

Łukasz Biskupski

# Kinofilia

## zaangażowana

Stowarzyszenie  
Miłośników Filmu  
Artystycznego „Start”  
i upowszechnianie  
kultury filmowej  
w latach 30. XX w.





# **Kinofilia zaangażowana**



# Kinofilia zaangażowana

Stowarzyszenie Miłośników  
Filmu Artystycznego „Start”  
i upowszechnianie kultury  
filmowej w latach 30. XX w.

---

Łukasz Biskupski

Wydawnictwo Przypis  
Łódź 2017

Łukasz Biskupski

**Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.**

Copyright by Łukasz Biskupski, 2017

Copyright by Wydawnictwo Officyna, 2017

Copyright by Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS, 2017

Wydanie 1, Łódź 2017

Recenzenci: dr hab. Krzysztof Kornacki, prof. UG; dr hab. Monika Talarczyk-Gubała, prof. PWSFTviT w Łodzi

Współpraca redakcyjna: Monika Rawska

Współpraca archiwistyczna: Marta Madejska, Tomasz Rachwałd

Redakcja językowa: Tomasz Baudysz

Korekta: Łukasz Urbaniak, Maja Wójcik

Projekt okładki: Katarzyna Turkowska

Projekt typograficzny i skład: Monika Rawska / Legut

Na okładce wykorzystano fragment programu filmowego filmu *Bezdomni* ze zbiorów Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy.

Wydawnictwo Przypis

ul. Przędzalniana 99, 93-114 Łódź

[www.przypis.com.pl](http://www.przypis.com.pl), [przypis@przypis.com.pl](mailto:przypis@przypis.com.pl)

tel. 508 156 066

Przypis jest marką Wydawnictwa Officyna s.c.

Partner:

Uniwersytet SWPS

Chodakowska 19/31, 03-815 Warszawa

[www.swps.pl](http://www.swps.pl)

Druk: Mazowieckie Centrum Poligrafii

ISBN 978-83-62409-72-3

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012 /07/E/HS2/03878.

Źródła wykorzystane w książce znajdują się w domenie publicznej lub ich publikacja została uzgodniona z właścicielami i dysponentami praw autorskich. Wydawnictwo dołożyło wszelkich starań, by dotrzeć do wszystkich posiadaczy praw. Osoby, których nie udało nam się ustalić, prosimy o kontakt.

# Kinofilia zaangażowana

Celem niniejszej książki nie jest ani zburzenie, ani budowa legendy „Startu”. Po blisko 90 latach od omawianych wydarzeń możliwe jest już spojrzenie chłodnym okiem. Przedstawiona analiza, pozostając możliwie blisko źródeł, rekonstruuje, kontekstualizuje i interpretuje aktywność stowarzyszenia, proponując spojrzenie na nią jak na przykład kinofilii zaangażowanej, właściwej latom 30. XX wieku.





## Wstęp

Ruch europejskiej awangardy filmowej, prężnie rozwijający się w latach 20. XX wieku, osiągnął swój szczytowy moment pod koniec tej dekady. Powstanie filmów uznawanych dziś za kanoniczne, ożywiony ruch wydawniczy i aktywność publicystyczna, jak również zainteresowanie publiczności dawały nadzieję na jeszcze lepszą przyszłość. Potwierdzeniem tego był Międzynarodowy Kongres Kina Niezależnego zorganizowany w szwajcarskim zamku La Sarraz we wrześniu 1929 roku<sup>1</sup>. Gospodynią tego wydarzenia była znana marszandka sztuki nowoczesnej Hélène de Mandrot, która rok wcześniej patronowała słynnemu Międzynarodowemu Kongresowi Architektury Nowoczesnej (CIAM). W kongresie filmowym wzięli udział filmowcy, badacze i aktywiści, m.in. Siergiej Eisenstein i Grigorij Aleksandrow, Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac, Béla Balázs, Walter Ruttmann, Hans Richter i Ivor Montagu<sup>2</sup>. Powołano tam Ligę Międzynarodową Filmu Niezależnego, której zadaniem miało być rozpowszechnianie filmów pomiędzy klubami filmowymi i wsparcie ambitnej produkcji filmowej. Uczestnicy tego spotkania wierzyli, że rozpoczynają nową masową erę ruchu awangardowego, ale wydarzenie to okazało się ostatnim wybuchem awangardowego impulsu lat 20., który w swojej dotychczasowej formie nie dotrwał do kolejnej dekady, charakteryzującej się już wykorzystaniem innej technologii filmowej (dźwięk) i odmienną sytuacją polityczną.

Wzrost napięć politycznych cechujący lata 30. odbił się również na polaryzacji poglądów członków awangardowego ruchu filmowego. Kolejny i ostatni Kongres w Brukseli w 1930 roku zakończył się intensywnym sporem politycznym, którego źródłem była kłótnia o planowaną rezolucję potępiającą faszyzm<sup>3</sup>. Zaprotestowali uczestnicy z Hiszpanii i Włoch, ale polaryzacja polityczna była dużo poważniejsza — nawet na łonie lewicy panował spór pomiędzy socjalistami (socjaldemokratami) a komunistami o ewentualną współpracę z istniejącymi rządami. W dłuższej perspektywie równie istotne okazały się przemiany technologiczne. Wprowadzenie dźwięku nie tylko zniosło kosmopolityczny charakter kina, ale przede wszystkim znacząco podniosło koszty wytwórczości filmowej. W efekcie to, co pierwotnie spajało awangardzistów, czyli niechęć wobec komercyjnego kina i idei filmu fabularnego, przestało pełnić swoją funkcję integrującą. Jak pokazuje w swojej analizie Malte Hagener, różni aktorzy tego ruchu zajęli wobec przemian różne stanowiska (cechowały ich odmienne

opinie na temat idei niezależności, abstrakcji formalnej, technologii dźwiękowej, komunizmu i faszyzmu oraz kwestii masowości/elitarności kina), czego konsekwencją był rozpad jednolitego frontu awangardy lub, jak to ujmują Hagener, „funkcjonalne zróżnicowanie” ruchów kina niezależnego. Autor ten zwraca też uwagę, że impuls awangardowy nie zanikł, ale uległ ewolucji w latach 30. Upowszechnienie filmu dokumentalnego, powstanie w kilku krajach archiwów filmowych (m.in. Cinémathèque Française w 1936 roku), opracowanie szeroko zakrojonych programów wsparcia państwowego dla twórczości i kultury filmowej, rozwój teorii filmu oraz powstanie kin studyjnych — to wszystko przejawy tej ewolucji. Tak więc „to, co z jednego punktu widzenia można uznać za porażkę, z innego staje się opowieścią o sukcesie”<sup>4</sup>. Dla Hagenera szczególnie wymownym przykładem tego sukcesu jest dynamiczny rozwój klubów filmowych w Europie. Głównymi ośrodkami tego ruchu były, jak je nazywa, miasta modernizmu: Berlin, Paryż, Londyn, Amsterdam i Moskwa, oddziałujące na inne rejony Europy<sup>5</sup>. W okresie 1930—1935 nastąpił ich prawdziwy rozkwit, zwiastując narodziny kinofilii jako zjawiska o szerokim zasięgu oddziaływania<sup>6</sup>. Przyjmuje się, że klasyczna kinofilia — jak i sam termin — narodziła się w latach 50. w środowisku Nowej Fali francuskiej i debat wokół polityki autorów. Jednak stosując definicję słownikową: „mała, erudycyjna społeczność połączona elitarnym gustem co do filmu”<sup>7</sup>, ideowych i biograficznych źródeł tej powojennej kinofilii można doszukiwać się jeszcze przed II wojną światową<sup>8</sup>.

**Upolitycznienie i instytucjonalizacja** to zatem dwa zjawiska charakteryzujące kulturę filmową lat 30. U progu dekady wypalała się idea filmu czystego i abstrakcyjnego, a wielu zwróciło się ku kinu zaangażowanemu społecznie i politycznie, zwłaszcza ku filmowi dokumentalnemu. Upowszechnił się model **kinofilii zaangażowanej**. Możemy to dostrzec, chociaż przy innych uwarunkowaniach, również w Polsce. Idąc za poglądem Hagenera, że niezwykle istotne, a nieco marginalizowane w refleksji nad szeroko pojętą awangardą są działania z zakresu upowszechniania kultury filmowej, chciałbym przyjrzeć się temu, jak w tych zmienionych warunkach wyglądał polski wariant animowania i upowszechniania kultury filmowej w latach 30. XX wieku. Mniej interesować będą mnie zagadnienia teoretycznofilmowe oraz twórczość w zakresie filmu artystycznego i awangardowego, a bardziej próby animacji kultury filmowej (w tym organizowania pokazów filmowych). Proponuję spojrzeć na projekcje czy inne działania animatorskie nie jako na dodatek lub substytut twórczości filmowej — ale właśnie jako zagadnienie centralne.

Ożywienie awangardy filmowej lat 20. w zasadzie ominęło Polskę. Wówczas o artystycznym aspekcie kina, awangardzie francuskiej i niemieckiej czy różnych odmianach filmu czystego pisali między innymi Anatol Stern, Jalu Kurek, Stefania Zahorska, Leon Trystan czy (w jidysz) Henryk Berlewi<sup>9</sup>. Głosy takie — oparte w dużym stopniu na doświadczeniach i lekturach zagranicznych — miały

charakter interwencji odosobnionych. Nie było też prób takiej twórczości na rodzimym gruncie (kończyło się na projektach lub analogonach literackich, zapewne z braku środków) ani animowania awangardowej kultury filmowej<sup>10</sup>. Końcówka lat 20. również w Polsce przynosi zwrot postępowych artystów i myślicieli w kierunku zaangażowania sztuki. Można tu wskazać chociażby przejście części radykalnych artystów wizualnych od postawy ceniącej autonomię artystyczną, prezentowanej przez czasopismo *Blok*, ku perspektywie *Dźwigni*, głoszącej pod wpływem Nowego LEF-u nierozzerwalność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych<sup>11</sup>. Podobnie chociażby nowe pismo *Głos Literacki*, wychodzące od początku 1928 roku, żywo zajmowało się zagadnieniami społecznymi w poezji. Jest to widoczne również w sferze kina. Pojawiają się nowe zainteresowania, odchodzi się od formalizmu, filmu czystego, w kierunku społecznego zaangażowania (zwanego ogólnie filmem treściowym). Wcześniej nawet lewicowo zdeklarowani autorzy interesowali się przede wszystkim plastycznym wymiarem kina i dopiero zwrot polityczny awangardy odbił się na spojrzeniu na tę sztukę. Przykładem mogą tu być teksty o kinie sowieckim w *Dźwigni*, postulat zwrotu kina ku zagadnieniom społecznym sformułowany przez współredaktora Edmunda Millera<sup>12</sup> czy dyskusja Stefani Zahorskiej z Emilem Shürerem na temat filmu „treściowego” i „abstrakcyjnego”<sup>13</sup>. A zatem, jak to ujął Witold Witczak: „[...] od roku 1928 publicystyka filmowa osobowo i ideowo tkwi w latach trzydziestych”<sup>14</sup>.

Pojawiają się wówczas również głosy postulujące rozwój alternatywnej kultury filmowej (problematyka awangardy była nierozzerwalnie związana z kwestią klubów filmowych). Młodzi dziennikarze i literaci, którzy mieli okazję zaobserwować życie filmowe za granicą, przede wszystkim we Francji, postulowali przeszczepienie tego modelu na rodzimy grunt. Witold Zechenter od 1927 roku przebywał w Paryżu, odwiedzając Tribune Libre du Cinéma, Vieux-Colombier, Studio des Ursulines i Studio 28. W swoich korespondencjach relacjonował życie filmowe Paryża, postulując przeszczepienie tych wzorców. „Wolnej trybuny kina!”, „Awangardy kinowej!”, „Dyskutować, działać, tworzyć!” — wzywał w 1928 roku<sup>15</sup>. Na kongresie w La Sarraz prawdopodobnie obecny był Zygmunt Tonecki (a na pewno pozostawał w bliskich kontaktach z międzynarodowym środowiskiem filmowym<sup>16</sup>), który w 1930 roku podjął próbę zorganizowania Sekcji Polskiej Ligi Międzynarodowej Filmu Niezależnego<sup>17</sup>. Między innymi z uwagi na zasygnalizowane rozbieżności samej Ligi z tych planów nic nie wyszło.

Ruch ożywienia kultury filmowej w Polsce osiągnął jednak swoją masę krytyczną dopiero w kolejnych latach, przede wszystkim za sprawą Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” w Warszawie oraz Klubu Filmowego „Awangarda” we Lwowie, a także środowiska krakowskich artystów i intelektualistów, którym w ramach swoich szerokich zainteresowań artystycznych bliskie było też kino. Na ich aktywność proponuję spojrzeć jako **na pierwszą erę kinofilii w Polsce**. I to właśnie **działalność animacyjna „Startu”** będzie głównym przedmiotem

## Komisja Badań Historii Filmu Polskiego

# „START”

Przegląd filmów i sesja naukowa w 30 rocznicę powstania  
Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „START”  
(1930 – 1935)

### W PROGRAMIE:

16. XII. 1960 r.

godz. 19,00 WIECZÓR WSPOMNIENI

pokaz filmów:

„DZIŚ MAMY BAL” reż. T. Kowalski i J. Zarzycki 1931 r.

„SEREK i CHLEB” reż. E. Cękałski 1935 r.

„DROGA MŁODYCH” (fragmenty) reż. Al. Ford 1936 r.

„PRZYGODA CZŁOWIEKA POCZCIWEGO” reż. Fr. S. i Themersonowie 1938 r.

17. XII. 1960 r.

godz. 11,00 SESJA NAUKOWA

godz. 16.00 STARTOWCY W CZASIE WOJNY

pokaz filmów m. inn.:

„POLSKA WALCZĄCA Nr 1” reż. Al. Ford 1943 r.

„MARYNARZ POLSKI” reż. E. Cękałski 1942 r.

„TRZY UTWORY CHOPINA” reż. E. Cękałski 1944 r.

godz. 17,00 SESJA NAUKOWA (c. d. i zakończenie).

Pokazy i obrady odbywać się będą w sali klubu SPATIFu, Al. Ujazdowskie 45.

Zaproszenia oraz informacje — Kasa Iluzjonu CAF, ul. Kredytowa 5/7  
w godzinach od 14-ej do 20-ej.

mojego zainteresowania w tym szkicu. Była to grupa najliczniejsza osobowo i najbardziej aktywna organizacyjnie, jak również ta, która pod wpływem powojennego dyskursu animowanego przez jej byłych członków najlepiej zapisała się w pamięci o tym okresie. Chciałbym zaproponować swoiste „ważne czytanie” ich działalności, pogłębiające pierwsze skojarzenia z hasłami „filmu społecznie użytecznego” i walki z „branżą” oraz kilkoma czołowymi działaczami, wpływowymi po wojnie (jak Jerzy Toeplitz, Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Stanisław Wohl itd.). Jeśli szukać jednego terminu dla scharakteryzowania „Startu”, to właśnie „kinofilia zaangażowana” wydaje mi się dużo poręczniejsza niż wysoce problematyczne hasło „filmu społecznie użytecznego”.

Moim celem jest wyeksponowanie aspektu aktywistycznego, organizacyjnego. Nie sposób się bowiem zgodzić z poglądem, że „ostatecznie liczy się przecież dorobek realizatorski »Startu«”<sup>18</sup>. Działania z zakresu upowszechniania kultury filmowej są równie istotne. Przyjrzyć się uwarunkowaniom środowiskowym, które stworzyły podbudowę dla powstania organizacji, oraz inspiracjom ideowym, które wpłynęły na politykę programową stowarzyszenia. Ponadto podejmę próbę rekonstrukcji dynamiki rozwojowej organizacji, odniosę się do innych polskich inicjatyw z zakresu animowania kultury filmowej, a także zwrócę uwagę na swoistą posthistorię „Startu” w zakresie animacji kultury filmowej po zakończeniu działania stowarzyszenia. Z uwagi na stopień zachowania i dostępność materiału źródłowego trudno o radykalne poszerzenie zakresu wiedzy, niemniej skrupulatna analiza zachowanych źródeł pozwala na reegzaminację tematu — silniej zakorzenioną w materiale źródłowym.

Badanie dziejów „Startu” nie jest oczywiście orką na ugorze (przypomnę dotychczasowe wysiłki w tym zakresie). Moim celem jest jednak przeprowadzenie badawczego lemiesza głębiej i odłożenie równiejszych skib. Fundamentem tego przedsięwzięcia jest ustalenie podstawowej faktografii. Opracowany przed ponad półwieczem niezwykle cenny „Diariusz »Startu« (szkic wstępny)”<sup>19</sup> niestety może mieć dla historyka jedynie wartość pogładową, nie wskazuje bowiem, skąd zawarte tam informacje są czerpane, nie zawiera odniesień do konkretnych źródeł. Toteż wykonałem powtórne kwerendy w prasie branżowej i codziennej, które obok wspomnień stanowią podstawowe źródło informacji w moim przedsięwzięciu badawczym. Wydarzenia ujęte w „Diariuszu »Startu«” próbowałem powiązać z dostępnym materiałem źródłowym. Mając trudniejszy niż przed laty dostęp do źródeł, nie zawsze mi się to udało, ale trafiłem też na kilka okołostartowych wzmianek, które nie zostały tam wykazane. Zawarte w głównym tekście omówienie ma charakter problemowy, a dodatkowe przyjrzenie się chronologii pozwoli uchwycić dynamikę rozwojową stowarzyszenia. Kalendarium takie, uzupełnione o odnośniki źródłowe, publikuję w niniejszym tomie jako „Diariusz »Startu« 2.0”. Cennym, a słabo wykorzystanym dotąd źródłem, dającym wgląd zwłaszcza w realia organizacyjne startowych aktywności, jest kilka protokołów

z zebrań zarządu „Startu” z lat 1933—1934 zachowanych w zasobach Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, a także listy Jerzego Toeplitza do Jalu Kurka z archiwum Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, które dają nieco bardziej realistyczny wgląd w schyłkowy okres działania stowarzyszenia — jego problemy organizacyjne i wewnętrzne konflikty. Perturbacje „Startu” z władzami z pewnością zostawiły ślad w archiwach magistrackich, niestety akta Komisariatu Rządu m. st. Warszawy, przede wszystkim Wydziału Społeczno-Politycznego Komisariatu Rządu, w większości nie przetrwały II wojny światowej<sup>20</sup>. Szczególnie cennym źródłem, którego istnienia nie udało mi się ustalić, byłby statut „Startu” oraz biuletyny publikowane przez stowarzyszenie. Kolejnym uzupełnieniem niniejszego szkicu problemowego jest wybór okołostartowych tekstów publicystycznych epoki, które oddają poglądy lub stanowią źródło informacji na temat działań z zakresu animacji kultury filmowej.

Konsekwencją mojego podejścia jest rozrośnięty aparat bibliograficzny. Czytelnik ogólnie zainteresowany tematem zechce zignorować liczne i rozbudowane przypisy, a badaczka pragnąca podjąć dalej ten temat i zapoznać się ze źródłami — docenić wykonaną pracę. Najpierw jednak należy przyjrzeć się pokrótce stanowi badań oraz dyskursowi na temat „Startu” po II wojnie światowej.

## 1. Stan badań

Nie sposób oddzielić historii badania dziejów „Startu” od związanej z nim polityki historycznej. Dawni „czołowi” startowcy, zajmując prominentne stanowiska w powojennej kinematografii, szkolnictwie, instytucjach kultury i nauce, siłą rzeczy zabiegali o korzystną dla siebie interpretację przeszłości. Pierwsze próby uchwycenia kultury filmowej lat 30. miały miejsce jeszcze w latach 50. i przyjmowały charakter zarejestrowania żywej pamięci o nich. Jedną z najwcześniejszych wzmianek budujących politykę historyczną „Startu”, jeśli nie pierwszą, było wspomnienie Jerzego Toeplitza w kontekście 30-lecia kinematografii radzieckiej i jej obecności na przedwojennych polskich ekranach<sup>1</sup>. Stefania Beylin przeprowadziła wywiady z prominentnymi wówczas figurami życia filmowego — Jerzym Toeplitzem, Jerzym Bossakiem, Wandą Jakubowską, Aleksandrem Fordem itd., zebrane w dwóch publikacjach o charakterze popularnym<sup>2</sup>. W 1957 roku do napisania wspomnienia o „Starci” w pierwszym numerze tygodnika *Ekran* zaproszona została Stefania Heymanowa, która opowiedziała o swoim udziale w stowarzyszeniu z perspektywy — jak to sama określiła — „skromnego pionka wśród rzeczywistych działaczy”<sup>3</sup>. Po śmierci Eugeniusza Cękałskiego w 1952 roku wspólnym startowym dziejom wspomnienie poświęcił Jerzy Toeplitz<sup>4</sup>. W zasadzie pamiętnikarski charakter miała też notka encyklopedyczna przygotowana pod koniec lat 50. przez Tadeusza Kowalskiego dla *Encyklopedii Współczesnej*<sup>5</sup>. Świadczenia te, jako źródła wywołane z pamięci, wymagają stosownej krytyki, jako że pamięć ludzka bywa zawodna, a okoliczności formułowania tych wypowiedzi mogły wpływać na sposób i zakres przekazywanych informacji. Niemniej bliskość czasowa wspominanych wydarzeń powoduje, że są one dla badacza ważnym materiałem<sup>6</sup>.

Następnie podjęto zinstytucjonalizowane działania historiograficzne. W 1959 roku powstała Komisja Badania Historii Filmu Polskiego stanowiąca część sieci badawczej przy Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych<sup>7</sup>. Jednym z pierwszych zadań Komisji była organizacja sesji naukowej poświęconej jubileuszowi 30-lecia „Startu”. Sesja ta odbyła się w grudniu 1960 roku pod przewodnictwem Jerzego Toeplitza<sup>8</sup>. Na jej potrzeby Barbara i Leszek Armatysowie przygotowali omówienie aktywności startowców oraz animowanych przez nich dyskusji (odpowiednio w referatach: „Dorobek publicystyczny i działalność społeczna »Startu« (1930—1935)” oraz „Myśl filmowa i działalność artystyczna »Startu« (1930—1935)”. Przygotowano również materiały

towarzyszące: kalendarium działalności „Startu”, listę członków i filmografię startowców, a także wystawę prezentującą źródła dokumentujące działalność stowarzyszenia. Oprócz sesji referatowej i dyskusji obyły się „wieczór wspomnień” i cykl projekcji filmowych. Materiały te zostały następnie opublikowane w *Kwartalniku Filmowym* (1961, nr 1) wraz z zapisem dyskusji wokół referatów oraz wybranych wypowiedzi z wieczoru wspomnień. Przy okazji 30-lecia „Startu” Alicja Helman opracowała również powielony w maszynopisie wybór artykułów członków „Startu”<sup>9</sup>. Te opracowania stanowią obecnie podstawowy korpus wiedzy faktograficznej i źródeł pierwotnych dotyczących stowarzyszenia.

Wybór dziejów „Startu” jako przedmiotu jednych z pierwszych w powojennych dekadach zorganizowanych badań historycznofilmowych stanowił jasną deklarację instytucjonalną na temat roli przypisywanej stowarzyszeniu. W tym duchu podczas dyskusji Aleksander Jackiewicz, niezwiązany ze „Startem”, ocenił: „[...] wydaje mi się, że nasz film nie mógłby odnosić swoich dzisiejszych sukcesów, gdyby nie »Start«, gdyby nie to, co startowcy zrobili w latach trzydziestych. [...] Nawet ci twórcy, którzy nie byli startowcami — są dziedzicami »Startu«”<sup>10</sup>. Sformułowany *implicite* i *explicite* pogląd wywołał umiarkowanie krytyczną reakcję Bolesława Lewickiego, który w *Ekranie*, w tekście „Legenda i prawda »Startu«”<sup>11</sup>, pośród wielu wyważonych, wręcz pochlebnych sądów przemycił uwagę, że na spotkaniu zabrakło większości dziennikarzy filmowych, studentów, zwyczajnych członków Dyskusyjnych Klubów Filmowych, przedstawicieli świata nauki. Można w tym doszukiwać się zawołanego pytania o to, dlaczego sesją zainteresowała się stosunkowo wąska grupa, skoro „Start” odegrał tak doniosłą rolę i wpłynął na współczesność w tak dużym stopniu. Lewicki zauważył również, że „Start” posiada swoją bogatą legendę, a przydałyby się jeszcze pogłębione badania wyświetlające „prawdę historyczną” naświetlające zagadnienia dużo bardziej szczegółowe, pozwalające ocenić realne znaczenie organizacji.

Newralgicznym momentem był Zjazd Filmowy w Wiśle w 1949 roku, który miał przypieczętować wprowadzenie realizmu socjalistycznego, a na którym Jerzy Toeplitz, Aleksander Ford i pośrednio Wanda Jakubowska (wycofując się ze wsparcia dla Antoniego Bohdziewiczza) odegrali niestawną rolę<sup>12</sup>. Tam też, w epicentrum zdarzeń kluczowych dla budowania i niszczenia karier zawodowych, Stanisław Albrecht stwierdził:

Kinematografia polska pozbawiona wszelkich tradycji artystycznych, niemal zupełnie nieposiadająca postępowego dorobku, (poza nielicznymi wyjątkami, jak np. „Droga młodych” Aleksandra Forda), stanęła po wojnie dosłownie na początku drogi. Jedynymi jej aktywami byli nieliczni twórcy z przedwojennej grupy „Start”, którzy pod wpływem kinematografii radzieckiej rzucili hasło filmu społecznie użytecznego<sup>13</sup>.

Z pewnością nie tylko Lewickiemu ta deklaracja na długo zapadła w pamięć. Dopiero po latach wyraził swój pogląd na „Start” trochę bardziej otwartym tekstem, wspominając przedwojenną kulturę filmową na spotkaniu DKF-ów: „Usłużna



krytyka filmowa ustaliła po wojnie — dzięki temu, że się odnalazło tych pięciu ludzi razem, że »Start« w ogóle był odrodzieńczym czynnikiem w kinematografii polskiej — że cała kinematografia powojenna [raczej: przedwojenna? — Ł. B.] to jest »Start», a nikt inny»<sup>14</sup>.

Już podczas dyskusji w 1959 roku padały głosy, m.in. Lewickiego, że ograniczanie działań z zakresu upowszechniania kultury filmowej w latach 30. do środowiska warszawskiego, a przede wszystkim »Startu», jest błędne i nie należy marginalizować innych ośrodków, zwłaszcza poprzez traktowanie ich jako filie »Startu». Oczywiście najmocniej Lewickiemu leżało na sercu przypomnienie o wkładzie środowiska lwowskiego, w którym sam działał. Następnie zaś przygotował on tekst, również opublikowany w *Kwartalniku Filmowym*, na temat działalności lwowskiego Klubu Filmowego Awangarda, mającego »zastąpić sesje naukowe i toasty bankietowe, którymi czczono niedawne jubileusze warszawskiego »Startu»»<sup>15</sup>.

Podobne uzupełnienie, dotyczące środowiska krakowskiego, napisał dla *Kwartalnika Filmowego* Jalu Kurek, bazując na swoim prywatnym archiwum<sup>16</sup>. W wyniku tych dyskusji i interwencji kronikarskich powstało podglebie dla rozdziału o źródłach polskiej kultury filmowej w wielotomowej *Historii Filmu Polskiego*<sup>17</sup>. W ten sposób trzy środowiska — »Startu», Lwowa i Krakowa — wraz z krótką wzmianką o Polskim Amatorskim Klubie Filmowym w Łodzi złożyły się na podręcznikową narrację o źródłach polskiej kultury filmowej. Inne inicjatywy, których organizatorzy nie dożyli spisywania dziejów albo nie wykazali zainteresowania, aby upomnieć się o należne miejsce, nadal pozostają w cieniu<sup>18</sup>. Oczywiście z czasem pojawiły się kolejne ważne opracowania dotyczące różnych aspektów międzywojennej kultury filmowej<sup>19</sup>.

Później wielokrotnie prezentowano zasygnalizowaną przez Lewickiego opinię, że »Start» miał niemal mityczny charakter. Tak to określiła m.in. Jolanta Lehmann: »działalności warszawskiego »Startu« przypisywało się niemal legendarne znaczenie, nieproporcjonalne do rzeczywistych osiągnięć» — sugerując, że mogło to wynikać z prominentnej pozycji stowarzyszenia w ówczesnym świecie filmowym i związanej z tym swoistej polityki historycznej<sup>20</sup>. Przy okazji cennej biografii Cękalskiego dokonała ona rewizji kilku popularnych wyobrażeń na temat tej grupy, jak również przyjrzała się kontynuacji idei »Startu» po faktycznym zaprzestaniu działania organizacji. Na rozbieżność pomiędzy samooceną startowców w świetle zachowanych materiałów a powojenną narracją wskazała też lakonicznie Alina Madej<sup>21</sup>. Nie powstała jednak żadna publikacja kompleksowo rewidująca te kwestionowane osiągnięcia członków grupy. Nie jest to miejsce na analizę, czemu tak się stało, ale wydaje się, że na krytyczną ocenę przedwojennego »Startu» wpłynęło to, jak startowcy byli pozycjonowani, i to, co robili po wojnie. Z pewnością rewizji wymaga hasło »filmu społecznie użytecznego», z którym »Start» jest powszechnie kojarzony. W ówczesnych tekstach nie występowało ono dokładnie w tym brzmieniu (mówiło się o »filmie społecznym» lub o »filmie

użytecznym”). Na retrospektywny charakter hasła „film społecznie użyteczny” bodaj pierwszy zwrócił uwagę w latach 80. Stanisław Wohl, przypominając, że słowo „społecznie” dodano *ex post*, po wojnie<sup>22</sup>. Wydaje się, że określenie „społeczny” dołożono (a na pewno wyeksponowano) w czasach, gdy forsowana była wizja socjalistycznego realizmu zaprzęgniętego do budowy nowego społeczeństwa Polski Ludowej. Przeciwstawiono wówczas w filmie „czy formalizm” takiemu stylowi, który będzie „mobilizować widzów [...] wokół pozytywnych wartości współczesnego życia, kształtować nową społeczną moralność — stosunek do pracy, do ludzi, do społeczeństwa, do Ojczyzny, do ludzkości”<sup>23</sup>. Kiedy referaty na zjeździe w Wiśle w 1949 roku piętnowały burżuazyjny formalizm i indywidualizm, a Włodzimierz Sokorski atakował Bohdziewiczza za błędne koncepcje ideologiczne, wspomniany Albrecht wychwalał dorobek „Startu” i ich inspiracje kinem radzieckim. „Robi się czasem takie upiększenia i to jest jedno z nich” — podsumował Wohl. Takie „upiększenie” wpisywało się w ducha dziejów. Co nie znaczy, że przed wojną znaczna część startowców nie głosiła haseł filmu postępowego, użytkowego, oddającego realia społeczne i oddziałującego żywo na masy. Nie negowano też zupełnie tego, co później zostało pejoratywnie nazwane „tendencjami formalistycznymi”, a hasła te nie były aż tak sztandarowe, jak to później wspomniano. Do tego zagadnienia powrócę na kolejnych stronach, tymczasem przyjrę się początkom dziejów „Startu”.

## 2. Pierwsze pokolenie kinofilów

U progu 1930 roku idee filmu jako sztuki oraz społecznego zaangażowania kina były szeroko dyskutowane w dyskursie publicznym. Formułowano też głosy krytyczne wobec poziomu polskiej produkcji filmowej. Były to jednak głosy marginalne. Wspominał Bolesław Lewicki:

Niech tam sobie Stern w swych „Wspomnieniach z Atlantydy”<sup>1</sup> jaką chce dorabia legendę do klimatu filmowego Polski lat dwudziestych. Klimatu artystycznego w tej dziedzinie nie było, była natomiast „Branża filmowa” (nie zapomnijmy tego słowa!) i jej handlowe interesy. [...] Nie było w Polsce lat dwudziestych baru w foyer kina „Colisée”, przy którym Delluc i Clair z gronem przyjaciół rozmawiali o sztuce filmowej. Pytano natomiast: „czy pan jest z branży?”, gdy ktokolwiek zabierał głos w sprawie reformy filmu w Polsce. Bo tylko „branżowcy” uważali się za powołanych do układania spraw filmu w Polsce. Poczucie pustki i samotności towarzyszyło więc młodemu studentom i artystom kierującym w latach 1929—30 swe zainteresowanie w stronę filmu<sup>2</sup>.

Towarzyska i dyskursywna masa krytyczna została przekroczona dopiero w kolejnych latach. Głównego czynnika sprawczego dopatrywałbym się tu w fakcie, że do głosu doszło nowe pokolenie wielkomiejskiej młodzieży urodzonej około 1910 roku, na szerszą skalę zainteresowane kinem, które stworzyło szerszy front upominający się o film artystyczny. Pierwsze pokolenie polskich kinofilów i kinofilek. Ta pokoleniowość jest ważna.

Chociaż stosowanie kategorii pokoleniowych budzi wątpliwości metodologiczne<sup>3</sup>, spojrzenie pokoleniowe wydaje mi się tutaj płodne poznawczo. Wielu przedstawicieli życia filmowego lat 30. było również aktywnych po wojnie; często pamiętamy ich właśnie poprzez powojenny dorobek. Również w kulturze wizualnej — dzięki zachowanym wizerunkom — zostali zapamiętani jako ludzie w średnim wieku lub starsi — szacowni starsi i wpływowi panowie (i rządzić: panie). Lata 30. postrzegane są często przez pryzmat „tego, co później”. Ważne, żeby wykonać poznawczy ruch uhistoryczniający w duchu materializmu biograficznego i, co wydaje się oczywiste, spojrzeć na nich jako na grupę młodzieży, która wchodzi w życie publiczne, starając się przeforsować swoje spojrzenie na kino. Większość z nich to rówieśnicy urodzeni około 1910 roku<sup>4</sup>.

Była to grupa młodej inteligencji, jak to się wówczas mówiło — postępowej. Wspólnym doświadczeniem było dla nich funkcjonowanie w środowisku młodzieży wrażliwej społecznie w realiach kryzysu ekonomicznego i wzrostu napięć politycznych, społecznych i etnicznych i, przede wszystkim, zainteresowanie

kinem. Nie bez znaczenia jest fakt, że urodzili się, kiedy kino było już rozwiniętą instytucją społeczną, od dziecka chodzili do kinematografów; ci zamożniejsi, jak Jerzy Toeplitz, mieli nawet aparaty projekcyjne w domu<sup>5</sup>. Kolejnym formacyjnym doświadczeniem było wprowadzenie do filmu dźwięku, które zbiegło się z ich wejściem w dorosłość. Nowe medium, wyrafinowane w ramach poszukiwań awangardy lat 20., ale zagrożone regresem estetycznym przez dźwięk, mogło być wyrazicielem nowych idei artystycznych i społecznych i nowym wytworem kultury na miarę wymagań czasów — kierunek, w jakim pójdzie kino, był jeszcze niejednoznaczny i mieli oni okazję obserwować to na żywo. Łączył ich wiek, zainteresowanie filmem, ale też szeroko pojęta lewicowość (od poglądów liberalno-lewicowych do komunizujących) oraz nastawienie na zmianę. Jak zwraca uwagę Jolanta Lehmann, nowe pokolenie młodej inteligencji, które wchodziło w dorosłe życie u progu lat 30., w przeciwieństwie do elitarystycznych inklinacji cechujących ich poprzedników było nastawione w znacznym stopniu na ideę demokratyzacji kultury, wyjście z — jak to nazywał Chałasiński — „inteligenckiego getta”.

Dla młodzieży inteligenckiej, zainteresowanej filmem, czynnikiem zachęcającym do zrzeszenia była — przede wszystkim manifestacja nowych prądów w innych dziedzinach życia umysłowego i artystycznego. Na wyobraźnię działały poszukiwania plastyków, zachęcały próby zrzeszenia w grupy młodych poetów. Wzbudzały podziw eksperymenty teatralne, poszukiwania Leona Schillera i Stefana Jaracza. Inspirowały lewicowe poglądy nowatorów, choć niekiedy jeszcze odległe od radykalizmu społecznego i politycznego, to jednak pragnące, jak pisano w „Dźwigni”: „[...] orientować [...] w chaosie dzisiejszego upadku kultury mieszczańskiej oraz wskazywać drogę stwarzania nowych wartości”<sup>6</sup>.



II. 2

Intensywne życie towarzyskie w organizacjach studenckich i politycznych oraz w kawiarniach spowodowało, że przedstawiciele i przedstawicielki kinofilskiej młodzieży szybko się spotkali.

Inicjatorem „Startu”, jak przyznaje we wspomnieniach wiele osób, był Eugeniusz Cękalski, student polonistyki (której ostatecznie nie ukończył) podejmujący próby poetyckie, krytycznoliterackie i teatralne, który w 1929 roku zainteresował się kinem<sup>7</sup>. Według wspomnień tę przemianę spowodować miał Tadeusz Oleszkiewicz, nauczyciel fizyki i matematyki, filmowiec amator<sup>8</sup>. Cękalski powziął plan realizacji filmu *Dróżnik 24* (1929), do czego w nieznanych okolicznościach przekonał Michała Machwicę, publicystę filmowego, nieudanego reżysera i twórcę efemerycznej Szkoły Kinematograficznej. Do udziału w filmie przekonano też Stefana Jaracza. Obraz nie odniósł sukcesu, ale Cękalski powziął dalsze plany filmowe. Oleszkiewicz, dowiedziawszy się na balu maturalnym o zainteresowaniach swojego ucznia Stanisława Wohla, skontaktował go z Cękalskim<sup>9</sup>. Zafascynowanej kinem Wandzie Jakubowskiej, studentce historii sztuki, zdarzało się siedzieć na seansach od drugiej po południu do północy i biegać od jednego kina do drugiego<sup>10</sup>. O studencie, który „po prostu oszalał na punkcie filmu”, powiedziała jej koleżanka z polonistyki i skontaktowała ją z Cękalskim<sup>11</sup>. Wraz ze studentem historii sztuki Jerzym Zarzyckim, studentem architektury Tadeuszem Kowalskim, Janiną Dziarnowską — studentką polonistyki (przyszłą tłumaczką i pisarką) — i być może innymi osobami od jesieni 1929 roku zaczęli spotykać się w mieszkaniu Cękalskiego (ul. Lwowska 9 m. 2), aby w oparach dymu tytoniowego dzielić się swoimi filmowymi zainteresowaniami<sup>12</sup>. W Polsce nie było łatwo je rozwijać. U progu lat 30. inteligencja polska nie miała dostępu do filmów artystycznych, znała je głównie z opisów, doniesień z zagranicy (później sytuacja poprawiła się w niewielkim stopniu). Filmy awangardowe nie były dostępne na polskich ekranach ze względów komercyjnych (nikłe zainteresowanie). Projekcje *Symfonii Wielkiego Miasta* (Berlin — *Die Sinfonie der Großstadt*, Walther Ruttmann, 1927) ze wstępem Józefa Wittlina poniosły klęskę i kiniarze wycofali się z tego typu eksperymentów<sup>13</sup>. Filmy sowieckie, najbardziej nowatorskie estetycznie, były blokowane ze względów politycznych — z uwagi na antyrosyjską i antykomunistyczną politykę władz<sup>14</sup>. Zupełnie niesatysfakcjonująca była dla nich oferta polskiej kinematografii, a mając dostęp do informacji z zagranicy, konstatawali również u siebie brak inicjatyw związanych z kinem awangardowym. „O klubie kinowym, o salach eksperymentalnych nikt nie mówi. Milionowe miasto bez ani jednego studio poświęconego sztuce filmu, bez klubów kinowych?” — publicznie narzekał młody publicysta filmowy *Kuriera Polskiego* Toeplitz<sup>15</sup>. Przyczyn tego stanu rzeczy upatrywano w symbiozie niskiego poziomu odbiorców filmów i branży filmowej, która odpowiadała na ich gusta. Powzięto plan stworzenia organizacji, której celem byłaby zmiana tej sytuacji: walka o film artystyczny i podniesienie

kultury widza<sup>16</sup>. W lipcu 1930 roku w mieszkaniu Cękalskich odbyło się zebranie założycielskie 10 wymaganych prawnie członków-założycieli. Byli to: Eugeniusz Cękalski, Janina Cękalska, Wanda Jakubowska, Tadeusz Kowalski, Stanisław Wohl i Jerzy Zarzycki oraz Janina Dziarnowska, aktor Henryk Ładosz, działaczka spółdzielcza Hanna (Anna) Tołwińska i jej brat Stanisław Tołwiński — współtwórcy Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej<sup>17</sup>. Nazwali się Stowarzyszeniem Propagandy Filmu Artystycznego i podjęli próbę formalnej rejestracji.



II. 3

Jak wspominała po latach Jakubowska, „Gienek [...] był duszą i sercem całej sprawy”<sup>18</sup>, ale jego działania nie odbywały się w towarzyskiej próżni. Zaplecza „Startu” można doszukiwać się w środowisku studentów, blisko powiązanych z grupą poetycką „Kwadryga” i pismem *Głos Literacki*<sup>19</sup>, które forsowały idee poezji uspołecznionej, a także ze środowiskiem żoliborskiej inteligencji. Spotykali się w kawiarniach, ale też w ramach swojej nieformalnej instytucji życia kulturalnego zwanej „mykwą”, którą wspomina się jako zaczątek nowej grupy kinofili. Mykwy, wymyślone przez młodego poetę Mariana Markowskiego, członka Kwadrygi, realizowały formułę salonu literackiego<sup>20</sup>. Mykwa to w kulturze żydowskiej odbywana co tydzień rytualna kąpiel odzyskująca, ale też po prostu miejsce spotkań. Markowski zaproponował żartobliwą nazwę „mykwy”, aby zasygnalizować oczyszczenie intelektualne. Spotkania odbywały się co sobotę, za każdym razem u kogoś innego. Skład uczestników był stały, każdy z nich mógł przyprowadzić jedną osobę. Na „mykwach” członkowie prezentowali swoje utwory napisane w ciągu ostatniego tygodnia, odgrywali nowo skomponowane utwory, prowadzili dyskusje artystyczne. „Tłok coraz

większy, każdy przynosi, co tam ma — wiersz, piosenkę, kalambur, uszy do słuchania, gębę do śmiechu rozciągliwą”, wspominał Maliszewski<sup>21</sup>. Uczestniczył w nich Cękałski; aktor Henryk Ładosz, świetny recytator, wprowadził rodzeństwo Jerzego i Jadwigę Toeplitzów<sup>22</sup> (dzieci Bonawentury Toeplitza, członka Polskiej Partii Socjalistycznej, działacza mieszkaniowego i współtwórcy Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej). Recytacjom towarzyszył akompaniament muzyczny, „Trzy fajki tańczą na fali rytmu wiersza — zawsze dymiąca Stanisława Marii Salińskiego, zawsze gasnąca Józefa Czechowicza, nigdy nie nabita Jerzego Toeplitza”<sup>23</sup>. Cękałski, niesiony nową pasją filmową, gasił światło i urządził projekcje filmów, na przykład dawnych realizacji Poli Negri; towarzystwo kładło się na podłodze, a rolę „pyskacza” — komentatora obrazu podejmował dowcipnie Tadeusz Wittlin. Spotkania te trwały przez trzy lata (1928—1930). Pojawiali się tam m.in. Roman Palester, Czesław Straszewicz, Stanisław Tołwiński, Władysław Broniewski, cała grupa „Kwadryga”, Władysław Bienkowski. Oprócz mieszkania Markowskiego spotykano się też m.in. u Stanisława Tołwińskiego, Ładosza i Toeplitza<sup>24</sup>. Uczestnicy „mykwy”: aktorzy Henryk Ładosz i Szczepan Baczyński, Hanna Tołwińska wraz z Jerzym Toeplitzem i jego siostra Jadwiga — trzymali się blisko i Toeplitz, w sposób naturalny z uwagi na swoje filmowe zainteresowania i aktywność publicystyczną, znalazł się w orbicie nowej organizacji<sup>25</sup>. Podobnie naturalnie w orbicie znalazł się Władysław Brun, syn weterana krytyki filmowej Leona i sekretarz nowego tygodnika dla kinomanów *Kino*.

W „Starcie” pojawiła się też formacja towarzyska zafascynowanych filmem studentów o przekonaniach radykalnie lewicowych, we wspomnieniach nazywanych „grupą marksistowską”. Trudno ustalić dokładnie, kiedy przyłączyli się do stowarzyszenia — ze wspomnień wynika, że było to po rejestracji „Startu”, z czego chcieli skorzystać, czyli gdzieś na przełomie 1931/32 roku. Wcześniej sami zamierzali sformalizować działalność jako organizacja pod nazwą Awangarda Filmu Niezależnego. Ich związki z organizacjami komunistycznymi (podobno byli członkami nielegalnej Komunistycznej Partii Polski) spowodowały, że nie mogli tego zrobić przez Komisariat Rządu, a na założenie mniej widocznej dla policji spółdzielni (bo legalizowanej w rejestrze handlowym) nie mieli pieniędzy<sup>26</sup>. Połączyli się więc ze „Startem”. Duszą tej grupy był Kazimierz Haltrecht, student matematyki, pasjonujący się filozofią, socjologią, a przede wszystkim filmem.

Na jego łóżku — wspominał Adolf Rudnicki — obok dzieł matematycznych poniewierało się wszystko, co „Rossica” z ulicy Chmielnej mogła sprowadzić ze Związku Radzieckiego z dziedziny filmu. Eisenstein, Pudowkin, Dowżenko, Dziga Wiertow, Estera Szub, wszystko, co napisali oni sami lub co o nich napisano, referował nam nasz młody mistrz, którego przewagi nikt z nas nie kwestionował, z nas, gdyż była nas paczka<sup>27</sup>.

Spotykali się w jego mieszkaniu przy ul. Solnej 4. Bywali tam Aleksander Ford (który do „Startu” przystąpił po 1932 roku<sup>28</sup>), student prawa Seweryn Tross,

Ignacy Narbutt (Robb), Mieczysław Bibrowski, Jerzy Bossak, Aleksander Bachrach<sup>29</sup>. Dzielili poglądy polityczne i fascynację kinem i zapewne to oni byli w dużej mierze odpowiedzialni za postępującą wyrazistość polityczną stowarzyszenia.

I tak spotkania formacji towarzyskiej połączonej wspólnymi zainteresowaniami zaczęły instytucjonalizować się jako nowy podmiot w życiu publicznym. Jakie cele stawiała sobie nowa, jeszcze na w pół sformalizowana organizacja? Nie dysponując statutem stowarzyszenia, można odwołać się do fragmentarycznie zakomunikowanych deklaracji publicznych. Informację o działalności nowego stowarzyszenia zamieściły pisma personalnie powiązane ze „Startem” — *Kino*, którego sekretarzem był Władysław Brun, i *Kurier Polski*, w którym dział filmowy prowadził Toeplitz. Fragment deklaracji programowej głosił: „Stowarzyszenie *Propagandy* Filmu Artystycznego „Start” [pierwsze informacje prasowe używały jeszcze słowa „propaganda”] usiłuje nawiązać stały kontakt między tymi spośród widzów kinowych, którzy w przyszłość sztuki filmowej wierzą [...]”<sup>30</sup>. O nowej inicjatywie doniósł też pierwszy numer efemerycznego miesięcznika literacko-naukowego *Fala*, dla którego pisali Zarzycki i Kowalski. „Start” deklarował:

[...] rozwijanie szerokiej propagandy na rzecz prawdziwie kulturalnego, o wysokich wartościach artystycznych filmu wśród wszystkich warstw społeczeństwa polskiego, narażonego na bezkrytyczne przyjmowanie zalewu produkcji wytwórni zagranicznych i krajowych, liczących się tylko z korzyściami finansowymi, jakie daje tworzenie miernoty, schlebającej wątpliwej natury instyngtom masy i nie dających głębszych i skończonych artystycznie filmów<sup>31</sup>.

Nieco późniejszy tekst programowy, ale zawierający cytaty z ogólniejszego dokumentu — niewykluczone, że statutu — precyzował cele stowarzyszenia:

- popularyzować i propagować nieliczne wartościowe filmy;
- piętnować i bojkotować bezwartościową kulturalnie produkcję;
- obudzić w społeczeństwie zainteresowanie filmem jako pierwszorzędym czynnikiem wychowawczym;
- popierać wszelkie próby eksperymentów w dziedzinie filmu;
- organizować, popierać i nawoływać do tworzenia wytwórni filmowych, niezależnych od prywatnego kapitału, opartych o spółdzielnie, związki, organizacje i instytucje;
- wreszcie budzić zainteresowanie filmem przez obszerną działalność publicystyczną, omawiającą teoretyczne i praktyczne zagadnienia kina<sup>32</sup>.

Zapowiadano również studia teoretyczne nad zagadnieniami filmu, organizowanie spotkań dyskusyjnych z pokazami i referatami, założenie biblioteki filmowej, współpracę z pokrewnymi organizacjami z zagranicy i działalność prasową<sup>33</sup>. Na początku dążono przede wszystkim do podniesienia kompetencji odbiorczych widzów z nadzieją, że zmiana gustów publiczności wpłynie dodatnio na wartość filmów wyświetlanych na polskich ekranach. Animacja kultury filmowej miała być narzędziem przekształcania publiczności, a tym samym budowy szerszego frontu oddziałującego na rzecz zmiany *status quo*. Sposobem na uczulenie widzów na istotne aspekty sztuki filmowej — takiej, jaką cenili startowcy — na



wyposażenie ich w kompetencje krytycznej oceny filmów, była organizacja projekcji filmowych połączonych z prelekcjami.

Zaczęli, nie czekając na przedłużającą się formalną rejestrację. Jesienią 1930 roku urządzili serię zamkniętych wydarzeń w Instytucie Filmowym przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Pałacu Staszica dzięki pomocy dyrektora Henryka Suchorzewskiego, który za 20 złotych pozwalał wynajmować salę na dowolną liczbę godzin<sup>34</sup>. Co tydzień odbywały się dyskusje połączone z projekcjami filmowymi. Aby w nich uczestniczyć, należało zdobyć zaproszenie. **Dobór tytułów oraz prelekcje przed filmami odzwierciedlały zainteresowania i preferencje estetyczne młodych kinofilów.** Twórcze podejście do zdjęć dokumentalnych omówił Cękański na wydarzeniu „Reportaże filmowe” poświęconym *Symfonii Wielkiego Miasta*. Kreacyjnego potencjału medium filmowego dotyczyło spotkanie „O sztuczności w kinie”. Przy tej okazji zaprezentowano *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) ze wstępem Tadeusza Kowalskiego. Odbyły się również pokazy „Społeczna wartość filmu — *Samotni* (*Lonesome*, Paul Fejos, 1928)” i „Rozwój sztuki filmowej” z niesprecyzowanymi filmami z 1915 roku; omawiając film rysunkowy, zaprezentowano też zestaw filmów Maxa Fleischera z komentarzami Jerzego Zarzyckiego<sup>35</sup>. W pamięci zachowało się też spotkanie „Komizm filmowy”, poświęcone filmowi *Marynarz słodkich wód* (*Steamboat Bill, Jr.*, Charles Reisner, Buster Keaton, 1928), na którym przemawiać miał Wohl, ale zjadła go trema<sup>36</sup>. Na zamkniętych pokazach w Instytucie Filmowym na zaproszenie Tadeusza Kowalskiego, który razem ze Stefanem Themersonem studiował architekturę, pokazano pierwszą próbę filmową Stefana i Franciszki — *Aptekę* (1930)<sup>37</sup>. Po kilku takich spotkaniach odpowiedzialny za organizację pokazów<sup>38</sup> Toeplitz z zadowoleniem komentował w prowadzonej przez siebie rubryce filmowej, że deklaracje programowe organizacji nie pozostały czczą, papierową zapowiedzią<sup>39</sup>.

Pokazy te cieszyły się wielkim zainteresowaniem; uczestniczenie w nich w pewnym momencie stało się modą wśród warszawskiej młodzieży<sup>40</sup>. Dziś na tę organizację patrzymy przez pryzmat kilku ważnych powojennych postaci aktywnych w świecie filmowym, ale wokół idei filmu artystycznego, przynajmniej przez chwilę, grupowała się szeroka rzesza młodej inteligencji. Według zeszytu składek z 1933 roku w orbicie organizacji znajdowało się ponad 240 osób, w tym ponad 1/3 kobiet<sup>41</sup>. Większość z jej członków nie miała aspiracji praktycznych, publicystycznych czy też organizacyjnych, lecz po prostu chciała być na bieżąco z nowymi prądami kulturalnymi. Do stowarzyszenia zapisywali się młodzi aspirujący literaci, plastycy, architekci, historycy sztuki, muzycy, lekarze, inżynierowie i prawnicy. Wielu z nich odcisnęło później piętno na innych dziedzinach sztuki, nauki i polityki. Na liście „Startu” (z 1933 roku) był m.in. Jerzy Jodłowski — członek „Kwadrygi”, po wojnie sędzia Sądu Najwyższego, poseł i profesor prawa, były lewicowe pisarki Elżbieta Szemplińska i Henryka Łazowertówna, a także Marian Eile,

późniejszy twórca *Przekroju*; Wanda Telakowska, projektantka; Michał Szulkin, młody historyk i pedagog; Janina Aszkenazy (córka Szymona), pierwowzór Ireny Lilien z *Wielkiego Tygodnia* Jerzego Andrzejewskiego; Kazimierz Kranc, pianista, syn Leona, właściciela zakładów odlewniczych Kranc i Łempicki. Według różnych relacji przychodził na wydarzenia również Maciej Nowicki<sup>42</sup>, student architektury, który później odbył staż u Le Corbusiera, i związany z „Kwadrygą” poeta Lucjan Szenwald<sup>43</sup>.

Również wśród aktywnych członków wielu pozostaje w cieniu najlepiej zapamiętanych nazwisk „Startu”. Mieczysław Choynowski, twórca przedwojennych fotomontaży, w przyszłości wszechstronny psycholog społeczny, razem z Kowalskim i Zarzyckim tworzył „frakcję awangardową”. W zarządzie „Startu” był Aleksander Bachrach — pierwszy dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego i prawnik, profesor PAN. Warto wspomnieć też aktywnie udzielającego się w stowarzyszeniu Aleksandra Minorskiego. Minorski dziś jest pamiętany przede wszystkim jako pionier fotografii społecznej<sup>44</sup>. W „Starcie” w 1934 roku był członkiem komisji rewizyjnej. Brał udział w przygotowaniach do uruchomienia sekcji młodzieżowej, zajmował się też empirycznymi badaniami tego, jak dzieci postrzegają kino, czego efektem jest artykuł „Dzieci w kinie” w *Wiadomościach Literackich*<sup>45</sup>. W latach 1934—1937 związał się też z wsm-omską grupą „Czapka Frygijska”, skupiającą artystów o przekonaniach lewicowych. Inną ciekawą postacią był zamordowany w Katyniu poeta Jerzy R. Gietling (vel Goetling, Getling), który studiował prawo, potem pracował jako urzędnik, ale udzielał się publicystycznie (należał do Polskiej Asocjacji Pisarzy Proletariackich); dla *Kina* pisał wiersze o tematyce filmowej. Działal też aktywnie na wsm, gdzie, podobnie jak Minorski i Jakubowska, współtworzył „Czapkę Frygijską”.

Popularność pierwszych wydarzeń, moda na kino wśród warszawskiej młodzieży dała grupie energię do dalszego działania.

### 3. Działalność oficjalna

Organizując pierwsze pokazy i dyskusje, stowarzyszenie nie miało jeszcze zamkniętych spraw formalnych, nie uzyskało oficjalnej rejestracji.

„[...] [P]rowadziliśmy — wspominał Toeplitz — heroiczne boje z komisariatem rządu, by zarejestrować Stowarzyszenie. Władze sanacyjne patrzyły na nas z nieufnością i wreszcie po długich targach zgodziły się na danie »Startowi« osobowości prawnej pod warunkiem jednak zmiany niebezpiecznego słowa »propaganda« na niewinne słowo »miłośnik«<sup>1</sup>.

Było to o tyle zaskakujące, że termin „propaganda” miał wówczas dużo bardziej neutralne konotacje niż dziś (działał wówczas na przykład oficjalny Instytut Propagandy Sztuki), z drugiej strony, słowo to było zarezerwowane dla instytucji państwowych, a władze mogły chcieć uniknąć konfuzji. Oficjalnie Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, jak odtąd brzmiała jego oficjalna nazwa, zostało zarejestrowane przez Komisariat Rządu ponad rok po spotkaniu założycielskim, 14 sierpnia 1931 roku<sup>2</sup>. Walne zgromadzenie wybrało pierwszy zarząd stowarzyszenia na dwuletnią kadencję. Prezesem został Eugeniusz Cękałski, wiceprezesem Jerzy Toeplitz, funkcję sekretarza objął Władysław Brun, a opiekę nad finansami Wanda Jakubowska<sup>3</sup>.

Oprócz spotkań dyskusyjnych stowarzyszenie od początku prowadziło wewnętrzną pracę samokształceniową. Powołało sekcje, które miały zajmować się „opracowaniem poszczególnych zagadnień z zakresu techniki, teorii i organizacji kina”<sup>4</sup>. Analizowano wspólnie taśmy filmowe, do wygłoszenia wykładów zaproszono Brunona Bredschneidera (vel Bretsznajdera)<sup>5</sup>, wszechstronnego filmowca, cenionego za umiejętności warsztatowe, który popularyzował zagadnienia techniki filmowej m.in. w ramach cyklu „Filmujemy” w ilustrowanym dwutygodniku filmowo-teatralnym *Kino Teatr* w 1929 roku. Planowano szerokie działanie sekcji samokształceniowej, którą zajmować miał się Kazimierz Haltrecht. Na zebraniach zarządu omawiano uruchomienie kursów prowadzonych przez Cękałskiego, Toeplitza, Wohla, Forda i Haltrechta, których celem miało być „wyszkolenie fachowców, a nie popularne wykłady dla laików”<sup>6</sup>. Wiązało się to jednak z koniecznością kupna taśmy i wynajęcia laboratorium, a więc wprowadzenia dodatkowych opłat — trudno powiedzieć, czy coś wyszło z tych planów. Podobnie niejasny jest faktyczny zakres działania sekcji młodzieżowej, która miała organizować pokazy rozrywkowe i naukowe „wzorowane na typie poranków dla dzieci w Filharmonii z objaśnieniami i wykładami w dziedzinie muzyki”<sup>7</sup>. Sekcja planowała zająć się

kwestią wpływu kina na dzieci i ewentualnie przeprowadzać ankiety w różnych sprawach. Zagadnieniami młodzieżowymi w „Starcie” zajmowała się Stefania Heymanowa, która na temat filmów dla młodzieży zabierała głos również publicznie<sup>8</sup>. W ramach działań wewnątrzorganizacyjnych w Polskim Instytucie Filmowym urządzano zamknięte wieczory dyskusyjne wyłącznie dla członków. Spotykano się również mniej formalnie, w kawiarniach czy w willi Toeplitzów w Otrębusach, w niedzielne popołudnia, które kontynuowały tradycję salonów mieszczańskich<sup>9</sup>, a także w innych mieszkaniach prywatnych, w tym u Haltrechta (gdzie miała zostać wykonana jedna z niewielu zachowanych fotografii ukazująca członków „Startu”<sup>10</sup>).

Trudno powiedzieć, na ile zasadne jest omawianie twórczości filmowej startowców w związku z samą organizacją. Stowarzyszenie nie zapewniało dobrej platformy do twórczości filmowej na szeroką skalę, nie takie też były jego podstawowe cele. Członkowie, którzy mieli ambicje praktyczne, realizowali je gdzie indziej. Nie ulega jednak wątpliwości, że wielu aktywnych członków „Startu” dążyło do tworzenia własnych filmów. Stosowali przy tym bliską sobie formułę działania kolektywnego. „[...] Propagujemy twórczą pracę zespołową: dyskutujemy i opracowujemy wspólnie, naturalnie, w węższym o wiele kole, scenariusze, Drehbuchy, a nawet realizujemy w ten sposób filmy do końca”<sup>11</sup> — deklarował w wywiadzie Cękałski. Realizacja i rozpowszechnianie filmu wymagało znacznych środków, których nie dało się pozyskać ze składek. Aleksander Minorski wspominał, że był niezamożnym studentem — nie mógł myśleć o kamerze filmowej ani nawet o aparacie fotograficznym<sup>12</sup>, zabrał się więc do pisania „dla filmu i o filmie” i, jak twierdzi<sup>13</sup>, otrzymał nawet pierwszą nagrodę za scenariusz filmu z życia warszawskich rzemieślników. Film miał nosić tytuł *Łatki* i opowiadać m.in. o szewcach, którzy naszywają niezliczone łatki na zniszczonych butach. „Cała Wola biła łatę na łące — i na obuwiu, i na odzieży, i na dachach swych drewniaków-mieszkań — łatała swą nędzę jak mogła. Wszystko to chciałem pokazać na filmie”<sup>14</sup>. Nie było jednak środków na realizację, więc tekst został przekształcony w fotoreportaż i opublikowany, jak twierdzi, w *Świecie*<sup>15</sup>. Napisał również niezrealizowany reportaż filmowy o bezdomnych dzieciach. Śladem takich okolo-startowych prób scenopisarskich jest również nowelka scenariuszowa Jerzego Gietlinga „Zima” opublikowana w 1932 roku w *Kinie*<sup>16</sup>.

W dotychczasowych opracowaniach przyjęło się wiązać mocniej ze stowarzyszeniem serię zdjęć kronikarskich nazwanych, zgodnie z ówczesną modą na sztukę faktu, reportażami. W kontrze do obecnych na ówczesnych ekranach oficjalnych kronik chodziło o pokazanie, że tzw. aktualności mogą również prezentować wartości artystyczne (zdjęcia dokumentalne były też najtańsze w realizacji). „Usiłowaliśmy pokazać na ekranie obrazy, które by odtwarzały życie, sceny i typy chwytane na gorąco” — wyjaśniała Jakubowska<sup>17</sup>. To właśnie ona oraz Jerzy Zarzycki, Eugeniusz Cękałski i Tadeusz Kowalski przy pomocy wypożyczonej kamery sprężynowej sfilmowali życie wielkiego warszawskiego targowiska Kercełak,

wścigi konne na Służewcu, próbowali uchwycić liryczny nastrój jesiennego parku (*Reportaż nr 1*), a Jerzy Toeplitz z Jerzym Zarzyckim zrealizowali materiał filmowy o wsi podolskiej w okolicach Stanisławowa (*Reportaż nr 2*)<sup>18</sup>. Pierwszy reportaż został wyprodukowany pod auspicjami Kape-film, jednego z ośrodków produkcyjnych zajmujących się filmem dokumentalnym, i prezentowany był w kinie Colosseum; drugi został uznany za raczej nieudany i chyba nie był rozpowszechniany. W 1931 roku Tadeusz Kowalski wraz z Jerzym Zarzyckim, dzięki wsparciu Towarzystwa Słuchaczy Architektury, sfilmował doroczny warszawski bal studentów architektury Politechniki Warszawskiej, gdzie Kowalski studiował. W tej etiudzie próbowali urzeczywistnić swoje autorskie koncepcje kinegrafiki<sup>19</sup>. Nie wspominając o żadnym z dwóch reportaży, do filmów stworzonych przez kolektyw startowy Cękałski zaliczył *Dziś mamy bal* (Jerzy Zarzycki, Tadeusz Kowalski, 1931), *Morze*, (real. Wanda Jakubowska, Jerzy Zarzycki, Stanisław Wohl, 1933<sup>20</sup>), *Czerwiec* (1933, filmografie podają, że film został wyprodukowany przez „Krağ”) oraz *Lato ludzi* Karola Szołowskiego i Stanisława Wohla (1933). Cękałski za przejaw grupowych okołostartowych wysiłków uznał opracowanie scenariuszowe powieści Juliusza Kaden-Bandrowskiego *Czarne skrzydła*, które ocenił jako ich „stanowczo najlepszy drehbuch”<sup>21</sup>. Do jego realizacji powołano na początku 1933 roku spółdzielnię pracy „Krağ”, w skład której weszli między innymi Cękałski, Jakubowska i Wohl, przy wsparciu Aleksandra Zelwerowicza. Miał to być „pierwszy film w Polsce realizowany kolektywnie”<sup>22</sup>. Nigdy jednak nie powstał.

Marzący o karierze filmowców startowcy musieli zbierać własne fundusze, pożyczając pieniądze, a nawet sprzedając zegarki<sup>23</sup> lub, częściej, poszukiwać wsparcia rozmaitych instytucji i wypożyczyć sprzęt, podejmować swoje próby filmowe. Często przy tym ze sobą współpracowali w różnych konfiguracjach, jak przy powszechnie uznanym za nieudane<sup>24</sup> *Przebudzeniu* Aleksandra Forda (1934), w realizację którego zaangażowani byli Wohl, Jakubowska, Haltrecht, Minorski i Perski<sup>25</sup>. Stowarzyszenie — nie mogąc wesprzeć aspiracji produkcyjnych — było jednak dobrym narzędziem towarzyskim do współpracy, prezentacji i popularyzacji wyników pracy.

Wróćmy więc do kwestii publicznych pokazów. Po rejestracji stowarzyszenie rozpoczęło działalność popularyzatorską na szerszą skalę. Jego celem było propagowanie nielicznych filmów uznawanych przez nich za wartościowe. Jakie filmy promował „Start” w swojej oficjalnej działalności?<sup>26</sup> Niejako oficjalną inauguracją działalności stowarzyszenia po jego formalnej rejestracji był pokaz filmowy, który odbył się na początku grudnia 1931 roku — już nie w zamkniętej salce Instytutu Filmowego, ale w kinie z prawdziwego zdarzenia (Styłowy). Z uwagi na obłożenie sali przez filmy repertuarowe pokazy te, nazywane „porankami filmowymi”, odbywały się w niedziele przed rozpoczęciem zaplanowanych seansów. Na początek zaprezentowano dwa „awangardowe dźwiękowce”: komedię *Człowiek, który szuka swojego mordercy* Roberta Siodmaka (*Der Mann, der seinen Mörder sucht*, 1931)

i *Romans sentimentalny* (*Romance Sentimentale*, Grigorij Aleksandrow, Siergiej Eisenstein, 1930)<sup>27</sup>. Gwoździem programu z pewnością był ten drugi tytuł — dwudziestominutowa impresjonistyczno-surrealistyczna dźwiękowa etiuda, którą startowcy się zachwycali. Robili nawet jej wtórne scenopisy<sup>28</sup>, a ci, którzy mieli ambicje realizacyjne, pozostawali pod jej przemożnym wpływem<sup>29</sup>. W przezwie między projekcjami cele „Startu” i pomysł na pokazy filmowe przedstawił Władysław Brun. Zadowolony z frekwencji Toeplitz komentował: „Nadkomplet publiczności dowodzi najlepiej, że wbrew wszelkim pesymistycznym twierdzeniom Warszawa interesuje się nie tylko gwiazdami, ale i prawdziwą sztuką filmową”<sup>30</sup>.

Drugi oficjalny poranek filmowy „Startu” odbył się w kinie Stylowy 21 lutego 1932 roku. Po poprzedniej prezentacji dwóch filmów dźwiękowych uznanych przez organizatorów za awangardowe postanowiono zwrócić uwagę na ewolucję formalną i tematyczną kina ku filmowi artystycznemu. Chodziło o nauczenie widza wychwytywania istotnych wartości sztuki filmowej. W pokazie w zatytułowanym „1915—1931” zestawiono ze sobą przedrewolucyjny rosyjski film *Silniejsza niż miłość* (*Zołotoj wicher*, Piotr Czardynin, 1916/1917)<sup>31</sup> z *Symfonią przemysłową* Jorisa Ivensa (*Philips-Radio*, 1931), będącą innowacyjnym stylistycznie reportażem z fabryki Philipsa w Eindhoven. Idea przyświecająca zestawieniu awangardowego reportażu z filmem przeszłości polegała na wydobyciu pierwiastków twórczych w realizacji Ivensa: jakości zdjęć i oświetlenia, rytmu montażowego, muzyki, sposobu ukazania robotników itp. Film rosyjski, ponury i pełen dramatycznych sytuacji i trupów, wzbudzał podobno wesołość widzów<sup>32</sup>, a prezentacja obrazu holenderskiego twórcy zdezorientowała niektórych komentatorów.

Sprawa tego, a nie innego zestawienia filmów — pisał Toeplitz — została omówiona w prelekcji poprzedzającej pokaz [...], którego zadaniem było przykładowe wykazanie widzowi, jakie pierwiastki w dziele filmowym są oryginalne, jakie przypadkowe bądź zapożyczone z innych gałęzi sztuki, w konkretnym wypadku — z teatru i literatury. Publiczność interesująca się sztuką filmową nie powinna poprzestawać na oglądaniu rzeczy najnowszych, ale spojrzeć od czasu do czasu na rozwój kina z perspektywy historycznej<sup>33</sup>.

Chociaż taka technika programowania była właściwa zachodnioeuropejskim projekcom klubowym, to w polskich warunkach, gdzie stare filmy nie były rozpowszechniane, stanowiła istotną innowację.

Niemal rok później, w styczniu 1933 roku, w kinie Europa uczestnicy poranka mieli uczestniczyć w „wielkim pokazie filmowym”. Warszawska publiczność kinofilska mogła wówczas obejrzeć *Halo Berlin!*, *Halo Paryż!* (*All Berlin? Ici Paris!*, Julien Duvivier 1932) i *Europę* Stefana i Franciszki Themersonów (1932), będącą filmową ilustracją poematu Anatola Sterna. O pierwszym filmie Władysław Brun pisał, że nie sposób wyliczyć jego zalet<sup>34</sup>. W *Halo...* startowcom, którzy piętnowali zubożenie kina pod wpływem dźwięku („teatralizację”), podobało się wykorzystanie mowy w dwóch językach — niemieckim i francuskim (również ze

złym akcentem) — i ilustracja muzyczna zharmonizowana ze zdjęciami i montażem<sup>35</sup>. Ilustrujący poemat Anatola Sterna film Themersonów, zrealizowany już nie metodą domową jak *Apteka*, ale wyprodukowany przez firmę Edmunda Byczyńskiego, stanowiła ewenement na tle przeważnie jałowej rodzimej produkcji, a zatem jego popularyzacja wpisywała się w misję popierania wszelkich eksperymentów w dziedzinie filmu, zwłaszcza nielicznych polskich prób w tym zakresie. Ich drugi film został przyjęty zdecydowanie lepiej, choć nie bez zastrzeżeń. *Europa* została uznana za film dobry, ale błędnie starający się zilustrować dzieło literackie, bez kośćca — morze obrazów, naiwność symboli, z dużymi wpływami uznawanego wówczas za epigoński kierunku filmu abstrakcyjnego. Doceniono jednak próbę stworzenia polskiego filmu artystycznego<sup>36</sup>.

Kolejne polskie realizacje zaprezentowano również w kwietniu 1933 roku w ramach poranka „Krótki metraż”. Uwarunkowania produkcyjne nie pozwalały aspirującym do arcyzmu filmowcom na realizację bardziej rozbudowanych form, toteż celem było zwrócenie uwagi na te filmy puszczane zazwyczaj jako dodatek (nadprogram) do filmów fabularnych i „przekonanie publiczności, że w filmie każdy rodzaj jest dobry i każdy może mieć cechy arcyzmu [...]”<sup>37</sup>. Zaprezentowano wówczas *Nad ranem* Forda, *Pędzel i dłuto* Antoniego Bohdziewiczza i Stanisława Lipińskiego (*Le ciseau et le pinceau*, 1932) oraz *Dziś mamy bal* Zarzyckiego i Kowalskiego. Dodatkowo przedstawiono uznane za wartościowe materiały zagraniczne. Widzowie obejrzeli dodatek Paramountu *Pogrzeb prezydenta Doumera* (niezidentyfikowany), który miał demonstrować doskonałość zdjęć kronikarskich (jako przeciwieństwo polskich kronik filmowych), nastrojową impresję *Symfonia morza* (niezidentyfikowany), jak również dwa filmy muzyczne: uwerturę do *Wilhelma Tella* (*Das Weltkonzert II. Ouvertüre zu der Oper Wilhelm Tell von G. Rossini*, Eberhard Frowein, 1932[?]) i *Tańce węgierskie* Oskara Fischingera<sup>38</sup>. Drugi poranek poświęcony postępowej twórczości polskiej odbył się w listopadzie tego samego roku w kinie Splendid. Tam również zastosowano zasadę temporalnego kontrastu w programowaniu. Pokaz pt. „Film polski 1916—1933” obejmował szlagierową produkcję wytwórni Sfinks *Arabellę z Polą Negri* (Aleksander Hertz, 1917) oraz filmy współczesne: *OR — Obliczenia Rytmiczne* Jalu Kurka (1933), *Europę i Aptekę* Themersonów, *Czerwiec* Cękalskiego, *Głuche drogi* (1933) Wacława Radulskiego oraz *Morze*<sup>39</sup>. Takie zestawienie uznano za ciekawe, ale sam program za nieudany z uwagi na zbyt dużą różnicę pomiędzy filmami (słabość tę omawiano nawet na spotkaniach wewnętrznych, ale z powodu braku dodatkowych tytułów niemożliwe było rozbudowanie programu).

W swojej kinofilii startowcy mocno sprzeciwiali się dominującemu wśród szerokiej publiczności zainteresowaniu popularnymi aktorami i aktorkami pierwszoplanowymi. Tę koncentrację na aktorkach i aktorach nazywano „gwiazdomanią”, „szaleństwem gwiazdzistym” i oskarżano o to, że przysłania ona istotne wartości formalne sztuki filmowej (postulowano zatrudnianie mało znanych aktorów lub

naturisztów)<sup>40</sup>. W dowcipnym wierszyku zamieszczonym w *Kinie* — antycypując idee polityki autorów — tak ujęła to Stefania Heymanowa: „Dość tego! Protestuję! / Od dziś — nowa era, / wprowadzam inną modę: / kult dla reżysera”<sup>41</sup>. Jednym z reżyserów, których zdaniem startowców warto było objąć kultem, był zaś René Clair. Ceniono go za twórcze wykorzystanie dźwięku — odejście od „teatralizacji” (czyli od filmu opartego jedynie na realistycznym wykorzystaniu dźwięku), ograniczenie liczby dialogów i wprowadzenie asynchronizmu wizualno-dźwiękowego. Dodatkowym asumptem było tu też życzliwe podejście do problematyki społecznej. „Bezmyślny pęd zdyszanych opon / Niech gniecie asfalt, niechaj wre / Banknotów burza nad Europą! / Niech trwa za złotem żłudny pościg, / A niech pochmurne nasze dni / Rozjaśni szczęściem błysk wolności! / À nous, à nous la liberté!” — pisał startowiec Eugeniusz Żytmirski w wierszu *Niech żyje wolność* na cześć Claira (*À nous, à nous la liberté!*, 1931)<sup>42</sup>. W 1933 roku „Start” objął protektorat nad imprezą nazwaną „Festival René Claira”. Zorganizowano ją w ramach akcji promocyjnej z okazji wprowadzenia na ekran komedii *14 lipca* (*Quatorze Juillet*, 1933). Festiwal składał się z dwóch wydarzeń. Poranka filmowego w kinie Światowid, na którym zaprezentowano *14 lipca* oraz, być może we fragmentach, *Pod dachami Paryża* (*Sous les toits de Paris*, 1930) i *Niech żyje wolność*. Drugim wydarzeniem „festiwalu” był wieczór dyskusyjny o twórczości Claira<sup>43</sup>.

Dla jednej gwiazdy startowcy czynili wyjątek: dla Charlie Chaplina. Ta postać była niezwykle popularna w kręgu lewicy literackiej i artystycznej lat 20., również w Polsce<sup>44</sup>. Na początku lat 30. mogło się już wydawać, że jego filmy należą do innej epoki. Jerzy Toeplitz wielkości Chaplina upatrywał jednak nie w wartościach formalnych jego filmów, które uznawał za anachroniczne, ale w stronie tematycznej i doskonałości chaplinowskiej pantomimy: „To nie są już błahe komedyjki, ale utwory świadomego swych zamierzeń twórcy, autora — chociaż to brzmi może przesadnie — apostoła, głoszącego światu przykazanie miłości biednego, krzywdzonego człowieka”<sup>45</sup>. To właśnie ten autorski charakter filmów Chaplina i skupienie na życiu grup wykluczonych było tym, co startowcy cenili. W lutym 1933 roku wypadało dwudziestolecie pracy twórczej Chaplina. Z tej okazji w kinie Majestic „Start” zorganizował poranek „Chaplinada”, na którym zaprezentowano dwuaktówki serii *Keystone*, *Essenay* i *Mutual*, m.in. film *Chaplin jako torreador* (parodia *Carmen*, *Burlesque on Carmen*, 1915) oraz fragmenty z *Brzdąca* (*The Kid*, 1921). Pokaz poprzedzało słowo wstępne i recytacja wierszy w wykonaniu aktora i współzałożyciela „Startu” Henryka Ładosza<sup>46</sup>.

Dobór filmów prezentowanych na porankach — biorąc poprawkę na ich dostępność — odzwierciedlał wyobrażenie startowców o wartościowych i godnych popularyzacji filmach. A jak wyglądały inspiracje teoretyczno-filmowe, które kształtowały ich aparat pojęciowy?



## 4. Inspiracje i poglądy teoretyczne

Polscy kinofile i kinofilki zarówno do twórczości filmowej, jak i pisarstwa teoretycznego mieli utrudniony dostęp. Jedynym większym tekstem teoretycznofilmowym w języku polskim była *Dziesiąta Muza* Karola Irzykowskiego. Startowcy fascynowali się nowymi prądami, w tym nowinkami z Rosji sowieckiej, nową teorią montażu i jej praktycznymi zastosowaniami. Adolf Rudnicki wspominał, że przed wojną przez długie lata bezskutecznie marzył o obejrzeniu filmu *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925). Ze skupieniem słuchał opowieści Kazimierza Haltrechta, który niedostępne filmy rosyjskie znał z opisów w rosyjskiej prasie, do której miał dostęp<sup>1</sup>. W rodzimych pismach o kinematografii sowieckiej donosiła między innymi *Dźwięnia*<sup>2</sup> i komunistyczny *Miesięcznik Literacki*, komentujący nieliczne pokazywane filmy radzieckie i krytykujący mechanizmy cenzury filmowej<sup>3</sup>. W 1930 roku wydrukował tekst *O twórczości reżysera filmowego* Wsiewołoda Pudowkina. Dominowała jednak kultura niedoboru. Toeplitz wspominał, że wypowiedzi na temat teorii i estetyki filmu formułowane przez radzieckich twórców dochodziły do Polski drogą okrężną, do roku 1933 przez Niemcy albo przez francuską i angielską prasę — tak jak książka Pudowkina o reżyserii dostępna w Polsce w nielicznych egzemplarzach w niemieckim tłumaczeniu<sup>4</sup>. Również po niemiecku czytano książki Béli Balázsa, którego koncepcja mocno wpłynęła na startowców poglądy na kino<sup>5</sup>. Jerzy Toeplitz wspominał:

Te wszystkie złote myśli zbierano pieczołowicie, starając się odtworzyć z przypadkowo docierających do nas urywków i fragmentów — systemy i rozbudowane teorie. Dużo zapewne w tej rekonstrukcji było fantazji i dowolności, ale pewne podstawowe prawdy, dotyczące zwłaszcza twórczej roli montażu, narracji obrazowej, wygrania elementów dramaturgicznych za pomocą skrótów, przyjmowane były w sposób prawidłowy. Później te właśnie odkrywane prawdy natury estetycznej służyły jako odskocznia dla wypowiedzi polskich krytyków i publicystów<sup>6</sup>.

I tak Cękałski przyznawał w jednym z wywiadów:

Większość z nas bliska jest np. koncepcji Béli Balázsa o swoistym języku doznań filmowych. Staramy się koncepcję tę konsekwentnie rozwinąć i rozszerzyć na film dźwiękowy. Zwalczamy tę osławioną „stuprocentowość” dźwięku, polegającą na niewolniczym dreptaniu za realnościami sytuacyjnymi<sup>7</sup>.

Inspiracje docierającą okrężnie teorią montażu, zwłaszcza Pudowkinem, jak również teorią Balázsa, można odnaleźć w tekstach startowców. Przykładem może być rozprawa *O montażu* Cękałskiego, którą napisał w okresie formowania się „Startu”<sup>8</sup> (i która stanowiła dla startowców podręcznik<sup>9</sup>) — sądząc

po jej opublikowanej dwa lata później wersji pt. *ABC taśmy filmowej*. Było to przetworzenie ówczesnych „wielkich teorii”. Za Balázsem z *Człowieka widzialnego* rozwija Cękański wyobrażenie o filmie jako języku, metodzie pozasłownego wypowiedziania się. Z Pudowkina czerpie (nie przejmując dokładnie jego typologii) teorię montażu, wyróżniając między innymi: „montaż kontrastów, montaż uczuć niewspółmiernych, montaż symbolów, montaż sugestywny”. Za Pudowkinem powtarza również przekonanie, które Regina Dreyer nazwała „zasadą apriorycznego scenariusza”<sup>10</sup>. Pudowkin, w przeciwieństwie chociażby do Eisensteina (ten uważał, że scenariusz hamuje natchnienie reżysera), był zdania, że scenariusz powinien być rygorystyczny i ściśle powiązany z planem montażowym, któremu podporządkowany jest moment samej realizacji filmu. Trzecia część opublikowanego szkicu zawiera rozważania nad dźwiękiem wyraźnie inspirowane takimi pojęciami Balázsa jak „zbliżenia głosowe” czy „perspektywa dźwiękowa”, omówione w *Duchu filmu*. Rosyjskie inspiracje są uchwytne, chociaż mniej wyraźne, nawet u Tadeusza Kowalskiego, który rozwijał własną teorię kinegrafiki<sup>11</sup>. Poszukując cech specyficznie filmowych, autor odżegnuje się od teatralności, naturalizmu i psychologizmu, skłaniając się za Kuleszowem ku specyfice istoty widzenia filmowego i czasu (ruchu) oraz montażu. Pisze o roli rytmu (roli powtórzeń), kontrapunktu montażu skojarzeniowego i intelektualnego. Lektury te były też aplikowane do aparatu krytycznego. Przykładowo Toeplitz narzekał, że w kinie polskim dominuje montaż logiczny, a nie ma tego, co Balázs nazywa „montażem psychologicznym”<sup>12</sup>. O *Dziesięciu z Pawiaka* (Ryszard Ordyński, 1931) pisał z kolei, że montaż Gniazdowskiego „nie jest ani literacki, ani logiczny, ani psychologiczny, ani estetyczny, a po prostu — przypadkowy”, taśmę posklejano jak popadło<sup>13</sup>. Uwrażliwienie na sprawy montażu, kluczowego w startowców rozumieniu kina (zgodnie zresztą z duchem czasów) było ważnym celem w ich walce o podniesienie kultury widza. W *Małej encyklopedii filmowej* publikowanej w efemerycznym dziale redagowanym przez startowców w *Głosie Stolicy* poświęcili mu osobne hasło:

Montażem nazywa się zestawienie, połączenie obrazów filmowych w uporządkowaną całość. [...] Jeżeli ułożenie scen ma jakiś sens specjalny, jeżeli montaż rozwija się rytmicznie, celowo, jeżeli scena wynika z siebie logicznie, jeżeli wiąże się obrazowo czy uczuciowo — mówimy wtedy, że montaż stoi na wysokim poziomie<sup>14</sup>.

Ich poglądy oczywiście nie stanowiły monolitu i ewoluowały (o czym za chwilę). Niemniej interesowali się potencjałem filmu jako sztuki i poszukiwali tych specyficznych dla sztuki filmowej elementów, w czym szli w ślad za Pudowkinem i Balázsem. Ale szli w coraz bardziej odmiennych kierunkach, co wiązało się z różnicami zdań na temat społecznej funkcji kina.

Relacje wspomnieniowe zaświadczają, że w łonie członków stowarzyszenia ścierały się różne sposoby widzenia kina, ogólnie odzwierciedlając treść sporu pomiędzy filmem treściowym a abstrakcyjnym. Zakres ówczesnych debat syntetycznie

uchwycił po latach Jodłowski: „Dyskusje były namiętne i głównie obracały się wokół problemu, jaki powinien być film: użyteczny, atrakcyjny czy formalny”. Różnica zdań dotyczyła zatem tego, czy propagować tzw. film czysty, dostępny — jeśli chodzi o kompetencje odbiorcze — wąskiej grupie elit intelektualnych, czy dobrze zrobione „kino środka”, czy też należy jeszcze uwzględnić kryterium postępowej treści. Z czasem doszło do krystalizacji i polaryzacji stanowisk.

Pamiętam dobrze — mówił Stefani Beylin Jerzy Toeplitz — burzliwą dyskusję w mieszkaniu Cękalskich. Wanda Jakubowska, Gienio Cękalski i ja broniliśmy naszego stanowiska — filmu użytkowego o treści społecznej, zwalczaliśmy sztukę dla sztuki. Innego zdania byli Jerzy Zarzycki, Tadeusz Kowalski i [...] Mieczysław Chojnowski, którzy hołdowali filmowi awangardowemu. Pamiętam, że po wielogodzinnej dyskusji posprzecaliśmy się wtedy i każdy pozostał przy swoim. Nastąpiło wówczas między nami coś w rodzaju rozłamu. Cały ciężar organizacji „Startu” podjęła nasza trójka: Wanda, Eugeniusz i ja<sup>15</sup>.

Musiałoby to być w okolicach walnego zgromadzenia jesienią 1931 roku, jako że do władz nie weszli wtedy dwaj aktywni założyciele: ani Kowalski, ani Zarzycki.



Il. 4

Ślady tych sporów kularowych można odnaleźć w wypowiedziach prasowych. Swoje poglądy Kowalski wyłożył w tekście „O elementach kina czystego” — opublikowanym jako oficjalna wypowiedź „Startu”<sup>16</sup>. Jak już sygnalizowałem, uruchamiając w nim wspólny dla całego środowiska aparat pojęciowy wywiedziony z teoretyków radzieckich i Balázsa (przywoływał też wiele przykładów filmów sowieckich), ale swoją analizę środków wyrazowych i tendencji rozwojowych kina prowadził ku konkluzji podkreślającej stronę formalną. Rozbudowane „metody inscenizowania przestrzeni” osiągnęły jego zdaniem punkt kulminacyjny u Fritza Langa i Roberta Wiene, teraz istotne jest, a w jego ocenie konieczne, „wyzwolenie czystej kinegrafiki”. Nie oznacza to zwrotu ku kinu abstrakcyjnemu,

lecz wyzyskaniu środków specyficznie filmowych, wynikających z właściwości medium — zwłaszcza potencjału obiektywu i montażu. Kowalski preferował odejście od anegdoty w kierunku eksploracji potencjału skojarzeń (zapewne w duchu surrealizmu) i rytmu:

Tak ujmowany film zbliża się technicznie do muzyki, stanowiąc rytmiczną wizualność ruchu, kształtowaną na podobieństwo frazy muzycznej. Wyrażanie filmu poprzez ruch ekspresyjny, traktowany jako promotor emocji, pozwala na niezależność od wszystkich sztuk, od wszystkich tematów i interpretacji. [...] Wszystkie rodzaje kombinacji dramatycznych zostały nam już przedstawione nieskończoną ilość razy. Wyłania się obecnie możliwość odrodzenia filmu. Kino staje się tym, czym jest w samym założeniu: dynamiką wolną od balastu psychologii i naturalizmu, dynamiką samą w sobie<sup>17</sup>.

Kowalski zatem określił się jako zwolennik takiego kina, które wydobywa „odrębne piękno kinegraficznej wizualności”, rezygnuje zaś z fabularności<sup>18</sup>. Tym sytuował się w nurcie formalnych poszukiwań estetycznych, rozwijanych przeciw kinu popularnemu.

Toeplitz z kolei przedstawił swój odmienny pogląd w artykule „Prawda filmowa”<sup>19</sup>, przeciwstawiając się filmom abstrakcyjnym, „talmudycznie nowoczesnym”, tworzącym dla „kast uprzywilejowanych”, a zwłaszcza dla samych twórców — nie widzów. Deklarował preferencję filmów „handlowych”, które jednocześnie są sztuką. Jako przykład podawał *Samotnych* Fejosa (pokazanych przez „Start” w Instytucie Filmowym) i *Pod dachami Paryża* Claira. Odwołując się do filmów Claira, Fejosa i Kinga Vidora, twierdził, że „kino nie dla widza jest absurdem i że widzowi nie jest wszystko jedno, czy ogląda jakieś atematowe drgania smug świetlnych, czy żywych ludzi, przeżywających jakąś historię z tego świata, a nie z nierealnych krain abstrakcji czy nadrzeczywistości”. Takie kino jest antyspołeczne, podczas gdy „film społeczny nie ucieka od rzeczywistości, od rzeczy codziennych i zwykłych, stara się w życiu znaleźć prawdy, które głosić trzeba”. Nie chodzi od razu, jak zastrzeżał, o filmy o robotnikach i ubogich dzielnicach, ale o takie, które oddają prawdę życia. „Kino, sztuka społeczna, musi być przede wszystkim sztuką rzeczywistości”<sup>20</sup>. Społeczna funkcja kina, a co za tym idzie wzorcowa forma estetyczna, stała się najbardziej palącą kwestią w ówczesnych dyskusjach. A zatem Toeplitz opowiadał się za poruszającym ważne problemy artystycznym kinem środka.

Sformułowanie „film społecznie użyteczny” nie pojawia się jednak w przeanalizowanych przeze mnie źródłach<sup>21</sup>. Jak jednak pokazują przywołane relacje, o użyteczności wewnątrz stowarzyszenia dyskutowało się niemal od początku. Dyskusje o społecznej funkcji kina, jak wspominał Jodłowski, przybrały ostrzejszą formę wraz z wejściem do stowarzyszenia „grupy marksistowskiej”, czyli gdzieś na przełomie 1931 i 1932 roku. W publicznej komunikacji stowarzyszenia tematyka „filmu użytecznego” po raz pierwszy mocno wybrzmiała w nowym sezonie filmowym pod koniec 1932 roku. Po kolejnym walnym zgromadzeniu stowarzyszenia ogłoszono, że nowym hasłem „Startu” w trzecim roku jego

**BELA BALAZS**

Der  
Geist  
des  
Films

**VERLAG WILHELM KNAPP HALLE / SAALE**  
MOLKENTHIN



II. 6



II. 7

działalności będzie „**Walczymy o film użyteczny!**”<sup>22</sup>. Miało ono być propagowane wśród polskiej publiczności na wieczorach dyskusyjnych, pokazach filmowych i w działalności prasowej<sup>23</sup>. Gdy przyjrzeć się wypowiedziom na ten temat, okazuje się, że nie było pełnej zgody, co do treści tego hasła.

Zdaniem Toeplitza grupa „marksistowska” rozumiała je jako prymat filmu o nastawieniu politycznym, „budzącego nastroje rewolucyjne”. Bachrach tak referował jej poglądy:

„film społecznie postępowy” — dobry pod względem artystycznym i politycznym zarazem, to było nierozzerwalne. Walka z branżą, krytyka ich filmów, była nie tylko estetyczna, ale i polityczna — skierowana przeciw kapitałowi, od którego trzeba film uwolnić<sup>24</sup>.

Tony takie można odnaleźć też w wypowiedziach Władysława Bruna<sup>25</sup>. Ciekawie, w duchu analizy materialistycznej, zwracał on uwagę, że czysto estetyczna analiza kondycji ówczesnej kinematografii (miałkość tematów, sensacja, marnowanie talentów aktorskich i reżyserskich) nie wystarczy, ponieważ determinanty są pozaestetyczne — ekonomiczno-społeczne. Problemu upatrywał w dominacji prywatnego kapitału, „dyktatury finansistów” w kinematografii, która ignoruje szansę na wykorzystanie masowej popularności kina w imię rozwoju społecznego. Publiczność przyjmuje te treści bezkrytycznie, często zmieniając pod ich wpływem swoje poglądy. Siła oddziaływania kina jest dużo większa niż literatury czy teatru; sugestywne oddziaływanie kina pozwala zmienić poglądy widza. Daje to szansę — jak na razie niewykorzystaną — dla pracy wychowawczej przez artystę. „Możliwości są olbrzymie. I właśnie tylko z racji tych możliwości, tkwiących potencjonalnie w bezpośredniości władania i oddziaływania ekranu na masę — film jest sztuką *par excellence* społeczną”<sup>26</sup>. Film jest jednak, jak to ujmował obrazowo, olbrzymem związanym niczym Guliwer wśród Liliputów. Nic — zdaniem Bruna — nie zrobiono, by ten społeczny potencjał wykorzystać. Zamiast tego serwuje się ludziom „bzdury przyprawione tuzinkową romantyką”. Społeczną zaś byłaby w jego ocenie „sztuka mas, operująca brutalną rzeczywistością, świadoma swoich wartości i zadań”.

Dla tych członków „Startu”, których Toeplitz zaliczył do grupy nazwanej przez niego „radykalną”, użyteczny miał być film „budzący intelektualnie, który nie miał »spływać po widzu«, ale pobudzać go”<sup>27</sup>. Tak też ujmowała to Jakubowska: „Znaczyło to, że jeżeli widz przychodził do kina, to miał z niego wyjść o coś tam bogatszy: o jakiś błysk wyobraźni, o odruch dobroci, miał wyjść z tego kina szlachetniejszy czy wrażliwszy, czy — bo ja wiem — mądrzejszy”<sup>28</sup>. Sam Toeplitz, kiedy stowarzyszenie wysunęło publicznie hasło filmu użytecznego, znacznie złagodził swoje stanowisko w stosunku do poglądów prezentowanych w cytowanym tekście „Prawda filmowa” z 1930 roku. Wypowiadał się w sposób dużo bardziej umiarkowany i inkluzywny, jednak również podkreślał pedagogiczne zadania filmu. Filmem użytecznym w ujęciu Toeplitza był taki, który skłania widza do myślenia. „Kino musi stać się sztuką użyteczną, a widz myślący

powinien wychodzić z kina z uczuciem całkowitego zadowolenia — zadowolenia nie tylko z doskonałej formy, ale i interesującej, dającej pewien materiał do przemyśleń treści”<sup>29</sup>. Jako przykłady dawał *Legion ulicy* Forda (1932), twórczość Chaplina, Claira, dokument *Turksib* Wiktora Turina i filmy przyrodnicze Jeana Painlevého. Nie przeciwstawiał już jednak kina użytecznego eksperymentom awangardy formalnej, lecz temu, co później Jodłowski nazwał „filmem atrakcyjnym” — świetnym warsztatowo, z dobrymi zdjęciami, grą aktorską, dźwiękiem, montażem, ale beztreściowym, w którym „zdolni nieraz reżyserowie spełniają funkcje czysto rzemieślnicze, opracowując w cudowny sposób historie, dla których określenie »błahe« jest zbyt miękkie i łagodne”<sup>30</sup>. Takim filmem była dla krytyka *Kuriera Polskiego* chociażby *Blond Venus* Josefa von Sternberga (*Blonde Venus*, 1932). Rozwijając to hasło, można więc stwierdzić, że w ujęciu Toeplitza — przynajmniej w przywoływanym tekście — chodziło o „film intelektualnie użyteczny”. Cękałski z kolei, określany mianem liberała, nie zabrał pisemnie głosu. Wyraźnie jednak bronił stanowiska, zgodnie z którym o wartości filmu decyduje przede wszystkim twórcze wykorzystanie filmowych środków wyrazu dla realizacji „koncepcji filmowej” (wyrażenia myśli lub narzucenia uczuć), a nie sama tylko wymowa ideowa<sup>31</sup>, co można zinterpretować jako zdystansowanie się wobec jedynie rewolucyjnych funkcji kina.

Wydaje się, że efektem kompromisu różnych frakcji stowarzyszenia była definicja opublikowana w 1932 roku. Film użyteczny to

[f]ilm wykorzystujący wszystkie zdobycze mowy filmowej dla osiągnięcia zamierzonego wzruszenia czy narzucenia zamierzonych idei. Film, którego twórcy są w zgodzie ze swym sumieniem społecznym (i to sumienie posiadają). Film, który nie fałszuje rzeczywistości, lecz ujmuje ją w formę uporządkowaną artystycznie<sup>32</sup>.

I to właśnie walka o tak rozumiane kino artystyczne, **kino, które wykorzystuje artystyczne środki wyrazu do przekazywania istotnych społecznie treści**, ukazuje naturę ówczesnej kinofilii zaangażowanej, jak wskazywałem na wstępie — tak charakterystycznej dla kultury filmowej lat 30.

Jak przekładało się to na politykę programowania pokazów? Jakie filmy uznano za użyteczne i zdecydowano propagować poprzez organizację? Pierwszym wydarzeniem pod nowym hasłem był wieczór dyskusyjny poświęcony filmowi sowieckiemu *Bezdomni* (*Putiowka w żizń*, Nikołaj Ekk, 1931), który uznano za „typowy film użyteczny”<sup>33</sup>. Wejście tego filmu na polskie ekrany było efektem liberalizacji polityki władz wobec filmów radzieckich w 1932 roku w związku z zawarciem paktu o nieagresji między Polską a zSRR. Dzięki temu zwiększył się import, a *Bezdomni*, *Turbina 50.000* (*Wstriechnyj*, Fridrich Ermler, Siergiej Jurkiewicz, 1932) i *Wioska nad Altajem* (*Odna*, Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, 1931) były pierwszymi radzieckimi filmami dźwiękowymi pokazanymi w Warszawie<sup>34</sup>. Dźwiękowce sowieckie uznawano wówczas za problematyczne, z uwagi na teatralizację kina pod wpływem wprowadzenia dźwięku i odejście



od stylistycznych rozwiązań Eisensteina czy Pudowkina, jednak za odkrywczą uznawano tematykę tych filmów — nastawienie na portretowanie rzeczywistości: problemu bezdomności czy realiów pracy<sup>35</sup>. Tytuły te weszły do repertuaru kin warszawskich, a we wprowadzaniu dwóch pierwszych filmów na ekrany pomagał dystrybutorom „Start”<sup>36</sup>.

Film Ekka opowiadał o bezdomnych dzieciach ulicy (*bezprizornych*) jako o problemie społecznym, z którym Związek Radziecki sobie radzi, co symbolizuje postać pełnego energii pedagoga. To zaangażowanie w bieżące problemy i charakter pedagogiczny filmu były atrakcyjne dla startowców. „[...] Rozmach artystycznej inwencji twórczej splata się z rozmachem tematyczno-wychowawczym. [...] Więcej takich filmów, a świat będzie lepszy!” — entuzjazmował się Brun w *Kinie*<sup>37</sup>. Anonimowy recenzent *Głosu Stolicy* (prawdopodobnie Jerzy Getling) podkreślał, że realistyczny temat w tym „wspaniałym wytworze sowieckiej sztuki kinematograficznej” nie dotyczy tylko Rosji, bo takie dzieci zalegają zaułki Berlina, Paryża i Warszawy<sup>38</sup>. *Bezdomnych* pokazywano w kinie Atlantic od połowy listopada<sup>39</sup>; z okazji premiery „Start” zorganizował dyskusję, która odbyła się w Klubie Urzędników Państwowych na Nowym Świecie (9 grudnia 1932 roku)<sup>40</sup>. Spotkanie zagaił Aleksander Ford — reżyser, który niedawno sportretował życie ulicznych gazeciarzy w *Legionie ulicy* i który uważał *Bezdomnych* za najlepszy film w tamtym roku<sup>41</sup>. W zebraniu miało uczestniczyć ponad 250 osób, a głos zabrało około 20, między innymi Karol Irzykowski, Stanisław Piasecki, Brun, Cękański i Jacek Fruhling<sup>42</sup>. Dyskusja była poświęcona jednak w znacznym stopniu ingerencjom cenzury w pierwotny kształt filmu<sup>43</sup>. Toeplitz relacjonował po dwóch dekadach (w retoryce właściwej latom 50.), że referaty wygłoszone na spotkaniu podkreślały „odwagę, z jaką filmowcy radzieccy podchodzą do bolesnych nieraz spraw, i jaką twórczą mobilizującą rolę społeczną spełnia w Związku Radzieckim sztuka filmowa”<sup>44</sup>. Takie podejście stało w kontraście do polskiej produkcji, która stroniła od realiów społecznych i aktualnej, zwłaszcza trudnej, problematyki.

Jako filmy użyteczne nie postrzegano jednak wyłącznie kina zza wschodniej granicy, ale nawet niektóre filmy amerykańskie. Wkrótce po *Bezdomnych* 30 grudnia w kinie Atlantic odbyła się premiera kolejnego filmu uznawanego za użyteczny: *Nocne sądy* W. S. van Dyke’a (*Night court*, 1932), nad którym „Start” objął „protektorat”, czy jak byśmy dziś powiedzieli: patronat, „uważając, że kulturalna publiczność poprzez powinna tak wartościowy, tak tematowo, jak i formalnie film”<sup>45</sup>. Ten z kolei obraz poruszał problem niesprawiedliwości sądownictwa amerykańskiego, ukazując tragedię rodziny, rozbitej wskutek aresztu nałożonego przez skorumpowanego sędziego. Idea użyteczności na tym spotkaniu wybrzmiała jeszcze mocniej, jako że przemówienie o filmie użytecznym wygłosił Władysław Brun. Poglądy na temat filmu społecznie użytecznego, które zaprezentował przed filmem, były zapewne zbieżne z tymi, które zawarł w artykule „Guliwer wśród liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyk czy sztuka społeczna” opublikowanym kilka

tygodni wcześniej<sup>46</sup>. *Nocne sądy* mogły być przykładem filmu, który jest sztuką rzeczywistości. Jednak, jak wspominał Toeplitz, wystąpienie Bruna, które miało zwrócić widzom uwagę na aspekt kina o charakterze krytyki społecznej, a nie rozrywki — zostało wygwizdane<sup>47</sup>.

Przy okazji tematu zaangażowanego społecznie filmu artystycznego ujawnia się najpełniej problem polityczności „Startu”.

## 5. Polityczność „Startu”

Po latach Toeplitz oceniał: „»Start« to byli »liberałowie antysanacyjni«. Grupa założycielska: młodzież o poglądach lewicowych, zbliżonych do tradycji PPS, powiązana z »żoliborskimi socjalistami« mającymi powiązania z komunistami”<sup>1</sup>. Bachrach wspominał, że byli w „Starcie” członkowie partii komunistycznej, jej zdeklarowani sympatycy, byli też sympatycy PPS. Orientowali się w swoich poglądach, ale nie postrzegali się jako organizacja polityczna, zwłaszcza reprezentująca tzw. „jednolity front” wszystkich odłamów lewicy, chociaż w praktyce był to jego zdaniem wzorcowy przykład takiej postawy<sup>2</sup>. Z zasady nie była to organizacja o profilu politycznym, a sami startowcy — czego dowodzą zachowane protokoły — bardzo pilnowali się, by ich za taką organizację nie uznać. Przejawiało się to chociażby w tym, wspominał Wohl, że po problemach z rejestracją na samym wstępie działalności wystrzegali się haseł przyciągających uwagę władzy, formułując hasło filmu użytecznego, a nie „społecznie użytecznego”, co byłoby wyrazistym ulokowaniem się w polu kultury zaangażowanej ideowo. Skład osobowy członków powodował, że siłą rzeczy ciążyli na lewo i faktycznie — zarówno poprzez swoją działalność publicystyczną, jak i organizacyjną uprawiali, jak to ujęła Monika Talarczyk-Gubała, „krytykę polityczną”<sup>3</sup>.

**Członkowie „Startu” — funkcyjni, a także szeregowi, mimo że organizacja nie formułowała postulatów politycznych, sami byli mocno upolitycznieni.** Na swoich wewnętrznych spotkaniach zdarzało im się deklamować poezję rewolucyjną. „Dosyć już żyliśmy w glorii / praw, które dał Adam i Ewa: / Zajeżdżimy kobyłę historii! — / Lewa! Lewa! Lewa!” — recytował w mieszkaniu Jerzego Zarzyckiego *Lewą marsz* Włodzimierza Majakowskiego Władysław Bieńkowski, późniejszy organizator Polskiej Partii Robotniczej<sup>4</sup>. Uwagę władz mogła skupiać przede wszystkim ich aktywność w socjalistycznych i komunistycznych organizacjach studenckich. Członkami Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej „Lewica” byli Ignacy Robb-Narbutt, Elżbieta Szemplińska, Jodłowski i Bibrowski; w OMS „Życie” byli: syn Stanisława Szobera Wojciech, Michał Szulkin (wstąpił też do Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej) i Alfred Maksymowicz, skarbnik „Startu” i student mechaniki, oraz Aleskander Minorski. Aleksander Bachrach przed uzyskaniem tytułu magistra prawa był już trzykrotnie aresztowany<sup>5</sup>, podobnie Maksymowicz<sup>6</sup>. Nawet bardzo ostrożny w publicznych sądach Toeplitz znalazł się na celowniku — jeśli dać wiarę Stefanii Heymanowej, która wspominała, że dostała wezwanie na

przesłuchanie do komisariatu rządu w sprawie podejrzeń co do jego komunistycznego zaangażowania<sup>7</sup>.

Powiązania z organizacjami politycznymi, a nawet zakup rosyjskiej prasy i książek, nie mówiąc o wizytach na pokazach filmowych w ambasadzie sowieckiej, mogły skupić uwagę Departamentu Politycznego policji popularnie zwanego Defą (od defensywy). Podobnie podejrzane, choć legalne, były projekcje filmów sowieckich. Toeplitz, nie podając szczegółów, twierdził, że projekcja *Bezdomnych* przerodziła się w manifestację polityczną, co doprowadziło niemal do zamknięcia stowarzyszenia<sup>8</sup>. Uczestnicy pokazów podobno wielokrotnie byli legitymowani i zatrzymywani<sup>9</sup>. W relacjach — spisywanych w okresie PRL — dominuje wspomnienie niezwykłego stosunku władz. Z pewnością aktywność „Startu” zostawiła ślady w aktach policyjnych, ale te, jak wspominałem, w większości uległy zniszczeniu w czasie II wojny światowej.

Należy też pamiętać, że kiedy startowcy dyskutowali o „użyteczności”, w lewicowej sferze publicznej toczyła się dyskusja na temat roli sztuki w życiu społecznym (czyli zagadnień literatury proletariackiej, relacji pomiędzy awangardową formą estetyczną a postępową społecznie treścią). Dyskusje te są zbyt złożone, by je tutaj przywoływać czy też analizować różnice poglądów pomiędzy stanowiskami formułowanymi z perspektywy komunistycznej, PPS-owej i umiarkowanie lewicowej<sup>10</sup>. Warto jednak odnotować, że angażowało się w nie wielu członków i sympatyków „Startu”, między innymi Jerzy Jodłowski, biorący w *Głosie Literackim* w obronę Tadeusza Peipera, krytykowanego za „aspołeczność” jego poezji<sup>11</sup>, a także poniekąd debiutujący w tym piśmie Toeplitz<sup>12</sup>. Z pewnością śledzono te dyskusje, a poglądy podzielano w środowisku koleżeńskim. Ogólnie można je scharakteryzować jako postulat zwrotu literatury do życia, odzwierciedlania realiów społecznych i zaangażowania, a nie ucieczkę w kierunku „słów na wolności” i haseł „sztuki dla sztuki”. Ani startowcy, ani inni krytycy nie odnosili się wprost do tej dyskusji; toczyła się ona raczej niezależnie, ale na pewno jej echa pobrzmiwały w hasła „filmu użytecznego” i „filmu społecznego”, nie tylko w tekstach, ale i polityce programowej w zakresie animacji kultury filmowej. Uwidacznia się to też wyraźnie w zainteresowaniach tematycznych związanych ze „Startem” filmowców: niezrealizowanych planach sfilmowania *Czarnych skrzydeł* Juliusza Kaden-Bandrowskiego<sup>13</sup> (powieści mocno zresztą przez znaczną część lewicy skrytykowanej za koniunkturalne wykorzystanie mody na tematy społeczne<sup>14</sup>), w podjęciu tematyki życia gazeciarzy w *Legionie ulicy* czy później w *Ludziach Wisły* (Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, 1938) i *Strachach* (Eugeniusz Cękański, Jerzy Zarzycki, 1938), które stanowią odpowiednik literackiego zainteresowania reportażem i powieścią faktów.

Utrzymywanie „kontaktu z masami” było ważne dla środowisk lewicowej inteligencji. Aktywną działalność wśród robotników prowadziły przykładowo zespoły teatralne, których członkowie funkcjonowali w tej samej sieci towarzyskiej

co startowcy<sup>15</sup>. Startowcy zdawali sobie sprawę, że docierają do młodej elity intelektualnej Warszawy i, zwłaszcza od 1932 roku, formułowali opinie dotyczące społecznej funkcji kina i podejmowali działania mające na celu rozpoznanie relacji pomiędzy kinem i masami, a nawet kształtowania jej. Analogicznie do dyskusji o lewicy literackiej, w której krytykowano elitaryzm literatury, postulowano tworzenie dzieł zrozumiałych i pożytecznych dla szerszych kręgów społeczeństwa, podjęto próbę rozpowszechnienia filmu w kręgach nieinteligentnych. Z uwagi na brak materiału źródłowego trudno dokładnie stwierdzić, jak to przebiegało, ale skutek należy ocenić raczej jako mizerny. Na walnym zgromadzeniu, które przyjęło linię walki o film użyteczny, dyskutowano również o sprawie „rozszerzenia działalności »Startu« na teren związków zawodowych”<sup>16</sup>. Wiadomo też, że organizowano poranki filmowe w biedniejszych dzielnicach Warszawy Woli i Pradze<sup>17</sup>. Taką funkcję miał chyba też poranek dyskusyjny „Czy kino jest tylko rozrywką?” / „Po co chodzimy do kina?” na terenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, urządzony we współpracy ze Stowarzyszeniem Szklane Domy<sup>18</sup>, a także zorganizowany w 1933 roku „wieczór dyskusyjny w środowisku robotniczym”, poświęcony filmom *Czerwiec, Małygin (Pobiediteli noczi, Adolf Minkin i Igor Sorochtin, 1932)* i *Kawalkada (Cavalcade, Frank Lloyd, 1933)*, na którym Stanisław Ostrzycki wygłosił odczyt pt. „Co daje kino?”<sup>19</sup>.

Oprócz organizacji projekcji podejmowano również inne działania, które wynikały z zainteresowania oddziaływaniem kina na masy. Jednym ze startowców aktywnych w tej sferze był Aleksander Minorski, który oprócz pisania scenariuszy społecznych filmów reportażowych o problemach biedy i bezdomności uczestniczył w organizacji ankiety ogłoszonej w klasowych związkach zawodowych, na temat tego, jakie filmy najbardziej odpowiadałyby gustom klasy robotniczej: szewców, krawców, włóknarzy, budowlańców, służących z Żoliborza... Artykuł omawiający wyniki tej ankiety zaproponował *Wiadomościom Literackim*, ale Mieczysław Grydzewski podobno nie chciał go wydrukować<sup>20</sup>. Echem tego może być cykl wywiadów „Masy a film” opublikowany w jawnie socjalistycznym i często konfiskowanym przez cenzurę tygodniku *Nowe Pismo* (numery 46—52)<sup>21</sup>. „Wywiady z szerszą publicznością w sprawie filmu zainicjowałem w porozumieniu z grupą »Start«, której jestem członkiem” — wyjaśniał<sup>22</sup>. W sferze literatury prowadzono analogiczne rozpoznania, takie jak opublikowana na łamach *Wiadomości Literackich* ankieta „Szerokie masy a literatura”, którą stworzyła Elżbieta Szemplińska, zresztą również znajdująca się na liście członków „Startu”<sup>23</sup>. W swoich wywiadach Minorski pytał przedstawicieli różnych grup społecznych (węglarzy, „lumpów”, zakonników, religijnych żydów, gazeciarzy, bezrobotnych i bezdomnych, krawców, studentów, sportowców, taksówkarzy), czy chodzą do kina, jakich aktorów lubią, czym się interesują w filmie, czy chcieliby filmów oddających realia ich życia („warsztat pracy i życie prywatne”), a także o dodatki Polskiej Agencji Telegraficznej. Z wywiadów wpływał

Zaczynamy naszą ankietę

# "Sąd nad polskim filmem"

## Wszyscy mają prawo głosu!

Rozpoczynamy dzisiaj oczekiwaną z tak wielkim zainteresowaniem przez naszych Czytelników i zapowiedzianą od kilku dni wielką ankietę filmową p. t. „SĄD NAD POLSKIM FILMEM”.

Zdajemy sobie z tego doskonale sprawę, że film polski poprostu nie ma szczęścia, nie może

wyść poza błędny krąg szablonu, który obrzydl nam już zupełnie. Na palcach można policzyć i to na palcach jednej ręki dobre polskie filmy, dobrych reżyserów i aktorów.

Zyczymy wszystkim gorąco filmowi polskiemu

**JAKNAJPIĘKNIEJSZEGO ROZWOJU,**

ale mówimy otwarcie, że dość już mamy na ekranie rosyjskich general - gubernatorów, szarż kozackich i ułańskich, handlarzy kokainą i narkotykami, spelniek, apaszów i kokot.

Zapraszamy wszystkich Czytelników i wszystkich ludzi, którzy w sprawie filmu mają coś do powiedzenia, by nadsyłali nam swe uwagi

**CO NALEŻY USUNĄĆ Z POLSKIEJ TWORCZOŚCI FILMOWEJ**

jakich błędów i tematów unikać, jakich aktorów nie dopuszczać już do kręgu światła jupiterów.

Wzywamy wszystkich naszych Czytelników, by zabierali głos w tym

„SĄDZIE NAD POLSKIM FILMEM”

i zupełnie bezlitośnie wypowiada li swe zdanie o filmach, reżyserach i aktorach, kierując się tylko

**SZCZERĄ ZYCZLIWOŚCIĄ,**

dla dalszej polskiej twórczości filmowej.

Poza tymi wolnymi głosami, pismo nasze przez szereg dni za mieszcząc będzie kupon, z których każdy zawierał będzie jedno aktualne pytanie dotyczące polskiej twórczości filmowej.

Kupony te należy wycinać i wypełniać podając swe imię, nazwisko, adres i przechowywać je tak długo dopóki nie damy wska zówek, co do przesłania jej do naszej redakcji.

Zaznaczmy, że tylko komplet naszych kuponów uprawniał będzie do otrzymania nagród, jakie zostaną rozdane za uczestnictwo w naszej ankiecie.

W numerze dzisiejszym załączamy pierwszy kupon naszej ankiety filmowej.

## amochodowym? mobilowym

Przy pomocy takiego stołu plastycznego z łatwością wyobrazić sobie można w jakich okolicznościach dokonał się wypadek i kto jest zań odpowiedzialny.

Dowiadujemy się, że Związek Zawodowy Automobilistów w Warszawie zwrócił się do Sądu Automobilowego w Warszawie z prośbą, by zechciał przyjąć od Związku

stół plastyczny i posilkować się nim w czasie przewodu sądowego.

W sądzie automobilowym w Poznaniu stół plastyczny został również zainstalowany za staraniem Związku.

## Podróżuj tylko samolotem

### Kupon ankiety filmowej Nr. 1

**JAKI FILM POLSKI UWAŻAM ZA NAJLEPSZY?**

IMIĘ \_\_\_\_\_

NAZWISKO \_\_\_\_\_

Dokładny adres biorącego udział w ankiecie \_\_\_\_\_

**WYCIĄĆ, WYPEŁNIĆ I STARANNIE PRZECHOWAĆ**

wniosek, że ludzi często nie stać na chodzenie do kina i że życzliwością darzą filmy społeczne.

Sformułowano nawet — pozostający w sferze życzeń — postulat upowszechnienia kultury na wsi. W 1933 roku w „Kinie dla wszystkich” ukazał się anonimowy artykuł zatytułowany „Ideologia »Startu«”, który zawierał krótki wyciąg z misji stowarzyszenia oraz tekst „Zadania historyczne filmu w rozwoju wsi”<sup>24</sup>. Jest to o tyle zaskakujące, że w innych miejscach startowcy nie wypowiadali się na temat wsi, lecz wpisuje się to w tę część działań i poglądów towarzystwa, które dotyczyły podniesienia poziomu kulturalnego mas. Artykuł omawia zacofanie kulturalne terenów wiejskich, gdzie kino jest w zasadzie nieznaną, a produkcja filmowa nie jest dostosowana do zainteresowań chłopów. Znajdował się tam również mocny postulat polityczny dotyczący przemian ustrojowych, co jest raczej wyjątkowe, zważywszy, że unikano tak jawnych deklaracji. Autor konstatuje, że kinematografii komercyjnej nie opłaca się kręcenie dla wsi, więc poprawa może nastąpić dopiero w chwili uspołecznienia produkcji filmowej. „Dopiero z początkiem przemian ustrojowych film ruszy do ataku w pochodzie kultury i sztuki mającym na celu podniesienie ekonomiczne i kulturalne kraju”<sup>25</sup>. Wówczas kino będzie miało najważniejsze zadanie oświatowe — konieczne będą filmy rolnicze, kroniki polityczne i filmy społeczne, edukujące w zakresie obsługi maszyn, szerzące świadomość sekularną, mechanizmów działania społeczeństwa i miejsca wsi w społecznym podziale pracy. Idea obalenia istniejącego systemu społeczno-ekonomicznego była najbardziej radykalnym publicznie sformułowaniem poglądem firmowanym przez „Start”.

W tym czasie w Warszawie odbywało się wiele projekcji o niejasnej legalności. Te inicjatywy filmowe też są trudne do omówienia z uwagi na brak bazy źródłowej. Dopuszczona na polskie ekrany *Burza nad Azją (Potomok Czyngis-chana*, Wsiewołod Pudowkin, 1928) została mocno pokiereszowana przez cenzurę. Jednak prowadzący kino, w porozumieniu z Walerianem Drutem z firmy Polonia-film rozpowszechniającej dzieło, puszczała oryginalną wersję bez ingerencji cenzorskich, przeskoliwszy obsługę z rozpoznawania tajnych kontroli. Udostępniał też kino dla zamkniętych pokazów organizacji robotniczych. Władze nie przyłapały kiniarza na gorącym uczynku, ale pod pretekstem zagrożenia budowlanego zamknęły kino<sup>26</sup>. Ryszard Koniczek wspomina też o akcjach filmowych KPP organizowanych przez środowisko aktywistów skupione wokół prywatnej biblioteki Wiedza, która faktycznie była prowadzona przez komisję Kulturalno-Oświatową działającą w ramach warszawskiego oddziału Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom. Społeczności skupionej wokół biblioteki dwa razy w miesiącu, w niedziele, wyświetlano filmy radzieckie, korzystając z kopii znajdujących się w regularnym rozpowszechnianiu. Pokazy organizowali aktywiści, którzy zgłaszali w magistracie organizację imprezy i wynajmowali salę kinową, najczęściej jedno z największych warszawskich

kin Splendid. Pokazano między innymi *Petersburskie noce* (*Pietierburgskaja nocz'*, Grigorij Roshal, Wiera Strojewa, 1934), *Świat się śmieje* (*Wiesolyje riebiata*, Grigorij Aleksandrow, 1934) i *Turbinę 50 000*. Często seanse przeradzały się w manifestacje polityczne<sup>27</sup>. Istotnie, filmy sowieckie oddziaływały aktywizująco na rozpolitykowaną młodzież<sup>28</sup>. Aleksander Ford, który był członkiem KPP, miał namawiać stowarzyszenie, aby we współpracy z Polonia-filmem organizować pokazy filmów z za wschodniej granicy jeszcze przed ocenzeniem, co zostało odrzucone jako zbyt ryzykowne<sup>29</sup>. Nie jest więc wykluczone, a z uwagi na powiązania jest to nawet prawdopodobne, że osoby związane ze „Startem” aktywnie uczestniczyły w tych formach animowania kultury filmowej.

Powiązania personalne ze środowiskami socjalistycznymi i komunistycznymi, projekcje filmów radzieckich, publikacje w pismach lewicowych, akcje w środowisku robotniczym — to wszystko, mimo deklarowanej apolityczności, najpewniej skupiło uwagę władz, wrażliwych na każdy przejaw „heglowskiego ukąszenia”.



## 6. Krucjata młodych

Inny wymiar „krytyki politycznej” startowców stanowi ich zaangażowanie w dyskusję dotyczące kształtu polskiej kinematografii. Warszawska młodzież inteligentka zainspirowana najnowszymi osiągnięciami z zakresu języka filmu, porównując je z obrazami dostępnymi na polskich ekranach, dojmująco doświadczała polskiego wykluczenia ze świata filmu jako sfery nowej sztuki. Dlatego jednym z celów, jakie postawili sobie startowcy, było **podniesienie poziomu filmu polskiego**. „Start” rozpoczął kampanię, mającą zwrócić uwagę na patologiczną ich zdaniem sytuację w polskiej kinematografii.

[M]yśmy uważali tę kinematografię za dno dna. *Gros* tych filmów to była panienka ze dworu, którą napastował ohydny bolszewik z nożem w zębach, a dzielny ułan w ostatniej chwili stawał w jej obronie. Z perspektywy swoich dziewiętnastu czy dwudziestu lat uważaliśmy te filmy za źle zrobione, głupie i otumaniające publiczność

— wspominała Wanda Jakubowska<sup>1</sup>. Członkowie „Startu”, studenci spoza branży, nie mieli łatwego debiutu w debacie publicznej. Byli bardzo młodzi, występowali z pozycji niezależnych, więc łatwo przychodziła im krytyka, ale krytyka ta często nie była poważnie traktowana przez przedstawicieli branży kinematograficznej. Jak zabrali się za zmianę *status quo*?

Ich bronią były liczne teksty publicystyczne, w których krytykowali polską produkcję oraz spotkania dyskusyjne z udziałem branży filmowej. Pierwsze z nich odbyło się 22 kwietnia 1931 roku, już po sukcesie zamkniętych spotkań w Instytucie Filmowym, a jeszcze przed formalną rejestracją stowarzyszenia. Dyskusję na temat problemów kina w Polsce pod hasłem „Sztuka filmowa pod młotem ignorancji” zorganizowano w prestiżowym Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu Polonia. Kilka lat wcześniej odbyła się tam dyskusja „Film a państwo” (1928)<sup>2</sup>, więc to wydarzenie mogło nawiązywać do poprzedniej debaty z udziałem prestiżowych gości. Zaproszono literatów, przedstawicieli branży filmowej i władz. Obecni byli szef cenzury płk Leon Łuskino i delegat Departamentu Sztuki prof. Feliks Wojcicki oraz delegaci Ministerstwa Przemysłu i Handlu, a także Anatol Stern, Antoni Słonimski i Leo Belmont<sup>3</sup>. Zgromadzenie takich osobistości można uznać za sukces młodych aktywistów. Punktem wyjścia do dyskusji był referat szanowanego działacza teatralnego i publicysty Michała Orlicza (współscenarzysty *Dzikich Pól* Józefa Lejtesa z 1932 roku). Podczas kilkugodzinnej debaty skrytykowano organizację polskiego przemysłu filmowego,

jakość scenariuszy, reżyserii i szkodliwe działanie cenzury. Zwracano uwagę, że naprędcie tworzone wytwórnice psują rynek. Dostało się scenarzystom, którzy, jak twierdzono, wykorzystując renomę głośnych pisarzy, wynaturzają ich dzieła, a ich scenariusze są naiwne lub pełne przemocy. Dodatkowo często ma miejsce fikcyjna współpraca z cenionymi pisarzami — dla reklamy danego filmu. Reżyserzy zostali uznani za nieokrzesanych dyletantów („nieudolnych, zarozumiałych, pełnych arogancji samouków”), nieznających zagranicznej twórczości, żerujących na naiwności osób finansujących produkcję. Tylko doświadczenie polskich operatorów i inwencja aktorów pozwalają doprowadzić produkcję do końca. Dodatkowo cenzura filmowa negatywnie wpływa na kształt i tak już słabych filmów polskich<sup>4</sup> i niszczy poziom artystyczny filmów zagranicznych — tu przywołano między innymi pocięcie filmu *Niebieski Anioł* (*Der Blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930)<sup>5</sup>. Wiele emocji wzbudziło wystąpienie Anatola Sterna, który próbował wyjaśniać przyczyny takiego stanu rzeczy. Bronił, jak to postrzegał Toeplitz, polskich filmów, argumentując, że kino to *sous-littérature*: „Tworzymy dla szerokiej publiczności — mówił p. Stern, i dlatego... dajemy *hetz-filmy*, *hurra-patriotyzm* (*Wiatr od morza* [Kazimierz Czyński, 1930]), brudy życiowe (*Uwiedziona* [Michał Waszyński, 1931]), pornografię i lekcje pogładowe bandytyzmu (*Niebezpieczny romans* [Michał Waszyński, 1930])”<sup>6</sup>. Stern uznał, że podczas dyskusji został źle zrozumiany, i opublikował w *Kinie* swoje wyjaśnienia. Kinematografia polska ma jego zdaniem nastawienie rozrywkowe, nie artystyczne, i stosowanie do niej kryteriów artystycznych jest błędem metodologicznym. Stąd porównanie do podliteratury, a nie określenie całego kina tym mianem — za niesprawiedliwe uznał zatem to, że jego wypowiedź niektórzy cynicznie wykorzystali do wygłoszenia „rewelacyjnej obrony filmu jako sztuki”, tak jakby on na to nie zwracał uwagi od lat w swoich tekstach<sup>7</sup>. Dyskusja na temat bolączek polskiego kina odbiła się medialnym echem. O spotkaniu w Polskim Klubie Artystycznym doniosła nawet ekonomiczna *Gazeta Handlowa* — z oburzeniem. Anonimowy autor pisał, że był to „wieczór pełen ognia i najdziwniejszych poglądów” — skrytykował fakt, że zapomniano, iż film jest przede wszystkim przemysłem, nie sztuką, a wywody Toeplitza nazwał „nie-realnymi i dyletanckimi”. Obrona tego punktu widzenia artykułowana przez Lejtesa i Sterna była odrzucana przez publikę, co autor uznał za przejaw braku rozeznania krytykujących. „Nie będzie przesady, jeśli powiemy, że anemiczny przemysł filmowy znalazł się pod młotem ignorancji”. — oczywiście chodziło o ignorancję młodych organizatorów<sup>8</sup>. Grupie studentów udało się więc wywołać pewne zamieszanie w publicznej dyskusji, ale nie zostali potraktowani jako jej pełnoprawni uczestnicy.

Kolejne takie spotkanie zorganizowano rok później w apogeum kolejnego sezonu filmowego w lutym 1932 roku. Ponownie w Polskim Klubie Artystycznym odbyła się debata „Film polski przed sądem niezależnej opinii”. Spotkanie było

**Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystyczn.**

**START**

organizuje 26-l. b. r.

**Wieczór Dyskusyjny**

o filmach polskich

bieżącego sezonu

**KSIĘŻNA ŁOWICKA**

**GŁOS PUSTYNI**

**BIAŁA TRUCIZNA**

**100 METRÓW MIŁOŚCI**

**BIAŁY ŚLAD**

**PAŁAC NA KÓŁKACH**

**10% DLA MNIE**

**PRZEMAWIAJĄ:**

**E. CĘKAŁSKI — FILM UŻYTECZNY**

**J. GIETLING — TEMATYKA**

**W. JAKUBOWSKA — REŻYSERKA**

**J. TOEPLITZ — STRONA DŹWIĘKOWA**

**S. W O H L — TECHNIKA**

**Wieczór odbędzie się w Sali Malinowej**

**Kl. Urz. Państw. Nowy-Świat 69 o g. 19<sup>30</sup>. BILETY PRZY WEJŚCIU.**

poświęcone kilku filmom ostatniego sezonu<sup>9</sup>. Wprowadzenie wygłosił Michał Orlicz, o scenariuszach wypowiedział się Toeplitz, o realizacji Władysław Brun, o stronie dźwiękowej Mateusz Gliński, o montażu Cękalski, a o technikaliach Zarzycki<sup>10</sup>. Podniesiono znane już argumenty, branżowcy bronili się w równie znany sposób, usprawiedliwiając się słabością polskiego przemysłu. Toeplitz podsumowywał:

Nie brak pieniędzy jest alfą i omegą niskiego, zastraszająco niskiego poziomu polskiej produkcji filmowej, ale brak talentów, brak ludzi, którzy patrzą na film nie jako na dobre pole do zrobienia grubszych pieniędzy, ale na sztukę. I dlatego na zebraniu w Klubie Artystycznym znowu, jak kilkakrotnie już zresztą, miała rację ta grupa ludzi, która dowodziła, że pierwszym krokiem do naprawy jest stworzenie kultury filmowej w Polsce: zjawienie się kulturalnego widza, nie idącego bezwolnie na lep reklamy, nieprzebiegającej w środkach, ale znajdującego się na kinie, umiającego odróżnić dobry film od rozkrzyczanego superprzeboju, i zjawienie się kulturalnego twórcy filmowego, który tworząc film, ma coś do powiedzenia i umie myśli swoje przyoblec w formę stojącą na poziomie nieprzynoszącym wstydu polskiej produkcji. Kultura filmowa jest koniecznym warunkiem odrodzenia polskiej kinematografii i stworzenia polskiej sztuki filmowej<sup>11</sup>.

Dwa tygodnie później odbyła się niejako dogrywka. Ponownie w Polskim Klubie Artystycznym spotkano się, aby dyskutować na temat: „Sztuka filmowa w kleszczach businessu”. W debacie uczestniczył prof. Władysław Skoczyła oraz nowomianowany szef Centralnego Biura Filmowego Józef Relidziński. Cękalski zagał wieczór, Toeplitz przekonywał o złej woli polskiego przemysłu filmowego wobec realizacji filmów artystycznych. Jakubowska omówiła możliwości realizacji filmów krótkometrażowych, Brun omówił cenzurę biznesu i państwa, Gietling zajął się sprawą reklamy i krytyki. „Wieczór odbił się szerokim echem w sferach filmowych”<sup>12</sup> — pisano później w *Kinie*.

Krytyką młodych aktywistów, jak można było się spodziewać, branża się nie przejęła. Kolejny sezon nie przyniósł podniesienia poziomu rodzimej produkcji. Ostatnią taką debatę: „Polski grajdołek filmowy”, startowcy zorganizowali w styczniu 1933 roku. Ponownie poddano ocenie wybrane polskie filmy ostatniego sezonu 1932/33<sup>13</sup>. O filmie użytecznym, zapewne demonstrując nieużyteczność polskiej produkcji, opowiedzieć miał Cękalski, o tematyce Jerzy Gietling, reżyserii Wanda Jakubowska, dźwięku Toeplitz, a technice — Wohl. Tytuł debaty nawiązywał do nazwy fikcyjnego miasta, w którym stacjonował pułk w filmie *Utani, utani, chłopczy malowani*<sup>14</sup>. Miejscowość ta stała się dla startowców synonimem zacofania polskiego filmu zdominowanego przez działania spekulacyjne, naprędce wymyślane farsy i kliki dramaty. Cękalski pisał na przykład, że polskie kino „degeneruje poziom publiczności, obniża w zadziwiający sposób wrażliwość kulturalną mas, pielęgnując specjalnie troskliwie ideologię Grajdołków i Wygłupinów”<sup>15</sup>. Same dyskusje nie mogły tego zmienić.

Ważnym czynnikiem patogennym w wyobrażeniu startowców była słabość prasy filmowej. Narzekali na zależność tytułów prasowych od ogłoszeniodawców, biur wynajmu i właścicieli kin, co uniemożliwiało krytyczną ocenę filmów.

Wycofanie się z ogłoszeń premierowych byłoby poważnym ciosem finansowym dla redakcji, a wyłamywanie się z tego układu groziło dziennikarzom nieprzyjemnościami<sup>16</sup>. Recenzje pełniły zatem przede wszystkim funkcję promocyjną dla filmów. Niewiele było łamów, które pozwalały na swobodne wyrażanie poglądów. Toeplitz wspomina, że *Kurier Polski*, jako pismo ekonomiczne, a nie kulturalne, nie stawiał mu takich ograniczeń, ale już Władysław Brun w *Kinie* rzadko mógł przemycić krytyczny sąd, a nawet ambitniejszy tekst. I kiedy startowcy krytykowali na przykład *Ułanów...*, *Kino* prowadziło kampanię promocyjną filmu, poświęcając mu szereg pochlebnych artykułów. Dlatego startowcy pod koniec 1933 roku rzucili hasło utworzenia Związku Filmowej Prasy Niezależnej<sup>17</sup>. Rozesłano zaproszenia do szanowanych dziennikarzy z propozycją obrony godności dziennikarza filmowego<sup>18</sup>. Po spotkaniu organizacyjnym Tross ocenił, że prawdziwymi dziennikarzami filmowymi, niebędącymi jednocześnie „szrajbesami”, „akwizytorami ogłoszeniowymi” i „agentami biur wynajmu” okazało się być niewielu<sup>19</sup>. Oprócz Toeplitza przyszedł Józef Szpecht z *Epoki*, Ludwika Ciechanowiecka z *ABC*, Andrzej [?] Krasicki z *Polski Zbrojnej* oraz 5—6 innych osób. W burzliwej debacie przez aklamację potępiono branżę, wybrano komisję, która miała przygotować statut i przeprowadzić proces rejestracji. Energia jednak się wypaliła i z planów nic nie wyszło. „Odbyły się jeszcze dwa zebrania, na które przyszło parę osób, i po długich debatach i utarczkach słownych na temat »Co to jest być niezależnym?« postanowiono zwołać jeszcze jedno zebranie... które jednak się nie odbyło. Piękny plan zawędrował do lamusa”<sup>20</sup>. Później, w styczniu 1935 roku, powstał Związek Dziennikarzy i Publicystów Filmowych, ale jego charakter był bardziej oficjalny. Wprawdzie w jego powstaniu uczestniczył m.in. Stanisław Ostrzycki, ale nie była to inicjatywa, którą można wiązać ze „Startem”<sup>21</sup>.

Prasa była ważnym narzędziem oddziaływania, a przynajmniej artykułowania poglądów w sferze publicznej. „Start” swojego pisma nie posiadał. Wydawano wprawdzie cykliczny biuletyn (nie udało mi się ustalić jego istnienia w żadnym zasobie archiwalnym), który planowano przekształcić w pismo<sup>22</sup>, ale nigdy to nie nastąpiło. Oficjalnie ze „Startem” związane było tylko efemeryczny *Głos Stolicy*. Miała to być przystępna cenowo i treściowo popołudniówka prezentująca punkt widzenia PPS, lżejsza w treści niż oficjalny partyjny *Robotnik*, skierowana do „świata mózgu i mięśni”<sup>23</sup>. W nowym sezonie filmowym jesienią 1932 roku Jerzy Gietling zaczął tam pisać o filmie, w gazecie pojawił się też dział filmowy firmowany przez „Start”. Jednak z powodu braku czytelników wydawanie pisma zawieszono po kilku miesiącach. W końcowym okresie istnienia stowarzyszenia blisko ze „Startem” powiązane były czasopisma *Dekada* i *Reporter Filmowy*. W *Dekadzie*, piśmie dla studentów, sprawami filmowymi zajmował się Teodor Braude (który w końcowym okresie przystąpił do stowarzyszenia), często publikował w niej również startowiec Seweryn Tross<sup>24</sup>. Od 1933 roku wychodził *Reporter Filmowy*, mający ambicje być organem niezależnej krytyki

filmowej, w którym pracowali startowcy: od piątego numeru redaktorem został Karol Szolowski, sekretarzem zaś Stanisław Ostrzycki, który często udostępniał łamy innym członkom stowarzyszenia<sup>25</sup>.

## „Sztuka filmowa w kleszczach businessu”

W dniu 2 marca b. r. w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego odbył się drugi wieczór dyskusyjny stowarzyszenia miłośników filmu artystycznego „Start” na temat: „Sztuka filmowa w kleszczach businessu”. Na wieczorze zjawili się między innymi: prof. Wł. Skoczylas oraz nowomianowany szef

Centr. Biura Film. w M. S. W. p. Józef Relidzyński.

Referaty brzmiały w porządku kolejności: E. Cękałski zagaił wieczór, Jerzy Toeplitz zajął się kwestją realizacji, wykazując złą wolę polskiej produkcji w związku z filmem artystycznym, W. Jakubowska przedstawiła możliwości realizacji krótkiego metrażu, Władysław Brun oświetlił ciekawo kwestię dwu cenzur: businessu i Państwa; wreszcie Jerzy R. Gietling omówił piekącą sprawę krytyki i reklamy.

wita znowu do stolicy nadwiślańskiej, Warszawy, którą zachowuje w najmilszych wspomnieniach.

Leonia Charapowa.

Wieczór odbił się szerokim echem w sferach filmowych.

II. 10

Wielu członków „Startu” prowadziło jednak regularną działalność pisarską jako krytycy (np. Heymanowa, Toeplitz, Tross, Brun, Ostrzycki), ale też jako publicyści komentujący organizację życia filmowego. Tutaj bodaj najaktywniejszy był Toeplitz, ale szereg większych (przywoływanych już) tekstów na ten temat napisał Cękałski. Poza artykułami, które propagowały poglądy członków stowarzyszenia na kolejnych etapach jego istnienia, warto zwrócić uwagę na dwie przeprowadzone przez nich ankiety na temat polskiego kina, wpisujące się w batalię o podniesienie poziomu rodzimej kinematografii. Pierwsza pod hasłem „Sąd nad polskim filmem” została przeprowadzona w 1932 roku na łamach *Głosu Stolicy* (x—xii 1932). Zaanonsowano znany pogląd startowców, że dość już na ekranie „rosyjskich generał-gubernatorów, szarż kozackich i ułańskich, handlarzy kokainą i narkotykami, spelunek, apaszów i kokot”<sup>26</sup>. Swoje wypowiedzi opublikowali również Cękałski (*Filmy polskie to bezwartościowa nieżyłowa bzdura*), Toeplitz (*Nie czulić się nad łzami Brodzisza i Nory Ney*) i Gietling (*O współpracy literatury z filmem*), a także Anatol Stern. Co ciekawe, do wyrażania swoich poglądów zaproszono również czytelników. Zachęcano, by nadsyłać sugestie tego, co należy usunąć z polskiego kina i jak powinny przebiegać zmiany. Drugą ankietę pt. „Przyszłość kina” w *Kurierze Polskim* (ix—x 1933) przeprowadził Toeplitz. Miała ona dotyczyć perspektyw rozwoju filmu w dobie kina

dźwiękowego, zagadnień przemysłu i organizacji produkcji filmowej oraz kwestii sztuki filmowej, jednak ostatecznie wypowiedzi skupiły się i tak na obecnej kondycji kina polskiego. O wyrażenie swoich poglądów poprosił przedstawiciele branży (Henryka Finkelsteina, szefa Sfinksa, Stanisława Zagrodzińskiego, prezesa Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, Michała Waszyńskiego oraz Norę Ney, którą Toeplitz uważał za najciekawszą polską aktorkę filmową), ale, nie ukrywając tego, faworyzował głosy niezależnych postępowych filmowców (nazywanych „awangardą”). Ich perspektywę reprezentowali indagowani Eugeniusz Cękalski, kompozytor Roman Palester, Stefan Themerson i Stanisław Wohl. Wszyscy zgodzili się, że kondycja współczesnego kina, zwłaszcza polskiego, jest słaba, obwiniano za to przepisy podatkowe i liczone na uporządkowanie sytuacji przez przygotowywaną ustawę filmową, również w kwestii wsparcia dla filmowców awangardowych.

**polski klub artystyczny**  
jerozolimska 39

w środę, 10 lutego 1932 r.

**wieczór dyskusyjny**  
stow. miłośników filmu  
artystycznego „start” p.t.

**„film polski przed sądem  
niezależnej opinii’**

referaty wygłoszą:

**michał orlicz** (zagajenie)  
**jerzy toeplitz** (scenariusz)  
**władysław brun** (realizacja)  
**mateusz gliński** (strona dźwiękowa)  
**eugenjusz cękalski** (montaż)  
**jerzy zarzycki** (strona techniczna)

pocz. o g. 8-ej wieczór

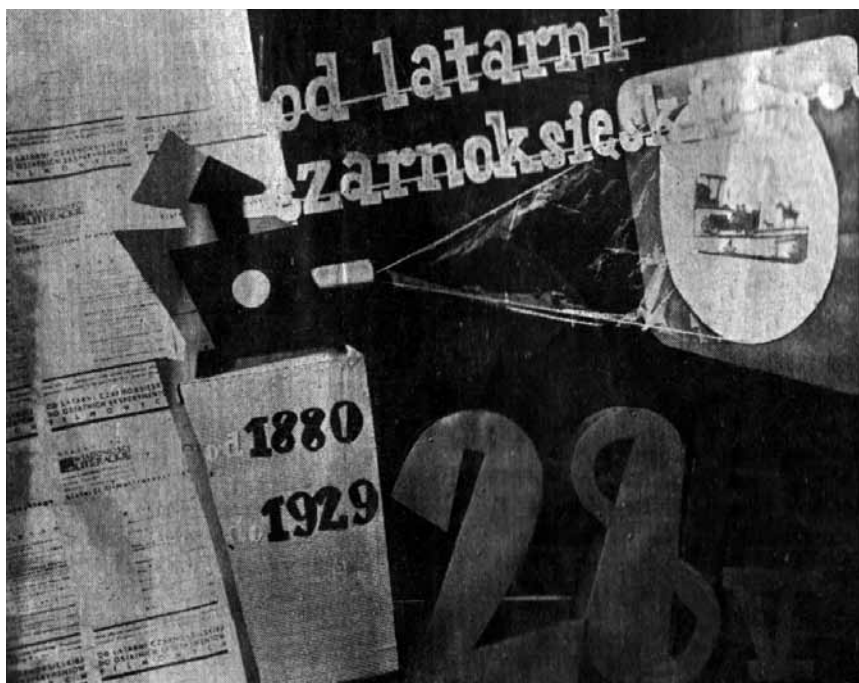
**wstęp dla wszystkich**

II. 11

W rezultacie tych wszystkich działań startowców w latach 1931—1933 głos nowego pokolenia uczestników życia filmowego został zauważony, choć niepotraktowany przez branżę do końca poważnie. „Krucjata młodych” nazwał je Józef Wasowski — życzliwie nastawiony dziennikarz, redaktor *Epoki* — w nowym piśmie *Reporter Filmowy* (nie wymienił ich jednak z nazwy ani z nazwisk). Podczas kolejnych debat i komentarzy do wypowiedzi prasowych pojawiały się głosy, które najbardziej wyraziście ujęła cytowana *Gazeta Handlowa*: że to wypowiedzi dyletanckie i ignoranckie, niezające realiów i co najmniej niezycliwe. Ogólniej wyraził

się na ich temat Ryszard Ordyński, występując jako prezes Związku Producentów Filmowych. Deklarował, że „nie jest przeciwnikiem młodych”, ale protekcyjnie stwierdził, że zanim młodzi zaczną krytykować, sami najpierw powinni spróbować zrobić coś wartościowego. Przyznawał, że poziom filmów jest niski, ale winą tego jest niski poziom publiczności i niekorzystne przepisy.

Niech tylko stanie się aktualna sprawa kontyngentu, niech utworzy się fundusz filmowy, a wtedy wytknie się także i nowe drogi dla młodych [...]. W związku producentów nie ma ani jednego człowieka, któryby się nie podjął pracy wyższej, gdyby to zapewniło mu byt. Trudno, abyśmy robili to ze stratami, gdyż koszty produkcji są na to za wielkie. Zresztą można zaryzykować 3 000 złotych na krótkometrażówkę, ale 200 tys. na pełny film to już trochę za dużo<sup>27</sup>.



Il. 12a

Wasowski zwracał uwagę, że przywoływane przez branżę argumenty obronne o braku środków i konieczności popierania rodzimej wytwórczości filmowej są słabe. Przekonywał, że taka krytyka wyjdzie przecież na dobre polskiemu filmowi<sup>28</sup>. Sami startowcy nie przyjmowali argumentów branży. Tak wkrótce po debacie „Polski grajdołek filmowy” pisał Toeplitz w *Wiadomościach Literackich*:

Pozornie wszystko idzie jak po maśle — Grajdołki po Grajdołkach. Czas już jednak wielki skończyć z błagą, która tkwi u podstaw naszej kinematografii. Po co legenda o polskim przemyśle filmowym — przecież przemysłu tam nie było nigdy, a geszeftom nie należy się zbyt wiele



szacunku. Po co błaga o kontyngentach, o zdobywaniu rynków, po co memoriały i związki, po co cała rozdęta, nieznośna, trwająca od tyłu już lat bujda. Publiczność polska może żyć bez serii ponurych szmoncesjad i bez dramatów z cyklu smosarsko-patriotycznego<sup>29</sup>.

Podobne poglądy wyraził Cękański przy okazji kilkunastu analizy stanu filmu polskiego na łamach udostępnionych przez Wasowskiego<sup>30</sup>.

Co ciekawe, mimo pozornego usytuowania po dwóch stronach wyobrażonej barykady zarówno dobrze osadzeni przedstawiciele branży, jak i młodzi krzyżowcy zdawali sobie sprawę, że w realiach peryferyjnej gospodarki kapitalistycznej, jaką była Polska, kluczowym czynnikiem mogącym poprawić sytuację jest państwo. Dla aspirujących młodych priorytetem było uzyskanie wsparcia dla własnej działalności. Cękański zwracał uwagę, że potrzebna jest

opieka nad polską awangardą, która usiłuje zorganizować się i eksperymentować, życzliwszy stosunek do produkcji artystycznych dodatków, pomoc w walce z właścicielami kin, którzy, płacąc grosze za polski dodatek, uniemożliwiają handlową kalkulację krótkometrażowej produkcji [...] <sup>31</sup>.



Il. 12b

Postulowano również wprowadzenie mechanizmów systemowego wsparcia dla młodych filmowców. Na walnym zgromadzeniu w listopadzie 1933 roku przyjęto rezolucję w sprawie wspierającego wytwórczość Funduszu Filmowej w ramach projektowanej Ustawy Filmowej:

„Start”, stojąc na stanowisku, że niezależna produkcja filmowa jest jedyną drogą umożliwiającą powstanie filmu artystycznego, przeciwstawia się wszelkim próbom ograniczenia swobody tej produkcji przez kontrolę jakichkolwiek czynników i wypowiada się za równomiernym traktowaniem przez Ustawę Filmową wszystkich producentów, niezależnie od oceny ich filmów, i za automatycznym podziałem Funduszu Filmowego. „Start” wypowiada się przeciw wszelkim zakusom monopolistycznym, natomiast widzi potrzebę przeznaczania najmniej 30% sumy Funduszu Filmowego na kształcenie młodych filmowców i popieranie eksperymentów filmowych<sup>32</sup>.

Nowa ustawa została uchwalona w marcu 1934 roku i rzeczywiście przewidywała utworzenie Funduszu Filmowego, na który tak liczyli filmowcy, zwłaszcza młodzi<sup>33</sup>. Niestety wskutek sprzeczności interesów różnych podmiotów kinematografii, zwłaszcza sprzeciwu kin, fundusz taki nigdy nie powstał, w 1936 roku wprowadzono za to *quasi*-kontyngent uprzywilejowujący w kinach filmy polskie, co dodatkowo wpłynęło na liczbę nowych produkcji<sup>34</sup>.

To preferencyjne traktowanie rodzimego filmu stało się jedyną formą państwowego wsparcia dla kinematografii. Nastąpiło jednak pod koniec omawianego okresu, a prowadzący swoją krucjatę startowcy nie wierzyli, aby to rozwiązanie wpłynęło korzystnie na poziom filmów. Toeplitz wskazywał trzy możliwości systemowej poprawy kondycji polskiej kinematografii: ściągnięcie zagranicznych kapitałów filmowych, upaństwowienie produkcji filmowej oraz rozwój filmu spółdzielczego<sup>35</sup>. To ostatnie rozwiązanie wydawało się najbardziej realne. Cękałski pisał, że jedną z dróg naprawy filmu jest stworzenie wytwórni „nieopartych na samej tylko potrzebie zysku” i „grupowanie artystów, którzy poza potrzebą popularności [...] czują jeszcze potrzebę pracy twórczej”<sup>36</sup>. W startowym manifestie nawoływano:

Bunt może przyjść tylko od strony widzów i od strony pracowników filmowych. „Start” stawia sobie za zadanie jednoczenie tych wysiłków. Film jako dzieło sztuki powstać może jedynie drogą świadomej, twórczej współpracy kolektywnej (zbiorowej), która może stworzyć produkcję od biznesu niezależną. Taką drogą jest produkcja spółdzielcza. Na jej terenie tworzyć można film artystyczny<sup>37</sup>.

Podobne postulaty formułował Brun<sup>38</sup>. Aby podnieść kondycję kina, należy, po pierwsze, zmieniać ekonomiczne uwarunkowania kinematografii poprzez zrzeszanie się — produkcję spółdzielczą wolną i od państwa, i prywatnego kapitału. Po drugie — wpoić w filmowcach poczucie odpowiedzialności społecznej, a widzów uwrażliwiać na poważniejsze aspekty kina. Jako że część startowców sama chciała robić filmy, stworzyli oni kooperatywę filmowców w ramach spółdzielni „Krağ” (ta pierwsza próba jeszcze się nie udała). Wyartykułowaną przez Bruna rolę w zamysle miał też pełnić „Start”.

## 7. Miasta kinofilii

Działalność „Startu” odbiła się też echem wśród kinofilów poza Warszawą. „Start”, chociaż środowiskowo warszawski, miał ambicję działać na skalę ogólnopolską, czyli — jak się to wówczas mówiło — na prowincji. Jako że rozproszeni w kilku miastach Polski kinofile odczuwali silną potrzebę kontaktu, relacje takie zostały szybko nawiązane. O startowym pokazie *Romansu sentymentalnego* doniósł we lwowskiej prasie Lewicki, a w Łodzi podjęto nawet próbę przeszczepienia tej formuły. Jak wspominał Jerzy Bossak, który mieszkał w Łodzi i starał się rozwijać swoją pasję filmową, wraz ze swoim przyjacielem Ignacym Winterem w latach 30. aktywnym jako dziennikarz, chcieli zorganizować łódzką filię „Startu”<sup>1</sup>. „Rezultatem tego postanowienia było pojawienie się w Łodzi dwóch bardzo młodych intelektualistów w okularach”<sup>2</sup> — Toeplitza i Wohla. Według tej relacji pokazano tam cykl filmów eksperymentalnych, między innymi *Romans...* Udało mi się trafić na ślad tego ostatniego pokazu — 19 grudnia 1931 zorganizowano seans, który prawdopodobnie był tą właśnie inicjatywą Bossaka i Wintera. Wynajmujący salę właściciel kina Corso był chyba sceptyczny co do potencjału imprezy, bo seans odbył się bardzo późnym wieczorem, o 23:30, po zakończeniu pokazów repertuarowych (powtórzony w niedzielę o 11:30)<sup>3</sup>. Bossak wspomina, że mimo zainteresowania koszty wynajmu sali okazały się za duże (sam przeniósł się do Warszawy, gdzie rozpoczął studia prawnicze).

Kilka miesięcy później podjęto próbę organizacji analogicznego pokazu w Lublinie, we współpracy z poetą i publicystą Józefem Łobodowskim. W kwietniu w lubelskiej *Trybunie. Piśmie młodej demokracji* Łobodowski zamieścił artykuł „O awangardę filmową”, zdający sprawę z rozwoju filmu awangardowego na świecie<sup>4</sup>. Miał on zapewne przygotować lubelską inteligencję na planowane wydarzenie, o którym donoszono w nocy w tym samym numerze. „W bieżącym miesiącu w jednym z kin lubelskich odbędzie się pierwszy w Lublinie pokaz filmu abstrakcyjnego”<sup>5</sup>. Pokaz ten miał odbyć się staraniem „Startu” i redakcji *Trybuny*. Projektowano wyświetlenie *Romansu sentymentalnego* i *Symfonii przemysłowej* Ivensa. Do pokazu jednak nie doszło. W następnym numerze *Trybuna* ze smutkiem informowała, że „[p]okaz filmu artystycznego sygnalizowany przez nas w poprzednim numerze »Trybuny«, niestety, nie odbędzie się ze względu na to, że odnośnego filmu nie można wypożyczyć”<sup>6</sup>. Nie była to sytuacja wyjątkowa.

Jeśli chodzi o Łódź, podejmowano kolejne próby. W komunikatach prasowych informowano, że na wiosnę 1933 roku w Łodzi powstała „samodzielna sekcja »Startu«, która urządziła szereg dyskusji i pokazów”<sup>7</sup>. Jak można wywnioskować z doniesień prasowych i protokołów, wówczas kiedy Bossak mieszkał już w Warszawie, partnerem startowców był Winter, dziennikarz koncernu Republika, piszący też artykuły do ogólnopolskich pism filmowych pod pseudonimem Janusz Grot. Zachowały się wzmianki w *Ilustrowanej Republice*, zapewne pisane piórem Wintera. Informacje o filmach awangardowych stanowiły zresztą dosyć osobliwą treść jak na profil tej gazety, skierowanej do szerokiej grupy odbiorców. Donoszono: „Filmy awangardowe, zarówno produkcji [obcej?], jak i polskiej rzadko trafiają do Łodzi. [...] Obecnie »Start«, zachęcony kolośalnym powodzeniem imprez warszawskich, postanowił rozszerzyć swą działalność na Łódź”<sup>8</sup>. Pokaz odbył się w sobotni wieczór 8 kwietnia 1933 roku w kinie Corso. Seans znowu został zorganizowany bardzo późno (o 23:00) po regularnych projekcjach. Program składał się mniej więcej z tych samych filmów, które w tym czasie w Warszawie pokazywano na startowym poranku „Krótki metraż”<sup>9</sup>. Główną atrakcją była *Europa*, pokazano również *Nad ranem* Forda (1929), *Buty* Jerzego Gabryelskiego (1933), *Pędzel i dłuto* Bohdziewiczza i Lipińskiego oraz dwa filmy dokumentalne: *Uwertura do Wilhelma Tella* oraz *Dar Pomorza* (*The Square Rigger*, 1932)<sup>10</sup>, a ponadto kronikę z wytwórni Fox. Seans został powtórzony następnego dnia. Trafiłem na informację na temat tylko jednego z zapowiadanej serii wydarzeń, ale protokoły „Startu” pokazują, że myśłano o kolejnych. Na posiedzeniu zarządu 17 października 1933 roku omawiano list od „Startu” łódzkiego, w którym sformułowano prośbę o przysłanie pokazów „Chaplinada” lub trudnego do zidentyfikowania programu „1931”<sup>11</sup>. Te pokazy oceniono jako niemożliwe do zorganizowania, więc postanowiono zaproponować nowy projektowany pokaz polskiej awangardy filmowej. Ostatecznie chyba jednak nic z tego nie wyszło<sup>12</sup>.

Środowiskowo-intelektualnym potencjałem, jeśli chodzi o rozwój kultury filmowej, z pewnością dysponował Kraków. Grupa krakowskich inteligentów, nieznacznie starszych od aktywu startowców, w dużym stopniu zainspirowanych Francją, podjęła próbę zainimowania lokalnej kultury filmowej. W marcu 1931 roku Janusz Maria Brzeski, którego rok wcześniej ściągnięto z Paryża do prowadzenia tabloidu *Tajny Detektyw*, wraz z Kazimierzem Podsadeckim zorganizowali i Wystawę Fotografii Modernistycznej. Przy tej okazji został zaaranżowany pokaz filmowy złożony m.in. z *Symfonii Wielkiego Miasta* oraz film samego Brzeskiego *Przekroje*<sup>13</sup>. Do krakowskiego środowiska najwyraźniej nie docierały informacje o dosyć zaawansowanej już w 1932 roku działalności „Startu”. W *Ilustrowanym Kurierze Codziennym* Witold Zechenter, wzywał do powołania polskich klubów filmowych na wzór paryskiej Tribune Libre du Cinéma<sup>14</sup>. Raczej też nie wiedział o „Starcie” Brzękowski, nawołując z Paryża, że „z Krakowa powinno

przyjść odrodzenie polskiego filmu”, a w większych miastach powinny powstać kluby filmowe<sup>15</sup>. W redakcyjnym komentarzu Jalu Kurek wyraził życzenie, żeby głos Brzękowskiego był ostatni w tym duchu i żeby powstał w końcu klub miłośników filmu artystycznego.

Atmosfera Krakowa, który zawsze był kolebką ruchu artystycznego i centrum nowatorskich poczynań w tej dziedzinie (tu począł się ruch modernistyczny w literaturze) — jest specjalnie predestynowana do wchłonięcia takiej placówki w orbitę swego działania<sup>16</sup>.

Wkrótce grupa artystów i dziennikarzy skupionych wokół *Ilustrowanego Kuriera Codziennego*, m.in. właśnie Brzeski oraz Zechenter, powołała stowarzyszenie pod nazwą „Studio Polskiej Awangardy Filmowej”<sup>17</sup>. Celem organizacji miało być wsparcie członków w produkcji filmów eksperymentalnych, założenie biblioteki, organizacja odczytów i projekcji. Aby zebrać fundusze, zorganizowano dwa wieczory kabaretowe: „Żywy sennik filmowy” i „Żywy dziennik humoru filmowego”. Pozwoliło to na organizację projekcji. Pierwszy poranek filmowy urządzono w październiku 1932 roku. Krakowska publiczność obejrzała m.in. poprzedzone wstępem Zechentera *Światła i cienie* László Moholy-Nagyego (*Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, 1930[?]) oraz *Przekroje* wraz z archiwalnym *Urokiem i przysięgą kobiety* (niezidentyfikowany, 1916). Podczas drugiego poranka powtórzono film Moholy-Nagyego wraz z m.in. *U wrót śmierci* Josefa von Sternberga (*Thunderbolt*, 1929). Do planowanego z wykorzystaniem francuskich kontaktów członków przeglądu awangardowych filmów francuskich, m.in. Eugène Deslawa, nie doszło prawdopodobnie z braku środków. Stowarzyszenie rozwiązano w 1934 roku.

Sam Kurek, zrealizowawszy eksperymentalny film *OR (Obliczenia Rytmiczne)*, postanowił pokazać go publicznie jako kolejną polską realizację awangardową. Nawiązał kontakt listowny ze „Startem”, pytając o *Symfonię przemysłową i Europę*<sup>18</sup>. Ostatecznie sprowadził do Krakowa ten drugi tytuł i w czerwcu 1933 roku, wykorzystując markę czasopisma *Linia*, zaprezentował oba filmy na zamkniętym pokazie tylko dla zaproszonych gości<sup>19</sup>. Toeplitz napisał do Kurka parę miesięcy później, po walnym zgromadzeniu jesienią 1933 roku, kiedy objął „dział prowincjonalny”<sup>20</sup>. Zaprosił go do udziału w ankiecie w *Kurierze Polskim* i zorganizowanie pokazu jego *OR* w Warszawie<sup>21</sup>. W jednym z kolejnych listów zwrócił uwagę, że „Start” ma w statucie działalność ogólnopolską, i zaproponował wspólny pokaz. Po licznych perypetiach organizacyjno-programowych zorganizowano go w grudniu 1933 w kinie Sztuka. Była to kopia warszawskiego programu „Film polski 1916—1933”, a w nim: *Arabella*, *Apteka*, *Czerwiec*, *OR* i *Głuche drogi*<sup>22</sup>. Ten pokaz „o charakterze dokumentalnym” zapowiedziano jako wspólną inicjatywę Grupy Awangardy „Linia” oraz „Startu”. Współpracę podjęto jeszcze raz, przy okazji tournée pokazu filmów czechosłowackich, tak problematycznego dla stowarzyszenia (o tym problematycznym wydarzeniu piszę dalej).

Na jesieni 1933 roku „Start” zapowiadał pokaz w Krakowie organizowany wspólnie z „Linią” oraz informował o nawiązaniu kontaktów z Wilnem i Lwowem<sup>23</sup>. O środowisku kinofilskim Wilna wiadomo mało, ale we Lwowie wielu studentów, młodych nauczycieli i pracowników naukowych Uniwersytetu Jana Kazimierza i Politechniki Lwowskiej oraz artystów było żywo zainteresowanych filmem<sup>24</sup>. W gronie osób zrzeszonych w Klubie Pracowników Kultury Współczesnej i działających w pracowni filmowej „Orion” powstał pomysł stworzenia klubu filmowego. W październiku 1932 roku w lokalu Związku Zawodowego Literatów odbyła się „konferencja porozumiewawcza” w sprawie powołania klubu filmowego o charakterze popularyzacyjno-badawczym<sup>25</sup>. Klub

[...] na wzór analogicznych instytucji zagranicznych i krajowych (warszawski „Start”) — rozwinąłby szeroko propagandę filmu artystycznego wśród społeczeństwa, równocześnie zaś stanowiłby ośrodek badań naukowych nad filmem oraz, w miarę możliwości, twórczości oryginalnej i filmowej. Działalność klubu przejawiałaby się w urządzaniu pokazów filmów specjalnej wartości artystycznej w Polsce niewyświetlanych, organizowaniu dyskusji nad bieżącymi filmami i związanymi z nimi zagadnieniami, ponadto urządzanoby wykłady o filmie i ćwiczenia z zakresu teorii i praktyki kina<sup>26</sup>.

Planowano również utworzenie biblioteki. Uczestnicy zadeklarowali chęć sformalizowania działalności klubu i zorganizowania pierwszej imprezy filmowej. Był nią wieczór dyskusyjny „Jak Sternberg stworzył Marlenę” w listopadzie 1932 roku, poświęcony wyświetlanemu właśnie na lwowskich ekranach filmowi *Blond Venus*<sup>27</sup>.

Kontakty „Awangardy” ze „Startem”, a konkretnie Lewickiego z Toeplitzem, zostały nawiązane po rejestracji Klubu. Po wstępnej wymianie listów uściśliły swoje dłonie przed sekretariatem „Startu” na dziedzińcu Pałacu Czapskich na Krakowskim Przedmieściu<sup>28</sup>. Zaowocowało to wzajemną publikacją informacji o działaniach oraz wspólnymi inicjatywami. Taką był pokaz filmów awangardowych w kinie Chimera. W programie znalazł się znany zestaw: *Symfonia przemysłowa*, *Romans sentymentalny* (wyświetlany już wcześniej we Lwowie), a ponadto „czołowy utwór polskiej awangardy filmowej” — *Europa*. Projekcję filmu Themersona poprzedził występ aktora Leopolda Kielanowskiego, który wyrecytował sam poemat Sterna<sup>29</sup>. Projekcje były poprzedzone zagajeniem prezesa klubu prof. Lenkiewicza o ideach organizacji i prelekcją Lewickiego „Film artystyczny”<sup>30</sup>. Według relacji prasy „frekwencja była wręcz nieoczekiwana”. We współpracy ze „Startem” zorganizowano też przegląd filmów zrealizowanych przez startowców; Lwów miał być też jednym z miast, w którym planowano pokaz „Czeskiej awangardy filmowej”. Nie odnaleziono wzmianek prasowych o tym wydarzeniu<sup>31</sup> — aczkolwiek w protokołach „Startu” jest o nim mowa.

Również w samej Warszawie pojawił się szereg niezależnych od „Startu” inicjatyw z zakresu upowszechniania kultury filmowej. Na początku 1933 roku niemal równoległe z pokazem „Startu” zorganizowano „Międzynarodowy poranek nowego filmu” (kino Adria, 22 stycznia 1933 roku). Wydarzenie firmowała

grupa architektoniczna „Preasens”, ale faktycznym organizatorem był Seweryn Mazrycer, inżynier zajmujący się zagadnieniami oświetlenia w architekturze<sup>32</sup>. Podjął on próbę reaktywacji Sekcji Polskiej Ligi Międzynarodowej Filmu Niezależnego, porzuconą przez Toneckiego, i tak, wypowiadając się w imieniu szerszej grupy, podpisywał swoją korespondencję w sprawie organizacji pokazu w Krakowie z Jalu Kurkiem. Pisał, że Tonecki nie jest obecnie aktywny, ale podjęli próby sprowadzenia filmów z zagranicy, wypożyczanych „za poręczeniem grupy »Praesens« i architekta Syrkusa”<sup>33</sup>. W programie znalazły się wówczas głównie filmy architektoniczne: *Nowe budownictwo — nowe mieszkanie* (*Die neue Wohnung*, Hans Richter, 1930 [?]), pierwsza część *Symfonii przemysłowej* Ivensa, *Jarmark Wielkomięski* Wilfrieda Bassego (*Markt in Berlin*, 1929), *Architektura dnia dzisiejszego* Pierre’a Chenala poświęcona Le Corbusierowi (*Architecture d’aujourd’hui*, 1930) oraz, premierowo, *Europa* Themersonów<sup>34</sup>. Mazrycer donosił Kurkowi, że starają się o dwa najnowsze filmy Fischingera i Moholy-Nagyego. Przy tej okazji *Wiadomości Literackie* miały zorganizować w Instytucie Propagandy Sztuki wystawę zawierającą „eksponaty pozostające w łączności z nowym filmem”<sup>35</sup>. Po pokazie Stefania Zahorska narzekła, że nie wszystkie filmy były eksperymentalne, ale podkreśliła duże zainteresowanie projekcją nietypowych tytułów:

[...] oto na słabo zareklamowany i niekoniecznie filmowy — bo raczej architektoniczny — pokaz przybiegło około półtora tysiąca ludzi, nie licząc tych, którzy odeszli od kas w rozpacz. Same słowa „film eksperymentalny” budzą wręcz nieprawdopodobne jak na Warszawę zainteresowanie, ściągają naprawdę tłumy. Filmu dobrego i interesującego, nowego, wręcz niebywała koniunktura — masa żąda dobrej sztuki<sup>36</sup>.

Chociaż miał być to pierwszy z serii pokazów, to brak informacji o kolejnych inicjatywach (nie udało się też doprowadzić do pokazu w Krakowie ani we Lwowie).

Być może te właśnie przejawy zainteresowania filmem artystycznym skłoniły redakcję *Wiadomości Literackich* do zainicjowania szeregu wydarzeń skierowanych do polskich kinofilów i kinofilek. Redakcja regularnie organizowała różne konkursy i zdecydowano się też na „Wielki konkurs »Wiadomości Literackich« Film Wczorajszy”. Zadania polegały na odgadnięciu na podstawie zdjęć filmów i przedstawionych autorów. W trzech kolejnych numerach pojawiły się 24 kadry z filmów polskich i zagranicznych — m.in. *Portier z hotelu Atlantic* Friedricha Wilhelma Murnaua (*Der letzte Mann*, 1924), *Gabinet doktora Caligari*, *Brzdąc*, filmy z wytwórni Aleksandra Hertza *Bestia* (1917), *Arabella*, *Pokój nr 13* (1917)<sup>37</sup>. Jako nagrodę oferowano m.in. kamerę filmową Cine-Kodak, książki Béli Baláza, *Dziesiątą Muzę* Irzykowskiego, zaproszenia na premiery i zestawy fotosów. Znaczące, że były to filmy stare, co budowało świadomość historycznofilmową i wspierało formowanie kanonu sztuki filmowej. W lutym 1933 roku zorganizowano też konkurs na artykuł z zakresu zagadnień filmowych pt. „Szukamy ludzi piszących o filmie”. Do opracowania zaproponowano trzy

tematy: „Artystyczne i organizacyjne możliwości filmu polskiego”, „Analiza jednego z wybitniejszych filmów sezonu” oraz „Zagadnienia psychologiczne w kinie”<sup>38</sup>. Odzew był spory: wpłynęło 51 prac<sup>39</sup>. Wówczas na fali zainteresowania *Wiadomości*... kinem ukazało się też kilka dodatków „Światło na ekran”, opublikowano też teksty poświęcone kondycji kina, między innymi często cytowaną dziś polemikę Heymanowej z Zahorską *W obronie polskiego filmu* oraz *Przemysłowcy czy geszefciarze* Jerzego Toeplitza<sup>40</sup>.

Apogeum działań *Wiadomości*... z zakresu animacji kultury filmowej stanowił własny poranek filmowy „Od latarni czarnoksiężskiej do ostatnich eksperymentów filmowych” poświęcony historii filmu francuskiego do 1914 roku (Kino Splendid, 28 maja 1933 roku). Na program złożyły się filmy z końca XIX wieku, filmy braci Lumière i Mélièsa, kroniki filmowe (*actualités*) oraz komedia *Pijaństwo* z Maksem Linderem<sup>41</sup>. Zapowiadanego *Antraktu* Claira nie wyświetlono, film został podobno zatrzymany na granicy, w co Toeplitz powątpiewał, uznając tę zapowiedź za chwyt reklamowy<sup>42</sup>. Komentując pokaz, Zahorska wyraziła rezerwę wobec historyzowania, przyznając jednak, „że przy całym tym poranku historyzm jednak się opłacił. Wzbudzenie uczuć pietyzmu dla niemowlęcych gestów artystycznego embriona nie jest może bezcelowe w czasach barbarii; nie jest bezcelowe wyrwanie się choćby na chwilę spod sugestii naiwnego i brutalnego realizmu”<sup>43</sup>. Zapowiadano serię tego typu wydarzeń, ale brak informacji o kolejnych<sup>44</sup>.

Tym samym rok 1933 wydaje się stanowić apogeum alternatywnej kultury filmowej w Polsce z szeregiem inicjatyw, zazwyczaj kończących się na organizacji jednego wydarzenia, czego przyczyn można upatrywać w olbrzymich trudnościach, jakie trzeba było pokonać, chcąc zaprezentować film publicznie. Wówczas też sam „Start” utracił swoją dynamikę organizacyjną.



## 8. Okres schyłkowy „Startu”

Według relacji prasowej w latach 1931—1933 zorganizowano 68 imprez, w których wzięło udział, jak szacowano, 12 tysięcy osób<sup>1</sup>. Złożyły się na to pokazy publiczne i wewnętrzne dla członków, wieczory dyskusyjne, również zamknięte i otwarte, oraz akcja samokształceniowa. Żadna inna inicjatywa z zakresu animacji kultury filmowej nie mogła się poszczycić takim dorobkiem i liczbą członków. Jest to dorobek imponujący, biorąc pod uwagę wszystkie trudności związane z organizacją pokazów filmowych w Polsce. Zorganizowanie publicznego pokazu w ówczesnych realiach wymagało znacznych nakładów finansowych i organizacyjnych. Film, który na początku lat 30. miał wejść na polskie ekrany, przechodził kosztowną i trudną procedurę<sup>2</sup>. Każdy tytuł musiał być oceniany przez Centralne Biuro Filmowe przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych<sup>3</sup>. Zagraniczne taśmy musiały dodatkowo zostać oclone, a że film był zaliczany do artykułów luksusowych, obowiązywało na niego wysokie cło. To CBF decydowało o dopuszczeniu danego obrazu na rynek, jego wartości artystycznej oraz o cięciach bądź innych ingerencjach cenzuralnych (np. zmianie napisów) mających na celu ochronę moralności, uczuć religijnych i dumy narodowej, a także usunięcie fragmentów antypaństwowych. Wartości artystyczne były oznaczane za pomocą pieczętek: „małowartościowy”, „rozrywkowy”, „dobry rozrywkowy”, „artystyczny” i „wysocje artystyczny”. Kwalifikacje te decydowały o wysokości podatku widowiskowego pobieranego przez samorządy — w tym przypadku magistrat warszawski. W analizowanym okresie filmy artystyczne były obłożone podatkiem 30—40%, ale problemem często była decyzja o kwalifikacji podjęta przez komisję magistracką — odmieniana od tej wydanej przez CBF. Ważne było zapewnienie również „polskiego dodatku”, który pozwalał obniżyć podatek o 10%. Dopiero po załatwieniu tych spraw i uzyskaniu legitymacji film mógł zostać pokazany publicznie w kinie. W praktyce, zwłaszcza w przypadku projekcji nierepertuarowych organizowanych przez stowarzyszenie lub osobę prywatną, nastrożowało to olbrzymich trudności<sup>4</sup>. Jeśli nie posiadało się filmu na własność, trzeba było wnieść w biurze rozpowszechniania opłatę za jego wypożyczenie lub wynegocjować uzyskanie go bezpłatnie, a także zapewnić kopii transport. Należało też porozumieć się z kiniarzem co do wynajmu sali, uregulowania podatku widowiskowego i innych obowiązkowych danin. Do tego dochodził koszt materiałów promocyjnych, tzw. „propagandy”. Jeśli więc ktoś myślał o działalności długookresowej, wymagało to determinacji i funduszy oraz pogodzenia się z ryzykiem, że wyłożone środki nie zwrócą się w zyskach ze sprzedaży biletów.

REDAKCJA CZASOPISMA

„L I N J A“

Kraków, ul. Jagiellońska 20

zaprasza JWP. .... na

## POKAZ TWÓRCZOŚCI POLSKIEJ AWANGARDY FILMOWEJ

w sobotę 3 czerwca 1933 b. r., o godzinie 3 popołudniu w kinie „Sztuka“  
w Krakowie, ul. św. Jana

- 
- 1) Słowo wstępne: „O filmie artystycznym krótkometrażowym” — Jalu Kurek
  - 2) „Europa“ — film abstrakcyjny Stefana i Franciszki Themersonów (Warszawa)
  - 3) „OR“ („Obliczenia rytmiczne“) — film eksperymentalny Jalu Kurka (Kraków)

---

Pokaz posiada charakter ściśle prywatny.

Wstęp bezpłatny.

Zaproszenie to służy jako bilet wstępu dla 2 osób.

II. 13

Dlatego, wbrew spotykanej nieraz opinii, „Start” nie pokazywał głównie filmów niedostępnych na polskich ekranach, lecz urządzał wydarzenia wokół filmów znajdujących się w dystrybucji. Tak było w przypadku filmu *Bezdomni*; współpraca z dystrybutorami obejmowała też patronat nad premierą (*Nocne sądy, 14 lipca*) lub organizację pokazów przedpremierowych (*Halo Berlin!*, *Halo Paryż!*). Dzięki życzliwości przedstawicieli branży startowcy mogli pokazywać filmy archiwalne: Michał Hertz ze Sfinksa udostępnił *Arabellę* z Polą Negri i stare filmy niemieckie, którymi dysponował z uwagi na swoje powiązania handlowe — prawdopodobnie od niego uzyskano *Gabinet doktora Caligari*, który pokazano dwukrotnie w 1930 i 1932 roku<sup>5</sup>. Filmy użyczył im też dyrektor Paramountu Mieczysław Czaban<sup>6</sup>. Tytuły archiwalne, jak wspomniana *Arabella*, nie miały ważnej legitymacji i Toeplitz musiał starać się u szefa CBF Józefa Relidzyńskiego i w Wydziale Bezpieczeństwa Komisariatu Rządu o specjalne pozwolenie na jednorazowy pokaz<sup>7</sup>. Co więcej, kopie były często w złym stanie — zakurzone, więc należało je przemywać w spirytusie w wannie i następnie przeglądać na przewijarce (specjalizowała się w tym Wanda Jakubowska)<sup>8</sup>. Zagraniczne filmy awangardowe w zasadzie pozostawały poza zasięgiem. Stanisław Wohl podczas studiów w Paryżu nawiązał kontakt z awangardowymi filmowcami we Francji i pertraktował na temat prezentacji ich filmów w Warszawie, jednak nic z tego nie wyszło z powodu braku funduszy (choćaby z uwagi na wysokie opłaty celne)<sup>9</sup>. *Symfonię przemysłową* Ivensa

udało się pokazać tylko dlatego, że film powstał na zamówienie firmy Philips i można go było uzyskać bezpłatnie za pośrednictwem warszawskiego oddziału przedsiębiorstwa<sup>10</sup>. Inne problemy wiązały się z prezentacją polskich filmów „prywatnych” i krótkometrażowych. Za przykład można wziąć program „Film polski 1916—1933”. Obrazy takie jak *Czerwiec* i *Próba generalna* dystrybuowane przez PAT miały tylko kilka kopii, które wprawdzie agencja przekazała za darmo, ale cały czas krążyły one między ekranami i bardzo trudno było znaleźć wolny termin. Producentem *Morza i Europy* był Edmund Byczyński z biura „Film Studio”, który zgodził się zrezygnować z opłaty, jeśli pokaz przyniesie stratę lub minimalny zysk (normalnie pobierał 50 zł)<sup>11</sup>. Eksperyment Themersonów *Apteka* nigdy nie został zgłoszony do cenzury i na warszawski pokaz niejako go przeszmyglano (nie było go więc w oficjalnym programie)<sup>12</sup>. „Trzeba działać w ten sposób, żeby legitymacje filmów pewnych złożyć wcześniej w starostwie, a inne zebrać w ostatniej chwili i wyświetlać bez legitymacji. Tak zrobiliśmy w Warszawie” — radził Toeplitz Kurkowi przed pokazem krakowskim, ostrzegając jednocześnie przed groźącymi konsekwencjami<sup>13</sup>. Rozwiązaniem były też pokazy półoficjalne, na które nie sprzedawano biletów, lecz dystrybuowano zaproszenia — taką możliwość ukróciła jednak nowa ustawa filmowa z 1934 roku, która uznawała wszystkie pokazy nieorganizowane w prywatnych mieszkaniach za publiczne, a tym samym podlegające ogólnym przepisom<sup>14</sup>. Transport kopii również kosztował, dlatego zajmowali się nim sami członkowie, co nazywano „chodzeniem na człowieka”<sup>15</sup>.

Urządzanie pokazów wiązało się zatem z olbrzymim wysiłkiem organizacyjnym i to chyba te trudności w połączeniu z wygasającym zainteresowaniem publiczności wobec braku radykalnie „studyjnej” oferty były główną przyczyną utraty paliwa do rozwoju stowarzyszenia. Z protokołu z zebrania zarządu 17 października 1933 roku często cytowany jest wniosek zgłoszony przez Ludwika Perskiego, aby członkowie postępowali zgodnie z hasłem: „Klaszczcie na filmach dobrych, gwizdźcie na złych”<sup>16</sup>. Ale można tam też znaleźć informację o tym, że problemy finansowe stowarzyszenia nasilały się. Niedawny pokaz w środowisku robotniczym „Co daje kino?” oceniono jako nieudany. Przyczyną fiaska upatrywano w tym, że filmy były znane, kino złe, w gazetach nie pojawiły się żadne informacje, a biuletyny zostały rozesłane za późno. Co więcej, w tym samym czasie odbywał się mecz bokserski Polska — Czechosłowacja. W każdym razie — finansowo byli pod kreską. Sala kosztowała 350 zł, a sprzedano tylko 121 biletów — w kasie było zatem 150 zł (a w samej w dyskusji wzięło udział tylko 40 osób). Postanowiono negocjować zniżkę z biurem Muza-Film, ale i tak nie poprawiłoby to sytuacji. Toeplitz referował, że wprawdzie zapłacono zaległe opłaty charytatywne, ale należy jeszcze uiścić podatek magistracki. Długi stowarzyszenia rosły; trzeba było wnieść obowiązkowe opłaty — oprócz podatku magistrackiego (na który jeszcze miało starczyć, bo w kasie zostało 20 zł) była to należność dla Muza-Filmu, również ważna, bo w przypadku skargi do Związku Właścicieli

Kin i Teatrów Świetlnych kredyt „Startu” zostałby obcięty. Ostatecznie Toeplitz obiecał załatwić pożyczkę w wysokości potrzebnej kwoty<sup>17</sup>.

Uznano, że kolejne wydarzenie koniecznie musi przynieść stowarzyszeniu dochód. Czas jednak pokazał, że następny projekt stał się jednym z gwoździ do trumny „Startu”. Podczas dyskusji Toeplitz zaproponował pokaz „Polska awangarda filmowa”, podsumowujący jej dorobek i prezentujący *Głuche drogi* Radulskiego, *Lato ludzi* Szołowskiego, *Morze* i *Czerwiec* przypisywane Cękalskiemu, *Europę* i *Aptekę* Themersonów, *Buty* Gabryelskiego, *OR* Kurka, *Kropkę nad i* Juliusza Gardana (1928) oraz *Próbcę generalną* (Wacław Radulski, 1933) itd. Spotkało się to ze sprzeciwem; filmy były zbyt znane lub świeże, a temat źle dobrany, ostatecznie jednak wyznaczono datę pokazu na 29 października i zaplanowano szeroko zakrojoną akcję promocyjną<sup>18</sup>. Tak wyklął się wzmiankowany już program „Film polski 1916—1933”. Na następnym zebraniu potwierdzono *Arabellę*, *OR*, *Europę* i *Czerwiec*<sup>19</sup>. Bachrach zaproponował, aby dodać jeszcze jakiś tytuł pomiędzy, ponieważ luka czasowa jest zbyt duża. Toeplitz przyznał, że to trafny pomysł, ale nikt z branży nie udostępni filmu. Prawdopodobnie w wyniku problemów z salą spotkanie przełożono na 5 listopada. Okazało się, że brakuje pieniędzy na wynajem. Panu Senderowi [?] z kina Splendid miano zamiar zaproponować weksel, nie było jednak wiadomo, czy ten go przyjmie. Brakowało też 14 złotych na druk biletów. Dlatego też niektórzy członkowie zgodzili się wnieść swoje składki z góry za kolejny rok. Ostrzycki miał załatwić sprawę magistratu i właściciela kina<sup>20</sup>. Czy to zostało załatwione, czy może zdecydowano się na pokaz niebiletowany — nie do końca wiadomo. Toeplitz wspominał, że pokaz zorganizowano półlegalnie:

Więc był stolik, dawało się te zaproszenia i składali ofiary na „Start”. Dwa razy nam się udało. Ale gdy przenieśliśmy się do kina Splendid, przyszedł tam funkcjonariusz magistracki i chciał zamknąć pokaz. Krzyczał, a potem dostaliśmy grzywnę w wysokości 1 000 zł. Trzeba było w magistracie prosić, żeby nam obniżyli te podatki<sup>21</sup>.

Z kolei Kowalski twierdził, że to właściciel kina ostatecznie nie zapłacił podatku magistrackiego, którym (również wstecznie) obarczono „Start” pod groźbą zawieszenia pokazów<sup>22</sup>. W każdym razie był to bardzo poważny cios w finanse organizacji<sup>23</sup>.

Kilka dni po seansie, w listopadzie 1933 roku, odbyło się kolejne walne zgromadzenie, które mogło dać organizacji impuls do działania<sup>24</sup>. Wybrano nowy zarząd: Cękalski utrzymał stanowisko prezesa, Toeplitz objął funkcję sekretarza, Aleksander Ford został wiceprezesem, sprawy skarbowe powierzono zaś Aleksandrowi Bachrachowi. W świetle wydarzeń kilku późniejszych miesięcy ironicznego wydźwięku nabrali komunikat rozpowszechniony po zgromadzeniu w zaprzyjaźnionych pismach:

Ciągle powiększające się kadry stowarzyszenia, dopływ elementów twórczych i wartościowych, rozszerzenie pola działań, tworzenie nowych sekcji i oddziałów — oto dowody, że

„Start” ma przed sobą przyszłość, że to, co dotychczas zrobiono, to dopiero zapowiedź prac poważniejszych i cenniejszych, które przyczynią się może wreszcie do przebudowy od podstaw polskiego życia filmowego<sup>25</sup>.

Było to raczej zaklinanie rzeczywistości niż opis stanu faktycznego.

Najbardziej palącą kwestią pozostawały pieniądze. „Sprawy finansowe »Startu« przedstawiają się w sposób niezwykle zawikłany” — czytamy w protokole<sup>26</sup>. Długi okazały się większe, niż to przedstawiono na walnym zgromadzeniu; trzeba było m.in. opłacić zaległe po konflikcie z policją podatki w magistracie w sporej kwocie 500 zł (Toeplitz i Cękałski mieli podjąć próby negocjacji z prezydentem miasta Zygmuntem Słomińskim). W związku z dużą liczbą osób niepłacących składek planowano podjąć próbę ściągnięcia zaległych opłat. W zachowanych zeszytach członków zapisano należne kwoty, co pokazuje, że znaczna część osób po wstępnym entuzjazmie przestała interesować się stowarzyszeniem, a niektórzy podali fałszywe adresy lub zmienili miejsce zamieszkania (notka w zeszycie składek: „Łazwertówna H. — szkoda gadać, nie płaci”). Na kolejnych zebraniach konstatowano bałagan w listach, brak dziennika korespondencji, brak księgi głównej w dziale skarbu<sup>27</sup>. Nastroje były coraz gorsze. Zorganizowano posiedzenie Komisji Propagandy, która miała zająć się energiczną promocją działań stowarzyszenia. Toeplitz mówił tam:

Stowarzyszenie „Start” ma dziś działalność [...] [u]trudnioną dzięki kryzysowi, który dotknął bardzo poważnie naszą publiczność, rekrutującą się przeważającej części z pracującej inteligencji. Groszowe wydatki na pokazy czy wieczory dyskusyjne stanowią poważną pozycję w budżecie<sup>28</sup>.

Heymanowa dodawała, że „Start” stracił popularność, ludzie o nim zapomnieli i dlatego „pierwszym posunięciem musi być urządzenie jakiejś imprezy, później będzie można mówić o innych środkach propagandy”<sup>29</sup>.

Imprezą tą miał być przedpremierowy pokaz *Szturmowej brygady* (*Diela i liudi*, Aleksander Maczeret, 1932) zorganizowany na początku 1934 roku w kinie Colosseum (które to kino później pokazywało go repertuarowo)<sup>30</sup>. Pokaz ten również został zorganizowany na zaproszenia — osobliwe, że zdecydowano się na powtórzenie rozwiązania, którego skutki okazały się tak fatalne dla finansów stowarzyszenia. Niemniej w źródłach zachowały się ślady burzliwej dyskusji nad tym wydarzeniem na zebraniu zarządu w styczniu. Aleksander Pietkun z komisji rewizyjnej wytknął, że zarząd nieformalnie pobierał opłaty za wstęp bez stosownej uchwały. Brak było list osób biorących zaproszenia — nie wiadomo, ile pieniędzy powinno wpłynąć, i w imieniu komisji zażądał wysłania do członków przeprosin za niefortunny pokaz. Emocje rosły. Bachrach replikował, że „komisja odnosi się do zarządu niepoważnie”, w imprezie rzeczywiście były niedopatrzienia, i formalne, i praktyczne, ale oburzenie publiczności na „Start” odnosi się tylko do małej grupki wpływowych osób, a *gros* widzów nie było oburzone. „Pokaz przyniósł zyski, był imprezą konieczną i dlatego nie można

stać na stanowisku czysto formalnym” — przekonywał. Wówczas też Cękalski ponownie skrytykował zarząd i przypomniał o swojej dymisji zgłoszonej na poprzednim posiedzeniu (która najwyraźniej nie została przyjęta).

Późniejsze dwie imprezy okazały się niewypałem. Jak przyznawał po latach Toeplitz, stowarzyszenie „przeżywało już w tym okresie zmierzch”<sup>31</sup>. Aktywni filmowcy w łonie „Startu” nie mieli czasu na działania organizacyjne, brakowało pieniędzy, a po aferze związanej z *Bezdomnymi* „Start” był „niemal już na oficjalnym indeksie”<sup>32</sup>. Nie udało się pokazać „Czeska awangarda filmowa” w marcu 1934 roku, pomimo szumnego rozreklamowania. Nie wzięli w nim udziału żadni filmowcy, a Czechosłowację reprezentował tylko krytyk filmowy „Lidových Novin” Svatopluk Ježek. Organizacja pokazu nastręczyła sporych trudności, przede wszystkim cenzuralnych i logistycznych. W zaprzyjaźnionym Sfinksie dostali kredyt na pokaz we wczesnych godzinach niedzielnych w sali Atlanticu. Pożyczono pieniądze na druk afiszy, które w imieniu stowarzyszenia i posła Republiki Czechosłowackiej w Polsce dra Václava Girsy zapraszały na pokaz czechosłowackiej awangardy. Podjęto również próby replikacji pokazów we Lwowie, w Krakowie oraz Łodzi. Pierwszym zgrzytem, jak wspomina Toeplitz, było to, że pokaz zbiegł się w czasie z zaostrzeniem antyczechosłowackiej retoryki w prasie związanej z rządem, co rykoszetem trafiło w nich. Nastąpiły też problemy z kolportażem plakatów — zostały one rozlepione w niewidocznych miejscach. Frekwencja nie dopisała.

Przed kinem pusto, na sali może 30% miejsc zajętych. Przyjeżdża dr Girsza z gronem urzędników z poselstwa — witamy go z zakłopotaniem, bo i w kinie pusto, i nie ma naturalnie nikogo ze sfer oficjalnych. Czekamy jeszcze pięć, dziesięć minut, aż przyjdą spóźnialscy — niestety nikt nie przychodzi. Trzeba zaczynać<sup>33</sup>.

Ježek odczytał swoje wystąpienie po francusku i przystąpiono do pokazu filmów, które okazały się źle dobrane. Rozpoczęto od filmu naukowego o grotach stalaktytowych w Tatrach, później wyświetlono filmy naukowe o eksperymentach Instytutu Badań Hydraulicznych w Brnie. W końcu, jak relacjonowała Zahorska, publiczność doczekała się awangardy: *Światło przenika ciemności* Otakara Vávry i Františka Piláta (*Světlo proniká tmou*, 1931), a także kilka aktów z *Ziemia śpiewa* Karela Plicki (*Zem pjeva*, 1933), który później cieszył się zainteresowaniem na Biennale w Wenecji, oraz *Symfonia architektury* Alexandra Hackenschmidta o Hradczanach (*Na Pražském hrade*, 1931)<sup>34</sup>. Wydarzenie zostało ocenione negatywnie. Sprawę pokazu czeskiej awangardy referował Toeplitz na zebraniu:

Impreza finansowo i moralnie nieudana. Finansowo z powodu przedłużonego pobytu Ježka w Warszawie i nieprzewidzianych wydatków na reklamę i porozumiewanie się z prowincją. Jeśli chodzi o moralną stronę, to niepowodzenie należy przypisać nieumiejętnie dobranemu programowi, za co całkowitą winę ponosi Ježek<sup>35</sup>.

Było to w zasadzie ostatnie duże wydarzenie zorganizowane przez „Start”. Zrezygnowano z planowanego pokazu filmu amerykańskiego; Minorski wniósł

projekt urządzenia święta filmu artystycznego w postaci cyklu odczytów i pokazów, który ostatecznie upadł. Zaczęły się problemy lokalowe. Regulowanie długów z powodu braku gotówki odłożono do czasu pokazu organizowanego razem z „Kuźnią Młodych”. Ten odbył się, kilkakrotnie przekładany, 11 marca. Po przemówieniach redaktora naczelnego pisma, wprowadzeniu Toeplitza — jak donosiła w złośliwej relacji „Kuźnia” — „Nareszcie zgasło światło i publiczność doczekała się... jednego aktu filmu rosyjskiego z 1915 roku. Film ten bardzo wymownie ilustrował cierpienia zadawane porządnej *famielji* przez łotra nazwiskiem Kopczyk”<sup>36</sup>. Następnie zaprezentowano trzy końcowe akty niezidentyfikowanego filmu Renégo Claira oraz, znowu poprzedzone komentarzem Toeplitza, dwa reportaże Foxa, film rysunkowy z Betty Boop oraz *Drobiazg melodyjny* Themersonów (1933). Ponownie impreza okazała się kląpą (protokół: „Dysproporcja między planem a realizacją”); za niską frekwencję obwiniono redakcję, która nie zrobiła reklamy. Impreza przyniosła straty zamiast zysków<sup>37</sup>.

Fiasko tej imprezy doprowadziło do przesilenia organizacyjnego. Konieczność spłaty długów okazała się palącą, brak też było wyraźnych pomysłów na przyszłość i pewności, czy w ogóle warto coś robić. Protokół odręczny z tego posiedzenia jest trudno czytelny, co może oddawać emocje podczas dyskusji<sup>38</sup>. Stefania Heymanowa zgłosiła swoją dymisję, gdyż uznała „Start” za zbyt cenny. Haltrecht mówił: „»Start« jest potrzebny, bo nie spełnił zadań awangardy. Muszą być inni ludzie, aby kontynuowali zadania »Startu«”. Bachrach narzekał na panikę i proponował: „Nie jestem za kasacją stowarzyszenia, ale za walnym zebraniem i wyborami do nowego zarządu”. Cękalski zrezygnował z prezostwa i ostatecznie cały zarząd podał się do dymisji, co spowodowało konieczność zwołania kolejnego walnego zgromadzenia w celu wybrania nowych władz. Toeplitz zapowiedział tylko chęć wystąpienia w celu omówienia upadku „Startu”. „Muszą być ludzie do pracy. Na początku byli ludzie chcący pracować w filmie. Jestem wrogiem zbiorowości »Startu«. Zapisali się, ale nic nie robią” — podsumował.

Zebranie wyznaczono na 24 kwietnia i, być może przewidując problemy frekwencyjne, w komunikacie zaznaczono od razu, że w drugim terminie (pół godziny później) może się ono odbyć bez względu na liczbę obecnych. Zaznaczono również, że zebranie będzie dotyczyć fundamentalnych spraw stowarzyszenia i wzywa się członków do jak najliczniejszego przybycia<sup>39</sup>. Nic to jednak nie dało i w kolejnym numerze *Dekady* donoszono smutno, że zebrania „Startu” nie wzbudzają szerszego zainteresowania wśród członków: „Dziwne, że w stolicy wielkiego państwa nie może utrzymać się jedno stowarzyszenie miłośników filmu artystycznego. Trudno siać na ugorze!<sup>40</sup>”. Kilka tygodni później powtórzono, że o „Starcie” nic nie słychać; od kilku miesięcy nie urządzono w Warszawie żadnego pokazu ani odczytu<sup>41</sup>. W kontekście niedawnego zamknięcia Polskiego Klubu Artystycznego pisano:

Byłoby bardzo przykre, gdyby pogłoski o zmierzchu „Startu” były prawdziwe. Zwinięcie instytucji, której zadanie polegało na propagowaniu filmu artystycznego, byłoby smutnym dowodem, że Warszawa nie ma zrozumienia dla zagadnień artystycznych i kulturalnych<sup>42</sup>.

Potwierdził to publicznie Toeplitz: „[...] »Start« po okresie całorocznej wegetacji (sezon 1933—34) znajduje się w stanie zupełnego rozkładu”<sup>43</sup>. Napisał też, że jako trzyletni członek zarządu stowarzyszenia jest świadomy popełnionych błędów.

Zamiast zamkniętej grupy awangardzistów stworzono niepotrzebnie organizację masową, w której znalazło się wielu ludzi, niemających nic wspólnego nie tylko z ruchem awangardowym, ale nawet z filmem. Kilkuset „biernych” członków uniemożliwiło organizacji pracę, a do kłęski „Startu”, który w latach swojej świetności dopomógł do wzrostu zainteresowania sprawami filmowymi, przyczyniły się niechętny i podejrzliwy stosunek władz administracyjnych oraz jawne szykany magistratu<sup>44</sup>.

Jeszcze w 1935 roku podjęto próbę animacji działań stowarzyszenia. *Dekada*, w której publikowali Braude i Tross, zamieściła wiele materiałów wspierających tę ideę i promujących startowe wydarzenia. Braude zwracał uwagę, że zainteresowanie filmem artystycznym wśród młodzieży jest niewielkie, a organizacje artystyczne („Start” i „Awangarda”) powinny działać lepiej, bo — przywołując naczelny argument startowców — świadoma publiczność kinowa jest fundamentem zdrowej kinematografii<sup>45</sup>. W związku z planowanym walnym zgromadzeniem postanowiono przypomnieć o stowarzyszeniu. Piątego stycznia późnym wieczorem (23:00) w kinie Światowid zorganizowano pokaz filmu *Świat się śmieje* wraz z awangardowym nad programem<sup>46</sup>. W Klubie Literackim „S” Cękałski i Tross mieli wygłosić referat i kontrreferat *Cechy charakterystyczne sztuki filmowej*, a Aleksander Bachrach poprowadzić dyskusję na temat niedawno wyświetlonego filmu Grigorija Aleksandrowa<sup>47</sup>. Dzień później odbyło się doroczne walne zgromadzenie stowarzyszenia w Instytucie Filmowym, na którym wybrano nowy zarząd. Zmiany personalne w stosunku do poprzednich lat były znaczne. Stanowisko prezesa utrzymał Cękałski, wiceprezesem został Ford, sekretarzem Haltrecht, skarbnikiem Braude, a funkcję kierownika artystycznego objęła... Stefania Zahorska<sup>48</sup>. Miesiąc później zorganizowano jeszcze jeden wieczór w klubie „S”. Był to jednak łabędzi śpiew. Po kilku tygodniach Tross smutno skwitował sprawę w artykule „A może rzeczywiście nie warto?”, gorzko konstatując, że nie ma w Polsce publikacji filmowych, nie ma niezależnej prasy, a wielu zapaleńców filmowych doszło do wniosku, że walka o kulturę filmową i film artystyczny to donkiszoteria, na którą nie warto poświęcać sił i zdrowia. „Może rzeczywiście lepiej będzie zostawić film kucharkom i paniusiom o twarzyczkach Greta lub Marleny i zrezygnować z filmu jako sztuki?”<sup>49</sup>. Tak też zrobili zniechęceni członkowie „Startu”, którzy porzuciwszy ten sztyld, rozeszli się do swoich spraw zawodowych.



## 9. Przedsięwzięcia Spółdzielni Autorów Filmowych

W wyniku poszukiwań instytucjonalnej platformy działania niektórzy dawni członkowie „Startu”, a zwłaszcza ci zrzeszeni w spółdzielni „Krağ”<sup>1</sup>, założyli w 1936 roku Spółdzielnię Pracy Autorów Filmowych<sup>2</sup>, korzystając z koniunktury na polskie filmy stworzonej przez nowe ustawodawstwo. Do Janiny i Eugeniusza Cękalskich, Forda, Haltrechta, Jakubowskiej, Szołowskiego, Wohla i Zarzyckiego dołączyli Stanisław Dziewulski, Witold Lutosławski, Franciszka i Stefan Themersonowie, a później jeszcze Antoni Bohdziewicz i Nelly Horecka, również należąca do „Startu”<sup>3</sup>. Podstawowym celem grupy było tworzenie filmów, ale na samym początku podjęli się również animowania kultury filmowej poprzez wydawanie czasopisma *f.a. Film Artystyczny* oraz organizowanie pokazów. Warto na koniec poświęcić chwilę uwagi temu aspektowi ich działań jako ostatnim próbom animacji kultury filmowej w Polsce przedwrześniowej.

Członkowie SAF, mając już mocniej ugruntowaną pozycję i lepiej rozwiniętą sieć kontaktów niż młodzi startowcy kilka lat wcześniej, mogli korzystać z pomocy instytucji zagranicznych. W marcu 1937 roku (a dokładnie w niedzielę 7 marca) w kinie Sfinks SAF zorganizował pokaz filmów awangardy angielskiej<sup>4</sup>. Było to pięć filmów wyprodukowanych dla General Post Office Film Unit, które wspierało wówczas silnie progresywnych filmowców<sup>5</sup>. Zaprezentowano m.in. *Nocną Pocztę* Harry’ego Watta i Basila Wrighta, filmy Lena Lye’a, jak również pokazywane onegdaj w Krakowie *Czarne, białe, szare* (vel *Światła i cienie*) László Moholy-Nagyego<sup>6</sup>. Biorąc pod uwagę trudności w sprowadzeniu filmów z zagranicy, zapewne nie bez znaczenia były kontakty nawiązane w 1935 roku przez Cękalskiego i Wohla. Wyjechali oni do Anglii na stypendium Funduszu Kultury Narodowej, gdzie zorganizowali pokaz polskich filmów krótkometrażowych, a Cękalski nawiązał kontakty z Associated Realist Film Producers<sup>7</sup> — organizacją branżową powstałą w 1935 roku, która miała wspierać filmowców zainteresowanych kinem portretującym rzeczywistość społeczną (sztandarowym przykładem tego „nowego realizmu” miała być *Nocna poczta*). Głównymi inicjatorami pokazu byli chyba jednak Franciszka i Stefan Themersonowie, którzy odwiedzili Londyn rok później. W ułatwieniu procedury pomogło wsparcie ambasadora Wielkiej Brytanii, co podkreślano we wszystkich materiałach. Pokazowi towarzyszyło wydanie pierwszego numeru *f.a. Filmu Artystycznego* (pod kierownictwem Themersonów), stojącego na wysokim poziomie edytorskim i merytorycznym, ale też niszowego, dostępnego jedynie w biurze *Wiadomości Literackich* i księgarni

Jakuba Mortkowicza. W numerze znalazły się teksty Johna Griersona o Zespole Filmowym Głównego Urzędu Poczтового (GPO Film Unit), Lena Lye'a o swoich eksperymentach barwnych, Moholy-Nagyego o fotografii jako nowym narzędziu widzenia, a także doniesienia o kulturze filmowej w Wielkiej Brytanii. Komentując SAF-owy pokaz w artykule „Nowe drogi rozwoju kina”, Cękałski pisał, że angielska awangarda nie karmi się już, tak jak dawna awangarda, mirażem sukcesu komercyjnego czy zmianą oblicza kina. „Myśli po prostu o innym kinie, o kinie artystycznym, oświatowym, kulturalnym, kinie dla świetlic, klubów, stowarzyszeń, o kinie wąsko-taśmowym, kinie, które inną drogą dotrze do publiczności [...]”<sup>8</sup>. W tym celu uzyskuje wsparcie państw i instytucji publicznych, jak chociażby poczta, ale też, co wyraźnie napawało Cękałskiego podziwem i zazdrością, angielska awangarda zbudowała silną strukturę organizacyjną złożoną z prasy filmowej, stowarzyszeń, prywatnych kin, szkół i klubów. W Polsce nic takiego nie istniało.

Kolejny pokaz i kolejny numer *f.a.* był poświęcony dawnej awangardzie francuskiej i zorganizowano go przy wsparciu ambasady francuskiej<sup>9</sup>. Program pokazu (22 maja 1937 roku) w kinie Europa obejmował *Entr'acte* Reného Claira, *Balet mechaniczny* Fernanda Legera (*Ballet mécanique*, 1924), *5 minut czystego kina* Henriego Chomette'a (*5 minutes de cinéma pur*, 1926), *Pretekst* Alfreda Sandy (*Prétexte*, 1929), *W krainie śmieciarzy* Georgesa Lacombe'a (*La Zone*, 1928), *Przemiany ulic* Paula Gilsona (*Changements de Rues*, 1930) oraz na wstępie, w ramach nadprogramu, archiwalne filmy z Maxem Linderem z 1912 roku<sup>10</sup>. Organizację kopii pokazu zaproponowano Kurkowi w Krakowie, planowano też zademonstrować go w Łodzi i we Lwowie, ale z nieznanых przyczyn zostało to zablokowane przez Centralne Biuro Filmowe<sup>11</sup>.

Mniej znany jest trzeci SAF-owy przegląd filmu zagranicznego, ponownie poświęcony Wielkiej Brytanii. Przy poparciu ambasady brytyjskiej SAF otrzymało od Travel and Industrial Development Association filmy awangardy angielskiej, które zostały pokazane warszawskiej publiczności w marcu 1938 roku. W programie znalazły się wówczas m.in. *Narodziny robota* Lena Lye'a<sup>12</sup>. Zapowiadano też retrospektywny pokaz polskiej awangardy filmowej i nowy numer *f.a.*; pokaz miał się odbyć tydzień po prezentacji angielskich filmów z IDA. Pretekstem do zaprezentowania filmów Haltrechta, Cękałskiego i Forda miała być premiera *Przygody człowieka poczciwego* Themersonów (1937). Ostatecznie jednak odbyła się wyłącznie premiera, a kolejny numer *f.a.* nigdy się nie ukazał.

Korespondencja pomiędzy Kurkiem a SAF-em pokazuje, że również w przypadku tych pokazów na przeszkodzie stały względy prawne i finansowe i to właśnie dlatego nie udawało się — jak początkowo planowano — zorganizować wydarzeń na większą skalę i w różnych miastach. Po wyjeździe Themersonów do Paryża aktywność prezentacyjna SAF-u skończyła się, a ich pokazy stanowiły ostatni zryw upowszechniania kultury filmowej w Polsce przed II wojną światową.

## Zakończenie

Podobnie jak w Europie Zachodniej, narodziny kinofilii możemy obserwować w omawianym czasie również w Polsce, w swoistym dla tego kraju wariacie. Ukształtowała ją wiedza — często czerpana z drugiej ręki — o osiągnięciach realizacyjnych i teoretycznych awangardy filmowej lat 20., a także obserwacja dokonującego się przełomu dźwiękowego w połączeniu z klimatem nowej dekady, w której zwracano uwagę na zagadnienia społeczne i polityczne, oraz doświadczeniem peryferyjności i wykluczenia z głównego nurtu zjawisk kulturalnych. Poszukując specyfiki tej polskiej odmiany wczesnej kinofilii w wydaniu „Startu”, co było przedmiotem zainteresowania niniejszego szkicu, można wskazać na dwie właściwości: była to kinofilia zaangażowana, która realizowała się w niesprzyjających warunkach.

Oba człony terminu „kinofilia zaangażowana” są równie istotne. Kinofilów i kinofilki z pokolenia 1910 wyróżniały dwie cechy.

Po pierwsze — kinofilia bez dodatkowych przymiotników; po prostu miłość do kina. O tyle to nietypowe, że dla polskiej inteligencji głównym obszarem zainteresowania była przede wszystkim literatura. A osoby z roczników 1910 tworzyły pierwsze pokolenie intelektualistów wychowanych na kinie i których zainteresowanie kinem nie było pochodną tudzież składową funkcjonowania w obszarze radykalnych sztuk wizualnych czy też progresywnych poszukiwań teatralnych lub literackich. Ten kinocentryzm wymagał przepracowania podstawowego sposobu funkcjonowania kina jako formy kultury popularnej. Masowość kina była zarówno szansą, jak i zagrożeniem. Zagrożeniem z uwagi na merkantylizację, szansą — z uwagi na potencjał dotarcia do szerokich grup społecznych. W szkicu „Dlaczego kochamy kino” z 1933 roku tak w imieniu „Startu” wykladał poglądy na kinofilię Cękałski:

Jest wreszcie trzecia przyczyna, dla której trzeba kochać kino. Niestety nie dotyczy ona mas, lecz niewielkiej gromady, która wzrasta z dnia na dzień. Kochamy kino jako sztukę! Tworzą ją wprawdzie powoli w powodzi fabrykowanych maszynowo złudzeń, nieliczni tylko artyści, ale siła ich jest wielka i walka z otaczającą niemotą będzie zwycięska, o ile obrócony pogardliwie inteligent, pionier kultury, przyłoży swoich starań do jej sprawy. Sztuka filmowa, ten najmocniejszy język artystyczny współczesności, którym przemawiają reżyserowie Sowieckiej Rosji, genialni Amerykanie z Chaplinem, Vidorem i Mamoulianem na czele, język, którym mówi René Clair i Pabst — oto trzeci i najsilniejszy czynnik, dla którego należy kochać kino.



## II. 14

Ludzie stojący na uboczu, ludzie, którzy tworzą kulturę, filozofowie, artyści, uczeni ile zasłużyli się społeczeństwu, odsuwając się od kina w cień swoich bibliotek i pracowni, izolując się w swoim durnym „splendid isolation”. Dzięki ich odsunięciu się, rozwieliżmożniło się widowisko narkotyczne, dzięki prostej zasadzie handlowego zysku kino stało się w ogromnej większości tą „fabryką snów”, o której pisze Erenburg. Jest czynnikiem społecznego zastoju i bezwładu, działa jak alkohol, odbiera potrzebę czynu i pogłębia marazm. Ale fakt jest faktem — my, miliony widzów, kochamy kino takim, jakie ono jest obecnie, i prawa do tej miłości nie odbierze nam nikt. Niechże stojący na uboczu panowie, którzy tworzą historię kultury świata, zejść z piedestału i zaprzęgną się do pracy nad odrodzeniem kina, nad pogłębieniem jego prawdy, nad rozbudową filmowej sztuki i skierowaniem jej na takie tory, któreby były zgodne z misją wychowania pokoleń, bo tę misję ukochane przez miliony kino spełnić musi, i spełnia ją już wbrew woli uczonych, naturalnie spełnia źle.

Miliony widzów kochających kino mogą domagać się tego. Wtedy kino poza chwilą radości da im coś więcej: realną siłę do życia, przestanie być snem, stanie się pomostem do lepszego, lecz realnego świata<sup>1</sup>.

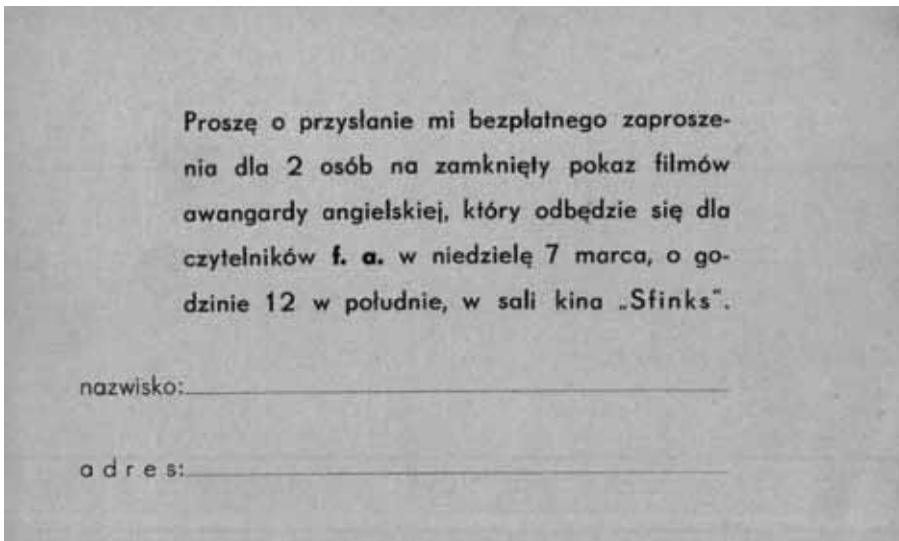
Następujące w latach 30. XX wieku wypalenie się ruchu Wielkiej Awangardy, kres zainteresowania filmem „czystym” i wyraźna polityzacja, jak również rozkwit klubów filmowych i instytucjonalizacja wielu inicjatyw z zakresu kultury filmowej są charakterystyczne dla wielu ruchów filmowych w Europie Zachodniej. W tym sensie **zwrot ku społecznemu zaangażowaniu, właściwy startowcom, okazuje się przykładem szerszej tendencji**. Poszczególni członkowie stowarzyszenia mieli nieco odmienne spojrzenie na kino; jedni postrzegali je jako ważny czynnik życia społecznego i jego rozwoju, inni mieli je za narzędzie komentowania ważnych zdarzeń rzeczywistości, a dla jeszcze innych kino było sposobem nawet na budzenie nastrojów rewolucyjnych. Nigdy jednak nie zrezygnowali z pojęcia „sztuki filmowej”. Przypomnijmy, że publicznie deklarowali się jako miłośnicy filmu artystycznego, rozumianego kompromisowo jako:

film wykorzystujący wszystkie zdobycze mowy filmowej dla osiągnięcia zamierzonego wzruszenia czy narzucenia zamierzonych idei. Film, którego twórcy są w zgodzie ze swym sumieniem społecznym (i to sumienie posiadają). Film, który nie fałszuje rzeczywistości, lecz ujmuje ją w formę uporządkowaną artystycznie<sup>2</sup>.

Nie było to epigońskie wobec lat 20. kino skupione na eksperymentach formalnych, ale takie, które wykorzystuje specyfikę medium, artystyczne środki wyrazu właściwe kinu, do oddziaływania na widza: czy to emocjonalnie, czy intelektualnie, czy też ideowo. Kino nie dla elity, ale artystycznie wartościowe kino dla szerokiej grupy widzów. Jeśli zaś film komunikował określone idee, musiał to

robić z wykorzystaniem języka sztuki filmowej. Podkreślenie kwestii sumienia społecznego stanowi przy tym wyraźną deklarację społecznej funkcji kina.

Po drugie — ich miłość do kina była powiązana z zaangażowaniem, które oprócz wymiaru ideowego przybierało również formę animowania życia publicznego. W przeciwieństwie do tych intelektualistów, którzy, jak to ujmował Cękański, zamykają się w swoim „durnym *splendid isolation*”, **startowcy aktywnie dążyli do podniesienia poziomu kultury widza**. Zaczęli oni organizować się, urządzać projekcje i wieczory dyskusyjne, publikować w prasie recenzje filmowe i interwencyjne artykuły dyskusyjne. Co więcej (i ten aspekt zaangażowania odróżnia ich od wielu ruchów alternatywnej kultury filmowej na zachodzie Europy), nie pozostawali na pozycjach zewnętrznych, ale **podjęli próbę wpłynięcia na przekształcenie stosunków w przemyśle filmowym** („kruczata młodych”). Byli grupą dwudziestolatków aktywnie dążących do zmiany układu sił w polu kultury, ale występujących w tym układzie z pozycji peryferyjnych; grupą młodych ludzi nieposiadających kapitału symbolicznego do dokonania istotnej zmiany. Z początku nie traktowano ich poważnie, ale byli wystarczająco liczni, zdeterminowani i zorganizowani, aby zaznaczyć nową perspektywę w dyskursie publicznym. By wywołać realne przemiany, nie mieli jednak odpowiedniej siły przebicia.



II. 15

Marshall Bermann zwrócił uwagę, że w społecznościach peryferyjnych modernizacja jest procesem doświadczanym przede wszystkim jako coś, co nie zachodzi, aktywność zaś w sferze kultury i sztuki (modernizm) stanowi wyraz

próby poradzenia sobie z tą sytuacją<sup>3</sup>. Również aktywność startowców miała taki charakter — obserwując rozkwit kultury filmowej na Zachodzie, sami, chcąc w niej uczestniczyć, na miarę własnych możliwości próbowali przenieść pewne zjawiska do Polski. Kultura filmowa w kształcie, jaki sobie wyobrażali, nie istniała w Polsce, a była raczej projektem na przyszłość. I dążenie do urzeczywistnienia tego projektu i przewyciężenia negatywnych uwarunkowań wiązało się z pokonaniem olbrzymich trudności. **W zasadzie zamiast o kulturze filmowej w Polsce w latach 30. należałoby mówić o próbach jej wykreowania.** To, co robił „Start”, miało charakter — parafrazując tytuł książki Giżyckiego — walki o kulturę filmową w Polsce. Utrzymując militarną metaforykę, można powiedzieć, że „Start” nie był jednak armią, a raczej oddziałem partyzanckim.

Próbę wykreowania przez stowarzyszenie alternatywnej kultury filmowej należy uznać za nieudaną. W zasadzie jedynym wymiernym rezultatem działalności stowarzyszenia było zaznaczenie swojego istnienia przez tych aktywnych członków, którzy dążyli do uczynienia z kina swojego zawodu. Z pewnością kolektywne działanie — artykuły publicystyczne, publiczne debaty, promowanie wzajemnych działań — wsparło ich kariery (zwłaszcza tych, którzy nie byli radykalni politycznie). Oczywiście kluczową sprawą były ich indywidualne talenty, ale etykieta instytucjonalna pozwoliła „młodym” mocniej zaistnieć na polu profesjonalnym i nie należy tego oceniać negatywnie, zwłaszcza przy tak trudnej sytuacji w kinematografii, jaka miała miejsce w Polsce w latach 30. W ocenie dorobku „Startu” najważniejsze wydaje mi się jednak to, że jego członkowie swoje partyzanckie wysiłki podejmowali w chwili, kiedy na Zachodzie podobne postulaty uzyskiwały już wyraźny kształt instytucjonalny i wsparcie państwa. W Polsce miłujący kino studenci nie zdołali ani stworzyć zinstytucjonalizowanej płaszczyzny prezentacji filmów artystycznych (kina „studyjnego” na wzór zachodnioeuropejski), ani wypracować mechanizmów dystrybucji takich filmów, ani nawet zbudować stabilnej organizacji zrzeszającej kinofilów — chociażby takiej jak holenderska Filmliga. W Polsce, w warunkach peryferyjnego kapitalizmu i zacofania społeczno-gospodarczego, nie można też było liczyć na taką masowość. Kiedy członkowie stowarzyszenia stracili energię do zmagania się z przeciwnościami organizacyjnymi, działalność organizacji została przerwana. Zawinił brak szerszego zainteresowania filmem artystycznym, brak funduszy i niekorzystne przepisy (nie bez znaczenia była też trajektoria biograficzna pokolenia 1910 — ukończenie studiów i rozpoczęcie pracy zawodowej). Nie udało się też rozsadzić branży filmowej.

W zasadzie niewiele zmieniło się przez całe lata 30. Przygotowując drugi numer *f.a.*, Themerson zaprosił Zygmunta Toneckiego do napisania o początkach awangardy filmowej i klubów filmowych na Zachodzie<sup>4</sup>. W komentarzu do tego tekstu Themerson zauważał, że filmy, które omawiał Tonecki, były znane tylko z tytułów, ewentualnie fotosów. Ubolewał, że Polska nie posiada filmoteki ani

# f. a.      n u m e r   2

poświęcony filmom dawnej awangardy francuskiej.

Pod protektoratem Jego Ekscelencji  
Pana Ambasadora Republiki Francuskiej  
Spółdzielnia Autorów Filmowych organizuje w so-  
botę, dn. 22 maja 1937 r. pokaz filmów dawnej  
awangardy francuskiej (1921 – 1927) dla czytel-  
ników **f. a.** (wstęp za zaproszeniami).  
Dwa seanse: o godz. 1 m. 30 po poł. i o 12 w nocy.  
Wyświetlane będą następujące filmy:

Paul Gilson

**Przemiany ulic**  
(montaż z aktualności)  
**Changements de rues**

Henri Chomette

**5 minut czystego kina**  
**5 minutes de cinéma pur**

S a n d y

**P r e t e k s t**  
**P r é t e x t e**

George Lacombe

**W kraju śmieciarzy**  
**L a Z ô n e**

Fernand Léger

**Balet mechaniczny**  
**Ballet mécanique**

René Clair

**A n t r a k t**  
**E n t r ' a c t e**

Nad program: fragmenty z roku 1912.

Sous le patronage de Son Excellence Monsieur l'Ambassadeur de la République Française, la Coopérative d'Auteurs de Film organise le 22 mai 1937 une présentation de films d'ancienne avant-garde française pour les lecteurs de **f. a.**

Protokół z zebrania Zarządu „Strasie” z dnia 10 grudnia 1923

Obecni: p. Baehnel

p. Bielecki Bieliowski Zarządca i przewodniczący Towarzystwa  
p. Głabicki protokolujący i literat.

p. Fiksternatowska

p. Heymanowa

p. Ostrowski

p. Porski

p. Pietsch

p. Topfitz

p. Wohl

Pan Topfitz przedstawia następujący porządek dzienny, który także przyjęty:

1) Pokaz niedzielnym.

2) Zebrania sekcji.

3) Sprawa „Wielkiego Przejścia”

4) „Konferencja prasowa

5) „Lokalne wiadomości dyplomatyczne na terenie niemieckim”

6) „Lokalne wiadomości dyplomatyczne

7) Sprawy narządów sterowniczych

8) Varia

1. W sprawie finansowego projektu powołania nowego zarządu złożył p. Topfitz. Pokaz niedzielnym odbył się o godz. 12. w kinie „Arena”. Wyświetlony został dwa filmy: „Najbardziej dzieła” i „Kulturalnie” „Wielki Przejście”, co jenera nie jest zupełnie pewne. W „Wielkim Przejściu” jest wyidealizowany ale, przy- był mi udało się tego filmu wypracować, wtedy wyprzedziła się ogólnie o film „Halle, Berlin, Halle Paryż”. Nowotny zarządca Bieliowski ogłosił się sekcjami.

W sprawie odpowiedzi na pytanie p. Porskiego, czy istnieć 1250 kłobów wie- ków wyprzedzających tak, aby on przy ludziach dobrej woli, spraciu p. Ostrowski, i w końcu wiadomości jest 3442 ale z tych może być zrehabilitacja 1250. Przewodniczący wyjechał wycieczki p. Głabicki.

2. W sprawie sekcji, wyjechał się warty naszej sekcji organizacyjnych finansowych sekcji „Strasie”. 3. W sprawie sekcji - 5 p. p. Zebranie sekcji niedzielnej - prowadzi p. Heymanowa. W sprawie o godz. 5 p. p. odbył się zebranie, posiedzenie sta- nowo techniczne, wzięli udział z sekcjami sekcji, sekcji finansowych, dyplomatycznych i po-



zorganizowanej sieci stowarzyszeń na wzór angielskich *film societies*. Dostęp do filmów jest utrudniony. („Możemy sprowadzić sobie książkę, płytę gramofonową, reprodukcję obrazu — a niechaj ktoś z Państwa spróbuje sprowadzić dla swych celów, chociażby naukowych [...] — kopię filmu!”). O pokazie filmów awangardy francuskiej napisał, że powinien on być się odbyć nie w roku 1937, ale 1927. „Dlatego prosimy Państwa do kina jak do muzeum” — podsumowywał gorzko<sup>5</sup>. W 1938 roku Cękański w tekście „O kulturę filmową” konstatawał, że przepaść pomiędzy kinem a inteligencją pogłębia się; ta coraz silniej odwraca się od kina, nie wierząc w możliwość jego poprawy, widzowie zaś nadal chętnie płaczą na *Trędowatej* i śmieją się na *Bolku i Lolku*, a branża nie odczuwa potrzeby zmiany. Wysuwał powtarzane od lat argumenty: należy podnosić kulturę widza i poziom produkcji filmowej; należy uczyć, do czego potrzebna jest szkoła i filмотeka, ale jeszcze ważniejsze jest, aby istniały stowarzyszenia upowszechniające kulturę filmową.

Taką organizacją było istniejące przed laty Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. Ale cóż! Na ugorze bezmyślnego naszego stosunku do kinematografii musiało ono wreszcie zlikwidować swą działalność. Nie znajdując żywego poparcia wśród naszej inteligencji, zakończyło po 5 latach swoją działalność<sup>6</sup>.

A przecież, jak zauważał Cękański, pokazy publiczne, dyskusje, wykłady, wsparcie dla filmowców amatorów — to fundament rozwoju kultury filmowej na Zachodzie: w Anglii, Niemczech czy we Francji. Jednak w Polsce to tak nie wygląda. Sprawę rozwoju rodzimej kultury filmowej traktował jako sprawę na przyszłość.

I tak polscy kinofile podzielili los typowych przedstawicieli kultury peryferyjnej — ich działalność była w dużym stopniu receptywna i oparta na negatywności — śledząca sytuację w kulturowym centrum i doświadczająca przede wszystkim tego, że pewne procesy w ich otoczeniu nie zachodzą. Niemniej skala tej nieudanej próby podjętej przez „Start” powinna zostać odnotowana: blisko trzy setki nominalnych członków, niemal cztery lata aktywnego działania i organizowania wydarzeń w trudnych warunkach ekonomiczno-prawno-środowiskowych. Jak na oddział partyzancki — całkiem spore osiągnięcie.

\*\*\*

Warto może też na koniec zwrócić uwagę, że pomimo braku większych sukcesów instytucjonalnych w środowisku przedstawicieli i przedstawicielek kinofilii w wydaniu pokolenia 1910 sformułowano wiele projektów, które, biorąc pod uwagę nowe uwarunkowania, przynajmniej częściowo uzyskały swoją realizację po wojnie. Nie uczynili ze swojej kinofilii szerszego ruchu społecznego, ale stworzyli pakiet oczekiwanych przemian. Nie było to jedynie domeną „Startu”. Głównymi ośrodkami kultury filmowej były przede wszystkim społeczności miłośników filmu w Warszawie i we Lwowie. Środowisko lwowskie, dużo mniej liczne i silniej połączone z uniwersytetem i uniwersyteckim wykształceniem,

ciężyło w kierunku instytucjonalizacji wiedzy o filmie i rozwijania pedagogicznego potencjału filmu. Jeśli gdzieś doszukiwać się źródeł polskiego filmoznawstwa i idei wykorzystania filmu w edukacji, to właśnie Lwów wydaje się dobrym tropem. Z kolei startowe środowisko warszawskie starało się rozwijać działania z zakresu animowania i upowszechniania kultury filmowej oraz wpływać na organizację przemysłu filmowego w Polsce. Uogólniając, można powiedzieć, że idea klubów filmowych, filmu oświatowego, szkolnictwa filmowego, filmografii i archiwistyki filmowej czy czasopism filmowych promujących kulturę filmową, tudzież, co już bardziej problematyczne, kolektywów filmowych (spółdzielczości) — ma przedwojenne korzenie. Ocena szczegółowych zależności pomiędzy przedwojenną kinofilią zaangażowaną a instytucjonalizacją kinofilii w okresie powojennym jest już jednak tematem dla odrębnego studium.

## Przypisy

### Wstęp

- 1 Hagener Malte, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919—1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 121—58. Dalsza bibliografia: *Ibid.*, s. 82.
- 2 Lenauer Jean, *The independent cinema congress, „Close Up”*, nr 5 (1929). Przedruk w: Donald James, Friedberg Anne i Marcus Laura, red., *Close Up, 1927—33: Cinema and Modernism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999), 285.
- 3 Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, 59.
- 4 *Ibid.*, 36.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, 96—105.
- 7 Hasło „Cinephilia” w: Kuhn Annette i Westwell Guy, *A Dictionary of Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 81—82.
- 8 Jak to miało miejsce we Francji (Cinémathèque Française — Henri Langlois) czy Wielkiej Brytanii (British Film Institute — Charles Lindgren) i USA (Museum of Modern Art — Iris Barry) ludzie, którzy weszli do świata kultury filmowej, byli aktywni po wojnie w rozbudowanych projektach instytucjonalnych, stanowiących podłoże dla tej paradygmatycznej powojennej „klasycznej kinofilii”. Tutaj ponownie można odesłać do poświęconej temu analizie Malte Hagenera *Moving Forward, Looking Back*; Zob. też Hagener Malte, red., *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919—1945* (New York: Berghahn Books, 2014).
- 9 Wypowiedzi takie ze szczególnym uwzględnieniem filmu abstrakcyjnego zebrał Marcin Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989).
- 10 Giżycki Marcin, *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (Wydawnictwo „Małe”, 1996); Giżycki Marcin, „Konstrukcja — reprodukcja. Grafika, fotografia i film w konstruktywizmie polskim”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 54—55 (2006): 31—44.
- 11 Zob. Banaszkiewicz Władysław i Witczak Witold, *Historia filmu polskiego*, t. I (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989), 260.
- 12 Miller Edmund, „Kino w obliczu dnia dzisiejszego”, *Wiek XX*, nr 9 (27 maja 1928): 4.
- 13 Zob. Zahorska Stefania, „Film abstrakcyjny”, *Wiek XX*, nr 8 (20 maja 1928): 4—5; Schürer Emil, „Film treściowy czy abstrakcyjny”, *Wiek XX*, nr 10 (3 czerwca 1928): 4; Zahorska Stefania, „Treść czy abstrakcja. Z powodu artykułu p. Emila Schürera”, *Wiek XX*, nr 13 (24 czerwca 1928): 4; Przejście od filmu abstrakcyjnego do treściowego („tendencyjnego”) podsumowała Zahorska w tekście, „Drogi rozwojowe filmu”, *Miesięcznik Literacki*, nr 5 (1930): 233—44; Por. Banaszkiewicz i Witczak, *Historia filmu polskiego...*, I: 262—65.
- 14 Banaszkiewicz i Witczak, *Historia filmu polskiego...*, I: 250.

- 15 Zechenter Witold, „Wolna trybuna kina”, *Wiadomości Literackie*, nr 4 (22 stycznia 1928): 3.
- 16 Tonecki publikował w jednym z najważniejszych czasopism poświęconych filmowi awangardowemu: „Close Up”. Tam ukazało się jego *Preliminary of film art*, dopiero w 1936 roku przełożone na język polski. Zygmunta Toneckiego, „A preliminary of film art”, *Close Up*, nr 3 (1931): 193—200; Zygmunta Toneckiego, „A preliminary of film art (2)”, *Close Up*, nr 4 (1931): 321—24.
- 17 W liście do Jalu Kurka wysłanym na papierze firmowym dwutygodnika informacyjnego „1930” Tonecki pisał, że powstanie polskiej sekcji uzależnione jest przede wszystkim od utworzenia międzynarodowego biura wynajmu przy Lidze. Tonecki, Zygmunt, „[List do Jalu Kurka]”, 7 lipca 1930. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. O kongresie w La Sarraz, o powstaniu Ligi i polskich planach informował również w tym redagowanym wraz z Mieczysławem Bermanem piśmie. Tonecki Zygmunt, „Liga awangardy filmowej”, 1930, nr 1 (16 czerwca 1930): 2.
- 18 Mucha-Świeżyńska Alicja, „Powikłane drogi. Rozmowa ze Stanisławem Wohlem”, *Kino*, nr 209 (1984): 3.
- 19 Armatys Leszek, „Diariusz »Startu« (szkic wstępny)”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 65—67.
- 20 Zachowany w Archiwum Państwowym m. st. Warszawy terminarz z zapiskami dyżurnych oficerów Wydziału Społeczno-Politycznego Komisarjatu z 1933 roku nie zawiera informacji o interwencjach podczas pokazów „Startu”.

## 1. Stan badań

- 1 Toeplitz Jerzy, „Jak sanacyjna cenzura zwalczała film radziecki 20 lat temu”, *Film*, nr 3 (1950): 10.
- 2 Beylin Stefania, *A jak było, opowiem* (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958); Beylin Stefania, *Na taśmie wspomnień* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962).
- 3 Heymanowa-Majewska Stefania, „Moja znajomość ze »Startem«”, *Ekran*, nr 1 (1957): 10—11.
- 4 Toeplitz Jerzy, „Nasze spotkania”, *Film*, nr 24 (1952); przedruk w: Toeplitz Jerzy, *Spotkania z X muzą* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960), 141—145.
- 5 Kowalski Tadeusz, „Start”, *Encyklopedia Współczesna*, nr 12 (1958): 572—73.
- 6 W późniejszym okresie opublikowano jeszcze kilka wywiadów, w których znalazły się wspomnienia na temat „Startu”: Mucha-Świeżyńska, „Powikłane drogi. Rozmowa ze Stanisławem Wohlem”; Karcz Danuta, „Jestem umiarkowanym optymistą. [Rozmowa z Jerzym Toeplitzem]”, *Kino*, nr 12 (1984): 1—6; Lubelski Tadeusz, „Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską”, w: *Debiuty polskiego kina*, red. Hendrykowski Marek (Konin: Wydawnictwo „Przegląd Koniński”, 1998), 10—27; Rudomino Tomasz, „Jestem babcią polskiego filmu. Rozmowa z Wandą Jakubowską”, *Radars*, nr 27 (1987): 8,11; Miller Marek, „Jerzego Toeplitza zatrzymanie kadru”, *Radars*, nr 30 (1987): 3, 10—11.
- 7 Armatys Leszek, „Komisja Badań Historii Filmu Polskiego (organizacja prac)”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1960): 84—86.
- 8 Redakcja, „Trzydziestolecie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Start«”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 3.
- 9 Helman Alicja, *Publicystyka „Startu”: wybór artykułów* (Warszawa: Centralne Archiwum Filmowe, 1960) [maszynopis powielony].

- 10 „Dyskusja”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 51.
- 11 Lewicki Bolesław W., „Legenda i prawda »Startu«”, *Ekran*, nr 5 (1961), 10.
- 12 Zob. Madej Alina, „Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 18 (1997): 207—14; „Nieuchwytny szyfr. Z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 18 (1997): 215—26.
- 13 Albrecht Stanisław, „Walka o film”, *Kuźnica*, nr 49 (1949): 3.
- 14 Lewicki Bolesław W., „Społeczne drogi kultury filmowej w okresie przed II wojną światową”, *Film na Świecie*, nr 2 (1981): 46 [transkrypcja wystąpienia].
- 15 Lewicki Bolesław W., „Klub filmowy »Awangarda«”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 1—2 (1962): 93—107.
- 16 Kurek Jalu, „Wspomnienia ze »Straży przedniej« (Z dziejów filmowej awangardy krakowskiej)”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 3 (1961): 57—66; Bardziej syntetycznie dzieje filmowego Krakowa omówił Zbigniew Wyszyński *Filmowy Kraków: 1896—1971* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975).
- 17 Armatys Barbara, Armatys Leszek, Stradomski Wiesław, *Historia filmu polskiego*, t. II (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988), 59—72. Tom, z uwagi na wieloletnie opóźnienie, ukazał się dopiero pod koniec lat 80. Okoliczności tego opóźnienia omawia we wstępie Jerzy Toeplitz.
- 18 Przyznawał to Wiesław Stradomski, pisząc: „Niedostatek informacji o społecznym nurcie życia filmowego w latach międzywojennych sprawił, że niektóre interesujące inicjatywy i przedsięwzięcia poszły w zapomnienie wraz z ludźmi, którzy byli ich świadkami”. Ibid.: 71. O kilku takich przedsięwzięciach wspominam w tej książce.
- 19 Zagadnieniem filmu awangardowego ze szczególnym uwzględnieniem filmu „czystego” zajmował się wspomniany już Marcin Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce; Awangarda wobec kina. Kultury filmowej Lwowa przyjrzała się Barbara Gierszewska: Kino i film we Lwowie do 1939 roku* (Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2006). Ta sama autorka w kontekście czasopiśmiennictwa filmowego publicystykę startowców omówiła w: *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku* (Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1995). Ostatnio na kulturę filmową lat 30. z perspektywy studiów kobiecych spojrzały Monika Talarczyk-Gubała, przyglądając się biografii Wandy Jakubowskiej *Wanda Jakubowska: od nowa* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), oraz Małgorzata Radkiewicz, analizując ówczesną publicystkę filmową kobiet *Modernistki o kinie: kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918—1939* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2016). Z kolei Tomasz Rachwald podjął wątek złożonej tożsamości etniczno-politycznej Aleksandra Forda w kontekście jego zachowanych filmów: „»Aleksander Ford«, człowiek zmyślony. Tożsamość i polityka w »Sabrze« (1933) i »Drodze młodych« (1936)”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 92 (2015): 61—74.
- 20 Lemann Jolanta, *Eugeniusz Cękałski* (Łódź: Muzeum Kinematografii, 1996), 31; Opinię tę wyraziła również wielokrotnie Małgorzata Hendrykowska, m.in. w krótkiej notce o „Starcie” w: *Kronika kinematografii polskiej: 1895—1997* (Poznań: Ars Nova, 2012), 119.
- 21 Madej Alina, „Jest źle, ale musi być lepiej”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 18 (1997): 205.
- 22 Mucha-Świeżyńska, „Powikłane drogi. Rozmowa ze Stanisławem Wohlem”, 2.
- 23 Albrecht, „Walka o film”, 7.

## 2. Pierwsze pokolenie kinofilów

- 1 Stern Anatol, *Wspomnienia z Atlantydy* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959)
- 2 Lewicki, *Spotkania z Jerzym Toeplitzem (zamiast przedmowy)*, w: Toeplitz, *Spotkania z X muzą*, 6.
- 3 Zespół Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego zadał niedawno pytanie o to, czy istniało literackie pokolenie 1910, czy stanowi może ono jedynie fantazmat badawczy. Zob. Kozicka Dorota i Cieślak-Sokołowski Tomasz, red., *Formacja 1910: świadkowie nowoczesności, Krytyka XX i XXI Wieku 15* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011). Należy odnotować, że przywołując tę tradycyjną kategorię, wchodzi się na grząski grunt, co wykazywali autorzy szkiców zawartych w przygotowanym przez zespół tomie. Pokolenie to podmiot zbiorowy dzielący wspólne doświadczenie historyczne, który odczuwa wspólnotę losu. Narracja pokoleniowa służy artystom w rozgrywkach w polu, z drugiej strony, jako kategoria historyczno-kulturowa, ułatwia historykom porządkowanie przeszłości. Jako taka jest, jak zwraca uwagę w jednym z tekstów w tomie Tomasz Kunz, przykładem myślenia o historii w kategoriach heglowskich — jak o procesie posiadającym wewnętrzny sens, poddanym obiektywnym prawom i opartym na ścieraniu się podmiotów zbiorowych (narodów, klas, pokoleń). Kategoria pokolenia daje iluzję spójności i sensowności, ale też upraszcza, nakładając poręczny model heurystyczny na złożoną rzeczywistość.
- 4 Przykładowo: Aleksander Bachrach (1911), Władysław Brun (1910), Mieczysław Chojnowski (1909), Jerzy R. Gietling (vel Goetling, Getling) (1909), Jerzy Jodłowski (1909), Aleksander Minorski (1906), Stanisław Wohl (1912), Jerzy Toeplitz (1909), a także Elżbieta Szemplińska (1909) i Henryka Łazowertówna (1909), Marian Eile (1910), Michał Szulkin (1908), Ignacy Robb-Narbutt (1912), Mieczysław Bibrowski (1908).
- 5 Miller, „Jerzego Toeplitza zatrzymanie kadru”, 3.
- 6 Lemann, *Eugeniusz Cękalski*, 30.
- 7 Drogę Cękalskiego do filmu szczegółowo omawia Lemann, *Ibid.*, 22—9.
- 8 *Ibid.*, 23.
- 9 Por. wypowiedź Stanisława Wohla „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 43—46.
- 9 Beylin Stefania, „Dzieje »START-u«”, w: *A jak było, opowiem* (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958), 67.
- 10 Beylin, *A jak było, opowiem*, 67.
- 11 Kowalski, „Start”; Beylin, *A jak było, opowiem*, 68.
- 12 Toeplitz Jerzy, „Istotne wartości filmu”, *Kurier Polski*, nr 231 (24 sierpnia 1930): 8.
- 13 Polscy dystrybutorzy zamówili *Matkę* Wsiewołoda Pudowkina (*Mať*, 1926), *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925) i *Aelitę* Jakowa Protazanowa (*Aelita*, 1924). Zabroniono jednak ich pokazywania. *Potiomkina* kupić Age-Film, ale cenzura zgodziła się na wyświetlenie jedynie pejzaży z filmu. Nie pokazano Eisensteinowskiego *Strajku* (*Staczka*, 1925) ani *Października* (*Oktiabr'*, Siergiej Eisenstein, Grigorij Aleksandrow, 1928), ani też *Końca Sankt-Petersburga* (*Koniec Sankt-Pietierburga*, Wsiewołod Pudowkin, Michaił Doller, 1927). Udało się jednak wyświetlić *Burzę nad Azją* (*Potomok Czyngis-chana*, Wsiewołod Pudowkin, 1928) i *Błękitny Ekspres* (*Gołuboj ekspriess*, Ilja Trauberg, 1928) — oba filmy zostały mocno ocenzone, mimo to wzbudziły pozytywne

- reakcje. Koniczek Ryszard, *Film radziecki w Polsce, 1926—1966* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968), 12.
- 14 Toeplitz, „Istotne wartości filmu”.
- 15 Być może pewną inspiracją do formalizacji działań była informacja o powstaniu klubu filmowego w Poznaniu, która pojawiła się w okolicach decyzji o powołaniu stowarzyszenia. St.-Wr., „Film-club w Poznaniu”, *Kino*, nr 18 (6 lipca 1930): 11.
- 16 Lemann, *Eugeniusz Cękalski*, 36. Autorka nie podaje źródła tej informacji.
- 17 „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 45.
- 18 W „Głosie Literackim” publikowali m.in. Jerzy Toeplitz, Eugeniusz Żtomirski, Henryka Łazowertówna, Jerzy Jodłowski, Jerzy Zarzycki, a także nienależący do „Startu” Stefan Themerson.
- 19 Zob. Maliszewski Aleksander, *U brzegu mojej Wisły* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964); Sebyłowa Sabina, *Okładka z pegazem* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960).
- 20 Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, 330.
- 21 Zob. Toeplitz Krzysztof Teodor, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca* (Warszawa: Iskry, 2004).
- 22 Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, 331.
- 23 Sebyłowa, *Okładka z pegazem*, 129.
- 24 „Do rodzącego się »Startu« trafiłem przez siostrę” — przyznawał Toeplitz. Miller, „Jerzego Toeplitza zatrzymanie kadru”, 3.
- 25 Wspomnienie Aleksandra Bachracha „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 46.
- 26 Rudnicki Adolf, *Obraz z kotem i psem* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 195.
- 27 Kowalski, „Start”.
- 28 Wspomnienie Aleksandra Bachracha „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 46.
- 29 Toeplitz Jerzy, „Z działalności towarzystwa »Startu«”, *Kurier Polski*, nr 314 (16 listopada 1930): 10. Przedruk w niniejszym tomie.
- 30 „Nowa placówka filmowa”, *Fala*, nr 1 (1931): 30. Przedruk w niniejszym tomie.
- 31 „Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego”, *Głos Stolicy*, nr 87 (4 grudnia 1932): 15. Przedruk w niniejszym tomie.
- 32 „START”, *Kino*, nr 34 (24 października 1930): 7.
- 33 Beylin, „Dzieje »START-u«”, 70; Zadaniem instytutu było „wytworzenie i zastosowanie filmu i przezroczy w nauce i rolnictwie i zaspakajanie pod tym względem potrzeb szkolnictwa wyższego, średniego i niższego”. *Muzeum przemysłu i rolnictwa w Warszawie: 1875—1929* (Warszawa: Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, 1929), 18.
- 34 Toeplitz, „Z działalności towarzystwa »Startu«”; Kowalski, „Start”.
- 35 „Był bardzo stremowany, gdyż po raz pierwszy przemawiał publicznie, sala przepełniona była do ostatniego miejsca. Zobaczywszy te tłumy, Wohl przeraził się i błąd z emocji rozpoczął swoje przemówienie: »Proszę państwa... Buster Keaton jest... jest bardzo komiczny... to znaczy — śmieszny...«. To było wszystko, co powiedział, i w żaden sposób nic więcej nie mógł z siebie wydusić” — wspominała Jakubowska. Beylin, *A jak było, opowiem*, 70.
- 36 Film pokazano jako dodatek do projekcji jakiegoś obrazu amerykańskiego (być może *Samotnych*) i został źle przyjęty. Toeplitz wspominał, że w dyskusji, która wywiązała się po seansie, wszyscy zabierający głos zarzucali filmowi, że „brak mu konstrukcji, że ten zbiór fotografii właściwie nic nie znaczy”. Stefania Themerson z kolei broniła się, podkreślając, że interesowała ich strona formalna,

nie tematyczna. Jerzy Toeplitz, „W świecie filmu. »Europa«, *Kurier Polski*, nr 36 (5 lutego 1933): 5. Themerson nie chciał udzielać wyjaśnień („A co te krople robią na ekranie?”) i został uznany za zarozumiiałego. Małżonkowie byli podobno tak poruszeni tym przyjęciem, że całą noc spacerowali rozgorączkowani po mieście. Zagrodzki Janusz, „Outsiderzy awangardy”, w: *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne [katalog wystawy]* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982), 29—37.

- 37 Wspomnienie Jerzego Toeplitza. „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 45.
- 38 Toeplitz, „Z działalności towarzystwa »Start«”.
- 39 Wspomnienie Tadeusza Kowalskiego „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 44.
- 40 Zob. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska*, 44—47.
- 41 Kowalski, „Start”
- 42 Krubski Krzysztof i in., red., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1992), 13.
- 43 Słomińska Halina, „Aleksander Minorski. Fotografia walcząca”, *Fotografia*, nr 7 (1969): 177—180, 183—85.
- 44 Minorski, przybywszy z rodziną ze Związku Radzieckiego, studiował archeologię, angażował się politycznie w działalność Organizacji Młodzieży Socjalistycznej „Życie”, upominającej się m.in. o prawo do nauki dla dzieci z klas niższych, przemiany społeczne i ekonomiczne. Był też członkiem AKLA — Akademickiego Klubu Literacko-Artystycznego, działającego przy „Życiu”. Po porzuceniu studiów w 1934 roku zatrudnił się w Towarzystwie Osiedli Robotniczych — pracował jako robotnik budowlany, robił zdjęcia mieszkań robotniczych na Woli, Powązkach, Ochocie, Pradze oraz osób, które ubiegały się o nowe mieszkanie. Oburzenie władz wzbudziły album „Dola i niedola naszych dzieci”, ukazujący nędzę życia miejskich i wiejskich dzieci robotniczych, i wystawa z okazji Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka. W 1939 roku został zesłany do obozu w Berezie Kartuskiej. Zob. Minorski Sergiusz, *Czas przed burzą* (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1973). Sergiusz i Aleksander byli braćmi. Minorski Aleksander, „Notatki filmowca”, w *Bereziancy*, red. Borkowicz Leonard (Warszawa: Książka i Wiedza, 1965), 435—39; Minorski Aleksander, „Moim narzędziem była »Leica«, w: *Dzieje Woli*, red. Kazimierski Józef (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), 255—66.

### 3. Działalność oficjalna

- 1 Toeplitz, „Nasze spotkania”, 142.
- 2 Stowarzyszenie zarejestrowano pod numerem BP.III-163/31-1474 „Wykaz Stowarzyszeń i Związków Zarejestrowanych w Komisariacie Rządu m. st. Warszawy”, *Warszawski dziennik wojewódzki dla obszaru m. st. Warszawy*, nr 38 (1931): 353.
- 3 „Start”, *Awangarda*, nr 9 (9 grudnia 1933): 3.
- 4 Toeplitz, „Z działalności towarzystwa »Start«”.
- 5 St. Łag., „Rozmowy o »Starcie«, *Pion*, nr 5 (11 kwietnia 1933): 5. Przedruk w niniejszym tomie.
- 6 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu« ”, 6 lutego 1934, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 7 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«, 10 października 1933, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 8 Heymanowa Stefania, „Więcej filmów dla młodzieży!”, *Kino*, nr 6 (1931): 3; Heymanowa Stefania, „Młodzież powinna mieć kino dla siebie”, *Kino*, nr 9 (1931): 3.



- 9 Wspomnienie Ludwika Perskiego „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 47; Niedzielne spotkania w Otrębusach opisuje Krzysztof Teodor Toeplitz, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*.
- 10 Wspomnienie Tadeusza Kowalskiego „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 44. „Spotykaliśmy się wtedy niemal codziennie — na zebraniach zarządu, na pokazach i dyskusjach, na długich, wprawdzie nieoficjalnych i prywatnych, ale podobnie jak i oficjalne rozmowy, poświęconych zawsze i wyłącznie sprawom filmu” — wspominał Toeplitz., „Nasze spotkania”, 144.
- 11 Łag., „Rozmowy o »Starcie«”.
- 12 Minorski, „Notatki filmowca”.
- 13 Ibid.
- 14 Minorski, „Moim narzędziem była »Leica«”.
- 15 W trakcie kwerendy nie udało mi się odnaleźć tego materiału.
- 16 Gietling Jerzy R., „Zima. Scenariusz fantastyczny”, *Kino*, nr 4 (24 styczeń 1932): 7. Przedruk w niniejszym tomie.
- 17 Beylin, *A jak było, opowieść*, 73.
- 18 Por. *ibid.*, 72—76; „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 44. Jewsiewicki Władysław, *Materiały do dziejów filmu w Polsce*, t. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1952), 298.
- 19 Zob. Armatys, Armatys, Stradomski, *Historia filmu polskiego*, II: 176—77. Kowalski Tadeusz, „O elementach filmu czystego”, *Pamiętnik Warszawski*, nr 10—12 (1931): 131—38. W mojej ocenie nie jest jasne, w którym roku powstał ten film. W filmografiach przyjęto się podawanie roku 1931. Sam Kowalski wspominał o tym, że pomysł zrobienia filmu narodził się pod koniec 1931 roku. Same bale odbywały się zaś wiosną. „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 44.
- 20 Film ówczesnie przypisywany Eugeniuszowi Cękalskiemu.
- 21 Łag., „Rozmowy o »Starcie«”.
- 22 „Czy wiecie, że...”, *Kino*, nr 18 (30 kwietnia 1933): 2.
- 23 Rudomino, „Jestem babcią polskiego filmu. Rozmowa z Wandą Jakubowską”, 8.
- 24 Film był identyfikowany ze środowiskiem startowym i jego przeciwnicy wykorzystali porażkę tej realizacji. „Już pod auspicjami »Startu« został zrealizowany kolejny film Forda — *Przebudzenie*. Miało to katastrofalne skutki, bo film nie był udany. Odium spadło na nas. Mówiono, że cała ta nasza awangarda nie jest wcale awangardą, że jest to nędza artystyczna itp.” Miller, „Jerzego Toeplitza zatrzymanie kadru”, 3.
- 25 Na temat innych filmów startowców zob. m.in. Armatys, Armatys, Stradomski, *Historia filmu polskiego*; Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895—2014* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015); Lemann, *Eugeniusz Cękalski*; Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska*.
- 26 Chronologiczna lista wszystkich zidentyfikowanych pokazów zorganizowanych przez „Start” znajduje się w „Diariuszu »Startu« 2.0” w niniejszym tomie.
- 27 Wkład twórczy poszczególnych osób nie jest jasny. Ostatnie odkrycia archiwalne sugerują większy udział Eisensteina, którego wkład wcześniej negowano. Cavendish Philip, *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style in Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*, (New York: Berghahn Books, 2016), 114—17. Informacja o pokazie: „Hallo Hallo! Miłośnicy kina”, *Kino*, nr 49 (6 grudnia 1931): 3.
- 28 Beylin, *A jak było, opowieść*, 71.
- 29 Uchwytne jest to chociażby w wytycznych do filmowania zimowej przyrody w przywołanym scenariuszu Gietlinga czy też, jak sugeruje Wiesław Stradomski, w stylu wizualnym filmów startowców, od *Impresji jesiennych* przez *Czerwiec* aż po kolejne

- filmy nazwane „szkołą Czerwca”. Armatys, Armatys, Stradomski, *Historia filmu polskiego*, II: 162—64.
- 30 [Jerzy Toeplitz] J. B. T., „Pokaz »Startu«”, *Kurier Polski*, nr 341 (13 grudnia 1931): 5.
- 31 Zob. Wiszniewskij Wieniamin, *Chudożestwiennyje filmy doriewolucjonnoj Rossii: filmograficzskoje opisanie* (Moskwa: Goskinoizdat, 1945) poz. 1148.
- 32 „[...] [P]odczas gdy na ekranie panoszyły się: tragedia, makabra, płacz i zgrzytanie zębami — to na widowni za to huczał bez przerwy homeryczny śmiech. [...] Ach te ruchy nieudolne, te miny przesadzone, ta groteskowa szarża — to był film!” W. B. [Władysław Brun], „20 lat temu pierwsze filmy polskie”, *Kino*, nr 22 (29 maj 1932): 8.
- 33 Toeplitz Jerzy, „Sztuka i reklama”, *Kurier Polski*, nr 59 (28 lutego 1932): 5.
- 34 Br. Wł., „Hallo Berlin — Hallo Paryż!”, *Kino*, nr 7 (2 grudnia 1932): 10.
- 35 Inspiracje te można dostrzec w *Sabrze* Aleksandra Forda (1934), gdzie również bohaterowie wypowiadają się w kilku językach.
- 36 Toeplitz, „W świecie filmu. »Europa«”.
- 37 St. H. [Stefania Heymanowa], „»Krótki metraż« — poranek »Startu«”, *Kino*, nr 15 (9 kwietnia 1933): 2.
- 38 Na muzyce Brahmsa oparte były *Studie nr 7*, (1930—31), *Studie nr 9* (1931), *Studie nr 14*, (1933). Zob. Moritz William, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger* (Indiana University Press, 2004).
- 39 Al., „Film Polski od roku 1916 do 1933”, *Światowid*, nr 52 (23 grudnia 1933): 28; mig, „1916—1933. Od pierwocin filmu — do najmłodszej awangardy”, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 310 (8 listopada 1933): 12. W informacjach przed seansem zapowiadano inny film Radulskiego: *Próbę generalną* z 1932 roku.
- 40 Toeplitz Jerzy, „Dementia stellans”, *Kurier Polski*, nr 217 (10 sierpnia 1930): 8; Toeplitz Jerzy, „Marnowanie aktorów”, *Kurier Polski*, nr 278 (10 listopada 1931): 5.
- 41 St. H. [Stefania Heymanowa], „Nowa moda, nowy kult...”, *Kino*, nr 23 (5 czerwca 1932): 7. Przedruk w niniejszym tomie.
- 42 Żytomirski Eugeniusz, „Niech żyje wolność!”, *Kino*, nr 30 (24 lipca 1932): 11. Przedruk w niniejszym tomie.
- 43 „Festival René Claira”, *Kurier Polski*, nr 110 (22 kwietnia 1933): 8.
- 44 Zob. Strożek Przemysław, „Chaplinada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 89—90 (2015): 288—305.
- 45 Toeplitz Jerzy, „Jubileusz Chaplina”, *Kurier Polski*, nr 57 (26 lutego 1933): 6.
- 46 „Chaplinada”, *Kurier Polski*, nr 56 (25 lutego 1933): 8; Zob. też Toeplitz, „Jubileusz Chaplina”.

#### 4. Inspiracje i poglądy teoretyczne

- 1 Rudnicki, *Obraz z kotem i psem*, 174—75.
- 2 „Film sowiecki”, *Dźwignia*, nr 6 (1927): 31—34.
- 3 Dużym zainteresowaniem cieszyły się inspirowane ideami radzieckiego LEF-u, przejawy sztuki faktu. W tym duchu ujęte było na przykład omówienie filmu *Turksib* Wiktora Turina (*Turksib*, 1929) poświęconego linii kolejowej z Turkiestanu na Syberię. K Feldmann, „Film niefabularny”, *Miesięcznik Literacki*, nr 4 (1930): 200—203.
- 4 Pierwsze rozprawy teoretyczne Pudowkina pt. *Reżyseria i tworzywo filmowe* oraz *Scenariusz filmowy, Reżyseria filmowa i scenopisarstwo* wydano w roku 1926 w Moskwie. Jego skrypty dydaktyczne w autoryzowanym przekładzie zostały przetłumaczone na niemiecki w 1928 roku. Vsevolod Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript* (Berlin: Lichtbildbuhne, 1928); Zob. Pudovkin Wsiewołod, *Wybór pism*, red. Dreyer Regina (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956).

- 5 Człowiek widzialny ukazał się po niemiecku w 1924 roku, a *Duch filmu* w 1930. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie* (Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp, 1924); Béla Balázs, *Der Geist des Films* (Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp, 1930).
- 6 Cyt. za: Koniczek, *Film radziecki w Polsce, 1926—1966*, 18.
- 7 Łąg., „Rozmowy o »Starcie«”.
- 8 Rozprawa była już w znacznej części napisana w połowie 1930 roku. Toeplitz Jerzy, „Klęska poprawności”, *Kurier Polski*, nr 314 (16 listopada 1930): 10.
- 9 Lemann, *Cękałski Eugeniusz*, 38.
- 10 Wsiewołod Pudowkin, „Słowo wstępne”, w: *Wybór pism*, red. Dreyer Regina (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956), 9.
- 11 Kowalski, „O elementach filmu czystego”.
- 12 Toeplitz, „Klęska poprawności”.
- 13 Toeplitz Jerzy, „Ślepy zaułek”, *Kurier Polski*, nr 261 (27 września 1931): 5.
- 14 „Mała encyklopedia filmowa. Co to jest montaż?”, *Głos Stolicy*, nr 87 (4 grudnia 1932): 5.
- 15 Beylin, *Na taśmie wspomnień*, 69.
- 16 Artykuł opatrzone adnotacją: „Praca p. T. Kowalskiego nadesłana została przez powstałą niedawno organizację Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego — »Start«”. Kowalski, „O elementach filmu czystego”.
- 17 *Ibid.*, 138.
- 18 Ideę kinografiki rozwijał również Jerzy Zarzycki „Film a zagadnienia psychologiczne”, *Miesięcznik Literatury i Sztuki*, nr 3 (1934): 86—88. Przedruk w niniejszym tomie.
- 19 Toeplitz Jerzy, „Prawda filmowa”, *Kurier Polski*, nr 321 (23 listopada 1930): 22. Przedruk w niniejszym tomie.
- 20 *Ibid.*
- 21 Jak wspomniano po wojnie, hasło to miał wymyślić Cękałski: „[...] szukaliśmy [...] długo formuły, w której można by nas zamknąć i skoncentrować nasze poglądy na rolę sztuki filmowej. Formułę tę znalazł Cękałski, mówiąc cichym, ale dobitnym głosem, że »walczyliśmy o film społecznie użyteczny«. Toeplitz, „Nasze spotkania”, 143.
- 22 „Różne wiadomości filmowe”, *Głos Stolicy*, nr 87 (4 grudnia 1932): 15; Toeplitz Jerzy, „Walka o film użyteczny”, *Kurier Polski*, nr 341 (11 grudnia 1932): 5.
- 23 Co ciekawe, zapowiedziano, że hasło będzie zmieniane co dwa miesiące, ale najwyraźniej porzucono ten pomysł, bo o żadnym innym hasle nie było już mowy. „Towarzystwo »Start« na nowych drogach”, *Głos Stolicy*, nr 80 (27 listopada 1932): 3.
- 24 Wypowiedź Aleksandra Bachracha, „Dyskusja”, 58. W tej samej debacie Bachrach ocenił tę postawę jako naiwną, „utopijne uproszczenie” rozentuzjasmowanych dwudziestolatków.
- 25 Brun Władysław, „Guliwer wśród liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyki czy sztuka społeczna”, *Kino*, nr 6 (11 lutego 1934) [1932]: 3. Przedruk w niniejszym tomie.
- 26 *Ibid.*
- 27 Wypowiedź Jerzego Toeplitza „Dyskusja”, 56.
- 28 Lubelski, „Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską”, 12.
- 29 Toeplitz, „Walka o film użyteczny”.
- 30 *Ibid.*
- 31 Cękałski Eugeniusz, „Kryteria Filmowe”, *Reporter Filmowy*, nr 2 (29 października 1933): 3; Cękałski Eugeniusz, „Kryteria Filmowe (2. kompozycja)”, *Reporter Filmowy*, nr 3 (11 maja 1933): 2.
- 32 „Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego”.

- 33 „Towarzystwo »Start« na nowych drogach”.
- 34 W latach 1929—1932 zakupywano 2—3 filmy rocznie, stopniowo zwiększając obecność do 7 filmów w 1936 roku. Koniczek, *Film radziecki w Polsce, 1926—1966*, 16.
- 35 W przeciwieństwie do tych startowców, którzy faworyzowali wymowę ideową tych filmów, Cękałski nie był tak entuzjastyczny i zwracał uwagę na stronę formalną. W referacie wygłoszonym z ramienia „Startu” w Kole Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego przekonywał: „Sztuka zaczyna się tam, gdzie treść i forma splątane są i zróżnione nierozłącznie. Jeżeli formą są mówiący ludzie, a treścią sprawę, o których się mówi, to między formą a treścią zachodzi dysproporcja. Słowo nie może być echem akcji — musi być samą akcją. Dlatego jeden okrzyk Coopera »ja chcę do Czempa« [chodzi o film *Czemp, The Champ*, King Vidor, 1931] — jest więcej wart niż zawile monologi ekonomiczne w »wstriechnym«” [*Turbinie 50 000* — Ł. B.]. Cękałski Eugeniusz, „Drogi rozwoju filmu dźwiękowego (dokończenie)”, *Epoka*, nr 29 (16 lipca 1933): 13—14.
- 36 Lubelski, „Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską”, 12.
- 37 Brun Władysław, „Wchodzimy w życie”, *Kino*, nr 48 (27 listopada 1932): 8—9.
- 38 „»Bezdomni« — w kinie »Atlantic«”, *Głos Stolicy*, nr 75 (22 listopada 1932): 3.
- 39 „Dziś — »Bezdomni« na ekranie w kinie Atlantic”, *Express Poranny*, nr 320 (17 listopada 1932): 4.
- 40 „Dyskusja o »Bezdomnych«”, *Express Poranny*, nr 341 (8 grudnia 1932): 4.
- 41 wb [Władysław Brun], „Złoty medal »Kina« zdobył Legion Ulicy”, *Kino*, nr 12 (19 marca 1933): 3.
- 42 „Czy słyszeliście, że...”, *Kurier Polski*, nr 349 (18 grudnia 1932): 5.
- 43 Toeplitz Jerzy, „Tajemnice poprawiaczy”, *Kurier Polski*, nr 321 (20 listopada 1932): 5.
- 44 Toeplitz, „Jak sanacyjna cenzura zwalczała film radziecki 20 lat temu”.
- 45 [Jerzy Toeplitz] J. B. T., „Na naszych ekranach. »Nocne sądy« (Atlantic)”, *Kurier Polski*, nr 4 (4 stycznia 1933): 7.
- 46 Brun, „Guliwer wśród liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyk czy sztuka społeczna”.
- 47 Karcz, „Jestem umiarkowanym optymistą. [Rozmowa z Jerzym Toeplitzem]”, 2.

## 5. Polityczność „Startu”

- 1 Krubski i in., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, 15.
- 2 Wspomnienie Aleksandra Bachracha, „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 58.
- 3 Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska*, 57. Zdaję sobie sprawę, że użycie tego terminu może spotkać się z zarzutami o wykorzystanie terminu zbyt mocno osadzonego we współczesnym dyskursie, wydaje mi się jednak, że obrazowo oddaje on zaangażowanie startowców w działania na rzecz zmiany status quo zarówno w aspekcie organizacyjnym jak i ideowym.
- 4 Wspomnienie Tadeusza Kowalskiego „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 44.
- 5 Kubicki Leszek, „Aleksander Bachrach 1911—1979”, *Państwo i Prawo*, nr 12 (1979): 116—18.
- 6 Minorski, *Czas przed burzą*, 140.
- 7 Heymanowa-Majewska, „Moja znajomość ze »Startem«”, 11.
- 8 Toeplitz, „Jak sanacyjna cenzura zwalczała film radziecki 20 lat temu”.
- 9 Ibid., 10.
- 10 Zob. Stępień Marian, *Ze stanowiska lewicy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974); Stephen Richard Lee, *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918—1939)* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982).
- 11 Jodłowski Jerzy, „Obrona oskarżonego. Tadeusz Peiper jako poeta społeczny”, *Głos Literacki*, nr 20 (15—30 kwietnia 1928): 1.

- 12 Banaszkiwicz i Witczak, *Historia filmu polskiego...*, I: 260—61.
- 13 Więcej pisze o tym Monika Talarczyk-Gubała w artykule *Czarne skrzydła START-u w historii niebyłej przedwojennego polskiego kina*, maszynopis artykułu udostępniony przez autorkę.
- 14 Stępień, *Ze stanowiska lewicy*, 104—7.
- 15 W 1930 roku powstał Akademicki Klub Literacko-Artystyczny (AKLA) powiązany z OMS „Życie”, w którym działało również koło dramatyczne. Zespół wyspecjalizował się w zakazanych robotniczych pieśniach rewolucyjnych i ostrych satyrach politycznych. Wodnar Estera i Wodnar Mieczysław, red., *Polskie sceny robotnicze, 1918—1939: wybór dokumentów i relacji* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974), 315—38; Od 1931 roku zespół organizował pokazy w środowiskach robotniczych, co doprowadziło do powstania zespołu robotniczego Czerwona Latarnia, który skupiał się na prezentacjach wśród społeczności związkowej w ramach zamkniętych pokazów, podczas których często interweniowała lub planowała interweniować policja. Padwa Wanda i Wodnar Estera, red., *Z Czerwonej Latarni. Fragmenty repertuaru scen robotniczych dwudziestolecia* (Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1963). Redaktorka tomu Wanda Padwa [Bachrachowa] była członkinią „Startu”.
- 16 „Zebranie »Startu«”, *Kino*, nr 47 (20 listopada 1932): 13.
- 17 Toeplitz, „Jak sanacyjna cenzura zwalczała film radziecki 20 lat temu”. To samo wspominała Wanda Jakubowska. Beylin, *A jak było, opowiem*, 72.
- 18 „Po co chodzimy do kina?”, *Głos Stolicy*, nr 101 (18 grudnia 1932): 7; „Czy kino jest tylko rozrywką?”, *Życie W.S.M.*, nr 12 (1932): 8.
- 19 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 17 października 1933, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 20 Minorski, „Moim narzędziem była »Leica«”, 256.
- 21 Przedruk w niniejszym tomie.
- 22 Minorski Aleksander, „Masy a film”, *Nowe Pismo*, nr 47 (6 sierpnia 1933): 4.
- 23 Szemplińska Elżbieta, „»Szerokie masy« a literatura. 19 wywiadów z przedstawicielami różnych zawodów”, *Wiadomości Literackie*, nr 13 (19 marca 1933): 1—2.
- 24 „Ideologia »Startu«. Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego”, *Kino dla Wszystkich*, nr 27 (16 lipca 1933): 7. Przedruk w niniejszym tomie.
- 25 Ibid.
- 26 Jasielski Aleksander, *Wyprawa po celuloidowe runo* (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958), 163—65.
- 27 Koniczek, *Film radziecki w Polsce, 1926—1966*, 18—19.
- 28 Sergiusz Minorski wspominał, że wśród życiowców olbrzymią popularnością cieszyły się burleska muzyczna *Świat się śmieje* i *Petersburskie noce*. Powszechnie znano piosenkę komsomolców która nawiązywała „Stąpaj w pieriod, komsomolskoje plemia” — „Była to piosenka zadziorna i wesoła jak radosne pozdrowienie od radzieckiej młodzieży, budującej za naszą wschodnią granicą nowe życie”. Po wyjściu z *Petersburskich nocy* z grupą znajomych autora szli rozpaleni ulicą Marszałkowską, chcąc od razu zorganizować masówkę. Minorski, *Czas przed burzą*, 181—82.
- 29 Miller, „Jerzego Toeplitza zatrzymanie kadru”, 3.

## 6. Kruczata młodych

- 1 Lubelski, „Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską”, 11.
- 2 Debata filmowa odbyła się w ramach cyklu „Sztuka a państwo” z udziałem prof. Tadeusza Pruszkowskiego i Adama Augustynowicza, przemawiali Zahorska

- i Stern. Przewodniczył minister Targowski. „Sztuka a państwo”, *Kurier Warszawski*, nr 135 (16 maja 1928): 4; „Przegląd filmowy”, *Tygodnik Handlowy*, nr 21 (18 maja 1928): 15. W swoim referacie Augustynowicz zwracał uwagę na znaczne oddziaływanie społeczne kina i zaniedbanie tej sfery przez państwo, chociażby przez likwidację istniejącego niegdyś Centralnego Urzędu Filmowego, zajmującego się propagandą na wzór rozwiązań niemieckich z I wojny światowej. „Jesteśmy dziś na ostatnim planie. Nie mamy nic... Ani przemysłu, ani sztuki, ani wpływu, ani programu państwowego, ani ludzi przygotowanych, a liczne miliony polskich złotych płyną szeroką rzeką do obcych [...]”. Augustynowicz Adam F., „Przegląd filmowy. Film a państwo”, *Tygodnik Handlowy*, nr 28 (6 lipca 1928): 13.
- 3 „Triumf nożyc cenzorskich nad bezbronną taśmą filmową”, *Nowy Kurier*, nr 99 (30 kwietnia 1931): 5; T. Ch., „Nareszcie zainteresowano się polską produkcją filmową”, *Gazeta Handlowa*, nr 98 (30 kwietnia 1931): 3.
- 4 Świerczewski E., „Tandeta filmowa pod pręgierzem”, *Kino*, nr 18 (3 maja 1931): 3; Toeplitz Jerzy, „Częściowe reformy czy praca od podstaw uzdrowią film polski?”, *Kurier Polski*, nr 115 (28 kwietnia 1931): 4.
- 5 „Triumf nożyc cenzorskich nad bezbronną taśmą filmową”.
- 6 Toeplitz, „Częściowe reformy czy praca od podstaw uzdrowią film polski?”
- 7 Stern Anatol, „W obronie własnej”, *Kino*, nr 19 (10 maja 1931): 12.
- 8 T. Ch., „Nareszcie zainteresowano się polską produkcją filmową”.
- 9 *Krwawy wschód* (Jan Nowina-Przybylski, 1931), *Dziesięciu z Pawiaka*, *Straszna noc* (Konstanty Meglicki, 1931), *Cham* (Jan Nowina-Przybylski, 1931), *Bezimienni bohaterowie* (Michał Waszyński, 1932), *Ułani, ulani, chłopcy malowani* (Mieczysław Krawicz, 1932).
- 10 „Film polski pod sądem niezależnej opinii”, *Kurier Polski*, nr 38 (7 lutego 1932): 5; „Dyskusja o polskim filmie”, *Kurier Warszawski*, nr 40 (9 lutego 1932): 4.
- 11 Toeplitz Jerzy, „Brak talentów czy brak pieniędzy?”, *Kurier Polski*, nr 45 (14 lutego 1932): 5. Przedruk w niniejszym tomie.
- 12 „Sztuka filmowa w kleszczach businessu”, *Kino*, nr 11 (13 marca 1932): 11.
- 13 *Księżna łowicka* (Janusz Warnecki, Mieczysław Krawicz, 1932), *Głós pustyni* (Michał Waszyński, 1932), *Biała trucizna* (Alfred Niemirski, 1932), *Sto metrów miłości* (Michał Waszyński, 1932), *Biały ślad* (Adam Krzeptowski, 1932), *Pałac na kółkach* (Ryszard Ordyński, 1932), *10% dla mnie* (Juliusz Gardan, 1933).
- 14 W artykule stanowiącym część kampanii promocyjnej filmu pisano: „Niedługo już stanie się symbolem! Zamiast kpić sobie z poczczywych Rypinów czy Kiernozi, lepiej mówmy: Grajdołek!”. „Co to jest Grajdołek?”, *Kino*, nr 49 (6 grudnia 1931): 3.
- 15 Cękałski Eugeniusz, „Kulisy polskiego filmu”, *Epoka*, nr 35 (27 sierpnia 1933): 3—4. Ta druga miejscowość to z kolei miejsce akcji *Każdemu wolno kochać*.
- 16 Opisywał je m.in. Maliszewski Aleksander, *U brzegu mojej Wisły*, 385—88.
- 17 „START”, *Dekada*, nr 15 (31 grudnia 1933): 5. Przedruk w niniejszym tomie.
- 18 S. T. [Seweryn Tross], „Pismacy a dziennikarze”, *Dekada*, nr 38 (17 czerwca 1934): 6.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 Zob. Armatys, Armatys, Stradomski, *Historia filmu polskiego*, II: 80—82.
- 22 „Start”, 31 grudnia 1933, 5.
- 23 Paczkowski Andrzej, *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918—1939* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983), 143—44.
- 24 Braude proponował nawet „Startowi” oficjalną rubrykę w dziale „Słowo o filmie”, ale pomysł ten został odrzucony przez zarząd w obawie przed utratą niezależności.

- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«, 27 lutego 1934, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 25 Zob. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, 80—83.
  - 26 „Zaczynamy naszą ankietę »Sąd nad polskim filmem«. Wszyscy mają prawo głosu!“. *Głos Stolicy*, nr 52 (30 października 1932): 3.
  - 27 „Nie jesteśmy przeciwnikami młodych. Rozmowa z p. Ryszardem Ordyńskim — prezesem związku producentów filmowych“, *Pionier Filmowy. Filmowy dodatek do tygodnika „Dekada“*, nr 1 (4 listopada 1934): 6.
  - 28 Wasowski Józef, „Krucjata młodych“, *Reporter filmowy*, nr 1 (22 października 1934): 1.
  - 29 Toeplitz Jerzy, „Przemysłowcy czy geszefciarze“, *Wiadomości Literackie*, nr 17 (16 kwietnia 1933).
  - 30 Cękałski, „Kulisy polskiego filmu“; Cękałski Eugeniusz, „Czterdzieści scenariuszów“, *Epoka*, nr 39 (24 września 1933): 6—7; Cękałski Eugeniusz, „Drogi naprawy filmu“, *Epoka*, nr 48 (26 listopada 1933): 8—9, przedruk w niniejszym tomie.
  - 31 Cękałski, „Kulisy polskiego filmu“, 4.
  - 32 Cyt. za: „Start“, 9 grudnia 1933.
  - 33 „Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu“, *Dziennik Ustaw*, nr 36 (1934): poz. 36.
  - 34 Zajięk Edward, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej* (Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 2015), 315—16.
  - 35 Toeplitz, „Przemysłowcy czy geszefciarze“.
  - 36 Cękałski, „Drogi naprawy filmu“, 9.
  - 37 „Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości, a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego“.
  - 38 Brun, „Guliwer wśród liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyk czy sztuka społeczna“.

## 7. Miasta kinofilii

- 1 Beylin Stefania, „»Jeden z gniewnych« — rocznik 1910“, w: *Na taśmie wspomnień* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962), 62.
- 2 Ibid.
- 3 „Dziś — seans filmu artystycznego“, *Ilustrowana Republika*, nr 347 (19 grudnia 1931): 6.
- 4 Łobodowski Józef, „O awangardę filmową“, *Trybuna*, nr 3 (1932): 25—29.
- 5 „Noty. W bieżącym miesiącu...“, *Trybuna*, nr 3 (1932): 32.
- 6 „Pro domo sua“, *Trybuna*, nr 4 (1932): 24.
- 7 „Start“, 31 grudnia 1933, 5.
- 8 „Seanse filmu artystycznego“, *Ilustrowana Republika*, nr 95 (5 kwietnia 1933): 8.
- 9 Por. St. H. [Stefania Heymanowa], „»Krótki metraż« — poranek »Startu«“.
- 10 „Dziś — 6 filmów awangardy“, *Ilustrowana Republika*, nr 98 (8 kwietnia 1933): 8; „Seanse filmu artystycznego“.
- 11 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«, 17 października 1933.
- 12 Warto dodać, że inicjatywy okołostartowe nie były jedynymi próbami animacji kultury filmowej w bawelnianym grodzie. W Łodzi działał również Polski Amatorski Klub Filmowy. Jego założycielem i prezesem był Edward Kowalski. W 1932 roku AKF zorganizował „Wieczornicę sztuki filmowej“ przy poparciu Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi. Kierownik łódzkiej filii firmy Kodak zaprezentował wynalazek filmu kolorowego (zdjęcia z natury i wystawa kolonialna w Paryżu). „Film przedwojenny“: *Ostatnie chwile i śmierć Fryderyka Szopena* [niezidentyfikowany].

- Kowalski wyświetlił też własne „zdjęcia awangardowe oraz z aktualnych wydarzeń miejscowych”. W AKF działały sekcje: kinotechniczna, aktorska i kulturalno-oświatowa, AKF miał też swoje laboratorium. Nie wydaje się jednak, aby organizacja ta wykazywała większą aktywność w sferze publicznej. Zob. Kowalski Edward, „Jakie są zadania klubów filmowych?”, *Informator Filmowo-Teatralny*, nr 10 (10 maja 1933): 11; „Wieczornica sztuki filmowej Polskiego Amatorskiego Klubu Filmowego w Łodzi”, *Dziennik Łódzki*, nr 107 (18 kwietnia 1932): 3.
- 13 „Film szuka nowych dróg”, *As*, nr 32 (8 sierpnia 1937): 18—19, 24; Por. Wyszynski, *Filmowy Kraków*, 150. Nie znając *Apteki* Themersonów, anonimowy autor artykułu — prawdopodobnie sam Brzeski, który pracował w redakcji „*Asa*”, nazwał *Przekroje* „pierwszą bodaj próbą beztreściowego filmu w Polsce”, sam film zaś został opisany jako „montaż różnych skrawków taśm, które w swym układzie, nastroju barwy, dynamice ruchu miały być próbą wywołania u widza pewnych odczuć li tylko na drodze wzrokowej”. „Film szuka nowych dróg”, 19.
  - 14 Zechenter Witold, „Potrzeba dyskusji”, *Kurier Filmowy*, dod. do „*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*”, nr 121 (3 maja 1932): 14.
  - 15 Brzękowski Jan, „Z Krakowa powinno przyjść odrodzenie filmu polskiego”, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 247 (6 grudnia 1932): 1.
  - 16 J.K. [Jalu Kurek], [komentarz] *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 247 (6 grudnia 1932): 1.
  - 17 Zob. Wyszynski, *Filmowy Kraków*, 151—54.
  - 18 Brun Władysław, „[List do Jalu Kurka]”, 11 marca 1932, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; *ibid.*
  - 19 Giżycki, *Awangarda wobec kina*, 133; Jerzy Toeplitz, „Kraków i Lwów”, *Kurier Polski*, nr 208 (30 lipca 1933): 5.
  - 20 Toeplitz Jerzy, „[List do Jalu Kurka]”, 24 listopada 1933, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
  - 21 Toeplitz Jerzy, „[List do Jalu Kurka]”, 9 grudnia 1933, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
  - 22 „Film polski 1916—1933” [afisz reklamowy], reprodukcja w Stefania Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896—1939*, (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973), il. 48. Al., „Film Polski od roku 1916 do 1933”.
  - 23 „Start”, 31 grudnia 1933, 5.
  - 24 Zob. rozdział „Kultura filmowa” w: Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, 260—311.
  - 25 „Powstanie klubu filmowego »Awangarda«”, *Gazeta Lwowska*, nr 248 (29 października 1932): 5.
  - 26 *Ibid.*
  - 27 Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, 273.
  - 28 Lewicki, *Spotkania z Jerzym Toeplitzem (zamiast przedmowy)*, w: Toeplitz, *Spotkania z X muzą*, 7.
  - 29 bwl [Bolesław W. Lewicki], „Z ekranu. Pokaz filmów awangardowych”, *Słowo Polskie*, nr 144 (27 maja 1933): 4.
  - 30 „Atrakcyjna impreza filmowa we Lwowie”, *Gazeta Lwowska*, nr 139 (22 maja 1933): 6.
  - 31 Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, 274.
  - 32 Zob. Seweryn Mazrycer, „Naświetlanie budowli i placów”, *Dom, osiedle, mieszkanie*, nr 9 (1930): 21—25; Por. „Seweryn Mazrycer-Mencel”, *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 1/2 (1964): 199.
  - 33 „[List Seweryna Mazrycera do Jalu Kurka]”, 12 października 1932, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.



- 34 „Zespół »Praesens«”, *Robotnik*, nr 27 (19 stycznia 1933): 5; A. L., „Poranek filmu eksperymentalnego”, *Słowo Polskie*, nr 22 (22 stycznia 1933): 5.
- 35 A. L., „Poranek filmu eksperymentalnego”.
- 36 Zahorska Stefania, „Poranek filmów eksperymentalnych (Adria)”, *Wiadomości Literackie*, nr 7 (2 maja 1933): 6.
- 37 „Konkurs filmowy”, *Wiadomości Literackie*, nr 15 (2 kwietnia 1933): 5.
- 38 „Szukamy ludzi piszących o filmie. Konkurs »Wiadomości Literackich« na artykuły z zakresu zagadnień filmowych”, *Wiadomości Literackie*, nr 17 (16 kwietnia 1933): 16.
- 39 Jabłkowska Leonia, „Po konkursie filmowym”, *Wiadomości Literackie*, nr 42 (24 września 1933): 7.
- 40 Toeplitz, „Przemysłowcy czy geszefciarze”.
- 41 „Na program składają się następujące filmy: *5 minut latarni czarnoksiężskiej* — pierwsze próby z lat 1880—1885; filmy braci Lumière z r. 1895 — *Mokra przygoda* [*Polewacz polany*, *L'Arroseur arrosé*, 1895], *Przybycie pociągu* [*Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895], *Przejażdżka morska* [*Łódź opuszcza port*, *Barque sortant du port*, 1895]; filmy „aktorskie” Georges’a Mélièsa ręcznie kolorowane z lat 1896—1903: *400 pomysłów diabelskich* [*Czteryście żartów diabelskich*, *Les Quatre cents farces du diable*, 1906], *Podróż na księżyc* [*Le Voyage dans la Lune*, 1902], *Żyd wieczny tułacz* [*Le Juif errant*, 1904], *Bohaterski okres lotnictwa 1905—1914* (Bleriot, Farman, bracia Wright); Max Linder w komedii z 1911 r. — *Pijaństwo* [*Max victime du quinquina*, 1911]; kronika z maja 1914 — *Poincaré w Petersburgu* [1912]; René Clair — film eksperymentalny z r. 1926 *Entr’acte* [*Antrakt*, 1924]; zdjęcia zwolnione z r. 1927 — *Łot owadów*; De Sandy, film awangardowy z 1929”. „Od latarni czarnoksiężskiej do ostatnich eksperymentów filmowych”, *Kurier Polski*, nr 4 (26 maja 1933): 8.
- 42 Toeplitz Jerzy, „Filmowe antyki”, *Słowo Polskie*, nr 153 (4 marca 1933): 5. Artykuł zawiera omówienie pokazów.
- 43 Zahorska Stefania, „Kronika filmowa. »Historia filmu francuskiego« (poranek »Wiadomości Literackich« w kinie Splendid)”, *Wiadomości Literackie*, nr 26 (11 czerwca 1933): 6.
- 44 SZ [Stefania Zahorska], „Poranek filmowy »Wiadomości Literackich«”, *Wiadomości Literackie*, nr 25 (4 czerwca 1933): 6.

## 8. Okres schyłkowy „Startu”

- 1 „Start”, 9 grudnia 1933, 3.
- 2 Zob. T. Mic., „Bolączki filmu polskiego. Zanim film trafi do kina, musi przejść przez ciężkie doświadczenia”, *Kino dla Wszystkich*, nr 13 (29 marca 1931): 3; Por. Zająček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*.
- 3 Zob. Hendrykowska Małgorzata, „Meandry i paradoksy międzywojennej cenzury filmowej w Polsce”, *Images*, nr 27 (2016): 63—86.
- 4 I tak dystrybutor Edmund Byczyński z Film-studio zapewniał Jalu Kurka, że załatwi cenzurę dla OR, ale ten musi napisać podanie o kwalifikację „artystyczny”. Zażądał również, żeby Kurek pokrył koszty: (cenzura — 4,52; legitymacja — 20; wyświetlanie — 10. Razem — 34,52 zł) i opłacił przesyłkę kolejową za 5,40 zł. Byczyński Edmund, „[List do Jalu Kurka]”, 10 lipca 1933, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- 5 Beylin, *A jak było*, opowieść, 71.
- 6 Ibid.

- 7 Toeplitz Jerzy, „[List do Jalu Kurka]”, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- 8 Beylin, „Dzieje »Startu«”, 70.
- 9 „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 43.
- 10 „[List Seweryna Mazrycera do Jalu Kurka]”, 14 listopada 1932, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; Brun, „[List do Jalu Kurka 11.03.1932]”.
- 11 Toeplitz Jerzy, „[List do Jalu Kurka]”, 17 grudnia 1933, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- 12 Toeplitz, „[List do Jalu Kurka]”, 7 listopada 1933.
- 13 Toeplitz, „[List do Jalu Kurka]”, 24 listopada 1933.
- 14 „Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu” art. 15, ust. 2.
- 15 Beylin, A jak było, opowieść, 70.
- 16 „W ostatnim punkcie porządku dziennego, tj. w wolnych wnioskach, pan Perski zaproponował, aby dla zadokumentowania i zademonstrowania stosunku członków »Startu« do filmów wyrażać swoje uznanie klaskaniem, a niezadowolone gwizdem. Na wszystkich biuletynach rozsyłanych przez »Start« ma być na dole wydrukowane »Klasczcie na filmach dobrych, gwizdźcie na złych«. Wniosek został przyjęty”. „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 17 października 1933.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid.
- 19 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 24 października 1933, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 20 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 17 października 1933.
- 21 „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 45.
- 22 Beylin, „Dzieje »Startu«”, 72.
- 23 O pokazie „1916—1933” Toeplitz donosił Kurkowi i ostrzegał: „Na pokazie warszawskim wpadliśmy niesłychanie pod względem finansowym (moralnie pokaz udany), dlatego też wątpię, czy ktoś ze »Startu« będzie mógł do Krakowa pojechać. Nie wiem również, czy zdecyduje się Pan mimo wszystko urządzić tę imprezę”. Toeplitz, „[List do Jalu Kurka]” 7 listopada 1933.
- 24 Najważniejszymi sprawami miały być kwestie budżetu oraz przygotowywanej ustawy filmowej. Na spotkaniu organizacyjnym zarządu Cękalski skrytykował dotychczasową pracę zarządu i apelował o przyjęcie nowych osób do kierownictwa. „Protokół z zebrania Zarządu »Startu« ”, 8 listopada 1933, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 25 „Start”, 31 grudnia 1933, 5; Informacja o niemal identycznej treści znalazła się w: „Start”, 9 grudnia 1933.
- 26 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu« ”, 28 listopada 1933, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 27 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu« ”, 19 stycznia 1934, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 28 „Sprawozdanie z posiedzenia organizacyjnego Komisji Propagandy [Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Start«]”, 29 grudnia 1933, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 29 Ibid.
- 30 „Szturmowa brygada”, *Robotnik*, nr 7 (6 stycznia 1934): 6.
- 31 Toeplitz Jerzy, „Historia jednego pokazu”, *Gazeta Filmowa*, nr 4 (1949): 3.
- 32 Ibid.

- 33 Ibid.
- 34 Por. zapowiedź programu w: „Czeskie filmy awangardowe”, *Dekada*, nr 23 (25 lutego 1933): 6.
- 35 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu« ”, 6 marca 1934, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 36 r.k., „Możliwości filmu. Rzecz o pokazie filmowym »Kuzni Młodych«”, *Kuznia Młodych*, nr 7 (1 kwietnia 1934): 7.
- 37 „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 20 czerwca 1934, FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- 38 Cytaty w tym akapicie: Ibid.
- 39 „Komunikat Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Startu«”, *Dekada*, nr 26 (11 marca 1934): 6.
- 40 „Plotki i ploteczki”, *Dekada*, nr 31 (29 kwietnia 1934): 6.
- 41 Członkowie „Startu” zrzeszeni w spółdzielni „Krag” organizowali dorywcze piątkowe pokazy filmowe w okresie od 20 kwietnia do 7 maja 1934 na osiedlu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu w sali przy ul. Suzina. Następnie nastąpiła przerwa w działalności spowodowana koniecznością uzyskania przez spółdzielnię koncesji na stałe prowadzenie kina. Ostatecznie jednak kino wydzierżawiono firmie Arlux-Film. „Przedstawienia kinowe”, *Życie W.S.M.*, nr 5 (1934): 8.
- 42 „Plotki, ploteczki...”, *Dekada*, nr 33 (13 maja 1934): 7.
- 43 Toeplitz Jerzy, „O talentach i wykształceniu filmowym”, *Pion*, nr 21 (26 maja 1934): 8.
- 44 Ibid.
- 45 Braude Teodor, „Postulaty”, *Dekada*, nr 12 (13 stycznia 1935): 9. W tym samym numerze zamieszczono wywiad pt. *Jakie są możliwości rozwoju filmu polskiego* (przedruk w niniejszym tomie), w którym Cękałski powtórzył swoją opinię o komercyjnym charakterze kinematografii i braku ambicji realizatorów, wyraził umiarkowany optymizm wobec ustawy filmowej i powstającego Związku Dziennikarzy Filmowych i podkreślił istotność funduszu filmowego.
- 46 „Komunikat”, *Codzienna Gazeta Handlowa*, nr 5 (7 stycznia 1935): 6.
- 47 „»Start« zaprasza”, *Dekada*, nr 12 (13 stycznia 1935): 9; „Plotki i ploteczki”, *Dekada*, nr 14 (27 stycznia 1935): 5.
- 48 „»Start« zaprasza”; „Plotki i ploteczki”, 27 stycznia 1935.
- 49 Tross Seweryn, „A może rzeczywiście nie warto”, *Dekada*, nr 33 (30 czerwca 1935): 34. Przedruk w niniejszym tomie.

## 9. Przedsięwzięcia Spółdzielni Autorów Filmowych

- 1 Na taką ciągłość wskazał Stanisław Wohl „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”, 43.
- 2 „Spółdzielnia Pracy Autorów Filmowych w Warszawie”, 1936, Rada Spółdzielcza w Warszawie, sygn. 20552, Archiwum Akt Nowych w Warszawie.
- 3 Spis członków wydrukowany w f.a. *Film Artystyczny* nr 1 (1937); f.a. *Film Artystyczny* nr 2, (1937).
- 4 Ponadto 17 marca pod auspicjami stowarzyszenia „Szklane domy” na terenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej odbył się bliźniaczy pokaz — sala przy ul. Suzina podobno była wypełniona publicznością. „Pokaz filmów awangardy angielskiej”, *Życie W.S.M.*, nr 4 (1937): 81.
- 5 Cunningham John, „The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930s”, *Eger Journal of English Studies* VIII (2008): 153—67.

- 6 W programie: *Pieśń Cejlonu* (*Song of Ceylon*, Basil Wright, 1934); *Nocna Poczta* (*Night Mail*, Basil Wright, Harry Watt, 1936); *Ściana Węgla* (*Coal Face*, film montażowy, William Coldstream, 1935); *Pudełko Farb* (*Cour Box*, Len Lye, 1935); *Taniec tęczy* (*Rainbow dance*, Len Lye, 1936); *Czarne, białe, szare (aka Świata i cienie)*.
- 7 Lemann, Eugeniusz Cękalski, 52—53.
- 8 Cękalski Eugeniusz, „Nowe drogi rozwoju kina”, *f.a. Film Artystyczny*, nr 1 (1937): 7.
- 9 Oba pokazy, angielski i francuski, miały charakter wymienny. Odbyła się również prezentacja polskich filmów w Wielkiej Brytanii oraz we Francji, we współpracy z Cinémathèque Française. Francuscy widzowie zobaczyli szereg polskich filmów. Organizatorzy z SAF-u nie do końca mieli wpływ na kształt francuskiego pokazu: filmy kwalifikowała Komisja MSZ, a wysyłka odbywała się za pośrednictwem polskiej ambasady w Paryżu. Planowano pokazać OR, ale ta propozycja została odrzucona przez władze. [SAF — podpis nieczytelny], „[List do Jalu Kurka 31.12.1936]”, 31 grudnia 1936, Rkps. z.wł. 89/3, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- 10 Pokaz omówiła m.in. Zahorska Stefania „Pokaz filmów awangardy francuskiej”, *Wiadomości Literackie*, nr 24 (6 czerwca 1937): 6.
- 11 „Czy C. B. F. uważa krzewienie kultury na prowincji za niebezpieczne?” — pytała Zahorska. Ibid.
- 12 Program: *Gaumont British Newsreel no. 417, London on Parade* (1937), *The Catch of the Season* (Gaumont British, Film Naukowy z cyklu „Secrets of Nature”), *Birth of the Robot* (Len Lye, 1936), *Industrial Britain* (film z życia przemysłowego centralnej i północnej Anglii), *The Future in the Air*— o liniach lotniczych Anglia—Australia, *The Key to Scotland*. Zob. Artur Rzeczyca, „Dwa pokazy filmowe”, *Pion*, nr 14 (10 kwietnia 1938): 8; „Pokazy awangardy artystycznej”, *Ilustrowana Republika*, nr 78 (30 sierpnia 1938): 27.

## Zakończenie

- 1 Cękalski Eugeniusz, „Dlaczego kochamy kino?”, *Kino*, nr 32 (6 sierpnia 1933): 3. Przedruk w niniejszym tomie.
- 2 „Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego”.
- 3 Berman Marshall, *„Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu”: rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster, *Horyzonty nowoczesności* 51 (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006).
- 4 Tonecki Zygmunt, „Początki awangardy filmowej”, *f.a. Film Artystyczny*, nr 2 (1937): 53—54, 60—62.
- 5 St. Th. [Stefan Thémerson], „Dzisiaj”, *f.a. Film Artystyczny*, nr 2 (1937): 64.
- 6 Cękalski Eugeniusz, „O kulturę filmową”, *Orka na ugorze*, nr 5a (5 lipca 1938): 7.

# Wybór tekstów źródłowych

---

Na niniejszy wybór składają się teksty publicystyczne i informacyjne dotyczące Stowarzyszenia „Start” lub szerzej pojętej kultury filmowej w Polsce w latach 30. XX wieku, które stanowią istotny kontekst do zrozumienia dziejów tej organizacji. W większości przypadków są to nieprzedrukowywane wcześniej materiały, do których odwołania znajdują się w tekście głównym książki<sup>1</sup>. Publikacje zostały ułożone w porządku chronologicznym. Ich przygotowanie do druku obejmowało uwspółcześnienie ortografii i interpunkcji. W niektórych przypadkach zmieniona została struktura zdań lub adiustacja. Poprawiono dostrzeżone błędy w pisowni nazwisk.

---

1 Artykuły publicystyczne, teoretyczne i recenzje autorów związanych ze „Startem” znalazły się również w antologiach: A. Helman, *Publicystyka „Startu”: wybór artykułów [maszynopis powielony]*, Centralne Archiwum Filmowe, Warszawa 1960; T. Sivert i R. Taborski (red.), *Polska myśl teatralna i filmowa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971; J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa: antologia tekstów z lat 1898—1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975; B. Gierszewska (red.), *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie?: Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2001.



## Z działalności towarzystwa „Start”

Jerzy Toeplitz

[*Kurier Polski*, nr 314, 16.II.1930]

Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego „Start” usiłuje nawiązać stały kontakt między tymi spośród widzów kinowych, którzy w przyszłość sztuki filmowej wierzą — te kilka słów z deklaracji programowej „Startu” nie pozostało czczą, papierową zapowiedzią.

Co tydzień w sali Instytutu Filmowego urządza „Start” zebrania dyskusyjne, połączone z pokazami ciekawych, często zapomnianych filmów. Odbłyły się już dyskusje na następujące tematy: o sztuczności w kinie (*Gabinet doktora Caligari*), reportaże filmowe (*Symfonia wielkiego miasta*), komizm filmowy (Buster Keaton w *Marynarzu słodkich wód*), społeczna wartość filmu (*Samotni*) i rozwój sztuki filmowej (filmy z 1915 roku).

Poza tym członkowie Stowarzyszenia pracują w sekcjach, które zajmują się opracowaniem poszczególnych zagadnień z zakresu techniki, teorii i organizacji kina. W najbliższym czasie przystąpi „Start” do własnej produkcji filmowej. Wszyscy, którzy chcieliby zainteresować się bliżej Stowarzyszeniem Propagandy Filmu Artystycznego „Start”, proszeni są o zwrócenie się do sekretariatu Stowarzyszenia, Lwowska 9 m. 2, wtorek 11—12, piątki 5—7 i codziennie od 8.30 do 9.30 wieczorem.

## Prawda filmowa

Jerzy Toeplitz

[*Kurier Polski*, nr 321, 23.II.1930, s. 22]

Kino jest krainą paradoksów. Z jednej strony — wielkie zadania kulturalne, krzewienie wzniosłych ideałów, krzewienie najszczytniejszych hasel; z drugiej strony nędzne, niezdrowe kicze, babranie się w świństwach i niezdrowym sentymentalizmie. Z jednej strony — sztuka dla mas, dostępna dla wszystkich, pierwsza sztuka naprawdę społeczna; z drugiej strony — kino czynnik antyspołeczny, zniekształcający wszelkie wielkie prawdy. Jakże wybrnąć z tej matni paradoksów, gdzie szukać drogi prawdziwej i drogi słusznej?

A może machnąć ręką, jak to uczynił Jerzy Duhamel, powiedzieć krótko i węzłowato „kino sztuką nie jest”, stwierdzić, że poza [Ludwigiem van] Beethovenem, [Johannem Wolfgangiem von] Goethem i [Charles’em] Baudelaire’em nie ma kultury i zwalczać ruszające się i gadające, głupie i błazeńskie fotografie?

A może... może tak, jak pan Marcel Pagnol, autor dowcipnego *Topaza*, jak panowie [Louis] Verneuil i inni modni autorzy teatralni, nie wyłączając genialnego [Georga Bernarda] Shawa i Luigiego Pirandella, zacząć na gwałt teatralizować kino? Zginie w ten sposób moralna i intelektualna nędza kinematograficzna, uszlachetni się x Muzę, zrobi się z niej drugą Melpomenę i wszystko w porządku.

A może... jest jeszcze jedna rada. Zrzec się postulatu masowości, przekreślić mrzonki o sztuce społecznej i tworzyć kinowe arcydzieła dla wybranych. Wielu z nieprzeciętnych reżyserów poszło tą drogą — Hans Richter, Man Ray, Germaine Dulac, [Henri] Chomette. Kto z pośród kinomanów, nieopuszczających ani jednego dobrego programu, zna nazwiska [Louisa] Buñuela, [Dimitri] Kirsanoffa, Marcela Carné, Jeana Epsteina? Kto słyszał o filmach poety surrealisty Jeana Cocteau? Kto wreszcie wie, że istnieją filmy holenderskie i że utwory Jorisa Ivensa są cenione przez znawców sztuki filmowej? Nikt albo prawie nikt. A więc... może pójść tą drogą i czekać, aż tłumy kinomanów nawrócą się, a tymczasem pracować dla garstki wybranych?

Kino jest krainą paradoksów. Jak pogodzić wieczny biznes, kalkulację kupiecką z artystycznymi koniecznościami? Jak utrzymać się na dobrym poziomie, i pod kątem widzenia zysków, i pod kątem widzenia Sztuki? Czy istnieją sposoby zaspokojenia tych dwóch wymagań, wyjścia cało i uczciwie z sytuacji, nie nakręcając szmir i nie plajtując? Przejrzenie programu kin jest najlepszą odpowiedzią, że uczciwe wyjście z opresji [musi] istnieć.

Łatwiej jest oczywiście nie szukać dróg. Łatwiej zamiast środków obywać się półśrodkami, zastąpić kino przez fotografowanie kulturalnego, mającego wielowiekowe tradycje teatru albo tworzyć dla kasty uprzywilejowanych. Ale wtedy twórca filmowy mija się z istotnymi celami kina, przechodzi do porządku dziennego nad istotnymi wartościami sztuki filmowej. Nie trzeba cofać się, przeciwstawić się uprzemysłowieniu świata filmowego, ale uprzemysłowienie to odpowiednio wykorzystać. Tworzyć filmy handlowe, filmy zrobione za pomocą wielkiego aparatu technicznego, a jednak nie błahe, a społecznie twórcze. Przykłady — *Samotni* Fejosa, *Człowiek z tłumy* Vidora i ostatnie *Pod dachami Paryża* Renégo Claira. I [Paul] Fejos, i [King] Vidor, i Clair stworzyli nieabstrakcyjnie, nieabsolutnie, nietalmudycznie nowoczesne filmy, a jednak może bardziej twórcze i bardziej kinowe od *Psa andaluzyjskiego* Buñuela i *Rytmów świetlnych* Blakestona.

Awangardziści czystej krwi nie parają się uspołecznieniem widzów, przede wszystkim dlatego, że nie tworzą dla widzów, a dla siebie, a po wtóre, ponieważ uważają, że każde prawdziwe dzieło sztuki jest społecznie twórcze. Vidor, Fejos i Clair są zdania, że kino nie dla widza jest absurdem i że widzowi nie jest wszystko jedno, czy ogląda jakieś atematowe drgania smug świetlnych czy żywych ludzi, przeżywających jakąś historię z tego świata, a nie z nierealnych krain abstrakcji czy nadrzeczywistości. Punkt ciężkości leży właśnie w jakości tej historii, temacie dzieła filmowego.

Opowieść o nieszczęśliwej miłości lady x albo cierpienia bywalca dancingowego są nie tylko mało interesujące, nie tylko pozbawiane społecznej wartości, ale



szkodliwe. Tego typu filmy można kręcić dla *gigolos*, starszych bezrobotnych dam i koneserów kawiarnianych prawd życia. Film społeczny nie ucieka od rzeczywistości, od rzeczy codziennych i zwykłych, stara się w życiu znaleźć prawdy, które głosić trzeba. Społeczna twórczość filmowa nie deformuje życia, nie narkotyzuje szwaczek opowieściami o Rivierze, płomiennych miłościach i romansach hrabin i baronów. Luksusowe hotele, *palaces*, *sleepingi* — to jeszcze nie wszystko.

Nie chodzi o fotografowanie koniecznie robotników i robotnic, zacieśnienie całego świata do hali fabrycznej i ubogich dzielnic wielkiego miasta. Prawdy ciekawe i godne przetworzenia na ekran znaleźć możemy równie dobrze w świecie inteligencji, jak i wśród proletariatu, rzeczą najważniejszą jest, żeby znaleźć nie fałsz, a prawdę życia, nie życie zakłamanie, ale życie prawdziwe — rzeczywiste.

*Pod dachami Paryża* przypomina bardzo *Siódme niebo* — jakież jednak ogromne różnice w ujęciu całej historii przez [Franka] Borzage'a i Claira. I jeden, i drugi jest reżyserem — artystą. Borzage jednak idzie po linii najmniejszego oporu, tworzy rzecz fałszywą, cukierkową, pełną nieprawdziwego sentymentalizmu. Gdyby nie świetne zdjęcia i cudowna gra duetu: Janet Gaynor i [Charlesa] Farrela *Siódme niebo* nie znalazłoby się w katalogu dzieł sztuki filmowej. Paryska atmosfera Borzage'a jest bardzo amerykańska! Zupełnie co innego u Reného Claira — Paryż jest Paryżem. Nie ma w *Pod dachami Paryża* apaszowskiej przesady ani przeckliwienia. Aktorzy żyją, a nie odgrywają jakieś historie wzruszające i mało prawdopodobne.

I dlatego film Reného Claira ma wartość społeczną większą niż *Siódme niebo*. Większą niż zakłamanie bzdury *Janka muzykanta*, literackie absurdy *Na Sybir* i międzynarodowe awantury *Niebezpiecznego romansu*. Powinniśmy brać przykład z utworu Claira, z *Samotnych* i *Człowieka z tłumu*, tworzyć filmy prawdziwe, nie kłamliwe, nie literackie, a życiowe. Nie zapominajmy o tym, że kino, które zrywa z rzeczywistością, nie idzie prostą i celową drogą; nie zapominajmy, że kino — sztuka społeczna — musi być przede wszystkim sztuką rzeczywistości.

## Nowa placówka filmowa

[*Fala*, 1/1931, s. 30]

W Warszawie powstała staraniem szeregu osób związanych wspólnym zainteresowaniem problemami filmowymi instytucja pod nazwą „Start” — Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego. Celem Stowarzyszenia, jak sama nazwa wskazuje, jest rozwijanie szerokiej propagandy na rzecz prawdziwie kulturalnego, o wysokich wartościach artystycznych filmu wśród wszystkich warstw społeczeństwa polskiego, narażonego na bezkrytyczne przyjmowanie zalewu produkcji wytwórni zagranicznych i krajowych, liczących się tylko z korzyściami finansowymi, jakie daje tworzenie miernoty, schlebującej wątpliwej natury instynktom masy i niedających głębszych i skończonych artystycznie filmów. Stowarzyszenie „Start” urządziło już cały szereg pokazów, na których demonstrowano cenne

i już zapomniane obrazy, jak *Gabinet doktora Caligari*, *Symfonia wielkiego miasta* itp. Po pokazach wygłaszane były referaty na temat związany z oglądanym filmem, przy czym wywiązała się dyskusja.

„Start” projektuje cały szereg innowacji mających na celu rozbudzenie żywszego zainteresowania zagadnieniami filmu artystycznego.

Wszelkich informacji o działalności stowarzyszenia udziela Sekretariat „Startu”, Warszawa, Lwowska 9 m. 2.

## Zima. Scenariusz fantastyczny

Jerzy R. Gietling

[*Kino*, 4/1931, s. 7]

Na tle szarego pola, garstka odartych z gałęzi, lecących powietrzem liści, niesionych wiatrem porywistym. Przechodzą w deszcz i grad, potem je znowu widać i z wolna miesza się w tę zamieć coraz większa ilość płatków śniegu, dużych i wilgotnych, które po pewnym czasie lecą samotnie na tle pustych pól. Zbliżenie kilku płatków śniegu, coraz bliżej, dwa tylko w polu widzenia. Przejście: wątle, trzepocące się skrzydełka drobnego ptaka walczącego z lodowatym wichrem. Przez cały czas wycie wichury, które z chwilą pojawienia się ptaka schodzi na plan drugi, cichnie, ale nie ginie. Wybija się natomiast silniej muzyczny motyw. Dość jednostajna melodia o takcie urywanym, skandowanym, jak gdyby odpowiednik kołyszącego się rozpaczliwego trzepotania ptaka. Lotki ptaszyny przechodzą w ramiona człowieka na pokładzie tonącego okrętu. Szybkie przejścia: pola, morze, pokład zalewany falami i słabnące wciąż ramiona ludzkie. Montaż pokazuje nam na przemian kilkakrotnie obraz lotek ptaka szarpanego wiatrem i sygnalizujące ramiona człowieka. Przy sygnalizacji muzyka gra silniej, wybija się mocniej jakiś jeden piskliwy instrument; ostatni obraz z twardym podkładem muzycznym. Brzmi on jeszcze do początku następnego obrazu pól.

Znowu ośnieżona gałąź, choinka w śniegu, pola bielejące coraz bardziej. Daleka perspektywa. Z daleka widać jeźdźca. Zbliża się bardzo szybko. Połączenie dźwięku wiatru, jego przeciągłego gwizdu, z szybkimi uderzeniami w wysokie tony fortepianu. Na przemian twarz ludzka, niewyraźna w śnieżnej zawierusze i obłokach pary, oraz głowa konia. Zwierzę trąca gałąź, otrząśnięty śnieg sypie na głowę jeźdźca i zawisa częściowo na włosach, na rzęsach i jeden nawet płatek pozostaje na wargach. Krótka refleksja: kwiat, podobny do gwiazdki śniegu w ustach. Muzyka radosna. Czyjeś oczy i inne usta, usiłujące ten kwiat odebrać. Zbliżenie. Płatek śniegu topnieje. Raptowny zgrzyt w muzyce. Niemiłe wrażenie. Smutna melodia. Mężczyzna zeskakuje z konia. Biegnie do szalasu i wynosi z niego narty, zakłada je na nogi, umacnia, bierze w ręce kijki, podjeżdża do swego konia. Pokazuje mu dłonią kierunek, skąd obaj przybyli przed chwilą. Ale zwierzę nie kwapi się wcale do odejścia. Wiatr jest silny. Widać na przemian włosy człowieka na fali powietrza i rozwianą grzywę konia. Słyszać trzask

gałęzi, tupot kopyt końskich; koń przestępuje z nogi na nogę. Melodyjny głos człowieka. Narciarz przywarł lekko do łba końskiego, ucałował go, poklepał i odbiegł od niego. Odwraca się jeszcze po pewnym czasie i potrząsa ramieniem: żegnaj. Wybija się silny, liryczny głos skrzypiec, wysokim, płaczącym tonem. Koń rży, kiedy skrzypce milkną. Człowiek wraca.

Obok szałasu jest czarne miejsce pod drzewem. Człowiek bierze konia za cugle i prowadzi na to miejsce. Szybkie przejście do kilku pól szachownicy, za chwilę z powodu zbliżenia widać tylko dwa pola i figurę szachową konia, potem dłoń ludzką, biorącą figurkę i przenoszącą ją na inne miejsce. Powrót do obrazu naturalnego. Człowiek odjeżdża. Muzyka nabiera nowego, smutnego kolorytu przy każdorazowym ukazaniu się samotnego konia. Prężne ramiona poruszają kijkami, narty ślizgają się po śniegu, po lśniącej, białej powierzchni. Smętna twarz człowieka. Zimno.

Z daleka widać stojącego bez ruchu konia. Z daleka obraz szachownicy i koń stojący pod biciem hetmana. Ta ostatnia figura przechodzi w drzewo stojące koło szałasów, pod którym jest właśnie to ciemne pole, bo śnieg tam nie pada. Znowu narty ślizgające się po błyszczącym śniegu. Zwolnione tempo, bo człowiek się ogłada. Koniec narty przechodzi w czub lakierka na froterowanej posadzce. Taniec. Muzyka jazzowa. Choinka pod ścianą obsypana tzw. „srebrem” i papierową watą. Montaż: gałąź uderzona głową narciarza i syjący się śnieg przechodzi w płatki confetti spadające na posadzkę. Narciarz uderza dłońmi w grubych rękawicach, przeciwstawiając się mrozowi; tancerz bije brawo i kiedy widzimy niespokojny ruch ręki narciarza w kierunku szala, który się zawinął, jednocześnie danser rozpiną guzik od kamizelki. Zdjęcie z góry na salę balową. Zegar. Zbliża się północ.

Dużo zegarów: małych, większych, coraz większych. Na wieżach kościołów, ratuszów. Jest za kilka minut dwunasta. Narciarz patrzy na niebo: coś sobie uświadamia. Przypomniał sobie. Zatrzymał się. Twarz mu pogodnieje. Zbiera się szybko w sobie i zjeżdża pędem ze zbocza. Przejście: dłoń, przelatująca po klawiszach. Dwukrotny montaż tych obrazów. Synchronizacja muzyczna: gwizd powietrza i dźwięk klawiszów, po których przeleciała dłoń. Narciarz zjechał w dolinę u stóp wysokiej góry. Na jej szczycie stoi jakaś postać, która z trudem opiera się wichurze. Szal targany wiatrem: sztandar szarpany wichrem. Zbliżenie.

Jest to stary, zziębnięty człowiek. Od strony zbocza zdąża na szczyt góry nasz rzeźwy i radosny narciarz. Z daleka zdaje się, że ludzie ci są niemal obok siebie, podobni na białym tle śniegu do dwu czarnych kresek. Montaż ze wskazówkami zegara, wielu zegarów. Na przemian obrazy: raz zmierzającego do szczytu wielkimi krokami młodzieńca, to znowu dużej wskazówki na wieżowym zegarze zbliżającej się ku dwunastej. I kiedy nakryje małą wskazówkę, szybki skrót: młotek uderzający w sprężynę, rozhuśtany dzwon, kołyszący się człowiek na szczycie góry, wahadło w ruchu, jakby spychało starca i w tej samej chwili pęd wiatru strąca go w przepaść; młodzieniec w tej samej chwili stawia stopę

na szczycie i z żalem patrzy w stronę, gdzie zginął starzec. Przytupuje, bo jest zimno. Obraz młoteczka bijącego w zegarze godzinę dwunastą w nocy. I znowu poprzedni skład obrazów: dzwony, młotek i sprężyna, wskazówki, butelka szampana, z której wystrzela korek.

Nowy Rok! Muzyka od chwili, gdy zobaczymy starca na górze, melodyjna i poważna z podkładem wycia wiatru i chrzęstem śniegu, potem coraz bardziej zmienna. O dwunastej w nocy nabiera tempa nieomal jazzowego, a staje się jazzem zupełnie w tej samej chwili, gdy wybucha butelka i zobaczymy śmiejące się twarze ludzi.

Obraz ten przechodzi w człowieka tulącego się do muru w pustym zaułku, potem gdzieś w izdebce takie same postacie, coraz więcej, całe tłumy zziębniętych ludzi, znowu jednostki, małe grupy. Oficer policji daje zziębniętemu człowiekowi banknot. Człowiek zastanowił się, machnął z rezygnacją ręką, wsadził pieniądze do kieszeni. Poszedł. Jakieś zebranie. Mała lampa oświetla kilka twarzy pochylonych nad zadrukowaną kartką papieru. Okno założone kwiatami mrozu. Widzimy jakąś dłoń, która przeciera szybę. Robi się z wolna jasne miejsce. Pod oknem podgląda i podsłuchuje śpiew. Obejrzał się lękliwie i z zimna zatarł dłonie. Ma taką samą niechęć na twarzy, jak wtedy, gdy brał pieniądze: wspina się i słucha.

Nagle strzał, szyba pęka, śpiew pada. Wystrzał butelki wina, roześmiana, pijana twarz oficera policji. Las. Pojedyncze drzewo pada. Skojarzenie lasu z tłumem, ktoś pada. Ludzie siedzą przy stole i piją. Z boku grają w karty. Babcia opowiada wnuczkom bajkę. Cztery dziecięce twarze blisko siebie, wpatrzone w staruszkę. Muzyka subtelna.

Wiosna!

## Nowa moda, nowy kult...

Stefania Heymanowa

[*Kino*, 23/1932, s. 7]

Chcę także, jak Paczkowski,  
Zrobić zamęt w mieście  
I powiedzieć wam kilka słów prawdy, nareszcie.

Nie będę dokuczała  
Marlenie ni Grecie  
(bo mi to nie uchodzi  
wprost jako kobiecie);

Dam spokój też Ramona licznym wielbicielkom.  
(jeśli Ramon się zjawi  
U nas, powiem sama: *Welcome!*).

Kochajcie sobie Boda,  
Brodziszka, Contiego,  
Smosarską i Ney Norę...  
A cóż mi do tego?!...

Lecz nie znoszę przesady  
W tej do gwiazd miłości,  
Która czasem człowieka  
Przyprawia o mdłości.

Nie chcę, by „uczuć kwiaty”,  
Zaszczyty, honory,  
Miały zgarniać jedynie gwiazdy i gwiazdory.

Czym byłyby Lilianka  
Albo Annabella,  
Gdyby nie było Claira,  
Thielego, Charella?

Gdyby w ręce Sternberga  
Marlena nie wpadła,  
Byłyby do tej chwili  
Grała popychadła.

Dlaczego nikt nie wielbi  
Van Dyke'a, Lubitscha,  
I nawet im marnego  
„Kwiatka” nie używa?

Nikt się nie kocha w Pabście  
Ani w Joe Mayu,  
No bo nie są to przecież  
Śpiewacy Broadwayu.

Wciąż tylko o Garacie  
Albo Chevalierze:  
„Ach, słodki! Ach, rozkoszny!”  
Po prostu złość bierze.

Dość tego! Protestuję!  
Od dziś — nowa era,

Wprowadzam inną modę:  
Kult dla reżysera.

## Niech żyje wolność!

Eugeniusz Żytomirski<sup>2</sup>

[*Kino*, 30/1932, s. 11]

W fabrykach wielkich — jak za kratą,  
W więzieniach wielkich — jak w fabryce  
Pracują ludzie-automaty.  
Ich światem — duszny, mroczny gmach.

Lecz ty, mój bracie,  
Gwizdnij na to!  
Dni swych nie ciągnij jak w kieracie,  
Z porządku zadrwij tego świata  
I poznaj wielką tajemnicę:  
W wolności jednej życia smak!

W salonach wielkich, na bankietach,  
Czy na otwarciach wielkich fabryk  
Łamańce ludzi-marionetek,  
Konwenans, przymus, blaga, fałsz.  
Lecz ty, mój bracie,  
Żyć chciej nie tak:  
Choć los miliony w ręce gna ci,  
Rzuć śmieszny przepych, złą kobietę,  
I wolny bądź jak w polu chabry!  
W wolności szczęście Bóg nam dał!

*À nous, à nous la liberté!*

Niech żyje wolność, bracia drodzy,  
Niech nas na łące zmoże sen  
I kurz na wiejskiej zbruka drodze!

*À nous, à nous la liberté!*

Niech żyje wolność i przygoda,  
Niech żyje przyjaźń, radość, śmiech,  
I krew niech żyje w żyłach młoda!

---

2 Wiersz nawiązuje do filmu Reného Claira *Niech żyje wolność* (*À nous, à nous la liberté!*, 1931).

*À nous, à nous la liberté!*  
Świat o wolności cały śpiewa,  
Wolnością wiatr z nad rzeki dmie  
I o wolności szumią drzewa...  
Wolnością tchnie ożywczy las,  
I barwnoskrzydły cichy motyl,  
I wiosennego słońca blask,  
I śnieżnych płatków miękki dotyk.  
Przekorny chwast, płomienny mak,  
Kwitnący dumnie w cieniu żyta,  
Na ziemi żuk, na niebie ptak,  
Wolnością świat nas cały wita...  
*À nous, à nous la liberté!*

Bezmyślny pęd zdyszanych opon  
Niech gniece asfalt, niechaj wre  
Banknotów burza nad Europą!  
Niech trwa za złotem złudny pościg,  
A niech pochmurne nasze dni  
Rozjaśni szczęściem błysk wolności!  
*À nous, à nous la liberté!*

## Brak talentów, czy brak pieniędzy?

Jerzy Toeplitz

[*Kurier Polski*, nr 45, 14.02.1932, s. 5]

Wieczory filmowe w [Polskim] Klubie Artystycznym są z reguły terenem starcia dwóch przeciwnych poglądów, dwóch z gruntu odmiennych opcji. Jedni widzą przyczynę niskiego poziomu filmów polskich w nieudolności reżyserów, w braku zrozumienia sztuki filmowej, drudzy powtarzają, że motorem wszystkiego jest pieniądz i jeżeli tylko znajdą się kapitały, zupełnie inaczej będą wyglądać utwory polskich filmowców. Wieczór dyskusyjny „Film polski przed sądem niezależnej opinii”<sup>3</sup> zorganizowany przez Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” przyniósł wznowienie dysputy na ten zasadniczy, a wiecznie aktualny temat: kto jest winowajcą? Nieudolny rzemieślnik? bo że nie artysta to się zgadzają wszyscy. Czy nieistniejący, niestety, kapitalista, który potrząsnąwszy hojnie trzosem, odrodziłby polski przemysł filmowy i co za tym idzie, polską sztukę filmową? Bije godzina 12, nadchodzi rozstrzygająca chwila dla filmu polskiego — „być albo nie być” — jeżeli znajdą się kapitały, jeżeli znajdą się przemysłowcy filmowi, znajdą się i wzorowe instalacje

---

3 Spotkanie odbyło się 10 lutego 1932 r.

techniczne — powstaną wzorowe atelier, zjawią się wzorowi reżyserowie i oczywiście — jako ostateczny plan odrodzenia — wzorowe polskie filmy.

Rozumowanie proste, wyraźne, jasne, ale... niesłuszne. Zgadza się z p. prezesem Mańkowskim, że wielkie przedsiębiorstwa amerykańskie zarabiają w Polsce bardzo dużo pieniędzy, przyznajemy rację, że przemysł niemiecki, załamujący się pod naporem amerykańskiej inwazji, uratowany został dzięki prawom kontyngentowym i ochronie krajowej produkcji. To są fakty niezbitnie stwierdzone, fakty, na których polski przemysł filmowy musi się oprzeć i opiera się zresztą, interweniując u rządu w sprawie wydania Ustawy Filmowej, która wprowadzić powinna normy ochronne dla polskiej produkcji. Nie można jednak i nie należy utożsamiać przemysłu filmowego ze sztuką filmową, okresy świetności sztuki filmowej nie zawsze idą w parze z okresami dobrej koniunktury dla zbytu filmów. To są dwie różne, chociaż połączone licznymi węzłami dziedziny zjawisk i budowanie teorii opartych na związaniu ich ze sobą jest rzeczą niewłaściwą i niesłuszną. Prawdą jest, że sztuka filmowa francuska przeżywa dziś złotą epokę rozkwitu, ale ta złota epoka [to] nie tylko wynik polityki kontyngentowej, która we Francji nie jest tak entuzjastycznie oceniana, jak z polskiej perspektywy, ale przede wszystkim jest to zasługa tych reżyserów, którzy po całym szeregu prób i eksperymentów jeszcze w czasach niemej kinematografii dorosli do tego, by robić i dobre dźwiękowce. Twórcy szablonowych, nieciekawych niemych filmów, rzemieślnicy filmowi, zostali odepchnięci na plan drugi, a do głosu przyszli dawni awangardiści, dawni twórcy, niezależni, lekceważeni poprzednio przez przemysłowców filmowych. Złota epoka sztuki francuskiej z 1931 roku łączy się przede wszystkim ze złotą epoką awangardy z lat 1927—1928, w której powstały najciekawsze filmy eksperymentalne niemej kinematografii. W 1928 roku przemysł filmowy francuski leżał już na łopatkach, co nie przeszkodziło bynajmniej awangardzistom w stworzeniu całego szeregu cennych dzieł, dobrze zapisanych w dorobku sztuki filmowej. Nie można tu więc znaleźć współzależności między okresami dobrej koniunktury przemysłowej i rozkwitem sztuki filmowej.

Oczywiście rozumiemy dobrze stanowisko p. prezesa Mańkowskiego który na zebraniu „Startu” przekonywał słuchaczy, że krzywda dzieje się polskiemu przemysłowi. Nie tylko rozumiemy to stanowisko, ale zgadzamy się, że p. prezes ma rację i że przydałoby się stworzyć normy ochraniające czy też faworyzujące przemysł krajowy. Tylko to nie rozwiąże zupełnie zagadnienia, nie przyczyni się to wcale do odrodzenia polskiej produkcji, a jedynie poprawi stan interesów polskich przemysłowców filmowych. Film polski nie zyska na tym wiele, posuniemy się jeszcze dalej, twierdząc, że polska sztuka filmowa nic na tym nie zyska. Ludzie, którzy dziś tworzą filmy, będą je tworzyć nadal, na pewno przy pomyślnych warunkach, z daleko większym rozmachem, a ci ludzie nie zdali jeszcze ani razu egzaminu na dostateczną ocenę. Pieniądze nie są tu czynnikiem decydującym, były już bowiem takie dobre czasy, kiedy nie liczone się z groszem i rzucano wiele, bardzo wiele kapitałów w realizację filmów. Nie



przyniosło to żadnych artystycznych rezultatów — *Pan Tadeusz* nakręcony ogromnym nakładem kosztów nie był lepszym filmem od *Krwawego Wschodu* wyprodukowanego za grosze. Widać, że nie tu leży punkt ciężkości i wyczekiwany przez wielu z utęsknieniem kapitalista niewiele pomoże, jeżeli będzie miał tych samych co dotychczas współpracowników, tych samych kierowników produkcji, tych samych reżyserów i tych samych aktorów.

Nie brak pieniędzy jest alfą i omegą niskiego, zastraszająco niskiego poziomu polskiej produkcji filmowej, ale brak talentów, brak ludzi, którzy patrzą na film nie jako na dobre pole do zrobienia grubszych pieniędzy, ale na sztukę. I dlatego na zebraniu w Klubie Artystycznym znowu, jak kilkakrotnie już zresztą, miała rację ta grupa ludzi, która dowodziła, że pierwszym krokiem do naprawy jest stworzenie kultury filmowej w Polsce: zjawienie się kulturalnego widza, nie idącego bezwolnie na lep reklamy, nieprzebiegającej w środkach, ale znajdującego się na kinie, umięjącego odróżnić dobry film od rozkrzyczanego superprzeboju — i zjawienie się kulturalnego twórcy filmowego, który tworząc filmy, ma coś do powiedzenia, umie myśli swoje przyoblec w formę stojącą na poziomie nie przynoszącym wstydu polskiej produkcji. Kultura filmowa jest koniecznym warunkiem odrodzenia polskiej kinematografii i stworzenia polskiej sztuki filmowej.

## Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego

Zarząd Stowarzyszenia „Start”

Dział filmowy pod redakcją „Startu” [*Głos Stolicy* nr 87, 4.12.1932, s. 15]

Przeprowadzona na łamach *Głosu* ankieta o polskim filmie ujawniła dobitnie **cały ogrom niezadowolenia**, jaki wśród świadomej publiczności wywołują filmy polskie, w większości przypadków nieudolne i bezwartościowe.

Sąd publiczności o filmach zagranicznych nie powinien być wiele łaskawszy. Zdarzają się tam niespotykane u nas fenomeny talentu, objawienia wspaniałej techniki, nieraz i wartościowe tematy. **W ogólnym jednak przekroju film zagraniczny opiera się, jak i polski, na sukcesach kasowych sztuk bzdurnych, zabarwionych najbanalniejszą i często szkodliwą społecznie ideologią.**

Jesteśmy zdania, że przyczyny tego stanu rzeczy tkwią w umysłach filmowców, w samej metodzie produkowania filmów jako przedmiotów rabunkowego geszefu.

Ten stan rzeczy jest szczególnie groźny dla widzów filmowych.

Nie zapominajmy, że film **jest pierwszorzędnym czynnikiem kulturalnym, że jest jedyną ze sztuk powszechnie dostępną, powszechnie zrozumiałą, najbardziej plastyczną i żywą.**

Film jest szkołą dla rzesz biedoty mieszczańskiej, która tę jedynie strawę duchową uznaje, obok brukowej literatury i brukowej prasy.

Pionierzy kultury, współczesnej nauki i sztuki nie zdają sobie sprawy ze **znaczenia filmu**, nie interesują się nim, potępiają go lekkomyślnie, a tym samym tolerują rozrost bezwartościowej, szkodliwej produkcji.

Na czele produkcji filmowej stoją jednostki, przedsiębiorcy, ale którym kwestia wartości kulturalnych jest zupełnie obojętna. Chodzi im o **maksymalny zysk przy minimalnym nakładzie sił i pieniędzy**.

Ludzie ci w większości wypadków są pozbawieni smaku artystycznego i swoją bezwartościową miernotą kształtują wyobraźnię podrastających na filmie pokoleń.

Film współczesny znalazł się przeto **między młotem a kowadłem**: z jednej strony **nakaz kasowości** — dyktatura producenta — z **drugiej gust zdemoralizowanej, bo na demoralizujących filmach wychowanej publiczności**.

Bunt może przyjść tylko **od strony widzów i od strony pracowników filmowych**. „Start” stawia sobie za zadanie jednoczenie tych wysiłków.

Film, jako dzieło sztuki, powstać może **jedynie drogą świadomej, twórczej współpracy kolektywnej** (zbiorowej), która może stworzyć produkcję od biznesu niezależną.

Taką drogą jest produkcja spółdzielcza. Na jej terenie tworzyć można film artystyczny.

- *Film wykorzystujący wszystkie zdobyte mowy filmowej dla osiągnięcia zamierzonego wzruszenia czy narzucania zamierzonych idei.*
- *Film, którego twórcy są w zgodzie ze swym sumieniem społecznym (i to sumienie posiadają).*
- *Film, który nie fałszuje rzeczywistości, lecz ujmuje ją w formę uporządkowaną artystycznie.*

Aby powyższe hasła rozpowszechnić, aby, jednym słowem, walczyć o film artystyczny, zamierzamy:

- *Popularyzować i propagować nieliczne wartościowe filmy, piętnować i bojkotować bezwartościową kulturalnie produkcję, obudzić w społeczeństwie zainteresowanie filmem jako pierwszorzędnym czynnikiem wychowawczym.*
- *Popierać wszelkie próby eksperymentów w dziedzinie filmu, organizować, popierać i nawoływać do tworzenia wytwórni filmowych niezależnych od prywatnego kapitału, opartych o spółdzielnie, związki, organizacje i instytucje.*
- *Wreszcie budzić zainteresowanie filmem przez obszerną działalność publiczną omawiającą teoretyczne i praktyczne zagadnienia kina.*

Jednym słowem: uprawiać najszerzej pojętą **propagandę filmu artystycznego**.

## Guliwer wśród Liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyk czy sztuka społeczna?

Władysław Brun

[*Kino*, 6/1934, s. 3]

*Artykuł poniższy pióra przedwcześnie zgasłego śp. Władysława Bruna był drukowany w „Kurierze Porannym” dn. 3 grudnia 1932 r. Przedstawia on problemat kina w zasadniczym i śmiałym oświeceniu. Red.<sup>4</sup>*

Film posiada dwa oblicza, tak różne, tak kontrastowo przeciwne, że tylko dialektycznym rozumowaniem można podobną różnicę skojarzyć, wypuklić i wytłumaczyć. Różnicę między tym, co jest, tzn. obecnym stanem rzeczy w kinematografii, a tym, co być może i co być powinno. Dwie twarze jednego zjawiska: mr. Hyde i dr Jekyll.

Obecne oblicze kina robi czasami wrażenie wręcz odpychające, tym bardziej, im pełniejszą ma się świadomość jego nieograniczonych i potężnych możliwości.

Nie wystarcza tu najsurowsza nawet krytyka formalna i podkreślanie szablonu i ubóstwa treści wyświetlanych filmów. Znowuż zarzucać jałowość tematów, jeszcze raz stwierdzić marnowanie z biegiem czasu najlepszych sił reżyserskich i aktorskich, hipertrofię „gwiazdową”, żerowanie na głupocie i sensacji, całe fałszywe nastawienie tej olbrzymiej „fabryki snów”, jak chce Erenburg, czy też raczej — fabryki narkotyków, biało-czarnej celuloidowej iluzji, którą się odurza w olbrzymich dawkach milionowe masy widzów?!

To wszystko mało! Nie tłumaczy nam to przyczyny — dlaczego tak wygląda oblicze współczesnej kinematografii? — i nie wskazuje nam drogi wyjścia — jak i co zmienić, aby stworzyć drugie oblicze kina, odpowiadające jego istotnemu celowi, wielkim możliwościom?

Czysto estetyczne rozważania formy i treści filmów nie wystarczą. Z tego prostego powodu, że przyczyny i drogi wyjścia z takiego właśnie, a nie innego ukształtowania się estetycznego filmu są w istocie pozaestetyczne; są natury ekonomiczno-społecznej i moralnej. Kryzys kina jest kryzysem ideologicznym, uwarunkowanym w ostatniej instancji przez czynniki ekonomiczno-społeczne.

Doprawdy, w żadnej chyba dziedzinie sztuki nie przejawia się tak jaskrawo wszechwładza i dyktatura struktury ekonomicznej. Olbrzymi kapitał nagromadzony w rękach kilku jednostek uzależnia od woli jednostek wygląd i tendencję całości kształtu produkcji filmowej. W najjaskrawszej postaci przejawia się ta wszechwładza w Ameryce, która zalewa swoimi filmami świat cały. W Europie, gdzie produkcja nie

4 Nie udało się dotrzeć do pierwotnej wersji tekstu, przedruk z wersji opublikowanej po śmierci autora.

jest jeszcze tak standardowo „seryjna”, ta dyktatura wydaje się mniej jawna, bardziej skryta, ale niemniej istnieje i daje się grubo we znaki.

Prywatni producenci z ich całym aparatem handlowo-publicystycznym, tak zwana popularnie „branża” filmowa — to najgroźniejszy wróg x Muzy, najpoważniejsza przeszkoda do zrealizowania istotnie wielkich i ważkich zadań kina.

Ciemny i załgany ten świat, odcięty od szerszych zainteresowań przez najwulgarniej i najpłycej pojętą troskę o własną kieszeń. Mając w ręku kolosalne narzędzie kulturalno-społeczne filmu, systematycznie sabotuje wszelkie tego filmu możliwości, dziwnym prawem bezwładności ciążąc zawsze do najniższego poziomu.

Nie łudźmy się: wszystkie wielkie talenty, wszystkie wartościowe dzieła, od Chaplina zacząwszy, a skończywszy na Clairze (nie jest ich znów tak dużo), są to jedynie wyjątki od reguły, które tylko ogromnemu wysiłkowi woli i wielkiemu szczęściu zawdzięczają możliwość uporczywego posuwania się pod prąd, wbrew zalewającej wszystko fali. Tak więc **w rozwoju kina prywatny kapitał odgrywa przemożną i zdecydowanie ujemną rolę.**

Z drugiej strony, znów zarysowuje się jaskrawe przeciwieństwo: sama struktura wewnętrzna filmu, sama jego, mówiąc prozaicznie, „robota”, charakter pracy wybitnie zespołowy, rozliczność zajęć i znaczenie ich koordynacji — nadają tej dziedzinie twórczości artystycznej, tak jak żadnej chyba innej, cechę wybitnie kolektywną.

Materiał, z którego czerpie filmowiec, i narzędzia do kształtowania tego materiału są już tak skomplikowane i zróżnicowane, że stuprocentowy indywidualizm w znaczeniu kompletnej samowoli i panowania jednostki nad swoim warsztatem twórczym jest fikcją, sprzeczną z prawami filmowej rzeczywistości. Wystarczy porównać narzędzia pracy pisarza (papier i pióro lub maszyna do pisania), malarza (płótno, pędzel i farby) lub muzyka z narzędziami pracy filmowca, jakże rozlicznymi i kosztownymi, z samym złożonym i skomplikowanym procesem stwarzania filmu, aby zrozumieć w pełni specyficzną i zasadniczą różnicę.

**Tak więc film, z racji charakteru swoich narzędzi i metod prac, jest sztuką *par excellence* kolektywną.** W świetle tego twierdzenia uwypukla się dostatecznie jaskrawo kontrast między panującym w kinematografii stanem rzeczy (szkodliwa i spreczna z duchem kina dyktatura finansistów), a wewnętrzną twórczą rzeczywistością filmu, tzn. kolektywną pracą artystyczną.

Temu kontrastowi w stadium tworzenia, czyli produkcji filmu, odpowiada równie głębokie przeciwieństwo w stadium odbioru, czyli konsumpcji. Tu wchodzi na arenę widz, wielomilionowy odbiorca wchłaniający w siebie ten produkt, tę strawę filmową, jaką mu ekran narzuca z nieprzepartą siłą.

Ten widz wychowuje się na kinie, kształtuje się na obraz i podobieństwo tych biało-czarnych cieni, żyje częstokroć pod ich sugestią, stokroć potężniejszą od wpływu literatury czy teatru. Odnosi się do filmu z ufnością; bezpośrednio odziaływania ekranu rozwała bez reszty wszystkie zapory psychiczne, wszystkie

różnice psychologiczne, rasowe czy narodowe. Oto wdzięczny teren pracy kulturalno-wychowawczej przez artyzm. Prawdziwa, niekłamana sztuka mas, operująca brutalną rzeczywistością, świadoma swoich wartości i zadań — byłaby tylko pustym mamidłem, utopią, fatamorganą?

Możliwości są olbrzymie. I właśnie tylko z racji tych możliwości, tkwiących potencjonalnie w bezpośredniości władania i oddziaływania ekranu na masy **film jest sztuką *par excellence* społeczną.**

Ale zapytamy teraz, znów drogą dialektycznego kontrastu, co zrobiono dotąd, aby te możliwości w pełni wykorzystać, aby nadać filmowi jego rzeczywisty sens i charakter społeczny? Nic. Albo prawie nic.

Czym karmi się masy, jaką strawę duchową podsuwają im skrzętnie usłudni fabrykanci celuloidowych marzeń? Narkotyki. Truciznę. Bzdury przyprawione tuzinkową romantyką.

Jak przemienić to obecne oblicze kina w to drugie, zgadywane, domniemane, możliwe?

Z powyższych rozważań dwie można wyciągnąć wskazówki:

1) **Zmieniać podstawy ekonomiczne filmu, stwarzać nową strukturę produkcji, kolektywną, bez prywatnego kapitału.** Organizować się w zrzeszeniach pracowników, w spółdzielniach filmowych, w stowarzyszeniach kulturalno-awangardowych. Nie oglądać się i nie czekać na inicjatywę państwa, bo można w ogóle się nie doczekać albo grubo się rozczarować.

2) **Uświadamiać społeczeństwo o znaczeniu filmu i uświadamiać filmowców o znaczeniu społeczeństwa.** Zmienić stosunek wytwórców i odbiorców. Zmiana na całej linii. Chodzi o wpojenie poczucia odpowiedzialności społecznej na nowym terenie, traktowanym dotąd jak kolonia murzyńska, z całym bagażem fetyszów, kacyków i świedcidełek.

Dopóki te zmiany nie nastąpią, sztuka filmowa ciągle będzie tylko związanym, nieruchomym kolosem, jak Guliwer wśród Liliputów.

## Rozmowy o „Starcie”

St. Łąg.

[*Pion*, 5/1933, s. 5]

*Coraz to częściej ostatnio zdarza się słyszeć o „Starcie”: to w związku z porankiem filmowym, to znów z jakimś odczytem lub zebraniem dyskusyjnym, to nawet słyszy się o produkowaniu filmów krótkometrażowych lub reklamówek przez startowców.*

*Co [to] jest „Start”? Spółka handlowa? kierunek artystyczny? grupa ideowa?*

*Młody człowiek o twarzy bladej, ascetycznej, ustach zaciśniętych, które przepuszczają, zda się, jedynie słowa o pełnym walorze i niezaprzeczalnej, życiowej użyteczności. To prezes „Startu” Eugeniusz Cękałski.*

— **A więc grupa?** — pytam.

— Tak. „Start” liczy w tej chwili około 200 członków. Jest w tym pewien stały trzon grupy i materiał ludzki przygodny, który przychodzi do nas w związku z jakimś określonym, podjętym przez nas zamierzeniem. Ten materiał zmienia się: odchodzą jedni, przybywają inni. Trzon od lat trzech pozostaje ten sam. Zalegalizowani zostaliśmy jako stowarzyszenie w r. 1931, ale współpracowaliśmy ze sobą już dawniej i niejedno zagadnienie przemyśleliśmy wówczas wspólnie.

— **Cel grupy?**

*Odpowiedź następuje nie od razu. W tej krótkiej chwili milczenia wyczuć łatwo niechęć wobec zbyt może „pryncypialistycznego” pytania. Ale dalej słowa płyną już łatwo, brzmiąc apriorycznie i pewnie, jak cytata z dekalogu:*

— Podniesienie kultury widza. Film może być pierwszorzędnym nosicielem wartości twórczych, kulturalnych. Tymczasem obecnie stanowi on w życiu społecznym raczej czynnik destrukcyjny. Film współczesny często demoralizuje, budzi najniższe instynkty. Taka jest bowiem kalkulacja przeciętnego producenta prywatnego: obniżyć poziom, przede wszystkim zaś poziom kulturalny, to przecież ułatwić sobie pracę w przyszłości.

— **I „Start” z tym właśnie walczy?**

— Tak, przede wszystkim z tym. Tak wygląda nasze zadanie najogólniejsze. To, co łączy nas wszystkich.

— **A środki działania?**

— Najrozmaitsze. W pierwszym rzędzie intensywna propaganda wśród szerokiej publiczności. Urządzamy więc odczyty i dyskusje publiczne, organizujemy pokazy filmów, wygłaszamy krótkie słowa wstępne przed premierami dobrych obrazów lub na porankach popularnych. Staramy się udostępnić widzowi swoisty język piękna filmowego i w ten sposób podnieść jego gusta i kulturę.

— **To wymaga już chyba systematycznego, długotrwałego wysiłku?**

— Niekoniecznie. Wyświetlano np. w Warszawie bardzo interesujący film Eisensteina *Romans sentimentalny*. W kinie zeroekranowym wygwizdano go. Publiczność, przyzwyczajona do szablonu i spodziewająca się tu przynajmniej tematyki innych filmów Eisensteinowskich, po prostu nic nie rozumiała. Postanowiliśmy zająć się tym filmem. Na prowincji wyświetlano go więc dopiero po odpowiednim odczycie lub pogadance i w rezultacie film ten zyskał tam zasłużone powodzenie. Być może — dodaje surowo p. Cękański — nie obyło się tu bez pewnych obudzonych przez nas snobizmów, ale przy tej okazji wytworzyliśmy przychylną atmosferę zaciekawienia i zrozumienia dla dzieła sztuki.

— **A oprócz tego?**

— Prowadzimy jeszcze ożywioną pracę wewnętrzną, samokształceniową. Urządzamy wieczory dyskusyjne zamknięte, wyłącznie dla członków „Startu”. Niedawno zakończony znów został cykl wykładów z techniki filmowej pod kierunkiem p. [Brunona] Bretsznajdera. Dużo czasu poświęcamy na przepatrywanie

taśm filmowych. W ogóle propagujemy twórczą pracę zespołową: dyskutujemy i opracowujemy wspólnie, naturalnie, w węższym o wiele kole, scenariusze, drehbuchy, a nawet realizujemy w ten sposób filmy do końca.

— **Więc i realizacja filmów?**

— Tak. Pierwszym wynikiem takiej pracy był np. film Kowalskiego i Zarzyckiego *Bal*, wyświetlany w swoim czasie na pokazie „Startu”. Dalej idą *Morze* i *Czerwiec* (wyświetlany na ostatnim poranku w Styłowym) Cękałskiego oraz *Lato ludzi* Szołowskiego. Do najbliższych przyjaciół „Startu” zaliczamy również p. [Stefana] Themersona, wybitnie uzdolnionego przedstawiciela awangardy filmowej

— **A czy sam „Start” uważa się też za grupę awangardową? Czy szuka również nowych dróg formalnych? Czy wyznaje pewne określone credo artystyczne?**

— Poniekąd tak. Większość z nas bliska jest np. koncepcji Béli Balázsa o swoistym języku doznań filmowych. Staramy się koncepcję tę konsekwentnie rozwijać i rozszerzyć na film dźwiękowy. Zwalczamy tę osławioną „stuprocentowość” dźwięku, polegającą na niewolniczym dreptaniu za realnościami sytuacyjnymi. Ale ważniejsze są dla nas osiągnięcia praktyczne. Walka z brukowością i tandetnością filmów. Kształcenie widza. Wreszcie — realizacja dobrych obrazów. Ta sprawa zaczyna być ostatnio coraz bardziej aktualna. Zawiązało się towarzystwo producentów filmów krótkometrażowych. Zaczniemy wreszcie na serio konkurować z lichymi „nadprogramami”. Dotychczas konkurencja była w tej dziedzinie bardzo trudna. Zresztą szcycimy się również takimi osiągnięciami, jak np. opracowany przez nas ostatnio scenariusz *Czarnych skrzydeł*. Jest to stanowczo nasz najlepszy drehbuch.

— **Realizowany obecnie przez...?**

— A, nie! Jeszcze nierealizowany. I w ogóle nie wiadomo, czy będzie kiedykolwiek realizowany. To są rzeczy bardzo drogie. Co innego krótkometrażówki...

— **Pismo panów?**

— Nie posiadamy pisma. To również przechodzi nasze możliwości finansowe. Składka jest u nas wyjątkowo niska. Korzystamy więc jedynie z gościnnie udzielonych nam szpalt: w *Kurierze Polskim*, *Epoce*... Chcemy jednak, aby jak najwięcej mówiło się o filmie, aby filmem i sprawami filmowymi jak najbardziej się interesowano.

*Rozmowa z p. Themersonem oświetlić powinna była pewne niedopowiedzenia, które trudno było wyjaśnić z prezesem Cękałskim. Ale ten młody, bardzo młody człowiek spoglądający z poza swych haroldowskich okularów z rozbijającą pobłażliwością wobec teoretycznych zaciekawień i wątpliwości laika nie stanowi łatwego łupu dla interwiewera. Rozmowa zbacza wciąż w stronę, którą on wybiera, a więc ku zagadnieniom praktycznym.*

— **Czy „Start” reprezentuje określony kierunek artystyczny, czy jest zdecydowaną całością?**

— Stanowimy całość przede wszystkim jako pewne pokolenie, które miało do pokonania dość znaczne trudności. Jesteśmy całością z punktu widzenia historycznego.

— **Historycznego?**

— Tak. Obecnie trudności realizacji dla filmowca awangardzisty zmniejszyły się zasadniczo i właściwie nasze pokolenie powinno ustąpić miejsca nowemu, które tworzyć będzie w innych zupełnie warunkach.

— **Ale przecież poza wspólnymi warunkami pracy istnieć musiały pewne różnice poglądów, czy to estetycznych, czy społecznych. Czy nie rozbijają one owej łączności „historycznej”?**

— Jak dotychczas — nie. Te kilka lat wspólnej pracy przekonać mogłyby raczej, że łączność istniała.

— **A filmy pana, czy są one również w pewnym stopniu rezultatem twórczości zespołowej „Startu”?**

— Filmy robiłem niezależnie od „Startu”. Pozostawałem z nim jednak i pozostaję w stałym kontakcie. Film mój *Apteka* wyświetlany był jedynie na pokazie „Startu” dla specjalistów.

— **I prawdopodobnie teraz dopiero wyświetlany będzie dla szerszej publiczności?**

— Nie. Po co? Wprawdzie *Europa*, drugi, dłuższy mój film, jest właśnie w trakcie udźwiękowienia i może w tej nowej szacie znajdzie się na ekranach stołecznych, ale to jest właściwie sprawa wytwórni. Sam pracuję już nad czymś nowym — reklamówką dźwiękową.

— **A więc stworzył Pan film, aby był on raz jeden wyświetlany dla specjalistów?**

*Na to pytanie nie dostaję wyraźnej odpowiedzi. Zdaje się po prostu, że p. Themerson nie rozumie mego zdziwienia.*

*Wybieramy jeszcze charakterystyczne fotosy z filmów p. Themersona. Przy sposobności oglądam cały szereg świetnie skomponowanych i sugestywnie pomyślanych fotogramów. Nie śmiem pytać, czy i jakie znajdują one zastosowanie przy realizacji określonych filmów. Zadaję jeszcze tylko pytanie pożegnalne:*

— **W czym widzi Pan początek nowej ery dla awangardzistów polskich?**

— Po prostu łatwiej jest obecnie produkować filmy, przede wszystkim o krótkim metrażu. Wyrobiły sobie one już pewne miejsce. Powstał Związek Producentów Filmów Krótkometrażowych.

— **A szanse propagandy polskiego filmu awangardowego?**

— Najlepszą propagandą jest zrobienie dobrego filmu — kończy rozmowę p. Themerson.



Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” stawia sobie za zadanie podniesienie kultury artystycznej w dziedzinie filmu. Wychodząc z założeń, że sztuka tak powszechna i wszystkim dostępna jak film jest jednym z najważniejszych czynników wychowania ludów, że w obliczu ważnych spraw, jakie świat przeżywa, sztuka taka stać musi na wysokości zadania zawsze pod względem treści, jak i formy. „Start” stwierdza, że film współczesny, będąc terenem biznesu i najłatwiejszych zarobków, gra na najniższych instynktach mas i ani w swej artystycznej formie, ani w treści roli swojej sobie nie uświadamia.

Wobec tego „Start” stawia sobie za cel w ramach swej skromnej działalności położenie wszelkich wysiłków nad podniesieniem kultury filmowej, nad udoskonaleniem formy, wreszcie nad wyzwoleniem filmu z prądów, niemających nic wspólnego ze sztuką prawdziwą.

### Zadania historyczne filmu w rozwoju wsi

Poziom kulturalny wsi polskiej, tak u nas, jak i zagranicą, ma ustaloną dawno opinię. Jako gigantyczny rezerwat średniowieczny, pogrążona po dziś dzień w niepokalanej nocy umysłowej, śpi nasza wieś kulturalnie, kołysana do snu jękliwą melodią dzwonów kościelnych.

Zabezpieczywszy się przed „zgubnym” wpływem „drukowanego” i „pisanego”, uchroniwszy przed ściągającym pioruny „gadającym”, opierają się dzielnie mieszkańcy wsi filmowemu „cudactwu”. Opór ten przechodzi tym łatwiej, że film współczesny jeszcze „inwazji” na wieś nie rozpoczął i... nie rozpocznie.

Obecna produkcja, będąca „jednym wielkim okrzykiem na cześć miłości, bohaterstwa kobiety, szlachetności męskiej”, apoteozująca „niezmienne uczucia ludzkie” itp. itd. w zetknięciu z prostą, naturalną mentalnością chłopca, to obraz rażąco komiczny. Z tego zabawnego *qui pro quo* wytwórcy mogliby wybrnąć tylko przez stworzenie specjalnego rodzaju filmu odpowiadającego jednocześnie poziomowi umysłowemu wsi i interesom jej eksploatatorów. Impreza ta pociągnęłaby za sobą znaczne koszty, które biorąc pod uwagę sytuację ekonomiczną wsi, nie tylko, że nie przyniosłyby pożądanych zysków właścicielom kin, biur i wytwórni, ale nawet narazić by ich mogły na poważne straty. Jest więc kwestią zrozumiałą, że do chwili, w której moment zysku przestanie odgrywać dominującą rolę w wytwórczości, to jest do chwili jej przejścia w ręce całego społeczeństwa, srebrne ekrany mają drogę do wsi odciętą. Dopiero z początkiem przemian ustrojowych film ruszy do ataku w pochodzie kultury i sztuki mającym na celu podniesienie ekonomiczne i kulturalne kraju.

Jest rzeczą już dzisiaj pewną, że srebrne ekrany stanowiąc będą pierwszą linię „ataku na wieś”. Przed radiem, książką i gazetą będą musiały rozświetlić mroki odwiecznej nocy umysłowej. Pokazy w połączeniu z żywym słowem prelekcji zbudują tę bazę, na której polski chłop postawi swój nowy światopogląd. Proste, żywe, wprost namacalne zjawiska filmu o wiele silniej, bardziej przekonująco, a co najważniejsze błyskawicznie szybko przemówią do prymitywnej konstrukcji umysłowej analfabety niż długotrwała i żmudna nauka czytania. Nie oznacza to odsunięcia na plan drugi walki z analfabetyzmem.

Walka ta prowadzona będzie permanentnie, a jedna z najcięższych armat wytoczonych w niej na pozycje to właśnie kino, wyświetlające obrazy na temat zgubnych skutków analfabetyzmu czy błogosławionych wyników znajomości sztuki czytania i torujące w ten sposób drogę książce.

Zahaczyliśmy o kwestię tematyki przyszłych filmów dla wsi. Pod tym względem podzielić je będzie można na cztery grupy zasadnicze: rolnicze, naukowe, kroniki polityczne i filmy społeczne. Filmy rolnicze, krzewiąc kulturę rolną, której brak przyczynia się w wielkim stopniu do zmniejszenia wydajności naszej wsi, nabiorą szczególnego znaczenia dla gospodarstw skolektywizowanych, jako przede wszystkim podlegających mechanizacji. Objasnienie filmowe pracy poszczególnych maszyn, ich części i metod posługiwania się nimi, powinno dać jak najlepsze rezultaty. Zadaniem filmów naukowych będzie danie podstaw pod światopogląd człowiekowi wsi — do zastąpienia bezkrytycznej wiary zdobyczanymi wiedzą.

Z tego nastawienia wyniknie specyficzny charakter filmu naukowego, przygotowującego grunt pod szerszą akcją antyreligijną. Nad poszerzeniem horyzontu myślowego chłopu pracować będą również kroniki polityczne, zawierające aktualne zdjęcia z ważniejszych wydarzeń politycznych w kraju i zagranicą, zestawione w umiejętny sposób metodą analogii i kontrastu.

Filmy społeczne, śledząc drogę surowca wiejskiego poprzez szereg zakładów przetwórczych z jednej strony, a przebieg budowy maszyn i wytwarzania chemikaliów konsumowanych przez wieś z drugiej, przekonają chłopą o wspólności jego pracy i interesu z pracą i interesem robotnika miejskiego, tworząc w ten sposób mocne podstawy pod realizację wielkiego hasła konsolidacji chłopstwa i proletariatu.

Oto w krótkości zadanie, jakie stoi przed nami w związku z zagadnieniem filmu dla wsi. Zadanie to trudne i odpowiedzialne wkłada na barki młodych pionierów przyszłego filmu poważne obowiązki.

## Dlaczego kochamy kino?

Eugeniusz Cękałski

[*Kino*, 32/1933, s. 3]

W niedawnych jeszcze czasach kino — a może lepiej kinematograf czy iluzjon — było to coś w „złym tonie”. Splot najbardziej karkołomnych pomysłów, sieć zuchwałych intryg i nieprawdopodobnych perypetii.

Bohaterami kina byli wtedy bandyci, policjanci, kłowni i akrobaci. Wśród ludzi-potworów i czyhających zewsząd niebezpieczeństw prowadziły swój romantyczny żywot blade dziewczęta i ich szlachetni obrońcy. Zło — czarne jak sadze z komina, i dobro — białe jak śnieg — jedno i drugie nęciło i zachwycało w tym czarno-białym świecie prymitywu. Oficjalni reprezentanci sztuki i kultury ze wstrętem i pogardliwą wyższością odwracali się od tego świata. Ale magiczny świat przyciągał tłumy. Najprostszy frazes wzruszał do łez, najgłupsza sytuacja wywoływała zbiorowy poryk śmiechu. I tak poza plecami pogardliwie odwróconych inteligentów tłum żył, wzruszał się, wychowywał i kształcił w tym wyszoku nieprawdopodobieństw, turnieju akrobatycznej bzdury, którą tak zręcznie handlowali kupcy — handlarze snów. Arystokrata, człowiek kultury, obejrzał się, dojrzał rzecz dziwną: dojrzał tłum zahipnotyzowany, gromadę ludzi prostych, miejskiego proletariatu porwanego czarem niebezpiecznych bajek, tłum łatwowierny, tłum spragniony złudzeń. Dojrzał rzesze szwaczek, pensjonarek, robotnic, rzesze prowadzące życie ubogie i szare, rzesze marzące o „wielkiej prawdziwej miłości” i kończące w razie potrzeby tę wielką swoją miłość wypiciem butelki jodyny; rzesze spragnione wielkich wspaniałych dekoracji — miłości nad śmierć, wyzwolenia z nędzy. Wówczas [Rudolf] Valentino lub [Ramón] Novarro, księżę z udzielnej krainy, piękny i papierowy, zstępował w czarnej sali kina z ekranu, aby ubogą anemiczną dziewczynę z widowni poprowadzić z poddasza do „pałacu bram”. Życie szło dalej bez zmian, ale co wieczór powtarzało się złudzenie szczęścia i co noc wracały upojne obrazy; i tęsknota, niepokój, smutek — były zaspakajane.

Pogardliwie odwrócony plecami uczonej i artysta dojrzał wychudłych wyrostków, jak w odróżnieniu od swej codziennej i bezcelowej krzątaniny snuli wielkie myśli i marzenia o fortunie, męstwie i wielkich bojach, o sławie i powodzeniu, w ciemnej, zatłoczonej paszczy miliona kin. Ujrzał brzydkich i chorych młodzieńców, jak w ciągu długich seansów kochali się i walczyli o Polę Negri, Glorię Swanson czy Gretę Garbo. Ujrzał rzesze uczniów, którzy odtąd swe najśmielsze pomysły podróżnicze, najwyszukańsze wyczyny bohaterskie uskutecznić mogli przy pomocy Douglasa Fairbanksa, Toma Mixa i Rin Tin Tina. Wszyscy ci ludzie, te setki milionów widzów lunatycznie krocących ulicami w stronę kinowych światła, okazały się nagle czymś dla odwróconego inteligenta straconym. Nie miał już na nich wpływu, nie umiał trafić do ich serc ani

przez książkę, ani przez muzykę, ani przez obraz. Rozumieli odtąd tylko grę światła, uznawali tylko czarno-białych bohaterów z ekranu.

Oczywiście nieliczna grupa pionierów kultury, która stała na uboczu i nie brała udziału w tworzeniu kina, wielcy literaci, uczeni — przerazili się tym, co się stało, nie oceniając własnej w tym wszystkim winy. Kupcy, handlarze snów, wyprodukowali tysiące romantycznych nonsensów, kryminalnych perypetii i komicznych kawałów cyrkowych. Tłum dał się porwać i szczerze pokochał kino. Cóż teraz może pomóc oburzenie wielkich tego świata! Miłość do kina jest faktem i miliony nie wyrzekną się go na pewno. Ten sen kupić można najtaniej, ten sen jest najlepszym lekarstwem na kryzys. Głodnym i zmęczonym ukazuje radość i wypoczynek dostatku, walczącym ciężko o każdy grosz ukazuje wielkie fortuny spadające z nieba przez loteryjny los lub małżeństwo z posagiem. W kinie znajduje wyraz najszczerze piękno ludzkiego ciała, harmonia gestów, kształtów i rysów. W kinie dochodzą do głosu najpiękniejsze krajobrazy świata, ludzie z dalekich stron, gdzie nigdy nie pojedziemy, sprawy egzotyczne, kuszące i dziwne.

Lon Chaney umarł, a przecież żyje wciąż jeszcze na ekranach, żyje wielokrotnie. Przelot Lindbergha demonstrują następnego dnia dziesiątki kin w dalekich miastach. Dzięki kinu znamy wszyscy marsową minę i ciężkie ruchy Mussoliniego, małą figurkę włoskiego króla, lwią postać Einsteina i tych innych, którzy byli dla nas tylko pozycją w dziennikach.

Kino jest nie tylko narkotykiem — jest triumfem techniki, triumfem, którego rola sięga głęboko do spraw serca i myśli ludzkiej. Dlatego kochamy kino, że jest wielkim darem techniki, jest szczęściem patrzenia i oglądania, patrzenia na to, co piękne, ciekawe, co uczy.

Jest wreszcie trzecia przyczyna, dla której trzeba kochać kino. Niestety nie dotyczy ona mas, lecz niewielkiej gromady, która wzrasta z dnia na dzień. Kochamy kino jako sztukę! Tworzą ją wprawdzie powoli, w powodzi fabrykowanych maszynowo złudzeń, nieliczni tylko artyści, ale siła ich jest wielka i walka z otaczającą niemotą będzie zwycięska, o ile obrońcy pogardliwie inteligent, pionier kultury, przyłoży swoich starań do jej sprawy. Sztuka filmowa, ten najmocniejszy język artystyczny współczesności, którym przemawiają reżyserowie sowieckiej Rosji, genialni Amerykanie z [Charliem] Chaplinem, [Kingiem] Vidorem i [Roubenem] Mamoulianem na czele, język, którym mówi René Clair i [Georg Wilhelm] Pabst — oto trzeci i najsilniejszy czynnik, dla którego należy kochać kino.

Ludzie stojący na uboczu, ludzie, którzy tworzą kulturę, filozofowie, artyści, uczeni źle zasłużyli się społeczeństwu, odsuwając się od kina w cień swoich bibliotek i pracowni, izolując się w swoim dumnym *splendid isolation*. Dzięki ich odsunięciu rozwieliło się widowisko narkotyczne, dzięki prostej zasadzie handlowego zysku kino stało się w ogromnej większości tą „fabryką snów”, o której pisze Erenburg. Jest czynnikiem społecznego zastoju i bezwładu, działa jak alkohol, odbiera potrzebę czynu i pogłębia marazm. Ale fakt jest faktem

— my, miliony widzów, kochamy kino takim, jakie ono jest obecnie, i prawa do tej miłości nie odbierze nam nikt! Niechże stojący na uboczu panowie, którzy tworzą historię kultury świata, zejść z piedestału i zaprzęgną się do pracy nad odrodzeniem kina, nad pogłębieniem jego prawdy, nad rozbudową filmowej sztuki i skierowaniem jej na takie tory, które by były zgodne z misją wychowania pokoleń, bo tę misję ukochane przez miliony kino spełnić musi i spełnia ją już wbrew woli uczonych, naturalnie spełnia źle.

Miliony widzów kochających kino mogą domagać się tego. Wtedy kino poza chwilą radości da im coś więcej: realną siłę do życia, przestanie być snem, stanie się pomostem do lepszego, lecz realnego świata.

## Masy a film

Aleksander Minorski

[*Nowe Pismo*, 46—47, 50—52/1933]

*Wywiady z szerszą publicznością w sprawie filmu zainicjowałem w porozumieniu z grupą „Start”, której jestem członkiem. [...] Kwestię reformy filmu omówimy później, po ukończeniu druku wywiadów<sup>5</sup>.*

## Ciarne ludzie

Ogromny, gniady koń kroczy z wysiłkiem, ciągnąc naładowany węglem wóz. Mięśnie grają pod naciągniętą skórą, kołysze się szeroki grzbiet, biją o bruk potężne kopyta. Wóz trzęsie się, skacze po kamieniach, węgiel się sypie, ołówek mój, gdy piszę, drga jak wskazówka sejsmografu podczas trzęsienia ziemi.

— Do kina? Owszem, często, co niedziela i nawet w tygodniu — mówi czarny.  
— Do teatru też, zależy jaka jest rewia. Filmy podobają się z Edjepolo [Eddie Polo] i Harypelem [Harry Peel]... Pałkami jak leją. Z aktorów — no, to Harypel znowu, jak po tych posągach skakał.

Czarny człowiek ma brunatną twarz, czerwone kółko ust i białą plamę zębów. Wszystko to skacze, bo jedziemy po kocich łbach. Drugi, podobny, mówi:

— [Jadwiga] Smosarska też. Przyzwoita artystka — ona nawet w rewii występować może. Do niej węgiel też się wozi.

Pierwszy dobrze dziś musiał wypić. Siedzi tyłem do konia, gestykułuje. Na pytanie, czym interesuje się w filmie, odpowiada bez namysłu:

— Nieraz aktorem, a nieraz to dźwiękiem też. Dodatkami nie interesuję się. Filmy lubię awanturnicze! — krzyczy. — Jak się leją w łeb, w łeb! — zaciska pięść. Jest mu bardzo wesoło. Rozgląda się, nie słyszy moich pytań. Odpowiada więc drugi:

---

5 Adnotacja z nr 47 z 6 sierpnia 1933 r.

— Polski film a zagraniczny — to różnica. Jak Polska jest, nie było takich jak zagraniczne. Ja byłem na tym... na tym... zaraz... *Ben Hur*. To jest film! Wejść w tą całość. Spojrzeć na te zęcianie się. Nie było jeszcze jak u nas, no — uśmiechnął się — strajków głodowych, to męczyli niewolników. Widziałem też *Burlak nad Wołgą*. Jak ludzi mordowali. *Bezdomnych*...

— *Bezdomnych* ja też widziałem, ale nic nie pamiętam. Wstawiony byłem jak bezdomny... — wpada w rozmowę pierwszy.

Drugi przysuwa się do mnie bliżej: — Ot, pan pyta o film religijny? A niech pan powie, czy to religijne, że rozkleili afisz *W cieniu krzyża*, dali duży napis, a pod napisem: mężczyzna, gołą dziewczkę przyciska? Jak to znaczy religię rozumieć? — Wóz podskakuje, worek służący za siedzenie zsuwa się coraz niżej. Pytam:

— Czy chcielibyście grać w filmie lub nakręcać go?

— My czasu nie mamy przy pracy. Nas noc wypędzi z domu i przypędzi.

— Ja bym mógł jakiego wariata zagrać — ryczy pierwszy.

— Wiooo! — Brunatna garść szarpie wytarte lejce. — Muszę tu uważać, a kręcić to nie — dodaje dobroduszenie.

Pytanie o sfilmowanie warsztatu pracy i prywatnego życia zaskakuje czarnych ludzi. Patrzą na mnie, w perspektywę ulicy, na swoje ręce, na wóz. Pijany robi energiczny ruch ku mnie.

— Masz pan aparat? Szurgaj pan z nas. Wszystko zrzucę, do koszuli. Tak pracuję w deszcz, nie deszcz, w mróz, nie mróz. Naładuję wóz, aż dzwoni. Przywiozę, wyładuję koszami, albo tak: kupię butelkę, za bramą wychleję...

— Nie zawsze z butelką. — Zatrzymuje go drugi. — Teraz naładował, zniósłem, a znakiem tego: 75 groszy. Idę do domu, tam się pytają, zarobiłeś? Oddaj 75 groszy. Mam żonę, dzieci.

— Kobieta jest chytra na grosz — mruczy pierwszy. Zeskakuję z wozu. Góra węgla mija mnie, odjeżdża.

Perszeron bije w bruk potężnymi kopytami, jezdnią ciągnie się czarny ślad węglowego pyłu.

## Lump

Złapałem go. Kopał ziemię. Rów dla rur kanalizacyjnych. Wygolony, w dziurawych butach. Prawdziwy lump. Z jednej strony bucha żarem ognisko, z drugiej twardy mur piętnastostopniowego mrozu. A on mówi:

— Szekspira wolę od surrealistów, futuryzmem się nie egzaltuję...

Ubranko na nim letnie, rdzawe, w niebieskawą kratkę. Wyżej wymienione dziurawe buty mają kolor wykwintnie żółty, poznaczone są jednak ciemnymi plamami przemoknięć.

Sprowadzam rozmowę na właściwe tory.

— Do kina chodzę rzadko. Wolę teatr, ale także rzadko... — Machnął beznadziejnie ręką. Nie trzeba było pytać, co mu przeszkadza korzystać z tych rozrywek.

— W filmie interesuje mnie sama istota dokumentalna. Polskie filmy sprawiają mdłe wrażenie. Są bez pieprzu i musztardy. Bezpciove. Przypominają romanse naszych babek. Ma pan papierosa?

Zapaliliśmy.

— Dodatki PAT-a [Polskiej Agencji Telegraficznej]? Coś sobie przypominam. Jakaś dzwonnica starego kościółka i cylinder prezydenta. Nad wszystkie przekładam społeczne. Zresztą nie jestem typem naukowca. Lubię Tuwima i jestem za dynamiką rewolucyjną w sztuce. Zna pan *Mieszkańców*?

Szykował się do deklamacji.

— Ee... nie ma nastroju... Moje prywatne życie na ekranie? Nie mogliby za dużo dowiedzieć się. Takie wąskie, smrodliwe. Kupa ludzi, sześcioro, w czterech ścianach. Niespokrewnieni ani fizycznie, ani duchowo. Trzeba by w filmie robić przekroje społeczne. Od Polaków o historycznych nazwiskach do tych, co piją esencję octową. Albo taka rzecz, zawsze myślę, że to świetnie by było na ekranie. Widziałem raz szpital. Białe, czyste ściany. I między nimi kolejka kobiet. Żydówki czy nasze, nędzy nie rozróznisz. Stoją obdarte, zniszczone, krzywonoogie. W trzydzieści lat taka kobiecina to staruszka. Każda ma pakunek dla chorego. Buteleczka tam jakaś, sok malinowy czy lemoniada, owinięte to, okutane w brudne jakieś, cuchnące gałganki, szmaty. Wiele w to kochania włożono, wiele starań. Podeszła jedna taka do okienka, podaje swoje, a tu druga, taka sama, na nią: — Ty taka owaka, ty do męża mego? I bac! ją butelką w twarz, i bac! ją drugi raz, a kobiety z kolejki krzyczą: — Bij ją, łachudrę. Bij za męża.

— Panie, to było straszne. Jak gdyby siebie samego zębami gryźć. Bo ta druga, ta kochanka, taka sama wymęczona była, poniżona jak i ta żona prawdziwa. Takie same miała buteleczki jakieś dla chorego, w takich samych szmatach. Biła tamta ją, biła po głowie, po twarzy za swoją nędzę, za całe życie, za pięcioro dzieci żyjących, drugie tyle umarłych, zamiast grzmotnąć jakiegoś panka w eleganckim garniturze, z laseczką.

Odetchnął. Zamyślił się. Szepnął: — A może panka nie? Może wszystko to trzeba by od dołu do góry przemienić, przeinaczyć.

— Pan pracował w szpitalu?

— Spytaj pan lepiej, gdzie nie pracowałem: urzędnikiem byłem, gipsiarzem, robotnikiem ziemnym, handlowałem na Kercelaku, kwestowałem dla Macierzy Polskiej i Pogotowia Ratunkowego, „Pro Christo” pod kościołami sprzedawałem, rządząc w majątku na prowincji byłem... — wyliczał z dumą i goryczą.

## Za kratą

Brudny korytarz. Okienko. Twarz brata, blada i chuda.

— Więc cóż, proszę pana — mówi kapucyn. — Więc my nigdy nie chodzimy do kina. Brata przełożonego nie ma. Proponuję, by on sam udzielił wywiadu. — Przelotny uśmiech.

— Więc dobrze, proszę.

Wprowadza mnie do pokoiku, z którego, spłoszony naszym wejściem, wybiega pospiesznie drugi, gruby brat z czarną brodą.

— Więc ja proszę pana naraz pójdę i... — Znika.

W oknie gęsta, metalowa kratka. Oprócz tego okno zasłania potężny, kolczasty kaktus stojący na futrynie. Na ścianie ciemne obrazy. Jeden przedstawia wnętrze kościołka: tłumy, twarze porwane uniesieniem. Drugi — mnicha ściskającego stojący pod krzakiem krucyfiks. Pięta mnicha tego jest skurczona dynamicznie jak do skoku. Wraca brat.

— Więc proszę pana, to pytanie to nie dla nas. W zakonie jesteśmy, nie interesuje nas to. W kinie nie bywamy, w teatrze tak samo. Nie interesujemy się. — Przeglądamy jednak pytania: — Typy filmów?

— Pszpana, oczywiście religijne, moralno-psychologiczne. Chociaż nie widujemy... — Przy pytaniu, czy należy pokazać warsztat pracy i życie prywatne, brat milczy. Tłumacząc pytanie, wyjaśniam, że pod warsztatem pracy można rozumieć klasztor, modlitwy, a prywatne życie...

— Nic nie byłoby gorszącego — szybko mówi brat, a widząc, że zapisuję jego słowa, przerywa mi: — Nie, nie proszę pana, ja nie mogę, niech cały zakon wypowie się.

By uspokoić go, przekreślam napisane. On woła wciąż bardzo zaniepokojony: — Niech cały zakon... Od razu nie można. Warsztat pracy? Prywatne życie? Działalność? Proszę pana, my nie możemy się chwalić. Musimy żyć w pokorze. — Potem brat wymawia jakieś zdanie półszepem. Tak szybko i sprawnie to robi, że podchwytyję jeden tylko wyraz: łaska.

## Badacze Talmudu i Gemary

Uderzyła nas fala ciężkiego powietrza, jak z klatki wielkich drapieźców. Wzdłuż czterech ścian czworokąt stołów — płaszczyzny obite zdartą blachą zarzucone wielkimi, starymi księgami. Ludzie. Jeden obok drugiego, pochyleni, kiwający się nad księgami. Błada, mętna, żywa, gadająca taśma wielu twarzy na czarnym, ruchomym tle jarmułek i chałatów.

— Chciałbym z panem pogadać — zwróciłem się do szamesa-dozorcy. Szames, olbrzym z lekka przygarbiony, o wspaniałej, dumnej, czarnowłosej czaszce Asyryjczyka, spojrział ponad okularami.

— Pogadać? Gadać zawsze można.



— Jestem z gazety, interesuje mnie zdanie różnych ludzi o filmie. Pan jest religijnym żydem. Może pan odpowie na parę pytań?

— ...

— No, czy powie pan co?

— Panie, ja tu jestem szamesem — odrzekł wreszcie, nie patrząc. — Tu siedzi tyłu uczonych żydów — powiódł ręką po pokoju — niech pan idzie do nich.

Siadłem na ławie. Jakiś starzec wiódł oczami po literach, schylał głowę nisko nad obdartą księgą, szeptem powtarzał wyczytane zdania. Zatrzymał się. Kręcił zgrubiałym, dużym palcem kółka w powietrzu, wtykał palce w wiersz, podnosił głowę, wykrzykiwał słowa, powtarzał w zachwycie cytaty. Mętne oczy połyskiwały, ślepe na rzeczywistość. Błada twarz kurczyła się, przekształcała, stawała się coraz wyraźniejsza i piękniejsza. Na pytanie odkrzyknął, położył rękę na tym miejscu, do którego doczytał.

— Co? O czym?

— O filmie.

— Nie wiem, co to jest.

— No, film. Kino...

— Więc to mnie nie obchodzi.

— A dlaczego?

— Nie obchodzi, nie chodzę, nie pójdę. Nie mam czasu.

— Nikt przecież pana nie zmusza, ale niech pan wytłumaczy. Czy nie wolno chodzić?

— Wolno, nie wolno. Mam dziś wesele wieczorem, też nie pójdę. Mam tu księgi. Nie mam czasu. Nie pójdę.

— Powtarzam panu raz jeszcze...

Ale jego nie można było już zatrzymać. Krzyczał, trzęsąc brodą: — Nie byłem, nie będę, nie chcę być, mój ojciec nie chodził, moje dzieci nie chodzą i niech mi dadzą 25 złotych, też nie pójdę. — Odwrócił się plecami.

Podeszliśmy do grupy młodzieży. Lecz ten i ów, zobaczywszy wysokiego goja, pierzchał czym prędzej.

W bramie zetknąłem się z jakimś rudym żydem z dwoma synami, który też wychodził. Ciekawie mi się przyglądał, zauważył mnie widocznie jeszcze w bożnicy.

— O czym, o czym pan tu gada? — zapytał.

— O filmie.

— Dlaczego akurat o filmie?

— Interesuje mnie pogląd religijnych żydów na tę sprawę.

— Aha, aha, ale co to jest film? — Zatrzymaliśmy się, wytłumaczyłem.

— Nie chodzę. I mam na to trzy przyczyny. Po pierwsze, sala, kobiety, mężczyźni razem. Gdyby był przedział, to może bym poszedł. Po drugie, pokazują w filmie kobiety i mężczyzn, mężczyzn i kobiety. To znów nie dla nas. Po trzecie — tu wzniosł ręce ku niebu — grają w sobotę. I w ogóle — synowie

słuchali z nabożeństwem, młodszy miał piękne, czarne oczy — szkoda na to czasu.

## [Gazeciarze]

W piwnicy pełno chłopców. Gwarno, wesoło. Jak Sergiejew z *Bezdomnych* wyciągnąłem paczkę papierosów. Skoczyło ku nim kilkadziesiąt młodych, chciwych, brudnych rąk. Popłynął siny dym. Wzrósł wesoły gwar.

Odpowiedzi wykrzykiwali wszyscy naraz, hałaśliwie, jakby sprzedawali nadzwyczajne dodatki.

— Do kina chodzę często...

— Jak farsa.

— Jak nie do knajpy, to do kina.

— Na gapę.

— Mam znajomego.

Okazuje się, że wszyscy wolą kino od teatru.

— A ja bardziej teatr — powiedział dziobaty, cichy chłopak. — Wszystko żywe i nie migotki. W kinie sztukę wariatów zagrają...

Siedzieli na jakimś stole, na ladach i ławach, zagłądali mi do notatnika. Pytanie o tym, który się najbardziej podobał, wpadło między nich, wybuchło jak bomba. Ci, co siedzieli, pozeskakiwali na ziemię, na plecy stojących. W tłoku rozległy się przekleństwa, odgłosy razów. O mało mnie nie udusili, pchając się. Wstałem, by się trochę oswobodzić, krzyczeli:

— *Legion ulicy.*

— Widzi pan, graliśmy.

— Ładny był.

— Rowerów dużo.

— Najeździliśmy się na rowerach.

— Płachta dobrze gwizdał na palcach.

— Stul pysk — powiedział Płachta. Obraził się czegoś, poznałem go. Miał głęboką szramę na policzku.

Przez tłum przedzierał się barczysty rudawy chłopak.

— Jeżeli mam prawdę powiedzieć — mówił szybko, zawzięcie — to, to, to podziwialiśmy jednego kolegę, co najważniejszą rolę grał. Nas tam nie było. — Teraz wszystkich opanowało rozgoryczenie.

— Oni tam w lunaparku pili bez nas.

— Ten bohater nie był wcale gazeciarzem.

— I biletów darmowych nie dali — wtrącił dziobaty.

— Panie — zawołał jakiś wysoki, przez głowy innych — nie było tam zdarzeń.

Spytałem o ulubionego aktora. Ktoś, z kogo zapamiętałem tylko zieloną łąkę na brązowym palcie, krzyknął: — Aktorzy, same złodzieje!

— Ot, Douglas ślicznie odgrywa. Nosi kapelusz i baczki, bajzel, papa zupełnie.

— Marlena Wytrych... — powiedział inny.

— Dietrych — ryknęli wszyscy.

Zapisałem pod ryk i śmiech.

— Jedną i tę samą rolę gra zawsze, ale podoba mi się. Tylko że nie mogę jej stamtąd zdjąć... — westchnął któryś.

Śmiech, dowcipy.

Dziobaty przysiadł się nagle do mnie i zaczął mówić prędko, prawie szeptem:

— Mnie ten, co grał *Pieśniarza gór*<sup>6</sup>, najlepiej się spodobał. Jak jego złapali, rozebrali, palą na ogniu, a on śpiewa...

— O wolności — zakpił ktoś siedzący na stole.

Ale dziobaty nie usłyszał, przejęty wspomnieniem.

— Dodatki podobają się? — spytałem.

— Dodatki najwięcej!

— Dodatki!

— Najwięcej to rozruchy: majowe!

— Zabicie prezydenta!

— Wybuch Cytadeli!...

— Śmierć Żwirki!...

— Bo najwięcej się zarobiło na dodatkach — wyjaśnił jeden.

Włosy stanęły mi na głowie od tyłu ogropności wykrzyczanych z dziką pasją wprost w moje uszy.

Wyjaśniłem, że nie chodzi mi o gazety, ale o dodatki filmowe.

— Aaaa...

— Dosyć się podobają...

— Rysunkowe...

— Że on taki połamany jest...

— Jak koniowi pod ogon kaktus wsadził — rzekł powoli, ważąc każde słowo, pucułowaty, milczący dotąd chłópiec.

— Polskie czy zagraniczne?

— Zagraniczne:... graniczne, ...iczne.

— Polskie to: „Matkaaa, naciągnij koc, bo dzieciaki patrzą”. — Zadowcipkował wysoki.

— Ni to w dziurę, ni to w oko...

— Dobry na początku, to koniec nic nie wart.

— Jedne słowa, jeden sens.

— Pan nas odwiedzi w niedzielę — przerwał wywiad drab, który wszedł w tej chwili do piwnicy. — Forsa będzie, wypijemy, opowiemy. A teraz co? Jeden pali, a dwudziestu pluje. Prawda Trzeciaczku? — palnął w kark dziobatego. — Ty przy niedzieli jak spalona koza zaśpiewasz po hebrajsku.

6 W roli głównej Lawrence Tibbett.

Po zlikwidowaniu drobnego nieporozumienia (rozdarta koszula, dwie przewrócone skrzynie) między dwoma młodzieńcami, odpowiadali dalej.

— Warsztat pracy? Tak? Tak.

— Słota nie słota, zawieja, pędź bracie...

— ... czasami zawiany... — pisnął przeraźliwie wysoki dowcipniś.

— Możemy pokazać — zaczął poważnie barczysty — prawdziwe życie gacziarzy. Nasze firmy dobre, Pan Bóg lepszy, ale za pięć lat, jak nogi na robocie zerwę, wyrzucą won. A jak rower się popsuje albo ukradną, toż to nie smutek? Miłośnych, to mamy! Po nich lecisza do domu rozbierać się.

Skoczył ktoś mokry i ciemny z podwórza.

— Farajnaaa! — wrzasnął od progu.

Poderwali się. Wyrywali z ciemnych kątów rowery. Skakali z lad. Zagrzmiwały schody. Brzęk szyb. — Hallooooo!

Zmiotło wichrem.

Zostałem sam.

Do opustoszałej piwnicy szli, skrzypiąc po schodach, ociekający deszczem ludzie. Kładli na ladach ciężkie stosy nowiutkich, pachnących drukiem gazet.

## Baraki

Szczerbiały od deszczu drewniany budynek o oknach zalepionych gazetami.

— To ten „ogólniak” — mówi mi mała dziewczynka.

Dym, krzyk, zaduch.

W poprzek ogromnej sali wisi na sznurku bielizna. Dalej w głębi też sznurki i też bielizna. Łóżka są poustawiane jakby przez wariata czy pijanego, pod ścianami i na środku i w kątach, wśród skrzyń, butelek, gratów, cuchnących koców, śpiących ciał, naczyń z żarciem, wynędzniałych dzieci, kobiet, mężczyzn.

Siadam na taborecie.

— Co za kino? Jakie kino? Kino pokazywać będą! — dziwią się i śmieją na pół ubrane kobiety. Biegną z drugiego końca sali.

— Proszę pana, może to potrzebne gdzie, ja pójde — proponuje jedna.

Tłumaczę, że nie przyszedłem przyjmować ludzi do roboty, ale zadać kilka pytań.

— Do kina nikt nie chodzi... trzy lata wstecz to chodziłam... — mówi młoda, zniszczona kobieta i nerwowo poprawia suknię.

— Jakie tam kino... — mówi gorzkim, powolnym głosem kobieta z dzieckiem na ręku. Stoi przed kuchnią, miesza łyżką w garnku. — Tu na kartofle nie wystarczy, na chleb.

Zwracam się do starszej, dużej, wyglądającej na wieśniaczkę, która stoi przed piecem, ręce schowawszy wstydliwie za siebie. Pochyla się naprzód i mówi nieoczekiwanie słabym i pokornym głosem:

— Owszem, byłam, ale nie pamiętam, głowy nie mam... Za biedą...

— Co więcej podoba się, teatr czy kino?

— Teatr? Co to? Odczyt? Odczyt? — pyta ta, która chciała wynająć się do pracy. — Na odczycie byłam.

Tu zabiera głos zaczerwieniony człowieczyna. — Na *Romeo i Julci* byłam. — Siada na cuchnącym łóżku, jest pijany.

— Ja już pięć lat temu ostatnio. — Ośmieliła się wieśniaczka.

— A teraz człowiek jest zamysłony. Gdyby jadł... O, to, to — wołają krzykliwe i histerycznie kobiety.

— Grać? — Rozgląda się i czerwieni młoda. A usta jej uśmiechają się same.

— A czy to by płatne było? — pyta druga kobieta z dzieckiem.

Ma czarne włosy i straszliwie bladą twarz. Mówi szeptem, ale z takim wysiłkiem, jakby chciała krzyknąć.

Zwracam się do wieśniaczki. Już się nie boi. Patrzy na mnie. Oczy ma ciepłe, jakby zakochała się. Z gromady wysuwa się czarny, nieogolony mężczyzna, staje przede mną. Milczy.

— Może pan coś powie w tej sprawie?

Macha ręką, odwraca się. Odchodzi za rozwieszone pieluchy.

Ostatnie pytanie: jakie filmy należy dziś robić w Polsce, jest niezrozumiałe dla obecnych. Sytuację ratuje jednak pijany. Mówi, zachłystując się z pośpiechu, jakby się bał, że kobiety nie pozwolą mu dokończyć.

— Tak, tak, ja panu taki tytuł podam. — Krztusi się, machając ręką do białej (pewnie żona). — Cicho tam — bełkocze szybko. — Człowiek, który miał rodziców, który miał rodziców, a musiał na ulicy się chować. Jakich on krzywd i upokorzeń doznał. Tak, tak, tytuł taki: *Człowiek ulicy*<sup>7</sup>. — Jest zadowolony, że zdążył tak dużo powiedzieć i że wszyscy go słuchali.

— A przeciw rządowi też można powiedzieć? — Głos mu się zniża.

— Hm... można...

— Błaski i nędze gospodarki polskiej. Gdy było głosowanie, ja miałem chęć na kogo innego głosować. A mnie policjant jedynekę wypycha...

Przerywa mu blada. — Ii, ty zawsze swoje... — Stanęła przede mną, twarz przysunęła do mojej. — Że z małymi dziećmi potrafią eksmitować. — Zatrzęsła dzieckiem — Że pół roku mieszkaliśmy pod gołym niebem... — zdania rwały się w jej ustach. — Cztery miesiące moja nieboszczka miała. Z tego by film był bardzo dobry.

Stanęły przede mną kobiety.

— Życie nasze... Noc czekałam, a stróż nie dał przenocować. „Tu nie ma — powiada — pokojów umeblowanych. Do hotelu idź pani”.

Pijany się wtrącił. — Zrób pan, jak człowiek wychodzi z więzienia... On nie chciałby kraść, a patronat nie da jej nic... Do więzienia by wrócił, aby przenocować... Ja miałam fach, krawiec... ale teraz nie kradnie... Pracuje... Jak tu?...  

---

7 Niezidentyfikowany.

Znów stanął przede mną czarny nieogolony człowiek.  
— Może pan też chce coś powiedzieć? — mówię.  
Macha ręką, odwraca się. Odchodzi.  
— Daj mu pan spokój — krztusi się pijany. — Córka mu wczoraj umarła.  
Doktór nie chciał pojechać. Z Opieki — rzuciła jakiś kobieta.

## Krawiec

Mały człowieczek w czarnym meloniku. Duża głowa. Twarz smutnego gнома czy psa, o zadartym nosie, nabrzmiała zmarszczkami. Na czole kilka linii wysiłku i bolesnego skupienia, wokoło ust zwisają w gorzkim grymasie duże fałdy.  
— Nie bywam często. Z powodu: po pierwsze, jestem żałobny, po drugie, brak pieniędzy. Kino lepiej bawi niż teatr. Czasami dochodzi historyczne, rozumie pan. Przy wyborze kina kieruje się prasą. Aktorów lubię takich, którzy grają więcej tragedie.

Człowieczek odpowiada wtedy, gdy wyciąga igłę, obrywa nić. Kiedy przekłwa materiał lub robi węzłki, milczy.

— Nazw filmów nie pamiętam. Typy? Mnie interesują więcej tragiczne. Bo zawsze jest smutek. Człowiek siedzi bez roboty. Niezapłacone komorne, podatki.

— Czy chciałbym grać? No, co by to było? Co ja bym miał z tego?

Jest zmęczony. W izbie zimno. Może przez grzeczność tylko nie wyprosił mnie dotychczas. Pytania moje nie interesują go. Ma swoje własne, które przeżuwa przez cały czas wywiadu, nie wypowiadając: „Co za interes ma ten obcy w badaniu mnie? Czy będzie dla mnie z tego jaka korzyść?”.

Pytam, czy chciałby, aby pokazano na ekranie warsztat jego pracy, jego prywatne życie.

— To trzeba było zrobić fotografie z tego. — Pokazuje palcem maszynę. Protestuje: — Nie, nie.

— Dlaczego?

— Ee... może syn czasem pójdzie do kina, zobaczy, że ojciec tu siedzi...

Człowieczek nie rozumie mnie. Patrzę na jego twarz, na palce pokłute igłą. A może jednak naprawdę fałszywy wstyd? Mówię mu więc, że pewnie siedzi przy tej maszynie od młodości, że pewnie moc zdarzeń swego życia ściśle z nią związał. Radości i smutki. Może szczęście? Ta maszyna wykarmiła, wyhodowała jego dzieci. Staram się jak mogę wejść w sferę jego zainteresowań i wyobrażeń, znaleźć wspólny język. Stary krawiec słucha, przestał pracować. Robotę złożył. Ręce oparł na kolanach. Myśli. Może o zmarłej żonie, może o moich słowach. Patrzy na mnie z wytężeniem, nie mrugając oczami.

Teraz nie zmarszczki mają wyraz, lecz te utkwione we mnie, nieruchome oczy. Mówi łagodnie.

— Panie, ja jestem chory, astmowy. Tak, ja już trzydzieści lat przy tej maszynie.

I patrzy na stojący przed nim zakurzony grat. A potem, po długiej chwili milczenia, mówi głucho, rozkładając ręce:

— Warsztat pracy? Maszyna? Cóż, maszyna moja złamana.

## Studenci

Sześćciosobówka w domu akademickim. Wysoki, porywczy, w palcie, siada na łóżku.

— W kinie dość często. Nie jem obiadu, jeśli jest dobry film...

— Mnie zarywasz, nie? — przerywa mu dobroduszny, czarnowłosy.

— Ciebie? Nie — przeczy. Nie patrzy na niego, pyta: — Co tam dalej?

— Bezsprzecznie kino. Po pierwsze, teatr zbyt drogi; po drugie, jestem hm... trochę głuchy, a pozwolić sobie na miejsce w pierwszych rzędach, gdzie ceny są grubo zróżnicowane, nie mogę; no i po trzecie, jeśli chodzi o merytoryczne różnice między wartościami teatru i kina, uważam kino za bardziej zdolne do oświetlenia zagadnień z różnych stron. Jedna zmarszczka pokazana na ekranie więcej mówi niż cała sytuacja teatralna.

— Ja wolę też kino — wtrąca dobroduszny. Czy dlatego, że przebijam go uporczywym spojrzeniem reportera, czy też, że zapisuję jego słowa, stał się nagle bardzo nieśmiały.

— Kolega ten występuje na wielkich zebraniach politycznych, potrafi mówić mocno, po męsku, doniosłym głosem, narażać się i walczyć, a tu, w domu...

— Chodzę wtedy, kiedy nie mam zebrań lub masówek... — przerywa mu chorobliwie błąd student.

— Ja chodzę rzadko. Mieszkam w sześćciosobówce, nieraz brak trzydziestu groszy na zakupkę z naszej stołowni.

Wysokiemu podobają się trzy filmy: *Haleluah*, *Niech żyje wolność* i *Bezdomni*. Najbardziej *Bezdomni*, bo film o wartościach konstruktywnych w przeciwstawieniu do anarchii Renégo Claira. King Vidor doskonale pokazał żywotne siły mas, mające ujście w formach prowadzących do skretynienia. W *Haleluah* plastycznie się sprawdza teza Marksa: religia opium dla ludu.

Dobroduszny pociągnął nosem: — Mnie najwięcej *Bezdomni*, trzy razy byłem w ciągu tygodnia. Chciałbym pracować z tymi sympatycznymi chłopcami, być z nimi nie trzy razy, tylko ciągle. — Zatrzymał się, obejrzał obecnych. — Mamy tu w Polsce podobnych. Wierzę, że będę z nimi pracował.

Błąd postawił nogę na krześle, schylił głowę: — U Renégo Claira świetnie jest pokazana racjonalizacja. Tylko zagadnienie nie jest postawione prawidłowo. Maszyna nie jest przyczyną wszystkich nieszczęść. W socjalistycznym ustroju byłaby dobrodziejstwem.

— Na aktorów nie zwracam uwagi. — Wysoki zadarł głowę, patrzył przez górną szybę okna. — W filmie aktorem może być wszystko, cała rzeczywistość,

przełamana w duszy reżysera i operatora. Bardzo dużo uwagi zwracam na operatora. Zestawienie techniki radzieckiej z polską wyjaśnia poglądowo znaczenie techniki. Reżyserzy? — rzuca krótko: — Ech, szkoła sowiecka.

Zainteresowanie wywiadem wzrasta. Łysy kolega, który dotychczas pił herbatę przy stole z naczynia o pojemności pośredniej między dużym garnuszkiem a małym kubelkiem, przetransportowuje się do mnie na łóżko, wraz z całą amunicją śniadaniową. Z okolicznych łóżek zaczynają zwisać oparte na łokciach twarze mieszkańców. Na środku pokoju zjawia się muskularny kolega „w naturze”, to znaczy: tylko w dolnej bieliźnie. Milczy do końca, przysłuchując się uważnie.

— Dodatki kryją duże możliwości. Ale dotychczas — rękaw wysokiego wzlataje, palto podąża do góry — była szmira. Amerykańskie: ciekawostki humbugowe. Polskie: ułani, ułani. Parady w tysiącnych odmianach. Dodatek musi być zbudowany naokoło jakiegoś zagadnienia. — Wysuwa dużą dłoń, kolejno zakrzywia na niej palce. — Tematy bezrobocia, dajmy na to w Ameryce, zestawienie porównawcze metod pracy na rozmaitych stopniach rozwoju społecznego, poglądowe przedstawienie badań naukowych...

— Tak, tak — błąd jest podniecony — jeśli kronika, to kronika zdarzeń istotnie ważnych.

Dobrodusznego trzeba zmuszać do odpowiedzi: — Nie interesuje to mnie. Defilady, przemarsze, Roosevelt w kąpieli... Raz widziałem ciekawe: strajk komunikacyjny w Berlinie.

— Choć czasami ciekawe bywają — mówi ktoś. — Rozpędzanie weteranów w Ameryce. Najwięcej podobał mi się napis: „Rząd federacyjny zniecierpliwił się i wysłał żołnierzy z bagnetami”.

— Życie studentów w sześciuosobówce pokazać — odetchnął ciepłą parą łysy. Opróżnił już swe naczynie. Męczyła go beczynność.

Pytam o rysunkowy.

— Nadużywany do groteski...

— Takie same głupstwo jak jo-jo.

— Powinien uczyć, bawiąc...

Wysoki kontynuuje: — Tematyka? Każdy temat, odpowiednio ujęty, może być ciekawy. Decyduje o tym złączenie zagadnienia, chociażby nawet awanturniczość z przyczynami społecznymi.

— Powiedzieć „film o zagadnieniach społecznych”, to znaczy nie powiedzieć jeszcze nic. Społeczność filmu to przekrój bolączek i potrzeb społeczeństwa. Marksizm mówi: sztuka dla mas, ale musi być sztuką. Wywieszenie kilku czerwonych sztandarów lub pokazanie kilku robotników przy maszynie nie jest jeszcze sztuką proletariacką. Najgorzej drażni mnie wulgaryzowanie marksistowskiej teorii sztuki.

— Jakie zagraniczne? Jakie polskie? — Wysoki jest w transie. — Są dwie kategorie filmów: burżuazyjne i sowieckie. Z burżuazyjnych zasługuje na uwagę



wymiek: René Clair. Reszta to schemat, powtarzający się w setkach odmian. Film polski wlecze się w ogonku rzeczywistości. Świadczy o beznadziejnym poziomie mieszczaństwa polskiego... Nikt jak on nie obrazuje faktu, że mieszczaństwo polskie nie ma nic do powiedzenia w dziedzinie kultury. — Wysoki mówi tak dużo, że nie mam czasu zwrócić się do innych.

— Grać? Nie. Zacięcie aktorskie posiadam. Wyładowuję je w wystąpieniach masowych. Zresztą całe życie w warunkach, w jakich żyję, jest wspaniałym montażem filmowym. Gra o wiele trudniejsza niż przed aparatem. Co do reżyserii, to na razie potrzebne jest przede wszystkim organizowanie.

Wysoki stoi nieruchomo. Zmęczenie zeszło mu z twarzy.

I sucho, krótko kończy: — Filmy, które potrzebne są dziś w Polsce, na ekranach się nie ukążą.

## Basen pływakki

Powierzchnia wody nieustannie się łamie, rozrywa, pieni i huczy. Trener krzyczy: — Stopa powinna mieć zazębienie. Skakać, kiedy ciało straci równowagę... Gotowi... Hooop!

Nagie, mokre ciała, szczególnie nogi, różowieją od światła elektrycznych odbitych z dołu przez zalaną strumieniami wody kaflową posadzkę. Brzeg basenu lśni. Stopy odbijają się. Ciała spadają z potężnym hukiem do wody. Wybuch. Rozlegają się okrzyki:

— Brzuchem?...

— Dobrana!

— Co, pan z wywiadem? Dobra. Zaraz. Zaczekaj pan. — Trener odwraca się do pływaków. — Gotowi... he... eep!... Słucham pana. O kinie? Bywam często, kieruję się fotosami. Co tam jeszcze? Prędeej. Wolę kino, bo odpoczywam. W teatrze nie lubię czułościowości. Aktorzy? Pisz pan podług ważności: George O'Brien, [Gary] Cooper, ten dla zewnętrznego wyglądu. Conard Veidt. Dosyć? Stój! Żeby nie powiedzieć, bracie, że taki Bankroft się nie podobał? Z filmów? Ależ chwileczkę. — Trener znowu jest wśród nagusów. Coś krzyczy, coś pokazuje, wreszcie sam skacze do wody. Dwa—trzy susy i na brzegu basenu zjawiają się dłonie, ramiona wciągają zwinne i śliskie jak u foki ciało, klatka piersiowa wali się na kaffe.

— Filmy? — mówi trener szumnie, radośnie stając przede mną. — *Trader Horn*, za oddanie olbrzymich obszarów i pięknych widoków. To chyba od techniki zależy? — zastanawia się chwilę. — Dalej *Lokomotywa*-tam-jakiś-numer<sup>8</sup>, nie pamiętam, no i *Burza nad Azją*. Zapisz pan do aktorów jeszcze Ikhiszyna<sup>9</sup>

---

8 *Parowoz no. 10006*, reż. Lew Kuleszow, 1926.

9 Walerij Inkizhinow [?].

i Bakałowa<sup>10</sup>. Dodatki? Owszem, lubię, dają szybki obraz świata. O naszych PAT-owych powiem, że powinni ze stoperem w rękę kontrolować, czy niezadługo nudzą jednym obrazem. Rysunkowe? Fajne, pierwszorzędne, znakomite.

Wodny człowiek ma piersi sklezione na podziw, po twarzy sączą mu się wodne nici, mówi: — Filmy lubię takie, które dobrze oddają charaktery i zdarzenia. Wołę zagraniczne, bo polskie są zakłamane. Grać? Reżyserować? Jest mi to dziedzina nieznaną. Warsztat pracy? — Wodny człowiek staje się jeszcze radośniejszy: — Patrz pan, tu uczę pływać i hartować swe zdrowie i uczniów, i akademików, i panienki z miasta, i starych grzybów. Przerabiam ich i trzymam mocno. Pokazać warto, bo to piękne i pozytywne. Ale wie pan — ścisnął mokrymi palcami me ramię — mój warsztat nie zaczyna się tu. Tu muszą przyjść zdrowi, nie jednostki, całe społeczeństwo. A tam — machnął ręką — teraz źle. Gruźlików i głodnych nie nauczę pływać. Trzeba tam uzdrowić, a wtedy i tu będzie pełno.

## U krawędzi chodnika

„Śnieg w zamieci kołował jak biały orzeł”. Wsiadliśmy do taksówki we trójkę. Człowiek w kożuchu szeroko się uśmiechnął:

— Panie, ja nie byłem w kinie już ze dwa lata. Dawniej to bardzo często. Jednak wołę, dajmy na to, teatr, bo lepsze. Naturalne wszystko.

— Panie ten — przerwał mu drugi kożuch — widziałem *Na Sybir i Koniec świata*. To jest więcej takie wrażliwe, ale tera, jak się nie chodzi, to nie wiem, co pokazują. Aktorzy? No to [Tadeusz] Faliszewski, [Kazimierz] Krukowski, [Józef] Węgrzyn, on dobrze grywa. A w teatrze [Władysław] Walter. Podoba mi się w kinie nie tylko aktor, ale żeby i otoczenie, i okolica była.

— I sens — dorzucił pierwszy.

— Dodatki, owszem, dlaczego nie. To przeważnie komiczne, najwięcej się uśmieć można. Filmy podobają mi się najwięcej naukowe, podróżnicze. Czegoś się dowie człowiek.

— A miłosnych to nie — dodaje młody z ożywieniem. — Jak ja z żoną pójdę do kina, to ja potrzebuję przyglądać się? Zaraz by zachciało mi się spać. Dajmy na to *Halka*. Jest to ładny film, ale mam to w domu. Polskie podobają mi się, bo innych nie widziałem, zapomniałem, jak kino wygląda. Brak gotówki. Jak się jeździ dobie, to się zarobi pięć—sześć złotych. Trzeba dom, żonę utrzymać.

— Grać? No pewnie. Tylko żeby nadawał się. Tu trzeba nauczyć się. Grać na samochodzie. Artystów wozić. Nakręcać to nie, a grać, choć nie przychodziło do głowy, mogę.

— Pokazać, znaczy, warsztat pracy? To byłoby dobre, żeby całe społeczeństwo wiedziało, wiele godzin taksówka na postoju stoi, wiele za kurs wezmę.

---

10 Nikołaj Bakałow [?].

— Prywatne życie? Pracuję dwadzieścia cztery, dwadzieścia sześć godzin bez przerwy. Potrzebuję się przespać, wymyć. Zadowolony posiedzieć w ciepłe, zadowolony, że zrzucam te ciężary. Nie ma tego życia.

Po ostatnim pytaniu przysunęli się do mnie, milczeli.

— Pokazać, co się dzieje — zaczął ciężko starszy. — Bezrobocie, kryzys... Jaka na to rada? I jak to zmienić?... Byłby film na cały świat.

Młodszy rzekł nagle: — Zmienić? U nas? U nas się o tym nie myśli.

## „START”

[*Dekada*, 15/1933, s. 5]

Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego powstało na jesieni 1930 roku, działa jednak jako organizacja prawnie zarejestrowana dopiero od jesieni roku 1931. „Start” ma na celu propagandę filmów artystycznych, podniesienie poziomu widza filmowego (organizację konsumentów filmowych), dalej — stworzenie artystycznej produkcji, i co idzie w parze — reorganizację polskiego życia filmowego. Cele te stowarzyszenie stara się zrealizować za pomocą działalności na następujących odcinkach: pokazowym, prasowym, dyskusyjnym, samokształceniowym, a ostatnio i produkcyjnym.

W ciągu dwuletniej kadencji pierwszy zarząd „Startu”, w następującym składzie: prezes — E[ugeniusz]. Cękałski, wiceprezes — J[erzy]. Toeplitz, sekretarz — Wł[adysław]. Brun, skarbnik — W[anda]. Jakubowska, a w drugim roku — Alfred Maksymowicz, urządził 68 imprez, na których przewinęła się dwunastotysięczna fala publiczności. Przeważającą część imprez „Startu” stanowią pokazy publiczne i dla członków, na drugim miejscu idą dyskusje publiczne i wewnętrzne, wreszcie specjalną uwagę poświęcić należy pracy samokształceniowej, koncentrującej się w sekcji laboratoryjnej, która urządziła w ubiegłym sezonie kurs z dziedziny teorii i techniki filmu.

Działalność propagandowo-prasowa „Startu” przejawiała się w objęciu działu filmowego w piśmie, dziś już niewychodzącym, „Głos Stolicy”, a poza tym artykuły członków „Startu” ukazują się stale w następujących pismach: *Wiadomości Literackie* (dodatek filmowy), *Epoka*, *Kurier Polski*, *Nowe Pismo*, *Bluszcz*, *Reporter Filmowy* itd. W najbliższym czasie periodyczny biuletyn wydawany przez „Start” dla członków zostanie rozszerzony, a w przyszłości przekształcony w pismo poświęcone sprawom filmowym.

W listopadzie br. odbyło się doroczne walne zebranie Stowarzyszenia, które wybrało nowe Prezydium z prezesem Eug[eniuszem]. Cękałskim, reżyserem filmowym, na czele.

Na walnym zebraniu specjalny punkt porządku dziennego poświęcono dyskusji nad przygotowaną Ustawą Filmową, przy czym walne zebranie uchwaliło następującą rezolucję w sprawie Funduszu Filmowego:

„Start”, stojąc na stanowisku, że niezależna produkcja filmowa jest jedyną drogą umożliwiającą powstanie filmu artystycznego, przeciwstawia się wszelkim próbom ograniczenia swobody tej produkcji przez kontrolę jakichkolwiek czynników i wypowiada się za równomiernym traktowaniem przez Ustawę Filmową wszystkich producentów, niezależnie od oceny ich filmów, i za automatycznym podziałem Funduszu Filmowego. „Start” wypowiada się przeciw wszelkim zakusom monopolistycznym, natomiast widzi potrzebę przeznaczenia co najmniej 30 proc. sumy Funduszu Filmowego na kształcenie młodych filmowców i popieranie eksperymentów filmowych.

Nowy Zarząd „Startu” urządzi w najbliższym czasie szereg imprez pokazowych i dyskusyjnych (pokaz nowego filmu sowieckiego *Brygada szturmowa*<sup>11</sup>, dyskusja „Kino i kryzys”<sup>12</sup>), a ponadto uruchomi specjalną sekcję młodzieży, która rozpocznie metodyczną akcję w celu stworzenia odpowiedniego repertuaru dla najmłodszej publiczności filmowej. Sekcja młodzieży zajmie się ponadto badaniem szeregu zagadnień związanych z filmem szkolnym i naukowym.

„Start”, prowadząc ożywioną działalność na terenie Warszawy, nie zaniedbuje prowincji. Na wiosnę powstała w Łodzi samodzielna sekcja „Startu”, która urządziła szereg dyskusji i pokazów. W Krakowie odbędzie się wkrótce pokaz organizowany przez „Start” wspólnie z „Linią”. W Wilnie i w Lublinie nawiązano kontakt z grupą młodych filmowców.

„Start” po dwuletniej działalności stał się czynnikiem reprezentującym ruch awangardowy w filmie. Coraz częściej na ekranach pojawiają się dodatki startowców, a w chwili obecnej znajduje się w atelier film realizowany wyłącznie przez członków „Startu” (począwszy od reżysera, do pomocnika operatora). „Start” przyczynił się poważnie do powstania Związku Producentów Filmów Krótkometrażowych, a obecnie rzucił hasło stworzenia Związku Filmowej Prasy Niezależnej. Ciągłe powiększające się kadry stowarzyszenia, dopływ elementów twórczych i wartościowych, rozszerzenie pola działań, tworzenie nowych sekcji i oddziałów — oto dowody, że „Start” ma przed sobą przyszłość, że to, co dotychczas zrobiono, to dopiero zapowiedź prac poważniejszych i cenniejszych, które przyczynią się może wreszcie do przebudowy od podstaw polskiego życia filmowego.

## Drogi naprawy filmu

Eugeniusz Cękalski

[*Epoka* 48/1933, s. 8—9]

Krytyka ogólnej linii rozwojowej dzisiejszego kina ma o tyle rację bytu, o ile znane są osiągalne drogi, którymi kino może dojść do innych, wartościowych kulturalnie rezultatów. Zasadniczą przeszkodą jest sama struktura ekonomiczna filmu — komercjalizm, nastawienie na najszybszy i najpewniejszy zysk. W ustroju kapitalistycznym

---

11 Pokaz odbył się 8 stycznia 1934 roku w kinie Colosseum.

12 Wydarzenie niezidentyfikowane.

sztuka filmowa skazana jest na deformację wywołaną przez nacisk ze strony kapitalisty, który w większości wypadków będzie się starał poziom twórczości obniżyć, pragnąc zaspokoić upodobania popularne. Nie zdając sobie z tego sprawy, iż „stosując się do gustu publiczności”, obniża i zniekształca ten gust, będzie pośrednim ogniwem w procesie ogólnej dewaluacji wartości kulturalnych.

Powstanie dzieła sztuki w innych dziedzinach niż kino nie jest uwarunkowane posiadaniem zasobów pieniężnych przez twórcę. Literat może tworzyć, o ile ma papier i ołówek, podobnie niewiele potrzebuje malarz czy muzyk. Ale filmowiec może wykazać swoją twórczość, dopiero gdy dysponuje drogim surowcem fotograficznym i aparaturą techniczną. Scenariusz jest jedyną drogą ujęcia dla talentów twórczych, ponieważ nie wymaga ryzyka, ale scenariusz to jeszcze nie film. Po scenariuszu nastąpić musi produkcja, a ta wymaga starannych wyliczeń i wróżb kalkulacyjnych, które uzależnione są od kasowości tematu. O ile literat czy muzyk może podzielić swoją twórczość na dwa odcinki — właściwie twórczą działalność, niezależną od uznania kasowego, i robotę kompromisową, obliczoną na dorywczy zysk, aby przetrwać; o ile praca jego ściśle artystyczna nie ginie, ponieważ uwiecznia ją kawałek papieru i pióro — o tyle artysta filmowiec musi dla swojej pracy wybrać jeden tylko odcinek kompromisowego tworzenia w nadziei na zysk, chyba że sam jest mecenasem sztuki i dysponuje kapitałem.

Film artystyczny zjawia się o tyle tylko, o ile ma mecenasów albo jeżeli jest „kasowy”, co przy stałym obniżaniu gustów widza możliwe jest tylko w rzadkich wypadkach.

Oczywiście pogodzenie idei zysku z ideą przydatności kulturalnej jest konieczne, o ile chce się połączyć pracę filmową z zasadami, na których opiera się wszystko dokoła nas. W postępowaniu producentów kryje się tajemnica podaży i popytu. Znany jest fakt, kiedy to na terenie Warszawy stworzono pewnemu bardzo średniemu obrazowi wielkie powodzenie i wielki sukces — sztucznie, przez odpowiednią politykę. Stosunek publiczności do filmu zależy w dużym stopniu od tych, którzy obrazy produkują, i tych, którzy je wyświetlają. Znane są wypadki sztucznego stwarzania i gaszenia talentów aktorskich w myśl polityki eksploatacyjnej wytwórni amerykańskich. Rzeczy te robi się dla lepszego zapewnienia sobie biznesu. O ile bezwartościowa twórczość daje się w ten sposób eksploatować, czy nie łatwiej można by prowadzić tę samą politykę w stosunku do zjawisk kulturalnie wartościowych? Znane są wypadki wielkiego powodzenia kasowego utworów najzupełniej odbiegających od szablonu tematem i ujęciem. Owczy pęd i obawa przed ryzykiem nie pozwala wytwórniom na zasadniczą zmianę frontu.

Nie należy się przeto łudzić, że zwrot tego rodzaju nastąpi. Raczej przypuszczać można, iż kapitał, jak to poniekąd stało się w Ameryce, w zrozumieniu własnego interesu pójdzie na podwyżkę płac i skrócenie czasu pracy niż na zmianę polityki produkcyjnej i na podporządkowanie ogólnego poziomu artystycznego filmów choćby najogólniej pojętym wymaganiom kultury.

Sytuacja wydaje się w zasadzie beznadziejna i akty protestu ograniczyć się mogą, jakby z tego wynikało, jedynie do ciągłej akcji prasowej i do ostrej krytyki, która bądź co bądź jest bodźcem dla kapitalisty. (O ile „kampania” nie kończy się transakcją, pewną ilością ogłoszeń lub pensją dla niewygodnego krytyka).

Istnieje jednakże droga inna; tą drogą jest po prostu zrzeszanie ludzi myślących o filmie artystycznym i usiłowanie stworzenia wytwórni nieopartych na samej tylko potrzebie zysku. Wydaje się rzeczą dziwną, że artyści filmowcy zagranicą wykazują pod tym względem tak skromną inicjatywę. René Clair w liście wystosowanym do stowarzyszenia „Start” żali się, że „okres dzisiejszy stwarza warunki tak dla rozwoju sztuki wrogie”. Jak wiadomo, produkcja *14 lipca*, jako filmu niekasowego, wywołała między nim a wytwórcą konflikt. Wydaje się najprostszym wyjściem właśnie ingerencja w te sprawy jednostek tak mocnych artystycznie — no i bądź co bądź finansowo — jak Clair, [Charlie] Chaplin, [Georg Wilhelm] Pabst czy ktokolwiek inny z kilkunastu świadomych swej roli artystów. Jednakże talent idzie na ogół w parze z absolutną nieporadnością ekonomiczną i może stąd płynie bezowocność tej koncepcji. Drogą właściwą pozostaje przeto zrzeszanie się jednostek kulturalnych i połączenie twórczości filmowej ze zbiorową akcją kulturalną, która w innych dziedzinach często daje tak cenne rezultaty. Niestety „góra kulturalna” społeczeństwa stoi na ogół poza nawiasem spraw kina. Z niechęcią odwraca się od tych rzeczy w przeświadczeniu, iż są to sprawy kulturalnie nieważne. Tu znowu jedynie niezależna działalność publicystyczna i propagandowa zdolna byłaby przerwać tę szkodliwą obojętność.

Sztuka filmowa nie miałaby szans rozwoju, o ile czynnik społeczny nie rozpoznałby interwencji. Grupowanie widzów filmowych, którzy pragną sztuki kulturalnej, grupowanie artystów, którzy poza potrzebą popularności i wyladowania talentu czują jeszcze potrzebę pracy twórczej, wydaje się jedyną drogą umożliwiającą zwrot w dziejach kina na drogę walki kulturalnej. Jeżeli władze państwowe poszczególnych krajów skłonne będą poprzeć taką działalność, są wszelkie dane na to, że ruch awangardowy, o ile pogłębi swą pracę i nie będzie się ograniczał do ściśle estetycznej kombinatoryki, może stać się dźwignią nowego filmu.

## Film a zagadnienia psychologiczne

Jerzy Zarzycki

[*Miesięcznik Literatury i Sztuki*, 3/1934, s. 86—88]

O filmie piszą wszyscy: literaci, malarze, sprawozdawcy sportowi, politycy, tenorzy i ojcowie rodzin. Jednym z klasycznych tematów, na które wszechstronni dyletanci zapisują sterty papieru, jest problemat psychologii na ekranie. Otóż stwierdzmy to od razu: kinegrafika ma tylko jedno zagadnienie psychologiczne — stosunek widza do oglądanego filmu. Inne kryteria są stworzone albo przez teoretyków, albo przez reżyserów nie mających najzupełniej poczucia czystej formy.

Żeby skończyć z całym szeregiem nieporozumień, wystarczy odpowiedzieć na kilka pytań. Przede wszystkim — czym jest kinegrafika?

Kinegrafika jest po prostu jednym ze sposobów wypowiedzenia się, jedną z form, przez które można wyrazić jakąś treść. Czy treścią tą będzie metafizyczne uczucie, jak chce Witkiewicz, czy też coś zgoła innego — to już jest rzeczą zupełnie obojętną. Kinegrafika jest tylko formą, analogiczną do malarstwa, muzyki czy literatury. Jednakże nie wszystko, co zostaje napisane, zostaje zaliczone do literatury. Decyduje o tym nie tylko poziom i możliwości autora, ale przede wszystkim jego intencja. Analogiczna rzecz jest z filmem: nie wszystko, co zostaje sfilmowane, jest kinegrafiką. Zaliczanie każdego filmu do sztuki jest zasadniczym błędem i stanowi główne źródło wszelkich nieporozumień. Kinegrafika może być sztuką, natomiast wcale nie musi nią być. Istnieje bardzo obszerna dziedzina filmu naukowego, w której znajdują zastosowanie metody specyficznie filmowe w rodzaju zdjęć zwolnionych czy przyspieszonych. Mogą to być rzeczy niezwykle interesujące i ciekawie zrobione, lecz niczym niezwiązane ze sztuką. Kinegrafika, powtarzam, jest tylko jedną z form wypowiedzenia się, niekoniecznie nawet artystyczną.

Ustaliwszy zakres pojęcia kinegrafiki, należy postawić sobie drugie pytanie: jakim tworzywem operuje kinegrafika? Tworzywem kinegrafiki są ruchome obrazy, kino-obrazy, które w praktyce przedstawiają się jako szereg odcinków filmu ze sfotografowanymi na nich pewnymi zjawiskami. [Wsiewołod] Pudowkin mówi, że kinoobraz stanowi dla kinegrafika to samo, co dla poety słowo. Sam w sobie kinoobraz zawiera tylko pewną treść, a jego wartość emocjonalna czy ekspresyjna nie gra roli. Dopiero twórca, łącząc ze sobą kinoobrazy, nadając im odpowiednią kolejność i długość, z poszczególnych słów filmowych tworzy filmowe zdanie, czyli scenę.

Powyższe analogie między kinegrafiką a literaturą są bezwzględnie słuszne i trzymając się ich dalej, dojdziemy do przekonania, że istnieje nie tylko optyczny rytm, ale nawet i rym, tj. skojarzenie. Dwa podobne kształty, zarówno jak i dwa podobne dźwięki, pozostają ze sobą w jakiejś magicznej zależności i tworzą podstawę kinopoezji, czyli czystej formy filmowej.

Béla Balázs posuwa się jeszcze dalej niż Pudowkin, mówiąc o specjalnym języku, który kino wytworzyło sobie w ciągu ostatnich lat. Składnią tego języka to montaż. Balázs ma, niestety, rację. Istnieje taki konwencjonalny język filmowy, stanowiący rezultat milczącej umowy ludzi chodzących do kina. Istnieją pewne szablony, które należy rozumieć tak, a nie inaczej, nie chcąc narazić się na opinię człowieka tępego, nieinteligentnego i nierozumiejącego tak zwanej „psychologii kina”.

Jak wygląda ta sprawa w stosunku do elementu świeżego, niewtajemniczonego i nieuświadomionego? Przekonali się o tym twórcy sowieccy, których zadaniem było stworzenie filmów propagandowych, przeznaczonych dla najszerszych mas społeczeństwa, zrozumiałych dla ludzi nieznających konwencjonalnego języka przenośni filmowych. Reżyserowie sowieccy, chcąc robić filmy zrozumiałe dla

wszystkich ludzi umiejących tylko patrzeć, zmuszeni byli postawić sobie pytanie: jaką treść mogą wyrażać kinoobrazy?

Analogia między literaturą a kinegrafiką, aczkolwiek dość daleko idąca, nie jest bynajmniej całkowita. Podczas gdy literatura operuje słowem, tj. dźwiękowym lub graficznym symbolem pojęcia, kinegrafika operuje konkretnym obrazem. Kinoobraz jest zawsze zdefiniowany i konkretny, a jego zakres jest niezwykle szczupły, gdyż oznacza zawsze jeden tylko dany przedmiot. W kinegrafice pojęcia nie istnieją, a kinoobraz jest, można powiedzieć, filmowym odbiciem pojęcia jednostkowego. Kinoobraz jest sfilmowanym fragmentem rzeczywistości, zatem wyrażać może tylko pojęcia mające wykładniki materialne. Tylko to, co istnieje materialnie, może być treścią kinoobrazu, wszelkiego rodzaju abstrakcje są wykluczone. Pojęcia takie jak wolność, piękno, byt — są całkowicie nieprzetłumaczalne na kinoobrazy. Chcąc wyrazić za pomocą kinoobrazu jakieś pojęcie tego rodzaju, należy uciec się do symbolu.

Psychologia jest nauką zajmującą się zagadnieniami procesów umysłowych. Otóż cała analiza psychologiczna, zajmując się czystymi wytworami umysłu, odbywa się w dziedzinie pojęć, jeżeli nie całkiem abstrakcyjnych, to w każdym razie niemających bezpośredniego odbicia w materialnej rzeczywistości. Na ekranie stany psychiczne przedstawić możemy jedynie pod postacią refleksów odbijających się na twarzy człowieka lub w wyrazie jego postaci. Możliwości są bardzo skromne. Przecież każdy człowiek inaczej wyraża nurtujące go nastroje. Uciekamy się więc do standardu; zakładamy, że pewnym stanom psychicznym odpowiadają pewne wyrazy twarzy, i z tym nastawieniem przychodzimy do kina. Patrząc na grę aktorów według standardowej tabelki, tłumaczymy sobie ich zachowanie wobec myśli i uczuć, jakie w danym wypadku przeżywają. Znowuż więc konwencjonalny język filmowy! Na ekranie możemy widzieć tylko to, co człowiek robi, ale nigdy to, co myśli czy czuje. Kinegrafika, operując jedynie widzialnością i słyszalnością, ślizgając się po wierzchu rzeczy i nie mogąc wnikać w ich treść wewnętrzną, jest z natury swej formą całkowicie antypsychologiczną.

Wielokrotnie o tym pisano i wiemy to dobrze wszyscy, że czysta forma przejawia się nie w ciężkich i przemądrzałych filmach aktorskich; pojawia się w dźwiękowcach rysunkowych, w tygodnikach aktualności, w filmach naukowych, w każdym razie wszędzie tam, gdzie nie zjawia się ciężka łapa reżysera zamiłowanego w psychologii. Pod hasłem uwolnienia kinegrafiki od psychologii pracuje paryska awangarda filmowa oraz, częściowo, reżyserowie sowieccy. Szkoła sowiecka, uświadomiwszy sobie istotę kinegrafiki, zaczęła szukać nowych dróg ekspresji i znalazła je. Okazało się, że aczkolwiek nie można widzowi przedstawić nastrojów, które przeżywa bohater, można atoli przy pomocy nieskomplikowanych środków wprowadzić widza wprost w żądany nastrój. Szereg obrazów niezwiązanych z akcją filmu, a umiejętnie zmontowanych, daje w większości wypadków efekt stuprocentowo pełny.

Weźmy inny przykład. Bohater *Burzy nad Azją*, znajdujący się wśród Anglików, którzy najpierw rozstrzelali go, a potem pozszywali, pozlepiali, okręcili bandażami



i więżą dla jakichś nieznanym mu celów — bohater pozostaje sam. Jest spragniony, ale nie chce napić się wody podanej mu przez młodą Angielkę. Nie ufa swym gospodarzom. Podchodzi do akwarium i nachyla się nad nim, aby się napić. Jest jednak zbyt słaby, chwije się, pada i pociąga za sobą akwarium, które rozbija się na kawałki, a rozrzucone po podłodze ryby miotają się w sposób szaleńczy koło jego głowy. Ten bezwładnie leżący bezsilny człowiek na tle dziwnie skaczących i duszących się ryb ilustruje całkowicie stan duszy bohatera i jego stosunek do otaczającej go angielskiej rzeczywistości. Takich przykładów można przytoczyć setki. Obfituje w nie każdy wybitniejszy film szkoły sowieckiej.

Sowieckie metody wyzyskania krajobrazu jako środka ekspresji psychicznej są znane już powszechnie. *Romans sentymentalny* [Siergieja] Eisensteina i [Grigorija] Aleksandrowa jest filmem całkowicie zrealizowanym w myśl tej metody, a jego treścią jest nie żadna akcja, ale szereg nastrojów wywołanych za pomocą środków czysto filmowych. Tę samą metodę stosują już obecnie wszyscy inteligentniejsi reżyserowie zachodu z Reném Clairem na czele.

Praca nowoczesnego reżysera jest, powiedziałbym, odwróconą pracą psychoanalityka, bo podczas gdy psychoanalitik, na zasadzie pewnych objawów zewnętrznych czy też jawnej treści snu, odnajduje ukrytą treść psychiczną — kinegrafik, niemożliwą do wyrażenia inaczej jak słowem treść psychiczną musi ubrać w jakąś formę widzialną. Jest to możliwe i niezbyt skomplikowane, jeżeli chodzi o szczupły zakres uczuć prostych; w innym wypadku powstają tak dziwne, zagadkowe i trudne do odcyfrowania twory jak np. filmy surrealistyczne [Luisa] Buñuela.

Reasumując — przedmiotem zainteresowania kinegrafiki mogą być jedynie zjawiska materialne; zjawiska psychiczne mogą stanowić przedmiot zainteresowania kinegrafiki jedynie wówczas, gdy znajdzie się dla nich wykładnik naoczny. Wykładnikiem tym może być tylko w bardzo nielicznych wypadkach maska aktora — przeważnie należy szukać go gdzie indziej. Chcąc zatem posługiwać się czymś choć trochę zbliżonym do czystej formy filmowej, należy pominąć wszelkie zagadnienia psychologiczne, a te, które muszą pozostać, niech będą jak najprostsze i możliwe do wyrażenia filmowego.

## Dwie drogi

Seweryn Tross

[*Dekada*, 40/1934, s. 40]

Tak jak nie możemy się pochwalić wobec gości z zagranicy filmem pełnometrażowym przekraczającym 1 500 m, to z całą pewnością mamy wszelkie dane na to, by popisać się polskim filmem awangardowym. Poczynania młodych awangardowców, aczkolwiek bezładne, chaotyczne i niezorganizowane, wyraźnie stwierdzają, że polska młódź filmowa stara się wyrwać z pęt szablonu i rutyniarstwa, by w ten sposób stworzyć własny artystyczny język filmowy.

Niewątpliwie nie każdy krok młodych zasługuje na pełne uznanie. Zbyt wielu widzimy wśród nich parnasistów odrywających się od rzeczywistości, bujających w obłokach, przesiąkniętych jeszcze pozą i patosem, kapłanów *ars pro arte*.

Chęć stworzenia sobie kapliczki, w której wierni oddawaliby hołd „nowej Filonii” itp., tak rozumiała na naszym gruncie na skutek niechęci, jaką darzy publiczność eksperymentatorów, jest z punktu widzenia zarówno społecznego, jak i gospodarczego kompletnym nonsensem. Hasło „sztuka dla sztuki” dla wtajemniczonych już na szczęście przebrzmiewa. Zamiast tworzyć dla siebie — jak to chcą parnasiści — wysuwa się zagadnienie twórczości dla zbiorowości.

To tworzenie dla zbiorowości może dać artyście pełną satysfakcję dopiero wtedy, gdy między nim a odbiorcą istnieje pewne zrozumienie, wspólny niejako mianownik artystyczny, który stwarza kontakt między twórcą a konsumentem. Niestety współczesna rzeczywistość nie daje podstaw do wytworzenia się takiego zbliżenia.

Tandetność kultury obecnej sprawia, że tzw. człowiek przeciętny żyje tylko namiastką sztuki, że między nim a estetycznie i kulturalnie wykształconym artystą istnieje przepaść wyrażająca się wzajemnym niezrozumieniem.

Wyrafinowanie artystyczne z jednej strony, a z drugiej prostota i chamstwo — to najprostsze objawy stosunków panujących w dziedzinie kultury współczesnej, a filmowej nade wszystko.

I co dalej?

Produkcja filmowa, obawiając się ryzyka wygwizdywania i wytupywania filmów przez publiczność, pogłębia i potęguje chamstwo przeciętnego widza przez tworzenie filmów schlebiających gustom publiczności.

Ten stan rzeczy oczywiście oddala awangardystów od publiczności i sprawia, że ci sobie i tamci sobie... Że z jednej strony wyrasta kultura dla sztuki czystej, wzniosłej, dla świętych, nieskalanych adeptów Apollina, a z drugiej tworzy się szeroka masa odbiorców, przyzwyczajona do niskiego poziomu formalno-treściowego.

Ta przepaść istnieje prawie wszędzie. Na naszym gruncie jest jednak ona wyjątkowo silna.

Niski poziom kultury filmowej szerokich mas najlepiej wyrażają cyfry.

Otóż u nas w Polsce jest tylko 757 kin, a więc prawie tyle co w małej Belgii, w której jest ich 710, lub Austrii, gdzie jest ich 745. Gdy porównamy naszą skromną cyfrę kin z ilością kin we Francji, Niemczech lub Czechosłowacji, to wyraźnie stwierdzimy nasze pod tym względem ubóstwo. W Niemczech jest kin 5 360, w Anglii 5 041, we Francji 3 113, w Hiszpanii 3 100, w Czechosłowacji 1 250, w Szwecji 1 190.

Pod tym względem niewątpliwie jest źle!

Ale ratuje nas awangarda!

Przypomnijmy sobie zeszłoroczny pokaz awangardy czeskiej, zorganizowany u nas w roku ubiegłym przez p. Svatopluka Ježka z inicjatywy „Startu”<sup>13</sup>.

---

13 Pokaz „Czeska awangarda filmowa” w kinie Światowid 4 marca 1934 roku.

Jak daleko wyżej stoją prace naszych eksperymentatorów, jak wybiegają one poza poziom awangardy czeskiej!

Widzimy więc u nas rzecz ciekawą. Niski poziom widza, mały zasięg kin i, z drugiej strony, garstkę ludzi mających zrozumienie kina, często błędzących, szukających dróg samopas, bez żadnej pomocy. Sytuacja zdawałaby się bez wyjścia...

Dwie drogi zbieżne, idące w różnych kierunkach...

A jednak możliwe jest wytknięcie dróżki, która by połączyła obie drogi.

Winno to uczynić państwo. Rozbudowa i zakładanie kin samorządowych na prowincji, a z drugiej [strony] popieranie eksperymentatorów i awangardowców filmowych może stać się podkładem dla wyrośnięcia kultury filmowej społeczeństwa, zrównania poziomów między elitą a szarym człowiekiem widzem.

Widza należy wychowywać i kształcić. Uczyniły to Sowiety i dziś posiadają najpotężniejszą Filmię na świecie — zarówno pod względem poziomu artystycznego, jak i w zasięgu kina.

My również potencjalnie mamy podobne możliwości. Są u nas ludzie młodzi, odważni i świadomi.

Tylko że nasi pp. reżyserowie i scenopisarze z [kawiarni] Ziemiańskiej lub Ipsa nie lubią nigdzie wychylać nosa, nie zdają sobie sprawy z tego, ile piękna jest poza kawiarnią, poza atmosferą dancingu i czarnej kawy.

Literatura współczesna polska służy filmowi przykładem. *Ziemia Elżbiety* [Poli] Gojawiczyńskiej dała przekrój miasteczka śląskiego, [Adama] Ważyka *Latarnie świecą w Karpowie* pokazała nudę małomiasteczkową, bezmyślny tryb życia ludzi dalekich od tempa wielkomiastecznego. Podobnie *Prowincjusze* [Tadeusza] Łopalewskiego, *Smuszkowce* [Jerzego?] Kossowskiego, *Szczury* [Adolfa] Rudnickiego... Kto w filmie pokazał atmosferę Krakowa, Poznania, Lwowa, Wilna lub Śląska?

A przecież i tam mieszkają reżyserowie!

Czy tylko literaci, jak np. Michałek Rusinek, mogą odtworzyć odrębny widok starego Krakowa, a nie potrafią tego pokazać filmowcy? Bo Kraków to nie tylko Wawel, kościół Mariacki, Muzeum Narodowe czy Barbakan.

Gdzie reżyserowie mają oczy? Po co są nam potrzebne zagraniczne wzory, naśladowania zagranicznych wampów, amerykańskich czy niemieckich gwiazd filmowych, nędzne kicze o „szpiegach w masce” — kiedy mamy tyle tematów rodzimych, tak oryginalnych i pięknych.

Kto odtworzył piękno naszych Tatr i Beskidów, kto zobrazował małowiczność Wilii, okolic Polesia i Wołynia, kto uchwycił pierwotność i prymitywność polskiego Poleszuka!

Nad polskim morzem w ciągu niespełna paru lat wyrósł potężny port nadbałtycki Gdynia. Temat filmowy niezwykle pociągający!

Czy był jednak taki reżyser, który go zrealizował, który choćby starał się coś podobnego odtworzyć?

Już dosyć naśladownictwa! Przestańmy być epigonami Zachodu. Swoista, odrębna, rodzima tematyka wymaga swoich realizatorów.

Na tych czekamy!

Film polski czeka na swoich Rusinków, Morcinków, Gojawiczyńskie i Kuncewiczowe... Czeką na film o Polsce!

## Metody wychowawcze filmu amerykańskiego i sowieckiego

Jerzy R. Goetling

[*Miesięcznik Literatury i Sztuki*, 4/1935, s. 109—114]

Mimo woli, zanim się przejdzie do jakichkolwiek metod sztuki, nasuwają się ogólne rozważania na temat zadań samej sztuki „jako takiej”, kojarzy się to nieuchronnie z trochę zacichającymi już obecnie bojami o „beztendencyjność wytworów ludzkiego ducha”, o pozbawienie sztuki tego, co ją podobno obniża w locie, w wyrazie na świat i na to, co się zwykło nazywać wiecznością i dziejami kultury w pewnym innym skrócie. Jednym słowem nie potrafiłbym w żadnym razie pozbyć się takich asocjacji, szczególnie przy omawianiu metod wychowawczych filmu, i to środowisk tak diametralnie, tak oszałamiająco różnych, że aż czasami nieco... podobnych. Tyle się ostatnio pisało o „komunistycznych” projektach Roosevelta oraz o „kapitalistycznych” załamaniach Sowietów, że nie potrzebuję temu zdawałoby się paradoksalnemu zestawieniu podkładać szczególnie wymyślnego tła i starać się o oryginalne (w sensie czegoś sztucznie stwarzanego) podejście do tej kwestii.

Kolebką filmu nie jest Ameryka i jednocześnie ona właśnie jest głównym źródłem nowoczesnej sztuki kinematograficznej, bo ona pierwsza wśród państw o ustroju kapitalistycznym zrozumiała, jaki potężny czynnik wychowawczy kryje się w idei płynnego fotografowania przepływowącego życia.

A potem wielka rewolucja rosyjska i potężna ekspansja filmowa z tamtej strony, natężenie tym silniejsze, że poparte wspaniałymi talentami osób zajmujących się tymi sprawami.

Kiedy po jednej stronie oceanu stanęli na mocnych nogach Cecil B. DeMille, [Rouben] Mamoulian, [Ernst] Lubitsch, [Georg Wilhelm] Pabst i sięgają wokół siebie dziełami o wartości istotnie imponującej — to tam, w kraju wszystkich możliwości, w Rosji porewolucyjnej, wzięli się do pracy i wielcy mistrzowie ([Wsiewołod] Pudowkin, [Siergiej] Eisenstein, [Wiktor] Turin...) i całe zastępy ich wiernych i utalentowanych uczniów. Szła dalej wojna, tyle tylko, że nie na bagnety i bomby, ale wojna o światopogląd tych prawie dwustu milionów ludzi, o propagandę idei komunistycznej nie tylko na terenie Związku Radzieckiego, ale równie mocno na całym świecie.

Jak już wyżej zostało powiedziane, niewielkie istnieją między tymi organizacjami społecznymi różnice, aczkolwiek jest między nimi... akurat niezgłębiona i nieprzejednana przepaść. I właśnie dlatego metody pracy w ogóle, a wychowawcze w szczególności, upodobniają się do siebie, ponieważ wiadomą jest rzeczą, że impet, bez względu na to, czy idzie wprzód, czy w tył (odpowiednio do układu stosunków), jest taki sam i nie ma żadnych różnic w naturze tego impetu.

Ameryka była jeszcze niedawno krajem, który by można nazwać romantycznym, gdyby nie fakt, że nim ani [na] jedną jotę nie jest, gdyby nie fakt, że stał się on krajem racjonalizmu i prawa pięści w stopniu tak wielkim, jak żaden inny na świecie. Europa przeżywała swoje okresy cywilizacyjne wielkimi epokami, mijały lata i wieki lat, zanim następną myśl społeczna potrafiła sobie utorować drogę do ciasnych lub zamkniętych głów ludzkich. Tymczasem w Stanach Zjednoczonych historia sadziła skokami. Ledwie się koloniści trochę rozejrzeli, a już postanowili się usamodzielnic, potem doścignąć Stary Świat i nawet nie zauważyli, jak go zostawili daleko za sobą. Najważniejszy w tej sprawie jest fakt, że element, jaki kolonizował Amerykę, był jednak solą Europy. Nawet bandyci uciekający tam musieli mieć wiele energii i rozmachu, żeby się móc przerzucić na inny kontynent i próbować na nowo. To tempo, w jakim dzieje amerykańskie pędziły przed oczami świata, stało się ewangelią Jankesów.

Film amerykański, a właściwie metody wychowawcze, jakie go ożywiają, są także takimi wielkimi skokami, wykonanymi w szybkim tempie i odpowiednio do potrzeb. Pierwszy, najdawniejszy okres to czasy, kiedy się pokazuje na ekranie wspaniałe epopeje rycerza prairii, kończące się niewątpliwym sukcesem sprawiedliwości najbardziej efektywnie pojętej. Nie był to jeszcze ów potężny dźwigar późniejszy: *happy end*, ale raczej proste, węglowe jak gdyby, szkicowanie typowej i zawsze zwyciężającej sylwetki Amerykanina kowboja, który potykając się z wszelkiego rodzaju mętami i zbrodniarzami, porywaczami żon i poplecznikami „ohydnych” Indian, wychodzi w glorii niepokonanego i nigdy nie kała się podstępem ani kłamstwem. Rysunek jest prosty, wyraźny: chodzi o podsuniecie młodzieży takiego schematu psychicznego, który by jej najwięcej dawał w twardej walce o byt, a zarazem potrafił zapalić do każdej rzeczy, którą się im poda jako dobrą. Poza tym zaparcie się siebie w zmaganiu o dobro zbiorowości zagrożonej przez wrogów. To jest czas wielkiej sławy Kena Maynarda, Toma Mixa, Harry’ego Peela. Metoda okazuje się niedobra: za mało związana z aktualnym życiem, za bardzo odbiega od tego, co się dzieje przed oczami młodzieży, która nie wie dużo o istnieniu wyciętych niemal w pień różnych Siouxów, Irokezów i Komanczów. Trzeba było więcej treści możliwej do sprawdzenia przez czujną i wnikliwą masę odbiorców. Przyszedł film kryminalny, film detektywistyczny. Ludzie w kapeluszach z małymi kresami, bez fantazyjnych pantalonów, z zapasem genialnych conandoyl’owskich obserwacji, ujmujący się z reguły za tym, co za słuszne, dobre i sprawiedliwe zostało uznane. Te metody trafiły lepiej. Nie ulega wątpliwości, że ten rodzaj filmu wychował i [Charlesa?] Lindbergha, i [Brunona Richarda]

Hauptmanna — tak obosieczna jest broń tej konstrukcji, ale wychował pokolenie ludzi gotowych w każdej chwili na wszystko, gotowych na grę *va banque!* Ten niespokojny rytm akcji wykazującej fenomenalne możliwości ludzkie na tle najgorszych nawet okoliczności musiał dawać w efekcie to, co było zamierzone, a więc: miliony dolarów Foxom, Goldwynom, Mayerom, Laemmle'om i innym, a jednocześnie popychało ludzi do energii i rzutu kości w decydowaniu spraw życiowych. Ta metoda, jak już zaznaczyłem, miała sama w sobie własną zgubę, wychowała pokolenie takich, którzy nie wierzą, aby im się cokolwiek mogło nie udać. Zemściła się, moim zdaniem, zbytnią indywidualizacja procesów psychicznych u bohaterów i operowanie zanadto dowolnymi uproszczeniami. Gangsterzy to są chrzestne dzieci tego rodzaju filmów (pomijam oczywiście jako do tematu nie należący cały odłam uzasadnienia ekonomicznego i dla zjawiska bandytyzmu, i dla innych łączących się z tym zagadnień).

I oto film amerykański rzuca się na wielkie wody podniet powierzchownych, seksualnych, erotyzujących, zaczyna się lansowanie wielkich gwiazd, które poza talentem są jednak tylko dobrze płatnym narzędziem w rękach tych, którzy dla własnych celów wychowywali społeczeństwo. Nazwiska tych wszystkich piękności czy brzydota fotogenicznych przemijały, budząc taki lub inny oddźwięk w społeczeństwie, ale jest pewne, że te filmy, w których pokojówka lub robotnica może zostać wielką aktorką, jakąś tam Gretą Garbo czy Marleną Dietrich, są w swej metodzie wyraźnie zbliżone do poprzednich, różne jednak w skierowaniu powstałych stąd prądów. Niejednego można się na ten temat dowiedzieć od [Bena] Lindseya z jego *Buntu młodzieży* i *Małżeństw koleżeńskich*. Swoboda współżycia seksualnego poszła jak cień za tymi filmami, w których prostytutka jest często etapem koniecznym dla uzyskania stanowiska i to etapem, na który się nie kładzie szczególnie wielkiego nacisku.

Film amerykański nigdy nie był filmem *pro arte*, nigdy nie był filmem niebojowym. Zawsze jego metody wychowawcze szły po linii tego, co było najbardziej pożądane przez finansistów i polityków USA.

Dlatego też w pewnym okresie, gdy bardzo jaskrawe stały się posunięcia japońskie, wyprodukowano w jednym sezonie czterysta filmów opiewających uroki i powaby życia żołnierskiego, ze specjalnym podkreśleniem floty morskiej!

Ameryka konstruowała swoje filmy tak, aby dawały to niezawodne minimum, jakiego następnie oczekuje się od obywatela w „dniach chwały”.

Nie można oczywiście pominąć milczeniem niemałej ilości dzieł kinematograficznych ożywionych całkiem innym duchem, kierowanych zgoła odmiennymi metodami. A więc działalność Chaplina, pełna prostoty, artyzmu i uczucia, śmiałe obrazy pacyfistyczne w stylu *Człowiek, którego zabiłem* (według Maurica Rostanda), a ostatnio przepiękna i porywająca kreacja Pawła Muni, który jest zbiegiem kryjącym się przed ślepą i niesprawiedliwą „Sprawiedliwością”<sup>14</sup>.

Jak pogodzić te dwa całkowicie odrębne pierwiastki?

---

14 Chodzi najprawdopodobniej o film *Jestem zbiegiem (I am a fugitive from a Chain Gang)*, reż. Mervyn LeRoy, 1932.

Wielu twierdzi, i nie bez pewnej słuszności, że tu nie ma żadnego celu o nateżeniu moralnym, ale się po prostu robi interes na tym, co w danej chwili najbardziej „idzie”. Tutaj nie ma mowy o metodach wychowawczych, bo przecież ani Fox, ani Carl Laemmle nie życzyliby sobie, aby w prawdziwym życiu ludzie zaczęli rozumować tak, jak ten odosobniony bohater na filmie.

W tym miejscu film amerykański ujawnia całą swoją zgniliznę, obnażając to, bez czego nie mógłby istnieć ustrój dający poparcie każdej rentownej instytucji, kupcząc własnymi błędami i zbrodniami.

Niewątpliwie niejedyn z reżyserów amerykańskich był wielkim idealistą i wierzył, że to, co robi, robi dobrze i dla dobra. Czasami nawet dobro to wyobrażał sobie z dużej litery. Ale o ogólnych, generalnych metodach wychowawczych mówiąc, trzeba dojść do wniosku, że od początku aż po dzień dzisiejszy sens pedagogiczny kinematografii amerykańskiej był taki, żeby gloryfikować jednostkę, stwarzając w najszerszych masach przekonanie o jej nieograniczonych możliwościach. Czy to był kowboj, czy detektyw, czy dandys, robotnik z kopalni, każdy z nich może zostać multimilionerem. I takie też jest społeczeństwo amerykańskie. Lewis Sinclair w swojej powieści *Babitt* potwierdza ten pogląd w całości, a przecież przyjęto uważać to dzieło za najdoskonalszy przekrój współczesnego życia amerykańskiego.

Mówiliśmy wyżej o potężnej ekspansji filmu sowieckiego. Jakież są metody wychowawcze stosowane przez tych „ludzi nowych”? Czy znowu to, że tyle jest różnic między metropolią kapitału a państwem robotników i chłopów, doprowadzi do jednakowych metod postępowania?

Pozornie tak. Bo Sowiety także uważają film za sztukę, która posiada największą siłę propagandową. I one wypowiadają na ekranie to, co pragnęłyby wpoić w swego obywatela. I dlatego w każdej wsi jest kino, dlatego scenariusze piszą najwybitniejsi literaci, dlatego każdy film z całej siły dąży do tego samego: do pokazania, jak należy pracować i żyć, aby uczynić jak najbardziej wspaniałym triumf socjalizmu.

Metody wychowawcze filmu sowieckiego są takie same, jak i te, którymi posługuje się państwo we wszystkich dziedzinach życia społecznego. Toteż nazwałbym dotychczasowy okres kinematografii rosyjskiej okresem bohaterskim, pionierskim.

Chodzi o stworzenie takiego ducha w masach, aby poczuły, że wszystko można przeprowadzić zbiorowo, że największą siłą stanowi gromada, że to, przed czym musi się ugiąć jednostka i niezorganizowana społeczność, jest znikomą przeszkodą dla kadr zwartych, ożywionych jedną myślą, cementującą poszczególne wole i pragnienia.

Nie ma w filmach sowieckich żadnego kołowania, wszystkie one stawiają różne zagadnienia, ale jedną zawsze odpowiedź, jedno rozwiązanie.

Historia filmu sowieckiego jest prosta. Od prymitywnych „agitek” poprzez dzieła większe, pokazujące fragmenty wielkiej rewolucji październikowej, aż po

całe falangi obrazów, które zdobyły niejedną honorową nagrodę na Zachodzie i w Ameryce, przewija się czerwoną nicią myśl przewodnia, tendencja społeczna, wychowanie w duchu pożądanym przez państwo.

Trzeba przyznać, że pod względem artystycznym, a więc co do poziomu dzieł propagujących naczelne zasady współżycia, organizacji i walk społeczeństwa proletariackiego, film sowiecki stoi przeciętnie o kilkadziesiąt procent wyżej od amerykańskiego. Stąd oddziaływanie tej sztuki, kształtowanie odbiorców według zamierzonych prawideł, kierowanie ich tam, dokąd tego sobie życzą twórcy — jest odpowiednio większe i całkiem jednolite. Czy to będzie *Burza nad Azją*, czy *Turksib*, [Pancernik] *Potiomkin* lub *Bezdomni* — jednaka wszędzie pedagogika, ta sama linia generalna.

Można uważać, że taka jednokierunkowość jest dobra lub zła, ale nie można jej nie przyznać zdecydowanego oddziaływania wychowawczego.

Jak w Ameryce gloryfikacja jednostki i jej nieograniczonych możliwości jest zasadniczym momentem sugerowanym opinii publicznej przez film, tak w Rosji Sowieckiej moc i potęga zorganizowanej zbiorowości jest jedyną wartością, jaką się wpaja w wielkie rzesze widzów kinematograficznych.

Nie naszą rzeczą jest na tym miejscu przeprowadzać merytoryczną dyskusję o przewadze jednego lub drugiego punktu widzenia, chcielibyśmy tylko podkreślić, jak wielka i zasadnicza istnieje różnica między dwiema potęgami filmowymi (bo tylko ta dziedzina interesuje nas w obecnej chwili) i jak całkiem różne są metody wychowawcze, chociaż pod względem postępowania i oceny znaczenia propagandowego sztuki filmowej wiele jest podobieństw.

## Jakie są możliwości rozwoju filmu polskiego

Eugeniusz Cękałski

[*Dekada*, 12/1935, s. 3]

*W miesiącu kwietniu Redakcja „Pioniera Filmowego” przeprowadziła ankietę wśród młodzieży akademickiej na temat „Jakie są możliwości rozwoju polskiego filmu?”. Przed rozpoczęciem dyskusji na temat powyższy Redakcja przeprowadzi szereg wywiadów z czołowymi przedstawicielami krytyki i myśli filmowej.*

*W numerze bieżącym podajemy wywiad z p. Eugeniuszem Cękałskim, prezesem Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, członkiem grupy filmowców awangardowców „Bioskop”.*

— **Jak się przedstawia sytuacja we współczesnym filmie polskim?**

— Stanowisko moje w tej sprawie jest z całą pewnością panu znane, gdyż odpowiada ono całkowicie tym nastrojom, które reprezentuje „Start”. Zresztą niejednokrotnie już zabierałem głos na powyższy temat na łamach różnych czasopism, a ostatnio głównie w „Pionie”, gdzie wskazywałem na smutną dotychczasową rzeczywistość.



Nie można podchodzić do tej tak ważnej, zarówno z punktu widzenia społecznego, jak i kulturalnego gałęzi sztuki pod kątem widzenia wyłącznie handlowym. Goniąc za „kasowością”, produkuje się stale filmy oparte na pewnych szablonach, które dotąd podobały się publiczności. Stąd też nieraz spotykamy się w produkcji krajowej z tworzeniem filmów tromtadracko-patriotycznych, gdzie temat jest tylko pretekstem dla pewniejszego zysku.

To ciągle kroczenie po tych samych drogach, siłą rzeczy, nie może wyjść na dobre filmowi, który, jak każda sztuka, wymaga ciągłych poszukiwań formalnych i eksperymentów. Zresztą trzymanie się stale pewnego szablonu tematycznego nie jest bynajmniej celowe, nawet z punktu widzenia „kasy”, gdyż nieraz mogliśmy się przekonać, że publiczność polska była nastrojona życzliwie nawet do najbardziej eksperymentalnych filmów zagranicznych.

Drugim zasadniczym smutnym rysem dotychczasowego filmu polskiego jest zupełny brak ambicji twórczej i krytycyzmu wśród realizatorów. Starsze pokolenie reżyserskie, które dotychczas dzierży prym w produkcji, jest pozbawione samokrytycyzmu. Zachwyceni swym „dorobkiem” reżyserzy nie dopuszczają do żadnych uwag krytycznych i głosów przeciwnych, uważając je za wyraz zawiści lub niechęci. Nie zdają sobie z tego sprawy, że życzliwa i słuszna krytyka bynajmniej nie szkodzi interesom filmu polskiego, lecz przeciwnie, kieruje go na nowe tory. Pod tym względem, trzeba przyznać, znaczne bardziej pozytywne jest młode pokolenie filmowe, które pełne jest entuzjazmu do pracy i jednocześnie stale wykazuje dużą dozę krytycyzmu nawet wobec własnych poczynań.

— **A teraz dalsze pytanie. Czy w chwili obecnej nie widać prognostyków, które pozwoliłyby przypuszczać, że w filmie polskim doczekamy się zmian na lepsze?**

— Niewątpliwie! Znajdujemy się dziś w przededniu doniosłych zmian. Z jednej strony daje się zauważyć wyraźną troskę państwa o los filmu polskiego, czego dowodem jest chociażby Ustawa Filmowa, a z drugiej — coraz żywsze ambicje artystyczno-twórcze wśród reżyserów. Poza tym ostatnio widzimy pewne podniesienie się poziomu dziennikarstwa filmowego, gdyż nawet w pismach codziennych możemy się już spotkać z uczciwą i niepłatną recenzją filmową, co dotychczas było czymś niespotykanym, gdyż ten dział gazety był z zasady podporządkowany wymogom administracji. Oczywiście nie znaczy to bynajmniej, że sytuacja uległa już pod tym względem radykalnej poprawie. Można jednak mieć nadzieję, że powstanie projektowanego Związku Dziennikarzy Filmowych przyczyni się zasadniczo do uregulowania tej sprawy.

Zresztą najwięcej nadziei na przyszłość wiąże się z funduszem filmowym, którego powstanie przyczynić się może w znacznym stopniu do zmniejszenia wwozu do Polski filmowej tandety zagranicznej, a poza tym wpłynie niesłychanie dodatnio na wzrost produkcji krajowej. Racjonalne i celowe rozporządzanie majątkiem funduszu przez zakładanie bibliotek filmowych, szkół dla operatorów i reżyserów, pracowni

eksperymentalnych itp. oraz wspieranie niekosztownej a ciekawej produkcji krótkometrażowej nieobliczonej na zysk — kto wie, czy nie postawiłoby filmu polskiego na pewne i mocne nogi i nie wyrwałoby go z tego stanu, w jakim się dotąd znajduje.

— **Jaką rolę przypisuje Pan organizacjom i związkom mającym na celu popieranie filmu artystycznego, że wymienię tu np. „Start”, w wykuwaniu losów przeszłego filmu polskiego?**

— Uważam, że istnienie tego rodzaju instytucji wpływa dodatnio na podniesienie poziomu kulturalnego publiczności. Pokazy filmów artystycznych przyzwyczajają publiczność do rzeczy wartościowych, a tym samym podcinają byt wszelkiej tandecie, tak panoszącej się na naszych ekranach. Niestety jednak, skromny zasób finansowy tego rodzaju instytucji nie pozwala im na należyte spełnianie swego zadania.

## A może rzeczywiście nie warto?

Seweryn Tross

[*Dekada*, 33/1935, s. 34]

Nie ma u nas większych publikacji filmowych, nie ma książek o filmie, nie ma rozpraw, które by omawiały tak ważną społecznie dziedzinę artystyczną. Od *Dziesiątej muzy* Karola Irzykowskiego nie ukazała się na polskim rynku księgarskim ani jedna książka poświęcona zagadnieniom z estetyki czy socjologii kinematografii.

Ba! Niewiele nawet ukazało się artykułów publicystycznych przyczyniających się do rozwoju filmu artystycznego. Do filmu podchodzi się u nas tylko jako do zastrzyku finansowego dla pism, które w zamian, jako rekompensatę, ofiarują pp. producentom i dyrektorom biur filmowych „odpowiednio” spreparowane recenzje i artykuły...

Nieliczni tylko „szaleńcy” walczą z istniejącym stanem rzeczy, pragnąc doczekać się zasadniczych zmian w polskiej kinematografii. Niestety jednak — **ludzie ci nie mają możliwości wypowiedzenia się**. Łamy pism codziennych i tygodników są zamknięte dla tych wszystkich, którzy chcieliby skrytykować producentów filmowych, dyrektorów biur czy kinematografów. Nieliczne pisma, które chciały być na naszym gruncie pionierami arcyzmu filmowego, często likwidują swe działy filmowe, nie chcąc być białymi krukami. Zresztą nie warto!

Wreszcie wielu z zapaleńców filmowych stygnie — zaczyna dochodzić do wniosku, że może naprawdę nie warto! Że może rzeczywiście starania o rozwój filmu artystycznego w Polsce to tylko walka z wiatrakami — donkiszoteria, dla której nie warto poświęcać sił i zdrowia. Wielu interesujących się filmem artystycznym w Polsce machnęło ręką na tę dziedzinę sztuki, i zebrało się do innej pracy, bardziej lukratywnej, albo po prostu poszło utartym torem — poczęło gloryfikować film istniejący, co jest znacznie bardziej opłacalne niż jego zwalczanie. Tak. Niestety! Tak kończą w Polsce ludzie mający ambicje artystyczne

w dziedzinie filmu... Pamiętamy jeszcze artykuły p. Anatola Sterna w *Skamandrze*, p. [Zygmunta] Toneckiego w *Praesensie*, i *Wiadomościach Literackich*.

Nie uległ pesymistycznym nastrojom p. B[olesław]. W[łodzimierz]. Lewicki, członek lwowskiej „Awangardy” filmowej<sup>15</sup>, autor broszury *Młodzież przed ekranem*. Widzi on wady filmu współczesnego, dostrzega jego zgubny społecznie wpływ, brak artyzmu, zbytnią „gwiazdowość”... A jednak wierzy w możliwość zmian.

Chce reformą zacząć od początku, od najmłodszych — młodzieży szkolnej; chce ją nauczyć należytego patrzenia na film, wyrobienia artystycznego, kultury filmowej. Młodzież uczęszcza stale do kina — należy ją tylko odpowiednio ukształtować, wytłumaczyć, co jest złe, a co dobre w filmie, przeprowadzać z nią analizę oglądanych filmów. I wtedy wyrosnie z młodzieży pokolenie o pewnej kulturze filmowej, które nie będzie entuzjazmowało się takimi filmami jak obecne standardowe.

Jako konkluzję wysuwa autor szereg postulatów pod adresem władz szkolnych, uniwersyteckich i wychowawców:

NAUCZYCIELE POLONIŚCI:

1) Polecić uczniom prowadzenie dzienniczka filmów widzianych, jak prowadzi się dzienniczki lektur. Kontrolować je.

2) Na wzór wycieczek do teatru organizować wspólne wyprawy na znane filmy: omawiać je dyskusyjnie.

3) Zaznajamiać uczniów z historią i artyzmem filmu.

WŁADZE SZKOLNE:

1) Urządzać dla młodzieży pokazy arcydzieł filmowych z prelekcjami.

UNIWERSYTET:

1) Organizować lektoraty sztuki filmowej dla kandydatów na nauczycieli (zwłaszcza polonistów).

Zracjonalizowanie stosunku młodzieży do filmu leży w kompetencjach szkoły. Trzeba tylko zacząć. Na tym kończy autor broszurę.

Oczywiście wszystko słuszne. Akceptujemy całkowicie plany p. Lewickiego. Ale z drugiej strony zadajemy pytanie: kto ma to zrobić? Rozporządzenie wykonawcze do Ustawy Filmowej jeszcze się nie ukazało. W powodzi spraw ważniejszych utonąła mniej ważna sprawa funduszu filmowego — popierania artystycznej produkcji filmowej — wytworzenie nowego typu publicystyki filmowej.

Jeszcze niedawno pisałem pełen entuzjazmu, zapału, wiary w przyszłość polskiej kinematografii, wierzyłem, że nastąpił przełom, że już wkrótce wystraszymy z naszych ekranów strasznych *Frankensteinów*.

Dziś niestety widzę znów *Powrót Frankensteina*.

Może rzeczywiście — nie warto?

Może rzeczywiście lepiej będzie zostawić film kucharkom i paniusiom o twarzyczkach Greta lub Marleny i zrezygnować z filmu jako sztuki?

15 Klub Filmowy „Awangarda”.

## Odwieczny kołtun

Teodor Braude

[*Dekada*, 33/1935]

Mimo wszystko, co się mówi o płytkości i krótkowzroczności twórców współczesnego filmu, o ich wyłącznie kupieckim podchodzeniu do zagadnień sztuki filmowej, to jednak nie można zamykać oczu na fakt, że lwią część winy za upadek artystyczny i tematyczny filmów ponosi sama publiczność.

Smutne to, ale prawdziwe. Publiczność dostaje takie filmy, na jakie zasługuje. Wciąż słyszymy utyskiwania, że kina karmią nas kabaretowymi kiczami lub brukowymi romansami erotyczno-kryminalnymi, ale faktem jest, że jednak tylko te kicze właśnie mogą zrobić „kasę” i że wszystko, co odważa się poruszyć z ekranu jakies głębsze zagadnienie artystyczne czy społeczne — wszystko, co stanowi jakkolwiek wyłom w banalnej przeciętności — to bezapelacyjnie „leży” pod względem kasowym, to musi zginąć, zdławione absolutnym brakiem zrozumienia u bezmyślnej publiczności.

Nie pierwszy to raz w dziejach kultury stajemy przed zjawiskiem dławienia wszelkich śmielszych zapędów artystycznych, wszelkich poczynań nowatorskich przez tępy kwityzm intelektualny masy filistrów. Ten rozpanoszony kołtun nie toleruje niczego, co sprzeciwia się lub wyrasta ponad jego „paniedziejskie” dogmaty, klasyfikujące świat jak pokryte rodzinnymi „landszaftami” ściany jego mieszkania.

Ten wielogłowy kołtun, który płaci i wymaga, wszechwładnie narzuca swoją wyhodowaną w nieprzewietrzanych piernatach filozofię całej twórczości artystycznej — w pierwszym rzędzie filmowej.

On płaci i on wymaga. Wymaga, żeby go bawiono, tak lekko, pieszczołtliwie — tak, jak jego pradiadowie kazali się przed snem łechtaczki służącym w pięty. Wymaga, żeby mu coś miłego zaśpiewali, coś ładnego zatańczyli, coś dowcipnego powiedzieli, niech będzie i po zagranicznym, on wierzy na słowo tłumaczowi i zaśmiewa się, a kiedy mu to wszystko dają — wtedy wychodzi z kina zadowolony i kładzie się do łóżka w tym błogim przeświadczeniu, że go nie nabrali, że dostał to, za co zapłacił. A na drugi dzień pośle do kina kuzynkę i szwagra...

Ale niech tylko film odważy się odbiec od tego szablonu, niech wymaga choćby minimalnego wysiłku myślowego lub wyrazi jakiś głębszy problem społeczny — wówczas nasz poczciwiec staje się nagle tak strasznym, jak strasznym tylko rozwścieczony filister być potrafi.

Wtedy to pęka cienka skorupa jowialności i jak ze stęchłego jaja wylewają się całe potoki smrodliwej, a nienawistnej frazeologii.

„Żydowsko-masońska propaganda! Bolszewizm! Wolnomyślicielstwo! W ogóle jakieś idee! Gwałtu! Trzymaj złodzieja — a — a!...”

Tak wrzeszczy stugębny kołtun i stosuje najgroźniejszą sankcję, jaką można

zastosować do sztuki — bojkot. Nie pośle na ten film ani kuzynki, ani szwagra, znajomemu „gorąco” odradzi, a o sąsiadce, która film nieostrożnie pochwali, powie, że zawsze ją podejrzewał o różne idee i w ogóle warto by było dać znać do policji, żeby zwrócili uwagę...

W konsekwencji film „leży”. Właściciel kina pluje sobie w brodę, że raz dał się nabrać na „artystyczność”, i przysięga sobie na przyszłość nie dotykać niczego, co trąci „reneklerem”.

A wszystko dlatego, że film odważył się zaniepokoić zachwaszczony a smrodliwy bezruch tej stojącej wody, jaką jest „intelekt” jego królewskiej mości, niemiłościwie nam panującego kołtuna.

Toteż dopóki twórczość artystyczna będzie pozostawała pod terrorem tej masy bezmyślnych, zacofanych i pewnych siebie filistrów — dopóty żadne śmielsze poczynania, żadne pionierstwo artystyczne nie będzie sobie mogło zdobyć prawa obywatelstwa. Smutne to, ale prawdziwe!

Kołtuna, jak wiadomo, nie można leczyć — trzeba go ściąć!

## Film polski w ogniu krytyki. Kultura i koniunktura

Jerzy Bossak

[*Film*, 3/1939]

Gwiazdkowe numery „Filmu” mają już swoją ustaloną tradycję. Pękate, pompatyczne, tak samo dyrektorskie jak podpisy pod specjalnie dobraną świąteczną kolekcją artykułów. „Film” świąteczny ma nawet własną melodię: bardzo uroczystą, bardzo triumfalną i nasyoną krzepiącym optymizmem. Można by właściwie powiedzieć — nie „Film”, ale bal filmu polskiego, nie artykuły, ale po prostu toasty! Toast na cześć pionierów kinematografii krajowej. *Prosit!* Toast za pomyślność produkcji. Za zdrowie reżyserów. Scenarzystów. Techników. Wykonawców. Symfoniczna orkiestra zachwyków. Licytacja superlatywów. Każdy jest z czegoś ogromnie rad, każdy stoi na posterunku, i to koniecznie w służbie Wielkiej Idei. Każdy jest z czegoś dumny. Żadnych tarć. Żadnych zgrzytów. Niedociągnięcia? No tak, gdzież by ich nie było (jesteśmy przecież tylko ludźmi!), ale to nic — będzie lepiej! Harmonia, idylla, chciałoby się porwać z miejsca, zadzwonić w kieliszek i odśpiewać wzruszonym głosem: „Sto lat, sto lat...”

No i dlatego właśnie artykuł niniejszy do numeru świątecznego iść nie mógł. Skoro wszyscy się cieszą, nie wypada zgrzytać zębami. Co najwyżej można siedzieć cicho. Ale teraz, skoro jubel już ucichł, a koturny odstawiono do rekwizytorni, trzeba by może przypomnieć, że wśród tylu obsadzonych posterunków filmowych jeden pozostał samotny. Oczywiście skromniutki i — jak by to powiedzieć — mało wdzięczny. Mam mianowicie na myśli „posterunek” walki o kulturę filmową. Gdzieśmy właściwie tę walkę zapodziali w Roku Pańskim 1938, żegnanym notabene przez wszystkich chyba bez zbytniego żalu. Swoją drogą, nie była to

nigdy walka z prawdziwego zdarzenia, raczej partyzantka, strzelanie zza płota finansowane z domowych środków przy absolutnej obojętności czynników, którym czuwanie nad kulturą jest — tak by się przynajmniej wydawało — z obowiązku zlecone. Ostatecznie bowiem należy pamiętać, że kultura filmowa to nic tylko mniej lub więcej czujna cenzura, która wprawia w ruch nożyce, to w tym, to w innym interesie. Żeby pojąć znaczenie kultury filmowej, trzeba przede wszystkim zdać sobie sprawę z ogromu nieporozumień, jakich przedmiotem jest po dziś dzień kino i twórczość filmowa. Trzeba pamiętać o tym, że nawet wśród elity kulturalnej uchodzi kino — nie tylko z racji konkretnych osiągnięć, ale nawet w ogólności, ze względów natury zasadniczej — za mało wartościowy surogat prawdziwej sztuki. Wiemy wszyscy o społecznej doniosłości kina, które peryferiom wielkomiejskim zastąpiło lunapark, a może i szynk. Znamy również cywilizacyjne znaczenie filmu, który popularyzuje osiągnięcia kultury materialnej w taki sposób, w jaki nie czyniłaby tego najdoskonalej zorganizowana akcja propagandowa. Równocześnie jednak — i to jest fakt bezsporny — obniżyło kino w sposób dotkliwy poziom i wartość przeżyć artystycznych i rozładowało w dużej mierze zainteresowanie dla sztuki pełnowartościowej. Taką jest reakcyjna rola dzisiejszego kina, które wielomilionowym masom zastąpiło teatr i książkę. Z tych faktów wypływa postulat walki o film artystyczny, a walczyć o niego można nie przez jałowe wyrzekanie, nie przez pełne jadu i dyletanckiej lekkomyślności odsądzanie filmu od wszelkich możliwości artystycznych (a poza taką, jak się okazuje, wciąż jeszcze uchodzi za efektowną; nie dawniej jak przed kilkoma tygodniami czytelnicy wielkiego organu stołecznego mieli możliwość przeczytać pełne napastliwości i nieuzasadnionej pogardy uwagi o kinie, podpisane przez cenionego poetę, nowo obranego członka Polskiej Akademii Literatury) — ale przez planową i przemyślaną propagandę kultury filmowej. Bo walka o dobry film jest przede wszystkim walką o poziom widza. Wiemy wszyscy, że upodobania naszej publiczności nie nastroczają powodów do optymizmu. Wiemy również, jakie kryteria rządzą produkcją filmową. Skoro publiczność faworyzuje filmy na niskim poziomie, w takim razie żaden artykuł krytyczny, choćby nawet druzgocąco słuszny, nie będzie miał takiej wymowy jak sukces materialny kiczu, odsądzonego jednomyślnie od czci i wiary. Są to fakty, które zachowają ważność tak długo, jak długo podstawą produkcji przemysłowej będą ekonomiczne prawa podaży i popytu.

O tym trzeba pamiętać. Mimo to jednak niewielką ma dla kultury zasługę pięknoduch, który stając w obronie prawdziwej sztuki, wkłada całą pasję w walkę z kinem i zapewnia, że jest ono z natury rzeczy źródłem deprawacji smaku, wykładnikiem życia ułatwionego, rozrywką bezmyślną i jałową, której demokracyzm równoznaczny jest z obskurantyzmem i trywialnością. Film artystyczny istnieje bowiem na przekór literackim mimozom, które na sztuce filmowej znają się nie lepiej niż entuzjaści Frankensteinów i King Konga!

Sztuka filmowa nie ma tradycji ani dorobku krytycznego, ani nawet sposobów bezpośredniego wpływania na widza. Przed laty istniała w Warszawie placówka

(Stowarzyszenie Miłośników filmu Artystycznego „Start”) przejawiająca w tej dziedzinie żywą działalność kulturalną. Akcją swą stwierdził „Start” dobitnie, że film stać się może nie surogatem sztuki, ale źródłem jej poznania, masową szkołą kultury artystycznej. Na pokazach organizowanych przez „Start” skupiała się elita kulturalna stolicy. Organizowano również imprezy w kinach peryferyjnych, a wówczas widzami byli robotnicy, ci sami, którzy masową frekwencją w Teatrze Powszechnym stwierdzają dziś swój poważny stosunek do sztuki. Działalność „Startu” miała charakter awangardowy, wykazała bowiem rozległe perspektywy planowej propagandy kultury filmowej w Polsce. Ale „Start” zlikwidował się, entuzjazm nie wystarczy bowiem do prowadzenia czynnej akcji, a czynniki, którym na takiej działalności powinno być najbardziej zależeć, wykazały najdalej idącą obojętność. Powstała wówczas na odcinku walki o kulturę filmową próżnia, którą w kilka lat po tym usunąć zamierzała zorganizowana na gruzach „Startu” Spółdzielnia Autorów Filmowych. Pokazy zorganizowane przez Spółdzielnię w roku 1937, przyjęcie, z jakim spotkało się doskonale redagowane wydawnictwo SAF — [*f.a.*] *Film Artystyczny* — wszystko to dowiodło raz jeszcze, że tego typu działalność liczyć może na zainteresowanie szerokich rzesz widzów kinowych. Było to — jak już nadmienilem — w roku 1937. Po tym SAF przeweksłowała na inne tory i stanęła w rzędzie wytwórni produkujących filmy do użytku normalnych kin rozrywkowych. Spadku po „Starciu” nikt nie objął. Nastąpił rok martwej ciszy.

Ta cisza trwa. I dlatego dziś właśnie, kiedy milkną odgłosy noworocznych toastów, wypada postawić pytanie: czy naprawdę nikomu w Polsce nie zależy na tym, by masy uczęszczały do kin odpowiednio przygotowane? Czy nikt nie czuje się powołany do popierania rozwoju kultury filmowej w Polsce?

Trudno w to uwierzyć, ale nie ma u nas ani jednej placówki, która solidnie i bez błagi interesowałaby się kulturalnym i artystycznym znaczeniem kina. Na żadnej z wyższych uczelni nie wykłada się ani estetyki, ani socjologii filmu. Nawet w Wyższej Szkole Dziennikarskiej nie znalaziono miejsca na wykład o kinematografii. Sprawę powołania do życia specjalnej uczelni filmowej pogrzebano już od dawna. Może to nawet i lepiej, nie mamy dziś na to ani środków, ani w ogóle możliwości. Mimo to trzeba przecież pamiętać o tym, że w niedalekiej przyszłości stworzenie kadry filmowców polskich stanie się koniecznością. Co uczyniono, żeby się do tego zadania przygotować? Czy powstała jakaś komórka organizacyjna, która w przyszłości zajmie się stworzeniem — może nie szkoły filmowej, ale przynajmniej poważnego seminarium? Która czuwać będzie nad organizowaniem pokazów i wykładów przeznaczonych dla ludzi filmu i dla szerokiej publiczności?<sup>16</sup> A może ktoś gdzieś przemyśliwa nad stworzeniem

---

16 Dnia 18 bm. w lokalu Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego odbyło się zebranie Komisji Szkolnictwa Filmowego, powołane przez prezydium Rady Naczelnej. Obecni byli członkowie Komisji — delegaci: Zw. Producentów Filmowych, Stow. Realizatorów i Techników, Zrzeszenia Prod. Film. Krótkom. oraz Związku Dziennik. i Publ. Film. (Red.)

pisma, w którym niezależna krytyka filmowa mogłaby nareszcie zająć się sprawami wchodzącymi w zakres jej istotnych zainteresowań i obowiązków?

Cała rzecz w tym jednak, by podejść do sprawy poważnie i uczciwie, by zastanowić się nad istotnymi przyczynami tego stanu rzeczy, jaki ustabilizował się w produkcji polskiej. Trzeba się zdobyć na odwagę cywilną i przystępując do spraw poważnych, wyzwolić się od sugestii demagogicznych koniunktur. Kiedy się o tym mówi, dobrze odwołać się do obcego przykładu. Wiadomo, że film francuski wykazuje dziś najwyższe ambicje i najwyższe osiągnięcia sztuki filmowej. Nie można tego powiedzieć o filmie niemieckim. Bo też film francuski reprezentuje najżywotniejsze tradycje sztuki awangardowej, wysoki poziom kultury artystycznej, a przede wszystkim ducha wolności. W filmie niemieckim odnajdujemy równie chlubne tradycje, równie wysoki poziom kulturalny, wystarczyło jednak, by zbrakło ducha wolności, a już sztuka filmowa straciła poziom i rozmach. Nad tym zjawiskiem warto się zastanowić, pamiętając o tym, że aktywa, jakimi dysponuje film polski, są bez porównania mniejsze od niemieckich, a tym samym rezultat nieprzemyślanych posunięć może się stać jeszcze bardziej katastrofalny.

Tych kilka uwag o kulturze filmowej rzucam na stół w miesiąc niecały po noworocznym bankiecie. Sprowokują one być może dyskusję, której potrzeba daje się u nas odczuć nie od dzisiaj.

## Między „Startem” a TRFP

T. S. [Seweryn Tross?]

[*Orka na Ugorze*, 24/1938, s. 7]

W chwili, kiedy przed dziesięcioma laty rozpoczęło swą działalność nieistniejące już obecnie Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, pojęcie „film artystyczny” było czymś zupełnie nieznanym i niezrozumiałym dla inteligentniejszej nawet polskiej publiczności kinowej. Widz polski, oderwany w zupełności od ówczesnych poczynań awangardy niemieckiej, francuskiej, włoskiej czy skandynawskiej, nie zdawał sobie sprawy z tego, że to, co zwykle ogląda na ekranach, jest tylko namiastką sztuki kinematograficznej, nędzną obrazkową transpozycją lichej, tandetnej literatury czy oleodrukowej plastyki.

Ogłupiany wierutnymi bzdurami propagandy zachwalającej niewyszukanymi metodami swój „towar” filmowy, widz wierzył, że rzeczywiście Hollywood ze wszystkimi swymi gwiazdami i gwiazdoram reprezentuje sztukę filmową, jest wykładnikiem potrzeb wzrokowych człowieka xx wieku.

„Start” rozpoczął walkę z tego rodzaju sposobem podchodzenia do zagadnień filmu. Bogatemu filmowi amerykańskiemu przeciwstawił znacznie ciekawszy, acz w Polsce zupełnie niemal nieznan, film awangardowy. Umożliwił widzowi polskiemu obejrzenie jednego z najciekawszych obrazów produkcji francuskiej



reżyserii Sergiusza Eisensteina — *Romans sentymentalny*, pokazał reportażowy obraz awangardzisty holenderskiego Jorisa Ivensa — o produkcji żarówek Philips<sup>17</sup>, pokazał abstrakcyjne kreskówki — Fischingera, przedstawił prace polskiej awangardy — Cękalskiego, Jalu Kurka, Themersonów, Zarzyckiego i in. Ponadto wskazał, na przykładach obrazów Reného Claira — *Niech żyje wolność, 14 lipca, Milion*, [Juliena] Duviviera — *Halo Berlin!*, *Halo Paryż!*, Roberta Siodmaka: *Człowiek, który szuka swego mordercy*, Roberta Wiene — *Gabinet doktora Caligari*, niezwykle w owym czasie artystycznie ciekawych filmach sowieckich: [Wsiewołoda] Pudowkina, [Siergieja] Eisensteina, [Grigorija] Aleksandrowa, [Lwa] Kuleszowa, [Leonida] Trauberga — że nawet i tzw. „film rozrywkowy” może być artystycznym, może reprezentować wyższy poziom kultury czy intelektu.

Na seminaria filmowe „Startu” uczęszczali wszyscy niemal dzisiejsi niezależni publicyści filmowi, jak dr Stefania Zahorska, Jerzy Bossak, J[erzy]. B[onawentura]. Toeplitz, Seweryn Tross i in. Kształcili się tam i pracowali dzisiejsi członkowie Spółdzielni Autorów Filmowych: [Eugeniusz] Cękalski, A[leksander]. Ford, K[Kazimierz]. Haltrecht, W[anda]. Jakubowska, St[anisław]. Wohl, J[erzy]. Zarzycki.

Niestety jednak, po kilkuletnim okresie żywej działalności, która niewątpliwie przejdzie do historii filmu artystycznego w Polsce — „Start” upadł...

W parę lat po jego upadku powstała w Polsce organizacja, tym razem już nie propagandy filmu artystycznego, jaką był „Start”, lecz zrzeszająca faktycznych twórców filmowych — reżyserów, operatorów, muzyków itp. — Spółdzielnia Autorów Filmowych. Spółdzielnia Autorów Filmowych postanowiła wejść na rynek filmowy polski jako jednostka produkująca, niejako konkurentka dotychczasowych filmowych biznesmenów buszujących bezkarnie na krajowym rynku filmowym.

Pierwszymi poczynaniami spółdzielni były prace krótkometrażowe: *Trzy etiudy Szopena* [1937] Cękalskiego i Wohla, *Gore* [1937] Cękalskiego i Wohla, *Spotem* [1938] Forda i Wohla oraz *Przygody człowieka poczciwego* [1937] [Stefana i Franciszki] Themersonów.

Niezależnie od powyższego SAF, kontynuując dalej pracę rozpoczętą przed laty przez „Start”, zorganizował w r. 1937 trzy pokazy filmów awangardowych. Pokazy awangardy angielskiej dały nam możliwość zorientowania się w pracach współczesnych niezależnych filmowców angielskich — Lena Lye’a, twórcy ciekawego, niespotykanego w filmach „branżowych”, rozwiązania kolorystycznego obrazu, oraz reportażystów — [Basila] Wrighta, Paula Rothe i in.<sup>18</sup> Olbrzymią historyczną wartość posiadał pokaz dawnej awangardy francuskiej; widzieliśmy na nim słynny w dziejach kinematografii artystycznej *Entr’acte* [1924] — Reného Claira, abstrakcyjne obrazy [Henriego] Chomette’a, Fernanda Légera, Mana Raya<sup>19</sup>.

---

17 *Symfonia przemysłowa*, 1931.

18 7 marca 1937 r.

19 22 marca 1937 r.

Spółdzielnia Autorów Filmowych, zapatrzona w istniejące obecnie w Anglii stowarzyszenia filmu artystycznego posiadające kontakt z 5 milionami widzów za pośrednictwem kin prywatnych i szkół, związków zawodowych, prasy niezależnej, postanowiła w swych pierwotnych zamierzeniach w ten sam sposób oddziaływać na widza polskiego.

W numerze I „f.a. Filmu Artystycznego”, organie Spółdzielni Autorów Filmowych, czytamy m.in. w programowym artykule p. E. Cękałskiego<sup>20</sup>:

Odrodzenie filmu stać się może faktem jedynie w wypadku wytworzenia nowego społeczeństwa widzów kinowych. Jeśli film dotrze do szkół, do organizacji oświatowych i zawodowych. Na tym terenie wychowa się nowy typ widza, a widz ten pośrednio oddziała na zmianę frontu w przemyśle. Sensacje i brukowe wzruszenia będą musiały ustąpić miejsca społecznemu użytkowaniu wspaniałego wynalazku kina. Ten punkt widzenia jest aktualny nie tylko w Anglii. Nie oglądając się na oficjalny przemysł filmowy, tworząc filmy eksperymentalne, organizując pokazy prac naszych kolegów zagranicznych, rozpoczynając publikacje i wydawnictwa, staramy się o realizowanie haseł nowej awangardy na terenie filmu polskiego.

Z żalem stwierdzić musimy, że SAF nie zastosował się do wysuwanych przez siebie postulatów. Zrealizowany przez Spółdzielnię film *Strachy* według powieści [Marii] Ukniewskiej stanowi w gruncie rzeczy pewien miły ukłon naszej awangardy w stronę tej samej niewyrobionej kulturalnie publiczności filmowej, przeciwko której tylokrotnie ciskano gromy na wieczorach dyskusyjnych „Startu” czy w publikacjach SAF-u.

Ze słów tych nie należy bynajmniej wnioskować, że jesteśmy przeciwnikami realizowania przez SAF filmów pełnometrażowych przeznaczonych dla masowej publiczności. Zbyt wiele znamy przykładów, że film masowy może być obrazem artystycznym, abyśmy mogli wysuwać tego rodzaju zarzuty. Przykro jest nam jednak, że pierwszy pełnometrażowy obraz Spółdzielni Autorów Filmowych, reprezentant polskiej niezależnej myśli filmowej, nie odbiegł swym charakterem, zasięgiem tematycznym od normalnego, przeciętnego standardu filmu krajowego.

Sentymentalna, kiczowata scenka, w której Linka popełnia samobójstwo — zapatrzona w białą suknię ślubną i mirtowy wianuszek — powinna stanowić ostrzeżenie, aby przy następnych filmach Spółdzielni nie kroczone zbyt pochopnie po drogach utorowanych dla publiczności przez *Wrzos* czy *Gehennę*. Wierzymy, że tak jednak nie będzie, członków Spółdzielni Autorów Filmowych znamy bowiem nie od dzisiaj, znamy ich prace w dziedzinie krótkiego metrażu, znamy ich publikacje, pamiętamy ich z okresu „Startu”.

W nr. 5 *Orki na Ugorze* p. E. Cękałski pisał:

Publiczność chodzi [jednak dalej] do kina i płacze na Trędownatej, i śmieje się na Bolku i Lolku. Produkcja filmowa nie odczuwa potrzeby zmiany polityki. Film musi być sensacją, musi grać ciągle ten sam zespół aktorów — dobrych w teatrze — bardzo nieraz słabych na ekranie. „Elita” odsuwa się z pełną wyższości pogardą — nie piszmy o filmie, nie chodźmy

---

20 Cękałski Eugeniusz, „Nowe drogi rozwoju kina”, f.a. *Film Artystyczny*, nr 1 (styczeń—luty 1937): 4—7.

do kina, zostawmy tę sprawę, jak jest. Nie ma na nią widocznie żadnej rady. Przepaść między filmem a inteligencją pogłębia się...<sup>21</sup>.

Są to słowa, które obowiązują, obowiązują Spółdzielnię Autorów Filmowych do usunięcia przepaści...

Tej przepaści nie usunie bowiem założone niedawno Towarzystwo Rozwoju Filmu Polskiego. Do organizacji tej nie mamy zaufania, mimo że w jej statucie znajdujemy formułę: „Celem Towarzystwa Rozwoju Filmu Polskiego jest pogłębienie znajomości spraw filmowych w Polsce i rozwoju kinematografii polskiej, w szczególności zaś tworzenie dla polskiej produkcji warunków pracy umożliwiających jej spełnianie zadań narodowych, kulturalnych i estetycznych, ciężących na współczesnej kinematografii, tudzież nad wychowawczą wartością filmów wyświetlanych w Polsce” — przypuszczamy bowiem, że są to słowa, puste słowa, którymi tak często i niepotrzebnie szafuje się przy łada okazji.

We władzach Towarzystwa Rozwoju Filmu Polskiego nie widzimy tych, od których moglibyśmy oczekiwać rzeczywistej pracy dla podniesienia poziomu artystycznego filmu polskiego. Wśród członków zarządu i założycieli tej organizacji są politycy ozonowi, jest prezes organizacji producentów filmowych, tych samych producentów, którzy filmowi polskiemu nadali smutny dotychczasowy charakter, jest reżyser znany ze swych kosztownych i nieudanych filmów, jest paru aktorów, parę osób ze świata literackiego — nie ma natomiast ludzi z filmu — filmowców artystów.

Poza nawiasem tej organizacji są najzdolniejsi polscy publicyści filmowi, jak np. p. St[efania]. Zahorska, B[olesław]. W[łodzimierz]. Lewicki, J[erzy]. Bossak i inni; nie ma w niej twórcy najlepszych filmów polskich: *Dziewcząt z Nowolipek*, *Młodego Lasu* czy *Granicy*, nie ma w niej teoretyków kina, jak K[arol]. Irzykowski czy K[azimierz] Haltrecht. I dlatego nie mamy zaufania w szczerłość „artystycznych” intencji Towarzystwa Rozwoju Filmu Polskiego.

Sprawa polskiej kultury filmowej to nie tylko kwestia przesunięcia zysków z jednej kieszeni do drugiej.

Nie rozumieją tego jednak „politykierzy” lub spece od rozwiązywania zagadnień kultury i sztuki za pomocą „ośrodków dyspozycyjnych”...

Na przekór czasom dzisiejszym twierdzimy, że dla powstania zrębów nowej polskiej kultury filmowej potrzebny jest nowy, niezależny, apolityczny „Start”.

---

21 Cękański Eugeniusz, „O kulturę filmową”, *Orka na utorze*, nr 5a (1938).



# Aneks 1.

## Lista członków „Startu” (według zeszytu składek z 1933 roku)

---

Lista poniższa, przedrukowana za *Kwartalnikiem Filmowym* z 1961 roku (nr 1) uwzględnia tylko członków „Startu” z 1933 roku, którzy w tym okresie płacili składki. Nie uwzględnia natomiast członków „Startu” z innych lat oraz licznych sympatyków i osób współdziałających z organizacją, mieszkających w Warszawie lub w innych miastach. W klamrach podano późniejsze brzmienia nazwisk niektórych członków „Startu”.



**A**

Abramska Janina,  
Askenazy Janina,  
Askus Zygmunt,  
Asterblum Zygmunt,

**B**

Babic Alina,  
Bachrach Aleksander,  
Baczyński Szczepan,  
Barchasz Al.,  
Barska Michalina,  
Bejtman Wincenty,  
Berezowska Eleonora,  
Berezowska Maria,  
Białostocka Jagoda,  
Bibrowski Mieczysław,  
Biernacka Jadwiga,  
Biernacka Halina,  
Binkowski Józef,  
Birger Naum [Bossak Jerzy],  
Birenbaum Michał,  
Bebesko Jan,  
Beck Jerzy,  
Bołtuc Henryk,  
Bratman Zdzisław,  
Brokman Alicja,  
Brun Władysław,

Buczkievicz Witold,  
Byrski Eugeniusz,

**C**

Cękańska [Faksowa] Janina,  
Cękański Eugeniusz,  
Cichocka Rena K.,  
Cichocki Tadeusz,  
Czarnecki Henryk,  
Czerniowska-Szwarcowa Maria,  
Dewik Olgierd,  
Dłuska [Miłoszowa] Janina,  
Durkówna Mirosława,  
Diehl Maryla,  
Drażkiewicz H.,

**E**

Eile Marlan,  
Einstein Ludwik,  
Estryń Anatol,

**F**

Fajner Mieczysław,  
Forbert Adolf,  
Ford Aleksander,  
Ford Olga,  
Frankówna Bella,  
Frojndówna [Protowa] Halina,  
Futterman Rysia,

**G**

Gajewski Stanisław,  
Gautrówna Halina,  
Gajewski Wacław,  
Gieleżyńska Anna,  
Gietling Jerzy,  
Glatt Marian,  
Goldblum Jadwiga,  
Golde Wanda,  
Goldstein Aleksander,  
Goldziak Sonia,  
Garwic Henryk,  
Grünberg Justyna,  
Grabowski Zygmunt,  
Grodzicki Witold,  
Gurewicz Mojżesz.  
Grycendler Ignacy,  
Grynsztajn Samuel,  
Glezer Aron,

**H**

Hallon Izabella,  
Haltrecht Kazimierz,  
Heymanowa Stefania,  
Hercberżanka Fryne,  
Hertz Alicja, Hertz Al.,  
Hoppe Roman,  
Horecka Nelly,  
Horecka Zofia,

**J**

Jakubowska Wanda,  
Jodłowski Jerzy,

Judtówna Halina,  
Jędrzejewska Anna,

**K**

Kaliska Maria,  
Kalkis-Steff. W.,  
Kapliński Jerzy,  
Keller Juliusz,  
Kezner Władysław,  
Kiersnowski Ryszard,  
Kleńska Edwarda,  
Kłosoniak J. F.,  
Kniażewska Nina,  
Kott Jan,  
Kon Adam,  
Kon [Sawicka] Irena,  
Kon Maria,  
Końskowolski J.,  
Końskowolska M.,  
Końskowolski B.,  
Koper St. An.,  
Korn Tadeusz,  
Kranc Kazimierz,  
Kraszewski Paweł,  
Krausharówna T.,  
Kronenberg Artur,  
Kromylberg Jakub,  
Kulesza Władysław,  
Kuzmienko Włodzimierz,

**L**

Lacher Jerzy,  
Ładoszowa Wanda,



Landau Henryka,  
Landau Adam,  
Landau Jadwiga,  
Łazowertówna H.,  
Lehr Michał,  
Leslauer Wanda,  
Libin Antoni,  
Lipszyc Stefania,  
Lewandowski Roman,  
Lipszyc Abraham,  
Lukrec Kazimierz,  
Łomakowski A.,  
Luksemburg Stanisław,  
Łubowa Zofia,

## **M**

Mackiewicz Mieczysław,  
Maksymowicz Al.,  
Monkiewicz Al.,  
Moszkowski Kazimierz,  
Matywiecki Menasja,  
Mazeraki Maria Jadwiga,  
Medres S. Al.,  
Mendelsohn Chaim,  
Meyer Jan,  
Meyer Stefan,  
Michalski Józef,  
Michalska Jadwiga,  
Michałowski Jerzy,  
Mierzejewska Stanisawa,  
Migot Dariusz,  
Miller Amelia,  
Milenband Jerzy,

Minoraki Aleksander,  
Mozes Róża,

## **M**

Popiel-Modzelewska E.,  
Moniuszko Irena,  
Morawska Irena,  
Mrozik Bogusław,

## **N**

Najfeld Lola,  
Najfeld Azja,  
Nazewski Edmund,  
Naruszewicz Tadeusz,  
Nasielski Adam,  
Natanson Józef Paweł,  
Nowakowska Jaga (Boryta),  
Nowicki Andrzej,  
Nowiński Tadeusz,  
Nychowski Zygmunt,

## **O**

Odrzywolska Paulina,  
Orenburg Józef,  
Ostrzycki Stanisław,  
Osuchowska Eugenia,  
Oświęcimski Czesław,

## **P**

Padwianka Wiera [Wanda Padwa-  
-Bachrachowa],  
Pajewski Wiesław,  
Palukiewicz Konstanty,

Perski Ludwik,  
Pietkun Aleksander,  
Piotrowski Mieczysław,  
Piotrowski Edmund,  
Płuszczewski Witold,  
Possart Jadwiga,  
Preszburgier Mieczysław,  
Przepiórski Jerzy,  
Pietryk Teodor,

## **R**

Rabinowicz Mieczysław,  
Radoński Jan,  
Radzanowicz Gabriel,  
Rajnfeld Fabian,  
Reicher Maksymilian,  
Reicherowa Róża,  
Rossińska-Reichman W.,  
Rozenfarb Józef,  
Rozen Henryk,  
Rozenstein Gustawa [Maria Sten],  
Różański Jerzy,  
Rubinstein Naftali,  
Rudörfer Józef,  
Rychter Mieczysław,

## **S**

Salapski Jerzy,  
Sieciński Henryk,  
Sobieska Eugenia,  
Sosnowski Waclaw,  
Staniecka Zofia,  
Staniecki Edward,

Stefański Stefan,  
Stenclówna Hanna,  
Stobnicki Stanisław,  
Strancman Jan,  
Szajerówna Halina,  
Szantyr Wincenty,  
Szemplińska Elżbieta,  
Szeskin Łazarz,  
Szejlerzanka Irena,  
Szerer Krystyna Monika [Dunin-  
-Kempliczowa],  
Szober Wojciech,  
Szołowski Karol,  
Szpigelstein Seweryn,  
Sztark Irena,  
Szytcer Mieczysław,  
Szubska Irena,  
Szulkin Michał,  
Szymanowska Zofia,  
Szymanowski Antoni,  
Szymielewicz Al.,  
Szwarc Olgierd,

## **T**

Telakowska Wanda,  
t'Felt Stefania [Stefania Meyer], Toe-  
plitzówna Jadwiga,  
Toeplitz Jerzy,  
Tomaszewski Leonard,  
Trzaskowski Antoni,

## **W**

Wajnholc Halina,

Wajsberg Bela,  
Walicka Irena,  
Wasserman Alina,  
Wasiutyński Jeremi,  
Weingott Tadeusz,  
Werfel Gustaw,  
Wertenstein Ludwik,  
Wertheim Bronisław,  
Wertheim Stanisław,  
Wesołowska Jolanta,  
Wesołowski Jan,  
Wilder Jan Antoni,  
Witkowska Barbara,  
Wohl Stanisław,  
Wojciechowski Jan,  
Wolberg Mateusz,  
Woźniakówna M.,  
Wróbel Stanisław,  
Wyszomirski Jan,

## **V**

Veith Julien,  
Veith Bronisław,

## **Z**

Zarębska Wacława,  
Zdanowska Maria,  
Zelcer Feliksa,  
Zienkowicz Władysław,

## **Ż**

Żurkowska Maria,  
Żytomirski Eugeniusz.



# Aneks 2.

## Diariusz „Startu” 2.0

---

Podstawę dla niniejszego zestawienia stanowi opracowany przez Leszka Armatysa „Diariusz »Startu« (szkic wstępny)”, opublikowany w zweryfikowanej wersji w *Kwartalniku Filmowym* w 1961 roku (nr 1). Kalendarium to nie zawiera odniesień do konkretnych źródeł informacji faktograficznych, co ogranicza jego użyteczność dla naukowych badań historycznych. Dlatego wydarzenia ujęte w „Diariuszu »Startu« 2.0” autor próbował powiązać z dostępnym materiałem archiwalnym. Mając trudniejszy niż przed laty dostęp do źródeł, nie zawsze się to udało, ale natrafiono też na kilka wzmianek, które nie zostały wcześniej wykazane. Zestawienie zawarte w „Diariuszu »Startu« 2.0” nadal należy traktować jako nieostateczne.



## 1930.07

W mieszkaniu Cękalskich odbyło się zebranie założycielskie 10 wymaganych prawnie członków założycieli. Uczestnicy: Eugeniusz Cękalski, Janina Cękalska, Janina Dziarnowska, Wanda Jakubowska, Tadeusz Kowalski, Henryk Ładosz, Hanna Tołwińska, Stanisław Tołwiński, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki.

Lemann J., *Eugeniusz Cękalski*, Muzeum Kinematografii, Łódź 1996, s. 36. Nie wskazano pierwotnego źródła informacji.

## 1930, jesień

Zamknięte wieczory dyskusyjne w Instytucie Filmowym przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Spotkania były poświęcone m.in.: filmom *Symfonia Wielkiego Miasta*, *Gabinet doktora Caligari*, *Samotni*; rozwojowi sztuki filmowej (do niesprecyzowanych filmów z 1915 roku); filmom Maxa Fleischera; filmowi *Marynarz słodkich wód*. Pierwsza siedziba Stowarzyszenia: ul. Lwowska 9 m. 2.

Toeplitz, Jerzy. „Z działalności towarzystwa »Start«”. *Kurier Polski*, nr 314 (16 listopada 1930): 10; „START”. *Kino*, nr 34 (24 października 1930): 7; „Nowa placówka filmowa”. *Fala*, nr 1 (styczeń 1931): 30.

## 1931.04.22

„Sztuka filmowa pod młotem ignorancji” w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu Polonia. Obecni: szef cenzury płk Leon Łuski i delegat Departamentu Sztuki prof. Feliks Wojcicki oraz delegaci Ministerstwa Przemysłu i Handlu, a także Anatol Stern, Antoni Słonimski i Leo Belmont.

„Triumf nożyc cenzorskich nad bezbronną taśmą filmową”, *Nowy Kurier*, nr 99 (30 kwietnia 1931): 5; T. Ch., „Nareszcie zainteresowano się polską produkcją filmową”, *Gazeta Handlowa*, nr 98 (30 kwietnia 1931): 3.

## 1931.08.14

Rejestracja pod nazwą „Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego” w skrócie „Start” pod numerem BP.III-163/3I-1474.

„Wykaz Stowarzyszeń i Związków Zarejestrowanych w Komisariacie Rządu m. st. Warszawy”, *Warszawski dziennik wojewódzki dla obszaru m. st. Warszawy*, nr 38 (1931): 353.

## 1931, jesień [?]

Walne zgromadzenie wybrało pierwszy zarząd stowarzyszenia na dwuletnią kadencję. Prezes: Eugeniusz Cękański, wiceprezes: Jerzy Toeplitz, sekretarz: Władysław Brun, skarbnik: Wanda Jakubowska. Brak dokładnej daty w zgromadzonym materiale źródłowym.

„Start”, *Awangarda*, nr 9 (12 września 1933): 3.

## 1931.12.19

Pokaz w Łodzi zorganizowany przez Jerzego Bossaka o 23:30 w kinie Corso. Program: *Romans sentymentalny*. Powtórka w niedzielę o godz. 11:30.

„Dziś — seans filmu artystycznego”. *Ilustrowana Republika*, nr 347 (19 grudnia 1931): 6.

## 1931.12.06 [08?]

Poranek filmowy w kinie Stylowy: *Człowiek, który szuka swego mordercy*, *Romans sentymentalny*; o celach „Startu” i charakterze pokazów mówił Władysław Brun; frekwencję oceniono jako bardzo dobrą.

„Hallo Hallo! Miłośnicy kina”, *Kino*, nr 49 (6 grudnia 1931): 3; 1 [Jerzy Toeplitz] J. B. T., „Pokaz »Startu«”, *Kurier Polski*, nr 341 (13 grudnia 1931): 5.

## 1932.02.10

Dyskusja „Film polski przed sądem niezależnej opinii” w Polskim Klubie Artystycznym poświęcona filmom: *Krwawy wschód*, *Dziesięciu z Pawiaka*, *Straszna noc*, *Cham*, *Bezimienni bohaterowie*, *Ułani*, *Ułani, chłopcy malowani*. Wprowadzenie wygłosił Michał Orlicz, o scenariuszach wypowiedział się Jerzy Toeplitz, o realizacji Władysław Brun, o stronie dźwiękowej Mateusz Gliński, o montażu Eugeniusz Cękański, o technikalach Jerzy Zarzycki.

„Film polski pod sądem niezależnej opinii”. *Kurier Polski*, nr 38 (7 lutego 1932): 5; „Dyskusja o polskim filmie”. *Kurier Warszawski*, nr 40 (9 lutego 1932): 4; Toeplitz, Jerzy. „Brak talentów, czy brak pieniędzy?”. *Kurier Polski*, nr 45 (14 lutego 1932): 5.

## 1932.02.21

Pokaz konfrontacyjny w kinie Stylowy pt. „1915—1931”: film rosyjski z 1915 r., *Silniejszy niż miłość*, *Symfonia przemysłowa* [brak daty w źródle].

„Co wyświetlano na prywatnych pokazach”. *Kino*, nr 11 (13 marca 1932): 2.



## 1932.03.02

Dyskusja „Sztuka filmowa w kleszczach businessu” w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego, godz. 20:00. Drugi wieczór dyskusyjny. Obecni: Władysław Skoczyła oraz Józef Relidziński, nowy szef Centralnego Biura Filmowego. Zagajenie: Eugeniusz Cękański; Jerzy Toeplitz „zajął się kwestią realizacji, wykazując złą wolę polskiej produkcji w związku z filmem artystycznym”. Wanda Jakubowska opowiedziała o uwarunkowaniach produkcji filmów krótkometrażowych; Władysław Brun omówił dwa mechanizmy cenzorskie: oficjalną cenzurę państwa i autocenzurę przemysłu filmowego; Jerzy Gietling omówił zależność krytyki prasowej od reklamy.

„Sztuka filmowa w kleszczach businessu”. *Kino*, nr 11 (13 marca 1932): 11.

## 1932.03.20

Poranek filmowy z pokazem *Gabinetu doktora Caligari* w kinie Stylowy.

„Czy słyszeliście, że...”. *Kurier Polski*, nr 73 (13 marca 1932): 5.

## 1932.04

Plany organizacji pokazu w Lublinie we współpracy z Józefem Łobodowskim. W zamierzeniach wyświetlenie *Romansu sentymentalnego* i *Symfonii przemysłowej*. Pokaz miał odbyć się staraniem warszawskiego towarzystwa miłośników sztuki filmowej „Start” i redakcji lubelskiej „Trybuny”. Do pokazu nie doszło.

„Noty. W bieżącym miesiącu...”. *Trybuna*, nr 3 (1932): 32; „Pro domo sua”. *Trybuna*, nr 4 (maj 1932): 24.

## 1932.11.12

Walne zgromadzenie. „W dyskusji poruszono sprawę rozszerzenia działalności »Startu« na teren związków zawodowych. Dokonano częściowego wyboru do Zarządu »Startu«: miejsce ustępującej p. Wandy Jakubowskiej wszedł Alfred Maksymowicz. W zarządzie pozostali: Eugeniusz Cękański (prezes), Jerzy Toeplitz (wiceprezes) i Władysław Brun (sekretarz zarządu) oraz członkowie przez Zarząd dokoopotowani: pp. Haltrecht (kierownik sekcji laboratoryjnej) i Jerzy Gietling (sekretarz stowarzyszenia). Komisja rewizyjna: Aleksander Ford, Józef Bińkowski, Stanisław Wohl. Zarząd Stowarzyszenia postanowił prowadzić celową akcję propagandową, ogłaszając co dwa miesiące nowe zwężłe hasło swej działalności. Takim hasłem na grudzień i styczeń r.b. są słowa: »Walczymy o film użyteczny!«. Lokal Stowarzyszenia: ul. Krakowskie Przedmieście 5 m. 2”.

„Zebranie »Startu«. Kino, nr 47 (20 listopada 1932): 13.

„Towarzystwo »Start« na nowych drogach”. *Głos Stolicy*, nr 80 (27 listopada 1932): 3.

## 1932.12.09

Wieczór dyskusyjny pod hasłem: „Walczy o film użyteczny”, połączony z pokazem filmu *Bezdomni*; w programie: zagajenie — Aleksander Ford (jako reżyser *Legionu ulicy*); w dyskusji m.in. obiecali wziąć udział: Władysław Broniewski, Antoni Słonimski, Andrzej Strug, Aleksander Zelwerowicz, Bruno Winawer, prof. Władysław Tatarkiewicz. Lokal Klubu Urzędników Państwowych. Piątek godz. 19:00. Wstępnie planowano tę dyskusję urządzić 30 listopada w sali Towarzystwa Higienicznego.

„Dyskusja o »Bezdomnych«. *Express Poranny*, nr 341 (8 grudnia 1932): 4; „Czy słyszeliście, że...”. *Kurier Polski*, nr 349 (18 grudnia 1932): 5. „Towarzystwo »Start« na nowych drogach”, 3.

## 1932.12.11

Poranek dyskusyjny „Czy kino jest tylko rozrywką?/Po co chodzimy do kina?” na terenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej urządzony we współpracy ze Stowarzyszeniem Szklane Domy. W programie prelekcja, pokaz *Symfonii przemysłowej* oraz dyskusja. „W dyskusji podnoszono sprawę »filmu użytecznego« w sensie podobnym do przebiegu dyskusji o »Bezdomnych«”.

„Po co chodzimy do kina?”. *Głos Stolicy*, nr 101 (18 grudnia 1932): 7; „Czy kino jest tylko rozrywką?”. *Życie W.S.M.*, nr 12 (1932): 8.

## 1932.12.30

Protektorat „Startu” nad premierą filmu *Nocne sądy* w kinie Atlantic (tematem filmu była sprawa korupcji w sądownictwie amerykańskim); „Nad premierą filmu protektorat objęło Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego »Start«, uważając, że kulturalna publiczność poprzez powinna tak wartościowy, tak tematowo, jak i formalnie, film. W imieniu »Startu« krótkie przemówienie o filmie użytecznym wygłosił red. Władysław Brun”.

J. B. T., [Jerzy Toeplitz]. „Na naszych ekranach. »Nocne sądy« (Atlantic)”. *Kurier Polski*, nr 4 (4 stycznia 1933): 7.

## 1933.01.26

Wieczór dyskusyjny „Polski grajdołek filmowy” o filmach poprzedniego sezonu 1932/33, godz. 19:30, sala Klubu Urzędników Państwowych. Dyskusji poddano *Księżnę Łowicką*, *Głos pustyni*, *Białą truciznę*, *100 metrów miłości*, *Biały ślad*, *Pałac na kółkach*, *10% dla mnie*. O filmie użytecznym opowiedzieć miał Eugeniusz Cękański, o tematyce Jerzy Gietling, reżyserii Wanda Jakubowska, dźwiękowi poświęcił słowo Jerzy Toeplitz, a technice Stanisław Wohl. Chodziło o miasto, w którym stacjonuje pułk w filmie *Ułani, ułani, chłopczy malowani*.

„Dwie imprezy »Startu«”. *Kino*, nr 5 (29 stycznia 1933): 3; *Kurier Polski*, nr 21 (22 stycznia 1933): 6.

### 1933.01.29

Poranek filmowy, kino Europa/Adria, godz. 12:00. Wstęp na karty wstępu do odebrania w lokalu „Startu”, ul. Krakowskie Przedmieście 5 m. 5 lub w dzień pokazu w kinie. Program: *Halo Berlin!*, *Halo Paryż!* (przedpremierowy) oraz *Europa* Themersonów. Wstęp na zaproszenia.

„Dwie imprezy »Startu«”. *Kino*, nr 5 (29 stycznia 1933): 3; *Kurier Polski*, nr 21 (22 stycznia 1933): 6.

### 1933.02.12

„Sześć gwiazd na jednym poranku filmowym”, niedziela godz. 12, kino Majestic. „Na wesołym pokazie popisywać się będą w najlepszych swych kreacjach sławy amerykańskich i europejskich ekranów: uwodzicielska Betty Boop, oszałamiająca Mickey Mouse, stuprocentowy mężczyzna Bimbo, najpiękniejszy amant filmowy Florek, czarujący Pietrek i przemiły Coco”. Ponadto kolorowa groteska rysunkowa z „króla jazzu”, pierwszy dodatek dźwiękowy Fleischera i dodatek rysunkowy „dawnych, dobrych, niemych czasów”. Wstęp i zł.

„Sześć gwiazd na jednym poranku filmowym”. *Kurier Polski*, nr 42 (11 lutego 1933): 8.

### 1933.02.26

„»Chaplinada«, niedziela, godz. 12:00 w kinie Majestic. Dla uczczenia dwudziestolecia pracy twórczej. Program: dwuaktówki serii Keystone, *Essenay* i *Mutual*, nieznanym film *Chaplin jako torreador* (parodia *Carmen*) i fragmenty z *Brzdąca*. Pokaz poprzedzi słowo wstępne Eugeniusza Cękałskiego i recytacja wierszy Henryka Ładosza. Bilety 1 zł do nabycia w lokalu »Startu« i w dniu pokazu”. [W kolejnym numerze z 26.02 duży artykuł Jubileusz Chaplina, s. 6]

„Chaplinada”. *Kurier Polski*, nr 56 (25 lutego 1933): 8.

### 1933.03.07

Poranek w kinie Palace. Niedziela, godz. 12:00. Wstęp: 1 zł. Program: *Ekstaza; Próba generalna*. „Prosimy o punktualne przybycie celem uniknięcia natłoku”.

„«Ekstaza». Poranek filmowy »Startu«”. *Kurier Polski*, nr 124 (6 marca 1933): 8.

### 1933.03.26

Poranek „Krótki metraż”, program: *Nad ranem* Forda, *Pędzel i dłuto*, *Bal Zarzyckiego* i *Kowalskiego*, dodatek Paramountu *Pogrzeb prezydenta Doumera*, *Symfonia morza* + dwa filmy muzyczne: uwertura do *Wilhelma Tella* i *Tańce węgierskie*.

St. H. [Stefania Heymanowa]. „»Krótki metraż« — poranek »Startu«”. *Kino*, nr 15 (9 kwietnia 1933): 2. „Poranek filmowy »Startu«”. *Robotnik*, nr 108 (26 marca 1933): 8.

### 1933.04.08

Pokaz w Łodzi. Główną atrakcją *Europa* i *Nad ranem*, *Buty*, *Pędzel i dłuto* i, dodatkowo, dwa filmy dokumentalne (francuski i amerykański). Godzina 23, sobota. Powtórka następnego dnia. Pokaz filmowy o godz. 11 w kinie Corso.

„Dziś — 6 filmów awangardy”. *Ilustrowana Republika*, nr 98 (8 kwietnia 1933): 8.

### 1933.04.13

„Wieczór dyskusyjny „Sąd nad filmem amerykańskim” w teatrze Ateneum, godz. 19:30. Porządek: 1) historia sztuki filmowej i przemysłu filmowego w Ameryce, 2) oskarżenie filmu amerykańskiego, 3) obrona, 4) wolna dyskusja — sąd publiczności”.

„Sąd nad filmem amerykańskim”. *Kino*, nr 16 (16 kwietnia 1933): 2.

### 1933.04.23

„Festiwal René Claira. »Start« objął protektorat nad imprezą złożoną z poranka filmowego (23.04, godz. 12:00, kino Światowid), program: *14 lipca*, *Pod dachami Paryża*, *Niech żyje wolność*, wstęp: 1 zł, oraz wieczoru dyskusyjnego o twórczości Claira [zapowiadanego na 26.04, godz. 20:00, sala Towarzystwa Higienicznego, prawdopodobnie przełożonego]”. Impreza promująca wprowadzenie na ekran filmu *14 lipca*.

„Festival René Claira”. *Kurier Polski*, nr 110 (22 kwietnia 1933): 8.

### 1933.04.30

Poranek filmowy z projekcją filmów Reného Claira *Milion* i *14 lipca*. „Oba filmy w całości”. Przed porankiem referat o *Milionie*, po poranku ogłoszenie terminu wieczoru dyskusyjnego o Clairze.

„Poranek »Startu«”. *Robotnik*, nr 144 (28 kwietnia 1933): 6.

### 1933, kwiecień

Powstanie spółdzielni „Krağ” i przygotowania do realizacji ekranizacji *Czarnych skrzydeł* (Cękałski, Jakubowska, Wohl), zapowiedzianych jako „pierwszy film w Polsce realizowany w kolektywie”.

„Czy wiecie, że...”. *Kino*, nr 18 (30 kwietnia 1933): 2.

### 1933.05.25

Pokaz *Symfonii przemysłowej*, *Romansu sentymentalnego* i *Europy* we Lwowie. Prelekcja Bolesława W. Lewickiego „Film artystyczny”.

„Atrakcyjna impreza filmowa we Lwowie”. *Gazeta Lwowska*, nr 139 (22 maja 1933): 6; bwl [Bolesław W. Lewicki]. „Z ekranu. Pokaz filmów awangardowych”. *Słowo Polskie*, nr 144 (27 maja 1933): 4.

### 1933.10.13

Wieczór dyskusyjny w środowisku robotniczym; program: Czerwiec, Małygin, Kawalkada; odczyt pt. „Co daje kino?” — Stanisław Ostrzycki.

„Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 17 października 1933. FilMOTEKA Narodowa—Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.

## 1933.10.15

Poranek w kinie Arena (Gmach Cyrku). Niedziela, godz. 12:00. Program: *Niepotrzebne dziecko*, *Ziemia pragnie*. Idea: „Dwa doskonałe filmy w jednym programie po najniższej cenie”. Bilety: 90 gr.

„Pokaz filmowy stowarzyszenia »Start«”. *Kurier Polski*, nr 283 (15 października 1933): 10.

## 1933.11.05

W kinie Splendid poranek pt. „Film polski 1916—1933”; godz. 12:00; program: *Arabella*, *OR*, *Europa* i *Apteka*, *Czerwiec*, *Głuche drogi*, *Morze*. Wstęp: 1 zł

„17 lat filmu polskiego”. *ABC*, nr 321 (5 listopada 1933): 6. „Od pierwocin filmu polskiego — do najmłodszej awangardy”. *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 310 (8 listopada 1933): 12.

## 1933.11.18[?]

Walne zgromadzenie (Państwowy Instytut Filmowy): Cękalski utrzymał stanowisko prezesa, Toeplitz objął funkcję sekretarza, a Ford został wiceprezesem; sprawy skarbowe objął Bachrach. Uchwalono rezolucję w sprawie funduszu filmowego.

„Start”. *Awangarda*, nr 9 (9 grudnia 1933): 3.

## 1933.12.10

Pokaz „Film Polski 1916—1933” w Krakowie zorganizowany wraz z „Linią”, kino Sztuka, niedziela, godz. 10:00. Program: *Arabella*, *Apteka*, *Czerwiec*, *OR*, *Głuche drogi*. Wstęp: 1,50 zł.

„Film polski 1916—1933” [afisz reklamowy], reprodukcja w: Stefania Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896—1939*, (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973), il. 48. (nie udało mi się ustalić zasobu archiwalnego, w którym znajduje się ten druk; Al. „Film Polski od roku 1916 do 1933”. *Światowid*, nr 52 (23 grudnia 1933): 28.

## 1934.01.08

Poranek filmowy w kinie Colosseum, godz. 10:00. Program: *Szturmowa brygada* (przedpremierowo), 45 km za Paryżem, *Budujemy* i *Drobiazg melodyjny*. „Zaproszenia wydaje Sekretariat Stowarzyszenia »Start« dn. 5, 6 i 7 b.m. w godzinach 5—7 wiecz.”

„Szturmowa brygada”. *Robotnik*, nr 7 (6 stycznia 1934): 6.

### 1934.03.04

Pokaz „Czeska awangarda filmowa”, Atlantic, godz. 12:00. Wizyta krytyka filmowego „Lidových Novin” Svatopluka Jeřka. Patronat: poseł Czechosłowacji dr Girsza.

„Czeskie filmy awangardowe”. *Dekada*, nr 23 (25 lutego 1933): 6.

### 1934, marzec

„Czeska awangarda filmowa” we Lwowie i Krakowie. Pokaz odbył się, również nie bez problemów, 1 marca w kinie Sfinks.

Giżycki, Marcin. *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Wydawnictwo „Małe”, 1996, s. 133.

### 1934.03.11

Pokaz „Możliwości filmu” — „ilustrujący możliwości reżyserii, gry aktorskiej, fotografii itd. w filmie dźwiękowym” organizowany wraz z „Kuznią Młodych” w sali kina Atlantic.

Program: film rosyjski z 1915 roku oraz trzy końcowe akty filmu Renégo Claira, dwa reportaże Foxa, film z Betty Boop i *Drobiazg melodyjny*.

„Możliwości filmu”. *Gazeta Polska*, nr 59 (28 luty 1934): 8; r.k. „Możliwości filmu. Rzecz o pokazie filmowym »Kuzni Młodych«”. *Kuznia Młodych*, nr 7 (1 kwietnia 1934): 7.

### 1934.04.24

Walne zgromadzenie po dymisji zarządu (wg zapowiedzi prasowej). „Ponieważ zebranie dotyczyć będzie podstawowych spraw organizacji, zarząd »Startu« wzywa członków do jak najliczniejszego stawiennictwa”.

„Komunikat Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Start«”. *Dekada*, nr 26 (11 marca 1934): 6.



## 1934.05.13

„O działalności »Startu« ostatnio nie słyhać. Od czterech miesięcy nie urządzono w Warszawie ani jednego pokazu, nie wygłoszono żadnego referatu. Byłoby bardzo przykre, gdyby pogłoski o zmierzchu »Startu« były prawdziwe. Zwinięcie instytucji, której zadanie polegało na propagowaniu filmu artystycznego, byłoby smutnym dowodem, że w Warszawie nie ma zrozumienia dla zagadnień artystycznych i kulturalnych”.

„Plotki i ploteczki”. *Dekada*, nr 33 (13 maja 1934): 7.

## 1935.01.05

Pokaz *Świat się śmieje* wraz z „awangardowym nadprogramem” w kinie Światowid. Ceny: 1,25 i 1,70 zł, godz. 23:00.

„Komunikat”. *Codzienna Gazeta Handlowa*, nr 5 (7 stycznia 1935): 6; „Plotki i ploteczki”, *Dekada*, nr 14 (27 stycznia 1935): 5.

## 1935.01.18

Wieczór dyskusyjny urządzony przez „Start” i Klub Literacki „S” w kamienicy Baryczków, (godz. 20:30). Eugeniusz Cękański i Seweryn Tross mieli wygłosić referat i kontrreferat „Cechy charakterystyczne sztuki filmowej”, a Aleksander Bachrach poprowadzić dyskusję na temat niedawno wyświetlanego filmu *Świat się śmieje*.

„»Start« zaprasza”, *Dekada*, nr 12 (13 stycznia 1935): 9; „Plotki i ploteczki”, *Dekada*, nr 14 (27 stycznia 1935): 5.

## 1935.01.19

Walne gromadzenie stowarzyszenia w Instytucie Filmowym, godz. 20:00, na którym wybrano nowy zarząd. Stanowisko prezesa utrzymał Eugeniusz Cękański, wiceprezesem został Ford, sekretarzem Kazimierz Haltrecht, skarbnikiem Teodor Braude, a funkcję kierownika artystycznego objęła Stefania Zahorska. Miesiąc później zorganizowano jeszcze jeden wieczór w klubie „S”.

„»Start« zaprasza”, *Dekada*, nr 12 (13 stycznia 1935): 9; „Plotki i ploteczki”, *Dekada*, nr 14 (27 stycznia 1935): 5.



## Wykaz źródeł

### Archiwalia

- Brun, Władysław. „[List do Jalu Kurka]”, 11 marca 1932. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- Byczyński, Edmund. „[List do Jalu Kurka]”, 10 lipca 1933. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- „Film polski 1916—1933” [afisz reklamowy], reprodukcja w: Stefania Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896—1939*, (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973), il. 48.
- Mazrycer, Seweryn. „[List do Jalu Kurka]”, 12 października 1932. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- . „[List do Jalu Kurka]”, 14 listopada 1932. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 10 października 1933. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 17 października 1933. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 24 października 1933. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 8 listopada 1933. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 28 listopada 1933. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 19 stycznia 1934. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 6 lutego 1934. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 27 lutego 1934. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 6 marca 1934. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- „Protokół z zebrania Zarządu »Startu«”, 20 czerwca 1934. Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.

- [Spółdzielnia Autorów Filmowych — podpis nieczytelny]. „[List do Jalu Kurka]”, 31 grudnia 1936. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- „Spółdzielnia Pracy Autorów Filmowych w Warszawie”, 1936. Rada Spółdzielcza w Warszawie, sygn. 20552. Archiwum Akt Nowych w Warszawie.
- „Sprawozdanie z posiedzenia organizacyjnego Komisji Propagandy [Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Start«]”, 29 grudnia 1933. FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny, sygn. A-189.
- Tonecki, Zygmunt, „[List do Jalu Kurka]”, 7 lipca 1930. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- Toeplitz, Jerzy. „[List do Jalu Kurka]”, 7 listopada 1933. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- „[List do Jalu Kurka]”, 24 listopada 1933. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- „[List do Jalu Kurka]”, 9 grudnia 1933. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- „[List do Jalu Kurka]”, 17 grudnia 1933. Rkps. z.wł. 89/3. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

## Wydawnictwa ciągłe przedwojenne

- Al. „Film Polski od roku 1916 do 1933”. *Światowid*, nr 52 (23 grudnia 1933): 28.
- A.L. „Poranek filmu eksperymentalnego”. *Słowo Polskie*, nr 22 (22 stycznia 1933): 5.
- „Atrakcyjna impreza filmowa we Lwowie”. *Gazeta Lwowska*, nr 139 (22 maja 1933): 6.
- Augustynowicz, Adam F. „Przegląd filmowy. Film a państwo”. *Tygodnik Handlowy*, nr 28 (6 lipca 1928): 13.
- „»Bezdomni« — w kinie »Atlantic«”. *Głos Stolicy*, nr 75 (22 listopada 1932): 3.
- Braude, Teodor. „Postulaty”. *Dekada*, nr 12 (13 stycznia 1935): 9.
- Brun, Władysław. „Guliwer wśród liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyk czy sztuka społeczna”. *Kino*, nr 6 (11 lutego 1934) [1932]: 3.
- „Wchodzimy w życie”. *Kino*, nr 48 (27 listopada 1932): 8—9.
- Brzękowski, Jan. „Z Krakowa powinno przyjść odrodzenie filmu polskiego”. *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 247 (6 grudnia 1932): 1.
- bwl [Bolesław W. Lewicki]. „Z ekranu. Pokaz filmów awangardowych”. *Słowo Polskie*, nr 144 (27 maja 1933): 4.
- Cękański, Eugeniusz. „ABC taśmy filmowej” *Kino*, nr 13 (27 marca 1932): 12.
- „ABC taśmy filmowej” *Kino*, nr 18 (1 kwietnia 1932): 4.
- „ABC taśmy filmowej” *Kino*, nr 21 (22 maja 1932): 6.
- „ABC taśmy filmowej” *Kino*, nr 27 (3 lipca 1932): 4.
- „ABC taśmy filmowej” *Kino*, nr 29 (17 lipca 1932): 4.
- „Czterdzieści scenariuszów”. *Epoka*, nr 39 (24 września 1933): 6—7.
- „Dlaczego kochamy kino?” *Kino*, nr 32 (6 sierpnia 1933): 3.

- „Drogi naprawy filmu”. *Epoka*, nr 48 (26 listopada 1933): 8—9.
- „Drogi rozwoju filmu dźwiękowego (dokończenie)”. *Epoka*, nr 29 (16 lipca 1933): 13—14.
- „Kryteria Filmowe”. *Reporter Filmowy*, nr 2 (29 października 1933): 3.
- „Kryteria Filmowe (2. kompozycja)”. *Reporter Filmowy*, nr 3 (11 maja 1933): 2.
- „Kulisy polskiego filmu”. *Epoka*, nr 35 (27 sierpnia 1933): 3—4.
- „Nowe drogi rozwoju kina”. *f.a. Film Artystyczny*, nr 1 (1937): 7.
- „O kulturę filmową”. *Orka na ugorze*, nr 5a (5 lipca 1938): 7.
- „Chaplinada”. *Kurier Polski*, nr 56 (25 lutego 1933): 8.
- „Co to jest Grajdołek?” *Kino*, nr 49 (6 grudnia 1931): 3.
- „Czeskie filmy awangardowe”. *Dekada*, nr 23 (25 lutego 1933): 6.
- „Czy kino jest tylko rozrywką?” *Życie W.S.M.*, nr 12 (1932): 8.
- „Czy słyszeliście, że...” *Kurier Polski*, nr 349 (18 grudnia 1932): 5.
- „Czy wiecie, że...” *Kino*, nr 18 (30 kwietnia 1933): 2.
- „Dyskusja o »Bezdomnych«”. *Express Poranny*, nr 341 (8 grudnia 1932): 4.
- „Dyskusja o polskim filmie”. *Kurier Warszawski*, nr 40 (9 lutego 1932): 4.
- „Dziś — 6 filmów awangardy”. *Ilustrowana Republika*, nr 98 (8 kwietnia 1933): 8.
- „Dziś — »Bezdomni« na ekranie w kinie Atlantic”. *Express Poranny*, nr 320 (17 listopada 1932): 4.
- „Dziś — seans filmu artystycznego”. *Ilustrowana Republika*, nr 347 (19 grudnia 1931): 6.
- Feldmann, K. „Film niefabularny”. *Miesięcznik Literacki*, nr 4 (1930): 200—203.
- „Festival René Claira”. *Kurier Polski*, nr 110 (22 kwietnia 1933): 8.
- „Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego”. *Głos Stolicy*, nr 87 (4 grudnia 1932): 15.
- „Film polski pod sądem niezależnej opinii”. *Kurier Polski*, nr 38 (7 lutego 1932): 5.
- „Film sowiecki”. *Dźwignia*, nr 6 (1927): 31—34.
- „Film szuka nowych dróg”. *As*, nr 32 (8 sierpnia 1937): 18—19, 24.
- Gietling, Jerzy R. „Zima. Scenariusz fantastyczny”. *Kino*, nr 4 (24 stycznia 1932): 7.
- „Hallo, Hallo! Miłośnicy kina”. *Kino*, nr 49 (6 grudnia 1931): 3.
- Heymanowa, Stefania. „Młodzież powinna mieć kino dla siebie”. *Kino*, nr 9 (1931): 3.
- „Więcej filmów dla młodzieży!” *Kino*, nr 6 (1931): 3.
- „Ideologia »Startu«. Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego”. *Kino dla Wszystkich*, nr 27 (16 lipca 1933): 7.
- Jabłkowska, Leonia. „Po konkursie filmowym”. *Wiadomości Literackie*, nr 42 (24 września 1933): 7.
- J.B.T., [Jerzy Toeplitz]. „Na naszych ekranach. »Nocne sądy« (Atlantic)”. *Kurier Polski*, nr 4 (4 stycznia 1933): 7.
- „Pokaz »Startu«”. *Kurier Polski*, nr 341 (13 grudnia 1931): 5.
- J.K. [Jalu Kurek], [Komentarz], *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 247 (6 grudnia 1932): 1.
- Jodłowski, Jerzy. „Obrona oskarżonego. Tadeusz Peiper jako poeta społeczny”. *Głos Literacki*, nr 20 (15—30 kwietnia 1928): 1.

- „Komunikat”. *Codzienna Gazeta Handlowa*, nr 5 (7 stycznia 1935): 6.
- „Komunikat Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Start«”. *Dekada*, nr 26 (11 marca 1934): 6.
- „Konkurs filmowy”. *Wiadomości Literackie*, nr 15 (2 kwietnia 1933): 5.
- Kowalski, Edward. „Jakie są zadania klubów filmowych?” *Informator Filmowo-Teatralny*, nr 10 (10 maja 1933): 11.
- Kowalski, Tadeusz. „O elementach filmu czystego”. *Pamiętnik Warszawski*, nr 10—12 (1931): 131—138.
- Łąg, St. „Rozmowy o »Starcie«”. *Pion*, nr 5 (11 kwietnia 1933): 5.
- Łobodowski, Józef. „O awangardę filmową”. *Trybuna*, nr 3 (1932): 25—29.
- „Mała encyklopedia filmowa. Co to jest montaż?” *Głos Stolicy*, nr 87 (4 grudnia 1932): 5.
- Mazrycer, Seweryn. „Naświetlanie budowli i placów”. *Dom, osiedle, mieszkanie*, nr 9 (1930): 21—25.
- mig [Jadwiga Migowa] „1916—1933. Od pierwocin filmu — do najmłodszej awangardy”. *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 310 (8 listopada 1933): 12.
- Miller, Edmund. „Kino w obliczu dnia dzisiejszego”. *Wiek XX*, nr 9 (27 maja 1928): 4.
- Minorski, Aleksander. „Masy a film”. *Nowe Pismo*, nr 47 (6 sierpnia 1933): 4.
- „Nie jesteśmy przeciwnikami młodych. Rozmowa z p. Ryszardem Ordyńskim — prezesem związku producentów filmowych”, *Pionier Filmowy. Filmowy dodatek do tygodnika »Dekada«*, nr 1 (4 listopada 1934): 6.
- „Noty. W bieżącym miesiącu...” *Trybuna*, nr 3 (kwiecień 1932): 32.
- „Nowa placówka filmowa”. *Fala*, nr 1 (1931): 30.
- „Od latarni czarnoksiężskiej do ostatnich eksperymentów filmowych”. *Kurier Polski*, nr 4 (26 maja 1933): 8.
- „Plotki i ploteczki”. *Dekada*, nr 31 (29 kwietnia 1934): 6.
- „Plotki i ploteczki”. *Dekada*, nr 33 (13 maja 1934): 7.
- „Plotki i ploteczki”. *Dekada*, nr 14 (27 stycznia 1935): 5.
- „Po co chodzimy do kina?” *Głos Stolicy*, nr 101 (18 grudnia 1932): 7.
- „Pokaz filmów awangardy angielskiej”. *Życie W.S.M.*, nr 4 (1937): 81.
- „Pokazy awangardy artystycznej”. *Ilustrowana Republika*, nr 78 (30 sierpnia 1938): 27.
- „Powstanie klubu filmowego »Awangarda«”. *Gazeta Lwowska*, nr 248 (29 października 1932): 5.
- „Pro domo sua”. *Trybuna*, nr 4 (1932): 24.
- „Przedstawienia kinowe”. *Życie W.S.M.*, nr 5 (1934): 8.
- „Przegląd filmowy”. *Tygodnik Handlowy*, nr 21 (18 maja 1928): 15.
- r. k. „Możliwości filmu. Rzecz o pokazie filmowym »Kuźni Młodych«”. *Kuźnia Młodych*, nr 7 (1 kwietnia 1934): 7.
- „Różne wiadomości filmowe”. *Głos Stolicy*, nr 87 (4 grudnia 1932): 15.
- Rzeczyca, Artur. „Dwa pokazy filmowe”. *Pion*, nr 14 (10 kwietnia 1938): 8.
- Schürer, Emil. „Treść czy abstrakcja”. *Wiek XX*, nr 10 (6 marca 1928): 4.
- „Sense filmu artystycznego”. *Ilustrowana Republika*, nr 95 (5 kwietnia 1933): 8.

- St. H. [Stefania Heymanowa]. „»Krótki metraż« — poranek »Startu«”. *Kino*, nr 15 (9 kwietnia 1933): 2.
- „Nowa moda, nowy kult...” *Kino*, nr 23 (5 czerwca 1932): 7.
- S. T. [Seweryn Tross]. „Pismacy a dziennikarze”. *Dekada*, nr 38 (17 czerwca 1934): 6.
- St. Th. [Stefan Themerson]. „Dzisiaj”. *f.a. Film Artystyczny*, nr 2 (marca 1937): 64.
- „START”. *Kino*, nr 34 (24 października 1930): 7.
- „Start”. *Awangarda*, nr 9 (9 grudnia 1933): 3.
- „Start”. *Dekada*, nr 15 (31 grudnia 1933): 5.
- „»Start« zaprasza”. *Dekada*, nr 12 (13 stycznia 1935): 9.
- Stern, Anatol. „W obronie własnej”. *Kino*, nr 19 (10 maja 1931): 12.
- St.-Wr. „Film-club w Poznaniu”. *Kino*, nr 18 (6 lipca 1930): 11.
- SZ [Stefania Zahorska]. „Poranek filmowy »Wiadomości Literackich«”. *Wiadomości Literackie*, nr 25 (4 czerwca 1933): 6.
- Szemplińska, Elżbieta. „»Szerokie masy« a literatura. 19 wywiadów z przedstawicielami różnych zawodów”. *Wiadomości Literackie*, nr 13 (19 marca 1933): 1—2.
- „Sztuka a państwo”. *Kurier Warszawski*, nr 135 (16 maja 1928): 4.
- „Sztuka filmowa w kleszczach businessu”. *Kino*, nr 11 (13 marca 1932): 11.
- „Szturmowa brygada”. *Robotnik*, nr 7 (6 stycznia 1934): 6.
- „Szukamy ludzi piszących o filmie. Konkurs »Wiadomości Literackich« na artykuły z zakresu zagadnień filmowych”. *Wiadomości Literackie*, nr 17 (16 kwietnia 1933): 16.
- Świerczewski, E. „Tandeta filmowa pod pręgierzem”. *Kino*, nr 18 (3 maja 1931): 3.
- T. Ch. „Nareszcie zainteresowano się polską produkcją filmową”. *Gazeta Handlowa*, nr 98 (30 kwietnia 1931): 3.
- T. Mic. „Bolączki filmu polskiego. Zanim film trafi do kina musi przejść przez ciężkie doświadczenia”. *Kino dla Wszystkich*, nr 13 (29 marca 1931): 3.
- Toeplitz, Jerzy. „Brak talentów, czy brak pieniędzy?” *Kurier Polski*, nr 45 (14 lutego 1932): 5.
- „Częściowe reformy czy praca od podstaw uzdrowią film polski?” *Kurier Polski*, nr 115 (28 kwietnia 1931): 4.
- „Dementia stellans”. *Kurier Polski*, nr 217 (10 sierpnia 1930): 8.
- „Filmowe antyki”. *Słowo Polskie*, nr 153 (4 marca 1933): 5.
- „Istotne wartości filmu”. *Kurier Polski*, nr 231 (24 sierpnia 1930): 8.
- „Jubileusz Chaplina”. *Kurier Polski*, nr 57 (26 lutego 1933): 6.
- „Kłęska poprawności”. *Kurier Polski*, nr 314 (16 listopada 1930): 10.
- „Kraków i Lwów”. *Kurier Polski*, nr 208 (30 lipca 1933): 5.
- „Marnowanie aktorów”. *Kurier Polski*, nr 278 (10 listopada 1931): 5.
- „O talentach i wykształceniu filmowym”. *Pion*, nr 21 (26 maja 1934): 8.
- „Prawda filmowa”. *Kurier Polski*, nr 321 (23 listopada 1930): 22.
- „Przemysłowcy czy geszefciarze”. *Wiadomości Literackie*, nr 17 (16 kwietnia 1933).
- „Sztuka i reklama”. *Kurier Polski*, nr 59 (28 lutego 1932): 5.
- „Ślepy zaulek”. *Kurier Polski*, nr 261 (27 września 1931): 5.

- „Tajemnice poprawiaczy”. *Kurier Polski*, nr 321 (20 listopada 1932): 5.
- „W świecie filmu. »Europa«”. *Kurier Polski*, nr 36 (5 lutego 1933): 5.
- „Walka o film użyteczny”. *Kurier Polski*, nr 341 (11 grudnia 1932): 5.
- „Z działalności towarzystwa »Start«”. *Kurier Polski*, nr 314 (16 listopada 1930): 10.
- Tonecki, Zygmunt. „A preliminary of film art (2)”. *Close Up*, nr 4 (1931): 321—24.
- „Liga awangardy filmowej”. 1930, nr 1 (16 czerwca 1930): 2.
- „Początki awangardy filmowej”. *f.a. Film Artystyczny*, nr 2 (1937): 53—54, 60—62.
- Tonecki [Tonecki], Zygmunt. „A preliminary of film art”. *Close Up*, nr 3 (1931): 193—200.
- „Towarzystwo »Start« na nowych drogach”. *Głos Stolicy*, nr 80 (27 listopada 1932): 3.
- „Triumf nożyc cenzorskich nad bezbronną taśmą filmową”. *Nowy Kurier*, nr 99 (30 kwietnia 1931): 5.
- Tross, Seweryn. „A może rzeczywiście nie warto”. *Dekada*, nr 33 (30 czerwca 1935): 34.
- „Ustawa z dnia 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu”. *Dziennik Ustaw*, nr 36 (1934): poz. 36.
- Wasowski, Józef. „Krucjata młodych”. *Reporter filmowy*, nr 1 (22 października 1934): 1.
- W. B. [Władysław Brun]. „20 lat temu pierwsze filmy polskie”. *Kino*, nr 22 (29 maja 1932): 8.
- wb [Władysław Brun]. „Złoty medal »Kina« zdobył »Legion Ulicy«”. *Kino*, nr 12 (19 marca 1933): 3.
- „Wieczornica sztuki filmowej Polskiego Amatorskiego Klubu Filmowego w Łodzi”. *Dziennik Łódzki*, nr 107 (18 kwietnia 1932): 3.
- Wł., Br. „Hallo Berlin — Hallo Paryż!” *Kino*, nr 7 (2 grudnia 1932): 10.
- „Wykaz Stowarzyszeń i Związków Zarejestrowanych w Komisariacie Rządu m. st. Warszawy”. *Warszawski dziennik wojewódzki dla obszaru m. st. Warszawy*, nr 38 (1931): 353.
- „Zaczynamy naszą ankietę »Sąd nad polskim filmem«. Wszyscy mają prawo głosu!” *Głos Stolicy*, nr 52 (30 października 1932): 3.
- Zahorska, Stefania. „Drogi rozwojowe filmu”. *Miesięcznik Literacki*, nr 5 (1930): 233—244.
- „Film abstrakcyjny”. *Wiek XX*, nr 8 (20 maja 1928): 4—5.
- „Kronika filmowa. »Historia filmu francuskiego« (poranek »Wiadomości Literackich« w kinie Splendid)”. *Wiadomości Literackie*, nr 26 (11 czerwca 1933): 6.
- „Pokaz filmów awangardy francuskiej”. *Wiadomości Literackie*, nr 24 (6 czerwca 1937): 6.
- „Poranek filmów eksperymentalnych (Adria)”. *Wiadomości Literackie*, nr 7 (2 maja 1933): 6.
- „Treść czy abstrakcja. Z powodu artykułu p. Emila Schürera”. *Wiek XX*, nr 13 (24 czerwca 1928): 4.
- Zarzycki, Jerzy. „Film a zagadnienia psychologiczne”. *Miesięcznik Literatury i Sztuki*, nr 3 (1934): 86—88.
- „Zebrań »Startu«”. *Kino*, nr 47 (20 listopada 1932): 13.
- Zechenter, Witold. „Potrzeba dyskusji”. *Kurier Filmowy, dod. do »Ilustrowanego Kuriera Codziennego«*, nr 121 (3 maja 1932): 14.



- „Wolna trybuna kina”. *Wiadomości Literackie*, nr 4 (22 stycznia 1928): 3.  
„Zespół »Praesens«”. *Robotnik*, nr 27 (19 stycznia 1933): 5.  
Żytomirski, Eugeniusz. „Niech żyje wolność!” *Kino*, nr 30 (24 lipca 1932): 11.

## Wydawnictwa ciągłe powojenne

- Albrecht, Stanisław. „Walka o film”. *Kuźnica*, nr 49 (1949): 3,7.  
Armatys, Leszek. „Diariusz »Startu« (szkic wstępny)”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961), 65—67.  
— „Komisja Badań Historii Filmu Polskiego (organizacja prac)”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1960): 84—86.  
Cunningham, John. „The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930s”. *Eger Journal of English Studies VIII* (2008): 153—67.  
„Dyskusja”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 48—59.  
Giżycki, Marcin. „Konstrukcja — reprodukcja. Grafika, fotografia i film w konstruktywizmie polskim”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 54—55 (2006): 31—44.  
Heymanowa, Stefania. „Moja znajomość ze »Startem«”. *Ekran*, nr 1 (1957): 10—11.  
Hendrykowska, Małgorzata. „Meandry i paradoksy międzywojennej cenzury filmowej w Polsce”. *Images*, nr 27 (2016): 63—86.  
Karcz, Danuta. „Jestem umiarkowanym optymistą. [Rozmowa z Jerzym Toeplitzem]”. *Kino*, nr 12 (1984): 1—6.  
Kowalski, Tadeusz. „Start”. *Encyklopedia Współczesna*, nr 12 (1958): 572—573.  
Kubicki, Leszek. „Aleksander Bachrach 1911—1979”. *Państwo i Prawo*, nr 12 (1979): 116—118.  
Kurek, Jalu. „Wspomnienia ze Straży »przedniej« (Z dziejów filmowej awangardy krakowskiej)”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 3 (1961): 57—66.  
Lewicki, Bolesław W. „Klub filmowy »Awangarda«”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 1—2 (1962): 93—107.  
— „Legenda i prawda »Startu«”. *Ekran*, nr 5 (1961), 10.  
— „Społeczne drogi kultury filmowej w okresie przed II wojną światową”. *Film na Świecie*, nr 2 (1981): 35—49.  
Madej, Alina. „Jest źle, ale musi być lepiej”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 18 (1997): 190—206.  
„Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 18 (1997): 207—214.  
Miller, Marek. „Jerzego Toeplitza zatrzymanie kadru”. *Radar*, nr 30 (1987): 3, 10—11.  
Mucha-Świeżyńska, Alicja. „Powikłane drogi. Rozmowa ze Stanisławem Wohlem”. *Kino*, nr 209 (1984): 1—7.  
„Nieuchwytny szyfr. Z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 18 (1997): 215—226.  
Rachwald, Tomasz. „»Aleksander Ford«, człowiek zmyślony. Tożsamość i polityka w *Sabrze* (1933) i *Drodze młodych* (1936)”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 92 (2015): 61—74.

- „Trzydziestolecie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego »Start«”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 3.
- Rudomino, Tomasz. „Jestem babcią polskiego filmu. Rozmowa z Wandą Jakubowską”. *Radar*, nr 27 (1987): 8, 11.
- „Seweryn Mazrycer-Mencel” [nekrolog]. *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 1/2 (1964): 199.
- Słomińska Halina. „Aleksander Minorski. Fotografia walcząca”. *Fotografia*, nr 7 (1969): 177—180, 183—185.
- Strożek, Przemysław. „Chaplinada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.” *Kwartalnik Filmowy*, nr 89—90 (2015): 288—305.
- Toeplitz, Jerzy. „Historia jednego pokazu”. *Gazeta filmowa*, nr 4 (1949): 3.
- „Jak sanacyjna cenzura zwalczała film radziecki 20 lat temu”. *Film*, nr 3 (1950): 10.
- „Z wieczoru wspomnień (fragmenty)”. *Kwartalnik Filmowy*, nr 1 (1961): 43—46.

## Książki

- Armatys, Barbara, Armatys, Leszek, Stradomski, Wiesław. *Historia filmu polskiego*. t. II. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Balázs, Béla. *Der Geist des Films*. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp, 1930.
- Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie*. Halle (Saale): Verlag Wilhelm Knapp, 1924.
- Banaszkiewicz, Władysław, Witzak, Witold. *Historia filmu polskiego*. t. I. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989.
- Berman, Marshall. „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”: rzecz o doświadczeniu nowoczesności. Przeł: Marcin Szuster. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Beylin, Stefania. *A jak było, opowiem*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958.
- *Na taśmie wspomnień*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.
- *Nowiny i nowinki filmowe 1896—1939*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Cavendish, Philip. *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style in Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*, New York: Berghahn Books, 2016.
- Donald, James, Friedberg, Anne, Marcus, Laura, red. *Close Up, 1927—33: Cinema and Modernism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Gierszewska, Barbara. *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1995.
- *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2006.
- Giżycki, Marcin. *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Wydawnictwo „Małe”, 1996.
- *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

- Hagener, Malte. *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919—1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- , red. *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919—1945*. New York: Berghahn Books, 2014.
- Helman, Alicja. *Publicystyka „Startu”: wybór artykułów [maszynopis powielony]*. Warszawa: Centralne Archiwum Filmowe, 1960.
- Hendrykowska, Małgorzata. *Kronika kinematografii polskiej: 1895—1997*. Poznań: Ars Nova, 2012.
- Jasielski, Aleksander. *Wyprawa po celuloidowe runo*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958.
- Jewsiewicki, Władysław. *Materiały do dziejów filmu w Polsce*. t. I. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1952.
- Koniczek, Ryszard. *Film radziecki w Polsce, 1926—1966*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968.
- Kozicka, Dorota, Cieślak-Sokołowski, Tomasz, red. *Formacja 1910: świadkowie nowoczesności*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.
- Krubski, Krzysztof, Miller, Marek, Turowska, Zofia, Wiśniewski, Waldemar, red. *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1992.
- Kuhn, Annette, Westwell, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Kunz, Tomasz. „Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)”. w: *Formacja 1910: świadkowie nowoczesności*, red.: Dorota Kozicka i Tomasz Cieślak-Sokołowski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.
- Lee, Stephen Richard. *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918—1939)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- Lemann, Jolanta. *Eugeniusz Cękałski*. Łódź: Muzeum Kinematografii, 1996.
- Lubelski, Tadeusz. „Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską”. w: *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski. Konin: Wydawnictwo „Przegląd Koniński”, 1998.
- , *Historia kina polskiego 1895—2014*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015.
- Maliszewski, Aleksander. *U brzegu mojej Wisły*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Minorski, Aleksander. „Moim narzędziem była »Leica«”. w: *Dzieje Woli*, red. Józef Kazimierski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974.
- , „Notatki filmowca”. w: *Bereziacy*, red. Leonard Borkowicz. Warszawa: Książka i Wiedza, 1965.
- Minorski, Sergiusz. *Czas przed burzą*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1973.
- Moritz, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Indiana University Press, 2004.

- Muzeum przemysłu i rolnictwa w Warszawie: 1875—1929*. Warszawa: Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, 1929.
- Paczkowski, Andrzej. *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918—1939*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.
- Padwa, Wanda, Wodnar, Estera, red. *Z Czerwonej Latarni. Fragmenty repertuaru scen robotniczych dwudziestolecia*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1963.
- Radkiewicz, Małgorzata. *Modernistki o kinie: kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918—1939*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2016.
- Pudovkin, Vsevolod. *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin: Lichtbildbuhne, 1928.
- Pudovkin, Wsiewołod. *Wybór pism*. red. Regina Dreyer. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956.
- Rudnicki, Adolf. *Obraz z kotem i psem*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.
- Stern, Anatol. *Wspomnienia z Atlantydy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Stępień, Marian. *Ze stanowiska lewicy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Talarczyk-Gubała, Monika. *Wanda Jakubowska: od nowa*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Toeplitz, Jerzy. *Spotkania z X muzą*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor. *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*. Warszawa: Iskry, 2004.
- Wisniewskij, Wieniamin. Chudożestwiennyje filmy doriewolucjonnoj Rossii: filmograficzne skoje opisanie. (Moskwa: Goskinoizdat, 1945): poz. 1148.
- Wodnar, Estera, Wodnar, Mieczysław, red. *Polskie sceny robotnicze, 1918—1939: wybór dokumentów i relacji*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Wyszyński, Zbigniew. *Filmowy Kraków: 1896—1971*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Zagrodzki, Janusz. „Outsiderzy awangardy”. w: *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne* [katalog wystawy]. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982.
- Zajīček, Edward. *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 2015.

## Filmografia<sup>2</sup>

- 5 minut czystego kina (5 minutes de cinéma pur*, Henri Chomette, 1926).
- 10% dla mnie* (Juliusz Gardan, 1933).
- 14 lipca (Quatorze Juillet*, René Clair, 1933).
- 400 pomysłów diabelskich / Czteryście żartów diabelskich (Les Quatre cents farces du diable*, Georges Méliès, 1906).

2 Tytuły polskie podane zostały w brzmieniu występującym najczęściej w tekstach źródłowych.

*Aelita* (*Aelita*, Jakow Protazanow, 1924).  
*Apteka* (Franciszka i Stefan Themerson, 1930).  
*Arabella* (Aleksander Hertz, 1917).  
*Architektura dnia dzisiejszego* (*Architecture d'aujourd'hui*, Pierre Chenal, 1930).  
*Balet mechaniczny* (*Ballet mécanique*, Fernand Leger, 1924).  
*Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, Fred Niblo, 1925).  
*Bezdomni* (*Putiowka w żizń*, Nikołaj Ekk, 1931).  
*Bezimienni bohaterowie* (Michał Waszyński, 1932).  
*Biała trucizna* (Alfred Niemirski, 1932).  
*Biały ślad* (Adam Krzeptowski, 1932).  
*Bestia* (b.d., 1917).  
*Birth of the Robot* (Len Lye, 1936).  
*Blond Wenus* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg 1932).  
*Błękitny Ekspres* (*Gotuboj ekspriess*, Ilja Trauberg, 1928).  
*Bolek i Lolek* (Michał Waszyński, 1936).  
*Brygada szturmowa*, zob. *Szturmowa brygada*.  
*Brzdąc* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921).  
*Burtak nad Wołgą* (*The Volga Boatman*, Cecil B. DeMille, 1926).  
*Burza nad Azją* (*Potomok Czyngis-chana*, Wsiewołod Pudowkin, 1928).  
*Cham* (Jan Nowina-Przybylski, 1931).  
*Chaplin jako torreador* (*Burlesque on Carmen*, Charles Chaplin, 1915).  
*Czemp* (*The Champ*, King Vidor, 1931).  
*Człowiek, którego zabitem* (*Broken Lullaby*, Ernst Lubitsch, 1932).  
*Człowiek, który szuka swojego mordercy* (*Der Mann, der seinen Mörder sucht*, Robert Siodmak, 1931).  
*Człowiek z tłumu* (*The Crowd*, King Vidor, 1928).  
*Dar Pomorza* (*The Square Rigger*, 1932).  
*Drobiazg melodyjny* (Franciszka i Stefan Themerson, 1933).  
*Dróżnik 24* (Eugeniusz Cękański, 1929).  
*Dziesięciu z Pawiaka* (Ryszard Ordyński, 1931).  
*Dziewczęta z Nowolipek* (Józef Lejtes, 1937).  
*Dzikie Pola* (Józef Lejtes, 1932).  
*Dziś mamy bal* (Jerzy Zarzycki, Tadeusz Kowalski, 1931).  
*Ekstaza* (Gustav Machatý, *Extase*, 1933).  
*Europa* (Stefan i Franciszka Themerson, 1932).  
*Gehenna* (Michał Waszyński, 1938).  
*Głuche drogi* (Wacław Radulski, 1933).  
*Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).  
*Głos pustyni* (Michał Waszyński, 1932).  
*Granica* (Józef Lejtes, 1938).  
*Hallelujah* [*Dusze czarnych*] (*Hallelujah*, King Vidor, 1929).

*Halka* (Konstanty Meglicki, 1930).  
*Halo Berlin!, Halo Paryż! (Allô, Berlin? Ici Paris!)*, Julien Duvivier, 1932).  
*Janko Muzykant* (Ryszard Ordyński, 1930).  
*Jarmark Wielkomiejski (Markt in Berlin)*, Wilfried Basse, 1929).  
*Jestem zbiegiem (I am a fugitive from a Chain Gang)*, Mervyn LeRoy, 1932).  
*Kawalkada (Cavalcade)*, Frank Lloyd, 1933).  
*Koniec Sankt-Petersburga (Koniec Sankt-Pietierburga)*, Wsiewołod Pudowkin, Michail Doller, 1927).  
*Koniec świata (La fin du monde)*, Abel Gance, 1931).  
*Kropka nad i* (Juliusz Gardan, 1928).  
*Krwawy wschód* (Jan Nowina-Przybylski, 1931).  
*Księżna Łowicka* (Janusz Warnecki, Mieczysław Krawicz, 1932).  
*Lato ludzi* (Karol Szołowski, Stanisław Wohl, 1933).  
*Legion ulicy* (Aleksander Ford, 1932).  
*Ludzie Wisły* (Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, 1938).  
*Matygin (Pobiediteli noczi)*, Adolf Minkin, Igor Sorochtin, 1932).  
*Marynarz słodkich wód (Steamboat Bill, Jr.)*, Charles Reisner, Buster Keaton, 1928).  
*Matka (Mał)*, Wsiewołod Pudowkin, 1926).  
*Młody las*, (Józef Lejtes, 1934).  
*Milion (Le Million)*, Julien Duviver, 1931).  
*Mokra przygoda / Polewacz polany (L'Arroseur arrosé)*, Louis Lumière, 1895).  
*Morze* (Wanda Jakubowska, Jerzy Zarzycki, Stanisław Wohl, 1933).  
*Na Sybir* (Henryk Szaro, 1930).  
*Niebezpieczny romans* (Michał Waszyński, 1930).  
*Niebieski Anioł (Der Blaue Engel)*, Josef von Sternberg, 1930).  
*Niech żyje wolność (À nous, à nous la liberté!)*, René Clair, 1931).  
*Nocna poczta (Night Mail)*, Basil Wright, Harry Watt, 1936).  
*Nocne sądy (Night court)*, W.S. van Dyke, 1932).  
*Nowe budownictwo — nowe mieszkanie (Die neue Wohnung)*, Hans Richter, 1930[?]).  
*OR — Obliczenia Rytmiczne* (Jalu Kurek, 1933).  
*Pałac na kółkach* (Ryszard Ordyński, 1932).  
*Pan Tadeusz* (Ryszard Ordyński, 1928).  
*Pancernik Potiomkin (Bronienosiec Potiomkin)*, Siergiej Eisenstein, 1925).  
*Parowoz no. 10006*, (Lew Kuleszow, 1926).  
*Październik (Oktjabr')*, Siergiej Eisenstein, Grigorij Aleksandrow, 1928).  
*Petersburskie noce (Pietierburgskaja noc')*, Grigorij Roshal, Wiera Strojewa, 1934).  
*Pędzel i dłuto (Le ciseau et le pinceau)*, Antoni Bohdziewicz, Stanisław Lipiński, 1932).  
*Pijaństwo (Max victime du quinquina)*, Max Linder, 1911).  
*Pies andaluzyjski (Un chien andalou)*, Luis Buñuel, 1929).  
*Pieśń Cejlonu (Song of Ceylon)*, Basil Wright, 1934).  
*Pieśniarz gór (The Rogue Song)*, Lionel Barrymore, Hal Roach, 1930.

*Pod dachami Paryża* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930).  
*Podróż na księżyc* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902).  
*Pokój nr 13* (prod. Sfinks, 1917).  
*Portier z hotelu Atlantic* (*Der letzte Mann*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).  
*Pretekst* (*Prétexte*, Alfred Sand, 1929).  
*Próba generalna* (Wacław Radulski, 1933).  
*Przebudzenie* (Aleksander Ford, 1934).  
*Przejażdżka morska* (*Łódź opuszcza port*, *Barque sortant du port*, 1895).  
*Przekroje* (Janusz Maria Brzeski, 1931).  
*Przemiany ulic* (*Changements de Rues*, Paul Gilson, 1930).  
*Przybycie pociągu I Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*, (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895).  
*Przygody człowieka poczciwego* (Stefan i Franciszka Themerson, 1937).  
*Pudełko Farb* (*Cour Box*, Len Lye, 1935).  
*Romans sentymentalny* (*Romance Sentimentale*, Grigorij Aleksandrow, Siergiej Eisenstein, 1930).  
*Romeo i Julcia* (Jan Nowina-Przybylski, 1933).  
*Rytmy świetlne* (*Light Rhythms*, Francis Bruguière, Oswald Blakeston, 1930).  
*Samotni* (*Lonesome*, Paul Fejos, 1928).  
*Silniejsza niż miłość* (*Złotoj wicher*, Piotr Czardynin, 1916/1917).  
*Siódme niebo* (*7<sup>th</sup> Heaven*, Frank Borzage, 1927).  
*Sto metrów miłości* (Michał Waszyński, 1932).  
*Strachy* (Eugeniusz Cękalski, Karol Szołowski, 1938).  
*Strajk* (*Staczka*, Siergiej Eisenstein, 1925).  
*Straszna noc* (Konstanty Meglicki, 1931).  
*Symfonia architektury* (*Na Prazském hrade*, Alexander Hackenschmidt, 1931).  
*Symfonia przemysłowa* (*Philips-Radio*, Joris Ivens, 1931).  
*Symfonia Wielkiego Miasta* (*Berlin — Die Sinfonie der Großstadt*, Walther Ruttmann, 1927).  
*Ściana Węgla* (*Coal Face*, William Coldstream, 1935).  
*Świat się śmieje* (*Wesołyje riebieata*, Grigorij Aleksandrow, 1934).  
*Światła i cienie I Czarne, białe, szare* (*Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, László Moholy-Nagy, 1930).  
*Światło przenika ciemności* (*Světlo proniká tmou*, Otakar Vávra, František Pilát 1931).  
*Szturmowa brygada* (*Dieta i ljudi*, Aleksander Maczeret, 1932).  
*Taniec tęczy* (*Rainbow dance*, Len Lye, 1936).  
*Tańce węgierskie*, *Studie nr 7*, (1930–31), *Studie nr 9* (1931), *Studie nr 14*, (1933) Oskar Fischinger.  
*Trader Horn* (W. S. van Dyke, 1931).  
*Trędowata* (Juliusz Gardan, 1936).  
*Turksib* (*Turksib*, Wiktor Turin 1929).  
*Tematy miejskie* (*vel Impresje wielkomięskie*, *Motywy wielkomięskie*, Kazimeirz Haltrecht, 1933).

*Turbina 50 000* (*Wstriechnyj*, Fridrich Ermler, Siergiej Jutkiewicz, 1932).  
*Ułani, ułani, chłopcy malowani* (Mieczysław Krawicz, 1932).  
*U wrót śmierci* (*Thunderbolt*, Josef von Sternberg, 1929).  
*Uwertura do Wilhelma Tella* (*Das Weltkonzert II. Ouvertüre zu der Oper Wilhelm Tell von G. Rossini*, Eberhard Frowein, 1932[?]).  
*Uwiedziona* (Michał Waszyński, 1931).  
*W cieniu krzyża* (*The Sign of the Cross*, Cecil B. DeMille, 1932).  
*W krainie śmieciarzy* (*La Zone*, Georges Lacombe, 1928).  
*Wiatr od morza* (Kazimierz Czyński, 1930).  
*Wioska nad Ałtajem* (*Odna*, Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, 1931).  
*Wrzos* (Juliusz Gardan, 1938).  
*Ziemia śpiewa* (*Zem spieva*, Karel Plicka, 1933).  
*Zwarcie* (Franciszka i Stefan Themerson, 1935).  
*Żyd wieczny tułacz* (*Le Juif errant*, Georges Méliès, 1904).



## Spis ilustracji

- Il. 1 Afisz sesji naukowej w 30. rocznicę powstania „Startu” / Ze zbiorów Filмотeki Narodowej Instytutu Audiowizualnego.
- Il. 2 Członkowie „Startu” (rekonstrukcja fotografii) / Ze zbiorów Filмотeki Narodowej Instytutu Audiowizualnego.
- Il. 3 Dział „Ze świata filmu”, *Kurier Polski*, nr 314 (16 listopada 1930) / Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Il. 4 Winieta rozprawy Eugeniusza Cękałskiego *ABC taśmy filmowej*, *Kino*, nr 27 (3 lipca 1932) / Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 5 Okładka książki Béli Balázsa *Der Geist des Films* / Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 6 Program reklamowy filmu *Bezdomni* / Ze zbiorów Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy.
- Il. 7 Program reklamowy filmu *Turbina 50.000* / Ze zbiorów Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy.
- Il. 8 Artykuł informujący o ankiecie „Sąd nad polskim filmem”, *Głos stolicy*, nr 52 (30 października 1932) / Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Il. 9 Afisz wieczoru dyskusyjnego poświęconego filmom sezonu 1931—1932 / Ze zbiorów Filмотeki Narodowej Instytutu Audiowizualnego.
- Il. 10 Artykuł „Sztuka filmowa w kleszczach businessu”, *Kino*, nr 11 (13 marca 1932) / Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 11 Afisz wieczoru dyskusyjnego „Film polski przed sądem niezależnej opinii” / Ze zbiorów Filмотeki Narodowej Instytutu Audiowizualnego.
- Il. 12 Ekspozycja w witrynie redakcji *Wiadomości Literackich* poświęcona pokazowi „Od latarni czarnoksiężskiej do ostatnich eksperymentów filmowych”, *Wiadomości Literackie*, nr 31 (16 lipca 1933) / Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 13 Zaproszenie na „Pokaz twórczości polskiej awangardy filmowej” organizowany przez Jalu Kurka w Krakowie / Ze zbiorów Biblioteki Cyfrowej Polona.
- Il. 14 Nagłówek listowy „Startu” / Ze zbiorów Archiwum Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.
- Il. 15 Zaproszenie na pokaz filmów awangardy angielskiej organizowany przez Spółdzielnię Autorów Filmowych / Ze zbiorów Biblioteki Cyfrowej Polona.
- Il. 16 Reklama pokazu awangardy angielskiej w czasopiśmie *f.a. Film Artystyczny* nr 2 (1937) / Ze zbiorów Biblioteki Cyfrowej Polona.
- Il. 17 Strona z protokołu zebrania zarządu „Startu” z dn. 10 października 1933 / Ze zbiorów Filмотeki Narodowej Instytutu Audiowizualnego.



## **Podziękowania**

Autor dziękuje Filmotece Narodowej Instytutowi Audiowizualnemu, Archiwum Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Bibliotece Publicznej m. st. Warszawy. Indywidualne podziękowania zechcą przyjąć p. Lidia Bakensztos, p. Agnieszka Czechowska, p. Dominika Suder, p. Małgorzata Toeplitz-Winiewska oraz p. Adam Wyżyński. Za cenne komentarze dotyczące publikacji wdzięczność winien jestem pracownikom Katedry Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej Uniwersytetu Gdańskiego.



## Spis treści

5	Łukasz Biskupski Kinofilia zaangażowana
7	Wstęp
13	1. Stan badań
17	2. Pierwsze pokolenie kinofilów
25	3. Działalność oficjalna
31	4. Inspiracje i poglądy teoretyczne
41	5. Polityczność „Startu”
47	6. Kruczata młodych
57	7. Miasta kinofilii
63	8. Okres schyłkowy „Startu”
71	9. Przedsięwzięcia Spółdzielni Autorów Filmowych
73	Zakończenie
81	Przypisy
99	Wybór tekstów źródłowych
101	Jerzy Toeplitz Z działalności towarzystwa „Start”
101	Jerzy Toeplitz Prawda filmowa
103	Nowa placówka filmowa
104	Jerzy R. Gietling Zima. Scenariusz fantastyczny
106	Stefania Heymanowa Nowa moda, nowy kult...
108	Eugeniusz Żytomirski Niech żyje wolność!
109	Jerzy Toeplitz Brak talentów, czy brak pieniędzy?

- 111 Zarząd Stowarzyszenia „Start”  
Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości  
a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu  
artystycznego
- 113 Władysław Brun  
Guliwer wśród Liliputów. Dwa oblicza kina: narkotyk czy sztuka  
społeczna?
- 115 St. Łąg.  
Rozmowy o „Starcie”
- 119 Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego  
Ideologia „Startu”  
Zadania historyczne filmu w rozwoju wsi
- 121 Eugeniusz Cękański  
Dlaczego kochamy kino?
- 123 Aleksander Minorski  
Masy a film
- 123 Ciarne ludzie
- 124 Lump
- 126 Za kratą
- 126 Badacze Talmudu i Gemary
- 128 [Gazeciarze]
- 130 Baraki
- 132 Krawiec
- 133 Studenci
- 135 Basen pływacki
- 136 U krawędzi chodnika
- 137 „START”
- 138 Eugeniusz Cękański  
Drogi naprawy filmu
- 140 Jerzy Zarzycki  
Film a zagadnienia psychologiczne
- 143 Seweryn Tross  
Dwie drogi
- 146 Jerzy R. Goetling  
Metody wychowawcze filmu amerykańskiego i sowieckiego
- 150 Eugeniusz Cękański  
Jakie są możliwości rozwoju filmu polskiego

152	Seweryn Tross A może rzeczywiście nie warto?
154	Teodor Braude Odwieczny kołtun
155	Jerzy Bossak Film polski w ogniu krytyki. Kultura i koniunktura
158	T. S. [Seweryn Tross?] Między „Startem” a TRFP
163	Aneks 1. Lista członków „Startu”
171	Aneks 2. Diariusz „Startu” 2.0
201	Podziękowania





Jak wyglądał polski wariant animowania i upowszechniania kultury filmowej w latach 30. XX wieku? Rodzimy ruch ożywienia kultury filmowej osiągnął wówczas swoją masę krytyczną przede wszystkim za sprawą warszawskiego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. Ujmując „Start” jako przykład „kinofilii zaangażowanej” autor oferuje swoiste „bliskie czytanie” działalności organizacji, pogłębiające pierwsze skojarzenia z hasłami „filmu społecznie użytecznego” i walki z „branżą” oraz kilkoma czołowymi działaczami, wpływowymi po wojnie.

Autor proponuję spojrzeć na projekcje czy inne działania animatorskie nie jako na dodatek lub substytut twórczości filmowej — ale właśnie jako zagadnienie centralne.

Przygląda się uwarunkowaniom środowiskowym, które stworzyły podbudowę dla powstania organizacji, oraz inspiracjom ideowym, które wpłynęły na politykę programową stowarzyszenia. Ponadto podejmuje próbę rekonstrukcji dynamiki rozwojowej stowarzyszenia, a także odnosi się do innych polskich inicjatyw z zakresu animowania kultury filmowej. Główny wywód uzupełnia wybór okołostartowych tekstów z epoki, które oddają poglądy lub stanowią źródło informacji na temat działań z zakresu animacji kultury filmowej.

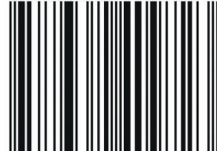
**Archiwa Popkultury** to seria wydawnicza pod redakcją naukową dr hab. Tomasza Majewskiego poświęcona wczesnej kulturze popularnej rozumianej jako wytwór urbanizacji i wielkomięjskiego doświadczenia nowoczesności. Ukazywać się w niej będą teksty źródłowe, takie jak antologie XIX-wiecznego protokomiksu i ilustracji prasowej, powieści gazetowej oraz zeszytowej z obiegu brukowego, jak również opracowania monograficzne instytucji rozrywkowych w rodzaju wczesnego kina, wodewilu czy cyrku. W ramach Archiwów Popkultury przypomniane zostaną również pionierskie prace z zakresu badań nad rodzimą kulturą popularną, autorstwa Janusza Dunina i Stanisława Baczyńskiego.

**„Archiwa popkultury” pod redakcją Tomasza Majewskiego**

UNIwersytet  
 SWPS

**PRZYPIS<sup>1</sup>**

Cena: 24,90 PLN  
ISBN 978-83-62409-72-3



9 788362 409723