z części: 1) Szkoła ludowa we Wrześni, 2) Profesor Kulturtreger, 3) Katusze dzieci, 4) Wywłaszczenie, 5) Pruskie żołdactwo, 6) Wóz Drzymały, 7) Apoteoza Polski (Jutrzenka)<sup>6</sup>.

Film, o którym mowa, przeszedł do historii filmu polskiego pod tytułem nadanym mu w 1914 r. – *Pruska kultura*, choć zapewne nie pod takim tytułem wyświetlano go w Rzymie i w Moskwie w maju 1908 r. Jedno jest natomiast pewne – dotyczył najnowszej historii Polski i powstał przed *Antosiem*. Niezwykły zabytek polskiej kinematografii odnaleziony przez nas w Archiwum w Bois d’Arcy jest kopią francuską, z napisami międzyujęciowymi w tym języku i tytułem *Les Martyrs de la Pologne*. Jak na film zrealizowany w 1908 r. zachował się w dobrym stanie. Do Polski trafił dopiero w 2008 r., a więc w setną rocznicę jego pierwszych publicznych pokazów. Warto przyjrzeć się bliżej fabule i konstrukcji tego obrazu, mając na uwadze nie tylko stan świadomości filmowej, ale także to, co o Polsce i Polakach w 1908 r. chciano przekazać światu za pośrednictwem najbardziej atrakcyjnego i ekspansywnego medium, jakim było w tym momencie kino.

### Ujęcie po ujęciu

Całość filmu trwającego ponad osiem minut składa się z 12 epizodów. Otwiera go scena zbiorowa we wnętrzu chłopskiego domostwa. Czy jednak na pewno chłopskiego? Na ścianach wiszą obrazy, wśród nich jeden religijny przedstawiający świętego w aureoli. Obok prostych sprzętów – stołu i krzesel, zwraca uwagę

usytuowany centralnie osiemnastowieczny fotel, w którym siedzi nestor rodu. Centralne usytuowanie fotela wskazywałoby, że nie jest to mebel przypadkowy, lecz element o istotnym znaczeniu, nawiązujący do „lepszych czasów” mieszkającej tu rodziny. W pomieszczeniu tym dziewięć dorosłych osób i dziecko bierze udział w bliżej nieokreślonej uroczystości. Kobiety są ubrane „z wiejska”, w długich spódnicach i chustkach na głowie, mężczyźni noszą sukmany. Wszyscy świętują przy suto zastawionym stole. Mężczyźni i kobiety co jakiś czas unoszą szklanki w górę. W pewnej chwili do pomieszczenia wchodzi mężczyzna ze sztandarem, na którym wyhaftowano Matkę Boską z Dzieciątkiem. Mężczyźni ściągają czapki z głów, niektórzy kłękają przy sztandarze, całują jego brzeg, wznoszą czapki w górę. Kobieta unosi ręce w błagalnym, modlitewnym geście. Intencja tych zachowań jest ogólnie czytelna: jakaś grupa ludzi związana z sobą rodzinnie, narodowo, kulturowo żyje z poczuciem zagrożenia i opresji. Ważne miejsce w ich życiu zajmuje religia. W trudnych chwilach zwracają się w stronę przeszłości, tradycji, wiary. Scena kończy się wyniesieniem sztandaru, który w powszechnym rozumieniu jest zawsze godłem oddziału wojskowego lub organizacji cywilnej.

### Scena 2

Wejście do obejścia domostwa. W centrum drewniana brama, po prawej stronie schody prowadzące do domu. Na teren gospodarstwa wchodzi pięciu pruskich żołnierzy z dowódcą. Zatrzymują się, nadśluchują, po czym wchodzi do domu.

### Scena 3

Prusacy wchodzi do znanego nam już wnętrza domu. Kierują się w stronę dziecka. Jeden z krewnych zaślania sobą chłopca, a kobiety zabierają go, wyraźnie ukrywając przed żołnierzami. Prusacy wymuszają poczęstunek winem. Jeden z nich zaleca się do młodej kobiety; wybucha sprzeczka. W tym czasie dwaj mężczyźni prowadzą sekretną rozmowę. Starszy wychodzi razem z żołnierzami. Po wyjściu wojska mężczyźni demonstrują rozpacz; kobiety próbują ich uspokoić. Widać teraz wyraźnie, że zgromadzone osoby to jedna trzypokoleniowa rodzina. Głowa rodziny obejmuje kobietę i dziecko. Wraca mężczyzna, który wyszedł razem z żołnierzami. Przekazuje obecnym gest rezygnacji. Podchodzi do stołu i ze złością rozbija o podłogę kielich, z którego przed chwilą pił wino pruski dowódca.

### Scena 4

Droga w małym miasteczku. Na pierwszym planie po prawej wejście do budynku z napisem *Schule*. W drugim planie wieża kościoła. Na szczycie schodów prowadzących do szkoły pojawia się nowa postać – mężczyzna w kapeluszu oczekujący na dzieci. Do szkoły wchodzi uczniowie. Część z nich przyprowadzają rodzice. Przychodzi też znany z poprzednich ujęć ojciec z dzieckiem. Kłania się nauczycielowi. Ten zniecierpliwiony nie odpowiada na ukłon, tylko popycha chłopca do szkoły.

### Scena 5

Wnętrze klasy. Po prawej stronie dwanaścioro dzieci siedzi w ławkach. Po lewej – katedra z nauczycielem. Nad katedrą na ścianie portret cesarza Wilhelma. Nauczyciel wybija pałeczką rytm, w rytm jej uderzeń za oknem maszeruje pruskie

wojsko. Nauczyciel chwali i głaszcze niektóre z dzieci, ale krzyczy na znanego nam chłopca. W pewnej chwili podchodzi do tablicy i pisze zdanie: *Gott beschütze dich Gross Deutschland*. Gdy się odwraca, chłopiec podchodzi do tablicy, wymazuje dolną część napisu – *Gross Deutschland*, a w jego miejsce wpisuje słowa: *Polska kochana*. Jeden z chłopców skarży na małego Polaka. Nauczyciel szarpie go, przewraca, bije i wyrzuca z klasy. Z klasy za nauczycielem wybiegają inne dzieci.

### Scena 6

Jesteśmy ponownie w domu, teraz wiemy już, że polskiej rodziny. Kobiety przygotowują posiłek. W fotelu siedzi z fajką najstarszy mężczyzna. Wraca pobite i zapłakane dziecko. Oburzony tym widokiem ojciec wybiega z domu.

### Scena 7

Mężczyzna przychodzi przed szkołę i wywołuje nauczyciela. Dochodzi do sprzeczek i bijatyki. Upokorzony nauczyciel, wygrażając pięścią Polakowi, wbiega z powrotem do szkoły.

### Scena 8

Wnętrze posterunku policji lub wojska. Na ścianie – portret cesarza Wilhelma. Przy stole siedzi oficer. Do pokoju wchodzi dyżurny i melduje przybycie interesanta. W pomieszczeniu pojawia się wzburzony nauczyciel i z ekspresją opowiada o wydarzeniu. Oficer wzywa podwładnego, przywołuje wojskowych. Zadowolony nauczyciel wychodzi.

### Scena 9

Znów wewnątrz domu polskiej rodziny. Kobiety przygotowują posiłek. W fotelu dziadka siedzi chłopiec, któremu wszyscy poświęcają wiele uwagi. Wraca ojciec zdenerwowany po rozmowie z nauczycielem. Całuje i głaszcze dziecko. W tym momencie do domostwa wkraczają żołnierze. Szarpią mężczyznę, biorą pod ręce i zabierają ze sobą. Kobiety rzucają się na kolana i w błagalnym geście wnoszą ręce do pruskich żołnierzy. Po ich wyjściu kobiety w geście rozpaczły chwytają się za głowę.

### Scena 10

To samo wewnątrz. Dziecko pod okiem matki czyta książkę (uczy się). Niemiecki żołnierz przekazuje rodzinie decyzję władz na piśmie. Napis międzyujęciowy: *Par ordre superieur, la famille Wenceslav dont le chef est en prison sera expulsée de la province de Posen. Ses meubles vendus à l'encan et leurs biens confisqués (Na podstawie specjalnego rozkazu rodzina Wenceslav, której ojciec jest w więzieniu, będzie wydalona z prowincji poznańskiej. Ich meble zostaną skonfiskowane i sprzedane na licytacji)*.

Kobiety zabierają przygotowane wcześniej tobołki i wychodzą z domu wypychane i poganiane przez żołnierzy. Po wyjściu mieszkańców dowódca oddziału wraca, by wypić pozostałe na stole wino.

### Scena 11

Po schodach schodzą Polacy wyrzuceni z własnego domu. Najpierw młoda kobieta z tobołkiem podtrzymująca starca wspierającego się laską; potem starsza

kobieta z chłopcem. Gestem przesłanego pocałunku żegnają się z domem. Na schodach stoi pruski oficer. Żołnierze wychodzą z domu i zamykają obejście.

### Scena 12

Dekoracje ukazujące plener. Po stopniach stojącego wozu cyrkowego (cygańskiego) schodzi starszy mężczyzna; pomaga mu młoda kobieta. Inna kobieta na wolnym powietrzu przed wozem przygotowuje jedzenie w kociołku zawieszonym na trójnogu. Z wozu wychodzi chłopiec. Wyraźnie ręką dotyka koła, żeby zwrócić uwagę widza na charakter swojego nowego domu, który nie jest drewnianym barakiem, a wozem na kołach. Wszyscy się gromadzą przy kociołku. Z więzienia wraca ojciec chłopca. Gestami wyraża rozpacz. Kobiety podają mu miskę z jedzeniem. Nagle pojawia się ten sam oddział pięciu żołnierzy z dowódcą, który wyrzucił polską rodzinę z jej własnego domu. Dowódca oddziału kopniakiem przewraca trójnog z zupą. Zwolniony z więzienia mężczyzna zrywa się oburzony. Dochodzi do sprzeczki między nim a dowódcą. W jej trakcie pruski żołnierz strzela do mężczyzny; ten pada na ziemię.

### Finał, czyli apoteoza

Apoteoza składa się z dwóch ujęć. W pierwszym nad ciałem zabitego mężczyzny klęczy i stoi najbliższa rodzina. Wkrótce z przenikania pojawiają się nad ciałem Polaka inne, nieznanne z wcześniejszych ujęć postaci – trzy kobiety i dwaj mężczyźni w „miejskich strojach”. W sposób jednoznaczny narzuca się myśl, iż chodzi o reprezentację wszystkich stanów, całego narodu.

Czy opisany tu film z Archiwum w Bois d'Arcy jest tym samym filmem, który w polskiej literaturze przedmiotu został zatytułowany *Pruska kultura*? Czy jest to film kompletny? Kto był autorem scenariusza? Kto reżyserem? A kto jego wirtualnym adresatem? Wreszcie, czy był to film zrozumiały i czytelny dla francuskiego, włoskiego, rosyjskiego widza? Na te pytania możemy odpowiedzieć, jedynie uruchamiając konteksty towarzyszące opisywanym wydarzeniom.

### Przywołując konteksty

Dla polskiego widza jest jasne, że film odwołuje się do konkretnych wydarzeń: po pierwsze, strajku dzieci wrzesińskich w maju 1901 roku, które sprzeciwiły się nauce religii w języku niemieckim<sup>7</sup>, i po drugie, do słynnego protestu Michała Drzymały – wielkopolskiego chłopca, który wyrzucony z własnego domu zamieszkał w wozie na kołach. Obie te sprawy stały się niemal natychmiast i na długie lata symbolem pruskiego ucisku i bezwzględnej polityki germanizacyjnej. Hasłem wywoławczym i swoistą syntezą walki o obronę języka ojczystego, ziemi i religii.

Dlaczego jednak właściciel warszawskiego kina – Mordechaj Towbin, decydując się na zlecenie produkcji swego pierwszego filmu fabularnego, wybrał ten właśnie temat? Dlaczego postawił nie na błahą komedijkę, jaką będzie np. *Antoś pierwszy raz w Warszawie*, ale na trudną, jak na owe lata, wizję walki z pruskim uciskiem? Czy temat ten mógł być atrakcyjny poza granicami ziem polskich pod zaborami? I dlaczego zdecydował się go podjąć właśnie na przełomie lat 1907 i 1908?



*Pruska kultura (1908)*



*Pruska kultura (1908)*



Motywy takiej, a nie innej decyzji Towbina możemy sobie jedynie wyobrazić, korzystając z tego, co odsłania przed nami kontekst historyczny. Należy więc przypomnieć, że wprawdzie protest dzieci wrześnińskich z 1901 r. stał się symbolem ucisku, lecz na tym jednym proteście się nie skończyło. Do kolejnych protestów i strajków szkolnych dochodziło także w następnych latach, zwłaszcza 1906-1907. Strajkowały dzieci i ich rodzice w Buku, Czempiniu, Kościanie, Pleszewie, Gostyniu, Krobii, Miłosławiu, Strzałkowie i innych miejscowościach. Ogółem w protestach szkolnych uczestniczyło ponad 93 000 dzieci<sup>8</sup>. Ofiarami strajków były nie tylko one, ale także ich rodzice. W listopadowym procesie z 1901 r. aż 25 osób skazano na kary więzienia od 1 do 30 miesięcy! Wydarzenia te błyskawicznie przekroczyły rogatki prowincjonalnej Wrześni i jeszcze w tym samym roku stały się – używając współczesnej terminologii – faktem medialnym.

Już w listopadzie 1901 r. w sprawie pruskich represji we Wrześni Henryk Sienkiewicz ogłosił apel w formie listu otwartego, który opublikował najpierw krakowski „Czas” (22 listopada 1901), a wkrótce potem gazety w Galicji i innych zaborach. Apel Sienkiewicza, który pisał o polityce pruskiej jako o nieprzerwanym ciągu przemocy, zbrodni, podstępów, był także prośbą o pomoc materialną dla ofiar oraz wezwaniem do wsparcia moralnego tych, którzy stali się *bezpośrednimi ofiarami lotrostwa i przemocy*<sup>9</sup>.

List znanego pisarza krążący w formie osobnego druku ulotnego spotkał się także z reakcją poza ziemiami polskimi pod trzema zaborami. Dotarł m.in. do Włoch, do adwokata z Turynu dr. Attilio Begeya, miłośnika polskiej kultury, który opublikował na łamach „Gazetta di Torino” tekst *L'Autore del „Quo vadis” alle Madri italiane*. Za sprawą odezwy kobiet polskich sprawę dzieci wrześnińskich omawiały szeroko liczne pisma kobiece, m.in. „Vita Femminile” z 15 grudnia 1901<sup>10</sup>. We Włoszech działała także na rzecz umiędzynarodowienia przejawów pruskiej tyranii mieszkająca wówczas we Florencji Maria Konopnicka<sup>11</sup>. Deklaracje, apele, artykuły prasowe uświadamiają skalę sympatii społeczeństwa włoskiego do Polaków po „sprawie wrześnińskiej”. Maria Konopnicka uruchomiła bowiem nie tylko organizacje kobiece, ale również środowiska polityczne.

Protest Włoch przeciwko przemocy pruskiej dokonywanej na dzieciach w Poznaniu został zamknięty 30 lipca 1902 r. liczbą 120 000 głosów. Brało w nim udział 18 dużych miast, m.in. Rzym, Neapol, Mediolan, Florencja, Wenecja i mniejsze miejscowości. Protestowały stowarzyszenia i osoby prywatne. W licznych miastach włoskich powstawały komitety „Pro Polonia”<sup>12</sup>. Nie dziwi więc w tym momencie fakt, że film znany pod tytułem *Pruska kultura* spotkał się z żywym przyjęciem właśnie we Włoszech, o czym informowała polska prasa w 1908 r.

Podobne emocje wzbudziła sprawa strajku szkolnego we Francji, nie tylko dzięki aktywności środowisk polskich. Tylko w 1901 i 1902 r. w renomowanych czasopismach, m.in. w noworocznym numerze paryskiej „L'Illustration”, ukazało się wiele artykułów opisujących sytuację Polaków pod zaborami, w których tekstach nie szczędzono im wyrazów sympatii<sup>13</sup>.

Sprawa dzieci wrześnińskich zaistniała też nie tylko w kręgu oddziaływania emocjonalnego słowa, ale i obrazu. Włoska „La Tribuna Illustrata” zamieściła rysunek przedstawiający nauczyciela pruskiego bijącego kijem polskie dziecko. Rysunek był podpisany: *Męczennicy szkoły w pruskiej Polsce*. Zdjęcia strajkujących uczniów zamieścił we Francji „Le Matin”, a fotografie leżące w łóżku

chorej Nepomuceny Piaseckiej, matki z Wrześni, skazanej na dwa i pół roku więzienia – „L'Illustration”.

W kraju były popularne ilustracje w formie kart pocztowych przedstawiające najbardziej dramatyczne momenty protestu szkolnego oraz fotografie (!) uczestników wydarzeń. Zatrzymajmy się na moment przy powielanych ilustracjach. Nie znamy ich autorów; są naiwne, niezdarne, ale pełne emocji i trudno się oprzeć wrażeniu, że mogły one być inspiracją dla twórców filmu. Ci sami żołnierze w pikielhaubach, tablica z równym dziecięcym pismem i Matka Boska z Dzieciątkiem na ścianie.

Represje wobec polskich dzieci stały się także tematem dzieł sztuki przeznaczonych do wystawienia w salonach artystycznych, choć kariera tego konkretnego dzieła opierała się głównie – znów przywołajmy tu język współczesny – na rozgłosie medialnym. W 1902 r. Henryk Kossowski, polski rzeźbiarz od dwudziestu lat mieszkający w Paryżu, złożył w Salonie Paryskim rzeźbę przedstawiającą chłopca walczącego z potwornym małżem, zatytułowaną *Dzieciom wrześnińskim*. Rzeźbę odrzucono „z powodu pomysłu”, ale sam fakt jej odrzucenia był szeroko komentowany także w prasie francuskiej<sup>14</sup>.

A fotografie? Władze pruskie sformułowały akt oskarżenia przeciwko fotografowi z Wrześni – Szymonowi Furmankowi i kilku innym osobom, które powieliły w tysiącach egzemplarzy zdjęcia bohaterów tego dramatu oraz pomagały w ich kolportażu<sup>15</sup>. W materiałach z procesu Furmanka jest mowa o zamówionych przez niego w drukarni dwóch, a następnie jeszcze piętnastu tysiącach odbitek tych fotografii. Takiej kampanii propagandowej za pośrednictwem obrazu nikt się nie spodziewał. Seria kart pocztowych opublikowanych nakładem Wydawnictwa Salonu Malarzy Polskich w Krakowie obiegała w 1901 r. cały kraj, w tym również ziemie zaboru pruskiego, z Poznaniem, Miłosławiem i Wrześnią łącznie. Wszystkim pocztówkom towarzyszyło lapidarne w wymowie hasło: „Pamiętajmy o Wrześni!” Nic więc dziwnego, że co jakiś czas prasa zaboru pruskiego donosiła o konfiskacie i wyrokach za rozpowszechnianie „kart wrześnińskich”.

Zdjęcia z Wrześni odbyły również daleką drogę w świat, wywołując zainteresowanie opinii publicznej we Włoszech, Rosji, Wielkiej Brytanii, Francji, Stanach Zjednoczonych. Ukazały się także w niektórych gazetach niemieckich (fotografie uczestników strajków zrobione przez Szymona Furmanka opublikował między innymi w swoim dodatku „Weltspiegel” poczytny dziennik „Berliner Tageblatt”).

Bezpośredni świadek tamtych wydarzeń tak zapamiętał zainteresowanie fotografiami i kartami pocztowymi dotyczącymi „sprawy wrześnińskiej”: *Redakcje zainteresowane strajkiem, z wszechstron świata zgłaszały się po fotografie przedstawiające Wrześnię, historyczną szkołę, bohaterów strajku i katów pruskich. Fotograf wrześniński „Furmanek”, dokonywał bez przerwy zdjęć, z których potem fabrykowaliśmy pocztówki oraz odpowiedni materiał propagandowy. Nie była to łatwa praca. Policja konfiskowała co zdołała uchwycić, a przecież technika fotograficzna nie stała wówczas na dzisiejszym poziomie. Fotograf chcąc dokonać zdjęcia, godzinami nieraz stał, nakryty czarną płachtą z aparatem wycelowanym w ulicę, aby pochwytać na klisze przechodzących nauczycieli pruskich*<sup>16</sup>.

Szlachetne i gorące apele pisarzy wywołały niemałe wrażenie w środowiskach intelektualistów europejskich, ale prawdziwie wielki rezonans na miarę faktu medialnego z początku XX stulecia przyniosły oprócz słów właśnie reprodukowane i powielane w tysiącach egzemplarzy o b r a z y szkolnego protestu.

Sprawa represji pruskich wobec dzieci ponownie ożyła w czasie kolejnego nateżenia strajków w latach 1906-1907. Informacje o wydarzeniach przekazywała Agence Polonaise de Presse w Paryżu. W lipcu 1907 r. w Paryżu ukazała się 50-stronicowa książeczka *L'Ecole prusienne en Pologne 1906-1907* – francuska edycja wydanej w 1907 roku we Lwowie broszury powstałej z inicjatywy towarzystw pedagogicznych i stowarzyszeń nauczycieli<sup>17</sup>. Tu, oprócz rysu historycznego pruskiej polityki germanizacyjnej, zamieszczono także dokładną relację o strajku dzieci wrzesińskich i karach, jakie je spotkały po procesach w Gnieźnie i Toruniu. Broszurę tę rozesłano do przedstawicieli świata politycznego, literackiego, do bibliotek europejskich i amerykańskich<sup>18</sup>.

Temat niemieckiej polityki szkolnej w zaborze pruskim powrócił w prasie francuskiej na przełomie 1907 i 1908 r. wraz z międzynarodowym protestem przeciwko ustawie wywłaszczeniowej. We francuskim tygodniku „Revue Illustrée” ukazał się duży, kilkuczęściowy artykuł Mallarda o ucisku dzieci polskich w szkole pruskiej ozdobiony portretem Kościuszki (!) oraz ilustracją Styki przedstawiającą zwycięstwo dziecka polskiego pruskim nad uciskiem. W tym samym czasie, w wychodzącym w Barcelonie tygodniku „Ilustració Catalana” opublikowano artykuł Barriosa *Mali uczniowie polscy* opatrzone fotografią przedstawiającą gromadę dzieci polskich w Poznańskim modlących się pod kościołem („Goniec Wieczorny”, 1908, nr 9).

W grudniu 1907 r. w Paryżu Henryk Sienkiewicz opublikował w formie druku ulotnego *Odezwę do Opinii*. Autor *Quo vadis* i niedawny laureat Nagrody Nobla poruszył w niej tym razem problem Komisji Kolonizacyjnej, której celem jest wykup ziemi należącej do Polaków, a także sprawę męczeństwa dzieci w szkołach niemieckich i nowego projektu zakazu języka ojczystego na zebraniach. W Paryżu przygotowano ponad tysiąc egzemplarzy Sienkiewiczowskiej *Odezwy* opublikowanej w językach francuskim, angielskim i niemieckim<sup>19</sup>. Szczególnie wyczerpujące opinie francuskiej na „sprawę wrzesińską”, a także na liczne akty bezprawia Komisji Kolonizacyjnej, wynikało zapewne z pełnych napięcia relacji francusko-pruskich po wojnie 1870-1871, w wyniku której Alzacja i Lotaryngia znalazły się w granicach zjednoczonej II Rzeszy Niemieckiej. Jest zupełnie zrozumiałe, że obawiano się podobnych aktów bezprawia na tych terenach.

Wkrótce po dramatycznych protestach we Wrześni w kwestii przywrócenia nauki religii w języku polskim, w 1904 r. opinię polską, a wkrótce i europejską, poruszyła sprawa wielkopolskiego chłopca z Podgradowic, który pozbawiony możliwości osiedlenia się na własnej ziemi zamieszkał w wozie cyrkowym<sup>20</sup>. Michał Drzymała – ofiara nowej ustawy niemieckiej, uzależniającej budowę domu od arbitralnej decyzji niemieckiego urzędnika, nie otrzymał zgody na budowę domu na własnej działce. Kupił więc wóz cyrkowy (lub jak chcą niektórzy cygański) i zamieszkał w nim, gdyż wóz jako pojazd ruchomy nie podlegał przepisom prawa budowlanego. Drzymała nie był pierwszy ani ostatni. Polacy w Wielkopolsce i na Pomorzu świadomi tego, że rząd niemiecki w ten właśnie sposób chce ich zmusić do opuszczania gospodarstw, które będą przejmować Niemcy, wykorzysta-

tywali już wcześniej pomysł zamieszkania w drewnianych barakach na kołach. Ale to właśnie Michał Drzymała swoim spektakularnym protestem przeszedł do historii i legendy.

Sprawa jego stała się głośna, gdy słynny wóz zapragnął zobaczyć właściciel okolicznych dóbr hrabia Stanisław Czarnecki i towarzyszący mu dwaj zagraniczni goście<sup>21</sup>. Wkrótce potem ukazały się fotografie i opisy „pomieszkania” Drzymały w „Pracy”, „Dzienniku Kujawskim”, „Gazecie Grudziądzkiej”, „Dzienniku Berlińskim”, paryskiej „L’Illustration” i londyńskim piśmie „Graphic”<sup>22</sup>. Wydrukowano także pocztówki z wozem Drzymały, które władze pruskie trofiły i konfiskowały, podobnie jak karty nawiązujące do strajku we Wrześni.

Popularne były w prasie rysunki satyryczne ilustrujące nierówną walkę wielkopolskich chłopów i władz niemieckich. Jeden z nich, opublikowany w poznańskiej „Pracy”, przedstawiał wielki tabor wozów z podpisem *Wieś polska w Poznańskim w przyszłości*. Własne serie pocztówek z wozem Drzymały wydrukowały m.in. redakcje „Dziennika Kujawskiego” i „Dziennika Berlińskiego”. Dochód z nich przeznaczano na pomoc dla bezdomnego chłopca. Co ciekawe, w kontekście tytułu interesującego nas filmu wóz Drzymały nazywano konsekwentnie „pomnikiem pruskiej kultury”. W burzliwie rozwijającej się na początku XX stulecia kulturze obrazu pojawiły się także pierwsze gadżety, np. tabakierki z podobizną Michała Drzymały.

W obronie wielkopolskiego chłopca znów zabrali głos ludzie pióra: Maria Konopnicka, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, a po umiędzynarodowieniu sprawy – Lew Tołstoj, Maurice Maeterlinck, George Herbert Wells, Gerhardt Hauptmann.

W marcu 1908 r. sejm pruski uchwalił ustawę o przymusowym wywłaszczeniu polskich majątków. Międzynarodowe protesty sprawiły jednak, że ustawa ta nie została wprowadzona w życie do 1912 r. W tym samym czasie, wiosną 1908 r., a więc zapewne w momencie, kiedy film powstawał, Polacy w trzech zaborach i na emigracji rozpoczęli społeczną zbiórkę pieniędzy na nowy „wóz Drzymały”, co przyniosło niespodziewane rezultaty. W 1908 roku Michał Drzymała otrzymał ze składek społeczeństwa polskiego nowy, dobrze wyposażony „dom na kołach”. Nowy wóz wybudowano w Poznaniu i 14 kwietnia 1908 roku, w asyście Polaków manifestujących swą solidarność w walce z zaborcą, uroczystie przetoczono ulicami Poznania na Dworzec Główny<sup>23</sup>.

Wóz Drzymały, ów „pomnik pruskiej kultury”, stał się po raz kolejny znanym na całym świecie tematem fotografii, ilustracji i kart pocztowych drukowanych w różnych językach, z japońskim włącznie.

Czy nadanie sprawie dzieci wrzesińskich, strajkom szkolnym w latach 1906-1907 wymiaru międzynarodowego oraz europejski protest przeciw pruskiej ustawie wywłaszczeniowej, mogły być nie bez znaczenia dla powstania filmu znanego dziś jako *Pruska kultura*? Istotny wpływ miała tu także rodząca się kultura obrazu, która docierała do szerokiego grona odbiorców za pośrednictwem prasy ilustrowanej. Żaden najszlachetniejszy nawet apel, najgorętszy wiersz nie miały takiego wpływu na serca i umysły opinii społecznej jak fotografia wrzesińskich dzieci czy widok cyrkowego wozu, w którym Drzymała zgromadził cały swój dobytek.

Poszukujemy inspiracji, które wpłynęły na powstanie w 1908 r. *Pruskiej kultury*. Warto więc odnotować jeszcze jeden interesujący, a mało znany trop.

W 1908 r. we Lwowie ukazał się drukiem *Obraz sceniczny z dziejów 1907 roku* zatytułowany *Wóz Drzymały*. Autorem był Józef Rączkowski, później redaktor „Piasta” i działacz ruchu ludowego. Ów „obraz sceniczny” był grany przez teatry amatorskie w zaborze rosyjskim i austriackim z wielkim powodzeniem, choć nie bez problemów. Na początku stycznia 1908 r. prasa warszawska doniosła o całkowitym zakazie grania tej sztuki na tzw. Śląsku Austriackim („Goniec Wieczorny”, 1908, nr 6). Bohaterem popularnego w swoim czasie przedstawienia był chłop Niedziela, którego Niemcy namawiają na zmianę nazwiska. W sztuce obecne są też echa strajków szkolnych, mówi się o bitych dzieciach i o Drzymale. Bohaterowi objawia się fantom Bartosza Głowackiego, który opowiada o Raclawicach i sugeruje kupno wozu mieszkalnego. Na ścianie ukazuje się widmo wozu Drzymały, który otaczają kosynierzy z kosami: *bo w tym wozie żyje chłopska siła, niech u nas bedom same takie wozy a w jedno Ojczyzna się złoży*.

Drugie wydanie tego rzeczywiście bardzo popularnego dramatu ludowego ukazało się w 1910 r. z prologiem napisanym specjalnie na rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Sztukę zagrano zresztą w czasie uroczystości grunwaldzkich w Krakowie<sup>24</sup>. Przy tej okazji pisano, że nie było powiatu w Galicji, w którym by jej nie grano. Znana też była dobrze w Królestwie Polskim i „z czytania” w Wielkim Księstwie Poznańskim.

Czy pomysłodawca (autor scenariusza?) *Pruskiej kultury* znał sztukę Rączkowskiego? Być może znał, tego już się zapewne nigdy nie dowiemy. Przywołanie w tym miejscu owego zupełnie zapomnianego dziś dramatu ludowego nie ma jednak na celu wskazania prostej inspiracji – sztuka teatralna – film. To pokrewieństwo tematów odświeża rzecz dużo ciekawszą – rodzaj, charakter pamięci i wyobraźni Polaków w okolicach 1908 r. Wydarzenia związane ze strajkiem szkolnym we Wrześni i konsekwentny opór wielkopolskiego chłopca uczyniły z ich uczestników bohaterów masowej wyobraźni: postaci z fotografii, ilustracji prasowych, wierszy, utworów prozatorskich, dramatów i... tabakierok.

Dla filmu, dla rodzącego się przemysłu kinematograficznego temat ten, obecny w szeroko rozumianej kulturze popularnej, dosłownie wisiał w powietrzu...

### W poszukiwaniu autora i widza

Znając generalny kontekst wydarzeń poprzedzających powstanie *Pruskiej kultury*, powróćmy do pytania: kto, dlaczego i dla jakiej publiczności zdecydował się zrealizować ten film?

Z opisu zamieszczonego w „Kurierze Warszawskim” wynika, że film powstał na zamówienie właściciela kinematografu przy ulicy Marszałkowskiej 118 Mordechaja Towbina i że był to pierwszy na ziemiach polskich przypadek właściciela-producenta fabuły. Dopiero kilka miesięcy później zlecono realizację *Antosia pierwszy raz w Warszawie*. A więc, jeśli Towbin decydował się na takie prekursorskie przedsięwzięcie, musiał rzecz całą dobrze przemyśleć i skalkulować. Na przełomie 1907 i 1908 r. nieistniejąca Polska była identyfikowana w Europie właśnie z tymi wydarzeniami. Stąd wielce wymowny francuski tytuł: *Cierpienia Polaki*. Pod jakim tytułem w 1908 r. film ten wyświetlał w zaborze rosyjskim Mordechaj Towbin? Czy pod tym samym, w jakim wznowiono go w roku 1914, czyli jako *Pruską kulturę*? A może w Warszawie filmu w ogóle nie pokazano? Miejscowa prasa, dono-

sząc o sukcesach filmu w Moskwie i we Włoszech, pisała jednocześnie, że rosyjskie władze administracyjne zabroniły prezentowania w Warszawie żywych fotografii z *życia Polaków poznańskich w walce z Niemczyzną*<sup>25</sup>.

Kto zrobił ten film? Reżyserem i operatorem filmu *Antoś pierwszy raz w Warszawie* był francuski operator filmowy Mayer. Czy tak było i tym razem? Wiarygodna wydaje się hipoteza, że operatorem był któryś z przejezdnych operatorów francuskich, który w drodze na wschód zatrzymał się w Warszawie. Od 1907 r. w Warszawie miało już stałą siedzibę biuro wytwórni Pathé Frères. To za jej pośrednictwem Mordechaj Towbin i właściciele kina Oaza przy Wierzbowej zamawiali, m.in. u Meyera właśnie, krótkie filmowane scenki rodzajowe z życia Warszawy<sup>26</sup>. Francuskie napisy międzyujęciowe sugerowałyby, że obraz był przeznaczony do rozpowszechniania także we Francji. Kwestią nadal otwartą pozostaje jednak pytanie o to, kto napisał scenariusz. Czy film w ogóle miał scenariusz? Zapewne. Jak na 1908 r. fabuła tego ośmiominutowego obrazu jest dość złożona i przemyślana.

Kto wpadł na jego pomysł? Czy był to sam Mordechaj Towbin, który płacił, a więc musiał i kalkulować? Zapewne on lub ktoś z jego otoczenia. Scenariusz bez wątplenia napisał ktoś, kto dobrze znał polskie realia zarówno „sprawy wrzesińskiej”, jak i „sprawy Drzymały”. Można by się spierać, czy scena, w której dziecko zmazuje część niemieckiego napisu *Gott beschütze dich Gross Deutschland* i zastępuje słowa *Gross Deutschland* słowami *Polska kochana* jest odwołaniem do (podlegających surowej karze) zachowań dziewczynek, które zmuszone do śpiewania niemieckiej pieśni *Ich bin ein Preusse* śpiewały *Ich bin ein Pole*. Może zbyt odległa to analogia. Jest natomiast w tym filmie inna scena świadcząca o doskonałej znajomości szczegółów „sprawy Drzymały”.

Kluczowa dla filmu *Pruska kultura* jest scena, w której rodzina wyeksmitowana z własnego domu i mieszkająca w cyrkowym wozie przygotowuje posiłek w saganie przy ognisku. Gdy kobieta podaje mężowi miszkę z zupą, jak spod ziemi wyrastają pruscy żołnierze. Ich dowódca kopniakiem przewraca ognisko. Mało dzisiaj znany jest fakt, że właśnie owo ognisko w wozie i przed wozem było punktem zapalnym wszystkich konfliktów Drzymały i jemu podobnych z pruską władzą. Wprawdzie wóz, w którym mieszkał był obiektem ruchomym i nie podlegał przepisom ustawy osadniczej, ale nie spełniał wymogów bezpieczeństwa przeciwpożarowego. Drzymale zabroniono nie tylko używać ognia wewnątrz (także nowego) wozu, ale również rozpalać ognia na zewnątrz. Spotykały go za to kolejne grzywny, których nie płacił, więc kary odbywał w areszcie. I on, i jemu podobni (np. chłop Gackowski z Błędzimia) skarżyli się często, że ich rodziny nie mają możliwości zjedzenia gorącego posiłku, bo policjanci *rozrzucają ogniska przed domem*. Ten drobny szczegół zapisany na taśmie filmowej – ognisko rozrzucone kopniakiem przez dowódcę oddziału – skłania do sugestii, że autorem scenariusza był ktoś, kto dokładnie śledził „sprawę Drzymały” opisywaną z takimi detalami tylko w prasie polskiej.

Jednocześnie autor scenariusza zadbał, aby z autentycznych historii, które stały się podstawą opowieści filmowej, wyeliminować to wszystko, co mogłoby zaciemniać dramat dziecka i dramat prostego chłopca w konfrontacji z silną i autorytarną władzą. Nie ma więc wątku nauki religii po niemiecku, który zastępuje czytelny na całym świecie wątek tłamszenia uczuć patriotycznych i potrzeby przynależności do własnego narodu.

Całość filmu jest skonstruowana również w taki sposób, że dla widza wychowanego w kulturze europejskiej jest zrozumiała także bez napisów międzyujęciowych. Cytowany wcześniej napis z wersji francuskiej sytuuje jedynie dramat w konkretnym miejscu – w rodzinie polskiej, w prowincji poznańskiej.

Czy odnaleziony przez nas film jest kompletny? Porównanie go z opisem opublikowanym w „Kurierze Warszawskim” prowadzi do wniosku, że w informacji prasowej mamy do czynienia z niemal dokładnym chronologicznym, choć nieco skróconym, zapisem tego, co dziś oglądamy na ekranie. Poza *Jutrzenką* – owym obrazem, w którym Polakom ukazuje się na niebie orzeł biały. Film z Bois d’Arcy był jak na obraz na taśmie nitro z 1908 r. w bardzo dobrym stanie, jeśli nie brać pod uwagę mocno zniszczonej, prawie nieczytelnej końcówki. Czy to przypadek? Czy też może białego orła wycięto, aby nie drażnić rosyjskiego i austriackiego zaborcy? A może polskie godło narodowe było dla obcego widza nie dość czytelne? Ta ostatnia hipoteza wydaje się najbardziej przekonująca.

### *Pruska kultura w 1914 r.*

Pisząc o najwcześniejszym polskim filmie fabularnym, posługujemy się tytułem, pod jakim pokazywano go w Warszawie we wrześniu 1914 r., po wybuchu Wielkiej Wojny. Dziś pewnie niewiele wiedzielibyśmy o nim, gdyby nie owe wojenne pokazy kinematograficzne, których był prawdziwą atrakcją, sensacją i ozdobą. Odkurzona *Pruska kultura* doskonale korespondowała z aktualnymi nastrojami społecznymi, z dokumentalnymi obrazami z pól bitewnych i z tym także, co pokazywano na warszawskich scenach teatralnych. Pozostając tylko przy kilku przykładach, odnotujmy, że w Teatrze Małym grano z wielkim powodzeniem *Ostatnią lekcję języka francuskiego w Alzacji* według noweli Daudeta przerobioną pospiesznie przez Kazimierza Zalewskiego. *W szkółce wiejskiej* – opisywał dramat recenzent „Nowej Gazety” – *staruszek nauczyciel oznajmia uczniom, że to już dziś ostatnia lekcja francuskiego i dyktuje im dwa zdania: „Dziś odbywa się ostatnia lekcja francuskiego w Alzacji. My wszyscy kochamy Francję!” Dzieci płaczą i łzy płyną z oczu widzów*<sup>27</sup>. W Teatrze Letnim grano *W niemieckich szponach* Edmunda Haraucourta – sztukę słabą i nudną, z której jednak publiczność warszawska *wylawiała chciwie wszystkie aluzje i podkreślała je frenetycznymi oklaskami*. A w Teatrze Nowości wystawiono „balet militarny” – *Potężny sojusz* przedstawiający wojska należące do wszystkich walczących obecnie narodów koalicji uzupełniony muzyką opartą na hymnach narodowych koalicjantów. W Teatrze Polskim triumfy święciła *Alzacja*, w Teatrze Zjednoczonych – *Prusacy* Juliana Borawskiego – *drama oparta na wypadkach bieżącej chwili, napisana pod wrażeniem pogromu Kalisza*, w Teatrze Małym – *Spieg pruski*, w Popularnym – *Grunwald*. W tej ostatniej sztuce szczególnie wzruszenie budził prolog zatytułowany *Września*, w którym dziecko zbite przez niemieckiego nauczyciela po powrocie do domu śniło o przeszłości Polski. Tytułów tych były dziesiątki. (...) *każdy z naszych teatrów* – pisała „Nowa Gazeta” – *stara się dziś o sztukę z Prusakami. Istnieje przekonanie, że publiczność może dziś w teatrze jedynie patrzeć na chłostę kanibalizmu pruskiego*<sup>28</sup>.

Podobne oczekiwania zgłaszali widzowie kinematografów, co odnotował „Kurier Warszawski”: *Znamiennym objawem chwili jest, że publiczność warszawską inte-*

resują ponad wszystko tematy wojenne. Umiały to użytkować na swoją korzyść te kinematografy, które przetrwały dotychczas. Sale ich zapępnia publiczność z przewagą wojskowych, skoro tylko program ogłosi jakiś epizod z wojny francusko-pruskiej (1870-1871), przybycie Poincarégo do Piotrogradu, rewizję wojsk, a nawet sceny walk farmerów amerykańskich z Indianami. Nie bacząc na to, że większość tych filmów jest straszliwie zużyta z braku nowych, wszystko, co obrazuje bitwę, bój i ruch orężny, ma powodzenie wybitne<sup>29</sup>.

W tym kontekście 29 września 1914 r. w Iluzjonie Artystycznym przy Marszałkowskiej 118, a więc w kinematografie Towbina, pokazano odkurzoną *Pruską kulturę* jako sensacyjny obraz z życia rzeczywistego w *Poznańskiem*, wymieniając jego główne sceny: 1. Szkołę ludową we Wrześni; 2. Profesor Kulturreger; 3. Katusze dzieci; 4. Wywłaszczenie; 5. Pruskie żołdactwo; 6. Wóz Drzymały; 7. Apo-teoza Polski (Jutrzenka). Równocześnie obraz ten, zapewne za sowitą zapłatą, pozyskał kinematograf Urania pokazywał go w Wielkiej Sali Filharmonii przez ponad tydzień. Po Uranii *Pruską kulturę* przejął kinematograf Sport przy Żelaznej, tłumacząc w ogłoszeniu, że słowo „wywłaszczenie” oznacza „rugowanie z ojcowizny”. Film był, jak wiemy, krótki i w konwencji nieco już archaicznej, więc pokazywano go ze współczesnym trzyaktowym dramatem *Jeniec austriacki*, ale to nie *Jeniec*, a *Pruska kultura* była wymieniana w inseratach wytłuszczonym drukiem jako pierwsza, najaktualniejsza i sensacyjna. Przy tej okazji przypomniano sobie także inne, starsze tytuły. Iluzjon Artystyczny wyciągnął zrealizowany przez Pathé dokument z 1910 roku *Jubileusz 500-lecia obchodu grunwaldzkiego w Krakowie*. Wkrótce jednak filmy te zostały przyćmione aktualnymi antyniemieckimi produkcjami rosyjskimi, m.in. wykonanym przez Komitet Skobielewski dramatem *Polska krew*, którego akcję oparto na tle *cierpień polskich magnatów z Poznania*, ale to już zupełnie inny temat.

### W stronę genologii

*Pruska kultura* postrzegana z perspektywy genologicznej wpisuje się w ówczesny model kina światowego poruszającego aktualne tematy społeczno-polityczne. Stanowi ciekawy przykład filmu o charakterze fabularnym, który jednocześnie spełnia wymogi inscenizowanego reportażu. Na początku XX stulecia bardzo prosto radzono sobie z brakiem operatora na miejscu wartych uwiecznienia wydarzeń. Georges Méliès, George Albert Smith, James Williamson – realizowali rekonstrukcje dokumentalne *post factum*. Tak było m.in. ze *Sprawą Dreyfusa*, *Kapitanem z Koepenick* czy innymi wydarzeniami polityczno-obyczajowymi, które poruszały wówczas opinię publiczną. *Pruska kultura* jest więc typowym dla swego czasu obrazem łączącym fikcję fabularną z elementem paradokumentalnym.

Intencja realizatorów filmu jest oczywista i absolutnie jasna. Chodziło o to, by pokazać tytułowe „cierpienia Polski”, które za sprawą strajków szkolnych czy wozu Drzymały i pruskich projektów wywłaszczeniowych stały się sprawą międzynarodową. W filmie szczególnie poruszająca jest właśnie bezwzględność władz pruskich wobec Polaków. Aby wzmocnić wymowę emocjonalną całości i jednocześnie uczynić ją ogólnie zrozumiałą, w filmie dokonuje się szczególnej obróbki rzeczywistości. W 1908 r. trudno było pokazać na taśmie filmowej, że protest dzieci dotyczył nauki religii w języku polskim. Pokazuje się więc wielo-



pokoleniową rodzinę polską, przywiązaną do tradycji i bardzo religijną (obraz na ścianie, wprowadzany sztandar z Matką Boską). Ostrość ogólnej antyniemieckiej wymowy całości wzmacniają takie skrajnie ostentacyjne w wymowie obrazy, jak: bicie dzieci przez niemieckiego nauczyciela, domaganie się poczęstunku przez żandarmów, brutalne wyrzucenie Polaków z domu, a następnie zjedanie resztek z ich stołu, czy wreszcie brutalne morderstwo ojca na oczach całej rodziny.

Nie ulega wątpliwości, że twórcy *Pruskiej kultury* liczyli na silny wydzźwięk propagandowy. Cytowane wcześniej głosy prasy zagranicznej dowodzą, że tak się stało. Gdyby *Pruska kultura* weszła na ekrany trzy lub cztery lata później, mielibyśmy o niej zapewne więcej informacji. Nawet jednak te szczątkowe relacje z 1908 roku wskazują, że dla ówczesnych widzów, niekoniecznie polskich, był to film wyjątkowy.

Przyzwyczajiliśmy się przez dziesiątki lat do myśli, że pierwszym polskim filmem fabularnym była komedyjka *Antoś pierwszy raz w Warszawie*. Nie udało nam się jeszcze odnaleźć żadnej kopii tego filmu. Miejmy nadzieję, że leży gdzieś w zakurzonym metalowym pudełku, na odległej półce w jednym z przepastnych archiwów europejskich. Zanim go jednak pewnego dnia znajdziemy, docermy fakt, że udało się odnaleźć film od niego starszy, któremu należy się nie tylko prawo pierwszeństwa. *Pruska kultura* to film, który na początku 1908 r., w zalewie błahych komedii i „obrazów z różnych stron świata”, odważył się pokazać – na ziemiach polskich i za granicą – sprawę poważną, mającą wymiar międzynarodowy, korespondującą z głosami polityków, pisarzy, artystów, naukowców.

Film, który zdecydował się podjąć temat zmagania Polaków z germanizacją, zasługuje na szczególne miejsce w dziejach polskiej kinematografii. *Les Martyrs de la Pologne – Pruska kultura* jest nie tylko najstarszym z zachowanych filmów produkcji polskiej, ale jednocześnie pierwszym polskim tematem filmowym, który ze względu na swą aktualność i współbrzmienie z innymi wydarzeniami zwrócił na siebie uwagę Europy.

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA, MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> Film opowiadał o przygodach prowincjusza, którego po przyjeździe do Warszawy, wzięły „pod opiekę” dwie stołeczne kurtyzany.

<sup>2</sup> Zob. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1896-1914*, Poznań 1993, zwłaszcza katalog tytułów filmowych zrealizowanych na ziemiach polskich przed 1914 r.

<sup>3</sup> Tak było np. z krótkim filmem eksperymentalnym Kazimierza Prószyńskiego *Mazur w cztery pary*. Zarejestrowany w Warszawie mazur ze *Strasznego dworu* był pokazywany w Poznaniu; próżno szukalibyśmy jednak jego obecności w publikowanych w prasie programach filmowych.

<sup>4</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I. Warszawa 1955, s. 43. Toeplitz korzystał z pracy W. Panofsky'ego, *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte*, Konrad Triltsch Ver-

lag, Würzburg Aumühle 1940. Przytoczona przez Panofsky'ego relacja prasowa pochodzi z czasopisma „Licht-Bild-Bühne”, 1907, nr 1.

<sup>5</sup> *Z miasta* „Kurier Warszawski”, 1908, nr 128, s.4.

<sup>6</sup> W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. I. Warszawa 1966, s. 62-63.

<sup>7</sup> Bezpośrednim powodem protestu dzieci było rozdanie katechizmów w języku niemieckim. Dzieci katechizmy oddały, za co zostały ukarane aresztem klasowym i chłostą. Wiadomość o chłoscie zgromadziła przed szkołą rodziców, którzy wtargnęli do budynku. Po tym incydencie wielu rodziców aresztowano, m.in. praczkę Piasecką, która rzuciła się na nauczyciela. Dzieci, które ukończyły 14 lat, usunięto ze szkoły. Na procesie rodziców w Gnieźnie skazano 25 osób. Nepomucene

- Piasecką, matkę pięciorga dzieci, skazano na dwa i pół roku więzienia za *Łzenie nauczycieli niemieckich*. Zob. m.in. J. Tetter, *Jestem chłop historyczny. Sprawa Drzymale*, Warszawa 1986.
- <sup>8</sup> J. J. Kulczycki, *Strajki szkolne w zaborze pruskim 1901-1907. Walka o dwujęzyczną oświatę*, Poznań 1993. Podają za: *Strajk dzieci wrzesińskich z perspektywy wieków*, oprac. zbior. pod red. S. Sierpowskiego, Poznań-Września 2001, s. 12.
- <sup>9</sup> Cyt za: S. Sierpowski, *Stan wiedzy i ewolucja poglądów na temat strajku szkolnego we Wrześni z 1901 roku*, w: *Strajk dzieci wrzesińskich...* dz. cyt., s. 16.
- <sup>10</sup> S. Sierpowski, *Echa włoskie*, w: tamże, s. 127.
- <sup>11</sup> W 1903 roku ukazała się we Lwowie, licząca 55 stron broszura zatytułowana *Zagranica o sprawie wrzesińskiej*, będąca w dużej mierze adaptacją tekstu napisanego przez Marię Konopnicką we Włoszech w 1902 roku. Tutaj też znajdziemy wiele szczegółowych informacji dotyczących reakcji we Włoszech na sprawę dzieci wrzesińskich.
- <sup>12</sup> M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. IV. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 202. Zob. także: *Echa wrzesińskie we Włoszech*, „Kurier Lwowski” 1902, nr 17 (14.I) oraz *Interpelacja w sprawie wrzesińskiej w parlamencie włoskim*, „Kurier Poznański”, 1902, nr 7 (5.I).
- <sup>13</sup> Zob. D. Płygawko, *Echa francuskie*, w: *Strajk dzieci...* dz. cyt. s.145.
- <sup>14</sup> M.in. pisma „Eclair” i „François” krytycznie odniosły się do odrzucenia rzeźby. „François” zamieściło fotografię rzeźby, a artykuł zakończyło słowami: *Myli się pan Kossowski, myśląc, że można protestować w dziełach sztuki przeciwko germanizacji, jakiej prowincja Poznańska jest widownią. Nie wolno czcić honoru i odwagi w salonie artystów francuskich*. Zob. A. Potocki, *Polska w Salonie Paryskim*, „Ilustracja Polska”, 1902, nr 21 (23.V), s. 485.
- <sup>15</sup> Za rozpowszechnianie „kart wrzesińskich” sąd skazał m.in. w Bytomiu redaktora „Katolika”. „Gazeta Toruńska” 1903, nr 1 (1.I), „Kurier Poznański” 1903, nr 1 (1.I). Zob. także: *Konfiskata kart wrzesińskich*, w: *Kronika miejscowa, prowincjonalna i zagraniczna*, „Kurier Poznański”, 1903, nr 11 (15.I).
- <sup>16</sup> Fragment wspomnień Andrzeja Prądyńskiego opublikowany w „Oreodowniku Wrzesińskim” w 1936 roku. Cyt. za: W. Śliwczyński, *Szymon Furmanek, „Kwartalnik Wrzesiński”*, 2000, nr, 3, s. 2.
- <sup>17</sup> Szerzej na ten temat: D. Płygawko, *Echa francuskie*, dz. cyt., s. 148-149.
- <sup>18</sup> Tamże.
- <sup>19</sup> Na apel odpowiedzieli pisarze, działacze społeczni, artyści, profesorowie wyższych uczelni. Niektóre wypowiedzi przytacza D. Płygawko, tamże, s. 151 i dalsze.
- <sup>20</sup> 10 sierpnia 1904 r. niemiecki parlament uchwalił ustawę, w myśl której warunkiem wzniesienia domu na własnej, ale nowo zakupionej ziemi była zgoda niemieckiego urzędnika. Ponieważ urzędnicy nie wydawali takiej zgody, intencją ustawy było wyrugowanie ludności polskiej i zastąpienie jej ludnością rdzennie niemiecką.
- <sup>21</sup> Według relacji Drzymale byli to Francuzi, ale bardziej prawdopodobne, że dziennikarze niemieccy, z którymi Czarniecki rozmawiał po francusku.
- <sup>22</sup> Por. Z. Dworecki, *Michał Drzymala*, Poznań 1979, J. Tetter: dz. cyt., K. Wajda, *Wóz Drzymale*, Poznań 1962.
- <sup>23</sup> Nowy wóz o wymiarach 8 x 2,5 x 2,3 m. było także łatwiej przetaczać, tak aby – zgodnie z prawem – nie stał w jednym miejscu dłużej niż 24 godziny. W transporcie pomagał Drzymale Niemiec Richard Neldner z Podgradowic, który wcześniej sprzedał mu ziemię, a później, wspólnie z karczarzem Kide-mannem z Grodziska Wielkopolskiego pomógł Drzymale w zakupie pierwszego wozu. Obaj stanowili przykład Niemców nieakceptujących zachowań pruskich urzędników państwowych i metod działania pruskiego aparatu policyjnego. Zob. na temat: Z. Dworecki, dz. cyt.
- <sup>24</sup> J. Tetter, dz. cyt.
- <sup>25</sup> „Kurier Warszawski”, 1908, nr 128, s. 4.
- <sup>26</sup> Cytowany już Władysław Banaszkiewicz pisze, że w 1907 i 1908 r. korzystano na pewno z usług Meyera z firmy „Pathé” i Tiberville’a z „Gaumont”. W grudniu 1907 r. wykonane zostały *Widoki miasta Warszawy*, a w dniach 12-15 marca 1908 r. zdjęto *Warszawę i jej życie uliczne, Alarm straży ogniowej w Warszawie*, a później inne filmy. Zob. W. Banaszkiewicz W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. I., dz. cyt., s. 62.
- <sup>27</sup> „Nowa Gazeta”, 1914, nr 453.
- <sup>28</sup> „Nowa Gazeta”, 1914, nr 455.
- <sup>29</sup> *Z kinematografów*, „Kurier Warszawski”, 1914, nr 251.