

Barbara Gierszewska

## *Teatr a kino w świetle polskiej prasy filmowej do roku 1939*

Zanim kinematografię nazwano sztuką, upłynęło kilkadziesiąt lat. W okresie kształtowania się kultury filmowej ludzie jej oddani musieli pokonać wiele przeszkód, wśród których najbardziej nieprzyjającą dla rozwoju kina była bariera stworzona przez intelektualistów, preferujących teatr i nie akceptujących „dziesiątej muzy”. Niechęć środowisk oświeconych, tj. odbiorców kultury wyższej, wynikała z jarmarczno-cyrkowo-rewiowego rodowodu kina i wielkiej nim fascynacji mas. Do zimnego przyjęcia kina przez elity kulturalne przyczyniła się także inspirowana teatrem pseudotwórczość początkujących filmowców, dająca widzowi najczęściej obrazy będące niezbyt szczęśliwą przeróbką spektakli scenicznych. W roku 1914 powstała jednak *Cabiria*, a rok później *Narodziny narodu*, obrazy utrwalone na taśmie celuloidowej, które przekonały świat, iż film jest sztuką samodzielną i czas ją uznać<sup>1</sup>.

Od tej pory zaczęły się latami trwające dyskusje wokół estetyki kina, które wywołały burzliwe polemiki prasowe na tematy: czy kino jest sztuką?, dlaczego kino walczy z teatrem?, dlaczego teatr ignoruje film? Owe publiczne, kulturalne i naukowe roztrząsania fenomenu kina na łamach polskiej prasy filmowej poprzedzone zostały pierwszymi wypowiedziami w sprawie kinematografii zamieszczonymi w czasopismach społeczno-kulturalnych<sup>2</sup>. O narodzinach i rozprze-

<sup>1</sup> W. J e w s i e w i c k i: *Polska kinematografia w rzeczywistości społecznej lat 1908-1918*, „Powiększenie” R. 11 : 1991, nr 1-2 (41-42).

<sup>2</sup> Chodzi o czasopisma społeczno-kulturalne podnoszące tematykę kina od jego na-

strzenianiu się wynalazku braci Lumière doniosły jako pierwsze: „Kurier Codzienny”, „Kurier Warszawski”, „Dźwignia” i „Tygodnik Ilustrowany”, traktując go jako interesującą nowinkę techniczną<sup>3</sup>. Początkowo wzmianki na temat kinematografu były przejawem fascynacji „fotografią ruchu i życia” i nie podejmowały próby porównywania nowej sztuki z teatrem<sup>4</sup>. Film był wówczas domeną świata robotniczego i żył obok teatru, ciesząc zupełnie innych ludzi. Pionierzy polskiej myśli filmowej zauważyli jednak jego genialność i przewidzieli, że ten wynalazek, który „chwytą w lot ruch i życie”, stanie się niebawem najlepszym kronikarzem świata, gdyż „może zdarzenia chwil obecnych z zadziwiającą dokładnością w ruchach i działaniu podać przyszłym pokoleniom i wiekom”<sup>5</sup>.

Powstawanie coraz to nowych kin, gdzie na dodatek wyświetlano oprócz rodzimych filmów najlepsze obrazy światowe, było zbyt kuszące dla intelektualistów, którzy nie czyniąc rozgłosu zaczęli „używać” kina<sup>6</sup>. Gdy jednak czasopismo „Świat” opublikowało cykl artykułów podejmujących problem zagrożenia teatrów ze strony kinematografu, zaniepokojenie ludzi życiowo związanych ze sceną dało znać o sobie głosami potępiającymi film, a zamieszczonymi w znaczących periodykach krajowych. „Kinematograf [...] sprzyja rozleniwieniu inteligencji” — przestrzegał znany krytyk teatralny i autor

---

rodzina do momentu powstania prasy filmowej, tj. do roku 1913, kiedy to ukazała się we Lwowie „Scena i Ekran” (red. i wyd. F. Węglowski). Drugim pismem filmowym można nazwać warszawskie „Kino — Teatr — Sport” (wyd. i red. od roku 1914 przez A. Drac).

<sup>3</sup> B. P r u s: *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 158; *Wiadomości Zagraniczne*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 115; *Cynematograf*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 198; Z. K o r o s t e ń s k i: *Kinematograf — fotografia ruchu i życia*, „Dźwignia” z 16. 08. 1896 (cyt. za: „Iluzjon” 1988, nr 1); *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 31; *Kinematograf*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 302.

<sup>4</sup> W. J e w s i e w i c k i: *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895-1929/30)*, Łódź 1966.

<sup>5</sup> Z. K o r o s t e ń s k i: *Kinematograf — fotografia...*

<sup>6</sup> W. J e w s i e w i c k i: *Polska kinematografia w okresie filmu...*

Nie jestże obowiązkiem kierowników społeczeństwa — kontynuować — uczynić go nieszkodliwym, uczynić go nawet pożytecznym, jak opium i alkohol używany przez medycynę? Należy szerokim masom uprzystępnić kosztem kinematografu poważny, krzewiący kulturę teatr. W tym celu należałoby stworzyć specyficzny komitet, czuwający nad repertuarem kinematografu, a mający za zadanie dbać o to, aby kinematograf kształcił (pokazy, podróże, sporty, wynalazki etc.), nie zaś zabawiał nieprawdopodobnymi hecami<sup>7</sup>.

Szybko zaakceptowano film jako formę rozrywki, celowo jakby nie dostrzegając jego roli w tworzeniu prawdziwej sztuki, co tym bardziej wydawało się hipokryzją, że od początku towarzyszyła mu wnikliwa cenzura<sup>8</sup>. Karol Irzykowski tę niewybredną nagonkę na film nazwał „gromadną obłudą społeczną” płynącą „z chęci zapomnienia o nieobliczalnych możliwościach rozwojowych kina”, aczkolwiek zrozumiała, „bo człowieka gniewa wszystko, czego przewidzieć nie może”<sup>9</sup>. Zaniepokojenie ludzi sceny o dalszy prymat w sztuce było powodem wielu sarkastycznych uwag pod adresem rodzącego się przemysłu kinematograficznego:

<sup>7</sup> W. Grubiński: *Kinematograf i teatr — nowe zagadnienie artystyczno-kulturalne*, „Świat” 1914, nr 5. (W. Grubiński także w latach trzydziestych traktował kino jako coś podrzędniejszego wobec teatru, stawiając je na równi z cyrkiem. Jego wypowiedź: „Kto mówi »teatr«, myśli jednocześnie »sztuka«, kto mówi »kino«, ten myśli »rozrywka«, przytoczył na łamach poznańskiego „Kina” 1930, nr 4/16 W. Liw).

<sup>8</sup> Archiwum Historyczne we Lwowie, Starostwo Grodzkie Lwowskie (dalej: AHL, SGL), f. 146, o. 4, s. 4972. W piśmie C. K. Rady Szkolnej Krajowej „Do C. K. Prezydium Namiestnictwa we Lwowie” z 19.03.1911 roku uznano za stosowne wprowadzenie zakazu wyświetlania pewnych filmów ze względów moralnych: „C. K. Rada szkolna krajowa dowiedziała się, że przedstawienia kinematograficzne, na które uczęszcza młodzież szkolna, nie zawsze są zgodne z wymaganiami moralności, której ta młodzież przestrzegać powinna, prosi przeto uprzejmie o zarządzenie, aby na przedstawienia mogące nasuwać podejrzenia sprośności, jeżeli w ogóle odbywać się mogą, w każdym razie młodzieży nie dopuszczano”.

<sup>9</sup> K. Irzykowski: *Śmierć kinematografu*, „Świat” 1913, nr 21.

Kinematografy zaczynają narzekać na brak powodzenia. Proponujemy bezinteresownie następującą serię obrazów, a powodzenie będzie kolosalne. W kasie będą miliony: 1. Lasek Młociński z kolektorem (zdjęcie z natury), aluzja do niespełnionych obietnic założenia wodociągów, 2. Posiedzenie radców w magistracie i podział łapówek [...], 3. Zabawa w kabarecie. Radcy magistratu z dziewczynkami przy szampanie<sup>10</sup>.

Powolna akceptacja kinematografu nie zahamowała jego rozwoju i film stał się w krótkim czasie najpopularniejszą rozrywką proletariatu skupionego w wielkich miastach, a często jedyną docierającą do małych miasteczek i wsi, gdyż te nie były w stanie utrzymać teatru<sup>11</sup>. Umacnianie się pozycji kinoteatrów na rynku sztuk wizualnych słusznie niepokoiło ludzi teatru, którzy w obawie przed utratą publiczności próbowali swych wpływów, by przynajmniej ograniczać liczbę powstających kin<sup>12</sup>. Taka sytuacja nie trwała długo. Aktorzy, reżyserzy teatralni, autorzy dramatyczni zrozumieli, że film może stać się dla nich łatwiejszą drogą do kariery i pieniędzy, że w ich interesie leży, by zaistnieć w nowej sztuce. Od tej chwili świat literacko-artystyczny przestał ganić kino i przyjął postawę wyczekującą. Pozostali wprowadzili wierni Melpomienie do końca (kino uważając za „widowisko ordynarne, płytkie, demoralizujące”<sup>13</sup>), ale większość ludzi sceny skłaniała się, by służyć obydwu sztukom. Dla nich powołano pierwszy organ prasowy poruszający problematykę

<sup>10</sup> Dla kinematografu, „Kurier Świąteczny” 1908, nr 22, cyt. za: S. B e y l i n, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973.

<sup>11</sup> W. B a n a s z k i e w i c z, W. W i t c z a k: *Historia filmu polskiego*, t. 1, Warszawa 1989.

<sup>12</sup> AHL, SGL, sygn.: f. 146, o. 4, s. 4972. Fragment pisma Prezydenta Miasta Krakowa „Do Jego Excelencji Pana C. K. Namiestnika we Lwowie”: „Mam zaszczyt donieść, że w dniu dzisiejszym wniosłem do C. K. Namiestnictwa prośbę o wstrzymanie wydawania dalszych licencji na przedsiębiorstwa kinematograficzne w Krakowie. Prośbę powyższą jako bardzo ważną dla interesów miasta Krakowa, gdzie konkurencja kinematografów grozi wprost katastrofą dla teatru miejskiego, mam zaszczyt polecić łaskawej rozwadze Waszej Excelencji”.

<sup>13</sup> K. I r z y k o w s k i: *Śmierć kinematografu*.

teatralno-filmową. Było nim lwowskie czasopismo „Scena i Ekran”, wydawane i redagowane od roku 1913 przez Floriana Węglowskiego.

Pismo w artykule wstępnym opowiedziało się za teatrem jako prawdziwą sztuką, faktycznie jednak skupione było wokół kina, postrzeganego wraz ze wszystkimi możliwościami, jakie ze sobą niesie, ze szczególnym akcentowaniem roli sceny i sztuki dramatycznej na drodze jego rozwoju<sup>14</sup>. Na łamach „Sceny i Ekranu” ukazał się pierwszy w czasopiśmiennictwie filmowym artykuł poświęcony autonomii sztuki filmowej, autorstwa Adama Zagórskiego, pt. *Przyszłość kinematografu*, trafnie prognozujący jego rozwój i rolę, jaką odegra w życiu społecznym<sup>15</sup>. A. Zagórski — literat i uznany krytyk teatralny — był jednym z pierwszych w Polsce ludzi twórczo zaangażowanych w rozwój obydwu sztuk. W latach dwudziestych dał się bowiem poznać jako autor interesujących scenariuszy filmowych, nie zaprzestając publikowania w poważnej „Scenie Polskiej” i „Życiu teatru” teoretycznych rozpraw teatralnych<sup>16</sup>. Podobnie postąpiło wielu aktorów, kierowników artystycznych skupionych dotychczas wokół sceny. Byli również tacy, którzy na zawsze porzucili teatr. Kino chętnie wykorzystywało ich talent i pracę, utwierdzając w przekonaniu, że film i spektakl teatralny stawiają wobec nich podobne wymagania<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> „Scena i Ekran” 1913, nr 1. Linię programową czasopisma opisuje szerzej Z. Czeczot-Gawrak w książce *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945*, Warszawa 1977, s. 145, upatrując w jego treści wpływów francuskiego ruchu „Film d’Art”, choć nie negując nowatorstwa wielu artykułów.

<sup>15</sup> „Scena i Ekran” 1913, nr 1.

<sup>16</sup> A. Zagórski napisał scenariusze do następujących filmów: *Cud nad Wisłą* (1921), reż. R. Bolesławski; *Na jasnym brzegu* (1921), reż. E. Puchalski; jest autorem rozpraw teatralnych: *Zagadnienia sceny i widowni*, „Scena Polska” 1925, z. 3; *O prawo czy kompetencję*, „Życie teatru” 1925, nr 13.

<sup>17</sup> „Kino” 1930, nr 4/16, s. 9 (Poznań): „W przyszłości teatr i kino będą zgodnie współistniały obok siebie, nie następując sobie wzajem na pięty, ani szkodząc jeden drugiemu, lecz raczej współdziałając ze sobą, dopełniając się wzajemnie. To współdziałanie jest zresztą dla kina kwestią bytu. Prawdziwie artystyczne w wiel-

W okresie powstawania pierwszych przedsiębiorstw filmowych, borykających się najczęściej z kłopotami finansowymi, posiłkowano się dobrze przyjętymi przez publiczność sztukami pisanymi dla sceny, szybko transponując je na ekran. Niestety, okazało się, że powodzenie na deskach teatru rzadko przynosiło zadowalające efekty w kinie. Pierwsi teoretycy filmu zauważyli, że „sztuka napisana dla sceny daje publiczności teatralnej zadowolenie zgoła innego rodzaju — ruch jest tu zbyt szybki, a w znaczeniu kinowym wręcz niemożliwy. Dlatego też to, co jest wyłączną dziedziną teatru, a więc subtelność dialogu, miękkość tonów, modulacja głosu, innymi słowy czar żywego słowa, wszystko to nie może być naśladowane w kinie”<sup>18</sup>.

Jeszcze długo prekursorzy polskiego kina popełniali błąd teatralności w filmie, rzadko uwzględniając różnice w możliwościach technicznych inscenizacji. Problem ten szeroko dyskutowany w prasie filmowej, udowadniającej ową niezgodność, nie znalazł zrozumienia wśród pierwszych twórców nowej sztuki<sup>19</sup>. Niemniej wysiłki filmowców

---

kim stylu widowisko filmowe wymaga zarówno wysokiej kultury teatralnej, jak wybitnych aktorów, których z dnia na dzień się nie wykształci. Wychowują ich długie lata terminowania w teatrze”.

<sup>18</sup> J. B o r y c k i: *Czy należy filmować sztuki teatralne*, „Kino dla Wszystkich” R. 3 : 1927, nr 32; Inną stronę literatury dramatycznej jako inspiracji dla obrazu filmowego przedstawia S. M i ł a s z e w s k i w art. *Przyszłość polskiego kinematografu*, „Teatr i Kino” 1922, nr 4, s. 1-4, w którym na przykładzie utworów dramatycznych J. Słowackiego udowadnia, że są to przykłady literatury o dużo większych możliwościach wyeksponowania jej walorów na ekranie niż na scenie: „Literatura dramatyczna [...] dostarczyć może kinematografowi materiałów nieocenionych. Weźmy który bądź dramat Juliusza Słowackiego, np. *Kordiana*. Jakiż wspaniały scenariusz kinowy mieści się w tym utworze, ileż piękności niedostępnych dla sceny wydobyć zeń mógłby ekran. Przerzucając *Kordiana* z najwyższych iglic alpejskich na polskie równiny, z Watykanu do parków londyńskich, albo na wybrzeża brytańskie, Słowacki jakby przeczuwał możliwości techniki filmowej i jak gdyby przewidywał sposób pisania scenariuszy”.

<sup>19</sup> Dość jasno precyzuje różnice wyrazu filmu i teatru art. *Teatr i kino* zamieszczony w czasopiśmie o tym samym tytule (1922, nr 1, s. 2-4): „Kino nie zna fizycznych niemożliwości. Wszystko, co jest niewykonalne technicznie w teatrze, jest do zrobienia w kinie za pomocą tricków fotograficznych. [...] Różnica środków i treści

zmierzające do zatrzymania na taśmie celuloidowej dynamiki ruchu, różnorodności akcji, zmienności środowiska, zastąpienia słowa, zostały zaakcentowane w periodykach fachowych lat dwudziestych, a nawet wcześniejszych<sup>20</sup>.

Żywą polemikę w prasie filmowej lat dwudziestych wywołał temat adaptacji literatury dla potrzeb filmu. Głosy były podzielone, ale większość zwolenników kina i sceny przyznawało, że w literaturze pięknej zawsze będą utwory, które z powodzeniem przejdą próbę przeróbek, by sprostać wymogom filmu czy teatru<sup>21</sup>. Nie należy też zapominać o nowych możliwościach w życiu pisarzy i autorów sztuk scenicznych, jakie dał im film. Z wielkim entuzjazmem wypowiadał się na ten temat Lew Tołstoj:

Jakiś pochód, atak, szturm przeciwko starym sposobom sztuki literackiej wyczuwa się już w powietrzu. Będziemy musieli przystosować się do białego płótna ekranu i do zimnego szkła obiektywu aparatu filmowego. Nowe metody pisania okażą się konieczne. Myślałem o tym już wiele i wyczuwam, co nam grozi. Ale mnie się to podoba, taka szybka zmiana scen i nastrojów, całe kaskady przeżyć, to jest doprawdy bardziej zajmujące, aniżeli wałkowanie powieści przez całe tomy. A nawet powiem, że jest to znacznie bliższe samego życia. Bo i w życiu następują po sobie częste zmiany, a przeżycia duchowe człowieka bywają niekiedy nagle jak huragan. Kinematograf zdradził nam tajemnicę ruchu. I w tym tkwi jego prawdziwa wielkość<sup>22</sup>.

---

jest widoczna chociażby dlatego, że przewaga wrażeń wzrokowych w kinematografie i usunięcie wrażeń słuchowych przesuwa punkt ciężkości w zupełnie innym kierunku niż ten, który wybrała scena”.

<sup>20</sup> Z. W ó j t o w i c z: *Teatr a kino*, „Kinema” 1925, nr 47-49; S. W a s y l e w s k i: *Patrząc na film*, „Scena i Ekran” 1913, nr 2; J. G r o t: *Zastosowanie filmu w teatrze*, „Kino — Teatr” 1929, nr 17; S. R o m i n: *Śmierć sztuce*, „Kino — Teatr” 1929, nr 9.

<sup>21</sup> M. G l a t s t e r n: *Literatura a kino*, „Nowości Filmowe” 1925, nr 13, s. 7-8; M. S t ę p o w s k i: *Książka a Kino*, „Film Polski” 1923, nr 4-5.

<sup>22</sup> *Lew Tołstoj o kinematografie*, „Film Polski” 1923, nr 2-3, s. 14 (przedruk z ros. czasopisma „Kino” 1923, nr 2).

Nie podzielała aplauzu L. Tołstoja inna przedstawicielka „prawdziwej sztuki” Hanna Zahorska, przerażona ekspansją „kinematograficzności”:

Tę kinematograficzność postawiono na pierwszym miejscu — usuwając na drugi plan najwyższe wymagania, jakie stawiamy sztuce: piękno. [...] Ażeby wprowadzić pierwiastek uciszenia, skupienia, kontemplacji, trzeba dać na scenie piękną, muzykalną, chóralną lub solową deklamację. Wrócić do Szekspira i Wyspiańskiego, jako pierwowzorów. Doprowadzić do porządku rozwrzeszczaną, zawleczoną do kin, terkoczącą jak maszyna, nadmiernie obfitą akcją i ruch<sup>23</sup>.

Na szczęście przychylnie przyjęcie filmu, choć kontrowane jeszcze atakami jego przeciwników, towarzyszyło mu od początku istnienia czasopiśmiennictwa poświęconego kinu. Młoda prasa filmowa na ogół dobrze rozumiała nową sztukę, tym chętniej uświadamiając społeczeństwu jej wielkość, możliwości i środki wyrazu, którym zawdzięcza swą odrębność:

Scena kieruje się prawami zwartej nieuchronnej konieczności, kino przeciwnie — jest dziedziną nieograniczonych możliwości, a cały świat zewnętrzny stoi mu do dyspozycji. Kino nie potrzebuje się oglądać na dramatyczne skróty, bo [...] nie ma nic wspólnego z dziedziną dramatu: posługuje się raczej metodami i środkami epepei. Skrótów dramatycznych nie ma na ekranie, każdy czyn dramatyczny rozpyła się i rozprasza na tysiącach metrów filmu. Kino opowiada nam bajkę, a my słuchamy oczyma. [...] W bajce nie ma niemożliwości i w kinie także. [...] Gdy scena przegrała walkę z opanowaniem rzeczywistości i staje się bezduszna ilekroć przyjdzie jej przemienić walory dziesiętowego życia na wartości fantastyczne — kino może temu wszystkiemu podołać, bo ma inną rzeczywistość i inne potężne środki<sup>24</sup>.

Przyszłość pokazała, że istotnie sztuka filmowa osiągnęła taki szczyt możliwości dramatycznych, iluzji itp., jakie nie były dostępne ani teatrowi, ani literaturze.

Wraz z zatrudnieniem aktorów teatralnych przez wytwórnie fil-

<sup>23</sup> H. Zahorska: *Akcja i deklamacja*, „Ekran i Scena” 1923, nr 7, s. 5.

<sup>24</sup> S. Wasylowski: *Patrząc na filmy*.



mowe pojawił się kolejny dylemat — czy artyści sceniczni winni grać w filmach. Często krytykowana nieznamość techniki gry aktorskiej w filmie, podkreślana w recenzjach wielu periodyków filmowych okresu niemego kina, niewątpliwie spowodowała batalię o szkoły aktorskie, które kształciłyby nową kadrę<sup>25</sup>. Do tej pory większość artystów miała praktykę sceniczną, co nie zawsze procentowało na planie filmowym. Recenzenci podkreślali pretensjonalność i brak naturalności w grze aktorów. Publicyści winili za ten stan reżyserów, ci zła dopatrywali się w złych scenariuszach i braku gwiazd. Nie najlepszą kondycję polskiego kina trafnie scharakteryzował w roku 1927 Tadeusz Kończyc:

Nad kinematografią polską ciąży jeszcze urok teatralności, potęgą mogąca tylko ubocznie i z daleka wpłynąć na jakiegokolwiek postępy w dziedzinie twórczości filmowej. [...] Nawet najwybitniejsi pionierzy przemysłu filmowego nie mogą zrozumieć [...], że teatr a kino to są dwa różne światy. Nie jesteśmy zwolennikami poglądu, że kino zwalcza teatr pod względem artystycznym, a zabija go pod względem kasowym. Teatr istnieje od wieków i istnieć będzie. [...] Jedna sztuka nie przeszkadza w istnieniu drugiej, raczej pomaga [...]. Należy dążyć do uniezależnienia kina od teatru dwoma drogami: drogą stworzenia zespołów aktorów filmowych i drogą stworzenia tych pisarzy, którzy zechcieliby poświęcić się pisaniu scenariuszów<sup>26</sup>.

Podobny pogląd na ten sam temat wyrażał Leon Brun, przez dwadzieścia lat związany z czołowymi periodykami filmowymi („Filmem”, „Filmia”, „Ekranem i Sceną”, „Kinem dla Wszystkich”, „Kinem”, „Wiadomościami Filmowymi”, „Srebrnym Ekranem”, „Aktualnościami Film i Kino”). Uważał, że kino powinno dawać złudzenie życia, w przeciwieństwie do teatru, który jest jego stylizacją. Naj-

<sup>25</sup> Między innymi: *Instytut Filmowy*, „Kinema” 1922, nr 15-16, s. 27; *Pożądana placówka w Wilnie*, „Sztuka i Film” 1924, nr 1, s. 9; *Ze szkół filmowych*, „Przegląd Artystyczny” 1929, nr 5, s. 9; *Dwa głosy w sprawie szkół filmowych*, „Kurier Filmowy” 1929, nr 5, s. 2; *Kursy filmowe*, „Świat Filmowy” 1929, nr 2, s. 15; A. H o r t h: *U kobiety reżysera* [Wywiad z Niną Niovilla], „Rewia Filmowa” 1929, nr 4, s. 6-7.

<sup>26</sup> T. K o Ń c y c: *Kalendarz wiadomości filmowych*, Warszawa 1927.

większym atutem filmu jest naturalność, a więc nie należy mu jej odbierać przez teatralną manierę gry. Nawet największe „firmy aktorskie” sceny mogą ponieść fiasko na ekranie (np. Jaracz)<sup>27</sup>. Tę sprzeczność z duchem filmu gry aktora teatralnego wychwytywała krytyka najczęściej. Był to niemiły zgrzyt, gdyż do filmu, gdzie podstawą była akcja, a potem mimika i gest, dokładano zbyteczną deklamację, dykcję<sup>28</sup>.

Zagadnienie gry aktorskiej w teatrze i kinie podejmował także reżyser filmowy Michał Machwic, zwracając uwagę na źródła nauki mimiki i gestu właśnie na deskach sceny:

Nauka została ta sama: mimika i gest. Nowym natomiast jest coś innego i to czyni tę naukę trudną. Film ma swoje wymagania i wskutek tego aktor filmowy powinien się nauczyć dwóch rzeczy: 1) świadomego dysponowania swymi gestami w ogóle i mimiką w szczególności, gdyż tego wymaga istota filmu, nie znośzącego nic zbytecznego lub przypadkowego, 2) umiejętności myślowego widzenia siebie<sup>29</sup>.

Mimo początkowego milczącego bagatelizowania przez teatr powodzenia filmu, późniejsze silne związki obydwu sztuk mogły wskazywać, że wszystko jest na najlepszej drodze do uznania autonomii filmu. Stało się jednak inaczej. Na młody przemysł kinematograficzny nałożono tak wysokie podatki, że bardzo szybko nastąpił kryzys nowej sztuki. Ludzie z branży filmowej uświadomili sobie, że kinematografia od początku swego istnienia nie była traktowana na równi z innymi sztukami, a finansisci odpowiedzialni za budżet państwa od razu zobaczyli w niej nowe dochody. Niezadowolenie z powodu 37% podatku, jaki miały uiszczać od 1919 roku kina warszawskie (50% kina galicyjskie) manifestował na kartach „Kina” (wyd. i red. Stanisław Mora-Listopad) Leon Brun, wytykając odpowiedzialnym za ten fakt, iż „zajęli wobec kinematografii stanowisko gorsze niż

<sup>27</sup> L. Brun: *Dziesiąta Muza jest chora! Jak ją uzdrowić?*, „Srebrny Ekran” 1937, nr 2.

<sup>28</sup> Z. Dromlewiczowa: *Aktor teatralny w filmie*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 107.

<sup>29</sup> M. Machwic: *O sztuce aktorskiej*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 69, s. 10.

wobec szynku lub baru<sup>30</sup>. Jak się okazało, należność tę, aczkolwiek wyższą niż w innych państwach, kinematografy były w stanie płacić bez ograniczania postępu, to jednak nie zadowalało władz samorządowych. W celu zmniejszenia deficytu budżetów lokalnych nałożono niebawem na kina warszawskie 100 procentowy podatek miejski (w innych miastach opodatkowanie było nieco niższe).

Dużym zaskoczeniem była nieprzychylność władz samorządowych wobec kina i niedoceniające jego roli w życiu społeczno-kulturalnym. Nie uznano też kina za ważny nośnik informacji i propagandy, co jest o tyle dziwne, że używano go choćby dla ilustracji ważnych wydarzeń i dla reklamy. Oburzenie branży filmowej było tym większe, że równie wysokim podatkiem magistrat warszawski objął kabarety, variétés, towarzystwa wyścigów konnych i walk zapasniczych. Ludzie kina, coraz częściej uważani za przedstawicieli sztuki, którzy zeszli do mas, odczuli takie postawienie sprawy jak zniewagę. Tym bardziej, że przywilej całkiem znośnego opodatkowania utrzymały, obok teatrów, także operetka i cyrk<sup>31</sup>.

Tematem numer jeden wszystkich czasopism filmowych była kampania przeciwko teatrowi — upatrywano w nim przeciwnika, na dodatek dofinansowywanego za pieniądze branży kinematograficznej. Pisano o ustosunkowaniu teatrów warszawskich, o ich przywilejach, widząc w tym wielką niesprawiedliwość i przyczynę likwidacji wielu kin i w ogóle kryzysu rozwoju młodej sztuki<sup>32</sup>. „Czy dlatego publiczność musi przepłacać na biletach do kin, że magistrat warszawski ma swe ambicje utrzymywania teatrów miejskich, pomimo katastrofalnego ich wprost deficytu? — utyskiwał Józef Rosen<sup>33</sup>. Długo jeszcze uprzywilejowanie teatrów przy jednoczesnym nakładaniu wysokich podatków na kino było powodem pogłębiających się antagonizmów między ludźmi skupionymi wokół teatru a właścicielami i pracownikami kin. Prasa filmowa nadal drukowała

<sup>30</sup> L. B r u n: *Sztuka czy rzemiosło?*, „Kino” 1919, nr 29.

<sup>31</sup> „Kino dla Wszystkich” 1925, nr 1.

<sup>32</sup> J. R o s e n: *Groźba zamknięcia kin*, „Kino dla Wszystkich” 1926, nr 16.

<sup>33</sup> Tamże.

napastliwe ataki na teatr, i na dodatek nie spotkało to się z odzewem. Ludzie teatru przemilczeli całą „wojnę”, co przeciwnicy odczuli jako wyrafinowaną krzywdę wyrządzaną przez inteligencję. Na szczęście wraz z wprowadzeniem dźwięku i filmu pełnometrażowego kino zostało uhonorowane także przez wykształconą widownię, która jak niegdyś spektakl teatralny, tak teraz podziwiała film z jego doskonałością przekazu.

Pod koniec lat dwudziestych i w latach trzydziestych zaczęto doceniać osiągnięcia techniki w filmie. Na łamach prasy fachowej pojawiły się głosy propagujące nowe środki wyrazu używane w przekazie filmowym: montaż, zmiany wielkości planów, zmiany kąta widzenia kamery. Świadomie rezygnowano w nowo powstających filmach z dobrodziejstw tradycyjnej techniki teatralnej. Wzorem Davida Griffitha i Abela Gance'a, których wypowiedzi często przytaczano, zaczęto stosować „wielki plan”, „paralelizm akcji”, „diafragmę”, „zdjęcia nakładane”, „szybki montaż”. Dzięki temu stworzono z filmu oryginalny środek ekspresji, niezależny od osiągnięć sceny<sup>34</sup>. Jak stwierdzał L. Brun, najwyższy czas, by kino mogło

... znów oderwać się od teatru i wrócić na własne drogi utworzone przez filmy nieme: redukcja dialogu, naturalność gry, lepszy dobór materiału aktorskiego według własnych (a nie teatralnych) kryteriów, następnie wyjście z zaklętego koła oklepanych tematów i włączenie sztuki filmowej w kipiący nurt życia, bez nieświeżych akcesoriów teatru i rewii<sup>35</sup>.

Część ludzi zafascynowanych filmem, którzy w latach dwudziestych porzucili dla nowej sztuki teatr, przeżyła jednak teraz gorzkie rozczarowanie.

W polskiej kinematografii wytworzyła się ostatnio dość dziwna sytuacja. Fakty zadają kłam niedawnym twierdzeniom teoretyków, po-

<sup>34</sup> *Napoleon ekranu D. W. Griffith — dzieło i twórca*, „Ekran i Scena” 1923, nr 3; *Co mówi D. W. Griffith*, „Kino dla Wszystkich” 1925, nr 1; *A. G a n c e: Luźne refleksje*, „Filma” 1929, nr 33; *Abel Gance o sztuce filmowej*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 75.

<sup>35</sup> *L. B r u n: Dziesiąta Muza...*

tępiających rodzimą wytwórczość głównie w dziedzinie techniki [...]. Na starych filmowców nie ma już co liczyć. Niektórzy z nich (Biegański, Trystan) rozczarowali się postawą p.p. producentów i wrócili do teatru czy literatury, a inni znów stali się płaskimi wyrobnikami<sup>36</sup>.

Niski poziom polskiego kina lat trzydziestych był kolejnym tematem dla prasy filmowej. Autorzy artykułów zamieszczanych w tygodnikach i dwutygodnikach poświęconych „dziesiątej muzie” narzekali na brak pomysłów, słabe scenariusze, kiepskie aktorstwo, brak pieniędzy. Lustracją słabości tematyki filmów polskich może być cytata z krakowskiego „Kina — Teatru — Radia” (pod red. Juliusza Witkowera) pochodzący z 1928 roku:

Wystarczy [...] zobaczyć parę okienek z karmelkową (te jarmarczne karmelki!) Smosarską, małą rewią wojskową, spelunkę z apaszami, pana który nic nie robi — ażeby zakrzyknąć, jak spragniony, który znalazł na pustyni flaszczykę olejku rycynowego: heureka! film polski!<sup>37</sup>

Nie było lepiej dziewięć lat później: „Kino przypomina teatr z okresu komedii dell'arte, kiedy to aktorzy do bajki o żonie, mężu zdradzonym i tym trzecim dodawali sobie na poczekaniu wymyślone epizody i gierki”<sup>38</sup>, choć na świecie powstały już arcydzieła sztuki filmowej, które zachwycają do tej pory kinomanów. Nie najlepiej wyglądała również sytuacja w teatrze polskim tego okresu. O słabości sceny i potrzebach publiczności pisali między innymi Leon Schiller i Włodzimierz Perzyński. Swe niepokoje przedstawiali także i na kartach periodyków filmowych. Zresztą, popularne czasopisma poświęcone kinu zawsze znalazły miejsce na tematy teatralne i odwrotnie. Najczęściej stanowiły forum i dla sceny, i dla filmu.

---

<sup>36</sup> „Kino” 1934, nr 7.

<sup>37</sup> *Dziesięciolecie filmu polskiego*, „Kino — Teatr — Radio” 1928, nr 5.

<sup>38</sup> B. W i n a w e r: *Trubadur i katarynka*, „Film” 1937, nr 6.

*Barbara Gierszewska*

***Theatre against cinema in the light of polish film  
press to 1939 year***

*Summary*

Work is based on lecture articles that discuss contact traditional theatre culture with origin and progress of cinema to 1939 year.

Said articles was published generally in film and theatre magazines in this period. Work is trying to show different theatre to cinema influence periods and conversely:

1. Theatre disown cinema as new art.
2. Progress of film as main amusement for the masses.
3. Transfer people connected with theatre to film work (staging of cinema).
4. Turn down theatre help, independent film progress.

Acceptance finest part of people connected with this art.