

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.5066>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Beata Kosińska-Krippner

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0001-8096-9708>

Zatrzymane przemijanie. Studium zapoznania i rewindykacji dziedzictwa Louise Kolm-Fleck

Keywords:

Louise Kolm-Fleck;
history of Austrian
cinema;
alternative pioneering;
herstory;
New Cinema History;
memory studies

Abstract

Suspended Oblivion: A Study of the Marginalisation and Reclamation of the Legacy of Louise Kolm-Fleck

This article offers a deconstruction of the mechanisms behind the systemic marginalisation, disremembering, and subsequent reintegration of the legacy of Louise Kolm-Fleck (1873–1950), the first Austrian female film director and producer. The author (re)constructs her position within the early film industry, confronting her historical market status with her current scholarly reception. Drawing on the perspective of New Cinema History and the concepts of memory studies (J. and A. Assmann, P. Nora), the study analyses the trajectory of her work as the result of stimulated processes of discursive erasure. The author demonstrates that the director fell victim to a threefold marginalisation: socio-gendered (the patriarchal discourse of criticism), economic (the myth of Alexander Kolowrat), and political (the Nazi employment ban and the post-war policy of cultural amnesia toward refugees). Introducing the category of ‘alternative pioneering’ (M. Radkiewicz), the article illustrates how the efforts of cinema archaeologists and memory workers have transformed into contemporary, institutionalised practices of cultural memory custodians.

Słowa kluczowe:

Louise Kolm-Fleck;
historia kinematografii
austriackiej;
alternatywna
pionierskość;
herstory;
Nowa Historia Kina;
studia nad pamięcią

Abstrakt

Artykuł stanowi dekonstrukcję mechanizmów systemowej marginalizacji, zapoznania oraz późniejszej reintegracji dorobku Louise Kolm-Fleck (1873-1950) – pierwszej austriackiej reżyserki i producentki filmowej. Autorka (re)konstruuje jej pozycję we wczesnym przemyśle filmowym, konfrontując ówczesny status rynkowy z aktualną recepcją naukową. Wykorzystując perspektywę Nowej Historii Kina oraz pojęcia studiów nad pamięcią (J. i A. Assmannów, P. Nory), analizuje losy jej twórczości jako efekt stymulowanych procesów wyparcia dyskursywnego. Wykazuje, że reżyserka padła ofiarą potrójnej marginalizacji: społeczno-genderowej (patriarchalny dyskurs krytyki), ekonomicznej (mit Aleksandra Kolowrata) oraz politycznej (nazistowski zakaz pracy i powojenna polityka amnezji władz austriackich wobec uchodźców). Wprowadzając kategorię „alternatywnej pionierskości” (M. Radkiewicz), ukazuje, jak wysiłki archeologów kina i pracowników pamięci przekształciły się we współczesne zinstytucjonalizowane praktyki depozytariuszy pamięci kulturowej.

Historia artykułu:

Zgłoszono: 2026.07.09; recenzowano: 2026.07.12; przyjęto: 2026.08.03; opublikowano: 2026.09.30

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.

Kino było przede wszystkim sztuką kobiecą.

Ally Acker (1991)

Wprowadzenie

Dynamika pola kinematograficznego podlega nieustannym procesom fluktuacji, selekcji oraz hierarchizacji. Filmy i twórcy ustępują miejsca następcom, przemija pamięć nawet o tych niegdyś ważnych lub modnych. Sięgając do teorii pamięci Jana Assmanna, proces ten można opisać jako kryzys transferu między żywą pamięcią komunikatywną a zinstytucjonalizowaną pamięcią kulturową. Teksty kultury oraz figury ich twórców, pozbawione instytucjonalnych „strażników pamięci”, zostają wyłączone z pamięci funkcjonalnej i zdeponowane w pamięci magazynującej, gdzie pozostają w stanie strukturalnego uśpienia. Ów stan zawieszenia nie oznacza ostatecznego niebytu, jest trwaniem w przemijaniu. Jak wskazuje Aleida Assmann, archiwum lokuje się na marginesie oficjalnej kultury jako rezerwuariat potencjalnych znaczeń, który może zostać reaktywowany pod wpływem współczesnych potrzeb tożsamościowych lub politycznych z inicjatyw środowisk akademickich czy archiwistycznych.

Przechodzenie tekstów kultury oraz ich twórców w stan dyskursywnego niewidoczności nie zawsze bywa efektem zapomnienia biernego, często jest aktem aktywnego i stymulowanego politycznie wyparcia. Konstruowanie oficjalnej historii kina wiąże się z intencjonalną selekcją oraz marginalizacją tych zjawisk, które nie wpisują się w dominujące matryce. Odzyskiwanie dzieł i postaci wymaga krytycznej dekonstrukcji mechanizmów, które doprowadziły do ich usunięcia.

Niniejsze studium przypadku jest poświęcone biografii twórczyni Louise Kolm-Fleck, pomijanej – jak wiele innych pionierskich reżyserki kina niemego – przez powszechną historiografię filmową. Będzie to rekonstrukcja faktów dokonana z intencją krytycznej interwencji metodologicznej w dotychczasowe matryce historiograficzne. Tym samym chciałabym moją refleksję dołączyć do coraz częstszych głosów przywracających sprawczość kobiecie, która współtworzyła ramy globalnego przemysłu rozrywkowego. Wskazując kluczowe cezury jej kariery, rekonstruję jej pozycję w obrębie wczesnego austriackiego przemysłu filmowego, badam też mechanizmy systemowego zapoznania jej dorobku.

Kolm-Fleck – jako pierwsza reżyserka i producentka w Austrii oraz (jak wynika z dotychczasowych ustaleń) druga w historii kina światowego – ucieleśnia model „alternatywnej pionierskości”, który w rozumieniu Małgorzaty Radkiewicz wymyka się tradycyjnym, patriarchalnie zorientowanym kategoriom historiograficznym, definiującym przełomowość wyłącznie przez pryzmat struktur władzy, kapitału i innowacji technologicznej. W końcowej części artykułu przywołuję współczesne praktyki instytucjonalne i badawcze zmierzające do wydobywania działalności Kolm-Fleck z archiwum i przeniesienia do pamięci funkcjonalnej. Działania te interpretuję jako próby ustanowienia nowych miejsc pamięci (*lieux de mémoire*) w ujęciu Pierre’a Nory.

Proces ten przez dłuższy czas napotykał opór tradycyjnych struktur wiedzy. Pełna reintegracja – z głównym nurtem historii kina czy powszechną świa-

domością kulturową – postaci takich jak Kolm-Fleck wymaga przejścia od niszowych aneksów ku emancypacyjnej historii kina, w której kobiety odzyskują status podmiotowych twórczyń. Kluczową rolę w tej epistemologicznej zmianie odgrywają pracownicy pamięci, którzy wydobywają z archiwum wyparte zasoby, oraz depozytariusze pamięci odpowiedzialni za przetrwanie danej narracji, włączający ją w przestrzeń współczesnej refleksji, nie tylko naukowej.

Geneza działalności i kapitał kulturowy

Louise (także Luise) Kolm-Fleck¹ urodziła się w Wiedniu 1 sierpnia 1873 r. (dokładnie miesiąc po przyjściu na świat Alice Guy) jako Aloisia Veltée. Jej wejście w obszar rodzącego się przemysłu rozrywkowego było uwarunkowane rodzinnym kapitałem kulturowym. Pochodzący z Lyonu dziadek Louise, Claudius, zajmował się pirotechniczną oprawą przedstawień oraz prezentacją figur woskowych. Tę tradycję kontynuował ojciec, Louis Veltée, który w 1886 r. otworzył w Wiedniu Stadt-Panoptikum, gdzie od 1896 r. pokazywał ruchome obrazy. Córka odziedziczyła po nim fascynację kinematografem, a po śmierci ojca jej brat Claudius stale poszerzał repertuar filmowy panoptikum. W wieku 19 lat Louise poślubiła Antona Kolma, urzędnika bankowego, który niebawem zajął się fotografią. Żona była jego fotomodelką, a także aranżowała wraz z nim scenki przed obiektywem, eksperymentując z ustawieniami światła. W 1906 r. otworzyli pracownię fotografii artystycznej, w której jako retuszera zatrudnili Jakoba Flecka. Współpraca ich trojga szybko ewoluowała w stronę produkcji filmowej. Ich wczesne projekty wpisywały się w paradygmat kina atrakcji: rejestrowali aktualności – wyścigi konne, sceny z życia codziennego, oficjalne wydarzenia. Zgodnie z relacją reżysera Heinza Hanusa, w 1908 r. Anton Kolm podjął się realizacji jego filmu *Von Stufe zu Stufe*, do którego scenariusz współtworzyła Louise Kolm². Choć tytuł ten bywa niekiedy uznawany za pierwszą austriacką fabułę, o jego istnieniu wiemy jedynie z relacji Hanusa – dlatego też część współczesnych badaczy je kwestionuje³.

Instytucjonalizacja i strategie rynkowe

W 1910 r. Louise i Anton Kolmowie, Jakob Fleck oraz Claudius Veltée, przy wsparciu finansowym matki Louise, Johanny Veltée, założyli firmę produkcyjną o znaczącej nazwie Erste Österreichische Kinofilms-Industrie. Jej powstanie stanowiło kluczowy moment w instytucjonalizacji austriackiej kinematografii. W świetle założeń Nowej Historii Kina (*New Cinema History*) wczesny rynek filmowy charakteryzował się elastycznością i decentralizacją. Model oparty na przedsiębiorstwach rodzinnych i manufakturach stwarzał więc dobre warunki dla sprawczości kobiet. Tak jak Alice Guy-Blaché i Lois Weber w Stanach Zjednoczonych czy Elvira Notari we Włoszech Louise Kolm współdecydowała o pełnym cyklu produkcyjnym i dystrybucyjnym. Nadrzędnymi celami założycieli przedsiębiorstwa były: uniezależnienie krajowego rynku od dominacji firm zagranicznych, stworzenie rodzimego przemysłu filmowego oraz realizacja filmów wyraźnie au-



Louise Kolm-Fleck (zbiory prywatne rodzin Kolm i Kolussi
udostępnione dzięki uprzejmości Wernera Stubitsa)



Louise Kolm-Fleck ok. 1915 r. (fot. Filmarchiv Austria)



Kadry z filmu *Der Müller und sein Kind*, reż. Walter Friedmann (1911; fot. Filmarchiv Austria)

striackich, co korespondowało z dążeniami powstałego w 1907 r. stowarzyszenia austriackich właścicieli kin. W monarchii królowały bowiem tytuły zagraniczne.

Wprawdzie pierwszym Austriakiem tworzącym filmy fabularne w Austrii był Johann Schwarzer, jego działalność miała jednak charakter niszowy i ograniczała się do produkcji erotycznych⁴. Kolmowie i Fleck stworzyli zaś pierwsze przedsiębiorstwo wieloprofilowe, dając początek austriackiemu przemysłowi filmowemu. Zdając sobie sprawę z przewagi technologicznej zagranicznej konkurencji, przyjęli strategię eksploatacji lokalnego kolorytu i tematów narodowych. Produkowali krótkie aktualności z Wiednia i innych zakątków monarchii. Przyniosło im to korzyści instytucjonalne: jako jedyni w kraju otrzymali prawo do rejestracji pogrzebu burmistrza Karla Luegera, a także rejestracji pobytu cesarza Franciszka Józefa I podczas tygodnia lotniczego w Wiedniu. Wcześniej taka wyłączność była przywilejem jedynie francuskich wytwórni. Równolegle realizowali materiały dokumentujące życie zwykłych ludzi, takie jak *Leben und Treiben im Wiener Wurstelprater* (*Życie i zabawa w wiedeńskim Wurstelprater*, 1910). Pierwszą produkcją fabularną firmy była adaptacja dramatu Franza Grillparzera (*Ahnfrau / Prababka* /, reż. Jakob Fleck, 1910), w której zastosowali retrospekcję⁵. Film chwalono za reżyserię⁶ i ładunek emocjonalny⁷. Po nim nakręcili komedię *Der Hut im Kino* (*Kapelusz w kinie*) przypominającą paniom, by siedząc na widowni, zdejmowały swe ogromne nakrycia głowy. Można ją uznać za wczesną formę refleksji nad kulturą odbioru widowiska kinowego.

Rozwój firmy i problematyka społeczna

Pod koniec 1910 r. Kolmowie i Fleck przemianowali wytwórnię na Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie GesmbH, założyli też biuro dystrybucyjne i wydawali tygodnik z opisami fabuł. W pierwszym numerze ogłosili swoją misję stworzenia austriackiego przemysłu filmowego i przekonywali Austriaków, że wspieranie rodzimej produkcji jest patriotycznym obowiązkiem. Potrzebę podkreślania austriackości uzasadniali koniecznością wypełnienia luki: przedstawiano już sceny i wydarzenia ze wszystkich krajów, *ale nic z malowniczego piękna naszej monarchii, nic z etnograficznych osobliwości ludów rządzonych przez habsburskie berło, nic z wielkich wydarzeń historii narodowej, która zarazem stanowi historię Zachodu*⁸. Choć Louise Kolm była uwrażliwiona na tematykę społeczną, musiała mieć również wzgląd na zapotrzebowanie rynku, dlatego też współprowadzoną przez nią firmę cechowała wielogatunkowość produkcji. Obok komedii realizowano krytyczne fabuły o tematyce społecznej, ukazujące konflikty klasowe i międzypokoleniowe oraz wzajemne relacje przedstawicieli różnych warstw (*Nur ein armer Knecht / Tylko biedny sługa* /, 1911; *Mutter – Die Tragödie eines Fabrikmädels / Matka – tragedia dziewczyny z fabryki* /, 1911; *Der Dorftrottel / Wioskowy głupek* /, 1911). Przy adaptacji ludowego dramatu grozy Ernsta Raupacha *Młynarz i jego dziecko* (*Der Müller und sein Kind*, reż. Walter Friedmann, 1911), w której łączono zdjęcia atelierowe z plenerowymi, po raz pierwszy zatrudniono firmę rekwizytową i zastosowano wirażowanie⁹. Produkcja ta uchodzi dziś za najstarszy w całości zachowany austriacki film fabularny. Nie przetrwała natomiast komedia omyłek

Martha mit dem Hosenrock (Marta w kulotach, 1911) z wątkiem zamiany ról płciowych. Autorytatywne zrekonstruowanie jej wymowy na podstawie jedynie materiałów prasowych jest niemożliwe, ale można ją potraktować jako historyczny ślad zderzenia alternatywnej pionierskości z mechanizmami kontroli społecznej. Właśnie w 1911 r. francuski projektant Paul Poiret wprowadził kuloty do codziennej mody, co wywołało ogromne poruszenie, podszyte być może lękiem przed destabilizacją ról płciowych. Karykaturzyści i satyrycy kpili z nowego fasonu spodni, prasa go krytykowała, a kobiety w kulotach były wyśmiewane, atakowane, a nawet bite na ulicach wielu europejskich miast. Temat musiał być ważki, skoro w tym samym roku powstał niemiecki *Der Sieg des Hosenrocks* (*Triumf kulotów*, reż. Max Obal, 1911) broniący tej mody. Oprócz fabuły zespół nadal kręcił aktualności z kraju i ze świata, filmy podróżnicze, dokumenty – między innymi o kolejce wąskotorowej Mariazeller Bahn, w którym zdjęcia kręcono z kabiny maszynisty, *Die alte Königsstadt Krakau* (*Stare królewskie miasto Kraków*, 1911), a także *Typen und Szenen aus dem Wiener Volksleben* (*Postacie i sceny z życia codziennego Wiednia*, 1911), ukazujący prostych ludzi oraz uwypuklający problem alkoholizmu i gruźlicy w tym mieście. Ostatnią realizacją Kolmów, Flecka i Veltée w tej firmie był horror o węgierskim muzyku sprawującym hipnotyczną kontrolę nad śpiewaczką (*Trilby*, 1912). Z powodu nieporozumień z głównym inwestorem wszyscy czworo opuścili wytwórnię.

Film artystyczny i kolejne firmy

W listopadzie 1911 r. twórcy ci założyli nowe przedsiębiorstwo Wiener Kunstfilm-Industrie Gesellschaft, co wskazywało intencję artystycznego ukierunkowania produkcji. Realizowali wówczas głównie dramaty społeczne z motywami ludowymi. Po raz pierwszy Louise Kolm została wymieniona z imienia i nazwiska jako scenarzystka i reżyserka *Die Glückspuppe* (*Lalka szczęścia*, 1911). W jednej z pochlebnych recenzji prasowych napisano: *ten wzruszający dramat z przedmiem, z pomyślnym zakończeniem, jest najbardziej udaną prezentacją austriackiego gatunku ludowego i wyznacza tym samym nowy kierunek we współczesnej produkcji kinematograficznej, który, miejmy nadzieję, znajdzie oddźwięk i naśladowców*¹⁰. Był to zatem jeden z pierwszych austriackich filmów ludowych (*Volksfilme*) poprzedzających późniejsze heimatfilmy. Firma Wiener Kunstfilm angażowała – wzorem Film d'Art – znakomitych reżyserów i aktorów teatralnych, co nie zawsze było łatwe ze względu na spór między producentami filmowymi a dyrektorami teatrów, którzy zakazywali swoim aktorom współpracy z kinem. W latach 1910-1911 Wiener Kunstfilm był bezkonkurencyjny. Od 1912 r. zaczęło się to zmieniać, po części z racji stale rosnącej liczby wytwórni i wypożyczalni filmowych oraz zmiany frontu dotychczas przychylnego firmie pisma „Österreichische Kommet”¹¹, ale głównie z powodu pojawienia się w Wiedniu Aleksandra („Saschy”) von Kolowrata-Krakowsky’ego, urodzonego w Nowym Jorku zamożnego grafa i celebryty tamtych czasów.

W 1912 r. Louise Kolm została po raz pierwszy wspomniana w prasie jako reżyserka¹² mającego świetne recenzje melodramatu kryminalnego *Der Unbekannte* (*Nieznamy*). Był to pierwszy film gwiazdorski w austriackim kinie. Grająca

w nim aktorka teatralna hrabina Claire Wolff Metternich-Wallentin promowała go, pojawiając się w magazynach filmowych i modowych w kreacjach z Österreichische Theater-Kostüm-und-Dekorations-Atelier¹³ – film stał się więc znany, zanim trafił do powszechnej dystrybucji. Zdaniem Markusa Nepfa kluczowym katalizatorem zainteresowania tym tytułem był konflikt z dyrektorem Deutscher Volkstheater, który zabronił swoim aktorom udziału w tym projekcie. Spór między teatrem a filmem wywołał burzliwą publiczną i medialną dyskusję, tworząc wokół tej produkcji bezprecedensowy rozgłos. Odpowiednio nagłośnione zostało również to, że była ona zorientowana na celową ekspansję na rynki zagraniczne¹⁴.

W 1912 r. Wiener Kunstfilm wyprodukował 10 filmów, w tym *Der weibliche Detektiv. Liebe und Pflicht* (*Kobieta-detektyw. Miłość i obowiązki*) oraz *Karl Blasel als Zahnarzt* (*Karl Blasel jako dentysta*), który zapoczątkował cykl ogromnie popularnych groteskowych komedii. Wtedy też powstała pierwsza produkcja wspólnie napisana i wyreżyserowana przez Louise Kolm i Jakoba Flecka – *Zweierlei Blut* (*Dwojaka krew*). Anton Kolm pozostawił sprawy artystyczne żonie i Fleckowi, skupiając się na finansach. Kolejne dwa lata przyniosły firmie ponad 30 filmów fabularnych. W 1913 r. zrealizowano dramat społeczny *Der Psychiater* (*Psychiatra*), znany też jako *Das Proletarierherz* (*Serce proletariusza*), który wykorzystywał motywy typowe dla późniejszych projektów firmy: folklor, realia społeczne i konflikty klasowe. Wiener Kunstfilm wyprodukowała też pierwszą w Austrii biografię muzyczną, *Johann Strauss an der schönen, blauen Donau* (*Johann Strauss nad pięknym, modrym Dunajem*, reż. Carl von Zeska) z trzyletnim synem Kolmów, Walterem, w jednej z ról¹⁵. W 1914 r. Louise i Fleck zekranizowali ludową sztukę Ludwiga Anzengruber *Der Pfarrer von Kirchfeld* (*Proboszcz z Kirchfeld*). Film ten, paradygmataczny dla ich twórczości¹⁶, rozgrywał się w austriackich Alpach i opowiadał o młodym, postępowym księdzu. Zdaniem Uli Jürgens tę adaptację filmową można uznać za podwalinę tradycji *heimatfilmów* w Austrii¹⁷. W 1918 r. – mimo kryzysu finansowego i osobistego założycieli firmy (zmarli brat i matka Louise) – wyprodukowano kilkanaście filmów historycznych, patriotycznych, psychologicznych, a także *Die Schlange der Leidenschaft* (*Wąż namiętności*, reż. Louise Kolm, Jakob Fleck), zdaniem niektórych pierwszy austriacki film ekspresjonistyczny¹⁸.

Rok 1920 przyniósł kolejne zmiany – w miejsce Wiener Kunstfilm powstała firma Vita-Film, a wraz z nią Rosenhügelstudios, później jeden z największych kompleksów studyjnych w Europie. Louise i Jakob zajęli się wyłącznie reżyserią. Nieporozumienia z inwestorami i zarządem sprawiły jednak, że Kolmowie i Fleck wycofali się z przedsiębiorstwa, po czym powołali Kunstfilm Industrie Gesellschaft m.b.H., którego dyrektorami zostali Anton i Jakob. Louise i Jakob reżyserowali wtedy filmy przygodowe, kryminały, groteski, adaptacje literatury, dramaty społeczne i romanse. Niemniej i w tej firmie nie wiodło im się zbyt dobrze. Kolowrat zaczął ich pod wieloma względami wyprzedzać dzięki swemu kapitałowi, mimo że często jedynie kopiował i rozwijał pomysły Kolmów i Flecka.

Losy przedsiębiorstw, których Louise Kolm-Fleck była współwłaścicielką, nie stanowiły austriackiej anomalii, lecz egzemplifikację globalnych procesów wczesnej kinematografii. Zespół zaczynał swą działalność od podstaw, w realiach produkcji rzemieślniczej; zakładanie kolejnych firm wynikało z braku środków i konieczności włączania do przedsięwzięć inwestorów, którzy z czasem zaczyna-

li ingerować w kwestie artystyczne, co prowadziło do utraty niezależności i wycofywania się zespołu z danej spółki.

W 1922 r. zmarł Anton Kolm, a dwa lata później Louise i Fleck pobrali się. Dla firmy Helios-Film zekranizowali opowiadającą o miłości i zdradzie nowelę Hansa Müllera *Die Tochter der Frau von Larsac* (*Córka pani Larsac*, 1925), zawierającą subtelne sceny homoerotyczne¹⁹. Krytyka uznała adaptację za wyjątkowe osiągnięcie²⁰. Zdjęcia realizowano w Wiedniu, Wenecji, Wersalu i Paryżu. W drodze powrotnej do Austrii twórcy zostali aresztowani na dziesięć dni za to, że w *wersalskim parku kręcili nieobyczajne sceny z roznegliżowanymi dziewczętami*²¹. Jak się okazało, nieobyczajność była tu tylko pretekstem, doniesienie złożyła bowiem konkurencyjna, francuska firma, której właściciele rościli sobie prawo do wyłączności filmowania w Wersalu. Sprawą zajęła się nawet austriacka dyplomacja²².

Berlin, Szanghaj, Wiedeń

Narastające kłopoty i brak zleceń sprawiły, że w 1926 r. Fleckowie przenieśli się z młodszym synem Louise, Walterem, do Berlina. Do 1931 r. nakręcili tam kilkadziesiąt filmów (społeczno-krytycznych, heimatfilmów, komedii, historii z kręgów arystokratycznych i ekranizacji sztuk teatralnych), w większości dla firmy Liddy Hegewald. W 1928 r. powstał *Frauenarzt Dr Schäfer* (*Ginekolog dr Schäfer*, reż. Louise i Jakob Fleck) poruszający kwestie nielegalnej aborcji, jej skutków, a także podwójnych standardów społecznych. Film ten zwraca dziś uwagę postępowością i odwagą w traktowaniu oraz obrazowaniu problemu. Podobnie rzecz miała się z *Mädchen am Kreuz* (*Bezbronna dziewczę*, reż. Louise Fleck, Jakob Fleck, 1929), w Austrii pokazywanym jako *Scham* (*Wstyd*), historią zgwałconej dziewczyny, która zastrzeliła swego oprawcę. Innym przykładem jest zrealizowany we współpracy z ekspertami medycznymi film edukacyjny *Recht auf Liebe* (*Prawo do miłości*) z 1930 r., w Austrii pokazywany jako *Sexualnot* (*Potrzeby seksualne*)²³, opowiadający o małżeństwie zmagającym się z wojennym okaleczeniem męża. W tym samym roku Fleckowie wyreżyserowali *Die Warschauer Zitadelle* (*Warszawska cytadela*) z Adamem Brodziszem na podstawie sztuki Gabrieli Zapolskiej *Tanten* oraz adaptację dramatu Ludwiga Anzengruber *Der Fleck auf der Ehe* (*Plama na małżeństwie*, 1930). W 1930 r. nakręcili też swój pierwszy film dźwiękowy – musical *Die Csikosbaroness* (*Baronowa Csikos*).

W 1933 r., trzy miesiące po objęciu przez Adolfa Hitlera urzędu kanclerza, w Niemczech zakazano żydowskim filmowcom wykonywania zawodu. Fleckowie, z racji pochodzenia Jakoba, przestali więc dostawać zlecenia w Berlinie. Wrócili do Austrii i nakręcili rozgrywający się w arystokratycznych sferach film *Mein Liebster ist ein Jägersmann* (*Mój ukochany jest myśliwym*, 1933), znany też pod tytułami *Unser Kaiser* (*Nasz cesarz*) i *Liebe bei Hof* (*Miłość na dworze*). Prasa, żywo zainteresowana jego realizacją, niemal codziennie publikowała relacje z planu. W następnym roku tytuł trafił na ekrany w USA oraz w Niemczech, gdzie jako reżysera zamiast Flecka podano Waltera Kolma. W 1935 r. duet nakręcił (razem z Walterem) film *Csardas* (*Czardasz*), pokazywany także jako *Ihre tollste Nacht* (*Ich najwspanialsza noc*). Krytyka źle oceniła tę produkcję ze względu na zbyt wyemancypowaną postać głównej bohaterki, która pragnie rozrywki, odrzuca tra-



Kadry z filmu *Der Pfarrer von Kirchfeld*, reż. Louise Kolm, Jakob Fleck (1914; fot. Filmarchiv Austria)



Ahnfrau, reż. Louise Kolm, Jakob Fleck (1919; fot. Filmarchiv Austria)

dycyjne role oraz manipuluje mężem, co obnażało absurd archaicznych konstruktów społecznych, podejmowało temat potencjału kobiety jako jednostki i podważało patriarchalne oczekiwania²⁴.

Na mocy porozumienia z Rzeszą Niemiecką w 1936 r. również austriackie wytwórnie filmowe zostały zobowiązane do deklaracji, że nie będą już zatrudniać osób „niearyjskiego” pochodzenia. Pozbawieni pracy ludzie zaczęli licznie wyjeżdżać do Francji, Wielkiej Brytanii i USA. Jakob Fleck dostał propozycję współpracy od Warner Bros., ale ją odrzucił²⁵. W kolejnym roku Fleckom udało się nakręcić trzecią adaptację ich ulubionej sztuki *Der Pfarrer von Kirchfeld*, tym razem o wymowie antynazistowskiej i prokatolickiej „propagandy austriackiej”. Była to ostatnia niezależna produkcja austriacka przed przyłączeniem tego kraju do III Rzeszy. Kilka tygodni po tym, jak film zaczęto sprzedawać za granicę, stał się on obiektem nagonki antysemitycznej rozpoczętej przez „Alpenländische Rundschau”²⁶, a wiedeńscy właściciele kin, którzy chcieli go pokazywać, dostawali anonimowe pogróżki²⁷.

W 1938 r., kiedy narodowi socjaliści przejęli władzę i filmowcom pochodzenia żydowskiego ostatecznie zakazano pracy w branży, Jakob został (w kwietniu) wywieziony do Dachau, a potem do Buchenwaldu. Walter natomiast wstąpił do Wehrmachtu. W sierpniu 1939 r., dzięki wsparciu aktora Williama Dieterlego, Louise wykupiła z obozu męża, który do końca roku zarabiał na życie jako retuszer fotografii. Para uciekła do Szanghaju, gdzie w 1941 r. wraz z reżyserem Fei Mu nakręcili *Kinder der Welt* (*Dzieci świata*) – jedyny przykład współpracy chińskich i zagranicznych filmowców przed powstaniem Chińskiej Republiki Ludowej²⁸. W Szanghaju Fleckowie założyli też Academy of Movie Arts, w której wykładały znane chińskie aktorki i znani aktorzy. Po ataku Japończyków na Pearl Harbor w 1941 r. emigranci zostali jednak internowani w szanghajskim getcie. Fleckowie spędzili tam prawie cztery lata. W 1945 r. w liście do przyjaciół pisali, że o mały włos, a spotkałby ich ten sam los, co *najbiedniejszych ludzi w Europie, Polaków, gdyby wojna nie zakończyła się tak szybko*²⁹.

W 1947 r. para wróciła do Wiednia. Zapomniana przez opinię publiczną Louise zmarła w marcu 1950 r. w wieku 76 lat, a Jakob trzy lata później w wieku 71 lat. Zdaniem niektórych życie Louise Fleck można postrzegać jako *parabolę historii austriackiego kina w latach 1908-1945*³⁰. W 1952 r. Walter Kolm-Veltée utworzył przy wiedeńskiej Hochschule für Musik und Darstellende Kunst kierunek studiów, który dał początek Akademii Filmowej³¹.

Miejsce Louise Kolm-Fleck w historii kina austriackiego

We współczesnej historiografii filmowej wreszcie zaczyna się podkreślać pozycję Kolm-Fleck jako pierwszej reżyserki w Austrii. Wskazuje się na jej status prekursorki wprowadzającej nowe rozwiązania formalno-tematyczne, a jednocześnie zakorzenionej w tradycji³². Jak wiele pionierek kina niemego i ta filmowczyni działała wszechstronnie, na każdym etapie produkcji – od pisania scenariusza, przez reżyserię, realizację zdjęć oraz montaż, aż po reprezentowanie wytwórni. W strukturach dwuosobowych zespołów reżyserskich, które współ-

tworzyła, stanowiła główną siłę kreatywną, odpowiedzialną za ostateczny kształt projektów. Ponoć mawiała: *Zrobimy piękny film, bo jeśli mnie się spodoba i okaże się dobry, to widzom też się spodoba*³³.

Jej dorobek obejmuje ponad 20 scenariuszy oraz ponad 100 wyreżyserowanych filmów³⁴. Wspólnie z Antonem, Jakobem i Claudiussem stworzyła instytucjonalne podwaliny austriackiego przemysłu filmowego. Ta działalność stała się punktem odniesienia i inspiracją dla innych podmiotów rynku, pozwalając im uniknąć błędów. Choć produkcja w Austrii pod wieloma względami pozostawała w tyle za innymi kinematografiami, pionierskie dokonania zespołu Kolmowie – Fleck miały fundamentalne znaczenie. O ich poszukiwaniach formalnych może świadczyć trzykrotna adaptacja dramatu *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1914, 1926 i 1937).

Działając w duecie z Fleckiem, reżyserka realizowała zróżnicowany repertuar. Obok projektów komercyjnych o charakterze rozrywkowym współtworzyła dzieła o wysokim ładunku emocjonalnym i refleksyjnym: filmy edukacyjne, monarchistyczno-propagandowe, adaptacje literatury oraz dramaty społeczne, które obrazowały realia życia klas zmarginalizowanych, konflikty klasowe oraz ówczesne kryzysy obyczajowe. Podejmowanie trudnych tematów ujawnia dużą wrażliwość społeczną Kolm-Fleck, co łączy ją z dwiema wspomnianymi pionierkami kina niemeo. Materiały filmowe oraz świadectwa z epoki pozwalają widzieć ją jako filmowczynię o wysokich kompetencjach warsztatowych, wykazującą się dalekosiężną intuicją twórczą. Dziś najbardziej zwracają uwagę te wątki, w których próbowała redefiniować role płciowe oraz destabilizować struktury patriarchalne, co można potraktować nawet jako jej strategię autorską.

Powyższa optyka pozwala na polemikę ze stanowiskiem Uli Jürgens, której zdarzyło się odmówić reżyserce statusu twórczyni feministycznej przy użyciu argumentu, że jej subwersywna gra z tożsamością płciową toczyła się w ramach tradycyjnych, anachronicznych konwencji narracyjnych³⁵. Trzeba jednak pamiętać, że kompromis estetyczny był wymogiem rynku masowego. Fakt, że Kolm-Fleck umieszczała w centrum swej twórczości doświadczenie kobiet i piętnowała systemowe naruszanie ich praw, sankcjonuje pozycjonowanie jej jako pionierki kina feministycznego, budującej wczesne narracje o emancypacji oraz samostanowieniu. W realiach kinematografii zdominowanej przez męskocentryczny punkt widzenia wprowadzała na ekran zniuansowane postrzeganie problematyki obyczajowej i obszarów tabuizowanych; stosując strategię kobiecego spojrzenia (*female gaze*), nadawała bohaterkom podmiotowość. W polu jej zainteresowań znajdowały się między innymi autonomia kobiet i ich prawo do satysfakcji seksualnej w małżeństwie, przemoc seksualna, niechciane ciążę i aborcja. Chociaż, jak zauważyła Lee Jutton, w debacie dotyczącej prawa kobiety do wyboru w *Frauenarzt Dr Schäfer* obie strony sporu – zgodnie z ówczesnym paradygmatem – są reprezentowane przez mężczyzn³⁶, to jednak film kwestionował restrykcje prawne, przypominając, że kryminalizacja aborcji nie eliminuje jej, lecz przenosi w sferę podziemia, co stwarza bezpośrednie zagrożenie dla życia kobiet³⁷.

Kolm-Fleck jako jedna z pierwszych podjęła też temat gwałtu oraz społecznego piętna, jakim naznaczano jego ofiary zamiast sprawców. Reżyserka nie ograniczała się do spraw własnej płci; dekonstruowała też mit męskości,

poruszając chociażby kwestię impotencji. Istotnym elementem jej twórczości było także zaangażowanie w krytykę klasową i analiza pułapek nowoczesności. Kolm-Fleck diagnozowała problem migracji dziewcząt, które w poszukiwaniu pracy trafiały do rozwijających się metropolii i stawały się ofiarami wyzysku ekonomicznego i seksualnego. Obnażała przy tym hipokryzję burżuazji oraz systemowe bariery instytucjonalne, sygnalizując również konflikt między ludzką wrażliwością a dogmatyzmem instytucji kościelnych. Ambicje artystyczne spełniała, adaptując literaturę; była prekursorką heimatfilmu; miała talent do kreowania wizerunków gwiazd (jej zespół wypromował Liane Haid, nazywaną pierwszą austriacką gwiazdą filmową). O jej odwadze i otwartości na eksperymenty świadczy współautorstwo scenariusza oraz współreżyseria pierwszej adaptacji utworu muzycznego (Carla Michaela Ziehrera) *Der Traum eines österreichischen Reservisten* (*Sen austriackiego rezerwisty*, 1915) a także realizacja filmu *Unrecht Gut gedeihet nicht* (*Kradzione nie tuczy*, 1913), w którym prawdopodobnie po raz pierwszy w Austrii przygotowano sceny masowe³⁸, realizowane przez Kolmów i Flecka w kolejnych produkcjach.

Działalność Louise Kolm-Fleck w świetle współczesnej jej krytyki i publicystyki branżowej

Współcześnie Louise Kolm-Fleck postrzega się przez pryzmat metodologii feministycznych i rewizjonizmu historycznego, warto jednak zwrócić uwagę na to, jak kształtował się jej status społeczno-zawodowy w kontekście epoki, w której żyła.

Artykuły prasowe stanowią tu kluczowe źródło wiedzy i pozwalają zrekonstruować pozycję reżyserki, strategię rynkową współprowadzonych przez nią przedsiębiorstw produkcyjnych oraz horyzont recepcji jej dzieł. Już w październiku 1911 r. odnotowano wzrost renomy czworga omawianych producentów, wskazując jednocześnie, że ich hale atelierowe stały się miejscem spotkań elit kulturalnych³⁹. Już sama deklaracja programowa wytwórni Wiener Kunstfilm z 1911 r. spotkała się z aprobatą krytyki. Pozytywnie oceniano przede wszystkim strategię angażowania czołowych artystów scen wiedeńskich i uznanych literatów oraz profilowania produkcji wokół rodzimego gatunku ludowego⁴⁰. Zwracano uwagę na walory artystyczne i edukacyjne adaptacji⁴¹, pionierskość w rozwijaniu narodowego przemysłu kinematograficznego⁴² i stabilny dorobek⁴³. Podkreślano mistrzowskie łączenie właściwej tematyki z zaawansowaniem technicznym⁴⁴, optymalną transpozycję tekstu literackiego na język filmu oraz precyzyjne operowanie komizmem⁴⁵.

W 1918 r. miał premierę setny wspólny film Louise i Jakoba, zrealizowany według libretta Eugène'a Scribe'a *Die Jüdin* (*Żydówka*) o konflikcie społecznym, nienawiści i tolerancji. Zapowiedzi przekonywały, że będzie to film reprezentujący kino wysokie: *niewątpliwie dołączy on do długiej listy dzieł, którymi znany duet reżyserki zasłynął, (...) koncentrując się na prawdziwej literaturze i szlachetnych tematach, prezentowanych w sposób wysoce artystyczny*⁴⁶. W notatce prasowej na jego temat podkreślano też zaangażowanie społeczne i charytatywne twórców, między

innymi na rzecz ofiar I wojny światowej. Film *Unrecht Gut gedeihet nicht*, traktujący o konsekwencjach chciwości i nieuczciwości, chwalono za sprawność reżyserką, manifestującą się zwłaszcza w scenach masowych⁴⁷.

Największym medialnym echem odbiła się jednak ekranizacja militarnego poematu symfonicznego Carla Michaela Ziehrera, którą współcześni uznali za kolejny krok w rozwoju kinematografii⁴⁸. Krytycy pisali: *Oprócz perfekcyjnej realizacji technicznej znanym reżyserom z Wiener Kunstfilm Louise Kolm i J. Fleckowi udało się stworzyć wiele scen o prawdziwie artystycznej doskonałości (...). Film ten z pewnością przejdzie do historii kina austriackiego jako jedna z jego najjaśniejszych kart*⁴⁹. Na plakacie kina Palace w Morawskiej Ostrawie opisano go jako austriackie *Quo vadis* – epokowe kino artystyczne o wyjątkowym znaczeniu⁵⁰. Podobny ton towarzyszył recepcji filmu *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* (Z sercem i dłońią dla ojczyzny, 1915) – dzieło, które może służyć za wzór dla współczesnej kinematografii chwalono za przemyślaną reżyserię⁵¹, a *Die Tragödie auf Schloss Rottersheim* (Tragedia na zamku Rottersheim, 1916), historię zazdrości z nierównościami społecznymi w tle, za wyrafinowany gust i głęboką wrażliwość twórców⁵². Nadrzędnym kryterium pozostawał walor artystyczny – i to w epoce, w której status kina jako autonomicznej dziedziny sztuki był wciąż kwestionowany⁵³.

Określani mianem „doświadczonych”⁵⁴ i „wybitnych”⁵⁵, Kolm i Fleck uchodzili za duet, którego artyzm determinował jakoś każdego przedsięwzięcia, co z kolei przekładało się na sukces komercyjny⁵⁶. Współcześni Wiener Kunstfilm podkreślali, że konsekwentna polityka produkcyjna wyniosła firmę na wysoki poziom i nadała kinematografii specyficzny, prawdziwie austriacki charakter (bazujący na rodzimej literaturze), co zjednało jej publiczność na całym świecie⁵⁷.

Louise (wtedy Kolm) jako reżyserka zbierała pochwały za *Die Glückspuppe*. Recenzenci podkreślali bezpretensjonalną naturalność, świeżość i intymny nastrój filmu, wróżąc mu przychylną recepcję w kraju i za granicą. W tym przypadku zwracano uwagę na autorski charakter dzieła, odnotowując, że zostało ono *napisane i wyreżyserowane przez wiedeńską damę, panią Luise Kolm – osobę dobrze zorientowaną w świecie kinematografii i powszechnie znaną*⁵⁸. Aktor Eduard Sekler, współpracujący z Kunstfilm od 1914 r., charakteryzował twórczynię jako genialną i wszechstronną oraz wskazywał, że podczas gdy Anton Kolm partycypował w przedsięwzięciach wyłącznie na poziomie zarządczym, Louise nadzorowała cały proces postprodukcyjny: od montażu, przez redakcję plansz tekstowych, po asystę w laboratoriach chemicznych. W jego ocenie *bez jej motywującej roli dalsze istnienie firmy byłoby wątpliwe*⁵⁹.

Prekursorski charakter działalności Louise Kolm-Fleck w ujęciu ściśle emancypacyjnym został po raz pierwszy wyartykułowany w 1927 r. na łamach czasopisma „Frauen-Briefe”, gdzie – pomijając nawet nazwiska jej mężów/współpracowników – napisano: *Pierwszą reżyserką filmową jest wiedeńska, pani Louise Kolm, dyrektorka Wiener Kunstfilm, prawdziwa założycielka austriackiego przemysłu filmowego*⁶⁰. Kompetencje warsztatowe reżyserki potwierdził po latach Jakob Fleck. W 1947 r. przyznał, że sukces filmu zrealizowanego w Chinach był w głównej mierze zasługą jego żony, która – mimo bariery językowej – sama go perfekcyjnie zmontowała⁶¹.

Prasa branżowa z czasów aktywności reżyserki zaświadcza, że działalność firm, których była współwłaścicielką, cieszyła się uznaniem, a ona sama była dość

dobrze znaną postacią; także współczesne ustalenia pozwalają docenić jej fundamentalne zasługi, ale chociaż dorobek Kolm-Fleck pod względem sprawczości artystycznej i biznesowej przewyższał dokonania jej partnerów, po II wojnie światowej został zepchnięty w dyskursywny niebyt.

Przemijanie jako proces wyparcia

Dlaczego historia kina wymazała tę postać? Zwyczajny upływ czasu, zakończenie działalności współzakładanych przez nią wytwórni, brak aktywności zawodowej reżyserki oraz fakt, że wiele jej filmów nie przetrwało, to jedynie powierzchowne wytłumaczenie tego procesu. W optyce Nowej Historii Kina to, co potocznie uznajemy za zapomnienie, rzadko bywa neutralne. Przypadek Kolm-Fleck i jej przedsiębiorstw do pewnego stopnia ujawnia uniwersalny mechanizm, któremu w tamtym okresie podlegały niezależne twórczynie oraz wytwórnie, często oparte na strukturach rodzinnych. Kiedy wczesne kino przekształcało się w zmonopolizowany, biurokratyzowany i patriarchalny przemysł, uaktywniły się mechanizmy lekceważenia kobiecego kapitału kulturowego. W Austrii proces ten został zradyzalizowany przez narodowosocjalistyczną inżynierię pamięci, a następnie bezrefleksyjnie podtrzymany przez powojenną historiografię.

Patriarchalne matryce i polityczny wyrzut sumienia

Analiza wczesnego dyskursu prasowego ujawnia, że marginalizacja reżyserki była zakorzeniona w patriarchalnym tonie narracji z czasów jej największej aktywności. Choć media regularnie odnotowywały jej obecność, czasem nawet ją chwaliły, to generalnie odmawiały jej statusu suwerennej autorki, redukując jej rolę do „asystentki” lub „małżonki”. Ta genderowa asymetria była zjawiskiem globalnym – wczesna kinofilia i rodząca się krytyka filmowa nie potrafiły zdefiniować pojęcia „reżysera” poza patriarchalnym paradygmatem władzy. Ilustrują to przykłady z austriackiej prasy. W 1912 r. w recenzji *Der Unbekannte* (w reżyserii Louise) napisano: *Uważamy za nasz obowiązek wspomnieć również o zasługach pani Kolm, małżonki niestrudzonego dyrektora handlowego Kolma, która wniosła wiele dobrego w zakresie reżyserii*⁶². W 1914 r. przy omawianiu *Die Hochzeit von Valeni* (Wesele w Waleni, reż. Jakob Fleck, Carl Rudolf Frieser) podkreślano w prasie jej wybitny talent scenopisarski, ale błędnie podano nazwisko⁶³. W 1915 r. w tekście o *Der Meinidbauer* (*Chłop krzywoprzysięzca*, 1915) film pochwalono, ale pomyłono jej imię⁶⁴, a w artykule na temat Wiener Kunstfilm jako założycieli firmy wymieniono tylko Kolma i Flecka, Louise lokując na marginesie jako *ich – od pierwszych dni – nieocenioną i niestrudzoną współpracowniczkę w dziedzinie reżyserii*⁶⁵. Nawet z okazji 25. rocznicy ślubu Louise i Antona w jednej z gazet pisano przede wszystkim o wysiłkach zawodowych Kolma, dodając, że *świętował w towarzystwie swojej równie zasłużonej żony, pani Louise Kolm*⁶⁶. Później, gdy mężem Louise został Jakob Fleck, prasa, pisząc o ich wspólnych projektach, często wymieniała tylko jego nazwisko⁶⁷. W 1934 r. „Neue Wiener Journal” wspominał Louisa (?) Kolma i Jakoba Flecka jako tych, którzy ćwierć wieku wcześniej zaczęli w Wiedniu kręcić filmy. Trud-

no stwierdzić, czy był to zwykły błąd zecerski, czy niewiedza autora, a może – choć to już publicystyka – podświadoma operacja ideologiczna, w wyniku której piszący dostosował się do hasła austrofaszystów „Kobiety wracają do kuchni”. Jedynym artykułem, do którego udało się dotychczas dotrzeć, nazywającym Louise pierwszą austriacką reżyserką i producentką, jest tekst z 1927 r. zamieszczony we „Frauen-Briefe”, trudno jednak stwierdzić, jakim echem się odbił i do ilu czytelników trafił – pismo miało nakład około 40 tys. egzemplarzy⁶⁸, ale jego sprofilowanie na czytelniczki mogło sprawić, że głos ten pozostał izolowany.

Gdyby historycy kina odtworzyli biografię Louise, odkryliby, że to ona była motorem i strategiem współzakładanych przedsięwzięć. Wprowadziła urzędnika bankowego Kolma w uniwersum ruchomych obrazów i to przy niej retuszer fotografii Fleck przeszedł ewolucję, w wyniku której stał się reżyserem. Fakt, że Kolm szybko wycofał się z działalności artystycznej, potwierdza, że film był wyłącznie jej pasją. Niestety, oficjalna historiografia całkowicie te fakty zignorowała. Przyczyniło się do tego między innymi podpisywanie większości filmów nazwiskiem jej oraz Flecka, co pewnie odpowiadało ich wkładowi pracy, ale przez prasę było odczytywane w kluczu patriarchalnym. Fakty wprowadzić znano, ale atmosfera społeczna lat międzywojennych sprzyjała amnezji. Świadczy o tym reportaż opublikowany w 1933 r. w „Neue Wiener Zeitung”. W kontekście filmu z 1910 r. napisano, że choć dawniej nie podawano jeszcze nazwisk realizatorów, wtajemniczeni wiedzieli, że *śmiałe przedsięwzięcie, jakim było nakręcenie filmu w Wiedniu, zawdzięczano młodej parze, J. L. Fleckom*⁶⁹. Co prawda dziennikarze popełnili błąd (Louise i Jakob zostali małżeństwem dopiero w 1924 r.) i pominęli nieżyjących już założycieli wytwórni (zapominanie pasywne?), potwierdzili jednak równorzędną pozycję Louise i Jakoba. Trudności prasy z pisaniem o Kolm-Fleck inaczej niż w kategoriach patriarchalnych przyczyniły się do zablokowania transferu wiedzy „wtajemniczonych” do pamięci kulturowej.

Całkowite polityczne wyparcie nastąpiło po dojściu do władzy narodowych socjalistów. Ze względu na żydowskie pochodzenie Jakoba zarówno on, jak i Louise zostali objęci zakazem wykonywania zawodu i wymazani z przestrzeni publicznej. Odmowa rozwodu i manifestacja lojalności Louise przez ślub kościelny z Jakobem w 1936 r. (będący rozpaczliwą próbą ratowania jego życia i utrzymania pracy) oraz ostateczna ucieczka do Szanghaju przypieczętowały jej los. Przyjmując perspektywę Pierre’a Nory, można stwierdzić, że powojenna historiografia filmowa w Austrii utrzymała tę banicję, co wynikało po części z niedopatrzeń metodologicznych, a po części z dążeń do zmonumentalizowania oficjalnych miejsc pamięci (*lieux de mémoire*), wolnych od wizerunkowych pęknięć. Jak wskazuje Elisabeth Buxbaum, *Austria nie była szczególnie zainteresowana powrotem uciekinierów*⁷⁰. Powracający z emigracji Fleckowie stanowili więc dla austriackiego społeczeństwa, uwięzionego w micie „pierwszej ofiary nazizmu”, wyrzut sumienia. Tragiczny powojenny pragmatyzm – lęk przed restytucją mienia, ukryty antysemityzm oraz biurokratyczna machina wciąż obsadzona przez dawnych nazistowskich urzędników – sprawił, że pamięć o Fleckach była niewygodna.



Frauenarzt Dr. Schäfer, reż. Louise Fleck, Jakob Fleck
(1928; fot. Filmarchiv Austria)

Dyskursywna inercja historiografii

Po wojnie bezkrytycznie kontynuowano przedwojenną, patriarchalną narrację. Symbolem tej ciągłości jest artykuł z 1947 r.⁷¹ anonsujący powrót małżeństwa z Szanghaju. Jego podtytuł – *Wiedeński pionier filmowy opowiada swoją historię* – definiuje opisaną w tekście strukturę władzy, w którym Fleck figuruje jako jedyny założyciel pierwszej austriackiej wytwórni. Dziennikarka przeprowadziła wywiad wyłącznie z Jakobem – ten opowiadał o swoich filmach oraz współpracy z Chińczykami, chociaż na zdjęciu ilustrującym artykuł w samym centrum widać także Louise przy pracy w otoczeniu kolegów z Chin. Rozmowa kończy się opowieścią o powodach powrotu twórcy i jego dalszych planach. Fleck w całym wywiadzie poświęcił swojej żonie zaledwie jedno zdanie, chwalać ją za sprawne zmontowanie jego chińskiego filmu. W ten sposób w powojennej Austrii Louise Kolm-Fleck została po raz kolejny zredukowana do tła dla męskiego „geniuszu”.

Wywiad ten stanowi swoistą cezurę, wyznaczającą okres powojennej inercji historiograficznej. Przegląd publikacji filmoznawczych z drugiej połowy XX w. dowodzi, że formalne odnotowywanie nazwiska Kolm-Fleck nie było tożsame z przyznaniem jej statusu suwerennego podmiotu twórczego. Przeciwnie – historia kina przez dekady odtwarzała patriarchalne matryce interpretacyjne, co doskonale ilustruje ewolucja tekstów Waltera Fritza. Badacz w 1981 r.⁷² przypisał status „ojca założyciela” przemysłu filmowego w Austrii fotografowi Antonowi Kolmowi. Louise została w tej narracji zredukowana do niesamodzielnego elementu zespołu. Opisując historyczny plakat z ogłoszeniem branżowym, w którym wymieniono trzech dyrektorów ich firmy⁷³, Fritz przemilczał wykluczenie z niego reżyserki. Choć badacz odnotował premierę *Der Unbekannte* w reżyserii Louise Kolm – *pierwszego dużego austriackiego filmu*⁷⁴ – a także wskazał na trzy późniejsze produkcje realizowane wspólnie z Jakobem Fleckiem⁷⁵, nie poddał krytycznej refleksji wyjątkowej pozycji Kolm-Fleck. Podobnie było w kolejnych publikacjach, zarówno jego, jak i innych historyków. Anton Kolm nadal pozostawał w nich ojcem kinematografii austriackiej. Inercja ta zyskała wręcz kuriozalny wymiar w tekście Fritza z 1984 r. Badacz napisał o powrocie z Chin *austriackich pionierów niemego filmu Jakoba i Louise Flecków* i w tej samej publikacji, pisząc o reżyserze Walterze Kolmie-Veltée, napomknął, że jest on *synem pioniera kina*, i dalej – *pierwszego austriackiego producenta filmowego Antona Kolma*. Fritz wymazał z linii genealogicznej jego matkę, chociaż syn nosił także jej panieńskie nazwisko⁷⁶.

Te patriarchalnie zorientowane struktury wiedzy przeniknęły również do biografii autorstwa Uli Jürgens. Badaczka, pisząc w 2019 r. o *Die Glückspuppe* – pierwszym filmie, przy którym wymienia się Louise jako reżyserkę i autorkę scenariusza – wtrąciła zdanie: *Nie wiadomo, czy faktycznie pełniła funkcję jedynej reżyserki tej produkcji, ponieważ te pierwsze filmy powstawały zazwyczaj w ramach pracy zespołowej*⁷⁷. Sceptycyzm Jürgens ma charakter wybiórczy: badaczka nie formułuje analogicznych wątpliwości wobec autorskich dokonań Antona Kolma czy Jakoba Flecka, mimo że charakter pracy zespołowej dotyczył ich w tym samym stopniu. Tymczasem suwerenny status reżyserski Kolm-Fleck w kontekście *Die Glückspuppe* został zrekonstruowany przez historyków Filmarchiv Austria

na podstawie zeznań świadka historii Waltera Kolm-Veltée, który wskazywał na dominujący i decydujący głos matki w procesie reżyserii⁷⁸, oraz na bazie materiałów dystrybucyjnych i analizy tematycznej, potwierdzającej specyficzny, feministyczny autograf twórczy.

Reaktywacja archiwum

Przesunięcie Kolm-Fleck z pamięci magazynującej (archiwum) do funkcjonalnej stanowiło bezpośrednią konsekwencję zwrotu kulturowego, rozwoju archiwistyki cyfrowej oraz instytucjonalizacji *gender studies* i feministycznej teorii filmu. Proces przesuwania paradygmatu – od faktograficznego odnotowywania obecności do krytycznej problematyzacji statusu autorki – przebiegał etapowo, doprowadzając do stworzenia ram metodologicznych, w których autonomia reżyserki oraz pionierskość jej firm mogły zostać w ogóle pomyślane. Należy zauważyć, że historiografia wytwórni Sascha-Film oraz biografia jej założyciela, Aleksandra Kolowrata (choć jego aktywność zawodowa trwała krócej niż Kolm-Fleck), od 1946 r. znajdowały się w polu ciągłego zainteresowania, czego dowodem są publikowane w kolejnych dziesięcioleciach opracowania zwarte, w tym monograficzna praca magisterska z 1950 r. Tymczasem działalność tria Kolmowie – Fleck była odnotowywana jedynie w formie wzmianek w ujęciach o charakterze ogólnym. Pierwszym, który podjął wysiłek wydobywania ich z zapomnienia, był Markus Nepf, autor pracy magisterskiej na ich temat (1991)⁷⁹, ale zrobił to jeszcze bez wyraźnego wyodrębnienia swoistości kobiecej sprawczości.

Sygnalem przesunięcia uwagi w kierunku specyfiki genderowej było zdanie wtrącone przez Waltera Fritza w książce o kostiumie filmowym (1993): *A tak przy okazji, Luise Kolm była pierwszą reżyserką austriackiego kina, i to już od 1911 roku!*⁸⁰ Ta wzmianka dowodzi, że filmoznawstwo wczesnych lat 90. traktowało reżyserkę jako historyczną ciekawostkę, anegdotyczny „przypis” do oficjalnych dziejów kinematografii. Przejście od marginalizacji badawczej do systemowej emancypacji widać już jednak w książce Fritza z 1997 r. Autor, wpisując się w paradygmat rewizjonizmu feministycznego, usytuował Kolm-Fleck na pozycji pionierki kina austriackiego oraz drugiej reżyserki w historii światowej⁸¹. Wprawdzie Armin Loacker w 1998 r. nadal umieszczał ją wewnątrz kolektywnej, zmaskulinizowanej struktury rynkowej⁸², ale inni wyraźnie nawiązywali już do tezy Fritza, jak chociażby Robert von Dassanowsky podczas drugiego Austrian American Film Colloquia zatytułowanego *Frauenikonen-Filmikonen* (Wiedeń, 1998). Z kolei Markus Nepf w tekście z 1999 r. dokonał istotnej interwencji metodologicznej: zrekonstruował biograficzny mit popularnej postaci hrabiego Kolowrata, któremu często przypisywano zasługę stworzenia kinematografii austriackiej. Badacz podkreślił ogromny wkład przedsiębiorcy w rozwój tegoż kina, ale na podstawie analizy archiwaliów dowiódł, że w początkowym, najtrudniejszym okresie to „nieistotni” pionierzy filmu bez znacznego zaplecza finansowego, nie tak znani i popularni jak on, poczynili przełomowe kroki i utorowali drogę nie tylko sobie, ale także hrabiemu. To marginalizowany dotychczas zespół twórczy Kolmowie – Fleck jest prawdziwym pionierem pierwszej fazy kina austriackiego⁸³. Nepf zauważył, że do wybuchu I wojny światowej powstało w Austrii około stu filmów,

z czego połowa była autorstwa Kolmów i Flecka⁸⁴. Badacz przesunął też akcent na podmiotowość Louise – podkreślił, że *Der Unbekannte* był pierwszym filmem w Austrii zrealizowanym przez kobietę, i postawił sugestywne pytanie o to, czy bez Louise i zaplecza jej rodziny Anton Kolm w ogóle zdołałby podjąć działalność producencką. Pytanie było retoryczne, bo Nepf uznał filmowczynię za filar spółki, pisząc: *Louise odgrywała z pewnością kluczową rolę w firmach filmowych Kolma, ponieważ zarówno powstanie, jak i dalsze funkcjonowanie tych przedsiębiorstw byłyby bez niej wątpliwe*⁸⁵. Napisał też, że największym kapitałem Kolma byli żona i Fleck⁸⁶. W tym samym roku Robert von Dassanowsky opublikował w USA artykuł, w którym nazwał Louise Kolm-Fleck pierwszą austriacką pionierką kina, a historię kina uznał za konstrukt wymazujący z pamięci kluczowe twórczynie⁸⁷. Zdekonstruował też tradycyjne ujęcie roli Louise jako córki, żony i muzy, nadając jej status autonomicznej siły kreatywnej⁸⁸. W Austrii ten proces zyskał wsparcie instytucjonalne dzięki działalności Filmarchiv Austria. W 2000 r. archiwum zorganizowało w Wiedniu retrospektywę *Unerwünshtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, poświęconą niemieckojęzycznym emigrantom (najczęściej żydowskiego pochodzenia), którzy uciekali przed nazistowskimi prześladowaniami. Przeglądowi towarzyszyła publikacja, w której Armin Loacker i Martin Prucha wskazali Louise jako pierwszą austriacką reżyserkę oraz pionierkę tamtejszego przemysłu filmowego⁸⁹. Powołując się na powyższe publikacje, Elisabeth Büttner i Christian Dewald w 2002 r. podkreślili, że założycielką wytwórni Wiener Kunstfilm była w 1912 r. Louise Kolm-Veltée, wraz ze swoim mężem, fotografem Antonem Kolmem, i ich asystentem Jakobem Fleckiem⁹⁰. Robert von Dassanowsky powracał do tych konstatacji w kolejnych publikacjach w roku 2004⁹¹ i 2005⁹². Dlatego może dziwić, że w pracy z 2007 r. Christian Winkler nadal utrzymywał, że to *Kolowrat był założycielem austriackiego przemysłu filmowego*⁹³. Z kolei Dassanowsky w 2015 r. przedstawił diagnozę, według której tradycyjna historiografia uznała Kolowrata za „ojca” przemysłu kinematograficznego wyłącznie ze względu na jego kapitał ekonomiczny i klasowy prestiż, co degradowało organiczną pracę Kolmów i Flecka⁹⁴.

Projekty austriackie przesunęły punkt ciężkości na perspektywę społeczną i herstoryczną. W publikacji z 2015 r. zdefiniowano Louise jako *pierwszą scenarzystkę i reżyserkę filmów fabularnych w Austrii oraz drugą kobietę na świecie, która pełniła tę funkcję*⁹⁵. W 2018 r. biografia Louise trafiła do bazy projektu Uniwersytetu Columbia Women Film Pioneers, gdzie nazwano ją *pierwszą znaną kobietą pełniącą funkcję producentki filmowej, autorki scenariuszy i reżyserki w monarchii austro-węgierskiej*⁹⁶. To forsowanie pozycji Kolm-Fleck jako pierwszej reżyserki Austrii i drugiej reżyserki świata może się wydawać pęknięciem metodologicznym, ale przede wszystkim jest stymulującym eksperymentem heurystycznym, mającym na celu dekonstrukcję tradycyjnych hierarchii filmowych i oddanie sprawiedliwości grupom dotychczas marginalizowanym w dyskursie akademickim. Wspomniany projekt i wpisanie Kolm-Fleck do międzynarodowej bazy można potraktować jako manifestację paradygmatu feministycznej archeologii mediów – twórczyni nie jest w nim badana jako odosobniony ewenement, ale stanowi część transnarodowej sieci kobiecej sprawczości ekonomicznej i artystycznej. Symbolicznym zwieńczeniem dotychczasowych studiów jest monografia poświęcona Louise

Kolm-Fleck z 2019 r. autorstwa Uli Jürgens, zrealizowana z inspiracji Güntera Krenna, w której autorka zebrała i skorygowała dotychczasowe ustalenia⁹⁷.

Instytucjonalna straż pamięci

Aktywność specjalistów pamięci przeobraziła się w zinstytucjonalizowane działania depozytariuszy pamięci kulturowej. Przejście to spoilo filmoznawstwo z praktykami kuratorskimi i medialnymi, które mogą zapewnić dorobkowi Kolm-Fleck obecność w obiegu edukacyjnym i kulturowym, także międzynarodowym. Ponowne „odkrycie” reżyserki nie dokonało się zatem jedynie w zaciśku bibliotek, ale też na styku polityki festiwalowej i kinofilii. Do tych praktyk należy pierwsza retrospektywa jej prac *The Female Gaze: Rediscovering the Films of Louise Kolm-Fleck* na Viennale w 2019 r., dokument w reżyserii Uli Jürgens *Louise Fleck – Filmpionierin* (2023) oraz nagroda im. Louise Fleck dla młodych reżyseerek, przyznana w 2018 r. i w 2020 r. przez austriackie stowarzyszenie FC-Gloria (Frauen Vernetzung Film), działające na rzecz równouprawnienia płci w austriackiej branży filmowej.

Dowodem międzynarodowej cyrkulacji pamięci o reżyserce jest pokaz *Mädchen am Kreuz* w 2025 r. w Berlinie podczas retrospektywy *Film Pioneers! Female Directors in Germany from 1917 to 1932*, a także połączony z dyskusją pokaz tego tytułu oraz *Frauenarzt Dr. Schäfer* zorganizowany w kinie Metrograph w Nowym Jorku w 2025 r. Natomiast wydana w 2025 r. powieść Feliksa Kuchera *Von Stufe zu Stufe*⁹⁸ można potraktować jako gest przesunięcia austriackiej pionierki kina z pola badań do obiegu kultury popularnej. To fikcyjna historia poszukiwania filmu *Von Stufe zu Stufe* przez byłego pracownika archiwum filmowego, który marzy o zrobieniu kariery akademickiej po odnalezieniu taśmy, a jednocześnie opowieść o losach małżeństwa Kolmów oraz perypetiach Louise, pragnącej nakręcić pierwszy austriacki ambitny film fabularny i mierzącej się z oporem otaczających ją mężczyzn. Translacja tej historii na medium literatury nie tylko demokratyzuje wiedzę o początkach kinematografii, ale także reneguje status Kolm-Fleck w wyobraźni zbiorowej.

Zakończenie

Postać Louise Kolm-Fleck została wydobyta z archiwalnej niewidzialności, a przemijanie pamięci o niej – zatrzymane. Proces jej powojennej marginalizacji historiograficznej miał charakter intersekcyjny i wynikał z nałożenia się różnych czynników. Pierwszym z nich jest determinanta genderowa, decydująca o patriarchalnych strukturach branżowych: reżyserka podlegała systemowemu wykluczeniu kobiet z kanonu, pozostając w cieniu męskich partnerów. W rynkowej rywalizacji z hrabią Kolowratem dyskryminacja ze względu na płeć dodatkowo sprzęgła się z brakiem kapitału symbolicznego i społecznego, jaki gwarantował hrabiemu status arystokratyczny i popularność. Drugim czynnikiem były procesy wynikające z sytuacji geopolitycznej i instytucjonalnej: prześladowania narodowosocjalistyczne w 1938 r., które zniszczyły pozycję filmowczyny w Austrii i Niemczech; przymusowa emigracja odcinająca ją od europejskiej infrastruktury;



Mädchen am Kreuz, reż. Louise Fleck, Jakob Fleck
(1929; fot. Filmarchiv Austria)



Die Warschauer Zitadelle, reż. Louise Fleck, Jakob Fleck
(1930; fot. Filmarchiv Austria)

polityka wobec uchodźców, która stała na drodze jej pracy twórczej w Szanghaju w 1941 r. oraz powojenna polityka władz austriackich wobec powracających do kraju ofiar nazizmu. Trzecim czynnikiem była zaś ekonomiczno-kapitałowa asymetria rynku: ograniczone zasoby finansowe jej firm osłabiały ich pozycję, przez co uwaga późniejszych badaczy koncentrowała się na mocniejszej kapitałowo działalności Kolowrata.

W konsekwencji Kolm-Fleck doświadczyła potrójnej marginalizacji: instytucjonalno-ekonomicznej, politycznej oraz społecznej. Choć wolumen jej dorobku oraz stopień emancypacji różnił się od biografii jej rówieśniczki Alice Guy-Blaché, Kolm-Fleck pozostaje pierwszą austriacką reżyserką i współtwórczynią fundamentów tamtejszego przemysłu filmowego. Fakty te obligują do przyznania jej statusu w pełni autonomicznej filmowczyni.

-
- ¹ Na różnych etapach życia posługiwała się różnymi nazwiskami, dlatego dla przejrzystości tekstu będę czasem używała tylko jej imienia.
- ² Wywiad z Heinzem Hanusem: *Filmgeschichte aus Österreich mit Axel Corti*, Teil 1 ORF 1970.
- ³ Na temat wątpliwości dotyczących tego filmu zob. np. B. Kosińska-Krippner, *Saturn – wstydlive (?) początki austriackiego filmu fabularnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 126-128.
- ⁴ Por. B. Kosińska-Krippner, dz. cyt.
- ⁵ Por. C. Dobretsberger, *Pionierin hinter der Kamera*, „Wien Museum Magazin”, 25.07.2023 <https://magazin.wienmuseum.at/zum-150-geburtstag-von-louise-kolm-fleck> (dostęp: 16.02.2026).
- ⁶ „Neue Freie Presse”, nr 19753, 22.08.1919, s. 10.
- ⁷ Por. „Neue Kino-Rundschau”, nr 107, 22.03.1919, s. 13.
- ⁸ *An unsere Leser!*, „Mitteilungen der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie GmbH”, 27.03.1911, s. 1-2.
- ⁹ Por. M. Nepf, *Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs*, w: *Elektrische Schatten*, red. F. Bono, P. Caneppele, G. Krenn, Filmarchiv Austria, Wien 1999, s. 20.
- ¹⁰ *Oesterr.-ungar. Kinoindustrie. Die Glückspuppe*, „Kinematographische Rundschau”, nr 186, 1.10.1911, s. 7.
- ¹¹ Por. M. Nepf, dz. cyt., s. 24.
- ¹² *Der Unbekannte*, „Kinematographische Rundschau”, nr 206, 18.02.1912, s. 9.
- ¹³ Por. R. von Dassanowsky, *Kolm-Fleck, Louise*, „Senses of Cinema” 2004, nr 33, https://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/ (dostęp: 23.03.2026).
- ¹⁴ M. Nepf, dz. cyt., s. 24.
- ¹⁵ U. Jürgens, *Louise, Licht und Schatten. Die Filmpionierin Louise Kolm-Fleck*, Mandelbaum Verlag, Wien – Berlin 2019, s. 83.
- ¹⁶ Tamże, s. 98.
- ¹⁷ Tamże, s. 100.
- ¹⁸ Tamże, s. 122.
- ¹⁹ Tamże, s. 148.
- ²⁰ Por. „Das Kino-Journal”, nr 752, 27.12.1924, s. 22.
- ²¹ *Verhaftung von österreichischen Filmschauspielern in Frankreich*, „Wiener Morgenzeitung”, nr 1943, 13.07.1924, s. 10.
- ²² *Die nackten Wienerinnen in Versailles*, „Die Stunde”, 13.07.1924, s. 3.
- ²³ Por. U. Jürgens, dz. cyt., s. 166.
- ²⁴ R. von Dassanowsky, dz. cyt.
- ²⁵ Por. M. Füring, *Aus Schanghai zurück. Ein Wiener Filmpionier erzählt*, „Mein Film”, nr 11, 14.03.1947, s. 14.
- ²⁶ Por. a., *Frechheiten jüdischer Filmleute*, „Alpenländische Rundschau”, nr 729, 2.10.1937, s. 9.
- ²⁷ Por. V. Moritz, K. Moser, H. Leidinger, *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2008, s. 345.
- ²⁸ U. Jürgens, dz. cyt., s. 204.
- ²⁹ *Briefan Charlotte und William Dieterle, Dezember 1945*, „Filmexil” 1994, nr 4, s. 57.
- ³⁰ U. Jürgens, dz. cyt., s. 220.
- ³¹ R. von Dassanowsky, *Male Sites/Female Visions: Four Female Austrian Film Pioneers*, „Modern Austrian Literature”, 1999, t. 32, nr 1, s. 130.
- ³² Por. U. Jürgens, dz. cyt., s. 217.
- ³³ Tamże, s. 142.
- ³⁴ Tamże, s. 217.
- ³⁵ Tamże, s. 218.
- ³⁶ L. Jutton, *Reintroducing Louise Kolm-Fleck: An Overlooked Female Filmmaking Pioneer*,

- „Film Inquiry”, 7.11.2025, <https://www.film-inquiry.com/louise-kolm-fleck-feminist-pioneer/> (dostęp: 4.04.2026).
- ³⁷ Por. tamże.
- ³⁸ M. Nepf, dz. cyt., s. 29.
- ³⁹ „Österreichischer Komet”, 24.10.1911. Cyt. za: U. Jürgens, dz. cyt., s. 60.
- ⁴⁰ *Wiener Kunstfilm Industrie*, „Kinematographische Rundschau”, nr 192, 12.11.1911, s. 18-20.
- ⁴¹ „Fremden-Blatt”, 25.12.1917. Cyt. za: U. Jürgens, dz. cyt., s. 121.
- ⁴² *Zwei beliebte Filmregisseure*, „Neues Wiener Journal”, nr 9671, 7.10.1920, s. 8.
- ⁴³ *Vorführung der Filmverleih Gesellschaft „Collegia”*, „Neue Kino-Rundschau”, nr 27, 8.09.1917, s. 80.
- ⁴⁴ „Fremden-Blatt”, dz. cyt.
- ⁴⁵ *Vorführung der Filmverleih Gesellschaft „Collegia”*, „Kinematographische Rundschau”, nr 35, 3.11.1917, s. 12.
- ⁴⁶ *Ein Jubiläumsfilm*, „Neues 8 Uhr Blatt”, nr 1138, 6.07.1918, s. 2.
- ⁴⁷ *Unrecht Gut gedeiht nicht*, „Kinematographische Rundschau”, nr 259, 23.02.1913, s. 9.
- ⁴⁸ *Der Traum*, „Deutsches Volksblatt”, nr 9401, 6.03.1915, s. 8.
- ⁴⁹ *Der Traum eines österreichischen Reservisten*, „Kinematographische Rundschau”, nr 366, 14.03.1915, s. 41 i 48.
- ⁵⁰ Cyt. za: U. Jürgens, dz. cyt., s. 102.
- ⁵¹ „Kinematographische Rundschau”, nr 406, 19.12.1915, s. 53.
- ⁵² „Kinematographische Rundschau”, nr 450, 22.10.1916, s. 11.
- ⁵³ W 1917 r. sąd najwyższy skierował sprawę – pozywającego firmę filmową aktora Huberta Marischki – do sądu gospodarczego, gdyż uznał, że kinematografia nie należy do sztuk pięknych, a aktorzy filmowi powinni być traktowani jako robotnicy, a nie artyści. Zob. „Neues Wiener Tagblatt”, nr 167, 19.06.1919, s. 12.
- ⁵⁴ *Film Allerlei*, „Kinematographische Rundschau”, nr 431, 11.06.1916, s. 69.
- ⁵⁵ Por. „Neue Kino-Rundschau”, nr 138, 25.10.1919, s. 12.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Por. „Wiener Bilder”, nr 24, 15.06.1919, s. 11.
- ⁵⁸ „Kinematographische Rundschau”, nr 186, 1.10.1911, s. 7.
- ⁵⁹ Wywiad z Eduardem Sekletem, *Filmgeschichte(n) aus Österreich mit Axel Corti*, Folge 2, ORF, 1970. Cyt. za: https://www.filmportal.de/person/louise-fleck_7abc98f3fb-8049f0bed0cc45443351d3 (dostęp: 2.04.2026).
- ⁶⁰ *Weibliche Regisseure*, „Frauen-Briefe”, nr 22, 1.10.1927, s. 4.
- ⁶¹ Por. M. Füring, dz. cyt., s. 15.
- ⁶² *Der Unbekannte*, „Kinematographische Rundschau”, nr 206, dz. cyt.
- ⁶³ „Kinematographische Rundschau”, nr 304, 4.01.1914, s. 92.
- ⁶⁴ *Der Meineidbauer*, „Kinematographische Rundschau”, nr 384, 18.07.1915, s. 52.
- ⁶⁵ „Kinematographische Rundschau”, nr 401, 14.11.1915, s. 18.
- ⁶⁶ „Kinematographische Rundschau”, nr 61, 20.04.1918, s. 6.
- ⁶⁷ „Das Kino-Journal”, nr 809, 30.01.1926, s. 13.
- ⁶⁸ Zob. [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauen-Briefe_\(Zeitschrift\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauen-Briefe_(Zeitschrift)) (dostęp: 17.04.2026).
- ⁶⁹ „Neue Wiener Journal”, nr 14307, 19.09.1933, s. 8.
- ⁷⁰ E. Buxbaum, *Transit Shanghai. Ein Leben im Exil*, Editions Steinbauer, Wien 2008, s. 182.
- ⁷¹ M. Füring, dz. cyt.
- ⁷² W. Fritz, *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1981.
- ⁷³ Tamże, s. 25.
- ⁷⁴ Tamże.
- ⁷⁵ Tamże, s. 70 i 102.
- ⁷⁶ W. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, ÖBV, Wien 1984, s. 32, 45, 101.
- ⁷⁷ U. Jürgens, dz. cyt., s. 54.
- ⁷⁸ Por. R. von Dassanowsky, *Kolm-Fleck...* dz. cyt.
- ⁷⁹ M. Nepf, *Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Velthe/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Kinematographie*, Dipl.-Arb., Wien 1991.
- ⁸⁰ W. Fritz, G. Tötschinger, *Maskerade*, K&S, Wien 1993, s. 68.
- ⁸¹ W. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Brandstätter, Wien 1997, s. 30.
- ⁸² A. Loacker, *Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zum Tonfilm*, „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft” 1998, nr 4, s. 77, 85.
- ⁸³ M. Nepf, *Die ersten...* dz. cyt., s. 11, 31.
- ⁸⁴ Tamże, s. 14.
- ⁸⁵ Tamże, s. 32.
- ⁸⁶ Tamże, s. 33.
- ⁸⁷ R. von Dassanowsky, *Male Sites...* dz. cyt., s. 127.
- ⁸⁸ Tamże, s. 128.
- ⁸⁹ A. Loacker, M. Prucha, *Porträts, w: Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, red. ciż, Filmarchiv Austria, Wien 2000, s. 91.

- ⁹⁰ Por. E. Büttner, C. Dewald, *Das tägliche Brennen eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Residenz Verlag, Salzburg – Wien 2002, s. 62; A. Loacker, M. Prucha, dz. cyt.
- ⁹¹ R. von Dassanowsky, *Kolm-Fleck...* dz. cyt.
- ⁹² Tenze, *Austrian Cinema: A History*, McFarland and Company, Jefferson 2005, s. 13.
- ⁹³ C. Winkler, *Wien-Film. Träume aus Zalluloid. Die Wiege des österreichischen Films*, Sutton Verlag, Erfurt 2007, s. 22.
- ⁹⁴ R. Dassanowsky, *Austria*, w: *Women Screenwriters: An International Guide*, red. J. Nemes, J. Selbo, Palgrave Macmillan, London 2015, s. 214.
- ⁹⁵ *Calliope Austria: Women in Society, Culture and the Science*, red. A. Gadzinski, Federal Ministry for Europe, Integration and Foreign Affairs, Wien 2016, s. 105. Wersja niemiecka ukazała się w 2015 r. pod tytułem *Kalliope Austria*.
- ⁹⁶ C. Walkensteiner-Preschl, *Louise Kolm-Fleck*, w: *Women Film Pioneers Project*, red. J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta, Columbia University Libraries, New York 2018. <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/louise-kolm-fleck/> (dostęp: 18.05.2026).
- ⁹⁷ U. Jürgens, dz. cyt.
- ⁹⁸ F. Kucher, *Von Stufe zu Stufe*, Picus Verlag, Wien 2025.

**Beata
Kosińska-Krippner**

Doktor nauk humanistycznych w zakresie filmoznawstwa i medioznawstwa; adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; w latach 2011–2020 kierownik Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; członkini redakcji „Kwartalnika Filmowego”, w którym w latach 1993–2003 publikowała m.in. roczną kronikę wydarzeń filmowych. Prace naukowe z zakresu historii oraz teorii filmu i telewizji publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych. Współpracowała z kwartalnikiem „Polish Culture” (1997–2015). Zasiadała w jury Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lublinie (2013–2014) oraz była członkinią komisji ekspertów przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012–2014). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zajmuje się filmem dokumentalnym w kontekście hybrydowych gatunków granicznych (m.in. mockdokumentem i docusoap), historią i teorią gatunków filmowych i telewizyjnych oraz kinem austriackim.

PhD in Humanities; film studies and media studies scholar. Assistant Professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (Warsaw). In 2011–2020, head of the Department of Cultural Anthropology, Film and Audiovisual Arts at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. Member of the editorial team of *Kwartalnik Filmowy*, in which in 1993–2003 she published, i.e., an annual chronicle of film events. Her scientific papers on the history and theory of film and television were published, among others, in *Kwar-*

talnik Filmowy and edited volumes. She collaborated with the quarterly *Polish Culture* (1997–2015). She was a member of the jury of the International Short Film Festival in Lublin (2013–2014) and a member of the expert committee at the Polish Ministry of Culture and National Heritage (2012–2014). Member of the Polish Society for Film and Media Studies. Her research interests include the documentary film in the context of hybrid border genres (including mock-documentary and docusoap), the history and theory of film and television genres, as well as Austrian cinema.

beata.krippner@ispan.pl

Bibliografia

- [b.a.] (1911, 24 października). *Österreichischer Komet*, s. 14.
- [b.a.] (1911, 11 marca). Pöbelexzesse wegen des Hosenrockes. *Illustriertes Wiener Extrablatt*, (70), s. 6.
- [b.a.] (1911, 27 marca). An unsere Leser!. *Mitteilungen der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie GmbH*, (1), ss. 1–2.
- [b.a.] (1911, 1 października). Oesterr.-ungar. Kinoindustrie. Die Glückspuppe. *Kinematographische Rundschau*, (186), s. 7.
- [b.a.] (1911, 12 listopada). Wiener Kunstfilm Industrie. *Kinematographische Rundschau*, (192), ss. 18–20.
- [b.a.] (1912, 18 lutego). Der Unbekannte. *Kinematographische Rundschau*, (206), s. 9.
- [b.a.] (1913, 23 lutego). Unrecht Gut gedeiht nicht. *Kinematographische Rundschau*, (259), s. 9.
- [b.a.] (1914, 4 stycznia). Die Hochzeit von Valeni. *Kinematographische Rundschau*, (304), s. 92.
- [b.a.] (1915, 6 marca). Der Traum. *Deutsches Volksblatt*, (9401), s. 8.
- [b.a.] (1915, 14 marca). Der Traum eines österreichischen, Reservisten. *Kinematographische Rundschau*, (366), ss. 41–48.
- [b.a.] (1915, 20 czerwca). Der Traum. *Deutsches Nordmährerblatt*, (169), s. 7.
- [b.a.] (1915, 18 lipca). Der Meineidbauer. *Kinematographische Rundschau*, (384), s. 52.
- [b.a.] (1915, 14 listopada). *Kinematographische Rundschau*, (401), s. 18.
- [b.a.] (1915, 19 grudnia). *Kinematographische Rundschau*, (406), s. 53.
- [b.a.] (1916, 11 czerwca). Film Allerlei. *Kinematographische Rundschau*, (431), s. 69.
- [b.a.] (1916, 22 października). *Kinematographische Rundschau*, (450), s. 11.
- [b.a.] (1917, 8 września). Vorführung der Filmverleih Gesellschaft „Collegia“. *Neue Kino-Rundschau*, (27), s. 80.
- [b.a.] (1917, 3 listopada). Vorführung der Filmverleih Gesellschaft „Collegia“. *Kinematographische Rundschau*, (35), s. 12.
- [b.a.] (1917, 25 grudnia). *Fremden-Blatt*, s.15.
- [b.a.] (1918, 20 kwietnia). *Kinematographische Rundschau*, (61), s. 6.
- [b.a.] (1918, 6 lipca). Ein Jubiläumsfilm. *Neues 8 Uhr Blatt*, (1138), s. 2.

- [b.a.] (1919, 22 marca). *Neue Kino-Rundschau*, (107), s. 13.
- [b.a.] (1919, 15 czerwca). *Wiener Bilder*, (24), s. 11.
- [b.a.] (1919, 19 czerwca). *Neues Wiener Tagblatt*, (167), s. 12.
- [b.a.] (1919, 22 sierpnia). *Neue Freie Presse*, (19753), s. 10.
- [b.a.] (1919, 25 października). *Neue Kino-Rundschau*, (138), s. 12.
- [b.a.] (1920, 7 października). Zwei beliebte Filmregisseure, *Neues Wiener Journal*, (9671), s. 8.
- [b.a.] (1924, 13 lipca). Die nackten Wienerinnen in Versailles. *Die Stunde*, s. 3.
- [b.a.] (1924, 13 lipca). Verhaftung von österreichischen Filmschauspielern in Frankreich. *Wiener Morgenzeitung*, (1943), s. 10.
- [b.a.] (1924, 27 grudnia). *Das Kino-Journal*, (752), s. 22.
- [b.a.] (1926, 30 stycznia). *Das Kino-Journal*, (809), s. 13.
- [b.a.] (1927, 1 października). Weibliche Regisseure, *Frauen-Briefe*, (22), s. 4.
- [b.a.] (1933, 19 września). *Neue Wiener Journal*, nr (14307), s. 8.
- a. (1937, 2 października). Frechheiten jüdischer Filmleute. *Alpenländische Rundschau*, (729), s. 9.
- Buxbaum, E. (2008). *Transit Shanghai. Ein Leben im Exil*. Wien: Editions Steinbauer.
- Büttner, E., Dewald, C. (2002). *Das tägliche Brennen eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Wien – Salzburg: Residenz Verlag.
- Dassanowsky, R. von (1999). Male Sites/Female Visions: Four Female Austrian Film Pioneers. *Modern Austrian Literature*, 32 (1), ss. 126–140.
- Dassanowsky, R. von (2004). Kolm-Fleck, Louise. *Senses of Cinema*, (33). https://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/
- Dassanowsky, R. von (2005). *Austrian Cinema: A History*. Jefferson: McFarland and Company.
- Dassanowsky, R. von (2015). Austria. W: J. Nemes, J. Selbo (red.), *Women Screenwriters: An International Guide* (ss. 214–247). London: Palgrave Macmillan.
- Dobretsberger, C. (2023, 25 lipca). Pionierin hinter der Kamera. *Wien Museum Magazin*. <https://magazin.wienmuseum.at/zum-150-geburtstag-von-louise-kolm-fleck>
- Fleck, L., Fleck, J. (1994). Brief an Charlotte und William Dieterle, Dezember 1945. *Filmexil*, (4), s. 57.
- Fritz, W. (1981). *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896–1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Fritz, W. (1984). *Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien: ÖBV.
- Fritz, W. (1997). *Im Kino erlebe ich die Welt: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien: Brandstätter.
- Fritz, W., Tötschinger, G. (1993). *Maskerade*. Wien: K&S.
- Firingk, M. (1947, 14 marca). Aus Schanghai zurück. Ein Wiener Filmpionier erzählt. *Mein Film*, (11), ss. 14–15.
- Gadzinski, A. (red.) (2016). *Calliope Austria: Women in Society, Culture and the Science*. Wien: Federal Ministry for Europe, Integration and Foreign Affairs.
- Jutton, L. (2025, 7 listopada). Reintroducing Louise Kolm-Fleck: An Overlooked Female Filmmaking Pioneer. *Film Inquiry*. <https://www.filminquiry.com/louise-kolm-fleck-feminist-pioneer/>
- Jürgens, U. (2019). *Louise, Licht und Schatten. Die Filmpionierin Louise Kolm-Fleck*. Wien – Berlin: Mandelbaum Verlag.

- Kosińska-Krippner, B.** (2022). Saturn – wstydlive (?) początki austriackiego filmu fabularnego. *Kwartalnik Filmowy*, (117), ss. 124-142. <https://doi.org/10.36744/kf.1101>
- Kucher, F.** (2025). *Von Stufe zu Stufe*. Wien: Picus Verlag.
- Loacker, A.** (1998). Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zum Tonfilm. *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 39 (4), ss. 75-123.
- Loacker, A., Prucha, M.** (2000). Porträts. W: A. Loacker, M. Prucha (red.), *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937* (ss. 139-198). Wien: Filmarchiv Austria.
- Moritz, V., Moser, K., Leidinger, H.** (2008). *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Nepf, M.** (1999). Die ersten Filmpioniere in Österreich: Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. W: F. Bono, P. Caneppele, G. Krenn (red.), *Elektrische Schatten* (ss. 11-36). Wien: Filmarchiv Austria.
- Nepf, M.** (1991). *Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Kinematographie*. Wien: Dipl.-Arb. Wien.
- Walkensteiner-Preschl, C.** (2018). Louise Kolm-Fleck. W: J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta (red.), *Women Film Pioneers Project*. Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-kfc8-qh42>
- Winkler, C.** (2007). *Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wiege des österreichischen Films*. Erfurt: Sutton Verlag.