



**TO, CO ZAPISANE
W RUCHOMYM OBRAZIE –
KINO NIEME NA MAZOWSZU.
LATA 20. XX WIEKU**

Agnieszka Sławińska

KATEGORIA WIEKOWA: 15–18 LAT

ADRESAT: uczniowie w wieku 15–18 lat.

CZAS ZAJĘĆ: w zależności od wyboru wersji, ok. 90 minut.

SŁOWA KLUCZOWE: Kinematograf, „ruchoma fotografia”, praxynoskop, kinetoskop, sale projekcyjne, atelier i wytwórnie: Falanga, Sfinks, kult gwiazd ekranu, obróbka taśmy filmowej, kino dźwiękowe, kino nieme, telewizor, radio, mass media, Oskar, Wielka Wojna – I wojna światowa, cynetograf, kawiarnia Ziemiańska – róg Marszałkowskiej i Żłotej, kina w Warszawie: Parisjana, Olimpia, Illusion, Kultura, Stylowy, Apollo, Światowid, Capitol, Splendid, Venus, Teatr Wielki, Sale Redutowe, Zarząd Główny Teatrów Miasta Stołecznego Warszawy, warszawskie Kinokursy Edwarda Puchalskiego, Szkoła Sztuki Kinematograficznej przy Wytwórni Polski Przemysł Filmowy Terra-Polonia, Warszawska Szkoła Gry Sceniczno-Filmowej Niny Niovilli, filmy: *Antoś pierwszy raz w Warszawie* 1908, *Cud nad Wisłą* 1921, *Ludzie bez jutra* 1921, *Tajemnica przystanku tramwajowego* 1922, *Wampiry Warszawy* 1925, *Iwonka* 1925, *Trędowata* 1926, *Czerwony błazen* 1926, *Tajemnica starego rodu* 1928, *Mocny człowiek* 1929.

WPROWADZENIE

Lekcje można realizować na historii, lekcji wychowawczej, języku polskim w I klasie LO lub w klasie II i III LO w ramach przedmiotu historia i społeczeństwo.

Docenienie roli filmów niemych jako źródła historycznego, zrozumienie znaczenia tradycji w filmie niemych oraz roli kina niemego dla Warszawy i Mazowsza.

CEL OGÓLNY

- docenia rolę kina niemego w Polsce;
- analizuje dokonania polskich reżyserów i scenarzystów lat 20.;
- ocenia wpływ niepodległości na tworzenie kina narodowego;
- zna główne polskie kinoteatry i kina.

CELE SZCZEGÓŁOWE

Uczeń:

- charakteryzuje wpływ kina niemego na rozwój kultury Mazowsza;
- opisuje największe gwiazdy lat 20. XX wieku występujące w wybranych filmach;
- wymienia wpływ postaw z niemych filmów historycznych na kształtowanie tożsamości narodowej;
- opisuje widoki Warszawy ukazane w filmach niemych;
- analizuje wygląd ówczesnej Warszawy ukazanej w filmach niemych w latach 20. XX wieku;
- opisuje proces produkcji jednego filmu niemego w Warszawie w latach 20. XX wieku;
- dostrzega znaczenie kina niemego na Mazowszu w obliczu kształtowania się po 123 latach zaborów młodego, niepodległego państwa polskiego;
- rozumie wpływ filmu niemego na ówczesną politykę;
- ocenia sytuację i warunki w polskich kinach w Warszawie i na Mazowszu w latach 20. XX wieku;
- wymienia i charakteryzuje największe wytwórnie filmowe w Warszawie;
- omawia obyczaje, stroje, kulturę Polaków na Mazowszu w latach 20. XX wieku;
- poznaje:

- postacie: Thomas Alva Edison (1847–1931), bracia Auguste (1862–1954) i Louis (1864–1948) Lumière, Antoni Fertner, Ryszard Bolesławski, Marszałek Józef Piłsudski, prezydent Ignacy Mościcki, Stanisław Przybyszewski, Henryk Szaro (*Mocny człowiek*), Jadwiga Smosarska, Stefania Heymanowa, Pola Negri, Nora Ney, Charlie Chaplin, Marylin Monroe, Eugeniusz Bodo, varsavianista Jerzy S. Majewski, Tadeusz Kończyc, Aleksander Błazejowski;
- laboratoria: Argus, Laborfilm, Filmservice, Aleksander Hertz (właściciel Sfinks), Polski Związek Teatrów Świetlnych, Edward Puchalski, Mojżesz Lejman, Stanisław Zagrodziński;
- zna podział na kino nieme (1896–1930) i dźwiękowe (1930–1939) przed II wojną światową.

METODY:

- drama (Grupa nr IV) i Grupa Jadwiga Smosarska;
- praca grupowa;
- dyskusja;
- burza mózgów;
- praca w parach;
- praca z materiałem audiowizualnym.

FORMY PRACY:

- analiza tekstów źródłowych,
- analiza źródeł ikonograficznych,
- karty pracy,
- krzyżówka,
- drama,
- analiza materiałów audiowizualnych:
 - film o Wytwórni Sfinks: <https://youtu.be/l85V-op2PVg>,
 - fragment filmu *Cud nad Wisłą* (1921) od 50:04 do końca: https://www.youtube.com/watch?v=l_23gujc6lk,
 - dwa fragmenty filmu *Ludzie bez jutra*: <https://www.youtube.com/watch?v=87OtSFlluCs>
- <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10032>.

POMOCE DYDAKTYCZNE:

- karty pracy;
- źródła ikonograficzne;
- teksty źródłowe;
- duże karty papieru;
- materiał audiowizualny.

ZAŁĄCZNIKI:

1. Karta pracy nr 1 – krzyżówka.
2. Karty pracy nr 2–11 (teksty źródłowe, zdjęcia, materiały filmowe).
3. Prezentacja multimedialna: <https://drive.google.com/file/d/1dE5H3XUfrWMjqRyjRAI1FVB3RPQJXDz3/view?usp=sharing>.

BIBLIOGRAFIA:

Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia, red. E. Zjiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

W. Kot, *Dzieje filmu polskiego*, Wydawnictwo Podsiadlik – Raniowski i Spółka, Łódź 2001.

T. Lubelski, *Ilustrowana historia kina polskiego*, wyd. 2, Klub Miłośników Książki, Chorzów 2009.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE [dostęp: 27.03.2020]:

<https://ninateka.pl/film/polska-kronika-filmowa-nr-33-1990>

<http://edukacjafilmowa.pl/elementarz-mlodego-kinomana/wybrane-watki-z-historii-kina/>

<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nasze-kino-nieme-romantyzm-strywializowany-1919-1929/262>

<http://www.fn.org.pl/pl/news/info/419/warszawskie-kino-nieme-z-filmami-z-projektu-nitrofilm>

<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22178>

<https://www.biogramy.pl/a/foto/scena-z-filmu-wampiry-warszawy-z-1925-r>

<http://www.fn.org.pl/archiwum/page/indexc427.html?str=494>

<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/156725/h:99/>

http://adante.nazwa.pl/zbroiowisko/strony.php?x_strona=1&id_art=1259

http://adante.nazwa.pl/zbroiowisko/strony.php?x_strona=1&id_art=1125

<http://czywieszdlaczego.blogspot.com/2012/06/przedwojenne-filmy-zydowskie.html>

<http://fototeka.fn.org.pl/custom/info/39/65/19/leonard-zajaczkowski.html>

http://adante.nazwa.pl/zbroiowisko/strony.php?x_strona=1&id_art=1210

https://pl.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Reynaud

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Kinetoskop>

https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Lumi%C3%A8re

https://pl.wikipedia.org/wiki/Anto%C5%9B_pierwszy_raz_w_Warszawie

<http://www.warszawa1939.pl/obiekt/dobra-47>

<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,150427,19994151.html?i=3>

<https://stare-kino.pl/sfinks-wizjonerzy-i-skandalisci-kina/>

<https://stare-kino.pl/od-teatrykow-swietlnych-do-pierwszej-polskiej-wytworni-filmowej/>

<https://humancentered.colliers.pl/historia-warszawskich-kin>

https://www.google.com/rnia+Ziemia%C5%84ska+dla+aktor%C3%B3w+Warszawa+r%C3%B-3g+Marsza%C5%82kowskiej+Z%C5%82otej&rlz=1C1AVFC_enPL847PL847&t-bm=isch&source=iu&ictx=1&fir=ICvjBkrnvk6ChM%253A%252CJYLTtxxm-WZ42M%252C_&vet=1&usg=Al4_-kRgJZk3hHSNAlqzxBDMnnBHIB-ULQ&-sa=X&ved=2ahUKEwjbn97e0rXoAhXBCOWKHZb8ALMQ9QCEwBXoECAoQCOQ#imgrc=ICvjBkrnvk6ChM

<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,18601981,zabawy-dawnej-warszawy-kina-dawnej-stolicy-luksusowe-i-tanie.html>

https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,11498938,Czar_starych_kin__przed_wojna_w_Warszawie_bylo_ich.html

https://www.google.com/search?q=ul+Nalewki+lata+20te+Warszawa&tbm=i-sch&ved=2ahUKEwjbn97e0rXoAhXUgKQKHTEWCIMQ2cCegQIABAA&oq=ul+Nalewki+lata+20te+Warszawa&gs_l=img.3...35307.37760..39257...0.0..0.253.1211.1j8jL.....0....1.gwswizimg.cj2DkxPjgwY&ei=6F57XvyUL9SBkgWxrKCYCA&rlz=1C1AVFC_enPL847PL847#imgrc=49KW0ueODBefmM

<http://docplayer.pl/8424783-Wewnetrznych-ktorego-wydzial-prasowy-otrzymal-ustawowy-obowiazek-cenzurowania-obrazow-rozpowszechnianych-na-terenie-rzeczypospolitej.html>
<https://tytus.edu.pl/2019/04/08/jadwiga-smosarska-krolowa-przedwojennego-ekranu/> <https://film.wp.pl/jadwiga-smosarska-nie-byla-szczesliwa-na-emigracji-na-lotnisku-w-warszawie-witaly-ja-tlumy-6168905418782849a>
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Tr%C4%99dowata_\(film_1926\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tr%C4%99dowata_(film_1926)) [dostęp 26.03.2020]
https://www.google.com/search?q=mocny+cz%C5%82owiek1929&sxsrf=A-LeKk01Y5ciatWOIQ2OuxCMN9p8rfnAsZQ:1585261006677&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjvnr5lbn0AhXP2qQKHdbMCi8Q_AUoAXoECB-gQAw&biw=1366&bih=657
<https://varsisava.pl/mocny-czlowiek-warszawa-1929-r/> Fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Cud+nad+Wisł&search_type_in=tytul&view_type=tile&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=9489&lastResult%5B%5D=9489&pageNumber=1&howmany=50&view_id=&hash=1585262239
https://www.google.com/search?q=pl%C5%81SUDSKI+OTRZY-MA%C5%81+BU%C5%81AW%C4%98+MARSZA%C5%81KOWSK%C4%84+1920&rlz=1C1AVFC_enPL847PL847&hl=pl&sxsrf=ALeKk02lId5fiRhFQHYrsotCqMqi1E9Nd-g:1585264430724&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj5r5KaornoAhUEy6QKHUqiBP8Q_AUoAnoECAwQBA&biw=1366&bih=657#imgsrc=TfsEmdY_HPGrM
<http://blog.nitrofilm.pl/2013/06/jezyk-kina-niemego/>

PRZEBIEG ZAJĘĆ

Tę lekcję można przeprowadzić z wykorzystaniem najnowszych metod (sieci internetowej i odpowiedniego sprzętu np. tabletów, komputera lub laptopa z podłączeniem do projektora). Można też wydrukować karty pracy lub wypełniać je wirtualnie.

CZĘŚĆ WSTĘPNA (15 minut)

1. Nauczyciel nie podaje tematu lekcji. Prowadzący rozdaje uczniom krzyżówkę (**załącznik nr 1**), którą uczniowie mogą rozwiązać w parach lub indywidualnie. Po zakończeniu pracy nad krzyżówką nauczyciel wspólnie z uczniami weryfikuje rozwiązania i omawia znaczenie uzyskanego hasła. Informuje podopiecznych, że na lekcji będą poznawać znaczenie kina niemego na Mazowszu i w Warszawie w latach 20. XX wieku.
2. Uczniowie w parach czytają teksty źródłowe dotyczące początków kina niemego na świecie i na ziemiach polskich oraz rozwiązują zadania. Wsparciem podczas formułowania odpowiedzi do zadań będzie prezentacja multimedialna *To, co zapisane w ruchomym obrazie – kino nieme na Mazowszu. Lata 20. XX wieku*.

CZĘŚĆ GŁÓWNA (60 minut)

1. Uczniowie dzielą się na pięć grup lub robi to nauczyciel. Każda grupa powinna mieć lidera. Następnie grupy przez 8 minut pracują nad rozwiązaniem zadań.

Panel grupowy:

Grupa I – Wytwórnice oraz szkoły filmowe i atelier w Warszawie
(**karta pracy nr 4**);

Grupa II – Koszty produkcji filmów w Polsce i w Warszawie
(**karta pracy nr 5**);

Grupa III – Film a polityka
(**karta pracy nr 6**);

Grupa IV – Kina w Polsce
(**karta pracy nr 7**);

Grupa V – Kinematografia w Warszawie w latach 20. – prezentacja w formie audycji radiowej
(**karta pracy nr 8**).

Można również wydrukować zadania dla grupy i przeprowadzić zwykłe losowanie zadań. Po prezentacji Grupy I należy obowiązkowo pokazać młodzieży film <https://youtu.be/l85V-op2PVg>. Każda grupa ma na swoje wystąpienie 4 minuty. Nauczyciel wraz z uczniami zbierają wnioski, zawarte również w prezentacji multimedialnej. Po prezentacji Grupy III nauczyciel puszcza fragment filmu *Cud nad Wisłą* (1921) od 50:04 do końca: https://www.youtube.com/watch?v=i_23gujc6ik i wspólnie z uczniami rozważa sens takiego zakończenia filmu niemego oraz wymienia przedstawione w nim postaci historyczne (wręczenie Józefowi Piłsudskiemu buławy marszałkowskiej). Uwaga: po każdym wystąpieniu grupy nauczyciel uzupełnia wiedzę uczniów, przedstawiając im kolejne części prezentacji multimedialnej. Podczas rozwiązywania zadań można zastosować metodę

burzy mózgów. Nauczyciel może sam dobrać zadania lub slajdy z prezentacji, nie musi korzystać z całości materiału. Zaleca się jednak skorzystanie ze wszystkich slajdów, które pokazują różnorodność kin niemych w Warszawie (od kin I klasy po tzw. żydowskie i parafialne). Najpierw występują Grupa IV i V, potem następuje prezentacja multimedialna.

2. Zadanie wprowadzające do kolejnej części lekcji (do 40 minut). Nauczyciel puszcza uczniom skrót filmu *Ludzie bez jutra*, i czyta krótki opis (**karta pracy nr 8**). Uczniowie uzupełniają zdania dotyczące miejsc w Warszawie, które zostały uwiecznione w tym skrócie filmu. Potem oglądają je jeszcze na fotografiach. Nauczyciel podkreśla, jak ważną rolę odegrało kino nieme w okresie międzywojennym, gdyż wiele miejsc ukazanych w filmach z dwudziestolecia już nie istnieje. Na filmach można się przyjrzeć, jakie życie wiedli warszawiacy, jak wyglądał wystrój wewnątrz, stroje, jaka etykieta obowiązywała w starej Warszawie.
3. W kolejnej części lekcji nauczyciel dzieli uczniów na trzy grupy.

Grupa – Jadwiga Smosarska

Grupa – Wampiry Warszawy

Grupa – Mocny człowiek

Zadania dla grup:

Grupa: Jadwiga Smosarska – królowa filmu lat 20., ikona kina niemego.

Uczniowie przedstawiają życie najsłynniejszej gwiazdy polskiego kina niemego w kilku scenkach z dramy. Pozostali uczniowie w karcie pracy (**karta pracy nr 9**) wpisują najważniejsze fakty z życia Jadwigi Smosarskiej (dowolny wybór każdego ucznia).

**Grupa: Wampiry Warszawy –
Układanie scenariusza do filmu na
podstawie zdjęć (uczniowie nie znają
jeszcze treści filmu).**

Grupa pokazuje zdjęcia i czyta swój zaproponowany scenariusz opisujący przebieg zdarzeń w filmie. Następnie nauczyciel pokazuje fragment filmu z 1925 roku *Wampiry Warszawy*, z którego pochodzą zdjęcia.

CZĘŚĆ PODSUMOWUJĄCA (15 minut)

Grupa: Mocny człowiek:

Montaż krótkiego filmu pokazującego najlepsze ujęcia Warszawy oraz kin, teatrów i życia codziennego w mieście na podstawie *Mocny człowiek* z 1929, reż. Henryk Szaro, produkcja Gloria. Uczniowie oglądają film i czytają recenzje, a następnie montują własny film. Po prezentacji wyciągają wnioski, jaką wiedzę dają nam filmy nieme na temat Warszawy sprzed prawie 100 lat. Kończącym akcentem lekcji jest puszczenie ostatnich slajdów z prezentacji przedstawiających wybrane zdjęcia Warszawy. W podsumowaniu nauczyciel i uczniowie muszą odpowiedzieć na pytanie: Czemu miała służyć lekcja

o kinie niemym w Warszawie w latach 20. XX wieku?

PRZYKŁADOWE WNIOSKI:

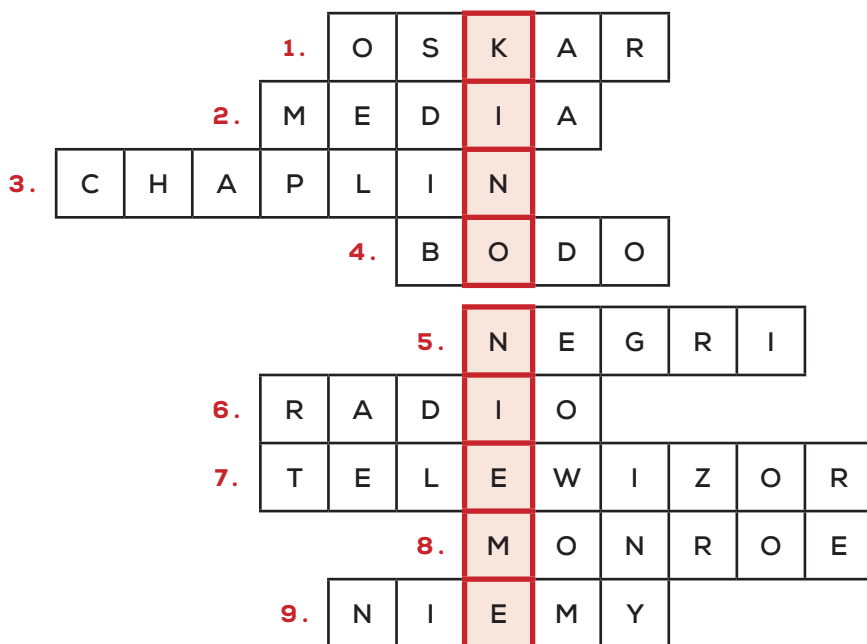
- w filmach widać kulturę i zwyczaje mieszkańców Mazowsza i Warszawy sprzed prawie 100 lat;
- w filmach położono szczególny nacisk na odradzającą się państwowość polską i patriotyzm (nieme filmy historyczne);
- lata 20., które zostały ukazane w filmach niemych, były szczęśliwe, szalone, barwne, ciekawe;
- można poznać codzienne, eleganckie życie mieszkańców Warszawy;
- filmy te dokumentują wygląd Warszawy i instytucji, które w większości zostały zniszczone podczas Powstania Warszawskiego;
- kino nieme było jedną z form rozrywki w tamtym okresie;
- są dla unikatowym źródłem historycznym i skarbnicą wiedzy o 20-leciu międzywojennym.

Nauczyciel musi pamiętać, że każdy uczeń ma prawo wkleić do swojej karty pracy również inne zadania, które go zainteresowały podczas lekcji!

Załącznik nr 1.



Krzyżówka – czyli o od czego zaczyna się podróż w czasie



1. Nagroda Akademii Filmowej w USA, przyznawana od 1929 roku.
2. Inaczej środki masowego przekazu, rozwinęły się w latach 20. XX wieku.
3. Jeden z największych aktorów wszech czasów, znany z licznych komedii, miał na imię Charlie.
4. Jeden z najśłynniejszych aktorów kina przedwojennego, zmarł w Kołtasie na Syberii w 1943 roku, miał na imię Eugeniusz.
5. Właśc. Apolonia Chałupiec, polska aktorka teatralna i filmowa, zrobiła karierę w latach 20. XX wieku w Niemczech i USA, jej pseudonim artystyczny zaczynał się od imienia Pola.
6. Dziedzina techniki zajmująca się przekazywaniem informacji na odległość za pomocą fal.
7. Urządzenie techniczne przeznaczone do zdalnego odbioru ruchomego obrazu.
8. Najśłynniejsza blondynka na świecie, gwiazda lat 50. XX wieku, ikona kina, miała na imię Marylin.
9. Film, któremu nie towarzyszy nagrana ścieżka dźwiękowa.

Hasło:

Załącznik nr 2.

Tekst źródłowy nr 1

Początki kina niemego na świecie i w Polsce

Początki filmu, czyli „ruchomej fotografii” wiążą się z wynalezieniem praksynoskopu przez Émile’a Reynauda (1844-1918); taśmę z serią zdjęć kolejnych faz ruchu przesuwano tu ręczną korbką, wykorzystując zasadę przekładni rowerowej. Ten aparat został udoskonalony przez Thomasa Alwé Edisona (1847-1931); jego kinetoskop pokazywał filmiki przez wziernik zawierający lupę. Opierający się na doświadczeniu Edisona, bracia Auguste (1862-1954) i Louis (1864-1948) Lumière skonstruowali w 1895 roku aparat kinematograficzny, za pomocą którego 22 marca tegoż roku w Paryżu zaprezentowali pierwszy w historii film: *Wyjście robotników z fabryki*. Historia polskiego filmu sięga drugiego dziesięciolecia XX wieku. Jednak już od początku stulecia kinematografy braci Lumière wyświetlały we wszystkich większych miastach ziem polskich krótkie filmowe historyjki importowane z Zachodu.

Wkrótce potem w kilku większych regionach zaczęła rozwijać się kinematografia rodzima. (...) W kinematografach Warszawy sceny z życia jej mieszkańców kręcili początkowo operatorzy francuscy, przy pomocy których wyprodukowano nawet komedijkę *Antoś pierwszy raz w Warszawie* (1908) – pierwszy polski film fabularny z wybitnym komikiem Antonim Fertnerem w roli głównej.

W 1912 roku przedsiębiorcy: Paweł Goldman, Mordka Towbin i Samuel Ginzburg założyli Kantor Zjednoczenia Kinematografów „Siła”. (...) Jednocześnie warszawski „majster kinematograficzny” Konstanty Jastrzębski pokazał w kinie „Wenus” filmową wersję *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, wkrótce przenosząc na ekran scenariusz Gabrieli Zapolskiej, którego tytuł *Niebezpieczny kochanek* dość dokładnie oddaje treść dziełka. W Warszawie przed filmem stawiano też zadania artystyczne. (...) W *Obronie Częstochowy*, nakręconej na motywach *Potopu*, rolę Wołodyjowskiego grał Stefan Jaracz, a Zagłoby – Aleksander Zelwerowicz. Z powodu trudności finansowych (brakowało pieniędzy na opłacenie 600 statystów w scenie szturm na Jasną Górę) filmu nie udało się dokończyć. Wojna, która wybuchła wkrótce potem, postawiła przed naszym kinem nowe wyzwania.



To właśnie kinetoskop, czyli aparat do oglądania ruchomych obrazów skonstruowany przez Thomasa A. Edisona (materiał pochodzi ze zbiorów Thomas Edison National Historical Park). Źródło: <https://manifold.umn.edu/read/sound-image-silence/section/165195cc-1aa2-4500-83e6-e9825782ffac>

Źródło: W. Kot, *Dzieje filmu polskiego*, Łódź 2001, s. 4-5.

Pytania do tekstu źródłowego nr 1

1. Wymień osoby, które wynalazły pierwsze urządzenia do wyświetlania „ruchomych obrazów”. Podaj nazwisko wynalazcy, nazwę urządzenia i kiedy zostało skonstruowane.
2. Kiedy i gdzie nakręcono pierwszy film?
3. Kiedy na ziemiach polskich zaczęto wyświetlać filmy?
4. Kiedy nakręcono pierwszy polski film? W jakim mieście? Podaj tytuł filmu.
5. Czy polska kinematografia się rozwijała? Jakie wydarzenie zaburzyło rozwój kinematografii?

PANEL GRUPOWY

GRUPA I – Wytwórnice oraz szkoły filmowe i atelier w Warszawie

Teksty źródłowe**IA**

Kalendarz i informator na rok 1923–1924 Polski artystycznej informował o działających wówczas szkołach filmowych. Znalazły się w nim: krakowska Centralna Szkoła Filmowa „Akropol”, poznańskie Kursy Filmowe przy Biurze Kinematograficznym, warszawskie Kinokursy Edwarda Puchalskiego, Szkoła Sztuki Kinematograficznej przy Wytwórni Polski Przemysł Filmowy Terra-Polonia, a także Warszawska Szkoła Gry Sceniczno-Filmowej Niny Nioville. (...) wśród animatorów ówczesnego szkolnictwa filmowego zdarzały się także wybitne postaci ówczesnego życia artystycznego. Przykładem mogą być Stanisława Wysocka i Kazimierz Kamiński. Wysocka prowadziła w Warszawie w roku szkolnym 1920/1921 przy współpracy fotografa Włodzimierza Kirchnera prywatną szkołę teatralno-filmową. Współorganizatorem i aktywnym wykładowcą był w niej także Wiktor Biegański. W 1924 roku Biegański stał się założycielem Instytutu Filmowego. Razem z Wysocką i Kamińskim wyładał również w Towarzystwie Filmowym „Kinostudia”. Także Emil Chaberski był w 1927 r. kierownikiem Szkoły Gry Filmowej. „Kinokursy” Edwarda Puchalskiego, a wśród wykładowców miały m.in. Marię Dulębiankę i Stefana Jaracza.

Poziom przedwojennych szkół i kursów był rozmaity. Nie miały one jednolitej struktury ani programu artystycznego. Większość z nich kształciła aktorów. Niektóre powstawały okazjonalnie na potrzeby konkretnych filmów. Inne miały bardziej ustabilizowany charakter. Część szkół działała przy ośrodkach produkcyjnych, łącząc funkcje dydaktyczne z użytkowymi. Dla ówczesnych producentów słuchacze szkół filmowych stanowili tanią i dyspozycyjną rezerwę pracowników. W przeciwieństwie do profesjonalnych odtwórców zgadzali się występować w filmie na warunkach kredytowych. Jeżeli nawet zainteresowanie producentów słuchaczami szkół filmowych wynikało głównie z przesłanek oszczędnościowych, to w efekcie przynosiło ono niejednokrotnie zaskakująco dobre rezultaty. Niezawodowi aktorzy, często wyrównujący brak popularności pretensjonalnymi pseudonimami, wywiązali się ze swoich zadań swobodniej i naturalniej niż renomowane asy sceny.

Źródło: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zjiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 392.

I B**Atelier pod szkłem**

Jedną z dziedzin międzywojennej produkcji filmowej, gdzie udawało się uniknąć plajt, była obróbka taśmy filmowej i wynajem atelier. Te ostatnie – jak wszędzie w Europie – lokalizowano do połowy lat 20. najczęściej w szopach z przeszklonymi dachami. Dopiero na krótko przed wprowadzeniem filmu dźwiękowego zaczęto używać systemu reflektorów i wentylatorów, co wymagało doprowadzenia specjalnych linii energetycznych, a więc znacznie podnosiło koszty produkcji filmu, na te urządzenia stać było jednak wyłącznie potentatów młodego rynku filmowego, np. wytwórnię Sfinks.

Źródło: W. Kot, *Dzieje filmu polskiego*, Łódź 2001, s. 7.

I C

Boleśniejsze było to, że nie było w Polsce wielkich, a nawet choćby przyzwoitych kapitałów, które ktoś chciałby w kinematografię zaangażować, że rynek filmowy był skromny, że nie było producentów z prawdziwego zdarzenia, z jednym, potwierdzającym regułę wyjątkiem w osobie Aleksandra Hertza, którego Sfinks był najdłużej wówczas działającym polskim przedsiębiorstwem kinematograficznym, bo – założony w 1909 – produkował filmy aż do roku 1936. Inne wytwórnie były efemerydami: spośród 146 firm, realizujących filmy w okresie międzywojennym, mniej więcej jedna trzecia ograniczyła się do wyprodukowania jednego utworu.

Źródło: T. Lubelski, *Nasze kino nieme. Romantyzm strywalizowany (1919-1929)* (fragment), [w:] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 41-46; <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nasze-kino-nieme-romantyzm-strywalizowany-1919-1929/262>.

I D

W roku 1923 w Warszawie podjęto działalność laboratorium Falanga. Początkowo główną usługą było wykonywanie napisów do kopii ekranowych. Kilka miesięcy później po zakupie kopiarki Derbie firma mogła także wywoływać negatywy i sporządzać kopie. Poza Falangą na przełomie lat 1923-1924 powstały jeszcze inne laboratoria: Argus, Laborfilm, Filmservice. Oprócz znajomości technologii o powodzeniu interesu decydował zmysł handlowy. Stefan Dękierowski – współwłaściciel Falangi z Adamem Drzewickim – doświadczenie filmowe zdobył jako współproducent *Tajemnic Nalewek* (1921). Umiejętne prowadzenie laboratorium w połączeniu z produkcją zleconych filmów umożliwiło Dękierowskiemu i Drzewickiemu zebranie kapitału, niezbędnego do uruchomienia w 1929 roku własnego atelier.

W końcu lat dwudziestych właściciele atelier i laboratoriów postanowili zrzeszyć się w celu obrony swoich interesów zarówno wobec władz, jak i wobec innych oddziałów przemysłu filmowego od dawna zorganizowanych w stowarzyszeniach branżowych. Wytwórni i laboratoriów było jednak wówczas niewiele. Istotny wpływ na kształt twórczości filmowej miały organizacje pozostałych profesjonalistów. We wrześniu 1927 r. powstał Polski Związek Producentów Filmowych z sekcjami: 1) producentów, 2) właścicieli atelier i laboratoriów, 3) reżyserów, 4) operatorów filmowych, fotografów, dekoratorów i architektów. Rok później przed Związkiem Producentów Filmowych, a także pozostałymi zrzeszeniami skupionymi w Syndykacie Przemysłu Filmowego, pojawiło

się nowe wyzwanie. Prasa doniosła o zjawisku „filmu mówionego”. Pod koniec września 1929 r. w sali kina Splendid publiczność warszawska mogła oglądać *Śpiewającego błazna* z Al Jolsonem.

Źródło: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zjiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 50.

IE

W 1907 r. powstały dalsze kantory zajmujące się dostawą filmów do kin. (...) W 1909 roku Aleksander Hertz utworzył w Warszawie Towarzystwo Udziałowe Sfinks, które zajmowało się nie tylko dostarczaniem filmów i prowadzeniem kinoteatru, lecz po pewnym czasie przystąpiło do produkowania własnych obrazów. Podobnie poszerzali pole działania niektórzy inni przedsiębiorcy, a wśród nich Mordka Towbin, właściciel Kantoru Zjednoczonych Kinematografów Siła. Poza prowadzeniem Iluzjonu przy Marszałkowskiej zajął się on także dystrybucją oraz produkcją filmów dokumentalnych i fabularnych.

Towbin i Hertz jako producenci prezentowali dwie krańcowo różne sylwetki zawodowe. Pierwszy – był mistrzem fikcyjnych bankructw, uosabiał spekulacyjną przebiegłość i chorobliwą niechęć do regulowania zobowiązań. Drugi – choć niepozbawiony wyrachowania – kładł nacisk na eksponowanie swej działalności kulturalnej. Orientował się na w miarę solidną praktykę handlową, która budziła zaufanie finansjery i sfer przemysłowych, a jednocześnie zabiegał o miano mecenas sztuki. Pomiedzy tymi dwiema skrajnymi postawami mieściła się cała gama zachowań większości przedsiębiorców filmowych.

Do końca pierwszej dekady XX wieku zdjęcia do filmów fabularnych wykonywano na wolnym powietrzu. W Warszawie dekoracje budowano w razie potrzeby na Dynasach, w Promenadzie lub na podwórzach kamienic. Uzależnienie produkcji od kaprysów pogody zwiększało ryzyko i koszty. W roku 1911 Hertz adaptował więc pomieszczenie przy ulicy Moniuszki (róg Marszałkowskiej) na pierwsze na ziemiach polskich atelier filmowe.

Źródło: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zjiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 38-44.

Pytania dla Grupy I

1. Wymień szkoły i kursy filmowe w Warszawie i krótko opisz ich poziom w latach 20. XX wieku.
2. Wymień największe wytwórnie i laboratoria produkujące w Warszawie filmy nieme w latach 20. XX wieku.
3. Jaka instytucja reprezentowała wytwórnie i laboratoria oraz atelier?
4. Gdzie najczęściej kręcono filmy nieme w Polsce w latach 20. XX wieku?

GRUPA II – Koszty produkcji filmów w Polsce i w Warszawie**Teksty źródłowe****II A**

Na początku lat 20. wyprodukowanie jednego filmu – zdjęcia i opracowanie taśmy trwało średnio 2 do 3 miesięcy – kosztowało w przeliczeniu 5 tysięcy dolarów, a w 10 lat później – już dwa razy więcej. Za tę sumę można było wprowadzić do kin 10 filmów zachodnich. Rodzimej produkcji filmowej towarzyszyło ogromne ryzyko finansowe. Wytwórnie plajtowały, a procesy sądowe, skandale obyczajowe i nieudane premiery były stałymi elementami pejzażu życia filmowego tamtych lat. Nic więc dziwnego, że twórcy i producenci starali się zapewnić filmowi publiczność sposobami wypróbowanymi, choć mało wybrednymi. Należało do nich łączenie w jednym dziele jednego wątku patriotycznego i perypetii miłosnych. Udało się to Ryszardowi Bolesławskiemu w *Cudzie nad Wisłą*.

Źródło: W. Kot, *Dzieje filmu polskiego*, Łódź 2001, s. 4-5.

II B

Omawianie filmów tego okresu jest utrudnione przez fakt, że do naszych czasów zachowało się niewiele taśm; według mojego rozeznania dostępnych jest dziś nie więcej niż 25 spośród owych 120 zrealizowanych wówczas filmów fabularnych, a i to niektóre tylko we fragmentach. Staram się więc skupiać na tych ocalałych filmach, które zdołałem zobaczyć; kiedy jest inaczej – zaznaczam to w tekście. Można wprowadzić mieć nadzieję, że pewne filmy zostaną jeszcze odnalezione (jak w latach 90. XX wieku odnalazła się kopia filmu *Mocny człowiek*, zapewne jednego z najwartościowszych utworów kina polskiego tego okresu, uznawanego wcześniej za zaginiony), nie przypuszczam jednak, by mogło to zasadniczo odmienić przedstawiany poniżej obraz.

Źródło: T. Lubelski, *Nasze kino nieme. Romantyzm strywalizowany (1919-1929)* (fragment), [w:] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 41-46; <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nasze-kino-nieme-romantyzm-strywalizowany-1919-1929/262>.

II C**Kinematografia filmu niemego (do roku 1930)**

Rynek filmowy II Rzeczypospolitej był płytki. Po stronie popytu występowało 27,5 mln obywateli, którzy statystycznie biorąc, odwiedzali kino raz w roku. Po stronie podaży oferowało usługi kilkaset kin, dla których pracowało kilkadziesiąt biur wynajmu, kilkanaście ośrodków wytwórczych oraz kilka atelier i laboratoriów. Był to rynek otwarty. Jedyne bariery tworzyły przepisy cenzury i taryfy celne. (...)

W odróżnieniu od kina lub biura wynajmu tworzenie i prowadzenie ośrodka wytwórczego nie wymagało ani specjalnych zezwoleń, ani – w porównaniu z wyposażeniem kinoteatru – dużych nakładów. Jeżeli firma miała prezentować się okazale, trzeba było wynająć pokój z niekrępującym wejściem, pożyczyć maszynę do pisania, zamówić szyld i pieczętkę, uiścić opłaty stemplowe oraz ewentualnie założyć telefon. Następnie należało płacić podatki.

Zgodnie z Ustawą z 15 lipca 1925 r. o państwowym podatku przemysłowym, przedsiębiorstwa wykonujące filmy dla kinematografów musiały wykupić świadectwo, które po reformie walutowej kosztowało 2 tys. zł. Poza tym przedsiębiorstwa filmowe opłacały podatek obrotowy. Stopa tego podatku była różna i w poszczególnych latach kształtowała się w granicach od 0,5% do 1,75%. Jednocześnie przepisy przewidywały dodatkowe obciążenia na rzecz związków samorządowych i innych korporacji. Podatki komunalne nie mogły przekroczyć 30% ceny świadectw i 25% kwoty podatku obrotowego.

Koszty produkcji normalnego filmu fabularnego – o długości 1500–1800 m.b., którego produkcja trwała 2–3 miesiące szacowano w 1921 roku. na ok. 10 mln marek. Odpowiadało to w owym czasie ok. 5 tys. dolarów USA. W miarę upływu lat, głównie pod wpływem filmów zagranicznych, rosły wymagania widzów. Wzrosła długość filmów z 1600 do 2000 i następnie do 2500 m.b. Kosztowniejsza stawała się oprawa inscenizacyjna i wydłużał proces produkcji. W końcu lat 20. średnie koszty produkcji filmu wynosiły już około 47 tys. zł czyli 10 tys. dolarów. Zdarzały się oczywiście tańsze, jak i znacznie kosztowniejsze obrazy o bogatej wystawie, licznej obsadzie aktorskiej i atrakcyjnych plenerach górskich i morskich. (...) Z reguły filmy na prowincji produkowano taniej niż w stolicy, gdzie płace i ceny były wyższe. (...) Nagłe bankructwa wytwórni, skandale wokół nieudanych premier, afery obyczajowe, spekulacyjna działalność kombinatorów, wykorzystujących entuzjazm wielbicieli X Muzy, co pewien czas alarmowały opinię publiczną. W połowie lat 20. prasa coraz donośniej domagała się uzdrowienia stosunków w filmie. Jednym ze sposobów miał być udział agend rządowych w finansowaniu produkcji, co oznaczałoby nadzór ze strony administracji państwowej. (...) Film polski nie był towarem eksportowym. Natomiast w kraju trafiał na rynek, na którym wpływy brutto z eksploatacji filmu przynosiły przeciętnie 101 tys. zł, czyli ok. 20 tys. dolarów. Polski film osiągał średnio nawet 250 tys. zł, z czego dla producenta przypadło ok. 70 tys. zł. Było to i tak dużo, biorąc pod uwagę, że pod względem liczebności sieci kinowej Polska ustępowała Rumunii. (...) Trudne położenie gospodarcze dodatkowo zaostrzało konflikty i powodowało, że kinematografia reagowała bardzo szybko na każdą zmianę ogólnej sytuacji gospodarczej oraz na działania władz. W latach 1919–1930 wyprodukowano ogółem 167 filmów (rocznie od 5 do 21), średnio 14 filmów w ciągu roku.

Źródło: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zjiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 44–47.

Pytania dla Grupy II

1. Czy film polski był towarem eksportowym? Uzasadnij.
2. Ile filmów wyprodukowano w Polsce w latach 1919–1930?
3. Ile kosztowała produkcja filmu w latach 20. XX wieku w Polsce? Jaki był czas produkcji takiego filmu?
4. Ile filmów polskiego kina niemego nakręcono w latach 20. XX wieku, ile zachowało się do naszych czasów?
5. Czy obywatele II RP chętnie odwiedzali kino w latach 20. XX wieku?

GRUPA III – Film a polityka**Teksty źródłowe****III A****Film w Belwederze**

Marszałek Piłsudski odwiedzał kino tylko wtedy, gdy wymagała tego racja stanu. Za polską kinematografią nie przepadał, nawet jeżeli tematem filmu były bohaterskie przeżycia jego własnego pokolenia, jak w obrazie *Młody las*. „Co niedziela po południu wyświetlano dla niego obrazy amerykańskie, wesole i awanturnicze, z których zaśmiewał się w towarzystwie swoich córeczek i siostrzenic – wspominała Maria Jehanne Wielopolska. – Najulubieńsze były wszystkie Paty i Patachony, Flipy i Flapy, Haroldy Lloyd, gonitwy, awantury i śmiech”.

Źródło: W. Kot, *Dzieje filmu polskiego*, Łódź 2001, s. 13.

III B

Dla własnego finansowego bezpieczeństwa producenci wysuwali więc w ekranizacjach moralizatorski wątek patriotyczny, stroniąc od ryzykownej problematyki społecznej, a zwłaszcza obyczajowej. *Rok 1863* adaptacja powieści Stefana Żeromskiego (reż. Edward Puchalski), weszła na ekrany w roku 1922, mogli więc ją obejrzeć liczni, żyjący weterani powstania styczniowego. Jej patriotyczno-melodramatyczną fabułę uzupełniały reprodukcje *Kazania Skargi* Jana Matejki i sztychy Artura Grottgera, a historię filmową wieńczył fragment kroniki z Marszałkiem Piłsudskim odbierającym defiladę wojskową na placu Saskim. Natrętna dydaktyka odstręczała jednak widzów, „Nigdy nie zapomniane, zawsze żywe w sercu i w pamięci, postacie powstańców, krwią ich serdeczną zroszone pole walki, męki przez wrogów zadawane, bohaterstwo młodzieży, starców, poświęcenie kobiet – snują się przed oczyma naszymi w 7 obrazach” – pisał w tonacji charakterystycznej dla ówczesnej prasy bulwarowej recenzent „Kuriera Polskiego”. (...)

Równie podniosły okazał się *Pan Tadeusz* adaptowany przez Ryszarda Ordyńskiego. Premiera tego filmu (9 listopada 1928), w obecności Marszałka Józefa Piłsudskiego i prezydenta Ignacego Mościckiego, uświetniła obchody 10. rocznicy odzyskania niepodległości.

Źródło: W. Kot, *Dzieje filmu polskiego*, Łódź 2001, s. 10–11.

III C

W ciągu trzech pierwszych sezonów niepodległości, kiedy nadal toczyła się wojna i był państwowy był wciąż niestabilizowany, władze rozumiały, że kino stało się już skutecznym instrumentem propagandy i zdołały wymóc na filmowcach podporządkowanie ich dzieł funkcji politycznej. Znalazło to wyraz w ówczesnych poczynaniach ustawowo-organizacyjnych. W 1919 roku przy Naczelnym Dowództwie Wojska Polskiego powołano – zamiast dotychczasowego Urzędu Filmowego Legionów Polskich – Centralny Urząd Filmowy, produkujący aktualności z frontu i cenzurujący filmy wyświetlane w kinach. Wkrótce też Prezydium Rady Ministrów oraz Ministerstwo Spraw Wojskowych zleciło różnym prywatnym wytwórniom realizację szeregu filmów propagandowych, sławiących zarówno przeszłość historyczną, jak i nowe osiągnięcia militarne Polaków. Fazy tej działalności tak komentował – za Marianem Stępowskim – Władysław Banaszkiewicz: „Pierwszą fazę stanowiło filmowanie ruin i zgliszcz, aby zdobyć za granicą przychyłność

dla Polski zrujnowanej i głodującej. Potem wysiłki skupiały się na problematyce toczzonej wojny i akcji plebiscytowej. Po zawarciu zaś pokoju rozwijano tezę, że Polska posiada niezmierzone skarby i siły żywotne, że zwalczyła bezrobocie i podniosła przemysł”. (...) Patriotyczno-propagandowy model kina, jaki wyłonił się w wyniku tych zabiegów, zdominował zatem początek omawianego okresu. Filmy reprezentujące ten model przeniknięte były duchem – charakteryzowanego przez Stefanię Zahorską – „romanizmu militarnego”; cechował je, typowy dla przekazów propagandowych nachalny dydaktyzm. Z reguły jakaś prosta fabuła – o dzielnym żołnierzu i zakochanej w nim pannie – umieszczona została na tle jednego z dramatycznych wydarzeń owych lat.

Źródło: T. Lubelski, *Ilustrowana historia kina polskiego*, Chorzów 2009, s. 46–48.

III D

Po krótkim okresie ożywienia zainteresowań rodzimą produkcją filmową, państwo przejawiało dłużej utrzymujące się *désintéressement*. Wytwórnice radziły sobie jednak jak mogły. Produkcja filmów dokumentalnych, krajoznawczych i oświatowych w 1923 roku stanowiła trzecią część produkcji fabularnej, w 1924 zaczęła jej dorównywać, a w 1925 roku przewyższała ją dwukrotnie. W okresie obchodów rocznicowych (1927–1929) wzrosła liczba aktualności, reportaży i dokumentalnych filmów historycznych. W okresie filmu niemego zrealizowano 500 filmów dokumentalnych, ale zaledwie 200 znanych jest z tytułów. Od roku 1925 produkcją filmów dokumentalnych zajmowały się przede wszystkim wytwórnice (Argus, Dep-Kin, Film-Studio, Wytwórnia Doświadczalna). Ponadto dla większych przedsięwzięć, np. dla realizacji pełnometrażowych filmów o tematyce patriotyczno-propagandowej, gospodarczej czy krajoznawczej, tworzyły się wytwórnice, które kończyły swą działalność po zakończeniu realizacji filmu.

Źródło: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zjiček, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 203.

III E

Podobne motywy, tyle że w doskonalszej artystycznie i bardziej wiarygodnej formie, pojawiają się w najsłynniejszym filmie tej grupy: *Cud nad Wisłą* (1921), wyprodukowanym przez wytwórnię Orient-Film na zlecenie Wydziału Propagandy Ministerstwa Spraw Wojskowych, według scenariusza Adama Zagórskiego, w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego. Był to pierwszy przebój polskiego kina narodowego, a zarazem pierwszy przypadek, sześćdziesiąt lat przed *Człowiekiem z żelaza* Andrzeja Wajdy – kiedy pełnometrażowy film fabularny, w pełni zaakceptowany przez publiczność, opowiadał o centralnym wydarzeniu historycznym bezpośrednio po tym, jak miało ono miejsce. Wszak tytułowy „Cud nad Wisłą”, czyli zwycięska Bitwa Warszawska z bolszewikami, to wydarzenie rozegrane w sierpniu 1920 roku! Akcja stuminutowego filmu toczyła się w ciągu ośmiu miesięcy poprzedzających walki pod Warszawą, od Wigilii 1919 po finałową bitwę i następujące po niej wydarzenia, wieńcząc film na obu planach, prywatnym i historycznym. Na planie prywatnym kończą fabułę dwa równoczesne śluby: panicza Jerzego (Jerzy Leszczyński) z jego ukochaną, włościańską córką Krystyną (Jadwiga Smosarska) oraz dobrego doktora Powady (Władysław Grabowski) z laborantką

EWę (Anna Belina), odbyte w wiejskim kościółku i zakończone chłopskim weselem; na planie historycznym: dokumentalne zdjęcia z wręczenia Naczelnemu Wodzowi, Józefowi Piłsudskiemu, buławy marszałkowskiej (przyznanej mu zresztą jeszcze w kwietniu 1920 roku, przed wyprawą na Kijów).

To połączenie miało swój ukryty sens: sukces militarny (przedstawiony skądinąd wyjątkowo sprawnie; reżyser Bolesławski znany był z umiejętności kierowania scenami zbiorowymi) zaprezentowany tu został jako rezultat siły duchowej narodu. Polacy ukazani zostali jako naród zjednoczony tą samą wiarą, obyczajowością (początkowa scena Wigilii – tocząca się na zasadzie równoległego montażu – w dworze Granowskich i w chłopskiej chacie Macieja Wierunia), tymi samymi przekonaniami (dziedzic Granowski filmowany jest chętnie na tle portretu Piłsudskiego; chłopci agitowani w karczmie przez bolszewików „nie dają posłuchu – jak głosi napis – podszeptom wywrotowców”). Najazd bolszewików był próbą zburzenia tego ładu przez barbarzyńców, czego bezpośrednim wyrazem był atak wrogiej hordy na dwór w Kręży. Zwycięstwo Polaków było zarazem triumfem ideologii solidaryzmu społecznego. Wzmocnieniu tego efektu służyła znakomita obsada: role przedstawicieli trzech pokoleń ziemiańskiej rodziny Granowskich kreowali prawdziwy dziadek, matka i wnuk, reprezentanci słynnego aktorskiego rodu Rapackich i Leszczyńskich: Wincenty Rapacki, Honorata Leszczyńska i wspomniany już Jerzy Leszczyński.

Źródło: T. Lubelski, *Ilustrowana historia kina polskiego*, Chorzów 2009, s. 48.

Pytania dla Grupy III

1. Czy Marszałek Piłsudski oglądał filmy nieme?
2. Dlaczego nieme kino patriotyczne było tak ważne w latach 20. XX wieku dla II RP?
3. Jakim instytucjom podlegała kinematografia?
4. Ile filmów dokumentalnych wyprodukowano w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym? Ile się zachowało?
5. Jaki temat historyczny najczęściej przedstawiano?

GRUPA IV – Kina w Polsce

Teksty źródłowe

IV A

Niski poziom produkcji filmowych kontrastował drastycznie z rosnącą u nas w tym czasie popularnością kina. Parę świadectw, pochodzących z tego samego 1919 roku, potwierdza społeczną wagę tego zjawiska. Przywiązanie mieszczaństwa do kina charakteryzuje żart opublikowany w poczytnym tygodniku satyrycznym „Mucha”: „Pani Paskarska do służącej: – Marysiu, pobiegnij i dowiedz się, co znaczy ten ogromny słup dymu nad placem Teatralnym. – Pali się Teatr Rozmaitości – raportuje Marysia po powrocie z wywiadu. Na to pani Paskarska z ulgą: – A mnie tak strasznie serce biło... już myślałam, że to pali się jaki kinematograf”.

Źródło: T. Lubelski, *Nasze kino nieme. Romantyzm strywalizowany (1919–1929)* (fragment), [w:] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 41–46; <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nasze-kino-nieme-romantyzm-strywalizowany-1919-1929/262>.

IV B

Mowa przecież o dekadzie słusznie potem określanej na świecie jako „złota epoka filmu niemego”, o czasach, kiedy nowe medium skutecznie wypracowywało swój oryginalny język, zdobywając dla siebie miano sztuki. Co więcej, ta światowa sztuka filmowa była na polskich ekranach obecna i to reprezentowana niemal przez wszystkie najważniejsze tytuły. Początkowe różnice w poziomie rynków filmowych między trzema dawnymi zaborami (wyraźną przewagę miał dawny zabór pruski, opanowany przez utworzoną w 1917 roku wytwórnię UFA) szybko udało się zniwelować – zgodnie z naturalnymi prawami kinowej ekonomiki – import kopii zdominowany został przez warszawskie biura wynajmu, obsługujące cały kraj. Na początku lat 20. rocznie importowano około 500–600 tytułów filmów fabularnych ze świata. Co prawda, liczbę kin trudno dziś ustalić. W 1921 roku związany z kinematografią literat Adam Zagórski podliczał optymistycznie: „Prawie 800 kinoteatrów na ziemiach dawnego Królestwa, kilkaset kin w Małopolsce, kilkaset w Poznańskim i na Pomorzu, i na Kresach. Razem bodaj dwa tysiące...”. Zupełnie inne dane (można przypuszczać, że cokolwiek zaniżone) podawał po latach Władysław Banaszkiewicz, pisząc o oficjalnej liczbie 700–750 kin, z czego jednak pełną działalność przez cały tydzień prowadziło najwyżej 400. Nie było to wiele, jak na szósty co do wielkości kraj w Europie, liczący w marcu 1923 roku – kiedy konferencja państw sprzymierzonych zatwierdziła nasze granice – 27 milionów mieszkańców. Początkowo repertuar tych kin był mierny, szybko jednak nadrabiano braki.

Źródło: T. Lubelski, *Nasze kino nieme. Romantyzm strywalizowany (1919–1929)* (fragment), [w:] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 41–46; <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nasze-kino-nieme-romantyzm-strywalizowany-1919-1929/262>.

IV C

Najszybszy przyrost kinoteatrów nastąpił w pierwszych latach niepodległości, kiedy to konkurowało ze sobą 900 obiektów. Do roku 1924, w okresie poinflacyjnego osłabienia, liczba ta zmalała blisko o 50%. W latach ożywienia gospodarczego przybyło do 1929 roku ponad 300 kin. (...) Za jeden z głównych czynników hamujących w dwudziestoleciu międzywojennym rozwój sieci kin uważano stosowaną wobec nich politykę fiskalną. Wpływy z rozpowszechniania filmów od początku traktowano bowiem jako finansową podporę różnych przedsięwzięć społecznych oraz niewygasające źródło dochodów kas samorządowych i skarbu państwa. Do najbardziej uciążliwych obciążeń należał w opinii właścicieli kinoteatrów podatek komunalny (widowiskowy) pobierany przez magistraty. Jego wysokość dochodziła na początku lat 20. do 100% ceny biletu. Jakkolwiek w następnych latach system podatkowy uległ pewnemu uporządkowaniu, a same podatki zostały obniżone (m.in. na skutek kolejnych strajków właścicieli kin w 1923, 1926 i 1931 roku), to i tak pozostały one najwyższe w Europie. (...) Warto jednak również w tym miejscu wspomnieć o systemie przywilejów fiskalnych stosowanych z myślą o ochronie krajowej produkcji. Rysującą się coraz wyraźniej po 1926 roku tendencja do wyróżniania przez polskie władze rodzimych filmów sprawiła, że stawki podatku komunalnego były w przypadku wyświetlania krajowych obrazów niższe od obowiązujących w odniesieniu do filmów zagranicznych. (...) Statystyczny mieszkaniec Lwowa zasiadał w fotelu kinowym 13 razy w roku, Warszawy i Poznania – 12 razy, Łodzi i Wilna – 11 razy, Kra-

kowa – 8 razy. (...) Sieć kin w przedwojennej Polsce złożona była z obiektów o bardzo zróżnicowanym standardzie. Na jednym biegunie znajdowały się małomiasteczkowe punkty wyświetlania filmów grające 1-2 razy w tygodniu. Na drugim – wielkie, liczące nawet 600 miejsc, luksusowo wyposażone kinoteatry funkcjonujące w większych miastach, posiadające własne elektrownie, doskonałą aparaturę projekcyjną, system ogrzewania i klimatyzacji. Wiele z tych kin zatrudniało kilkunastoosobowe orkiestry, prowadziło pozafilmową działalność reprezentacyjną i rozrywkową, organizowało odczyty naukowe i występy artystyczne, obchody i uroczystości. Zróżnicowane były również ceny biletów, które w skrajnych przypadkach w kinach zeroekranowych dochodziły do 2-4 złotych. Przeciętnie bilet kosztował około 75 groszy, co stanowiło równowartość 300 gramów masła. Równocześnie jednak w kinach prowincjonalnych można było obejrzeć film już za 25 groszy, w kinach I kategorii organizowano specjalne poranki po obniżonych cenach, wprowadzano zniżki dla młodzieży szkolnej, organizacji i związków zawodowych, pracowników instytucji społecznych i użyteczności publicznej, w niedziele i święta organizowano bezpłatne pokazy dla wojska, w święta narodowe i państwowe – bezpłatne projekcje dla młodzieży szkolnej.

Źródło: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zjick, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 419-421.

Pytania i zadanie dla Grupy IV

1. Odegrajcie scenkę w postaci dramy z tekstu źródłowego A.
2. Ile kinoteatrów istniało w II RP w latach 20. XX wieku?
3. Dlaczego kina w latach 20. XX wieku rozwijały się wolniej?
4. Gdzie najczęściej chodzono do kina? Czy była to Warszawa?
5. Jakie kinoteatry dominowały w Warszawie?
6. Jakie były ceny biletów?

GRUPA V – Kinematografia w Warszawie

Teksty źródłowe

VA

Od początku lat 20. Warszawa była miejscem polskiego życia kinematograficznego. Na 960 tys. ówczesnych mieszkańców stolicy przypadło ok. 16 tys. miejsc w salach projekcyjnych. W latach 20. spośród wszystkich polskich miast to w Warszawie produkowano najwięcej filmów i wydawano większość czasopism filmowych. Przy Nowym Świecie 69 mieściło się Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, którego wydział prasowy otrzymał ustawy o obowiązkach cenzurowania obrazów rozpowszechnianych na terenie Rzeczypospolitej. Przede wszystkim jednak Warszawa dysponowała największą liczbą sal kinowych. Stałe kina zaczęły tu powstawać około 1903 roku. W momencie wybuchu I wojny światowej w mieście działało od 25 do 30 teatrów świetlnych. W następnych latach, pomimo rabunkowej polityki okupacyjnych władz niemieckich i wojennego wyludnienia przyszłej stolicy, liczba placówek kinowych wzrosła. Pod koniec 1918 roku było ich już około 40. Świadczy to zarówno o przedsiębiorczości przedstawicieli branży, jak i wielkim zapotrzebowaniu na rozrywkę w trudnym okresie wojennym. W tym samym czasie w Łodzi istniało 16 sal kinowych, w Krakowie – 8, a w Poznaniu – 7. W latach 1919-1920

w stolicy powstawały kolejne wielkie teatry świetlne zabiegające o wartościowy repertuar i skuteczną reklamę. Impet rozwojowy związany z powojenną odbudową gospodarczą uległ zahamowaniu w latach 1921–1923. Inflacja, a zwłaszcza surowa polityka fiskalna władz miejskich stały się powodem zamykania przybytków X muzy w całym kraju. Wydawany przez Polski Związek Przemysłowców Filmowych „Przegląd Teatralny i Kine-matograficzny” w grudniu 1922 roku opublikował szczegółowy spis kin zgłoszonych w Wydziale Kontroli Podatków od Widowisk stołecznego magistratu. Wynika z niego, że nawet w kulminacyjnym momencie kryzysu, który dotknął branżę filmową, warszawiacy dysponowali co najmniej 34 kinoteatrami. Na 960 tys. ówczesnych mieszkańców stolicy przypadało około 16 tys. miejsc w salach projekcyjnych. W 1922 roku ukształtowała się już grupa reprezentacyjnych zeroekranów, czyli kin premierowych zapewniających sobie prawo do pierwszego wyświetlania filmów sprowadzanych do Polski. Znaczna większość tych kin została zlokalizowana w prostokącie miasta, zamkniętym Alejami Jerozolimskimi oraz ulicami Marszałkowską, Świętokrzyską i Nowym Światem. Ze względu na ograniczoną liczbę kopii eksploatacyjnych w każdym z nich wyświetlano zazwyczaj tylko jeden tytuł, aż do spadku zainteresowania publiczności. Do najstarszych zeroekranów należało kino Filharmonia zorganizowane w wielkiej sali Filharmonii Warszawskiej. Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku funkcjonowało pod nazwą Urania. Jego aktywność podporządkowana była interesom Filharmonii Warszawskiej, której działalność wspierało finansowo. Seanse nie mogły kolidować z próbami i koncertami, za to filmy pozostawały w repertuarze przeciętnie dłużej niż w innych kinach premierowych. Należy przypuszczać, że projekcje niemych obrazów otrzymywały tu oprawę muzyczną na szczególnie wysokim poziomie, do czego przyczyniała się między innymi znakomita akustyka sali. W różnorodnym repertuarze Filharmonii dominowały komedie i melodramaty, ale nie brakowało też pozycji ambitnych. W 1920 roku podjęto tu pierwszą, dość zresztą niefortunną ze względu na niewielkie zainteresowanie, próbę przedstawienia polskiej publiczności *Nietolerancji* Davida Warka Griffitha. Charakterystycznym elementem repertuaru Filharmonii były wieloczęściowe serie sensacyjne, takie jak *Szary czart*, *Władczyni dżungli* czy *Robinson Kruzo*, szczególnie popularne w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości. Kinem założonym jeszcze przed 1911 rokiem była Olimpia mieszcząca się na rogu Marszałkowskiej i Złotej. Zorientowana była na popularny repertuar, niekoniecznie pierwszorzędnej jakości artystycznej. W 1922 roku wyświetlano w niej na przykład rosyjski film *Klucze szczęścia* Jakowa Protazanowa i Władimira Gardina z 1913 roku. Znaczną część repertuaru Olimpii stanowiły pozycje sensacyjne, takie jak *W szponach groźnego orła*, *Wśród piorunów i błyskawic*, *Żółte niebezpieczeństwo* czy *Walka z dziką hordą*. Spośród zeroekranów w sposób szczególny potoczyły się losy kina Corso, zarządzanego przez zajmującą się dystrybucją filmową Agencję Kinematograficzną Corso. W 1920 roku wykupiła ona powstałe rok wcześniej kino Nirwana i na kilka lat ujednoliciła repertuary obu placówek. Corso i Nirwana były jednymi z nielicznych warszawskich zeroekranów stale praktykujących tak zwane pendlowanie. Kilka razy dziennie kurierzy transportowali na dystansie ponad dwóch kilometrów pojedyncze rolki taśmy filmowej tak, aby jedna kopia eksploatacyjna mogła być wyświetlana w obu kinach. W 1928 roku Corso zostało zlikwidowane, a w jego miejsce powstał nowoczesny teatr świetlny Quo Vadis. W 1913 roku powstał kinoteatr Apollo, założony w Warszawie przez krawca i handlarza starzyzną Mojżesza Lejmana, którego sześciu braci również działało w branży filmowej. Polityka repertuarowa placówki nie była jednorodna: wśród wielu popularnych produkcji wyświetlano uznane artystyczne pozycje, takie jak *Gabinet doktora Calligari*

Roberta Wiene czy *Gorączka złota* Charliego Chaplina. Kino zaryzykowało konflikt z cenzurą, wprowadzając zakazany ze względów polityczno-obyczajowych obraz Carla Froelicha *Bez winy winni*. Emitowało też inne niemieckie produkcje uważane za kontrowersyjne: ekranizację powieści Hannsa Heinza Ewersa *Alraune*, której wyświetlanie w Poznaniu zostało zawieszone pod wpływem protestów zgorzsniejącej publiczności, czy monument *Fryderyk Wilhelm I. Tyran* ukoronowany pierwsze ogniwo cyklu gloryfikującego pruski absolutyzm. Założony w 1917 r. przez majstra szewskiego Stanisława Zagrodzińskiego kinoteatr Stylowy był bodaj pierwszym stołecznym obiektem, w którym podjęto próbę konsekwentnego wprowadzania ambitnego repertuaru. O jego ofercie regularnie informowały reklamy prasowe, a także większe akcje promocyjne, jakie organizowano na przykład przed premierą *Atlantydy* Jacques'a Feydera, którą skoordynowano z publikacją polskiego przekładu powieści Pierre'a Benoita, będącej literackim pierwowzorem filmu. Na ekranie Stylowego gościły produkcje polskie, francuskie, niemieckie, a przede wszystkim amerykańskie, prezentowane w szerokim spektrum od przebojów z Mary Pickford i Douglasem Fairbanksem, przez mistrzowskie burleski Charliego Chaplina, Bustera Keatona i Maksa Lindera, aż po tak wyrafinowane obrazy, jak stylizowana na grafiki Audreya Beardsleya *Salome* Charles'a Bryanta z Ałką Nazimową. Publiczności imponował także wystawny, neorokokowy wystrój sali, wyposażonej w dwa piętra balkonów, teatralne łoża oraz bogatą dekorację stiukową i malarską. W okresie powojennym zaczęła się kształtować konkurencja wobec repertuarowych aspiracji Stylowego. W 1919 r. zainaugurowano działalność największego warszawskiego kina, Colosseum, mieszczącego się przy Nowym Świecie na tyłach pałacu Kossakowskich. Przejęło ono zaprojektowany przez Stefana Szyllera budynek miejskiego lodowiska, zwanego Palais de Glace, które po otwarciu w 1912 roku działało zaledwie kilka miesięcy, a potem jego monumentalną halę wykorzystywano do różnych celów, w tym coraz częściej do projekcji filmowych. Gigantyczna widownia stanowiła tu swoisty problem i przy okazji kolejnych remontów próbowano ją ograniczyć, nie schodząc jednak poniżej 1700 miejsc. Kino Colosseum przejściowo działało pod nazwą Opieka II, co miało podkreślać jego dobroczynny charakter, jako że część dochodów przeznaczana była na pomoc weteranom. W bardzo zróżnicowanym repertuarze dostrzegalny nurt zwłaszcza w pierwszym okresie działalności stanowiły filmy podejmujące próbę rozliczeń z Wielką Wojną: *Bestia Berlina* Ruperta Juliena, *Rzeź Ormian* Oscara Apfela, a zwłaszcza słynne *J'accuse* Abła Gance'a. W 1920 roku zajmujące się dystrybucją Powszechne Towarzystwo Filmowe Petef założyło teatr świetlny Pan. Gmach ze szkła i żelbetu był prawdopodobnie pierwszym budynkiem w Warszawie, który od początku przeznaczono na kino. W materiałach promocyjnych zapewniano, że odległość każdego z siedzeń jest tak unormowana, że każde oko chwytą ostro wyświetlony obraz. W każdej chwili można odnaleźć swój fotel, gdyż posadzka jest szklana i rozjaśniona pasami lamp elektrycznych. Jako szczególne zalety wskazywano również wydajne systemy grzewcze i wentylacyjne oraz osobne tunele dla wchodzących i wychodzących. Kino Pan od początku próbowało wypracować sobie wyrazisty profil repertuarowy. W pierwszych latach wyświetlało liczne produkcje kinematografii włoskiej, która choć straciła przedwojenny impet rozwojowy, w Polsce wciąż cieszyła się powodzeniem. W okresie późniejszym na ekranie Pana nie brakło przebojów kasowych, takich jak niemiecki *Indyjski grobowiec* Joe Maya, ani obrazów uznawanych za wielkie osiągnięcia artystyczne, jak *Burza nad Azją* Wsiewołoda Pudowkina jedyny film radzieckiej szkoły montażu, który po ocenowaniu został dopuszczony na ekrany II RP. W latach 30. Pan wyspecjalizował się w wyświetlaniu

uwielbianych przez warszawską publiczność produkcji rodzimej kinematografii. W 1920 r. w budynku zajmowanym wcześniej przez kabaret Akwarium zainaugurowało działalność kino Palace. Już w pierwszych latach XX wieku siedzibę swoją miał w tym miejscu teatr marionetek Marii Weryho, w którym oprócz przedstawień lalkowych organizowano pokazy latarni magicznej, obrazów niktujących i kinematografu. Założycielem kina Palace była Warszawska Kinematograficzna Spółka Akcyjna, w zarządzie której zasiadali m.in. Stefan Krzywoszewski, Franciszek ks. Radziwiłł i Henryk Finkelstein. Ambitny profil repertuarowy kina wynikał w dużym stopniu ze ścisłej współpracy z kierowanym przez Finkelsteina działem wynajmu filmów warszawskiego Towarzystwa Udziałowego Sfinks, który był z kolei partnerem niemieckiej wytwórni UFA. Na ekranie Palace gościły obok obrazów niemieckich, amerykańskich, francuskich, szwedzkich także najgłośniejsze tytuły rodzime, takie jak *Tajemnica przystanku tramwajowego* Jana Kucharskiego czy *Iwona* Emila Chaberskiego oba z Jadwigą Smosarską. W tym okresie konflikt pomiędzy warszawskimi kiniarzami a samorządem miejskim osiągnął punkt kulminacyjny. Obłożone nadmiernymi podatkami teatry świetlne ogłosiły w 1923 r. miesięczny strajk, podczas którego nie odbywały się żadne projekcje filmowe. W tak niesprzyjających warunkach udało się otworzyć dwa kolejne zeroekrany, jakością repertuaru nieustępujące czołowym stołecznym kinom. Pierwszym z nich był otwarty w kwietniu 1922 roku Wodewil, drugim Światowid przy Marszałkowskiej 111. Jego wystrój projektował Wincenty Drabik, a podczas inauguracji, która odbyła się 2 maja 1923 roku, zaprezentowano nakręconą specjalnie na tę okazję komedię Danego Kadena *Od kobiety do kobiety* z Józefem Węgrzynem. Gdy kryzys spowodowany obciążeniami podatkowymi zelżał, liczba warszawskich kin zaczęła się systematycznie powiększać, tak że pod koniec lat 20. działało ich już prawie 60. Do wąskiej grupy zeroekranów dołączały już jednak tylko nieliczne. Przede wszystkim było to otwarte w 1924 roku kino Splendid w Galerii Luxenburga przy ulicy Senatorskiej 29. Miało stylizowany wystrój wnętrza z motywami mitologii egipskiej, a jego widownia mogła pomieścić 1900 osób. Splendid jako pierwsze kino w Polsce wyposażono w aparaturę dźwiękową. 27 września 1929 roku odbyła się w nim premiera *Śpiewającego błazna* z Alem Jolsonem. Do grona zeroekranów dołączyły też w 1927 roku Casino (Nowy Świat 50), a w 1930 roku Atlantic (Chmielna 33) oraz kino-rewia Hollywood (Hoża 29). Nastanie epoki kina dźwiękowego wiązało się nieuchronnie z koniecznością wymiany aparatury projekcyjnej, zmianą zasad dystrybucji, a także utratą przez repertuar charakterystycznej dla niemej kinematografii wielonarodowości i różnorodności stylistycznej. Polska branża filmowa była już wówczas skonsolidowana i zdolna do podjęcia trudnych wyzwań. Stawiając czoło kryzysowi gospodarczemu, starała się skutecznie o wsparcie państwa, dalszy rozwój sieci kin i podniesienie jakości rodzimej produkcji. W realizacji tych zamierzeń w latach 30. pozycja Warszawy pozostała najważniejsza.

Źródło: W. Świdziński, *Teatry świetlne czyli kina lat 20-tych*, <http://docplayer.pl/8424783-Wewnetrznych-ktorego-wydzial-prasowy-otrzymal-ustawowy-obowiazek-cenzurowania-obrazow-rozpowszechnianych-na-terenie-rzeczypospolitej.html>

Zadanie dla Grupy V

Przedstawcie w audycji radiowej rozwój kin w Warszawie w latach 20. XX wieku.

Materiały źródłowe

Film: *Ludzie bez jutra*, reż. Aleksander Hertz, 1919, 87 min, wytwórnia Sfinks.

Źródło: <http://www.fn.org.pl/pl/news/info/419/warszawskie-kino-nieme-z-filmami-z-projektu-nitrofilm>,
<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22178>

Tekst wprowadzający

Fabula bazuje na autentycznej historii z ostatniej dekady XIX wieku: tragicznego romansu warszawskiej aktorki Marii Wisnowskiej i rosyjskiego oficera Barteniewa, który zastrzelił ją w tajemniczych okolicznościach.

Film gotowy w 1919 roku, wszedł na ekrany, po wielu perypetiach i zmianach tytułu, dopiero w 1921 roku. Akcja oparta była na autentycznym romansie korneta armii carskiej i znanej aktorki warszawskiej, Marii Wisnowskiej. Niezrównoważony Barteniew zabił swą ukochaną (znaleziono ją nagą w jego mieszkaniu), ale sam życia sobie nie odebrał, nawet wtedy, kiedy mu w areszcie dano nabity pistolet. W 1899 roku odbył się w Warszawie głośny proces, zakończony skazaniem byłego korneta na wydalenie z armii i ciężkie więzienie. Barteniew po latach powrócił do Warszawy jako włóczęga. Przebywał bardzo często przy grobie ukochanej, aż w końcu zmarł w 1909 roku. W filmie zmieniono nazwiska bohaterów.

Sprawa rozpałała warszawiaków, dlatego też film wszedł na ekrany z kilkuletnim opóźnieniem. Opisywane w nim wydarzenia były na tyle żywe, że rodzina Wisnowskich skutecznie blokowała premierę. Film charakteryzuje teatralność: wolne tempo, psychologizm, wirtuozeria aktorska, rozbudowane dekoracje, nieruchoma kamera, proste oświetlenie. Cechy te mogły wynikać z konwencji gatunkowych i upodobań publiczności, jak również z zapóźnienia warsztatowego warszawskich filmowców. Pewną przeciwwagą do zdjęć w atelier jest kilka scen plenerowych, przedstawiających warszawskie budynki i obiekty, które w większości nie przetrwały II wojny światowej (**karta pracy nr 8**).

Źródło: Dwa fragmenty filmu *Ludzie bez jutra*: <https://www.youtube.com/watch?v=87OtSFlluCs>
<http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10032>

GRUPA: JADWIGA SMOSARSKA – Królowa filmu lat 20., ikona kina niemego

Teksty źródłowe

Jadwiga Smosarska A

Jadwiga Smosarska była jedną z najjaśniejszych gwiazd filmowych dwudziestolecia międzywojennego. Publiczność kochała oglądać ją zarówno we łzawych melodramatach, jak i w radosnych komediach. Wciąż wspominamy ją jako prawdziwą królową przedwojennego ekranu.

Jadwiga Smosarska urodziła się 23 września 1898 roku w Warszawie. Pochodziła z – jak sama zwykła mówić – „zamożnej rodziny inteligentkiej”. Jej ojciec był chemikiem, matka zaś trudniła się opieką nad dziećmi, ale często występowała też podczas koncertów dobroczynnych. Przyszła filmowa Barbara Radziwiłłówna dość szybko udowodniła otoczeniu, że jej miejsce jest na scenie. Już jako uczennica pensji Anieli Hoene-Przesmyckiej zdradzała zdolności aktorskie. Chętnie brała udział w recytacjach

i śpiewach. W 1916 roku, jako członkini amatorskiego Koła Miłośników Sztuki Dramatycznej Studentów Uniwersytetu i Politechniki, pojawiła się na scenie Teatru Polskiego – wcieliła się wówczas w Dziewicę z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Jej talent dostrzegła sama Aniela Hoene-Przesmycka, która zachęcała podopieczną, aby zdecydowała się obrać artystyczną drogę. Przekonała nawet do tego jej matkę – ta **zgodziła się na naukę aktorstwa pod warunkiem, że córka będzie ćwiczyć się przede wszystkim w zakresie śpiewu**. Przyszła gwiazda kształciła się początkowo prywatnie, a następnie w Warszawskiej Szkole Dramatycznej. Od 1917 roku, aby zarobić na swoje utrzymanie, pracowała także w banku. Choć dziś kojarzymy Smosarską z ról filmowych, to jej pierwszą miłością była scena teatralna. Pracowała w Warszawie m.in. w Teatrze Rozmaitości, Teatrze Narodowym czy Teatrze Polskim. W 1920 roku „Kurier Warszawski” wymienił ją wśród talentów Szkoły Dramatycznej, zwracając uwagę na jej urodę, temperament oraz wyjątkowe poczucie sceny.

Tak szybko, jak operator kręci

W sierpniu 1918 roku w Teatrze Letnim Jadwiga Smosarska – jeszcze jako uczennica Szkoły Dramatycznej – pojawiła się w farsie *Ciotka Karola*. Jej grę – pod pseudonimem Sarska – odnotował na swoich łamach „Kurier Warszawski”, pisząc: „Panna Sarska przy tem aż zatrzęsała zupełnym brakiem tremy i całkowitą pewnością siebie, która u debiutantów nie zawsze dobrym znakiem bywa na przyszłość”. W przypadku Smosarskiej był to jednak dobry prognostyk. Jeszcze w tym samym roku na spotkanie w Wytwórni Sfinks zaprosił ją dyrektor Aleksander Hertz, który stwierdził, że Jadwiga jest „do filmu jakoby stworzona” i zaproponował jej zdjęcia próbne. Z wydarzeniem tym związana jest pewna anegdota: ponoć Smosarska stawiała się punktualnie, natomiast producent w ogóle nie przyszedł. Wzburzona tym zachowaniem aktorka wróciła do domu i napisała do niego list, w którym wypomniła mu braki w „elementarnej formie towarzyskiej, wymagającej punktualności wobec kobiety”. Podobno Hertz był niezwykle wzburzony treścią pisma i wydał dyspozycje w biurze, by więcej tej „smarkatej” mu nie pokazywano. Musiał jednak zmienić zdanie, ponieważ rok później Smosarska pojawiła się na planie filmu *Dla szczęścia*. Jak sama wspomniała: „Operatorem był nasz kochany Zbigniew Gniazdowski. Zaczął kręcić korbką aparatu, a mnie się zdawało, że muszę grać tak szybko, jak operator kręci”. (...)

Cechą kina dwudziestolecia było eksploatowanie aktorów – jeżeli sprawdzili się w jednej roli przydzielano im kolejne w podobnym typie. W rezultacie Smosarską najchętniej widziano jako bohaterkę melodramatów. Po *Tajemnicy przystanku...* zagrała także uwięzioną przez herszta bandy Bronkę w *Niewolnicy miłości*, nieszczęśliwą pannę lekkich obyczajów w *O czym się nie mówi* czy tytułową sierotę w filmie *Iwonka*. Już wtedy cieszyła się ogromną popularnością. Według prasy w trakcie realizacji *Iwonki* fani stojący przed hotelem, w którym mieszkała aktorka, „zatrzymali ruch kołowy na



kilka godzin”. Natomiast po przyjęciu roli w *O czym się nie mówi* Jadwiga Smosarska zdecydowała się na zatrudnienie asystentki, która była odpowiedzialna za odpowiedzi na listy wielbicieli oraz wysyłanie fotografii z autografem.

Najtrafniej jej fenomen opisał jeden z recenzentów, który zauważył, że: „Smosarska wypowiada naszą polską duszę, w jej spojrzeniu zaklęty jest szept pól rodzinnych, sentyment polskiej uczuciowości, garść wielkich wspomnień, wielkich triumfów i wielkiej tragedii”.

Źródło: <https://tytus.edu.pl/2019/04/08/jadwiga-smosarska-krolowa-przedwojennego-ekranu/>

Zadanie

Odnieście się do zacytowanych powyżej słów recenzenta i przedstawcie życie Jadwigi Smosarskiej w kilku krótkich scenach. Wcześniej można przygotować stroje z epoki lub skorzystać ze szkolnej wypożyczalni strojów. Stroje może przygotować również nauczyciel.

Jadwiga Smosarska B

Urodziła 23 września 1898 r. w niezamożnej, ale kochającej rodzinie – rodzicom wyjątkowo zależało na edukacji córki, dlatego posłali ją na pensję Anieli Hoene-Przesmyckiej, gdzie dziewczynka otrzymała odpowiednie wykształcenie. Skrycie marzyła o karierze baletnicy – to pragnienie nieco ewoluowało, gdy poszła do teatru na *Orlątko* z Juliuszem Osterwą w roli głównej. „Tego wieczoru przeżyłam naprawdę silne wzruszenie, nie tylko z powodów artystycznych i nie tylko dlatego, że utwierdził ten wieczór moje marzenia o scenie” – wspominała. I wkrótce sama stanęła na teatralnych deskach (zagrała nawet razem ze swoim idolem, Osterwą), a potem trafiła przed kamery. Nie była typową gwiazdą. Unikała skandali, zamiast pokazywać się w salonach, zdecydowanie wolała spędzać czas w domu, wśród bliskich. Nie udzielała prawie żadnych wywiadów i niechętnie opowiadała o swoim życiu. Role dobierała starannie i uważnie, grywała zwykle dobrze wychowane panny i nie zamierzała zrywać z wizerunkiem, który przez lata kształtowała i dzięki któremu zdobyła taką popularność. Był jej on zresztą wyjątkowo bliski. (...)

„Jej siła polegała na tym, że była naturalna, nie udawała nikogo, była sobą” – opowiada Nina Andrycz w filmie dokumentalnym *Smosarska*, nakręconym przez Nataszę Ziółkowską. Wielką popularność przyniosła jej tytułowa rola w filmie *Iwonka* z 1925 roku oraz o rok późniejsza *Trędowata*. Boy-Żeleński wspominał, że po tych filmach, kiedy szedł ze Smosarską ulicą, nie było osoby, która by się za nią nie obejrzała. „Miało się uczucie, że nawet drzewa szumią do siebie: «Smosarska, Smosarska». Ale to się biedactwu należy za to, co wycierpiała. Pomyślcie tylko być całe życie Iwonką, i to trędowatą” – pisał. Sława Smosarskiej dotarła wreszcie za Ocean i wkrótce ludzie z Hollywood zwrócili się do aktorki, proponując jej kontrakt na kilka filmów. Ona jednak, silnie związana ze swoim krajem, odmówiła, tłumacząc, że nie chce na tak długo opuszczać Polski. Był jeszcze inny powód – w tym czasie aktorka była już zakochana i nie chciała rozstawać się z ukochanym.

Inżyniera Zygmunta Protassewicza poznała dzięki wspólnemu znajomemu, Janowi Kiepurze. Aktorka została zaproszona na występ do Krynicy, gdzie Protassewicz nadzorował akurat budowę hotelu. Kiepura zarezerwował dla ich trójki stolik. Pewnie nawet się nie spodziewał, że jego przyjaciele zapałają do siebie natychmiast uczuciem. „Pokazując na mnie paluszkami, zapytała zalotnie: «A kto to jest ten pan?». Kiepura

powiedział, że to inżynier, który buduje jego Patrię. «A ja też mam plac przy ulicy Naruszewicza w Warszawie i chcę się budować. Może podejmie się pan tego». Oczywiście zgodziłem się i tak się to zaczęło” – wspominał później Protassewicz. Inżynier zaczął budowę eleganckiej willi – a później zamieszkał w niej raz z Smosarską. „Proszę mi wierzyć, że to ona mi się oświadczyła – opowiadał. – Powiedziała, że dużo dobrego o mnie słyszała, ceni moje zalety. I choć zna wielu przystojnych i wartościowych mężczyzn, zdecydowała się wyjść za mnie”. Pobrali się w 1935 r., podczas cichej i utrzymanej w tajemnicy ceremonii.

Źródło: <https://film.wp.pl/jadwiga-smosarska-nie-byla-szczesliwa-na-emigracji-na-lotniku-w-warszawie-witaly-ja-tlumy-6168905418782849a>

Jadwiga Smosarska C

Złota seria Sfinksa

To Hertz wylansował gwiazdę kina polskiego okresu międzywojennego – Jadwigę Smosarską (ur. 1898 w Warszawie, zm. 1971 tamże), idealnie uosabiającą typ uczciwego i pełnego wdzięku polskiego dziewczęcia, zarówno w wersji plebejskiej, jak szlachecko-dworkowej. Już w latach 20. zaczął otaczać aktorkę prawdziwy kult, z czego zdała sprawę Małgorzata Hendrykowska w swojej monografii. Smosarska idealnie spełniała ówczesne oczekiwania wobec kobiety polskiej. Jeden z recenzentów pisał: „Smosarska wypowiada naszą polską duszę; w jej spojrzeniu zaklęty jest szepc pól rodzinnych, sentyment polskiej uczuciowości, garść wielkich wspomnień, wielkich triumfów i wielkiej tragedii”. Postać taką kreowała już w pierwszym swoim ekranowym występie – krótkometrażówce *Sfinksa Bohaterstwo polskiego skauta* (1920) w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego, a następnie w corocznych przebojach wytwórni, składających się na tzw. Złotą serię Sfinksa. Otwierała ją, przygotowana jako jubileuszowy, 50. film wytwórni, *Tajemnica przystanku tramwajowego* (1922), według scenariusza Józefa Relidzińskiego, Stefana Krzywoszewskiego i Adama Zagórskiego, w reżyserii Jana Kucharskiego. Jak zawsze w filmach Sfinksa, skompletowano doborową obsadę: w postaci trójkąta wcielili się, obok Jadwigi Smosarskiej, Kazimierz Junosza – Stępowski (hrabia Opolski) i Józef Węgrzyn (fryzjer). (...)

„Córka zmarłego ubogiego literata – szwaczka zaręczona z fryzjerem, widzi na przystanku tramwajowym starzejącego się, ale zawsze wytwornego lowelasa z hrabiowskim (sic!) tytułem, pociągnięta przez doświadczonego zdobywcę serc, porzuci w szale miłości matkę i małego brata, pójdzie z hrabią w świat zbytku, prędko – jak to bywa – przeje mu się, i to w chwili, gdy będzie miała zostać matką; opuszczona przezeń tak, jak sama opuściła narzeczonego, rzuci się pod koła tramwaju, zginie, wywoła w Don Juanie skrucę, pojawi mu się w wizji na tym przystanku, gdzie go ujrzała po raz pierwszy i gdzie skończyła młode życie, i jako zjawia (...) zaprowadzi go do razury, gdzie narieczony fryzjer, nie mogący zapomnieć o swojej ukochanej, wyrzuci na uwodziciela w szaleństwie pomstę, przeżyając (sic!) mu gardło... dość, aby wzruszyć przeciętnego widza, fascynować wyobraźnię perypetiami czułego romansu, a zwłaszcza sceną wizji, torującej okrutną drogę pomście za grzech miłości zdradzieckiej”.

Źródło: T. Lubelski, *Ilustrowana historia kina polskiego*, Chorzów 2009, s. 62–63.

GRUPA - WAMPIRY WARSZAWY

Zadanie

Na podstawie krótkiego opisu fragmentu filmu niemego i kilku postaci ułóżcie scenariusz, potraktujcie zdjęcia jak puzzle.

Materiały źródłowe

Wampiry Warszawy. Tajemnica taksówki nr 1051, 1925, <https://www.biogramy.pl/a/foto/scena-z-filmu-wampiry-warszawy-z-1925-r>

Tekst pomocniczy

W filmie szczególnie podziwiano scenę brawurowej jazdy taksówką po ulicach Warszawy. W środku pojazdu znajdował się Adwokat, chcąc zatrzeć ślady, udawał, że wiezie pijaka do domu. Sensacyjna historia kończy się szczęśliwie. Lokaj, przypadkowy zabójca, na łożu śmierci przyznaje się do popełnionej zbrodni.

Scenariusz: Wiktor Biegański; zdjęcia: Antoni Wawrzyniak; w rolach głównych: Oktawian Kaczanowski (przemysłowiec Pradowski), Halina Łabędzka (jego córka Urszula), Maria Balcerkiewiczówna (księżna Tamarska), Lech Owron (baron Kamilów), Igo Sym (adwokat Tadeusz Wyzewicz), Marian Kiernicki (lokaj Antoni), Wiera Pomorzanka (Tonia, powiernica księżnej), Katarzyna Dworkowska (przełożona klasztoru), Piotr Hryniewicz (prokurator), K. Marczewski (lichwiarz); produkcja: Bifilm; dystrybucja: Merkurfilm; długość: ok. 3200 m, ok. 115 min.; format: 35 mm; premiera: 28.10.1925.

Odpowiedź dla grupy Wampiry Warszawy do puzzli – zdjęć i scenariusza

Antoni Słonimski, podsumowując wspólne dzieło dwóch wytwórni filmowych Merkurfilm i Bi-Film, napisał: „pierwszy zły film polski” (!).



Oktawian Kaczanowski jako przemysłowiec Pradowski (z lewej), Lech Owron jako baron Kamilów (w środku) i Maria Balcerkiewiczówna jako księżna Tamarska w jednej ze scen filmu.

Nie! to nie jest naganą! To komplement! Słowem kluczem jest „film”. Antoni Słonimski, wielki znawca i miłośnik kinematografii w ten sposób skreśla całą dotychczasową produkcję polskiej sztuki filmowej, która według niego była poniżej krytyki. Dopiero *Wampiry Warszawy*, to wprawdzie dzieło nędzne, ale już na miano dzieła filmowego zasługujące. Tandetny, bez sensu, bez umiejętności stworzony... jednak film! Ciekawe, jaką miał minę Wiktor Biegański, niewątpliwy pionier polskiej kinematografii (zrealizował film już w roku 1913)... jaką miał minę, czytając „Wiadomości Literackie” (1925 rok, nr 46), w których zamieszczono recenzję Antoniego Słonimskiego. Niestety nie dowiemy się. Jak i nie dowiemy się z autopsji, co wpłynęło na tak „pozytywną” ocenę recenzenta, bo film niestety nie ocalał. Można jednak założyć, że nawet zdanie takiego znawcy kina, jak pan Słonimski, bywa subiektywne. Ta myśl moja nie jest wynikiem lekceważącego stosunku do wybitnego teoretyka kina i człowieka „wysokiej kultury”.



Jedna ze scen filmu. W środku siedzi Oktawian Kaczanowski jako przemysłowiec Pradowski.

Źródło: <http://www.fn.org.pl/archiwum/page/indexc427.html?str=494>



Jedna ze scen filmu. Widoczni m.in. Oktawian Kaczanowski jako przemysłowiec Pradowski (stoi przy stole z lewej, wznosi toast), Halina Łabędzka jako jego córka, Urszula (siedzi na prawo od niego), Maria Balcerkiewiczówna jako księżna Tamarska (siedzi przy stole 6. z prawej), Marian Kiernicki jako lokaj Antoni (stoi w głębi z prawej).



Nierozpoznani aktorzy w jednej ze scen filmu.



Igo Sym jako adwokat Tadeusz Wyziewicz (z prawej) i nierozpoznany aktor w jednej ze scen filmu.





Igo Sym jako adwokat Tadeusz Wyżewicz i Halina Łabędzka jako Urszula, córka Pradowskiego w jednej ze scen filmu.



Rozprawa sądowa – jedna ze scen filmu.

Pojawiła mi się w związku z ocenami jakie w przedmiotowej recenzji stały się udziałem biorących udział w produkcji aktorów.

„Zwłaszcza na pochwałę zasługuje p. Sym. Warunki zewnętrzne, szlachetna uroda i wyrazistość mimiki, prostota i umiar czynią już dziś z p. Syma najlepszego aktora filmowego w Polsce; nie jest to co prawda wiele, ale na początek i to coś znaczy. Również wydaje się mieć przyszłość p. Łabędzka (...) Jedyna aktorka teatralna, p. Balcerkiewiczówna zawiodła. Nie ma nic wspólnego z kinematografem, i dziwić się należy, iż reżyser Biegański z tej najbliższej strony filmu czyni główny atut reklamowy”.

Zaskakuje tak wysoka ocena gry Igo Syma. Aktor z niego był słaby. Jak to już wtedy określano: „drewniani”. Służył w filmach dla wartości dekoracyjnych. Z powodu urody i umiejętnego noszenia garnituru. Czym więc tak uwiódł pana Słonimskiego? Może się tak zdarzyło, że była to pierwsza (ale i ostatnia) dobra rola filmowa Igo Syma. Wcale nie piszę tego powodowana wstrętem do owego osobnika za jego późniejsze przeniewierstwa. To ocena na czas ówczesny.

Może też Halina Dunin-Łabędzka była w naturalny sposób uzdolniona aktorsko. Występ w filmie był jej debiutem. Jak się wydaje, nie miała w tym zawodzie żadnego doświadczenia. Za to była w posiadaniu niewątpliwej urody i tytułu pierwszej polskiej „Miss”, który właśnie w tym roku przyznało jej wielce szanowane czasopismo „Pani”. Konkurs ogłoszony przez to pismo był pierwszym w dziejach naszych konkursem piękności na skalę ogólnopolską. Pani Halina niewątpliwie urodziwą była. I natchnieniem dla artystów wszelkiego rzemiosła. A jak z powyższego wynika – dla p. Słonimskiego też. Przepowiednia kariery jednak się nie spełniła. Pani Łabędzka przyszłości w kinie za wielkiej nie miała. W tym samym roku wystąpi we francuskim filmie *Naples au baiser de feu* w reżyserii Serge Nadejdine, a dwa lata później w filmie *Bunt krwi i żelaza* w reżyserii Leona Trystana. I to zdaje się wszystko. Wyszła za mąż za hrabiego Rzewuskiego i pewnie mąż wolał mieć żonę a nie artystkę.

W takim razie: za co podpadła recenzentowi pani Maria Balcerkiewiczówna? Jedna z najbardziej utalentowanych aktorek swojego pokolenia? Znająca dziewięć języków obcych erudytka? No... to akurat w przypadku filmu niemego nie musiało mieć znaczenia. To za co podpadła?... Tego już się niestety nie dowiemy. Ale przyjrzyjmy się do niewdzięcznej pamięci, bo niestety zarzuty co do fatalnego występu pani Marii podnosi również inny opiniodawca w recenzji jaką znalazłam w „Kurierze Warszawskim” z dnia 1 listopada owego roku.

Recenzja „Kuriera Warszawskiego” wskazuje ponadto, co było największym mankamentem filmu, który jest: „konglomeratem sensacyjnych tematów, które dławią się wzajemnie i niepotrzebnie obciążają akcję. Sceny drugorzędne zajmują zbyt wiele miejsca, a wielkie sceny przepływają zbyt szybko. Budowa typów nie zawsze oparta na znajomości psychiki. Niektóre postaci wręcz przejawskawione lub budzące niesmak” („Kurjer Warszawski” R. 105, 1925, nr 305 + dod.).

Zaraz jednak po tych oskarżeniach następuje wiele miłych słów na temat reżysera Wiktor Biegańskiego, jakby powyższe mankamenty nie powstały z jego winy.

Owe dwie wytwórnie, Merkurfilm i Bi-Film powstały, zdaje się, tylko na potrzeby tej jednej produkcji i nic więcej nie udało mi się o nich znaleźć.

Groźny tytuł filmu wcale nie zapowiada horroru z udziałem potomków pewnego transylwańskiego wielmoży. Owszem, para głównych bohaterów wywodzi się z arystokracji, ale – rosyjskiej. Księżna Tamarska i baron Kamiłow (Maria Balcerkiewiczówna i Lech Owron) żyją z wysysania, lecz nie krwi a pieniędzy, swych ofiar. Na celowniku żarłocznej dwójki znajdzie się przemysłowiec Pradowski i jego córka Urszula (Oktawian Kaczanowski i Halina Łabędzka). Odessanie ich majątków udaremni zakochany w Urszuli adwokat Tadeusz

Wyzewicz (manekinowaty Igo Sym) i dzielna choć beznadziejna postawa lokaja Antoniego (Marian Kiernicki). (...) Główni bohaterowie filmu, księżna i baron są parą rosyjskich oszustów. Postanawiają opuścić Paryż i udać się do Polski, aby przez zawarcie małżeństwa z bogatym przemysłowcem oraz jego córką przejąć ich majątek. Misterny plan krzyżuje zakochany w pięknej pannie Urszuli młody adwokat.

Źródło: http://adante.nazwa.pl/zbroiowisko/strony.php?x_strona=1&id_art=1259

GRUPA - MOCNY CZŁOWIEK

Zadanie

Na podstawie filmu *Mocny człowiek* 1929, reż. Henryk Szaro, produkcja Gloria oraz recenzji zmontujcie film pokazujący najlepsze ujęcia Warszawy, a także kin, teatrów i życia codziennego w mieście z tamtych czasów. Odpowiedzcie na pytanie, czemu miała służyć ta lekcja.

Materiały źródłowe

Film do pobrania: <https://www.youtube.com/watch?v=n3dgc9ZUrOk>.

Tekst pomocniczy

Polski dramat psychologiczny z 1929 roku, będący adaptacją powieści Stanisława Przybyszewskiego wydanej pod tym samym tytułem w 1912 roku. Jeden z ostatnich polskich filmów epoki kina niemego, stanowi studium artysty, który przegrywa w walce z własnym sumieniem.

Po II wojnie światowej w Polsce nie zachowała się żadna kopia filmu, więc został uznany za zaginiony. W 1997 roku jednak odnaleziono go w Belgii, w archiwum filmowym. Okazało się, że tuż po realizacji (w 1929 roku) film został sprzedany do kilku krajów Europy Zachodniej. Po sprowadzeniu film zrekonstruowano cyfrowo.

Film ukazuje kolejne etapy moralnego upadku artysty. Henryk Bielecki za wszelką cenę dąży do sławy i bogactwa. Bez wahania knuje spisek, morduje podstępnie swojego przyjaciela pisarza, aby wydać jego rękopisy pod własnym nazwiskiem. Jednak kolejno zdobywane sukcesy nie dają mu szczęścia. Po spotkaniu uroczej Niny mocą miłości na nowo odżywa w nim dawno uśpiona moralność. Do tej pory człowiek mocny zdobytą sławą i bogactwem, stacza niezwykle trudną wewnętrzną walkę.

W 2006 roku film został wydany na nośniku DVD, wraz z muzyką Maleńczuk Tuta Rutkowski Super Trio.

Teksty źródłowe

Mocny człowiek A

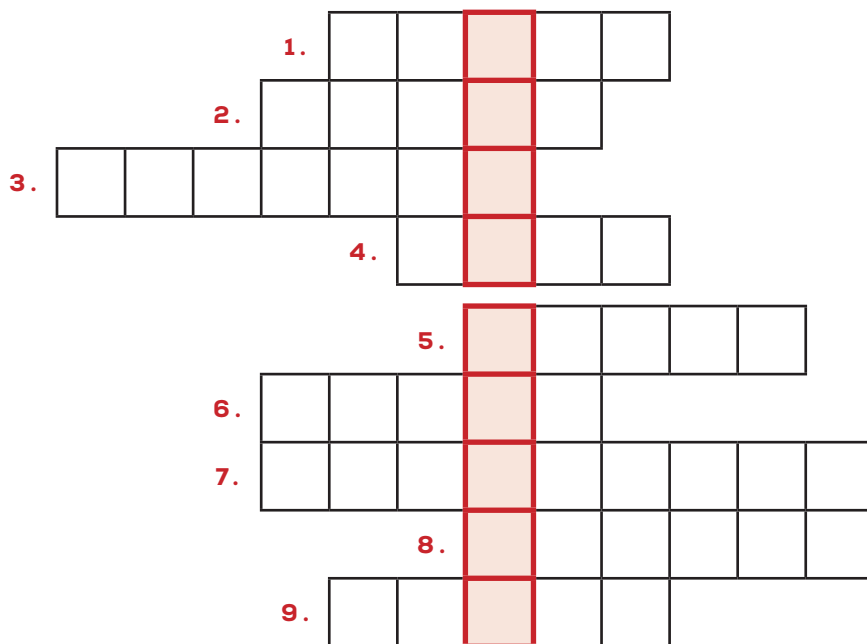
Najwybitniejszym filmem tej grupy jest bez wątpienia *Mocny człowiek* (1929) Henryka Szaro, zaginiony w trakcie wojny, odnaleziony po latach w archiwum lubelskim, odrestaurowany w warszawskiej FilMOTECE, wreszcie wydany w 2006 roku na DVD ze współczesną muzyką nagraniem między innymi przez Macieja Maleńczuka. Reżyser Szaro (właśc. Szapiro ur. 1900 w Warszawie, zginął 1942 roku w getcie warszawskim), absolwent szkoły teatralnej w Petersburgu (wrócił do kraju w 1924 roku) poszedł tropem swego mistrza, Wsiewołoda Meyerholda, który 14 lat wcześniej przeniósł na ekran tę samą powieść Stanisława Przybyszewskiego z 1913 roku. W powieści Przybyszewski próbował rozważyć



funkcjonowanie nietzscheańskiego modelu nadczłowieka. Bohater, Bielecki, marzący o sławie artystycznej i władzy nad kobietami, nie cofa się dla realizacji celu przed żadnym fałszerstwem ani zbrodnią. Najpierw świadomie doprowadza do śmierci swego znajomego, pisarza Górskiego (podaje mu truciznę), by wykraść rękopis jego powieści (właśnie tytułowego *Mocnego człowieka*), potem próbuje zgładzić też swoją kochankę, będącą przypadkowym świadkiem tej kradzieży, upaja się też poczuciem niezасłużonego sukcesu. Pod wpływem miłości do wymarzonej „kobiety idealnej” (żony znajomego ziemianina Niny Ligęzy) przeobraża się jednak: odzywają się w nim wyrzuty sumienia i w finale, na scenie, wezwany przez publiczność („Autor! Autor!”) na końcu premiery adaptacji swej powieści, przyznaje się publicznie do swych zbrodni i na oczach widzów popełnia samobójstwo. Realizatorzy („kierownikiem literackim” adaptacji o bliżej nieokreślonych kompetencjach był Andrzej Strug) uwspółcześnili akcję powieści, przenosząc ją do ówczesnej Warszawy. Film rozpoczynał się od długiej panoramy po stołecznych plenerach i większość zdjęć (autorstwa świetnego operatora Giovanniego Vitrottiego, sprowadzonego z Włoch przez wytwórnię) z dużą maestrią eksploatowała pejzaże stolicy (zwłaszcza Powiśla). Z Niemiec z kolei sprowadzony był wykonawca głównej roli, pracujący na emigracji aktor rosyjski Grzegorz Chmara, obdarzony warunkami „brutalnego amanta” (przez długi czas był mężem Asty Nielsen). Film zawierał pewne elementy krytyki współczesnej kultury, ślepo poddanej dyktatowi publiczności; wyróżniał się też starannością realizacji, nawiązującej do poetyki niemieckiego ekspresjonizmu (wizje ofiar ukazujące się bohaterowi w lustrze, kostiumy aktorów towarzyszących finałowemu wyznaniu bohatera). Ekspresjonistyczny styl gry reprezentował też sam Chmara, sześć lat wcześniej kreujący finałową rolę w *Raskolnikowie* Roberta Wiene. Toteż film Szaro był wyjątkowo dobrze przyjęty przez rodzimą krytykę. Stefania Heymanowa pisała w „Bluszczu”, że może „być pokazywany w całej Europie”, choć na „amerykańskie ekrany jest zbyt ponury”.



Źródło: T. Lubelski, *Ilustrowana historia kina polskiego*, Chorzów 2009, s. 61-62.

ZADANIA DLA UCZNIÓW**Karta pracy nr 1****KRZYŻÓWKA – czyli o od czego zaczyna się podróż w czasie**

1. Nagroda Akademii Filmowej w USA, przyznawana od 1929 roku.
2. Inaczej środki masowego przekazu, rozwinęły się w latach 20. XX wieku.
3. Jeden z największych aktorów wszech czasów, znany z licznych komedii, miał na imię Charlie.
4. Jeden z najsympatyczniejszych aktorów kina przedwojennego, zmarł w Kotłasic na Syberii w 1943 roku, miał na imię Eugeniusz.
5. Właśc. Apolonia Chałupiec, polska aktorka teatralna i filmowa, zrobiła karierę w latach 20. XX wieku w Niemczech i USA, jej pseudonim artystyczny zaczynał się od imienia Pola.
6. Dziedzina techniki zajmująca się przekazywaniem informacji na odległość za pomocą fal.
7. Urządzenie techniczne przeznaczone do zdalnego odbioru ruchomego obrazu.
8. Najsympatyczniejsza blondynka na świecie, gwiazda lat 50. XX wieku, ikona kina, miała na imię Marylin.
9. Film, któremu nie towarzyszy nagrana ścieżka dźwiękowa.

Hasło:

Karta pracy nr 2

Tekst źródłowy nr 1: Początki kina niemego na świecie i w Polsce

Pytania do tekstu źródłowego nr 1: Początki kina niemego na świecie i w Polsce

1. Wymień osoby, które wynalazły pierwsze urządzenia do wyświetlania „ruchomych obrazów”. Podaj nazwisko wynalazcy, nazwę urządzenia i kiedy zostało skonstruowane.

.....

.....

.....



2. Kiedy i gdzie nakręcono pierwszy film?

.....

.....

To właśnie kinetoskop, czyli aparat do oglądania ruchomych obrazów skonstruowany przez Thomasa A. Edisona (materiał pochodzi ze zbiorów Thomas Edison National Historical Park). Źródło: <https://manifest.umn.edu/read/sound-image-silence/section/165195cc-1aa2-4500-83e6-e9825782ffac>

3. Kiedy na ziemiach polskich zaczęto wyświetlać filmy?

.....

4. Kiedy nakręcono pierwszy polski film? W jakim mieście? Podaj tytuł filmu.

.....

5. Czy polska kinematografia się rozwijała? Jakie wydarzenie zaburzyło rozwój kinematografii?

.....

Karta pracy nr 3

Tekst źródłowy nr 1: Początki kina niemego na świecie i w Polsce

1. Co przedstawia zdjęcie? Opisz, kiedy to urządzenie powstało, kto je wynalazł i w jakim celu.

Odp.

PANEL GRUPOWY

Karta pracy nr 4

Grupa I – Wytwórnie oraz szkoły filmowe i atelier w Warszawie

1. Wymień szkoły i kursy filmowe w Warszawie i krótko opisz ich poziom w latach 20. XX wieku.

.....

2. Wymień największe wytwórnie i laboratoria produkujące w Warszawie filmy nieme w latach 20. XX wieku.

.....

3. Jaka instytucja reprezentowała wytwórnie i laboratoria oraz atelier?

.....

4. Gdzie najczęściej kręcono filmy nieme w Polsce w latach 20. XX wieku?

.....

Karta pracy nr 5

Grupa II – Koszty produkcji filmów w Polsce i w Warszawie

1. Czy film polski był towarem eksportowym? Uzasadnij.

.....

2. Ile filmów wyprodukowano w Polsce latach 1919-1930?

.....

3. Ile kosztowała produkcja filmu w latach 20. XX wieku w Polsce? Jaki był czas produkcji takiego filmu?

.....

4. Ile filmów polskiego kina niemego nakręcono w latach 20. XX wieku, ile zachowało się do naszych czasów?

.....

5. Czy obywatele II RP chętnie odwiedzali kino w latach 20. XX wieku?

.....

Karta pracy nr 6

Grupa III – *Film a polityka*

1. Czy Marszałek Piłsudski oglądał filmy nieme?

.....

2. Dlaczego nieme kino patriotyczne było tak ważne w latach 20. XX wieku dla II RP?

.....

3. Ile filmów dokumentalnych wyprodukowano w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym? Ile się zachowało?

.....

Karta pracy nr 7

Grupa IV – *Kina w Polsce*

1. Odegrajcie scenkę w postaci dramy z tekstu źródłowego A.

2. Ile kinoteatrów istniało w II RP w latach 20. XX wieku?

.....

3. Dlaczego kina w latach 20. XX wieku rozwijały się wolniej?

.....

4. W jakim mieście najczęściej chodzono do kina? Czy była to Warszawa?

.....

5. Jakie kinoteatry były najpopularniejsze w Warszawie?

.....

6. Jakie były ceny biletów?

.....

Grupa V – Kinematografia w Warszawie w latach 20. – prezentacja w formie audycji radiowej

Karta pracy nr 8

Jakie kino przedstawiono na zdjęciu (prezentacja multimedialna):

Po obejrzeniu krótkich migawek z filmu *Ludzie bez jutra* i wysłuchaniu krótkiego tekstu na ten temat, uzupełnijcie nazwy miejsc, które zostały przedstawione w tym filmie. Są to warszawskie budynki i obiekty, które nie przetrwały II wojny światowej:

Teatr

Zarząd

Sale

Pałac Brühla

czy



Karta pracy nr 9

GRUPA – JADWIGA SMOSARSKA – Królowa filmu lat 20., ikona kina niemego

Napisz krótką notatkę.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



„Smosarska wypowiada naszą polską duszę, w jej spojrzeniu zaklęty jest szept pól rodzinnych, sentyment polskiej uczuciowości, garść wielkich wspomnień, wielkich triumfów i wielkiej tragedii”.

Karta pracy nr 10

GRUPA – WAMPIRY WARSZAWY

Zadanie:

Na podstawie krótkiego opisu fragmentu filmu niemego i kilku postaci ułóżcie scenariusz, potraktujcie zdjęcia jak puzzle.

Karta pracy nr 11

GRUPA – MOCNY CZŁOWIEK

Zadanie:

Na podstawie filmu *Mocny człowiek* 1929, reż. Henryk Szaro, produkcja Gloria oraz recenzji zmontujcie film pokazujący najlepsze ujęcia Warszawy, a także kin, teatrów i życia codziennego w mieście z tamtych czasów.

Czemu miała służyć lekcja o kinie niemym w Warszawie w latach 20. XX wieku?

Wnioski:

.....

.....



Odpowiedź:

-
-
-

Wklej dowolne zdjęcie kina, które Ci się podoba, lub fotos z filmu do swojej karty pracy lub wybrane zdjęcie z *Mocnego człowieka*.

