

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4854>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Joanna Aleksandrowicz

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

Między wyjściem z kościoła a wyjściem z fabryki. Wokół sporu o pierwszy film hiszpański

Keywords:

Spanish cinema;
first Spanish film;
history of film;
pioneers of cinema

Abstract

Between Leaving the Church and Leaving the Factory: The Dispute Over the First Spanish Film

The article presents the dispute over the first Spanish film, which has been ongoing since the 1990s. The film history analysis is set in the socio-political context of Franco's dictatorship when research into the origins of cinema developed in Spain. Although the starting point is an attempt to determine the identity of the oldest film, the reasons for claiming the primacy of one work over another seem just as interesting as the investigation into the release dates of individual titles. This topic has not yet been discussed in Polish film studies and has appeared only marginally in other research outside of Spain. A critical analysis of the findings of Spanish scholars – often contradictory or inconsistent – is accompanied by the results of research in Spanish film libraries, libraries and archives. Such extensive research allows for the organisation of data related to the dating of early works and the identification of inconsistencies in source materials; at the same time it contributes to more general reflection on the issue of film nationality and the need for a new perspective on the history of cinema.

Słowa kluczowe:

kino hiszpańskie;
pierwszy film hiszpański;
historia kina;
pionierzy kina

Abstrakt

Artykuł przedstawia toczący się od lat 90. XX w. spór na temat pierwszego filmu hiszpańskiego. Analiza historyczno-filmowa została osadzona w kontekstach społeczno-politycznych dyktatury generała Franco, podczas której rozwijały się w Hiszpanii badania nad początkami kina. Choć punktem wyjścia jest próba ustalenia tożsamości najstarszego filmu, powody, dla których zabiegano o pierwszeństwo tego, a nie innego dzieła, wydają się równie interesujące, co samo śledztwo dotyczące daty premiery poszczególnych tytułów. Temat ten nie był dotąd podejmowany w polskim filmoznawstwie, a w innych badaniach prowadzonych poza Hiszpanią pojawił się marginalnie. Krytycznej analizie ustaleń hiszpańskich badaczy – nierzadko sprzecznych czy niekonsekwentnych – towarzyszy prezentacja wyników kwerend w hiszpańskich filmotekach, bibliotekach i archiwach. Tak zakrojone badania pozwalają na uporządkowanie danych związanych z datowaniem wczesnych dzieł i wykazanie niespójności w źródłach, wpisując się zarazem w szerszą refleksję nad kwestią narodowości filmu czy potrzebą nowego spojrzenia na historię kina.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.03.09; recenzowano: 2026.04.15; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Pierwszy film zrealizowany w obrębie kinematografii narodowych, jakkolwiek jego pierwszeństwo byłoby przypadkowe, wydaje się szczególnie podatny na różnego rodzaju interpretacje symboliczne. Przypomina się też o nim przy okazji jubileuszy i na początku opracowań historycznofilmowych. W Hiszpanii, w chwili gdy hucznie świętowano setną rocznicę rodzimej kinematografii, kino tego kraju miało jednak dopiero 99 lat. Zdaniem niektórych badaczy nie chodzi tu wcale o zwykłą pomyłkę co do daty premiery, lecz o manipulację polityczną, w wyniku której palmę pierwszeństwa otrzymał film bynajmniej niezrealizowany jako pierwszy¹. Teza ta dotyczy badań nad historią kina prowadzonych w czasach dyktatury generała Franco (1939-1975), gdy symboliczny wymiar najstarszego filmu był kwestią wyjątkowo istotną. Powody, dla których – również w późniejszym okresie – zabiegano o uznanie pierwszeństwa tego, a nie innego tytułu, wpisują się często w ideologiczne podziały kraju i wydają się równie interesujące, co samo śledztwo dotyczące daty premiery poszczególnych dzieł.

W artykule przedstawiam stan badań w filmoznawstwie hiszpańskim, analizując go z perspektywy krytycznej, niekiedy zaś podążając tropem podjętym przez tamtejszych badaczy. Tekst jest wynikiem licznych kwerend przeprowadzonych w hiszpańskich filmotekach i bibliotekach: Filmoteca Española i Biblioteca Nacional de España w Madrycie, Centro de Documentación Cinematográfica del Institut Valencià de Cultura w Walencji oraz Filmoteca de Andalucía w Kordobie. W badaniach nad początkami kina w Hiszpanii pomocne okazały się również cyfrowe archiwa prasowe: Hemeroteca Digital utworzona przez Biblioteca Nacional de España², Biblioteca Virtual de Prensa Histórica działająca pod auspicjami Ministerstwa Kultury³, archiwa regionalne jak Hemeroteca Digital de Zaragoza⁴ czy Galiciana Biblioteca Dixital de Galicia⁵, a także Repositori Digital de la Filmoteca de Catalunya dysponujące bogatymi zbiorami czasopism filmowych⁶. Poszukując kopii filmów, korzystałam natomiast z *Inventario Cine Español Conservado*⁷.

Kino narodowe, kino regionalne

Pisanie o pierwszym filmie hiszpańskim skłania do tego, by odnieść się do samych kryteriów przynależności narodowej dzieła filmowego. Zazwyczaj do kina hiszpańskiego są zaliczane filmy wyprodukowane w Hiszpanii lub powstałe w wyniku koprodukcji⁸. Kategoria kina narodowego okazuje się jednak pod wieloma względami nieostra i dotyczy to również kina niemeego. Wbrew zapewnieniom Elżbiety Królikowskiej, że *charakterystyczną cechą filmów hiszpańskich tego okresu był „rodzimy tradycjonalizm”, to znaczy preferowanie lokalnych tematów, lokalnej stylistyki, sposobu narracji, klimatu, tradycji gatunkowych. A w konsekwencji – pełna odrębność*⁹, początki kina w Hiszpanii jawią się raczej jako splot różnych wpływów i wynik wielokierunkowej migracji technik, motywów, rozwiązań narracyjnych oraz samych twórców, których tożsamość narodowa nie zawsze jest oczywista. Sally Faulkner i Vicente J. Benet piszą wręcz o transnarodowości pionierów i wczesnego kina¹⁰, Jean-Claude Seguin ubolewa, że kino nieme w Hiszpanii nie zdołało wykształcić żadnego gatunku narodowego¹¹, Amparo Martínez Herranz zaś stwierdza, że większość wczesnych filmów była *imitacją tytułów francuskich*¹². Nawet motywy uznawane za tradycyjnie hiszpańskie pojawiły się najpierw w filmach kręconych przez cudzoziemców pracujących dla wytwórni zagranicznych.

Przykładem może być *Arrivée des toréadors* (*Przybycie torreadorów*, 1896) zrealizowany przez Alexandre'a Promio dla braci Lumière czy *Andalusian Dance* (*Taniec andaluzyjski*, 1896) nakręcony przez Henry'ego Williama Shorta dla Roberta W. Paula. Również pierwsze filmowe obrazy Hiszpanii zostały zrealizowane przez obcokrajowców. To jednak nie one są przedmiotem interesującego mnie sporu, lecz dzieło nakręcone w Hiszpanii przez Hiszpana, bo tak jest powszechnie rozumiana kategoria „pierwszy film hiszpański”.

Choć źródłem polemiki stało się głównie datowanie poszczególnych tytułów, problematyczna okazała się także kwestia przynależności narodowej twórców. Dotyczy to zwłaszcza Louisa Josepha Selliera Loupa, znanego w Hiszpanii jako José Sellier. Niektórzy badacze odmawiają mu miana autora pierwszego filmu hiszpańskiego, argumentując, że był on z pochodzenia Francuzem¹³. Inni uważają z kolei, że *film nakręcony w La Coruña przez operatora, który swoją aktywność zawodową poświęcił miastu (...), powinien być uważany za rodzimy*¹⁴. Najbardziej precyzyjne wydaje się pisanie o Selierze jako o *francuskim fotografie mieszkającym w Galicji*¹⁵, choć w wielu opracowaniach brak wzmianek o jego francuskich korzeniach – twórca jest tam wymieniany jako jeden z pionierów rdzennie hiszpańskich¹⁶. Z kolei w galicyjskiej prasie Sellier bywa określany jako *franco-coruñés*, co wskazuje na jego związki z Francją i La Coruñią i pomija kwestię hiszpańskości¹⁷. Potomek artysty stwierdza natomiast: *To pewne, że mój praprawujek i jego najbliżsi krewni zachowali narodowość francuską. Ale we współczesnych tekstach prasowych figuruje on jako Hiszpan. I jako Hiszpan brał udział w wystawach światowych, na których zdobywał nagrody*¹⁸.

Transnarodowy charakter wczesnego kina wiąże się również z sytuacją – by tak to ująć – odwrotną, jako że wielu twórców hiszpańskich tego okresu realizowało filmy dla wytwórni zagranicznych. Fructuós Gelabert pracował dla Gaumont, Pathé i Éclair, a Antonio Tramullas i Ignacio Coyne sprzedawali aktualności włoskiej wytwórni Cines. Fakt, że operatorzy hiszpańscy pracowali poza granicami kraju, nie wyjaśnia jednak wszystkiego: *Nie mamy pełnej wiedzy na temat tego, jakie filmy tam kręcili ani komu przypadła inicjatywa w kwestii wyboru tematów*¹⁹.

Nieostrość kategorii kina hiszpańskiego ma także związek z kwestiami regionalnymi. Po upadku dyktatury generała Franco nastąpił podział kraju na wspólnoty autonomiczne, w których powstawały instytucje filmowe, wytwórnie, systemy dotacji i dzieła traktowane jako wyraz lokalnej tożsamości. Dlatego niektórzy piszą dziś nie o kinie, lecz *kinach hiszpańskich*²⁰. Ów pluralizm znajduje odzwierciedlenie w badaniach nad początkami tego medium, najczęściej koncentrujących się na poszczególnych wspólnotach autonomicznych²¹. Martínez Herranz sprowadza też debatę wokół najstarszego filmu hiszpańskiego na grunt regionalny, pisząc o *pierwszych filmach zrealizowanych w różnych miejscach kraju*²².

Wątki regionalne pojawiają się również w sporze o datowanie określonych tytułów. W jednej z prac czytamy, że Juan Antonio Cabero – uznający pierwszeństwo *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza* (*Wyjście z mszy południowej z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie w Saragossie*, reż. Eduardo Gimeno, 1899) – był Aragończykiem i zależało mu, by wylansować film związany ze stolicą regionu²³. Autorzy innego opracowania miłością do małej ojczyzny tłumaczą postawę urodzonego w Saragossie Fernanda Castána Palomara, który także bronił pierwszeństwa Gimeno²⁴. Z kolei, gdy na głównego kandydata w wyścigu

o palmę pierwszeństwa wyrósł nakręcony w Galicji *El entierro del general Sánchez Bregua* (Pogrzeb generała Sáncheza Bregui, 1897) Selliera, w Saragossie radny do spraw kultury ogłosił spiszek baskijsko-galisyjski, ponieważ badaczem, który zjechał z piedestału *Wyjście z mszy...*, był pochodzący z Kraju Basków Jon Letamendi²⁵.

Jednocześnie warto zaznaczyć, że w początkach okresu niemeo *nie istnieje świadomość czegoś, co można by nazwać kinem hiszpańskim*²⁶. Koncepcja pierwszego filmu narodowego była więc znacznie późniejsza niż on sam, co z pewnością wpłynęło na to, że brakuje źródeł z epoki, które jednoznacznie obwieszczałyby to pierwszeństwo. Istnieją jedynie pochodzące z lokalnej prasy informacje o operatorach działających w stolicach regionów. W związku z tym, choć nie tylko z tego powodu, historia pierwszego filmu hiszpańskiego jest pełna niespodzianek i zwrotów akcji.

Pierwsze filmy – próba rekonstrukcji

W najstarszych hiszpańskich opracowaniach dotyczących historii kina *Wyjście z mszy...*, które w późniejszym okresie uchodziło za najstarszy film narodowy, w ogóle się nie pojawia. W 1925 r. Alfredo Serrano oświadczył, że *pierwszy film nakręcony w Hiszpanii* stanowiły aktualności *Desenbarco de los heridos de Cuba en nuestro puerto* (Zejście na ląd rannych z Kuby w naszym porcie, 1898), i choć wtedy jeszcze zaznaczył, że brakuje danych dotyczących autora, dziś wiemy, że był nim Sellier. Serrano nazywa dzieło *próbą amatora* i od razu przeskakuje do roku 1903, skupiając się na twórczości, która miała już *charakter spektaklu i przemysłu*²⁷.

Propozycja Serrano szybko została zapomniana i rok później Joaquín Freixes Saurí przyznał pierwszeństwo Fructuósowi Gelabertowi, pisząc, że *był on pierwszym Hiszpanem, który po wielu próbach i zmaganiach zdołał zapisać w 1896 r. (...) taśmę celuloidową doskonale utrwalonymi szczegółami*; chodziło o film *La salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial* (Wyjście robotników z fabryki España Industrial). W dalszej części tekstu autor wspomina o innych dziełach Gelaberta – *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sans* (Wyjście wiernych z Kościoła Parafialnego św. Marii Panny w Sans) oraz *Un disputa acalorada dentro de un cofre* (Zażarta dyskusja w kufrze)²⁸. W ostatnim tytule pojawia się zabawny błąd, obecny także w późniejszym artykule Juana Piquerasa²⁹ (prawdopodobnie bazującym na tekście Sauriego). Nie chodzi bowiem o kufel (*cofre*), lecz o kawiarnię (*café*) i dziś utwór jest znany właśnie jako *Riña en un café* (Sprzeczka w kawiarni).

W latach 30. Manuel P. de Somacarrera nazywał Gelaberta *człowiekiem, który zrobił pierwszy film hiszpański*, ów obraz zaś – zgodnie z deklaracjami autora – datował na rok 1896. Dopytywany o tytuły, twórca twierdził, że pierwsza była *Sprzeczka w kawiarni*³⁰. Kolejność jest tu więc inna niż podana przez Sauriego. Wydaje się to zaskakujące, gdyż był to film fabularny, a nie jeden z miejskich widoków typowych dla początków kina hiszpańskiego. Artykuł Somacarrery jest cenny ze względu na zamieszczone w nim fotogramy z oryginału – dziś znamy tylko wersję odtworzoną przez Gelaberta w 1952 r.³¹ Mimo nieco innej scenografii, ma ona tę samą kompozycję kadru i fabułę, które cechują fotogramy – mężczyzna zamienia kilka słów z kobietą w kawiarnianym ogródku i zostaje zaatakowany przez zazdrośnika; po krótkiej bójkę przeciwnicy podają sobie dłonie na zgodę.



Morena clara, reż. Florián Rey (1935)

We wspomnieniach opublikowanych w 1940 r. Gelabert zmienił jednak datowanie dzieła: *Na początku sierpnia 1897 r. nakręciłem pierwszy film hiszpański, któremu nadałem tytuł „Sprzeczka w kawiarni”. Pomógł mi w tym pan Biosca, który obsługiwał kamerę, podczas gdy ja znajdowałem się na „scenie”, bo w przypadku tamtego filmu byłem autorem, aktorem i reżyserem*³². Śladem wspomnień artysty podążył Fernando Méndez-Leite, przyjmując to datowanie i pierwszeństwo Gelaberta w swoich monografiach³³.

Opierając się na tych publikacjach i samym świadectwie pioniera, przez kolejne pół wieku badacze wiązali produkcję *Sprzeczki w kawiarni* z 1897 r.³⁴ Przeprowadzona przez Seguina i Letamendiego analiza nieścisłości pojawiających się w relacjach artysty doprowadziła jednak do przesunięcia daty realizacji jego pierwszych filmów na rok 1899³⁵, która to data pojawia się następnie u innych autorów³⁶. Kluczowa okazała się lektura lokalnej prasy, w której wspomniane przez Gelaberta pokazy podczas sierpniowej fiesty w barcelońskiej dzielnicy Sans zostały odnotowane dwa lata później w stosunku do daty, jaką podawał sam twórca³⁷. Kawiarniana sprzeczka była już wtedy popularnym motywem. Badacze wskazują w tym kontekście zwłaszcza na podobieństwo z filmem *Une altercation au café (Sprzeczka w kawiarni, 1896)* Georges'a Mélièsa, który w lutym 1897 r. pokazywano w Barcelonie³⁸.

Problem związany z pierwszymi opracowaniami historycznofilmowymi, które opierały się na świadectwach żyjących twórców, dotyczy też operatora i przedsiębiorcy Eduarda Gimeno Correasa. Jeszcze w latach 30. był on uważany po prostu za jednego z pionierów³⁹. W kolejnej dekadzie José Blasco Ijazo pisał, że Gimeno w 1899 nakręcił bez wcześniejszej zapowiedzi taśmę z wyjściem z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie (...). Podczas projekcji rejestracja zyskała wielkie powodzenie u publiczności, co skłoniło go do powtórzenia przedsięwzięcia (...). Tym razem wiedziano wcześniej o tych zamiarach i ludzie, nagłeni nowinką [dającą możliwość] zobaczenia się na ekranie, pośpieszyli tłumnie na główny plac⁴⁰. W ten sposób autor opisywał zachowane do dziś filmy – *Wyjście z mszy...*⁴¹ i *Saludos (Pozdrowienia)*⁴². W tym drugim pojawiający się przed kamerą ludzie są rzeczywiście świadomi jej obecności, patrzą i machają w jej kierunku, a niektórzy z nich wspinają się nawet na ogrodzenie kościoła. W pierwszej wersji spośród tłumu wyróżnia się ojciec operatora zerkający w stronę aparatu i z emfazą witający znajomego.

Z czasem zaczęto podawać inną datę realizacji filmów. Doszło do tego po raz pierwszy w wywiadzie z Gimeno przeprowadzonym w 1942 r. przez Fernanda Castána Palomara na łamach „Primer Plano”, periodyku, który jeszcze dwa lata wcześniej obwieszczał pierwszeństwo Gelaberta. Palomar, mijając się z prawdą, twierdził, że Gimeno jako pierwszy Hiszpan kupił kamerę Lumière, i pytał go, czy *Wyjście z mszy...* było pierwszym hiszpańskim dokumentem, na co ten odparł – *być może*⁴³. W późniejszej rozmowie z Palomarem twórca mówił: *Kiedy przyjechałem do Saragossy z kamerą Lumière (...), wykorzystałem prace żołnierzy budujących mosty pontonowe na rzece Ebro, żeby nakręcić 15 metrów filmu (...). Rezultat nie był jednak najszczęśliwszy (...). W tych samych dniach nakręciłem w mieście film ukazujący wyjście z mszy z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie i ten, owszem, okazał się dobry. Gdy Palomar dopytywał o rok, Gimeno odparł: Nie pamiętam dokładnie, ale musiał to być 1897*⁴⁴.

Z wywiadu przeprowadzonego przez Martína Abizandę dowiadujemy się natomiast o sali kinowej Estanislao Bravo działającej w Saragossie i znajdującej się

naprzeciwko lokalu należącego do rodziny Gimeno, dla której realizacja filmów stała się sposobem, by wyróżnić się na tle konkurencji. Jak twierdzi Gimeno, reklama głosząca, że *wszyscy, którzy byli na mszy w Kościele Matki Bożej na Kolumnie, będą mogli zobaczyć się na ekranie*, przyniosła oszałamiający sukces. Relację zamyka zdanie: *W rzeczywistości był to pierwszy film hiszpański*⁴⁵.

Tuż po śmierci Gimeno w 1947 r. Carlos Fernández Cuenca uznał *Wyjście z mszy...* za narodziny kina hiszpańskiego i arbitralnie datował film na *wiosnę lub początek lata 1897 r.*⁴⁶, a więc tuż przed *Sprzeczką w kawiarni*. Na tym jednak nie koniec, bo zaledwie dwa lata później badacz oświadczył, że *Wyjście z mszy...* powstało w październiku 1896 r., w czasie święta Matki Bożej na Kolumnie i spuentował: *Nie ma już najmniejszej wątpliwości, by uznać pana Eduarda Jimeno*⁴⁷ *za pierwszego realizatora hiszpańskiego*⁴⁸. Pierwszeństwo to Cuenca akcentował też w późniejszej publikacji, gdzie podporządkował mu daty kluczowych wydarzeń, takich jak zakup kamery czy otwarcie konkurencyjnego kina przez Bravo⁴⁹.

Drugim autorem, który ugruntował mit *Wyjścia z mszy...* i którego pisma stały się punktem odniesienia dla późniejszych badaczy, był Juan Antonio Cabero. W swojej monografii pisał: *Kwestia, kto był Hiszpanem, który nakręcił pierwszy film narodowy, była poruszana nieskończoną liczbę razy, ale wciąż nie wyciągnięto ostatecznych wniosków, ponieważ nawet sami realizatorzy nie doszli do porozumienia w sprawie dat*. Od razu jednak sam sprawę wyjaśniał, stwierdzając, że ów film *nakręcił Eduardo Jimeno syn, w Saragossie, podczas październikowych świąt w 1896 r. Był to reportaż utrwalający wyjście z głównej mszy*⁵⁰.

Jedynym źródłem, na jakim Cuenca i Cabero mogli oprzeć tezę o realizacji filmu w 1896 r., są wspomnienia Gimeno⁵¹. Zapiski te, powstałe cztery dekady po omawianych wydarzeniach, są jednak pełne błędów i nieścisłości, dziwi więc, że historycy nie zweryfikowali pojawiających się tam informacji. Tym bardziej że w ślad za Cuenką i Cabero podążyli kolejni badacze, przez pół wieku przyznając pierwszeństwo filmowi Gimeno⁵².

Wątpliwości dotyczące tych ustaleń pojawiły się w połowie lat 90. XX w. wraz z publikacją Agustína Sáncheza Vidala, który zauważył niezgodność dat w zapiskach pioniera⁵³ oraz to, że kamera, którą nakręcono film, w 1896 r. nie była jeszcze w sprzedaży⁵⁴. Mimo tego badacz nie zmienił datowania, opierając się na tekstach Palomara i Cabero⁵⁵. Zmianę przyniosła następna publikacja Vidala, w której *Wyjście z mszy...* figuruje już jako film z 1899 r. Jak zaznacza autor, brakowało informacji prasowych o projekcji filmów Gimeno w 1896 r., mimo że tego rodzaju wydarzenia cieszyły się zainteresowaniem lokalnych gazet⁵⁶. Tymczasem wszystkie fakty datowane przez pioniera na rok 1896 są możliwe do udokumentowania w kontekście roku 1899 dzięki doniesieniom prasowym z epoki, zbieżnym z ustaleniami Ijazo⁵⁷.

Informacji prasowych jest naprawdę sporo i to, że pozostawały one tak długo niezauważone, może dowodzić jedynie, że kolejni historycy filmu albo nie zaglądali do archiwów, albo z jakichś powodów postanowili nie uwzględniać tego, co się w nich znajduje. Aragońska prasa odnotowała daty realizacji i projekcji filmów. Jest w niej także informacja o miejscu pokazów, która pokrywa się z relacją pioniera⁵⁸. Na przykład „Heraldo de Aragón” z 7 listopada 1899 r. donosi: *W kinematografie pana Jimeno na placu Salamero (...) będzie pokazywany od*

dzisiejszego wieczoru obraz, który prezentuje wyjście z mszy z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie. Fotografie wykonano ostatniej niedzieli, pojawia się na nich wiele osób znanych [w Saragossie]⁵⁹. Dzień wcześniej „El Mercantil de Aragón” wróżył, że skoro w filmie występują liczne rodziny, nie wiedząc, że zostały sfotografowane (...), spektakl będzie cieszył się ogromnym zainteresowaniem⁶⁰.

W prasie można odnaleźć również informację o dwóch kolejnych filmach pioniera. „El Mercantil de Aragón” zapowiadał: *Dzisiaj zostaną zaprezentowane dwie nowe taśmy, które ukazują nowe wyjście z mszy z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie oraz prace na rzece Ebro zrealizowane przez regiment pontonierów (...). Widoki są nadzwyczaj piękne i idealnie nakręcone*⁶¹. Z kolei „Heraldo de Aragón” pisał o samej budowie mostu pontonowego i odnotowywał obecność Gimeno z kamerą⁶², co pozwoliło ustalić, że film *La construcción de un puente sobre el río Ebro* (Budowa mostu na rzece Ebro)⁶³ powstał 14 listopada.

W połowie lat 90. sprawą kamery, jaką nakręcono *Wyjście z mszy...*, zainteresował się Seguin. Choć jeszcze w 1994 r. datował on film zgodnie z przyjętą wówczas tradycją⁶⁴, już rok później ogłosił na kongresie w Barcelonie, że obraz nie mógł zostać zrealizowany aparatem Lumière w 1896 r.⁶⁵ W tym okresie Letamendi znalazł w antykwariacie Astarloa w Bilbao materiały archiwalne rodziny Gimeno, a wśród nich rachunek za to urządzenie z datą zakupu 9 lipca 1897 r., którą potwierdzają archiwa prasowe⁶⁶. Poza tym badacz zwrócił uwagę, że taśma z *Wyjściem z mszy...* ma pojedynczą okrągłą perforację charakterystyczną dla filmów Lumière, zatem obraz nie mógł także powstać z wykorzystaniem posiadanej wcześniej przez pioniera kamery Werner, działającej na filmy Eastman z czterema kwadratowymi otworami⁶⁷.

Nie brak też innych dowodów sytuujących realizację *Wyjścia z mszy...* w 1899 r. Istotny jest zwłaszcza epizod dotyczący konkurencji z Bravo, ponieważ we wcześniejszym okresie nie zostaje on wymieniony wśród tych, którzy prosili o zgodę na pokazy⁶⁸. Poza tym według świadectwa Gimeno pierwszym filmem zagranicznym wyświetlonym przez niego po zakupie kamery Lumière była *Bataille de neige* (Bitwa na śnieżki) braci Lumière, a ta jest datowana na 4 lutego 1897 r.⁶⁹ Letamendi i Seguin zatrudnili nawet francuskiego specjalistę Alaina Hairie, by przeprowadził komputerową analizę cieni widocznych w *Wyjściu z mszy...* i *Pozdrowieniach* na placu i fasadzie kościoła, dzięki czemu udało się potwierdzić, że oba filmy nakręcono około godziny 12.30 – pierwszy na początku, a kolejny w drugiej połowie listopada⁷⁰.

Wszystko to pozwoliło na następujące datowanie: 5 listopada 1899 r. – *Wyjście z mszy południowej z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie w Saragossie*, 14 listopada 1899 r. – *Budowa mostu na rzece Ebro*, 19 listopada 1899 r. – *Pozdrowienia*⁷¹. Zmiany te są odnotowywane przez kolejnych badaczy⁷², choć w niektórych publikacjach znajdziemy błędy i niespójności. Na przykład Emilio C. García Fernández na różnych stronach tej samej monografii podaje odmienne datowanie pierwszego z wymienionych filmów⁷³. Co ciekawe, mimo rzetelnych dowodów na to, że film nie mógł powstać w 1896 r., nie odwołano związanych z tą datą hucznych obchodów stulecia jego realizacji, podczas których rozdawano medale, wydano specjalny znaczek pocztowy, a nawet nakręcono remake przedstawiający tłumne wyjście z kościoła w Saragossie 12 października 1996 r.⁷⁴

Jak się jednak okazuje, oprócz *Wyjścia z mszy...* oraz *Wyjścia robotników z fabryki...* istnieje jeszcze sporo innych kandydatów do miana pierwszego filmu hiszpańskiego. Jedną z najlepiej udokumentowanych realizacji – tak jak pozostałe niestety niezachowaną – jest *Pogrzeb generała Sáncheza Bregui Selliera* z 20 czerwca 1897 r. Data nie budzi wątpliwości, jako że o tytułowych uroczystościach pogrzebowych donosiła ówczesna prasa, a w dwóch periodykach zachowały się fotografie autorstwa Selliera⁷⁵. Jak piszą José Luis Castro de Paz i José María Folgar de la Calle, których badania przyczyniły się do odkrycia prac pioniera, wiele wskazuje na to, że zdjęcia te są swego rodzaju reportażem z planu i dość wiernie oddają sposób, w jaki nakręcono film. Wszystkie fotografie zrobiono z okna kamienicy, co pozwoliło uchwycić kondukt z góry. Ten sam punkt widzenia i podobieństwo obrazów, wykonanych ewidentnie w krótkich odstępach czasu, nasuwały hipotezę, że mogły one być kadrami z filmu, choć wydaje się to mało prawdopodobne ze względów technicznych⁷⁶.

Z późniejszych badań wynika, że przed 20 czerwca 1897 r. powstały dwa filmy innych autorów. 11 czerwca Portugalczyk Alexander Azevedo i Hiszpan August Cezar Marques nakręcili *El Ferrol*, przedstawiający tytułową miejscowość w Galicji, a zaledwie trzy dni później hiszpański fotograf Antonio Salinas zrealizował *Plaza Vieja de Vitoria (Stary Plac w Vitorii)*⁷⁷. Drugi z filmów ukazywał plac w centrum miasta, znany dziś jako Plaza de la Virgen Blanca. Santiago de Pablo, powołując się na świadectwo rodziny Salinasa, pisze, że na tle znajdującego się tam Kościoła św. Michała można było zobaczyć grupę dzieci, w tym schodzącą po schodach starszą córkę pioniera⁷⁸.

Gdy już wydawało się, że tak długo poszukiwanym pierwszym hiszpańskim filmowcem zostanie Marques lub Salinas, nastąpił jeszcze jeden zwrot związany z twórczością Selliera. Już od pewnego czasu domyślano się, że przed *Pogrzebem generała Sáncheza Bregui* musiały powstać inne filmy tego autora, ponieważ kupił on kamerę Lumière przed 23 maja 1897 r.⁷⁹ Wiedzano też, że jego dzieła *Fábrica de Gas (Gazownia)*, *Plaza de Mina (Plac Miny)*, *Orzán, oleaje (Wzburzone morze w Orzán)* oraz *Siesta interrumpida (Przerwana sješta)* wyświetlano w La Coruñi wraz z pierwszym z przywołanych tytułów, o czym donosił dziennik „La Voz de Galicia” z 12 października 1897 r.⁸⁰ W związku z tym wydawało się, że filmy te są późniejsze od czerwcowych prac Salinasa czy Azevedo i Marquesa. Zmieniła to wzmianka odkryta w „La Correspondencia Gallega”, z której wynika, że Sellier zaprezentował widzom różne widoki La Coruñi już 2 czerwca 1897 r.⁸¹ Podobnie jak w wielu innych relacjach prasowych brak tu tytułów. Rubén Ventureira sugeruje, że mogły być to *Gazownia*, *Plac Miny* i *Wzburzone morze w Orzán*⁸². Nawet jeśli chodziło o inne filmy, doniesienia te przywracają Sellierowi palmę pierwszeństwa. Oczywiście przy założeniu, że uznamy go za twórcę hiszpańskiego.

Innym przypadkiem budzącym wątpliwości ze względu na tożsamość autora był film *Desfile del regimiento de Castillejos (Przemarsz pułku z Castillejos)*, zaprezentowany w Saragossie 16 marca 1897 r. przez Francisca Iranzo⁸³. Choć Iranzo był Hiszpanem, a data mogłaby świadczyć o pierwszeństwie, problematyczne okazało się pytanie, czy to on nakręcił film. Niektórzy badacze utożsamiają wprawdzie osobę prezentującą dzieło z jego autorem⁸⁴, ale taka zależność nie była wcale regułą. Poza tym nie znamy żadnych innych realizacji Iranzo, a jego

aparatus oferował prawdopodobnie jedynie możliwość projekcji⁸⁵. Dlatego bardziej przekonuje uznanie *Przemarszu pułku z Castillejos* za pierwszy film nakręcony w stolicy Aragonii, który można udokumentować⁸⁶, niż za pierwszy film hiszpański. Wzmiankę o premierze znajdujemy w archiwach prasowych, choć jest tam mowa jedynie o tematyce i lokalu Iranzo⁸⁷. Informacja o defiladzie, która odbyła się w stolicy Aragonii tuż przed pokazem, pozwoliła ustalić, że film powstał 11 marca⁸⁸. O ile jeszcze w 2005 r. Martínez Herranz uznał dzieło za anonimowe⁸⁹, o tyle już w 2024 r. Seguin połączył dane dotyczące *Przemarszu pułku z Castillejos* z francuskim filmem *Défilé de cavalerie espagnole (Defilada hiszpańskiej kawalerii)* nakręconym przez Gastona Pugniera dla wytwórni Gaumont⁹⁰. Ustalenia badaczy nie przeszkodziły jednak ogłosić aragońskiej prasie w 125. rocznicę powstania dzieła, że jego autorem był Gimeno⁹¹. To oczywisty błąd, ale też dowód na to, jak żywotna w regionie jest legenda pioniera.

Jeszcze bardziej zaskakujący zwrot napotykaemy w historii filmu *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe (Przyjazd pociągu z Teruel do Segorbe)*. W 1995 r. Seguin pisał, że dzieło to, *zaprezentowane w Walencji 11 września 1896 r., jest niewątpliwie pierwszym filmem zrealizowanym przez Hiszpana*, choć przyznawał, że nie zna nazwiska twórcy⁹². W kolejnej dekadzie o produkcji wspominał Julio Pérez Perucha, uznając, że operatorem był Charles Kall⁹³. W opisie tym pojawia się literówka, chodzi bowiem o pochodzącego z terenów ówczesnej Austrii Karla Kalba, w hiszpańskiej prasie występującego pod imionami Carlos lub Charles oraz nazwiskiem Bell⁹⁴. W 2018 r. Lera wymienia go jako operatora, przyjmując datowanie Péreza Peruchy, a *Przyjazd pociągu z Teruel do Segorbe* – za Seguinem – traktuje jako pierwszy film hiszpański⁹⁵. Tymczasem już dekadę wcześniej Lery Seguin i Letamendi zweryfikowali swoje wcześniejsze ustalenia i udowodnili, że film ten nigdy nie istniał, a w 1896 r. nie było nawet linii kolejowej, która łączyłaby tytułowe stacje⁹⁶. Nieporozumienie to wywołał żart z epoki. W obliczu zacieklej dyskusji o tym, że Teruel jako jedyna stolica prowincji nie ma połączenia kolejowego, w teatrze Apollo w Walencji zaprezentowano *El tren (Pociąg, 1896)* jako *Przyjazd pociągu z Teruel do Segorbe*. Jak donosił dziennik „Las Provincias”, film spotkał się z dużym zainteresowaniem widzów, choć po projekcji wielu ubolewało, że kolejka z Teruel kursuje tylko w sferze ekranowej iluzji⁹⁷.

Wiele filmów, dwie Hiszpanie

O ile filmów hiszpańskich pretendujących do miana pierwszego było, jak się okazuje, całkiem sporo, o tyle ideologiczny wymiar argumentów łączących pierwszeństwo niektórych tytułów z określoną wizją kraju wpisuje się w dualizm kryjący się pod hasłem *dos Españas* – „dwie Hiszpanie” – związany z napięciami narastającymi od XIX w., które znalazły kulminację w wojnie domowej (1936-1939). *Z jednej strony Hiszpania konserwatywna, tradycjonalistyczna i katolicka, opowiadająca się za centralizmem państwowym – przeciw autonomii regionalnej, za zachowaniem istniejących struktur społeczno-ekonomicznych, za autorytarną władzą – przeciw liberalnej demokracji. Z drugiej – Hiszpania liberalna i lewicowa (socjalistyczna, anarchistyczna, komunistyczna), antyklerykalna, nastawiona na reformę lub rewolucję (to stanowisko zatriumfuje w 1936 r.), modernizację kraju, radykalną zmianę społeczną.*

Takie manichejskie ujęcie zawsze jest uproszczeniem. W obozie „narodowym” znalazła się przecież zarówno Falanga, głosząca hasła przebudowy społecznej, jak i ultrakonserwatywni karliści, będący w dodatku obrońcami lokalnych odrębności. Mimo wszystko widzenie konfliktu 1936-1939 jako zmagania „dos Españas” wydaje się bliższe prawdy niż jakakolwiek inna interpretacja. W wyniku wojny zwyciężyła pierwsza z dwóch Hiszpanii, unicestwiając drugą na kilkadziesiąt lat frankistowskiej dyktatury⁹⁸.

Wspomniany okres oznaczał prześladowania, koniec kariery lub emigrację wielu przedwojennych krytyków, a także cenzurę oraz podporządkowanie narracji o kinie interesom reżimu. Wyraźne ślady podziałów ideologicznych pojawiają się również w dyskursach dotyczących pierwszego filmu. W tym kontekście uwagę przykuwają słowa Fernándeza Cuenki o *Wyjściu z mszy...*: *W odróżnieniu od odjazdów i przyjazdów pociągów, od których zaczyna się produkcja prawie na całym świecie, film ten utrwała na celuloidzie świadectwo narodowej wrażliwości – wiary religijnej. I co więcej, czyni to w świątyni, którą słusznie zwykło się nazywać Sanktuarium Rasy*⁹⁹.

Echa koncepcji dwóch Hiszpanii znajdziemy też w niektórych współczesnych analizach historycznofilmowych. Letamendi nieustannie powraca do określenia „Sanktuarium Rasy”, które – odczytywane ironicznie – staje się znakiem Hiszpanii konserwatywnej, mocno związanej z Kościołem, choć autor określa tym mianem większość przeciwników swoich tez. Spór o pierwszy film wpisuje się tu wyraźnie w światopoglądową polaryzację społeczeństwa hiszpańskiego oraz w napięcia między prawą i lewą stroną sceny politycznej. Charakterystyczny jest zarówno ostry język Letamendiego, jak i długa lista dość szokujących inwektyw (z określeniem „terrorysta” na czele), jakie padły pod jego adresem po ogłoszeniu wyników badań¹⁰⁰.

Z kolei Sara Antoniazzi obrazom wyjścia z kościoła w Saragossie przeciwstawia *Wyjście robotników z fabryki España Industrial Gelaberta*. Autorka podkreśla odrębność filmu od dokumentu braci Lumière o tej tematyce, argumentując, że La España Industrial była wówczas największą fabryką w Katalonii i stała się symbolem regionu¹⁰¹. Co ciekawe, w tym samym czasie Gelabert nakręcił wspomnianą już scenę wyjścia z kościoła, którą Antoniazzi wprawdzie odnotowuje¹⁰², ale koncentruje się na motywie wyjścia z fabryki, gdyż to on stanowi przeciwwagę dla ideologii stojącej za przyznaniem pierwszeństwa filmowi Gimeno. Wzajemne przeciwstawienie frankistowskiej Hiszpanii i Katalonii pojawia się również w stwierdzeniu, że dla dyktatury korzystniejsze było promowanie zmarłego *Eduarda Gimeno, którego żyjący dziedzic należał do zwolenników reżimu, niż Fructuósa Gelaberta pochodzącego z jednej ze „zdradzieckich” prowincji stanowiących część „innej” Hiszpanii, Hiszpanii pokonanych*¹⁰³. Autorka zaznacza przy tym, że *Wyjście z mszy...* świetnie wpisywało się w eksponowany w czasach dyktatury kult Matki Bożej na Kolumnie, zwanej wówczas Kapitanką Wojsk Narodowych oraz Królową i Patronką Hispanidad¹⁰⁴.

Od manipulacji do kalki

Analiza źródeł dotyczących *Wyjścia z mszy południowej z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie w Saragossie* nie pozostawia wątpliwości co do błędów w datowaniu, pozostaje natomiast pytanie, czy wiązały się one z manipulacją. Sam Letamendi



Pogrzeb generała Sáncheza Bregui, reż. Louis Joseph Sellier Loup (1897)

mendi przyznaje, że choć do manipulacji dochodziło, błędy zdarzały się znacznie częściej, a w wielu przypadkach trudno dociec intencji autorów¹⁰⁵. Jednocześnie oskarżycielski ton oraz sensacyjne tytuły jego publikacji, jak *Kronika kłamstwa* czy *Podstępne budowanie frankistowskiego mitu*¹⁰⁶, wspierają tezę o celowym działaniu reżimowych historyków. W tym duchu o sprawie pisze również Antoniazzi¹⁰⁷.

O ile brak dowodów na to, że powodem niewłaściwego datowania była manipulacja, o tyle bezdyskusyjne pozostaje ideologiczne wykorzystanie błędnych danych i podporządkowanie ich narracji historycznej stworzonej przez dyktaturę. Zastanawiać może już samo przesunięcie daty realizacji *Wyjścia z mszy...* akurat na 12 października, gdy w Hiszpanii obchodzi się Dzień Hiszpaniad, święto niegdyś mocno wpisane w ideologię frankistowską.

Nawet jeśli założymy, że kolejni badacze reżimowi przyjmowali zapiski Gimeno bezrefleksyjnie, a to, że nie weryfikowali danych, nie wynikało z wyrachowania, lecz z lenistwa, to już sam sposób pisania o pierwszym filmie można traktować jako manipulację. W tym uproszczonym obrazie upatrywano przeciw symbolu dyktatury, która rozpoczęła się ponad trzy dekady później. Warto również zauważyć, że motyw wyjścia z mszy nie był wcale tak wyjątkowy, jak chcieliby niektórzy badacze. I to nie tylko dlatego, że filmy tego typu powstawały także w innych miejscach w kraju¹⁰⁸, pierwszego zaś nie nakręcił Hiszpan, lecz Francuz¹⁰⁹, ale też ze względu na sam charakter przedstawionej sceny. Gimeno nie pokazał liturgii, lecz tłum zmierzający w stronę kamery. Wpisywało się to w specyfikę pierwszych filmów i w gruncie rzeczy niezbyt różniło od wyjść z fabryk, stoczni czy szkół, a nawet od konduktów pogrzebowych czy wyścigów kolarskich, które odnajdziemy we wczesnym kinie hiszpańskim. Ponadto ze wspomnianych wypowiedzi Gimeno wynika jasno, że nie przyświecały mu intencje

ani religijne, ani patriotyczne – chciał po prostu wygrać walkę z konkurentem, zabiegając o uwagę lokalnego widza.

Interpretacje ideologiczne dotyczyły nawet *Budowy mostu na rzece Ebro*. Palomar dopatrywał się tu – ważnych z punktu widzenia dyktatury – wątków militarnych, zaznaczając, że *tematyka wojskowa wielokrotnie pojawiała się na ekranach. I zawsze wywoływała w publiczności emocje, entuzjazm i zapał, z którym my, Hiszpanie, towarzyszymy naszym żołnierzom. Ich chwala jest prawdziwą dumą dla wszystkich, bo wszyscy jesteśmy pełni żarliwej miłości do Ojczyzny, którą oni uczynili wielką dzięki swoim zwycięstwom*¹¹⁰. Ciekawe, że o ile w tekście Palomara zostaje podkreślona fascynacja Gimeno tematyką wojskową, o tyle w jego późniejszej o miesiąc rozmowie z Abizandą wątku tego w ogóle się nie porusza¹¹¹.

Trzeba zaznaczyć, że nie wszyscy badacze piszący o pierwszeństwie Gimeno byli apologetami reżimu. Nie należał do nich na przykład Cabero, który jako jeden z pierwszych przyczynił się do nieprawidłowego datowania filmu. Poza tym nawet wśród zwolenników dyktatury nie było w tej kwestii zgodności. O ile Fernández Cuenca z patriotycznym zapałem promował dzieło Gimeno, o tyle inny entuzjasta dyktatury, Méndez-Leite, przyznawał przecież pierwszeństwo filmom Gelaberta, którego Antoniazzi przedstawia jako wyklętego przez władze Katalończyka. Z kolei w sprzyjającym wszelkiego rodzaju rewizjom okresie transformacji ustrojowej (1975-1982) o *Wyjściu z mszy...* jako pierwszym filmie hiszpańskim pisali też dawni przeciwnicy reżimu, tacy jak Ángel Falquina, krytyk o poglądach republikańskich¹¹².

Wielu współczesnych historyków nie odnosi się do kwestii manipulacji lub wprost pisze o zwykłych błędach. Na przykład Francisco Javier Lázaro Sebastián wspomina o pomyłce spowodowanej zapiskami pioniera¹¹³. Źródła problemu upatrują w nich także Martínez Herranz, Sánchez Salas i Sánchez Vidal, którzy zarazem podkreślają brak rzetelności pierwszych historyków kina¹¹⁴. Trudno się z tym nie zgodzić, choć nie wyklucza to istnienia innych przesłanek. Dyskusyjne wydaje się natomiast założenie tych badaczy, że Palomar – wykształcony i doświadczony dziennikarz – pomylił się i uznał *Wyjście z mszy...* za najstarszy film tylko dlatego, że się zachował¹¹⁵.

Teza o manipulacji niewątpliwie znajduje uzasadnienie w polityce kulturalnej reżimu, roli Kościoła w życiu społeczno-politycznym i traktowaniu kina jako narzędzia propagandy, a także koresponduje z rozmaitymi przekłamaniami w narracji historycznofilmowej z czasów dyktatury. Przykładem może być monografia Méndeza-Leite, w której pominięto twórców niewygodnych dla reżimu czy filmy z okresu wojny domowej¹¹⁶. Wątpliwości budzi też sposób pisania o początkach kina. Na przykład Cabero przesunął datę pierwszego pokazu filmów braci Lumière w Hiszpanii na dzień św. Izydora, patrona Madrytu. Choć badacz odnosi się do źródła z epoki, nie wymienia tytułu i podaje błędną datę wydania periodyku, a w cytowaniu pomija słowa, które zaprzeczałyby jego tezie i dodaje własne, nieistniejące w oryginale¹¹⁷. Nie sposób nazwać tego pomyłką i trudno się dziwić, że Chrystelle Ferrara Viforcós pisze o sprawie jako o *frankistowskiej manipulacji historiograficznej*¹¹⁸.

Stworzone podczas dyktatury mity nie znikły jednak wraz z jej końcem. Można wręcz odnieść wrażenie, że im dłużej powtarzano nieprawdziwe infor-

macje, tym bardziej uważano je za pewne. Czasem powielano nie tylko błędne ustalenia, ale nawet towarzyszącą im retorykę. Na przykład Augusto M. Torres w 1996 r. pisał *à propos* pierwszeństwa Gimeno: *Wydaje się znamienne, że w tym samym czasie, gdy we Francji kręci się wyjścia z fabryk, w Hiszpanii mnożą się wyjścia z kościołów*¹¹⁹. Mity powielane w publikacjach hiszpańskich powracają też echem w opracowaniach powstających w innych krajach. Na przykład Bernard P. E. Bentley w roku 2008 – a więc już dekadę po ustaleniach Vidala, Letamendiego i Seguina – wciąż podawał rok 1896 jako datę powstania *Wyjścia z mszy...*, a jedynym źródłem, na które się powoływał, była książka Méndeza-Leite z lat 60. Bentley w przypisie odnotował też propozycję Seguina, by za pierwszy film uznać *Przyjazd pociągu...*¹²⁰, mimo że sam autor tej tezy obalił ją dziesięć lat wcześniej¹²¹. Zastanawia także nieobecna w innych publikacjach konstatacja, że *Wyjście z mszy...* okazało się niedoświetlone, więc następnej niedzieli podjęto drugą próbę realizacji¹²². Bentley myli w tym miejscu filmy – z wypowiedzi Gimeno wynika, że był zadowolony z pierwszego ujęcia wyjścia z kościoła, natomiast za nieudaną uważał *Budowę mostu...*¹²³.

Błędy znajdziemy także w monografii Elżbiety Królikowskiej z 1988 r. *Wyjście z mszy...* jest w niej datowane na rok 1896 – w momencie wydania książki data ta widniała w większości opracowań hiszpańskich. Jeszcze bardziej problematyczne wydaje się jednak udowadnianie wtórności wczesnego kina przez zestawienie tytułów zupełnie do siebie nieprzystających. Autorka pisze, że począwszy od *Wyjścia z mszy...* aż po film *Morena clara* (Florián Rey, 1935) *były to właściwie kalki tematyczne, różniące się jedynie nastrojem i imionami bohaterów, z rzadka – zakończeniem*¹²⁴. Już samo porównanie składającego się z jednego ujęcia dokumentu z długometrażową fabułą dowodzi nieznamomości opisywanego materiału.

Historia otwarta

Można dyskutować o manipulacjach ideologicznych, do jakich dochodziło w czasach dyktatury, jednak błędy obecne w późniejszych opracowaniach historycnofilmowych są zasadniczo efektem braku krytycyzmu badawczego w stosunku do źródeł sprzed kilku dekad. Okres pionierski, choć tak odległy i wielokrotnie opisany, nie stanowi bynajmniej historii zamkniętej, na temat której wszystko zostało już powiedziane. Od końca XX w. rysuje się powoli tendencja do porzucania utartych ścieżek i weryfikacji przyjmowanych dotąd tez. W 1999 r. José M. Caparrós Lera opublikował monografię, w której dokonuje rewizji oraz aktualizacji wcześniejszych badań. Tekst otwiera długa lista odkryć obalających mity odnoszące się do początków kina hiszpańskiego¹²⁵. W późniejszej wersji książki Lera uznaje wprawdzie pewne kwestie za *praktycznie zamknięte*¹²⁶ (w ten sposób pisze o polemice dotyczącej pierwszego filmu, odwołując się do publikacji Garcíi Fernández, Letamendiego i Seguina¹²⁷), jednak przywoływany przez niego Garcíi Fernández przyznaje, że *trudno na tym polu powiedzieć ostatnie słowo*¹²⁸. Z kolei Pérez Perucha pisze, że jego wersja historii *aspiruje jedynie do tego, by zostać zastąpiona w najbliższej możliwej przyszłości*¹²⁹.

Rzetelna rewizja ustaleń i otwarcie się na nowe odkrycia cechuje także prace Seguina. W ostatniej z nich badacz wyznaje: *Kluczowe było zachowanie krytycz-*

nego ducha, zarówno względem wszystkiego, co zostało już napisane, jak i odnośnie do własnych wniosków, czasem pochopnych¹³⁰. Seguin założył też archiwum internetowe, w którym gromadzi dokumenty z pierwszej dekady kina hiszpańskiego i na bieżąco aktualizuje ustalenia¹³¹. Takie podejście sprawia, że historia kina przestaje jawić się jako zamknięta i zaczyna funkcjonować jako obszar eksploracji i badań mogących prowadzić do kolejnych odkryć.

W innych publikacjach często wiąże się to po prostu z zaznaczeniem rozbieżności w dotychczasowych ustaleniach, co wydaje się dobrym krokiem, nawet jeśli dany autor nie zawsze rozstrzyga, która wersja jest właściwa. Widać to choćby w tekście Iwony Kolasińskiej-Pasterczyk, będącym przykładem odchodzenia od zwyczaju wskazywania najstarszego tytułu na rzecz wielowątkowej opowieści o artystach, którzy w tym samym czasie tworzyli filmy w różnych ośrodkach¹³². Takie ujęcie znajdziemy także w wielu publikacjach hiszpańskich¹³³. García Franández przyznaje wprost, że nie interesuje go kwestia pierwszeństwa¹³⁴, i wymieniając pionierów, dodaje, że z czasem z pewnością zostanie odkrytych wielu innych¹³⁵.

Duża liczba niewiadomych wynika również z niewielkiego korpusu zachowanych filmów. Według statystyk z 1991 r., przedstawionych przez Romána Guberna, z pierwszej dekady przetrwało zaledwie sześć tytułów, a z całego okresu niemego 137, z czego jedynie 35 w całości¹³⁶. Badacz szacuje przy tym, że z czasu poprzedzającego wybuch wojny domowej zachowało się około 10 proc. hiszpańskiej produkcji filmowej¹³⁷. Z kolei w 2018 r. Araceli Uzquiano Román podawał, że z lat 1896-1930 przetrwało zaledwie 15 proc. filmów¹³⁸. Niezależnie od źródła liczba ta jest niewielka, co wynika z różnych czynników. Filmoteca Española – pierwsza instytucja, której misją stała się archiwizacja zbiorów filmowych – powstała dopiero w 1953 r., a filmoteki regionalne były zakładane jeszcze później – w latach 80. W związku z tym aż do połowy XX w. taśmy niszczały lub były wykorzystywane do innych celów. Pewną rolę odegrały też pożary, które pochłonęły łatwopalny materiał¹³⁹. Poza tym po przełomie dźwiękowym kino nieme utraciło potencjał komercyjny, bardzo długo nie przykładano również wagi do kulturowej i historycznej wartości filmów. Gubern podejrzewa także, że celowo pozbyto się materiałów niewygodnych dla reżimu¹⁴⁰. Deficyt instytucji archiwizujących filmy tłumaczy też w pewnej mierze sławę dzieł Gimeno, które – w przeciwieństwie do większości produkcji z okresu niemego – przetrwały do naszych czasów dzięki krewnym pioniera. Z pokolenia na pokolenie zajmowali się oni fotografią i kinem oraz dbali o zachowanie rodzinnej twórczości.

Ostateczne przyznanie palmy pierwszeństwa wydaje się ryzykowne ze względu na wciąż pojawiające się nowe dane, jednak weryfikacja dotychczasowych ustaleń pozwala na uporządkowanie wielu kwestii. *Wyjście z mszy południowej z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie w Saragossie* pozostaje najstarszym filmem zachowanym, natomiast nie ma wątpliwości co do tego, że zostało nakręcone w 1899 r., a więc dwa lata później, niż zakładano. Z kolei *Sprzeczka w kawiarni* jest jedynym zrekonstruowanym filmem fabularnym z wczesnego okresu, przy



*Wyjście z mszy południowej z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie
w Saragossie, reż. Eduardo Gimeno (1899)*

czym źródła z epoki łączą realizację jego pierwotnej wersji dopiero z rokiem 1899. Wzmianki archiwalne o filmach wyświetlanych w Hiszpanii w dwóch poprzednich latach pozwalają przypuszczać, że miano pierwszej fabuły, tak długo wiązane z dziełem Gelaberta, również zostało przyznane pochopnie, choć kwestia ta wymaga jeszcze dalszych badań.

Pomijając aspekt zachowania materiału, dziś w konkursie o miano pierwszego filmu hiszpańskiego można rozważać także inne tytuły. Pod względem udokumentowanych w prasie dat kluczowa wydaje się twórczość Selliera, choć biorąc pod uwagę narodowość pioniera, trudno tu mówić o tradycyjnie rozumianym pierwszym filmie hiszpańskim. Jeśli odrzucimy pierwszeństwo Selliera, możemy przyznać je Marquesowi, jest on jednak tylko współautorem (wraz z Portugalczykiem Azevedo). Poza tym zaledwie trzy dni po ich filmie powstał utwór Salinasa.

Nie należy również zapominać o innych pionierach, których twórczość może skrywać wiele niespodzianek. Przykładem są fotografowie zajmujący się realizacją filmów – jak Arturo Truan (znany też jako Truhán), Pablo Audouard czy Antonio Tramullas – oraz przedsiębiorcy i właściciele kin – jak Joan Martí lub José María Obregón, którzy prawdopodobnie nakręcili kilka z wyświetlanych przez siebie obrazów.

Trzeba też pamiętać, że archiwa nie zawsze pozwalają rozstrzygnąć kwestie datowania czy tożsamości twórców. Zgromadzone w nich materiały niejednokrotnie odnoszą się tylko ogólnie do tematyki filmów lub utożsamiają organizatorów pokazów z autorami dzieł. Zarówno w obliczu tych problemów, jak i z uwagi na to, że daty powstania obrazów dzieł zaledwie kilka dni, wydaje się, że pierwszeństwo ma znaczenie wyłącznie symboliczne. W zestawieniu *Wyjścia z mszy południowej z Kościoła Matki Bożej na Kolumnie w Saragossie* oraz *Wyjścia robotników z fabryki España Industrial* upatrywano symbolu „dwóch Hiszpanii”, tymczasem najnowsze odkrycia są motywowane najczęściej ciekawością badaczy i stają się tożsamościowym odniesieniem raczej dla regionalnych społeczności niż całego kraju.

Przedstawiona analiza wiąże się z metodami badań nad początkami kina oraz szerzej zakrojonymi społeczno-politycznymi, kulturowymi, ale także *stricte* filmoznawczymi kontekstami wytwarzania wiedzy. Pisanie o tamtym okresie wymaga dziś zarówno powrotu do archiwów, krytycznego namysłu czy rewizji dotychczasowych ustaleń, jak i swego rodzaju historiograficznego zacięcia, pozwalającego w świadomy sposób odnieść się do tradycji i uwarunkowań, w jakich powstawały narracje historycznofilmowe.

¹ Zob. J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español. „Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza”. La crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder*, wstęp J. B. Heinink, Editorial CIMS, Barcelona 1998; czyż, „*Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*”. *La fraudulenta creación de un mito franquista*,

„Cuadernos de la Academia” 1999, nr 5, s. 397-419.

² Zob. <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> (dostęp: 10.01.2026).

³ Zob. <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do> (dostęp: 10.01.2026).

⁴ Zob. <https://www.zaragoza.es/sede/portal/usic/hemeroteca/hemeroteca-digital> (dostęp: 10.01.2026).

- ⁵ <https://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/busqueda.do> (dostęp: 10.01.2026).
- ⁶ Zob. <https://repositori.filmoteca.cat/> (dostęp: 10.01.2026).
- ⁷ Zob. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/conservacion-y-restauracion/documentacionccr/inventarios-cine-espanol.html> (dostęp: 10.01.2026).
- ⁸ Precyzuje to hiszpańskie prawo filmowe: *Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. Texto consolidado. Última modificación 5.05.2015*, „Boletín Oficial del Estado”, 29.12.2007, nr 312, s. 7, <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439> (dostęp: 4.02.2026).
- ⁹ E. Królikowska, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1988, s. 12.
- ¹⁰ S. Faulkner, *Una historia del cine español. Cine y sociedad (1910-2010)*, tłum. M. Cuesta, Iberoamericana – Vervuert, Madrid – Frankfurt am Main 2017, s. 39-40; V. J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Espasa Libros, Barcelona 2015, s. 29.
- ¹¹ J.-C. Seguin, *El cine en la formación de la conciencia nacional*, w: *Cine, nación y nacionalidades en España*, red. N. Berthier, J.-C. Seguin, Casa de Velázquez, Madrid 2007, s. 4-5.
- ¹² A. Martínez Herranz, *Introducción*, „Artigrama” 2001, nr 16, s. 19.
- ¹³ K. Cruz Dunne, *El crítico Pascual Cebollada participa en el Encuentro de Historiadores de Cine Local*, „Alerta”, 2.03.1996.
- ¹⁴ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 140.
- ¹⁵ L. E. Ruiz Álvarez, *El cine mudo español en sus películas*, Mensajero, Bilbao 2004, s. 14.
- ¹⁶ Zob. np. D. Sánchez Salas, B. Soto, „Como la vida, mejor”. *Prácticas de la no ficción en España entre 1896 y 1931*, w: *El documental en España. Historia, estética e identidad*, red. C. Torreiro, A. Alvarado, Cátedra, Madrid 2023, s. 25; E. C. García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona 2002, s. 22.
- ¹⁷ Á. Vidal, *La Coruña, cuna del cine. 125 años desde el primer filme nacional*, „ABC Galicia”, 7.03.2022, https://www.abc.es/espana/galicia/abci-coruna-cuna-cine-125-anos-desde-primer-filme-nacional-202203071011_noticia.html (dostęp: 28.01.2026).
- ¹⁸ R. Venturiera, *Hoy se cumplen 123 años del estreno de las primeras películas españolas*, „ABC”, 2.06.2020, https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-cumplen-123-anos-estreno-primeras-peliculas-espano-las-202006020134_noticia.html (dostęp: 20.02.2026).
- ¹⁹ D. Sánchez Salas, B. Soto, dz. cyt., s. 26.
- ²⁰ J. P. Pérez Rufi, *Prólogo*, w: F. J. Gómez Pérez, *Consolidación industrial del cine andaluz*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2003, s. 14.
- ²¹ Zob. np. M. Porter Moix, *Història del cinema a Catalunya 1895-1900*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1992; J. M. Folgar de la Calle, *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1987; J. Ateka Madariaga, *Los orígenes del cine en Euskal Herria*, Oficina de Gestión Cultural, Bilbao 1995; A. Martínez Herranz, A. Sánchez Vidal, *La llegada del cine a Aragón: un estado de la cuestión*, w: *Los primeros rodajes cinematográficos en España*, red. J. R. Sáiz Viadero, Gobierno de Cantabria, Santander 2005, s. 27-40.
- ²² A. Martínez Herranz, *Introducción*, dz. cyt., s. 18.
- ²³ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 60.
- ²⁴ A. Martínez Herranz, B. Sánchez Salas, A. Sánchez Vidal, *La llegada del cine al valle del Ebro*, „Artigrama” 2001, nr 16, s. 82.
- ²⁵ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 115-116.
- ²⁶ D. Sánchez Salas, B. Soto, dz. cyt., s. 24.
- ²⁷ A. Serrano, *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*, Alfredo Serrano, Barcelona 1925, s. 38.
- ²⁸ J. Freixes Sauri, *Los precursores de la edición de películas españolas*, „Arte y Cinematografía” 1926, nr 300, s. 2.
- ²⁹ J. Piqueras, *Panorama del cinema hispánico*, „Nuestro Cinema” 1932, nr 1, s. 25.
- ³⁰ M. P. de Somacarrera, *El hombre que hizo la primera película española y el primer cine que se inauguró en Barcelona*, „Films Selectos” 1935, nr 228, s. 5.
- ³¹ Film znajduje się w Filmoteca de Catalunya.
- ³² F. Gelabert, *Aportación a la historia de la cinematografía española*, „Primer Plano”, 20.10.1940, nr 1, s. 18.
- ³³ F. Méndez-Leite von Hafe, *45 años de cinema español*, Bailly-Baillièrre, Madrid 1941, s. 12; tenże, *Historia del cine español*, Rialp, Madrid 1965, s. 36.
- ³⁴ Zob. np. E. Huelin, *Frucoós Gelabert: „Riña en un café” (1897), un segle després*, „Filmhistòria” 1997, t. 7, nr 3, s. 269; J. Pérez Perucha,

- Narración de un aciago destino (1896-1930)*, w: R. Gubern, J. E. Monterde i in., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid 2005, s. 29; J. A. Bello Cuevas, *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportaje*, Laertes, Barcelona 2010, s. 118.
- ³⁵ J. Letamendi, J.-C. Seguin, *Los orígenes del cine en Catalunya*, Generalitat de Catalunya – Filmoteca Vasca, Barcelona – San Sebastián 2004, s. 476, 500-507.
- ³⁶ Zob. np. S. Antoniazzi, *Barcelona y/en el cine. Un recorrido histórico*, „Itinerarios” 2020, nr 32, s. 143; J. M. Caparrós Lera, *Los inicios*, w: J. M. Caparrós Lera, R. de España Arnedo, *Historia del cine español*, T and B Editores, Madrid 2018, s. 18.
- ³⁷ Zob. np. „La Vanguardia”, 23.08.1899, s. 2.
- ³⁸ J. Letamendi, J.-C. Seguin, dz. cyt., s. 507.
- ³⁹ *El banquete a don Eduardo Gimeno ofrecido por los cinematografistas españoles resultó un acto de gran brillantez*, „Arte y Cinematografía” 1932, nr 380, s. 53.
- ⁴⁰ J. Blasco Ijazo, *Zaragoza y sus espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia 1764-1945*, El Noticiero, Zaragoza 1945, s. 29.
- ⁴¹ Odrestaurowana kopia znajduje się w Filmotece de Zaragoza, a krótki fragment w Filmotece de Catalunya.
- ⁴² Kopie znajdują się w Filmotece de Zaragoza i Filmotece de Catalunya.
- ⁴³ F. Castán Palomar, *Un día de 1942 con el primer español que compró un Lumière*, „Primer Plano”, 7.06.1942, nr 86, s. 10.
- ⁴⁴ Tenże, *El tema militar fue el primero que figuró en las películas del ambiente español*, „Primer Plano”, 19.08.1945, nr 253, s. 8.
- ⁴⁵ M. Abizanda, *A los cincuenta años del primer cinematógrafo español. Se abrió en 1895*, „Cámara”, 15.09.1945, nr 65, s. 34.
- ⁴⁶ C. Fernández Cuenca, *Historia del cine*, Afrodisio Aguado, Madrid 1948, s. 246.
- ⁴⁷ Różnice w pisowni wynikają z jednakowego brzmienia liter „g” i „j” w języku hiszpańskim. Pierwotnie rodzina nazywała się Gimeno, a w 1900 r. zaczęła się podpisywać jako Jimeno. W prasie z epoki funkcjonują obie wersje. Obecnie pisownia z „j” jest uznawana za błędną (zob. np. J. M. Caparrós Lera, *Los inicios*, dz. cyt., s. 17).
- ⁴⁸ C. Fernández Cuenca, *Los creadores del cine español. Eduardo Jimeno, empresario y primer realizador*, „Primer Plano”, 1.04.1950, nr 494, s. 6.
- ⁴⁹ Tenże, *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Filmoteca Nacional de España, Madrid 1959, s. 18-21.
- ⁵⁰ J. A. Cabero, *Historia de la cinematografía española 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid 1949, s. 31.
- ⁵¹ Całość nie była publikowana. Fragment przedrukowuje m.in. A. Sánchez Vidal, *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera I. Del Kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Casa de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza 1996, s. 59.
- ⁵² Zob. np. E. Moya López, *El cine en España*, Nuevas Gráficas, Madrid 1954, s. 8; J. Clemente López, *Cine documental español*, Ediciones Rialp, Madrid 1960, s. 106; M. Rottellar, *Cine aragonés*, Cine Club Saracosta, Zaragoza 1970, s. 7-8; J. M. Caparrós Lera, *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Ediciones Rialp, Madrid 1990, s. 212; A. Martínez, *Aragón*, w: *Cine español. Una historia por autonomías*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 1996, s. 46-47.
- ⁵³ A. Sánchez Vidal, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen, Zaragoza 1994, s. 210.
- ⁵⁴ Tamże, s. 148.
- ⁵⁵ Tamże, s. 183.
- ⁵⁶ Tenże, *El siglo de la luz...* dz. cyt., s. 59-60.
- ⁵⁷ Tamże, s. 62, 76-79.
- ⁵⁸ F. Castán Palomar, *Un día de 1942...* dz. cyt., s. 10.
- ⁵⁹ „Heraldo de Aragón”, 7.11.1899, s. 1.
- ⁶⁰ „El Mercantil de Aragón”, 6.11.1899, s. 2.
- ⁶¹ „El Mercantil de Aragón”, 24.11.1899, s. 2.
- ⁶² „Heraldo de Aragón”, 15.11.1899, s. 2.
- ⁶³ Film znajduje się w Filmotece de Catalunya.
- ⁶⁴ J.-C. Seguin, *Historia del cine español*, tłum. J. M. Revuelta, Acento Editorial, Madrid 1995, s. 8. Pierwsze wydanie ukazało się w 1994 r.
- ⁶⁵ B. Ginart, C. Torreiro, *Cien años de cine español*, „El País”, 9.12.1995, https://elpais.com/diario/1995/12/09/cultura/818463608_850215.html?event_log=go (dostęp: 25.01.2026).
- ⁶⁶ Zob. *Cinematógrafo Lumière*, „Diario de Burgos”, 10.07.1897, s. 3.
- ⁶⁷ J. Letamendi, *Aportaciones a los orígenes del cine español*, Royal Books, Barcelona 1996, s. 28 i nn.
- ⁶⁸ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 220; A. Sánchez Vidal, *El siglo de la luz...* dz. cyt., s. 80.
- ⁶⁹ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 99.
- ⁷⁰ Tamże, s. 226-232.

- ⁷¹ Tamże, s. 233-234. Zob. także J.-C. Seguin Vergara, *El cinematógrafo en España (1896-1906)*, przy współpracy P. González López, J. Letamendi Gárate, Filmoteca Española, Madrid 2024, s. 510-511.
- ⁷² Zob. np. L. E. Ruiz Álvarez, dz. cyt., s. 15; J. A. Bello Cuevas, dz. cyt., s. 125.
- ⁷³ E. C. García Fernández, dz. cyt., s. 22, 44.
- ⁷⁴ Zob. Zaragoza Film Office, *Salida de misa de doce del Pilar*, https://www.zaragoza.es/sede/portal/film-office/zgz-de-cine/recursos/rodado-en-zaragoza/ZFO_HR_048 (dostęp: 19.12.2025).
- ⁷⁵ Jedno ze zdjęć można zobaczyć w „La Ilustración Española y Americana”, 30.06.1897, nr 24, s. 396. Castro de Paz, Folgar de la Calle i Seguin podają, że dwa kolejne zamieszczono w „Nuevo Mundo”, 14.07.1897, nr 184. W egzemplarzu dostępnym w archiwach nie ma tego reportażu, pochodzące z niego fotografie znajdują się natomiast w bazie GRIMH. Zob. https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=9801:1896-1906-persona-sellier&catid=62&Itemid=676&lang=es (dostęp: 27.02.2026).
- ⁷⁶ J. Luis Castro, J. M. Folgar de la Calle, *José Sellier, pionero cineasta gallego*, „Cuadernos de la Academia” 1998, nr 2, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-sellier-pionero-cineasta-gallego-0/html/ff8c-0388-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (dostęp: 20.02.2026).
- ⁷⁷ J.-C. Seguin Vergara, dz. cyt., s. 463.
- ⁷⁸ S. de Pablo, *Los orígenes del cine en el País Vasco y Navarra (1895-1910). Un estado de la cuestión*, „Artigrama” 2001, nr 16, s. 109.
- ⁷⁹ J. L. Castro de Paz, J. M. Folgar de la Calle, dz. cyt.
- ⁸⁰ „La Voz de Galicia”, 12.10.1897, s. 2-3.
- ⁸¹ „La Correspondencia Gallega”, 3.06.1897.
- ⁸² R. Ventureira, dz. cyt.
- ⁸³ Zob. A. Sánchez Vidal, *El siglo de la luz...* dz. cyt., s. 63-64.
- ⁸⁴ Zob. np. L. E. Ruiz Álvarez, dz. cyt., s. 14; J. M. Caparrós Lera, *Los inicios*, dz. cyt., s. 240.
- ⁸⁵ J. Letamendi, J.-C. Seguin, dz. cyt., s. 51-52.
- ⁸⁶ A. Martínez Herranz, B. Sánchez Salas, A. Sánchez Vidal, dz. cyt., s. 91.
- ⁸⁷ „Diario de Avisos”, 16.03.1897, s. 2.
- ⁸⁸ A. Martínez Herranz, B. Sánchez Salas, A. Sánchez Vidal, dz. cyt., s. 91.
- ⁸⁹ A. Martínez Herranz, *Los orígenes del espectáculo en Zaragoza*, w: *Zaragoza, una historia de cine*, Centro de Historia de Zaragoza, Zaragoza 2005, s. 13-20.
- ⁹⁰ J.-C. Seguin Vergara, dz. cyt., s. 460.
- ⁹¹ *Hoy se cumplen 125 años del rodaje de la primera película filmada en Zaragoza*, „Heraldo de Aragón”, 11.03.2022, <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/03/11/hace-125-anos-del-rodaje-de-la-primer-pelicula-filmada-en-zaragoza-1559006.html> (dostęp: 20.01.2026).
- ⁹² J.-C. Seguin, *Historia del cine español*, dz. cyt., s. 8.
- ⁹³ J. Pérez Perucha, dz. cyt., s. 25.
- ⁹⁴ J.-C. Seguin Vergara, dz. cyt., s. 358.
- ⁹⁵ J. M. Caparrós Lera, *Los inicios*, dz. cyt., s. 17.
- ⁹⁶ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 131.
- ⁹⁷ „Las Provincias”, 25.10.1896.
- ⁹⁸ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009, s. 348-349.
- ⁹⁹ C. Fernández Cuenca, *Promio...* dz. cyt., s. 21.
- ¹⁰⁰ J. Letamendi, J.-C. Seguin, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 111-119.
- ¹⁰¹ S. Antoniazzi, dz. cyt., s. 144.
- ¹⁰² Tamże, s. 143.
- ¹⁰³ Tamże, s. 144.
- ¹⁰⁴ Tamże.
- ¹⁰⁵ J. Letamendi, J.-C. Seguin, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 91.
- ¹⁰⁶ Por. przypis 1.
- ¹⁰⁷ S. Antoniazzi, dz. cyt., s. 143.
- ¹⁰⁸ Zob. np. *Wyjście wiernych z Kościoła Parafialnego św. Marii Panny w Sans, Salida de misa de la iglesia de San Miguel (Wyjście z mszy z Kościoła św. Michała*, reż. Antonio Salinas, 1899), *La salida de misa en Santo Domingo (Wyjście z mszy z Kościoła św. Dominika*, reż. Alexandre Azevedo, Augusto César Marques, 1898).
- ¹⁰⁹ *Salida de la misa de doce de Calatravas (Wyjście z mszy południowej z kościoła kalatrawensek*, reż. Joseph Eugène Beaugrand, 1896).
- ¹¹⁰ F. Castán Palomar, *El tema militar...* dz. cyt., s. 8.
- ¹¹¹ M. Abizanda, dz. cyt., s. 34.
- ¹¹² A. Falquina, *Historia del Cine Español*, „Cineinforme” 1980, nr 27.
- ¹¹³ F. J. Lázaro Sebastián, *El cine como método de investigación para la historia del urbanismo. Zaragoza a finales del siglo XIX y principios del XX*, „Studium” 2008, nr 14, s. 288.
- ¹¹⁴ A. Martínez Herranz, B. Sánchez Salas, A. Sánchez Vidal, dz. cyt., s. 88.
- ¹¹⁵ Tamże, s. 82.
- ¹¹⁶ F. Méndez-Leite, *Historia del cine español*, dz. cyt.

- ¹¹⁷ Por. J. A. Cabero, dz. cyt., s. 27; *Diversiones públicas*, „La Época”, 14.05.1896, s. 3.
- ¹¹⁸ Ch. Ferrara Viforcós, *La construcción de los orígenes del cine en España a través de la manipulación historiográfica franquista*, w: *Ayer y hoy. Debates, historiografía y didáctica de la Historia*, red. J. C. Colomer Rubio, J. Esteve Martí, M. Ibañez Domingo, Universitat de València, València 2015, s. 28 i nn.
- ¹¹⁹ A. M. Torres, *Cine español*, wstęp M. Gutiérrez Aragón, Espasa, Madrid, 1996, s. 8.
- ¹²⁰ B. P. E. Bentley, *A Companion to Spanish Cinema*, Tamesis, Woodbridge 2008, s. 2.
- ¹²¹ J. Letamendi Gárate, J.-C. Seguin Vergara, *La cuna fantasma del cine español...* dz. cyt., s. 131.
- ¹²² B. P. E. Bentley, dz. cyt., s. 3.
- ¹²³ F. Castán Palomar, *El tema militar...* dz. cyt., s. 8.
- ¹²⁴ E. Królikowska, dz. cyt., s. 11.
- ¹²⁵ J. M. Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona 1999, s. 11.
- ¹²⁶ Tenże, *Los inicios*, dz. cyt., s. 240.
- ¹²⁷ Tamże.
- ¹²⁸ E. C. García Fernández, dz. cyt., s. 62.
- ¹²⁹ J. Pérez Perucha, dz. cyt., s. 21.
- ¹³⁰ J.-C. Seguin Vergara, dz. cyt., s. 16.
- ¹³¹ Zob. https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=522&Itemid=676&lang=es (dostęp: 20.02.2026).
- ¹³² I. Kolaszińska-Pasterczyk, *Hiszpania*, w: *Historia kina. Tom 1: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 834-835.
- ¹³³ Zob. np. D. Sánchez Salas, B. Soto, dz. cyt., s. 25; A. Martínez Herranz, *Introducción*, dz. cyt., s. 18-20.
- ¹³⁴ E. C. García Fernández, dz. cyt., s. 61.
- ¹³⁵ Tamże, s. 22.
- ¹³⁶ R. Gubern, *Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español*, w: R. Gubern, J. E. Monterde i in., dz. cyt., s. 12-13.
- ¹³⁷ Tamże, s. 11.
- ¹³⁸ A. Uzquiano Román, *Inventario-catálogo de películas de cortometraje del cine mudo español 1896-1930*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid 2018, s. 3, <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:9d2c88ea-03bd-4dfb-adfe-cb191e520c40/memoria-final-inventario-cortos-cine-mudo.pdf>
- ¹³⁹ S. Faulkner, dz. cyt., s. 37.
- ¹⁴⁰ R. Gubern, dz. cyt., s. 14.

**Joanna
Aleksandrowicz**

Doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, relacjami kina i malarstwa oraz kinem azjatyckim. Autorka monografii: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012) oraz *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-2021)* (2021).

Assistant Professor in the Institute of Culture Studies, University of Silesia in Katowice. Her research concerns Spanish cinema and culture, relationships between film and painting, as well as Asian cinema. Author of the monographs *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* [Between the Image and the Clock Hands: The Aesthetics of Impermanence in the Films of Wong Kar-wai] (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* [Between the Canvas and the Screen: The Influence of Goya's Works in Spanish Cinema] (2012), and *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-2021)* [Depictions of Andalusia in Spanish Cinema (1910-2021)] (2021).

joannaleksandrowicz@gmail.com

Bibliografía

- [b. a.] (b. d.). Biblioteca.galiciana.gal. <https://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/busqueda.do>
- [b. a.] (b. d.). Bne.es. <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital>
- [b. a.] (b. d.). Prensahistorica.mcu.es. <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>
- [b. a.] (b. d.). Repositori.filmoteca.cat. <https://repositori.filmoteca.cat/>
- [b. a.] (b. d.). *Salida de misa de doce del Pilar*. Zaragoza.es. https://www.zaragoza.es/sede/portal/film-office/zgz-de-cine/recurso/rodado-en-zaragoza/ZFO_HR_048
- [b. a.] (b. d.). Zaragoza.es. <https://www.zaragoza.es/sede/portal/usic/hemeroteca/hemeroteca-digital>
- [b. a.] (1896, 14 maja). Diversiones públicas. *La Época*, s. 3.
- [b. a.] (1897, 10 lipca). Cinematógrafo Lumière. *Diario de Burgos*, s. 3.
- [b. a.] (1897, 16 marca). *Diario de Avisos*, s. 2.
- [b. a.] (1932). El banquete a don Eduardo Gimeno ofrecido por los cinematografistas españoles resultó un acto de gran brillantez. *Arte y Cinematografía*, (380), s. 53.
- [b. a.] (1899, 6 listopada). *El Mercantil de Aragón*, s. 2.
- [b. a.] (1899, 24 listopada). *El Mercantil de Aragón*, s. 2.
- [b. a.] (b. d.). Grimh.org. https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=522&Itemid=676&lang=es
- [b. a.] (1899, 7 listopada). *Heraldo de Aragón*, s. 1.
- [b. a.] (1899, 15 listopada). *Heraldo de Aragón*, s. 2.
- [b. a.] (2022). *Hoy se cumplen 125 años del rodaje de la primera película filmada en Zaragoza*. Heraldo.es. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/03/11/hace-125-anos-del-rodaje-de-la-primera-pelicula-filmada-en-zaragoza-1559006.html>
- [b. a.] (1897, 3 czerwca). *La Correspondencia Gallega*.
- [b. a.] (1897, 30 czerwca). *La Ilustración Española y Americana*, (24), s. 396.
- [b. a.] (1899, 23 sierpnia). *La Vanguardia*, s. 2.
- [b. a.] (1897, 12 października). *La Voz de Galicia*, ss. 2-3.
- [b. a.] (1896, 25 października). *Las Provincias*.
- [b. a.] (2007, 29 grudnia). Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. Texto consolidado. Última modificación 5.05.2015. *Boletín Oficial del Estado* (312). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439>
- [b. a.] (1897, 14 lipca). *Nuevo Mundo*, (184).
- Abizanda, M.** (1945). A los cincuenta años del primer cinematógrafo español. Se abrió en 1895. *Cámara*, (65), ss. 34-35.
- Antoniazzi, S.** (2020). Barcelona y/en el cine. Un recorrido histórico. *Itinerarios*, (32), ss. 131-156.
- Ateka Madariaga, J.** (1995). *Los orígenes del cine en Euskal Herria*. Bilbao: Oficina de Gestión Cultural.
- Bello Cuevas, J. A.** (2010). *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes.
- Benet, V. J.** (2015). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Espasa Libros.
- Bentley, B. P. E.** (2008). *A Companion to Spanish Cinema*. Woodbridge: Tamesis.
- Blasco Ijazo, J.** (1945). *Zaragoza y sus espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia 1764-1945*. Zaragoza: El Noticiero.

- Cabero, J. A.** (1949). *Historia de la cinematografía española 1896-1949*. Madrid: Gráficas Cinema.
- Caparrós Lera, J. M.** (1990). *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Caparrós Lera, J. M.** (1999). *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- Caparrós Lera, J. M.** (2018). Los inicios. W: J. M. Caparrós Lera, R. de España (red.), *Historia del cine español* (ss. 17-21, 239-240). Madrid: T and B Editores.
- Castán Palomar, F.** (1942). Un día de 1942 con el primer español que compró un Lumière. *Primer Plano*, (86), ss. 10-11.
- Castán Palomar, F.** (1945). El tema militar fue el primero que figuró en las películas del ambiente español. *Primer Plano*, (253), s. 8.
- Clemente López, J.** (1960). *Cine documental español*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Cruz Dunne, K.** (1996, 2 marca). El crítico Pascual Cebollada participa en el Encuentro de Historiadores de Cine Local. *Alerta*.
- Falquina, A.** (1980). Historia del Cine Español. *Cineinforme*, (27).
- Faulkner, S.** (2017). *Una historia del cine español. Cine y sociedad (1910-2010)* (tłum. M. Cuesta). Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- Fernández Cuenca, C.** (1948). *Historia del cine*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Fernández Cuenca, C.** (1950). Los creadores del cine español. Eduardo Jimeno, empresario y primer realizador. *Primer Plano*, (494), ss. 6-7.
- Fernández Cuenca, C.** (1959). *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*. Madrid: FilMOTECA Nacional de España.
- Ferrara Viforcós, C.** (2015). La construcción de los orígenes del cine en España a través de la manipulación historiográfica franquista. W: J. C. Colomer Rubio, J. Esteve Martí, M. Ibañez Domingo (red.), *Ayer y hoy. Debates, historiografía y didáctica de la historia* (ss. 28-31). València: Universitat de València.
- Folgar de la Calle, J. M.** (1987). *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Freixes Saurí, J.** (1926). Los precursores de la edición de películas españolas. *Arte y Cinematografía*, (300), ss. 2-8.
- García Fernández, E. C.** (2002). *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.
- Gelabert, F.** (1940). Aportación a la historia de la cinematografía española. *Primer Plano*, (1), ss. 18-19.
- Ginart, B., Torreiro, C.** (1995). *Cien años de cine español*. ElPaís.com. https://elpais.com/diario/1995/12/09/cultura/818463608_850215.html?event_log=go
- Gubern, R.** (2005). Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español. W: R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, C. Torreiro, *Historia del cine español* (ss. 9-17). Madrid: Cátedra.
- Huelin, E.** (1997). Frucuos Gelabert: „Riña en un café” (1897), un segle després. *Filmhistoria*, 7 (3), ss. 269-274.
- Kolasińska-Pasterezyk, I.** (2009). Hiszpania. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1: Kino nieme* (ss. 834-841). Kraków: Universitas.
- Królikowska, E.** (1988). *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.

- Lázaro Sebastián, F. J.** (2008). El cine como método de investigación para la historia del urbanismo. Zaragoza a finales del siglo XIX y principios del XX. *Studium*, (14), ss. 273-299.
- Letamendi, J.** (1996). *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona: Royal Books.
- Letamendi, J., Seguin, J.-C.** (2004). *Los orígenes del cine en Catalunya*. Barcelona – San Sebastián: Generalitat de Catalunya – Filmoteca Vasca.
- Letamendi Gárate, J., Seguin Vergara, J.-C.** (1998). *La cuna fantasma del cine español. „Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza”. La crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder* (wstęp J. B. Heinink). Barcelona: Editorial CIMS.
- Letamendi Gárate, J., Seguin Vergara, J.-C.** (1999). „Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza”. La fraudulenta creación de un mito franquista. *Cuadernos de la Academia*, (5), ss. 397-419.
- Luis Castro, J., Folgar de la Calle, J. M.** (1998). José Sellier, pionero cineasta gallego. *Cuadernos de la Academia*, (2). https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-sellier-pionero-cineasta-gallego--o/html/ff8c0388-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
- Martínez, A.** (1996). Aragón. W: *Cine español. Una historia por autonomías* (ss. 45-88). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Martínez Herranz, A.** (2001). Introducción. *Artígrama*, (16), ss. 15-23.
- Martínez Herranz, A.** (2005). Los orígenes del espectáculo en Zaragoza. W: *Zaragoza, una historia de cine* (ss. 13-20). Zaragoza: Centro de Historia de Zaragoza.
- Martínez Herranz, A., Sánchez Salas, B., Sánchez Vidal, A.** (2001). La llegada del cine al valle del Ebro. *Artígrama*, (16), ss. 75-101.
- Martínez Herranz, A., Sánchez Vidal, A.** (2005). La llegada del cine a Aragón: un estado de la cuestión. W: J. R. Sáiz Viadero (red), *Los primeros rodajes cinematográficos en España* (ss. 27-40). Santander: Gobierno de Cantabria.
- Méndez-Leite von Hafe, F.** (1941). *45 años de cinema español*. Madrid: Bailly-Baillière.
- Méndez-Leite von Hafe, F.** (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- Milkowski, T., Machciewicz, P.** (2009). *Historia Hiszpanii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Moya López, E.** (1954). *El cine en España*. Madrid: Nuevas Gráficas.
- Pablo, S. de** (2001). Los orígenes del cine en el País Vasco y Navarra (1895-1910). Un estado de la cuestión. *Artígrama*, (16), ss. 103-118.
- Pérez Perucha, J.** (2005). Narración de un aciago destino (1896-1930). W: R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, C. Torreiro (red.), *Historia del cine español* (ss. 19-121). Madrid: Cátedra.
- Pérez Rufi, J. P.** (2003). Prólogo. W: F. J. Gómez Pérez, *Consolidación industrial del cine andaluz* (ss. 13-19). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Piqueras, J.** (1932). Panorama del cinema hispánico. *Nuestro Cinema*, (1), s. 25.
- Porter Moix, M.** (1992). *Història del cinema a Catalunya 1895-1900*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Rotellar, M.** (1970). *Cine aragonés*. Zaragoza: Cine Club Saracosta.
- Ruiz Álvarez, L. E.** (2004). *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao: Mensajero.
- Sánchez Salas, D., Soto, B.** (2023). „Como la vida, mejor”. Prácticas de la no ficción en España entre 1896 y 1931. W: C. Torreiro, A. Alvarado (red.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (ss. 23-37). Madrid: Cátedra.

- Sánchez Vidal, A.** (1994). *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza: Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen.
- Sánchez Vidal, A.** (1996). *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera I. Del Kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Seguin, J.-C.** (1995). *Historia del cine español* (tłum. J. M. Revuelta). Madrid: Acento Editorial.
- Seguin, J.-C.** (2007). El cine en la formación de la conciencia nacional. W: N. Berthier, J.-C. Seguin (red.), *Cine, nación y nacionalidades en España* (ss. 3-10). Madrid: Casa de Velázquez.
- Seguin Vergara, J.-C.** (2024). *El cinematógrafo en España (1896-1906)* (przy współpracy P. González López, J. Letamendi Gárate). Madrid: Filmoteca Española.
- Serrano, A.** (1925). *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*. Barcelona: Alfredo Serrano.
- Somacarrera, de M. P.** (1935). El hombre que hizo la primera película española y el primer cine que se inauguró en Barcelona. *Films Selectos*, (228), ss. 5, 24.
- Torres, A. M.** (1996). *Cine español* (wstęp M. Gutiérrez Aragón). Madrid: Espasa.
- Uzquiano Román, A.** (2018). *Inventario-catálogo de películas de cortometraje del cine mudo español 1896-1930*. Cultura.gob.es. <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:9d2c88ea-03bd-4dfb-adfe-cb191e520c40/memoria-final-inventario-cortos-cine-mudo.pdf>
- Ventureira, R.** (2020). *Hoy se cumplen 123 años del estreno de las primeras películas españolas*. Abc.es, https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-cumplen-123-anos-estreno-primeras-peliculas-espanolas-202006020134_noticia.html
- Vidal, Á.** (2022). *La Coruña, cuna del cine. 125 años desde el primer filme nacional*. Abc.es. https://www.abc.es/espana/galicia/abci-coruna-cuna-cine-125-anos-desde-primero-filme-nacional-202203071011_noticia.html