

**Barbara Gierszewska**

**PRASA FILMOWA W POLSCE  
DO 1939 ROKU<sup>1</sup>**

Przedmiotem mojej rozprawy jest prasa filmowa ukazująca się w Polsce do wybuchu II wojny światowej. W latach 1913–1914 i 1918–1939 ukazało się na ziemiach polskich nie mniej niż 155 tytułów czasopism poświęconych problematyce kinowo-filmowej. Były to wydawnictwa polskie, z niewielkim udziałem pism ukraińskich i żydowskich. Charakteryzowało je zróżnicowanie typologiczne, chociaż zdecydowana większość powstała w celu promocji przemysłu kinematograficznego. Ich odbiorcami byli przede wszystkim właściciele kin i biur wynajmu filmów (pisma branżowe i reklamowo-promocyjne) oraz publiczność filmowa (periodyki popularne). Mniejszość stanowiły czasopisma o aspiracjach artystycznych, kierowane do bardziej wykształconego widza oraz osób ze świata literatury, innych sztuk tradycyjnych i twórców filmowych, tj. ludzi inspirujących sztukę i kulturę filmową i nią zainteresowanych.

Podjęcie badań nad dziejami prasy filmowej uzasadnia jej „nowoczesna” problematyka, wyróżniająca ją spośród czasopiśmiennictwa Drugiej Rzeczypospolitej. W poprzednim okresie życia społecznego była nieobecna lub pozostawała na marginesie zainteresowań czytelników. Czasopisma poświęcone „dziesiątej muzie” stały się narzędziem propagandy przemysłu filmowego. Już pierwsze czasopismo filmowe – lwowska „Scena i Ekran” – *de facto* zostało powołane jako pomoc w dystrybucji filmu braci Krogulskich, „Kościuszko pod Raławicami”. Inne periodyki filmowe, jakie ukazały się jeszcze przed I wojną światową („Kino” oraz „Kino-Teatr i Sport”), odgrywające rolę informatorów kulturalno-rozrywkowych, również publikowały płatne ogłoszenia firm zajmujących się promocją kinematografu.

---

<sup>1</sup> Autoreferat rozprawy doktorskiej, wygłoszony podczas publicznej obrony w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie 7 listopada 1994 r. Promotorem pracy był dr hab. Andrzej Notkowski, recenzentami: prof. dr hab. Maryla Hopfinger i prof. dr hab. Andrzej Paczkowski.

„Aparat Pathe Model 1914. Jest najtańszym, najlepszym, najpraktyczniejszym. W ruchu pozbawiony wszelkiego szumu. Jest tak doskonały, że obraz wychodzi bez najlżejszych drgań”<sup>2</sup> – zapewniała kiniarzy reklama „Kino-Teatru i Sportu”.

Dla uatrakcyjnienia miłośnikowi kina informacji o seansach filmowych, reklamy wchodzących na ekrany obrazów, a przede wszystkim dla obrony interesów rodzącego się przemysłu kinematograficznego, powstał nowy rodzaj wydawnictw – czasopisma branżowe i finansowane przez branżę periodyki popularne. Wydawane przez instytucje, stowarzyszenia, związki zawodowe związane z przemysłem kinematograficznym, podparte ich kapitałem, wypierały lub zdobywały wpływy pism początkowo niezależnych i rozszerzały pola ich oddziaływania. Lansowanie na ich łamach kierunków rozwoju kinematografii i dbałość o podnoszenie poziomu zawodowego ludzi pracujących w tym przemyśle (zabiegi faktycznych dysponentów czasopism branżowych) nie ograniczały kręgu ich odbiorców do profesjonalistów, ponieważ na ogół nie rezygnowano w nich z treści interesujących przeciętnego kinomana. Tego typu materiały jedynie w minimalnym zakresie rozpowszechniała „niebranżowa” prasa, tak więc czasopisma filmowe są jedynym źródłem szczegółowych informacji o przemyśle filmowym i życiu „branżystów”.

Z kolei prasa społeczno-kulturalna i literacka stała się trybuną najważniejszych wystąpień teoretyków filmu, w niewielkim stopniu obecnych na łamach pism kinematograficznych. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na propagandę kultury filmowej za pośrednictwem stałych dodatków i działów na ten temat w prasie codziennej. Z pewnością liczba czytających popularne materiały kinowo-filmowe w wysokonakładowym „Kurierze Warszawskim”, „Kurierze Polskim”, „IKC”, „Kurierze Łódzkim” i innych dziennikach, o podobnym przeznaczeniu, była nieporównywalnie duża w stosunku do tytułów pism poświęconych „dziesiątej muzie”, rzadko przekraczających kilkaset, kilka tysięcy egzemplarzy jednorazowego nakładu. Dla wyrobionego czytelnika prasa filmowa mogła być tym bardziej mało atrakcyjna, iż jej zależność finansowa od organizacji związanych z „branżą” kinematograficzną wymuszała na redakcjach rezygnację z rzetelnej krytyki filmowej, i to nie tylko w recenzjach, gdyż podobne praktyki obejmowały całą publicystykę. Wprawdzie części periodyków udało się zachować względną autonomię i znane są przykłady wystąpień ostro krytykujących wytwory rodzimej czy obcej produkcji kinematograficznej, na ogół jednak

<sup>2</sup> „Kino-Teatr i Sport” 1914, nr 1, s. 4.

cydujący głos w tej sprawie należał do przedstawicieli zainteresowanych środowisk branżowych.

Rozpoczynając pięć lat temu badania nad prasą filmową w przedwojennej Polsce, nie zdawałam sobie sprawy, jak żmudnego zadania się podjęm. Temat ten, z wyjątkiem prac Andrzeja Paczkowskiego i Wiesława Władyki<sup>3</sup>, był bowiem pomijany przez naukowe opracowania historyczno-časopism filmowych. Do dzisiejszego dnia znane są informacje jedynie o kilku tytułach. Tylko poznańska, krakowska, a ostatnio także łódzka prasa filmowa, doczekały się opracowań przez historyków kina<sup>4</sup>. Stanowią one ważny, ale niewielki fragment pola badawczego, które starałam się samodzielnie zakreślić i spenetrować. Toteż niezwykle istotne okazały się dla mnie oceny niektórych tytułów, wzmianki na ich temat, odnotowywane rzadko przy okazji badania myśli filmowej i w ogóle historii kina przez znawców przedmiotu. Niestety żadne czasopismo filmowe nie zostało szczegółowo opracowane. Musiałam więc sięgnąć do źródeł i na ich podstawie dokonać najpierw opisu poszczególnych tytułów, a następnie zestawień porównawczych.

Podstawę źródłową pracy stanowiły zdeponowane w bibliotekach i archiwach czasopisma, wprawdzie rozproszone, ale niezłe zachowane. Największy zbiór pism filmowych posiada Biblioteka Narodowa. Pomocne okazały się zbiory czasopism Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteki Miasta Stołecznego Warszawy, Biblioteki Jagiellońskiej i Biblioteki Głównej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Ważna część zasobów prasy filmowej w Polsce znajduje się w księgozbiornie dawnego Ossolineum, obecnie należącym do zbiorów Biblioteki Ukraińskiej Akademii Nauk im. W. Stefanyka we Lwowie. W kilku wypadkach zbiory tej ksiąźnicy dawały jedyną możliwość dotarcia do tytułu, w innych istotnie uzupełniały braki.

Dla uzyskania pełnego obrazu prasy filmowej, przeprowadziłam analizę 1600 artykułów z ponad 100 tytułów. Nie pominęłam również informacji faktograficznych zawartych w tytułach, podtytułach, stopkach, artykułach wstępnych i reklamach. W rezultacie prasa filmowa stała się wyczerpującym źródłem, za pomocą którego mogłam opracować i zweryfikować dane dotyczące szczegółowego opisu bibliograficznego czasopism filmowych i, w miarę możliwości, wskazać zależności i wzajemne związki inicjatyw

<sup>3</sup> A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980; W. Władyka, *Krew na pierwszej stronie. Dzienniki sanacyjne Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1982.

<sup>4</sup> Z. Wyszynski, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Kraków 1975, s. 93–117, 143–164; M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu 1895–1945*, Poznań 1980, s. 126–149; H. Krajewska, *Życie filmowe w Łodzi w latach 1896–1939*, Warszawa–Łódź 1992.

prasowych w skomplikowanym świecie branży filmowej. Źródło to umożliwiło mi także opracowanie niemal pełnej listy osób związanych z każdym dostępnym czasopismem. „Indeks twórców prasy filmowej” obejmuje ponad 900 nazwisk, przy czym podaję funkcje, jakie pełnili w redakcjach poszczególnych pism filmowych. Zdecydowana większość z nich to osoby związane ze światem literatury, teatru, sztuki, kultury i nauki, o których konkretnej pracy paraliterackiej na łamach czasopism filmowych nie wspominają żadne publikacje. Mam nadzieję, że przydatna w badaniach historyczno-prasowych i filmoznawczych okaże się również sporządzona przeze mnie „Bibliografia tytułów prasy filmowej w Polsce do roku 1939”. Myślę, że udało mi się także prześledzić rozwój ilościowy i jakościowy tych wydawnictw.

Prowadzenie szerszych badań źródłowych utrudniał stan dokumentacji archiwalnej. Akta archiwalne, które są ważnym elementem warsztatu historyka prasy, w moim wypadku jedynie uzupełniają informacje zawarte w poszczególnych numerach pism i nie dotyczą najważniejszych tytułów. Są to głównie materiały wywiadu prasowego, przechowywane w zespołach urzędów wojewódzkich i starostw Archiwów Państwowych w Krakowie, Poznaniu, Bydgoszczy, Grudziądzu, Radomiu oraz w Archiwum Historycznym we Lwowie. Wielką stratą jest brak archiwów redakcji stołecznych czasopism, które stanowiły ponad połowę ogólnej ich liczby i były najbardziej znaczące. Nie zachowały się także materiały Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych oraz Związku Niezależnych Krytyków Filmowych, organizacji skupiających znaczną liczbę twórców prasy filmowej, stąd skąpe dane na temat wielu z nich. Podobnie wygląda stan dokumentów stowarzyszeń producentów filmowych, artystów i właścicieli kin, często silnie związanych z czasopismami. Zupełny brak źródeł archiwalnych do dziejów warszawskiej, łódzkiej i wileńskiej prasy filmowej oraz szczątkowe dokumenty dotyczące pozostałych ośrodków uniemożliwił dokonanie pełnego opracowania rozwoju liczbowego pism. Dane dotyczące ruchu tytułów, częstotliwości, wysokości nakładów, dziennych dat krańcowych były niejednokrotnie nie do ustalenia. Niemożliwe okazało się również określenie zasięgu terytorialnego i społecznego wielu tytułów oraz podanie wskaźników czytelnictwa. Nieco trudności nastęrczyło określenie typologii poszczególnych tytułów, zwłaszcza wtedy, gdy kilkakrotnie zmieniały przeznaczenie czytelnicze, a niemożliwe było dotarcie do pełnych roczników.

Trochę lepiej przedstawia się stan archiwaliów dotyczących ukraińskich inicjatyw wydawniczych tego typu, dzięki którym udało się ujawnić wiele szczegółów zupełnie nieznanego fragmentu historii prasy mniejszości na-

rodowych w Polsce. I np. warto podać, że we Lwowie w latach trzydziestych jedną trzecią czasopism filmowych (5 tytułów) stanowiły wydawnictwa w języku ukraińskim. Wśród nich były „Rekordy” i „Radio-Kino-Foto” adresowane do inteligencji technicznej, wyróżniające się dobrym poziomem artystyczno-literackim, wykazujące szczególne zainteresowanie techniką filmową i radiofonią.

Podstawowymi kryteriami analizy poszczególnych tytułów było miejsce wydania, czas ukazywania się i tematyka czasopism. Wyznacznik miejsca wydawania pism posłużył do przedstawienia geografii wydawniczej prasy filmowej i zobrazowania jej roli w ośrodkach, w których funkcjonowała. Poza tym starałam się przeprowadzić charakterystykę czasopism filmowych w poszczególnych ośrodkach i ukazać ewentualne oddziaływanie na inne tereny, porównać je z prasą stołeczną, która m.in. spełniała funkcję kreatywną w stosunku do pozawarszawskich wydawnictw. Uwarunkowane było to przede wszystkim koncentracją w Warszawie przedsiębiorstw filmowych, zainteresowanych współpracą z prasą stołeczną, która stała się przekąźnikiem opinii o kinematografii i jej reklamy. Nie należy również nie doceniać twórczej roli publicystów warszawskich periodyków filmowych. To oni głównie wpłynęli na nadanie filmowi rangi artystycznej i kulturalnej, nie bacząc na interesy przemysłu kinematograficznego i natarczywą reklamę, zachęcającą do oglądania szmiry. Imponująca jest ich stała obecność na kartach kolejno pojawiających się tytułów poświęconych „dziesiątej muzie”, w prasie codziennej, społeczno-kulturalnej i literackiej.

Szczególne zasługi na polu czasopiśmiennictwa filmowego w Polsce należy przyznać Leonowi Brunowi. Był on redaktorem pięciu istotnych periodyków filmowych („Filmu” z lat dwudziestych, „Filmii”, „Kina dla Wszystkich”, „Kina” należące do „koncernu czerwoniaków”, które tworzył od podstaw, „Aktualności”) oraz współpracował z dziesięcioma innymi tytułami pism kinowo-filmowych. Od 1923 r., przez dziesięć lat, redagował ponadto stałą rubrykę filmową „Przed ekranem” w popularnym „Kurierze Warszawskim” i dział filmowy w „Kurierze Polskim”. Ten zaangażowany początkowo w sprawy społeczno-polityczne publicysta – krakowskiej „Krytyki”, „Nowej Gazety”, „Prawdy”, „Kuriera Porannego” oraz dzienników francuskich „Intrasigeant” i „Le Matin” – stał się pionierem polskiej publicystyki filmowej, ojcem czasopiśmiennictwa filmowego. Ogłosił kilkadziesiąt artykułów, w których dominuje troska o rozwój nowej sztuki i wszechstronna jej propaganda, a jednak pozostał prawie nie znany historykom i teoretykom filmu.

Istotną rolę w rozwoju czasopism filmowych w Polsce odegrali również: Franciszek Zyndram-Mucha, Andrzej Włast, Leon Trystan, Karol Ford, Alfred Anastazy Tadeusz Grot-Bęczkowski (znany jako Tadeusz Kończyc), Anatol Stern, Maria Jehanne Wielopolska, Stefania Heymanowa, Wanda Kalinowska, Leo Belmont, Józef Frydman, Stanisław Ostrzycki, Zofia Dromlewiczowa oraz wielu innych. Część z nich, o ile nie zginęli w czasie wojny, albo nie przyszło im żyć na obczyźnie, tworzyła podwaliny prasy filmowej w Polsce powojennej.

Nie sposób nie zauważyć, że przedwojenna prasa filmowa była również trybuną wystąpień powojennych znawców i twórców kina, by wymienić: Jerzego Bossaka, Eugeniusza Cękałskiego, Bolesława Lewickiego, Zbigniewa Piterę, Jerzego Toeplitza. Powierzchnowa wydaje się więc opinia, jakoby w prasie filmowej rzadko pisywali ludzie reprezentujący wysokie wartości intelektualne i znaczące w ówczesnym życiu kulturalnym.

Jeśli chodzi o rozwój czasopism filmowych w poszczególnych latach, to należy zwrócić uwagę na widoczny wzrost liczby pism w drugiej połowie lat dwudziestych i po kryzysie ekonomicznym w latach trzydziestych. Pierwszy okres wiązał się z pomyślnym stanem gospodarki kraju, względną poprawą materialnego bytu społeczeństwa oraz rozwojem rodzimego przemysłu filmowego, zainteresowanego własnymi wydawnictwami prasowymi. Powstanie nowych tytułów pism filmowych po kryzysie ekonomicznym łączyło się ze wzrostem popularności kina wśród ludności miejskiej, spragnionej stałej informacji o życiu filmowym, głównie o charakterze sensacyjnym. Największy wzrost liczby czasopism filmowych nastąpił w 1937 r.; wychodziło wówczas 27 tytułów w ciągu roku. Największą grupę stanowiły czasopisma, których żywot nie przekraczał dwóch lat, a najczęściej kończyło się na wydaniu kilku, kilkunastu numerów. Paru tytułom udało się przetrwać około dziesięciu lat.

Dla zobrazowania różnic w zawartości treściowej (i obliczeń statystycznych), podzieliłam prasę filmową na cztery typy pism: artystyczne, branżowe, popularne i reklamowo-promocyjne. Czasopisma filmowe rzadko jednak wychodziły w czystej postaci, najczęściej łącząc w najróżniejszych kombinacjach wszystkie wymienione funkcje. Zadania, którym miały sprostać, były jednak podobne: promocja kina jako przekaznika nowej sztuki i (lub) nowej formy spędzania czasu wolnego, zjawiska charakterystycznego dla cywilizacji przemysłowej, w wyniku rozwoju której powstała kultura współczesna.

Charakterystyka prasy filmowej, którą starałam się przedstawić, jest wynikiem bibliograficznego zestawienia materiałów prasowych, wycinkowej

penetracji tekstów oraz wykorzystania istniejących opracowań na ten temat. Jako historyk prasy uznałam, że warto odwołać się też do pomiaru zajmowanej powierzchni tekstu słownego i ilustracji. Jest to metoda pracochłonna i nie zawsze dająca dobre rezultaty, ale w wypadku prasy filmowej, gdzie rola fotografii jest najczęściej przynajmniej tak samo istotna, jak treść, wydała mi się kusząca. Badając zawartość prasy filmowej, ustaliłam, że głosy na temat filmu (kina) koncentrowały się wokół następujących grup zagadnieniowych: rozrywki, reklamy, tematyki prawno-gospodarczej, sztuki. Jeśli chodzi o podział treści publicystyki filmowej, najwięcej miejsca na łamach prasy poświęconej „dziesiątej muzie” przeznaczono na tematykę kina komercyjnego. Znalazła się tu pochwała hollywoodzkich produkcji i rodzimych filmów „kanapowych”. Na temat powodzenia tych polskich z rezygnacją pisała Stefania Heymanowa: „Podstawową treścią każdego filmu polskiego jest romans. (Polacy są narodem romantycznym, a filmowcy przypuszczają, że romantyzm i romans to jedno i to samo). Film polski poznać bardzo łatwo: jeśli nie ma w nim dożyneków, meliny złodziejskiej, kacapów ani wojska, to jest na pewno kanapa, po której tarza się dwoje ludzi odmiennej płci. Jest to niezawodny znak, że film jest pochodzenia polskiego. Gdzie indziej kanapa jest zwykłym rekwizytem; w polskim filmie odgrywa rolę znamioną, jest zapowiedzią przełomu w życiu bohaterów i zwiastunem ich marnego końca”<sup>5</sup>.

Komercyjne filmy amerykańskie, krytykowane za miałość treści w zetknięciu z artystycznym filmem radzieckim, w latach dwudziestych przeżywały okres zachwyty publiczności i aprobaty publicystów. „Amerykańskie filmy są zdjęte w raju kalifornijskim pod błękitnym podzwrotnikowym niebem” – pisał Leon Trystan w „Filmie Polskim”. „Zostały wytworzone przez dzieci słońca, które są bardzo dobrze wynagradzane, jedynie za uśmiech białozębny. W tym jest ich wartość. Ten świat, ten stary zubożały świat potrzebuje uśmiechu, którego sam z siebie wydać nie może i dlatego zaprowadzać musi konserwację tego na celuloidzie. Dlatego zwycięża amerykański film”<sup>6</sup>.

W dalszej kolejności plasuje się film jako stymulator procesów kulturowo-cywilizacyjnych, głosy lansujące idee filmu społecznie użytecznego. „Publiczność chce ujrzeć życie naszej epoki i na filmie ujrzeć sprawy, które są podstawą życia dzisiejszego”<sup>7</sup> – pisał, jako jeden z wielu, Seweryn Romin.

<sup>5</sup> Wytwórnice złego powietrza, „Kino” 1931, nr 13, s. 11.

<sup>6</sup> Zwycięstwo kina amerykańskiego, „Film Polski” 1923, nr 1.

<sup>7</sup> S. Heymanowa, *Film a literatura* [omówienie odczytu S. Romina], „Kino dla Wszystkich” 1927, nr 53.

Najmniej powierzchwni tekstu słownego zarezerwowano na ukazanie filmu z pozycji innych sztuk bądź przez ich pryzmat. Teoretyczne rozważania publicystów ze środowisk artystyczno-intelektualnych dotyczyły najczęściej relacji film – teatr, film – literatura, rzadziej tematu film – muzyka, film – sztuki plastyczne (głównie film – malarstwo). To właśnie na łamach prasy filmowej wypowiedział się Adam Zagórski na temat meandrów współzawodnictwa kina i teatru<sup>8</sup>, o estetyce filmowej zbudowanej z połączenia „metody literackiej” i „motywu ruchu ciągłego” pisał w poznańskiej „Muzyce” Seweryn Romin<sup>9</sup>, uwagami „O filmie „artystycznym” i „stosowanym”, tzn. o filmie „czystym” i fabularnym podzielił się z czytelnikami „Kina dla Wszystkich” Jalu Kurek<sup>10</sup>. Z kolei wizję filmu abstrakcyjnego, gdzie „przetną się kształt, barwa i dźwięk”, kreślił w „Reporterze Filmowym” Dariusz Migot<sup>11</sup>.

Badając prasę filmową, starałam się każde czasopismo ocenić indywidualnie, biorąc pod uwagę jego treść, twórców, podstawy ekonomiczne, przeznaczenie czytelnicze, wkład w rozwój kultury filmowej. Wyniki tych badań przedstawiłam w zestawieniach statystycznych służących do rozważań nad rozwojem ilościowym prasy poświęconej problematyce kinowo-filmowej. Należy jednak żałować, że poznanie wszystkich uwarunkowań składających się na kształt danego periodyku nie zawsze było możliwe.

Na koniec chciałabym tylko jeszcze raz podkreślić, że mój ogląd pism filmowych jest spojrzeniem historyka prasy i bibliografa, nie historyka filmu czy filmologa. Nie zdecydowałam się wejść na to specyficzne podwórko badań historyków i teoretyków filmu. Przewidując jednak, że historycy i teoretycy filmu mogą mieć wobec tej pracy inne oczekiwania, starałam się choć w części dać im wyraz. Mam nadzieję, że odsłania ona kolejny fragment zapomnianych tekstów o filmie (kinie), wciąż pomijanych w powojennym piśmiennictwie fachowym, odkrywa lub dodaje nowe dane do nazwisk, które mają swoje miejsce w dziejach filmu (kina), wreszcie porządkuje dane o samej prasie filmowej. Może zatem praca moja stanie się przyczynkiem do głębszej refleksji nad tą prasą, wciąż nie docenianą jako źródło zapisów ówczesnego stanu świadomości o „nowej sztuce”. Zła opinia o niej funkcjonowała w środowiskach intelektualnym i inteligenckim już przed wojną, a że było to krzywdzące dla wielu publicystów drukują-

<sup>8</sup> *Kino a teatr* [wywiad], „Ekran” 1920, nr 3.

<sup>9</sup> *Muzyka przyszłości*, „Muza” 1926, nr 15, s. 3.

<sup>10</sup> *O filmie „artystycznym” i „stosowanym”*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 56. Cyt. za: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 138–140.

<sup>11</sup> *Poezja białego ekranu*, „Reporter Filmowy” 1934, nr 1, s. 1.



cych na łamach tych pism, świadomych tego faktu i podpisujących się pod nimi, potwierdza – myślę – wymownie wartość tej prasy. A jej największą wartością byli oni sami – jej twórcy i współpracownicy, którzy nie patrząc na ówczesną kondycję filmu polskiego, na dyktat branży, publikowali oryginalne teorie filmowe, uprawiali rzetelną krytykę.