

39

Robert Borocho,
Yelena Karetina
(red.)

Artyści sceny i ekranu
dwudziestolecia międzywojennego
Europy Środkowo-Wschodniej
w ujęciu semiotyki antropologicznej

Studi@ Naukowe
pod redakcją naukową Sambora Gruczy



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski

Studi@ Naukowe 39

Komitet Redakcyjny

prof. Sambor Grucza (przewodniczący), dr Ilona Banasiak,
dr hab. Monika Płużyczka, dr Michał Wilczewski

Rada Naukowa

prof. Elżbieta Jamrozik (przewodnicząca), prof. Silvia Bonacchi, prof. Adam Elbanowski, dr hab. Krzysztof Fordoński, dr hab. Magdalena Latkowska, prof. Ludmiła Łucewicz, dr hab. Magdalena Olpińska-Szkiełko, prof. Olena Petrashchuk, dr hab. Bordris Schwencke, dr hab. Paweł Szerszeń, prof. Anna Tylusińska-Kowalska, prof. Ewa Wolnicz-Pawłowska, dr hab. Bernadetta Wójtowicz-Huber, prof. Ewa Żebrowska



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski

Warszawa 2017

Robert Boroch,
Yelena Karetina
(red.)

**Artyści sceny i ekranu
dwudziestolecia międzywojennego
Europy Środkowo-Wschodniej
w ujęciu semiotyki antropologicznej**



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski

Warszawa 2017

Komitet redakcyjny

prof. Sambor Grucza (przewodniczący), dr Ilona Banasiak,
dr hab. Monika Płużyczka, dr Michał Wilczewski

Recenzenci

dr hab. Dorota Fox
dr Cezary Kurkowski

Redakcja językowa i korekta

Elżbieta Olender-Dmowska

Projekt okładki

BMA Studio
e-mail: biuro@bmastudio.pl
www.bmastudio.pl

Łamanie

Grzegorz Kalisiak | *Pracownia Liternictwa i Grafiki*

Założyciel serii

prof. dr hab. Sambor Grucza

ISSN 2299-9310

ISBN 978-83-64020-58-2

Wydanie pierwsze

Redakcja nie ponosi odpowiedzialności za zawartość merytoryczną oraz stronę językową publikacji.



Publikacja *Artyści sceny i ekranu...* jest dostępna na licencji Creative Commons. Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska. Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autora. Zezwala się na wykorzystanie publikacji zgodnie z licencją – pod warunkiem zachowania niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autora jako właściciela praw do tekstu. Treść licencji jest dostępna na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

Adres redakcji

Studi@ Naukowe
Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
ul. Szturmowa 4, 02-678 Warszawa
tel. (+48 22) 55 34 253 / 248
e-mail: sn.iksi@uw.edu.pl
www.sn.iksi.uw.edu.pl

Spis treści

Słowo wstępne.....	7
Preface.....	11

Część I:

Sylwetki artystów. Praktyczne metody semiotyki antropologicznej i neurokultury

Eliza Weronika Pomichowska, <i>Śmierć Eugeniusza Bodo. Fakty kontra rzeczywistość</i>	17
Julia Roguska, <i>W poszukiwaniu syntezy. Życie i twórczość Michaiła Czechowa</i> ...	31
Natalia Rytielewska, <i>Mikołaj Jewreinow w Polsce w latach 1918–1939</i>	40
Jolanta Kociuba, <i>Badanie neurokulturowych uwarunkowań tożsamości aktora</i> ...	56

Część II:

Z historii kina animowanego, dźwiękowego i teatru amatorskiego.

W kręgu semiotyki filmu i teatru

Jarosław Królikowski, <i>Kondycja polskiej kinematografii dźwiękowej w dwudziestoleciu międzywojennym w latach 1929–1939</i>	83
Monika Grącka, <i>Z historii polskiej animacji okresu międzywojennego</i>	96
Maciej Kozłowski, <i>Wizualna narracja poetycka w filmie Przygoda człowieka poczciwego Franciszki i Stefana Themersonów</i>	105

Część III:

Teatr i kino na pograniczu kultur. Analiza dyskursu

Olga Kich-Masłej, <i>Ukraiński teatr amatorski we wsi Wierzbica. Pogranicze polsko-ukraińskie, lata 20. i 30. XX wieku</i>	123
Lesława Korenowska, Zhanna Nurmanova, <i>Байопіку о писателях: новий взгляд на киноклассику советской эпохи</i>	140
Yelena Karetina, <i>Zrozumieć propagandę. Obraz Polski w kinie radzieckim lat 30. XX wieku na przykładzie filmu Obrona granic</i>	150

Abstracts.....	159
----------------	-----

Noty o autorach.....	167
----------------------	-----

Słowo wstępne

Dwudziestolecie międzywojenne (1918–1939) we współczesnej perspektywie stanowi z jednej strony interesujący przedmiot badań, do którego stosunek badaczy jest niejednokrotnie nostalgiczny. Odzyskanie 11 listopada 1918 roku niepodległości przez Polskę zapoczątkowało m.in. dynamiczny rozwój sztuki i nauki. Rozwój ten jednak został brutalnie przerwany wybuchem II wojny światowej.

Kolejne lata, zwłaszcza po roku 1991, przyniosły spory i dyskusje na temat II Rzeczypospolitej niemal w każdym aspekcie. Dyskusje te były niejednokrotnie mitologizowane czy ideologizowane, zaciemniając faktyczny przedmiot badań, dlatego też w niniejszej monografii postanowiliśmy przyjrzeć się problematyce sztuki filmowej, sztuki teatru jak i sylwetkom samych twórców lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Proponowana w monografii perspektywa badawcza mieści się na pograniczu takich dyscyplin badawczych jak antropologia kultury, antropologia filmu, antropologia teatru, semiotyka kultury, analiza dyskursu czy ujęcie najnowsze – neurokulturowe.

Proponowane przez autorów podejścia badawcze są interdyscyplinarne, jednakże jako całość wpisują się metodologicznie w program semiotyki antropologicznej, której główne tezy zostały sformułowane przez Milтона Singera w roku 1978 w pracy pt. *For a Semiotic Anthropology*.

W polskiej literaturze przedmiotu termin semiotyka antropologiczna jest terminem relatywnie nowym, jednakże nie oznacza to, że semiotyka antropologiczna jako praktyka badawcza nie była przez polskich badaczy uprawiana. Pionierem (immanentnej) semiotyki antropologicznej w polskim piśmiennictwie jest najprawdopodobniej Jerzy Faryno, który przyjmując za podstawę rozumowania semiotykę kultury Jurija Łotmana, podejmował się w swoich badaniach zadania identyfikacji systemów znakowych tekstów kultury w ich aktualnym „życiu społecznym”. Semiotyka antropologiczna koncentruje się z jednej strony na poznawaniu systemów znakowych „uwikłanych” w życie społeczne człowieka, z drugiej zaś na procesach zachodzących wewnątrz określonych struktur społecznych, które generują, aktualizują czy zastępują znaczenia i sposób ich manifestowania innymi. Aby wymienione założenia teoretyczne połączyć, konieczne jest poznanie tzw. kontekstu kulturowego występowania systemów znakowych. Układ artykułów, który proponujemy w niniejszej monografii, ów zamysł, w naszym przekonaniu, odzwierciedla.

Materiał prezentowany w częściach I i III został ułożony w kolejności od studium przypadku w perspektywie historycznej do studium przypadku w perspektywie nowoczesnej, tu: w perspektywie psychokultury (neurokultury) w części I i analizy dyskursu w części III. W części II od tej zasady odstępiliśmy na rzecz tekstów prezentujących mało znane aspekty historii kina polskiego w okresie międzywojennym.

Na część I zatytułowaną „Sylwetki artystów. Praktyczne metody semiotyki antropologicznej i neurokultury” składają się cztery artykuły. Eliza Pomichowska

w artykule pt. *Śmierć Eugeniusza Bodo. Fakty kontra rzeczywistość* prześledziła różne narracje dotyczące śmierci Eugeniusza Bodo, które pojawiały się w prasie polskiej i literaturze przedmiotu w latach powojennych. Julia Roguska omawia sylwetkę artystyczną Michaiła Czechowa w artykule pt. *W poszukiwaniu syntezy. Życie i twórczość Michaiła Czechowa*. Natalia Rytelewska w artykule pt. *Mikołaj Jewreinow w Polsce w latach 1918–1939* zrekonstruowała w oparciu o bogaty materiał źródłowy recepcję dramatycznej twórczości Jewreinowa w Polsce w latach 1918–1939. Jolanta Kociuba w artykule pt. *Badanie neurokulturowych uwarunkowań tożsamości aktora*, w oparciu o bogaty materiał empiryczny, porusza istotne kwestie tożsamości w perspektywie badań psychologicznych.

Część II: „Z historii kina animowanego, dźwiękowego i teatru amatorskiego. W kręgu semiotyki filmu i teatru” składa się z trzech artykułów. Jarosław Królikowski w artykule pt. *Kondycja polskiej kinematografii dźwiękowej w dwudziestoleciu międzywojennym w latach 1929–1939* omawia początki kina dźwiękowego w Polsce, zwracając uwagę na problemy m.in. ekonomiczne, techniczne i artystyczne, z jakimi borykała się polska kinematografia dźwiękowa tamtego okresu. Monika Grącka w artykule pt. *Z historii polskiej animacji okresu międzywojennego* koncentruje się na polskich tradycjach i osiągnięciach w dziedzinie filmu animowanego. Tekst Maciej Kozłowski pt. *Wizualna narracja poetycka w filmie Przygoda człowieka poczciwego Franciszki i Stefana Themersonów* omawia problem języka filmu oraz wykorzystywanych przez twórców filmowych awangardowych technik budowania narracji; materiałem egzemplifikacyjnym dla Kozłowskiego jest twórczość Franciszki i Stefana Themersonów.

W części III: „Teatr i kino na pograniczu kultur. Analiza dyskursu” prezentujemy trzy artykuły. Olga Kich-Maslej omawia dzieje teatru amatorskiego w Wierzbicy, jej artykuł pt. *Ukraiński teatr amatorski we wsi Wierzbica. Pogranicze polsko-ukraińskie, lata 20. i 30. XX wieku* zawiera cenną analizę przeprowadzoną punktu widzenia historii codzienności oraz semiotyki antropologicznej. Tekst Lesławy Korenowskiej i Zhanny Nurmanovej pt. *Байопіки о письменнях: новий взгляд на киноклассику советской эпохи* podejmuje tematykę radzieckiej biografii filmowej. Autorki zwięźle przedstawiają historię tego gatunku filmowego, po czym skupiają się na analizie komparatystycznej filmów biograficznych o Aleksandrze Puszkynie i Abaju Kunanbajewie, uzasadniając swój wybór tym, że obaj poeci odegrali ważną rolę w rozwoju literatury swoich narodów. Część III zamyka artykuł Yeleny Karetiny pt. *Zrozumieć propagandę. Obraz Polski w kinie radzieckim lat 30. XX wieku na przykładzie filmu Obrona granic*, w którym autorka omawia narzędzia propagandy wizualnej, po które sięgała władzę radziecka przygotowując naród do zbliżającej się wojny.

Mamy nadzieję, że oddana do rąk Czytelników monografia spotka się z zainteresowaniem.

Robert Boroch
Yelena Karetina

* * *

W monografii, obok artykułów uznanych badaczy, zamieszczone zostały też debiuty byłych już studentów Katedry Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Wydziału Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego; są to artykuły: Elizy Pomichowskiej, Natalii RYTELEWSKIEJ, Jarosława Królikowskiego oraz Yeleny Karetiny.

Robert Boroch

Preface

The twenty-year interwar period (1918–39), seen from a contemporary perspective, is on one hand interesting, on the other the stuff of nostalgia or a subject for research. The restoration of Poland's independence on 11 November 1918 initiated, *inter alia*, the dynamic development of art and science. However, this development was brutally interrupted by the outbreak of the Second World War.

Later years, especially after 1991, brought disputes and discussions about almost every aspect of the Second Republic. These discussions were often subject to mythologisation or ideologisation, obscuring the actual subject of the research. Therefore, in the present monograph, we have decided to look into issues of the film art and the art of theater as well as profiles of the artists of the 1920s and 30s. The research perspective proposed in the present monograph finds its place at the intersection of research disciplines such as the anthropology of culture and the anthropology of film and theater, as well as cultural semiotics, discourse analysis, and the most recent neurocultural approaches.

The authors propose interdisciplinary research approaches which, nevertheless, as a whole, they fit methodologically into the programme of anthropological semiotics, the main thesis of which was formulated by Milton Singer in 1978 in his paper entitled *For a Semiotic Anthropology*.

In Polish literature, the term *anthropological semiotics* is a relatively new one, but this is not to suggest that anthropological semiotics, defined as a set of methodological practices, was not employed by Polish researchers. The pioneer of (immanent) anthropological semiotics in Polish literature was most likely Jerzy Faryno, who, assuming the cultural semiotics of Yuri Lotman as a basis for reasoning, undertook in his research the task of identifying sign systems of cultural texts in their current 'social life'. Anthropological semiotics focuses, on one hand, on the understanding of sign systems 'entwined' in human social life, and on the other on processes taking place within specific social structures which generate, update, or replace some meanings and the way they are manifested in others. In order to combine these theoretical assumptions, it is necessary to become acquainted with the so-called cultural context of the occurrence of sign systems. To this end, we are convinced that the arrangement of articles which we offer in the present monograph reflects this idea.

The material presented in Parts I and III has been arranged in sequence from a case study made from a historical perspective to one from a contemporary perspective – here, from that of psychoculture (neuroculture) in part I and from that of discourse analysis in part III. In Part II, we have departed from this principle in the case of material presenting little-known aspects of the history of Polish cinema in the interwar period.

Part I, entitled 'Artistic Profiles. Practical Methods of Anthropological Semiotics, and Neuroculture', consists of four articles. Eliza Pomichowska, in an article entitled *The Death of Eugeniusz Bodo. Facts vs Reality*, has investigated the various

narratives concerning the death of Eugeniusz Bodo which appeared in the Polish press and related literature in the post-war years. Julia Roguska offers a synthetic discussion on the artistic profile of Mikhail (Michael) Chekhov in an article entitled *In Search of Synthesis. The Life and Work of Mikhail Chekhov*. Natalia Rytelewska, in an article entitled *Nikolai Evreinov in Poland, 1918–1939*, has reconstructed, based on rich source material, the reception of the dramatic work of Evreinov in Poland in the years 1918–39. Jolanta Kociuba, in an article entitled *A Study of the Neurocultural Determinants of the Identity of an Actor*, raises, on the basis of rich empirical material, important issues of identity from the perspective of psychological research.

Part II, 'History of the Animated Cinema, Sound Cinema, and Amateur Theatre. The Semiotics of Film and Theatre', consists of three articles. Jarosław Królikowski, in an article entitled *An Outline of the State of Polish Sound Cinema in the Interwar Period from 1929–39*, discusses the beginnings of sound cinema in Poland, drawing attention to problems (economic, technological, and artistic) with which Polish sound cinema of that period had to struggle. Monika Grącka, in an article entitled *From the History of Polish Animation of the Interwar Period*, focuses on Polish traditions and achievements in the field of animated film. Maciej Kozłowski's article, entitled *Visual Poetic Narration in the Film The Adventures of a Good Citizen by Franciszka and Stefan Themerson*, discusses the issue of the language of film and the avant-garde narrative techniques used by the filmmakers; the work of Franciszka and Stefan Themerson serves as Kozłowski's exemplary material.

In Part III, 'Theatre and Cinema on Cultural Borders. Discourse Analysis', we present three articles. Olga Kich-Maslej discusses the history of an amateur theatre in Wierzbica; her article, entitled *Ukrainian Amateur Theatre in the Village of Wierzbica. The Polish-Ukrainian border in the 1920s and 30* contains valuable analysis carried out from the perspective of the history of everyday life as well as of that of anthropological semiotics. An article by Lesława Korenowska and Zhanna Nurmanova entitled *Байопики о писателях: новый взгляд на киноклассику советской эпохи* [Biopics about Writers: A Fresh Look at Soviet-Era Classic Films] takes up the subject of Soviet biographical film. The authors succinctly present the story of this film genre, after which they focus on a comparative analysis of biographical films about Alexander Pushkin and Abay Kunanbaev [also written Abai Qunanbaiuli], justifying their selection by the fact that both poets played an important role in the development of the literature of their respective nations. Part III closes with an article by Yelena Karetina entitled *Understanding Propaganda: The Image of Poland in Soviet Cinema of the 1930s on the Example of the Film Border Is Locked Tight*, in which the author discusses the tools of visual propaganda with which the Soviet government attempted to prepare the nation for the coming war.

We hope that our readers will find this monograph of interest.

*Robert Boroch
Yelena Karetina*

* * *

In the monograph, along with articles by well-known researchers, a place was also found for the debuts of former students of the Department of Central and Eastern European Intercultural Studies, Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw. These are the articles by Eliza Pomichowska, Natalia Rytelewska, Jarosław Królikowski, and Yelena Karetina.

Robert Boroch

**Część I:
Sylwetki artystów.
Praktyczne metody
semiotyki antropologicznej
i neurokultury**

Śmierć Eugeniusza Bodo. Fakty kontra rzeczywistość

Eliza Weronika Pomichowska
Uniwersytet Warszawski

Urodzony w 1899 roku w Genewie, Eugeniusz Junod Bodo zapisał się w historii kina jako amant dwudziestolecia międzywojennego. Utalentowany, od najmłodszych lat wykazywał zainteresowanie sceną. Talent, uroda i sympatia, jaką wzbudzał, zapewniły mu stałe miejsce w panteonie kinowych gwiazd dwudziestolecia międzywojennego. Wybuch drugiej wojny światowej gwałtownie zakończył jego karierę. Większość prac, w których odnaleźć można informacje na temat aktora, to opracowania dotyczące historii kina dwudziestolecia międzywojennego oraz publikacje o największych gwiazdach II RP. Stosunkowo niewiele jednak prac przedstawia w sposób szczegółowy moment, w którym zakończyła się kariera aktorska Eugeniusza Bodo. Zwykle biografie oraz artykuły wzmiankują jedynie o domniemanych powodach zatrzymania Eugeniusza Bodo, miejscu śmierci i związanych z tym niejasnościach.

Wyjątkiem – pod pewnymi względami – jest praca magisterska Magdaleny Cytowskiej, absolwentki Akademii Teatralnej – *Eugeniusz Bodo. Głośne życie, przemilczana śmierć*. Autorka poświęca część pracy karierze i życiu prywatnemu aktora, dokonuje także analizy protokołów przesłuchań, przekazanych Ministerstwu Spraw Wewnętrznych w 2000 roku przez służby specjalne Federacji Rosyjskiej (zob. Wolański, 2012: 378). Praca nie weszła jednak do szerszego obiegu, a tym samym szczegółowa analiza kwestii śmierci aktora nie miała szans na dotarcie do szerszego grona odbiorców. Poza tym praca nie skupia się w wystarczającym stopniu na okolicznościach śmierci aktora, jej kontekście historycznym oraz zauważalnych z biegiem lat zmianach w transmisji informacji na ten temat.

W zamierzeniu niniejsza praca ma wypełnić tę lukę, ma uporządkować informacje o śmierci Eugeniusza Bodo, poddać analizie różne wersje dotyczące okoliczności tej śmierci oraz sposoby i powody ich upowszechniania.

Aresztowanie i proces aktora

Do aresztowania Eugeniusza Bodo doszło we Lwowie 26 czerwca 1941 roku, dzień po wydaniu nakazu. Aktorowi nie przedstawiono powodów zatrzymania. Początkowo nie otrzymał też informacji o miejscu, do którego miał zostać przetransportowany. Do końca podróży nie zdawał sobie sprawy, że trafi do Butyrek – moskiewskiego więzienia przejściowego i śledczego, będącego także miejscem przetrzymywania więźniów politycznych (zob. Wolański, 2012: 350).

Po krótkim pobycie w Butyrkach Bodo został przetransportowany dalej. Jego nowym miejscem pobytu stało się więzienie w Ufie, gdzie aktor spędził sześć miesięcy, żyjąc w zawieszeniu. Nie wyjaśniono mu powodów aresztowania ani nie zostały

podjęte żadne działania mające na celu potwierdzenie słuszności zarzutów kierowanych pod jego adresem. Opieszałość wymiaru sprawiedliwości oraz zapamiętana przez aktora ogólnikowość zadawanych mu pytań mogą sugerować, że jego los został przesądzony jeszcze przed rozpoczęciem śledztwa – było jasne, że nie zostanie wypuszczony na wolność (zob. Wolański, 2012: 351).

W trakcie przesłuchań, które rozpoczęły się 9 lipca 1941 roku, przedmiotem zainteresowań funkcjonariuszy NKWD stawały się kolejne fakty z biografii aktora. Najistotniejszym, przewijającym się przez całe śledztwo pytaniem, była kwestia obywatelstwa szwajcarskiego, które zachował, gdy mieszkał na terytorium Rzeczypospolitej. Podejrzenia budziła także płynna znajomość języka rosyjskiego, wielokrotne, związane z karierą artystyczną, podróże za granicę i zawierane tam znajomości. Śledczy analizowali drobiazgowo kolejne aspekty jego życia, kolejne miejsca pobytu i motywacje. Podczas przesłuchań aktor pozytywnie wypowiadał się o ZSRR i wyrażał chęć rozwijania tu swojej działalności zawodowej. Nie wpłynęło to na decyzję o jego dalszym przetrzymywaniu. Przedłużaniu aresztu sprzyjał również sposób prowadzenia przesłuchań, podczas których każde wydarzenie z życia mogło zostać zinterpretowane jako działanie przeciwko systemowi. Kolejne przesłuchania nie posuwały sprawy do przodu, pytania dotyczące jego kontaktów i działalności powtarzały się. Jedną z przyczyn tej ślamazarności mogło być to, że w dokumentach aktora brakowało informacji o powodach zatrzymania, prawdopodobnie nie były one znane śledczym (zob. Wolański, 2012: 354).

Brak informacji o powodach zatrzymania i wydłużający się czas pobytu w więzieniu skłoniły aktora do podjęcia próby kontaktu z władzami więziennymi. 7 lutego 1942 roku zwraca się do naczelnika więzienia z prośbą o rozmowę w celu wyjaśnienia swojej sytuacji. Jediną reakcją władz było sporządzenie rysopisu oraz pobranie odcisków palców zatrzymanego (zob. Wolański, 2012: 356). Na tym jednak działania zakończono. Aktorowi nie umożliwiono kontaktu z władzami i choć w tym czasie przetransportowano go z powrotem do Moskwy, jego sytuacja pozostała niezmieniona – spędził kolejne trzy miesiące w więzieniu, nie znając powodów aresztowania. Kiedy w końcu wznowiono przesłuchania, przebiegały one tak samo jak poprzednio.

W tym czasie jednak uległa zmianie sytuacja na międzynarodowej scenie politycznej. Pod wpływem nacisków sojuszników władze Rzeczypospolitej, których głównym celem było utworzenie armii i prowadzenie efektywnej polityki zagranicznej, zawarły układ ze Związkiem Radzieckim. Dokument podpisany w Londynie przez polskiego premiera Władysława Sikorskiego i radzieckiego dyplomatę Iwana Majskiego przywracał stosunki dyplomatyczne między państwami. Umożliwił też współpracę w walce przeciwko III Rzeszy, co doprowadziło do utworzenia na terenach ZSRR Armii Polskiej. Układ polsko-sowiecki zawierał też dodatkowe protokoły. Jeden z nich, podpisany 12 sierpnia, udzielał amnestii obywatelom polskim więzionym na terenach ZSRR, pod warunkiem że byli oni narodowości polskiej – posiadanie obywatelstwa polskiego samo przez się nie wystarczało do skorzystania z amnestii na mocy układu, co było skutkiem interpretacji dokumentu przez stronę rosyjską. Przedstawiciele strony polskiej zaczęli nawiązywać kontakty z władzami więziennymi,

negocjując uwolnienie aresztowanych obywateli. Tak stało się także w wypadku Eugeniusza Bodo, który mimo posiadania obywatelstwa szwajcarskiego uznany został przez stronę polską za Polaka – tym samym jego dalsze przetrzymywanie w więzieniu uznano za niedopatrzenie władz radzieckich (zob. Paczkowski, 2007).

20 sierpnia 1942, zgodnie z dekretem o amnestii, I sekretarz ambasady polskiej Aleksander Mniszek podjął próbę nawiązania korespondencji z aresztowanym aktorem. Niestety jego list dotarł do więzienia w Ufie, kiedy adresat oczekiwał już na dalsze przesłuchania w celi więzienia w Moskwie. Ambasada nie doczekała się więc odpowiedzi, za to list, w którym władze Polski okazują zainteresowanie obywatelem szwajcarskim, wzbudził podejrzania oficerów NKWD. Najwyraźniej kariera filmowa nie była dla władz radzieckich wystarczającym powodem takiego zainteresowania, rozpoczęły więc kolejne śledztwo, ale tym razem przesłuchania aktora prowadził oficer wyższy rangą, kapitan o nazwisku Gałkin. Jego zadaniem było sprowokowanie Bodo do wynurzeń, a tym samym przyznania się do działalności antyradzieckiej. Międzynarodowy charakter, jakiego nabrała sprawa aktora w momencie nadejścia listu z ambasady, wymagał, aby powody zatrzymania były klarowne. Konieczne stało się też znalezienie dowodów wskazujących, że zatrzymany działał na szkodę ZSRR. Należało też dołożyć wszelkich starań, by nie narazić na szwank dobrych stosunków z neutralną Szwajcarią, która w każdej chwili mogła zainteresować się swoim obywatelem więzionym na terenie ZSRR. Wszystkie te czynniki spowodowały ukierunkowanie przesłuchań na jeden cel – udowodnienie aktorowi działalności na rzecz wrogiego wywiadu. Śledczy wypytywali aktora kolejno o szczegóły z jego życia, podróże zagraniczne i zawarte podczas nich znajomości, a w końcu o udział w antyradzieckich produkcjach filmowych, kontakty z ambasadą, Armią Polską i organami wywiadowczymi innych państw. Aktor udzielił odpowiedzi na wszystkie pytania. Otrzymał także możliwość wglądu w zapisane przez urzędnika zeznania, co potwierdził własnoręcznym podpisem. Informacje zawarte w protokołach nie wskazywały jednak na winę zatrzymanego. Przeprowadzone dodatkowo śledztwo nie potwierdziło współpracy z zagranicznym wywiadem – niemożliwe też było przesłuchanie osób wchodzących w skład zespołu, w którym aktor pracował przed aresztowaniem, ze względu na ich wyjazd do Iranu. Podstawą do zamknięcia w obozie na okres do pięciu lat pozostawało obywatelstwo szwajcarskie¹, do którego aktor wielokrotnie się przyznawał, utrudniając sobie tym samym kontakty z polskim rządem i ambasadą.

Okolicznością obciążającą okazała się podana przez polską ambasadę 12 sierpnia 1942 r. wiadomość o przetrzymywaniu aktora niezgodnie z postanowieniami dekretu o amnestii dla więźniów polskich. Zainteresowanie ze strony władz polskich, w świetle dekretu bezpodstawne, wynikało stąd, że przed wybuchem wojny kwestia narodowości i obywatelstwa Bodo nie były przedmiotem ich zainteresowania, a więc fakt, że grający na polskich scenach artysta posiadał obywatelstwo Szwajcarii, nie

¹ Sam fakt posiadania obywatelstwa szwajcarskiego mógł stać się podstawą do oskarżenia o szpiegostwo.

był im znany. Działania te uznane zostały jednak przez NKWD za nieprzypadkowe. Całości dopełniły podróże aktora po krajach Europy i Bliskiego Wschodu oraz zamieszkiwanie przez pewien okres na terenie Niemiec. Być może uwagę zwrócił też tytuł filmu *Uwaga szpieg!*, nad którym zaczął on pracować w 1939 roku i którego z powodu wybuchu wojny nie ukończył. Bodo miał wystąpić w roli agenta polskiego wywiadu.

W efekcie 31 października 1942 roku Zastępca Naczelnika NKWD ZSRR kapitan Aleksandrow podpisał dokument, będący jednocześnie aktem oskarżenia i potwierdzeniem, że aktor przebywa już w areszcie (zob. Wolański, 2012: 370). Dokument otrzymany z polskiej ambasady wzbudził tak duże zainteresowanie funkcjonariuszy, że mimo wydanego wyroku poddali aktora kolejnym przesłuchaniom. Miały one na celu potwierdzenie zebranych wcześniej informacji znajdujących się w protokołach i oświadczeniach. Szczegółowo analizując życiorys więźnia i dokonując ewidentnej nadinterpretacji, funkcjonariusze utwierdzili się w przekonaniu o winie aktora. Dlatego też po ostatnim przesłuchaniu, które odbyło się 21 listopada 1942, w orzeczeniu kończącym sprawę Bodo kapitan Gałkin zasugerował pięcioletni pobyt w obozie pracy poprawczej. 13 stycznia 1943 roku NKWD ZSRR poparła jego decyzję – aktora skazano na pięć lat więzienia; karę miał odbyć w obozie pracy na terenie ZSRR, w obwodzie archangielskim. Tak rozpoczął się ostatni etap życia Eugeniusza Bodo (zob. Wolański, 2012: 372).

Obóz w Kotłasiu był miejscem, w którym aktor, nieprzystosowany i wycieńczony wcześniejszym długim pobytom w areszcie, nie miał szans na przetrwanie. Pelagra, na którą zachorował prawdopodobnie już na początku swojej więziennej drogi, mogła przyczynić się do przedterminowego zwolnienia. 22 czerwca 1943 roku komisja orzekająca o zdolności do pracy postanowiła skierować do sądu wnioski o jego zwolnienie. Z nieznanego względu wnioskiem nie zajęto się nigdy. Być może stało się tak z powodu toczącej się wojny albo urzędniczej opieszałości. Zamiast decyzji sądu 7 października 1943 roku dołączono do dokumentów Eugeniusza Bodo ostatnie pismo – akt zgonu spowodowanego zapaleniem płuc i pelagrą (zob. Wolański, 2012: 374).

Śmierć aktora nie zakończyła jednak „sprawy Eugeniusza Bodo”. Informacje o przyczynach jego śmierci nie mogły, zdaniem władz, ujrzeć światła dziennego w żadnej formie. Zamiast nich przez długie lata panowania ustroju komunistycznego szerzyły się plotki i domysły.

Informacje o śmierci Eugeniusza Bodo w publikacjach encyklopedycznych

Nie ma wątpliwości, że aparat cenzury miał wpływ na publikację informacji o aktorze. Zarówno dla wydawnictw, jak i dla twórców było jasne, że niektóre treści mogą stać się powodem represji ze strony władz, dlatego też planowanym publikacjom nadawano kształt, który miał zadowolić cenzora, a tym samym umożliwić druk. Niewykluczone, że niektóre omówione poniżej hasła encyklopedyczne i słownikowe

zostały pierwotnie opracowane w innej formie, brak adnotacji cenzorskich skutecznie uniemożliwia jednak stwierdzenie jakiegokolwiek ingerencji. Faktem jest, że publikacje encyklopedyczne zawierające hasło „Bodo Eugeniusz Junod” były nieliczne.

Chronologicznie pierwsza pochodzi z 1963 roku. Jest nią *Wielka encyklopedia powszechna* wydana przez PWN. Do składania encyklopedię oddano 26 lipca 1962 roku, prace redakcyjne zakończono 31 grudnia 1962 roku, a druk nastąpił w czerwcu 1963. Została wydana w nakładzie 133 500 egzemplarzy. Krótka notka o aktorze mówi jedynie, że zginął ok. 1941 roku; miejsce rzekomego zaginięcia nie jest podane (zob. *Wielka encyklopedia...*, 1963). Kolejne wydanie tej samej encyklopedii, opublikowane w maju 1967, zachowuje identyczną, powściągliwą informację na temat daty śmierci Bodo (zob. *Wielka encyklopedia...*, 1967). Informacja odnośnie miejsca śmierci, będąca być może tylko domysłem, pojawia się za to w *Słowniku biograficznym teatru polskiego: 1765–1965*, który został wydany w roku 1973. Nota w nim zawarta informuje, że aktor zmarł po 4 lipca 1941 roku na terenie ZSRR (zob. *Słownik...*, 1973). Jest to informacja niezbyt szczegółowa (przypominam, że Bodo zmarł 7 października 1943 w Kotłasie), sposób jej sformułowania nie wprowadza jednak w błąd.

Kolejna powojenna publikacja encyklopedyczna nie zawiera żadnych zmian w kwestii daty i miejsca śmierci Eugeniusza Bodo: czterotomowa *Encyklopedia* wydana w latach 1973–1976 przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w ogromnym nakładzie 2 mln egzemplarzy upowszechnia informację o śmierci w roku 1941 (zob. Bonecki, 1973).

Pewnego rodzaju wyjątkiem jest wydana w niewielkim nakładzie *Encyklopedia Warszawy*, która jako pierwsza publikacja encyklopedyczna wymienia prawdziwą datę śmierci aktora. Nie wskazuje wprawdzie dokładniejszej lokalizacji, ograniczając się do stwierdzenia, że Bodo zmarł na terenie ZSRR, ale po raz pierwszy podaje prawidłową datę: 7 października 1943 (zob. *Encyklopedia Warszawy*, 1975). Pozwala to na obalenie tezy, że informacje o okolicznościach śmierci aktora nie były znane. Można także stwierdzić, że – przynajmniej w wypadku publikacji ukazujących się po 1975 roku – błędne informacje o śmierci aktora nie musiały być wynikiem niewiedzy, a mogły być efektem działania cenzury, czy też prewencyjnym zabiegiem ze strony wydawnictw.

Mimo upływu czasu PWN, dominujące na rynku wydawniczym, nie dokonuje zmian daty śmierci aktora, za to czterotomowa *Encyklopedia* PWN z roku 1983 uzupełnia datę o dodatkową informację – podaje, że artysta zginął z rąk hitlerowców (zob. *Encyklopedia powszechna*, 1983).

Ostatnia publikacja wydana przed 1989 rokiem – piąty tom *Encyklopedii*, będący suplementem wspomnianego wydania z 1983 roku – stanowiska w kwestii Eugeniusza Bodo nie zmienia i wciąż podaje rok 1941, choć rzeczywiste miejsce i data śmierci są, przynajmniej teoretycznie, znane od co najmniej trzynastu lat. To, że suplement został opublikowany już u schyłku systemu komunistycznego, nie wpłynęło na zawartość hasła (zob. *Encyklopedia powszechna...*, 1988). Jak widać Państwowe Wydawnictwo Naukowe, będące w tej sprawie podstawowym źródłem informacji,

wiodło prym w transmisji nieprawdziwych informacji na temat daty i miejsca śmierci aktora. Cenzura ograniczająca skutecznie przekaz pewnych informacji oraz strach przed represjami, mogącymi spaść na tych, którzy upowszechniali wiadomości niewygodne dla władz, przyczyniły się do utrwalenia w źródłach pisanych niewątpliwie błędnych danych. Zawartość encyklopedii uległa zdecydowanej zmianie dopiero kilka lat po zmianie ustroju, choć nadal spotkać można było informacje pochodzące z niepotwierdzonych źródeł. Przykładem może być pierwsza encyklopedia wydana przez PWN po 1989. *A–Z. Mała encyklopedia PWN*, mimo sprzyjającej już sytuacji politycznej oraz pojawienia się w ogólnopolskiej prasie publikacji zawierających prawdziwe dane, powtórzyła datę 1941, dodając tylko miejsce śmierci aktora – obóz w ZSRR (zob. *A–Z...*, 1995).

Prasa jako nośnik informacji o losach Eugeniusza Bodo

W wypadku prasy utrudnienia w swobodnej prezentacji faktów nie były spowodowane wyłącznie wymogami cenzury. Sposób organizacji struktur prasy polskiej ograniczał ją bowiem i w bardzo dużym stopniu uzależniał od aparatu partyjnego we wszystkich możliwych aspektach. Zgodnie z tzw. leninowskim modelem prasy rzemieślnicze umiejętności dziennikarskie powinny służyć komunistycznej władzy. Sam publicysta powinien nie tylko popierać partię rządzącą, ale także świadomie i aktywnie propagować jej działania poprzez wykonywaną pracę, co w rzeczywistości sprowadzało się do prowadzenia agitacji i uprawiania socjalistycznej propagandy (zob. Mielczarek, 2012).

W tej sytuacji upowszechnianie wiadomości o Eugeniuszu Bodo nie miało racji bytu. Postać Bodo nie nadawała się do szerzenia socjalistycznych wzorców i postaw, a śmierć z nieznanych przyczyn na terenie ZSRR była wystarczającym powodem do rezygnacji z publikowania materiałów nawiązujących do jego postaci.

W praktyce najpopularniejsze, a być może jedyne, do których można było dotrzeć, stały się dwa artykuły o aktorze. Pierwszy opublikowany został późno, bo dopiero w 1979 roku na łamach tygodnika „Panorama Śląska”. W numerze z 14 października, w cyklu „Gwiazdy tamtych lat” zaprezentowana została sylwetka Eugeniusza Bodo: szczegółowo opisano jego życie, karierę aktorską, wymieniono filmy, w których miał okazję wystąpić. Nie szczędzono także komplementów dotyczących jego talentu zarówno artystycznego, jak i wokalnego. W ostatnim akapicie poświęcono uwagę okolicznościom śmierci aktora, dodano do tego także kontekst historyczny: „Wiadomo tylko, że nie uszedł uwadze hitlerowców, świadomie wyniszczających wszystko, cokolwiek miało związek z kulturą polską” (Gutkowska, 1979: 7), by następnie poinformować, że Bodo został aresztowany przez Niemców, wywieziony w nieznanym kierunku, a w końcu zamordowany. Śmierć miała nastąpić po 4 lipca 1941 roku. Całość opatrzone formułką: „dołączył do długiej listy ofiar faszyzmu” (Gutkowska, 14.10.1979: 7). Drugi artykuł, tym razem sugerujący tajemnicze zaginięcie aktora, zamieszczony został w najpopularniejszym magazynie filmowym, tygodniku „Film”.

Trzystronicowy prawie artykuł pt. *Jego Królewska Mość Bodek Jedyny* opisał przebieg kariery Eugeniusza Bodo, poczynając od teatralnych występów, a kończąc na ostatnim filmie z jego udziałem. Z ubolewaniem informował też, że wraz z wybuchem wojny zakończyła się jego kariera i że aktorowi widzianemu po raz ostatni we Lwowie 4 lipca 1941 roku nie pomógł szwajcarski paszport (zob. Zarębski, 1983: 3–6).

Działalność Stanisława Janickiego

Stanisław Janicki (ur. 1933), dziennikarz, reżyser filmów dokumentalnych i krytyk filmowy, przez 32 lata prowadził program „W starym kinie”, emitowany się na antenie Telewizji Polskiej od roku 1967 do 1999 (zob. Wolański, 2012: 341). Audycja poświęcona była narodzinom polskiej i światowej kinematografii i z tego powodu sylwetka jej twórcy zasługuje tu na osobne potraktowanie (zob. bch., 2013).

Janicki, który wychodził z założenia, że nie istnieją dwa podobne życiorysy artystów filmowych, interesował się biografiami filmowców, głównie tych, którzy przed wojną wywarli największy wpływ na kształt polskiej kinematografii (zob. bch., 2013). Taką postacią był właśnie Eugeniusz Bodo, któremu dziennikarz poświęcił jeden z odcinków swojego programu w roku 1972. Zachęcił w nim widzów do nadsyłania wspomnień o aktorze. Dziesiątki listów nadesłanych przez sympatyków aktora złożyły się na materiał do książki *W starym polskim kinie*, do rozdziału „Eugeniusz Bodo – portret z listów” (zob. Wolański, 2012: 341). Książka wyszła nakładem Krajowej Agencji Wydawniczej KAW (zob. Janicki, 1985: 145), która była w tamtych czasach medialnym gigantem i już wcześniej publikowała informacje o Eugeniuszu Bodo. Wydana przez nią w 1977 roku pocztówka dźwiękowa zawierała daty urodzin i śmierci aktora (1899–ok. 1941) oraz dopisek, że zmarł w czasie okupacji w nieznanych okolicznościach (zob. Wolański, 2012: 338). Notka biograficzna otwierająca rozdział w książce Janickiego informowała o tragicznej śmierci w czasie wojny, nie podając daty ani miejsca. Listy nadesłane na prośbę dziennikarza poddane zostały selekcji, a on sam napisał w książce: „Są to dzisiaj materiały unikalne, prezentuję je więc z nieznacznymi tylko skrótami” (Janicki, 1985: 47). Tymczasem niektóre listy oprócz typowych wspomnień zawierały informacje na temat miejsca śmierci Eugeniusza Bodo, a dziennikarz przeprowadził na własną rękę poszukiwania, które potwierdziły ich wiarygodność. Niewygodne informacje Janicki zachował w prywatnym archiwum. Synteza zgromadzonych materiałów uzupełnionych o wiedzę zdobytą po 1989 roku zaowocowała nakręconym przez niego filmem dokumentalnym *Eugeniusz Bodo – za winy niepopelnione*, który obnażył działania NKWD (zob. Wolański, 2012: 347).

Działalność Wiery Rudź w kontekście zmian ustrojowych

W roku 1988 Wiera Rudź, krewna Eugeniusza Bodo, rozpoczęła intensywne poszukiwania, mające na celu ustalenie przyczyn i miejsca jego śmierci. Na efekty trzeba

było poczekać. Związane to było bezpośrednio ze zmianą ustrojową oraz z faktem, że w pierwszej fazie poszukiwań skupiono się głównie na poszukiwaniu kontaktów z osobami prywatnymi, publicznymi czy instytucjami, co pochłaniało czas i energię. Listy w sprawie Bodo otrzymali m.in. ówczesny prezydent Lech Wałęsa, Borys Jelcyń oraz moskiewski Czerwony Krzyż.

Pierwszy efekt przyniósł kontakt ze Stowarzyszeniem „Memorial”, zajmującym się dokumentowaniem i upowszechnianiem informacji o represjach komunistycznych i łamaniu praw człowieka w krajach byłego ZSRR.

Centrum Poszukiwań i Informacji Rosyjskiego Czerwonego Krzyża odpowiedziało na zapytanie dopiero w roku 1994, przesyłając list informujący o dacie zatrzymania Eugeniusza Bodo, powodach, dla których został pozbawiony wolności, oraz karze, na jaką został skazany. Z listu wynikało, że przebywał on kolejno w moskiewskim więzieniu Butyrki, więzieniu w Ufie oraz obozie w obwodzie archangielskim, gdzie odbywał swoją karę – nazwy obozu nie wymieniono. List podawał datę śmierci – 7 października 1943 – ale brakowało informacji o miejscu pochówku; jak w wypadku wszystkich umierających w obozach więźniów była nim bezimienna, zbiorowa mogiła. Całość uzupełniała adnotacja informująca, że zgodnie z artykułem 3 ustawy Federacji Rosji z dnia 18 października 1991 roku Eugeniusz Bodo został zrehabilitowany (zob. Wolański, 2012: 344).

Wiadomości te nie od razu weszły do publicznego obiegu, choć pierwsza wzmianka powołująca się bezpośrednio na zdobyte przez Rudź informacje pojawiła się w regionalnej gazecie Dziennik Łódzki już w maju 1994 roku. Był to w tamych latach dziennik o najwyższym nakładzie w województwie łódzkim, nie miał jednak bezpośredniego wpływu na rozpowszechnienie informacji poza granicami regionu (zob. Walicki, 1999). Problem znalazł rozwiązanie, kiedy Wiera Rudź wysłała list do redakcji tygodnika „Kobieta i Życie”. W swoim liście zwracała się z prośbą o pomoc do każdego, kto dysponował jakimikolwiek informacjami dotyczącymi okoliczności i rzeczywistych przyczyn śmierci Eugeniusza Bodo. Do listu dołączone zostały więzienne zdjęcia aktora oraz pismo nadesłane przez rosyjski oddział Czerwonego Krzyża. Publikacja w ogólnopolskim magazynie sprawiła, że odżyło medialne zainteresowanie sprawą śmierci aktora. Śladem Wiery Rudź ruszyli dziennikarze. Jednym z nich był Stanisław Janicki, który dysponował zgromadzonymi przez lata dziennikarskiej pracy materiałami na temat aktora. Do ujawnienia rzeczywistych okoliczności śmierci aktora przyczynili się także Natalia Skwara, pisząca do „Sztandaru Młodych” i „Życia Warszawy” oraz Adam Wyżyński, będący pracownikiem Filмотeki Narodowej (zob. Wolański, 2012: 342).

Wzmianki o śmierci Eugeniusza Bodo występujące prasie

Zmiany ustrojowe w bardzo krótkim czasie zmieniły oblicze polskiej prasy. Obowiązująca od 1 kwietnia 1990 roku ustawa znosząca działalność Urzędu Kontroli Prasy i Widowisk nie tylko delegalizowała cenzurę, ale także zobowiązywała prasę do

obiektywnego przedstawiania zdarzeń i rzetelnego informowania (*Ustawa o uchyleniu...* 1.04.1990: 173). Jedynym warunkiem istnienia gazety, było posiadanie licencji oraz utrzymanie się na wolnym rynku wydawniczym. Treść zależna była bezpośrednio od redaktorów (zob. Mielczarek, 2012: 405). Nastąpiło połączenie mediów oficjalnych i drugoobiegowych. Treści przekazywane wcześniej nieoficjalnie stały się równoważne z wiadomościami publikowanymi wcześniej w upolitycznionej prasie, co więcej, nastąpiło ich wymieszanie. Na przykładzie prasy piszącej o postaci Eugeniusza Bodo i jego śmierci można zaobserwować ogromną zmianę, jaka zaszła w mediach wraz ze zmianami politycznymi.

Dostępność niezbyt szczegółowych jeszcze, ale prawdziwych informacji na temat śmierci aktora, nie spowodowała jednak nagłej zmiany w potocznej świadomości. Prawdziwa, choć jeszcze niepełna wersja była znana co najmniej od wydania *Encyklopedii Warszawy* w 1975 roku, potem została ona uzupełniona o dość dokładne dane zgromadzone przez Wierę Rudź, a mimo to media nadal powtarzały nieprawdziwe informacje. Wolność prasy przyczyniła się do publikacji bulwarowych pogłosek o okolicznościach śmierci Eugeniusza Bodo, niemających zupełnie potwierdzenia w rzeczywistości. Wszystko to powodowało, że transmisja prawdziwych informacji na ten temat nie przebiegała jednotorowo i dynamicznie.

Informacje zdobyte i z wielkim zaangażowaniem rozpowszechniane przez Rudź i rzetelnych dziennikarzy konkurowały z utrwalonymi sowieckimi schematami oraz nowo kreowanymi kaczkami dziennikarskimi, nieuniknionymi w sytuacji wzmożonego zainteresowania osobą aktora i prowadzonych na własną rękę poszukiwań. Prasa opozycyjna wydawana za granicą podjęła temat śmierci Bodo zanim jeszcze wyniki poszukiwań Wiery Rudź stały się powszechnie znane. Przykładem tego może być magazyn „Czas” wydawany przez Polonię w Toronto. W zamieszczonym w roku 1991 artykule zatytułowanym *Eugeniusz Bodo (Tragiczna śmierć słynnego aktora)* Jerzy Rozwadowski nakreśla sylwetkę oraz los, jaki aktora spotkał (Rozwadowski, 1991: B13). Artykuł nie uwzględnia późniejszych odkryć Rudź, ale pokazuje, że zainteresowanie postacią Bodo pozostało żywe mimo upływu lat i dotarło za ocean.

Oficjalne media polskie, które podjęły temat kariery aktora i jego śmierci, jeszcze zanim przestała działać cenzura, nie były opóźnione względem prasy opozycyjnej. Jako pierwsza wyniki swoich badań oddała do druku Natalia Skwara. Dziennikarka pracująca dla „Życia Warszawy” opublikowała w dodatku „Historia i Życie” przełomowe wtedy wyniki swoich poszukiwań. Już we wstępie ujawniła: „Żył dwa lata dłużej, niż się powszechnie uważa” (Skwara, 19–20.01.1991). Autorce udało się dotrzeć do materiałów opublikowanych za granicą, mianowicie do autobiografii rosyjskiego dysydenta Alfreda Mirka. Książka *Zapiski więźnia*, wydana w Moskwie, zawiera jego relację z pobytu w sowieckim obozie. Spotkał on na swej drodze więźnia, w którym rozpoznał znanego aktora estradowego Eugeniusza Bodo. Poświęcił mu krótki fragment swojej książki, opisał dość szczegółowo śmierć Bodo, której był rzekomo świadkiem. Według jego relacji aktor miał zginąć w 1943 roku, do łagru w okolicach miasta Kirów miał być wniesiony już martwy (zob. Skwara, 19–20.01.1991).

Relacja Alfreda Mirka – w porównaniu ze zdobytymi później przez Wierę Rudź materiałami – nie jest w całości wiarygodna. Podane szczegóły zdają się potwierdzać, że doszło do jego spotkania z Eugeniuszem Bodo, zgadza się też rok śmierci. Wątpliwości budzi jednak wskazane przez Mirka miejsce śmierci – Kirów dzieli od Kotłasu ponad pięćset kilometrów. Nieścisłość tę można tłumaczyć dezorientacją naocznego świadka i późniejszym rozdzieleniem obu mężczyzn. Sama forma książki Alfreda Mirka – autobiografia – wskazuje, że nie mamy do czynienia z obiektywną rekonstrukcją faktów, ale z subiektywną próbą odtworzenia życia jednostki. Tym samym nieścisłość nie odejmuje relacji autentyczności.

Rok później historyk Stanisław Sławomir Nicieja przeanalizował znane fakty i postawił nową hipotezę odnoszącą się do śmierci aktora. Badacz dziejów Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich Rzeczypospolitej, biografista i popularyzator nauki, zainteresował się także postacią Eugeniusza Bodo. W 1992 roku, pracując dla „Gazety Lwowskiej” i „Przekroju”, opublikował cykl artykułów o wspólnym tytule *Tajemnica śmierci Eugeniusza Bodo*, w którym zestawił kilka wersji wydarzeń. Wersja przedstawiona w czterotomowej Encyklopedii PWN z 1983 roku, mówiąca o śmierci aktora z rąk hitlerowców, została od razu we wstępie podana w wątpliwość. Następnie autor przywołuje wspomnienia świadków śmierci Eugeniusza Bodo oraz relacje osób, które utrzymywały, że mają na ten temat informacje. Pierwszą jest relacja Józefa Misiaka, który opowiedział Nicieji, że Bodo został zatrzymany we Lwowie 25 czerwca 1941 roku podczas spaceru w Parku Jezuickim. Tam też miał zostać po krótkiej chwili rozstrzelany. Według postawionej przez Nicieję hipotezy, spacerujący po parku Józef Misiak miał być ostatnią osobą, która widziała aktora żywego (zob. Nicieja, 6.04.1992: 1–2).

Jednocześnie w artykule wspomniane są listy do Stefana Janickiego, wtedy już mogące ujrzeć światło dzienne, w których widzowie informują go o okolicznościach śmierci aktora, niektórzy twierdzą nawet, że byli jej naocznymi świadkami. Tym samym opowieść Misiaka i historie opisane w listach, często anonimowych, trafiają do tej samej kategorii. Według niektórych Bodo miał być zatrzymany podczas przekraczania zielonej granicy. Inne mówiły o zastrzeleniu aktora we własnym mieszkaniu, czego świadkiem miał być listonosz. Jeszcze inne utrzymywały, że został zamordowany przez NKWD w lwowskim więzieniu na ulicy Łackiego. Nie zabrakło też sugestii, że aktor zmarł w sowieckim łagrze na Syberii. Wszystkie te informacje wzajemnie się wykluczały. Artykuł przedstawia też wersję Alfreda Mirka, a na koniec najbardziej wiarygodną informację o śmierci na terenie ZSRR, zdobytą przez Wierę Rudź poprzez korespondencję z Czerwonym Krzyżem.

Zdając sobie sprawę z niespójności tych informacji i przekłamań zawartych w zgromadzonych materiałach, Stanisław Nicieja rozpoczął na własną rękę poszukiwania za granicą, pośród Polonii. 25 kwietnia 1992 roku w londyńskim czasopiśmie „Dziennik Polski” opublikował apel, w którym zwracał się z prośbą o informacje do Polaków, będących w przeszłości więźniami łagrów. Spośród wielu nadesłanych relacji wyróżniała się jedna. List napisany przez Aleksandra Feinera z Nowego Jorku informował, że Bodo zmarł dnia 24 grudnia 1943 roku w obozie Peresylnyj Punkt 1, w Bołtince

koło Kotłasu. Autor twierdził, że był naocznym świadkiem śmierci aktora i że na pryczy obok konał jego ojciec Leon Feiner. Relacja ta, mimo częściowo błędnej daty (wg. moskiewskiego Czerwonego Krzyża Eugeniusz Bodo zmarł 7 października 1943 roku), zdaje się być autentyczna, gdyż wskazuje poprawnie rok oraz miejsce śmierci aktora. Artykuł w „Gazecie Lwowskiej” zawiera też niezwykle trafną sugestię Renaty Bogdańskiej, wedle której Eugeniusz Bodo miał zgubić szwajcarski paszport. Podobne przypuszczenia wyraził też Gwidon Borucki. Jego zdaniem Bodo, posiadający szwajcarski paszport, chciał udać się do Stanów Zjednoczonych, co rozeźliło Sowieci i w efekcie spowodowało jego aresztowanie (zob. Nicieja, 1992: 30).

Wszystkie relacje zdobyte przez Stanisława Nicieję, pomimo pojawiania się nowych wątków i wzajemnego wykluczania się poszczególnych informacji, łączyło jedno – przewijający się nieustannie kontekst polityczny oraz przekonanie, że za śmiercią aktora stoją struktury władzy komunistycznej. Sam Stanisław Nicieja dzięki serii swych artykułów stał się jednym z pierwszych badaczy, który dokonał syntezy hipotez śmierci Eugeniusza Bodo, podał w wątpliwość publikowane w czasach komunistycznych informacje i porównał dostępne dane. Nie udzielił jednak ostatecznej odpowiedzi. Żadne materiały, którymi wtedy dysponował, nie miały statusu źródła na tyle wiarygodnego, aby przyczynę śmierci Bodo i jej miejsce wskazać bezspornie. Dopiero dwa lata później dokumenty zdobyte przez Wierę Rudź opublikowane zostały w prasie ogólnopolskiej. W 1992 roku Nicieja pozostawił kwestię śmierci aktora otwartą, przyjmując za pewne jedynie aresztowanie we Lwowie i transport w głąb Rosji. Pozostawiając szereg wątpliwości i pytań, na które odpowiedź przyszła dopiero w latach późniejszych, wyraził nadzieję na odnalezienie w przyszłości materiałów mogących odtworzyć ostatnią drogę aktora. Swymi poszukiwaniami i publikacjami przyczynił się bezsprzecznie do popularyzacji tematu i ożywienia sylwetki Bodo w ludzkiej pamięci. Tak jak Natalia Skwara ma niekwestionowane zasługi w walce z mitami zakorzenionymi od czasów komunizmu.

Hipotezom na temat śmierci Eugeniusza Bodo poświęca swój artykuł także dziennikarz gazety „Myśl Polska”, Jarema Skrut. W artykule *Jak zginął Eugeniusz Bodo*, opublikowanym w 1993 roku, zestawia on dostępne już informacje. Sam nie prowadzi badań, decyduje się jednak na śmiałe zaprzeczenie propagowanej od lat teorii, jakoby aktor zginąć miał z rąk Niemców (zob. Skrut, 1993: 4).

Po 1994 roku, dzięki intensywnym działaniom Wierę Rudź, z gąszczu wzajemnie wykluczających się teorii zaczęły się wyłaniać te najbardziej przekonujące. Prasa zaczęła stopniowo i nie bez wahań dawać pierwszeństwo materiałom nadesłanym przez moskiewski Czerwony Krzyż. Powstałe po 1994 roku artykuły coraz odważniej i z coraz większym przekonaniem obarczały winą za śmierć aktora funkcjonariuszy NKWD. Przykłady tego typu artykułów można mnożyć, bo ze względu na nastawienie części społeczeństwa media, nieskrępowane cenzurą i walczące o miejsce na rynku, chętnie podejmowały tematy, które obnażały przewinienia Związku Radzieckiego.

W 1996 roku wspomniany już wcześniej Adam Wyżyński opublikował w tygodniku „Kino” artykuł *Ostatnie lata Eugeniusza Bodo* (zob. Wyżyński, 1996: 15). Sprawę śmierci Eugeniusza Bodo stawia tam zupełnie jasno, trudno doszukać się

jakichkolwiek wątpliwości odnośnie tego, gdzie zginął aktor. Wyżyński wspomina wprawdzie inne hipotezy dotyczące losów aktora, ale jednie jako odniesienie do wcześniejszych publikacji, ukazujące w jakim stopniu nieprawdziwe informacje przetrwały w mediach po 1989 roku.

Dalszych wzmianek o aktorze można znaleźć dziesiątki i na próżno by się doszukiwać w nich przekłamań. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że różne hipotezy dotyczące śmierci aktora stały się z czasem na tyle istotne, że w wielu artykułach poprzedzają informację o rzeczywistym miejscu i powodach śmierci aktora. Przykładem może być artykuł Anety Kołaszewskiej o wymownym tytule *Za winy nieopelnione* wydrukowany w „Gazecie Wyborczej”, który nakreśla sylwetkę i przebieg kariery aktora, a następnie przedstawia szereg przypuszczeń na temat jego śmierci, opisuje wysiłki mające na celu wyjaśnienie jej zagadki; dopiero w zakończeniu autorka podaje prawdziwe informacje (Kołaszewska, 30.10.1997: 32–33). Taka forma artykułu nie jest wyjątkowa, większość publikacji dotyczących Eugeniusza Bodo pisana jest w podobnej konwencji. Można zaobserwować to zarówno w prasie, jak i publikacjach internetowych.

Koniec „sprawy Bodo”?

W roku 2000 polskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji odebrało od służb specjalnych Federacji Rosyjskiej akta więzienne Eugeniusza Bodo. Ich zawartość mieli okazję zbadać dziennikarze – Maciej Duda i Daniel Walczak. Swoje wnioski z analizy protokołów przesłuchań NKWD opublikowali na łamach „Super Expressu” w artykułach *Gwiazdor przerobiony na agenta* oraz *Nie zapomnieć o jego krzywdzie*. Wydawać by się mogło, że dotarcie do akt oznacza zakończenie „sprawy Eugeniusza Bodo” oraz oficjalne zwycięstwo prawdy w pojedynku z przekłamaniami systemu komunistycznego i aparatem cenzury. Ujawnienie ich zawartości rozwiewa w końcu wątpliwości i niedomówienie oraz stanowi swojego rodzaju oficjalne przyznanie się do winy. Trzeba także pamiętać, że Eugeniusz Bodo został zrehabilitowany.

Mimo formalnego zamknięcia sprawy, wiele pytań o okoliczności śmierci Eugeniusza Bodo pozostało jednak bez odpowiedzi, chociażby w kwestii zatrzymania aktora. Czy rzeczywistym powodem aresztowania był jego szwajcarski paszport, czy działalność kulturalna szerząca polskie wartości, czy też zatrzymany został z innych przyczyn. A może aresztowano niewinnego człowieka, a powody zatrzymania zostały później dopasowane do jego życiorysu? Zdaje się, że niesztybko poznamy odpowiedź na to pytanie, tym bardziej że akta przesłuchań Eugeniusza Bodo pozostają w rękach prywatnych, choć miejscem ich przechowywania powinien być Instytut Pamięci Narodowej.

Odstłonięty w Kotłasiu pomnik Eugeniusza Bodo nie wzbudził zainteresowania Polskiej Telewizji. Wzmiankę poświęciła mu jedynie „Gazeta Wyborcza” (03.10.2011).

Skromny symboliczny grób na Powązkach oczekuje na renowację i upamiętnienie aktora z należnymi honorami. Można zastanawiać się jedynie, czy jest to wynikiem ignorancji, czy też w efekcie działania komunistycznej propagandy rozpoznawalność aktora wymiera wraz z pokoleniem pamiętającym Eugeniusza Bodo i jego kunszt aktorski ze swojej młodości.

Eugeniuszowi Bodo poświęcono szereg artykułów, powstały także filmy dokumentalne. Obok filmu Janickiego warto tu wspomnieć choćby *Na tropach tajemnic. Bodo – Śledztwo*, Katarzyny Kąckiej, który dostępny jest bezpośrednio w Internecie. Artykuły i filmy powtarzają zdobyte w przeszłości informacje, w których nadal występują liczne braki. Choć nikt nie wątpi w śmierć w obozie, nikt nie poszukuje jednak wiadomości mogących finalnie uzupełnić braki w życiorysie. Na pierwszy plan wysunięte są zawsze jego kreacje aktorskie, kwestię śmierci zaś obejmuje historyczna amnezja. Pozostaje mieć nadzieję, że z czasem zainteresowanie Eugeniuszem Bodo nie zaniknie zupełnie, a dzięki wysiłkom pasjonatów kina międzywojennego zostanie mu przywrócone należne miejsce na kartach historii.

Bibliografia

- A-Z. Mała encyklopedia PWN*. 1995. M. Sajko (red.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- bch. 2013. „*W starym kinie*”: *Trzy stopnie wtajemniczenia Stanisława Janickiego*. Polskie Radio, Jedyńka; <http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/1007510,W-starym-kinie-Trzy-stopnie-wtajemniczenia-Stanislaw-Janickiego> [dostęp 10.03.2017].
- Cytowska, M. 2002. *Eugeniusz Bodo. Głośne życie, przemilczana śmierć*. Praca magisterska. Akademia Teatralna w Warszawie. Biblioteka Akademii Teatralnej; na prawach maszynopisu.
- Encyklopedia powszechna PWN*. 1973. H. Bonecki (red.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Encyklopedia powszechna PWN*. 1983. H. Bonecki (red.). T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Encyklopedia powszechna PWN*. 1988. R. Marcinkowski (red.). Suplement. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Encyklopedia Warszawy*. 1975. T. Jarzyńkówna-Siadek (red.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- „Gazeta Wyborcza”. 03.10.2011. [Anon.], *Pomnik Eugeniusza Bodo stanął w Rosji*; http://wyborcza.pl/1,76842,10396744,Pomnik_Eugeniusza_Bodo_stanal_w_Rosji.html [dostęp 10.03.2017].
- Gutkowska, L. 1979. *Eugeniusz Bodo*. „Panorama Śląska”, 1328, s. 7.
- Janicki, S. 1985. *W starym polskim kinie*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Kołaszewska, A. 30.10.1997. *Za winy niepopelnione*. „Gazeta Wyborcza”. Dodatek „Magazyn. Gazeta Wyborcza”, s. 32–33.

- Mielczarek T. 2012. *Wygodni dla władzy*. W: D. Degen, M. Żynda (red.), *Nie po myśli władzy*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Nicieja, S. 6.04.1992. *Tajemnica śmierci Eugeniusza Bodo*. „Gazeta Lwowska”, s. 1–2.
- Nicieja, S. 1992. *Tajemnica śmierci Eugeniusza Bodo*. „Przekrój”, 2463, s. 30.
- Paczkowski, A. 2007. 1939–1989. W: Kaczorowski, B. (red.), *Historia Polski*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Rozwadowski, J. 1991. *Eugeniusz Bodo (Tragiczna śmierć słynnego aktora)*. „Czas”, 22/23, s. B13.
- Skrut, J. 1993. *Jak zginął Eugeniusz Bodo*. „Myśl Polska o Filmie”, sierpień, s. 4.
- Skwara, N. 19–20.01.1991. *Tak umierał Eugeniusz Bodo*. „Życie Warszawy”. Dodatek „Historia i Życie”.
- Słownik biograficzny teatru polskiego: 1765–1965*. 1973. Dąbrowski, S. (oprac.), Z. Raszewski (red.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ustawa o uchyleniu ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu organów tej kontroli oraz o zmianie ustawy*. 1.04.1990. Dz. U. 1990, 29, poz. 173.
- Walicki, J. 1999. *Dziennik Łódzki – Nasze 115-lecie*. Łódź: Wydawnictwo Ibidem.
- Wielka encyklopedia powszechna PWN*. 1963. B. Suchodolski (red.). T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wielka encyklopedia powszechna PWN*. 1967. B. Suchodolski (red.). T. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Wolański, R. 2012. *Już taki jestem zimny drań*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Wyżyński, A. 1996. *Ostatnie lata Eugeniusza Bodo*. „Kino”, 6, s. 15.
- Zarębski, K. 1983. *Jego Królewska Mość Bodek Jedyny*. „Film”, 28, s. 3–6.

W poszukiwaniu syntezy. Życie i twórczość Michaiła Czechowa*

Julia Roguska
Uniwersytet Warszawski

Michaił Czechow to wybitny rosyjski aktor, reżyser i pedagog, którego działalność znajduje się w centrum zainteresowania wielu współczesnych praktyków i teoretyków teatru na całym świecie. W Polsce, pomimo sporadycznych publikacji, organizowanych konferencji i warsztatów uczących jego metody, jest on wciąż postacią mało znaną, a nazwisko Czechow kojarzy się nadal przede wszystkim z autorem *Mewy*, a nie z jego utalentowanym bratankiem.

W Rosji dorobek Czechowa był przez długie dziesięciolecia skazany na zapomnienie, a pierwsze prace krytyczne o aktorze zaczęły ukazywać się dopiero kilkanaście lat po jego śmierci¹. Jedną z przyczyn były utrudnienia w dostępie do materiałów archiwalnych, będące pokłosiem jego przymusowej emigracji². Na jego decyzję o wyjeździe z sowieckiej Rosji miało wpływ kilka czynników, między innymi ostra krytyka twórcy, którego poszukiwania estetyczne i zapatrywania światopoglądowe nie wpisywały się w oficjalny nurt ideologiczny. Ponadto Czechow nie miał możliwości realizowania własnej wizji sztuki aktorskiej, inspirowanej między innymi antropozofią Rudolfa Steinera – hegemonia scenicznego realizmu nie zostawiała miejsca na takie eksperymenty. Wreszcie obawiał się aresztowania z powodu swojej

* Tezy zawarte w niniejszym artykule omawiam szerzej w monografii pt. *Michaił Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty* (w druku).

¹ Mowa tu o pracach Wiktora Gromowa (zob. Громов, 1970); Alekseja Morowa (zob. Моров, 1971), Borysa Alpersa (zob. Алперс, 1977) i Pawła Markowa (zob. Марков, 1974b). Z przyczyn oczywistych publikacje te były nacechowane ideologicznie i prezentowały oficjalne, „jedyne słuszne” stanowisko sowieckiego środowiska naukowego. Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku nastąpił przełom w badaniach dziedzictwa Czechowa. W 1986 roku ukazało się pierwsze, dwutomowe wydanie jego spuścizny, zawierające dwie autobiografie: *Путь актера* oraz *Жизнь и встречи*, a także wspomnienia, wybór listów oraz wykładów o sztuce teatru (zob. Чехов, 1986a). Na łamach periodyków teatralnych „Театральная жизнь”, „Московский наблюдатель”, „Петербургский театральный журнал”, „Современная драматургия”, „Знамя”, „Родник”, „Театр” publikowano listy i dokumenty zawierające nieznanne dotąd fakty z biografii aktora. Pewne aspekty rosyjskiego okresu twórczości zostały odkryte dzięki pamiętnikom jego uczennic: Marii Knebel, Serafimy Birman, Olgi Pyżowej (zob. Кнебель, 1967; Бирман, 1971; Пыжова, 1974).

² Lukę dotyczącą emigracyjnego okresu twórczości Czechowa wypełniły Georgette Boner (zob. Boner, 1994) i Liisa Byckling (zob. Бюклинг, 1989: 30–33; 1992: 195–22; 1995: 244–271; 2000; 2016: 238–254)

przynależności do Towarzystwa Antropozoficznego. Czechow zdecydował się na emigrację w 1928 roku i już nigdy nie powrócił do kraju.

Celem niniejszej pracy jest przypomnienie artystycznej sylwetki Czechowa. W artykule omówię wybrane etapy artystycznych i duchowych poszukiwań aktora w obrębie dwóch wzajemnie przenikających się sfer – etycznej i estetycznej, których synteza była lejtymotywnym jego twórczości.

Działalność sceniczna Czechowa stanowiła dlań ucieleśnienie jedności sztuki i życia. Powszechnie lansowana w kręgu modernistycznej bohemy praktyka „życiotworzenia” przybrała w przypadku Czechowa szczególny wymiar. Cechy jego twórczej osobowości zdeterminowały kierunek estetycznych i filozoficznych poszukiwań i znalazły swoje odzwierciedlenie w rolach teatralnych i filmowych, pracy reżyserskiej i pedagogicznej. Ponadto niniejszy artykuł będzie próbą odpowiedzi na pytanie, na czym polegał artystyczny fenomen tego niezwykłego artysty oraz dlaczego współcześni praktycy i teoretycy teatru odwołują się do jego metody interpretacji aktorskiej.

Czechow ujawniał talent artystyczny już w dzieciństwie, a pierwszą osobą, która to dostrzegała, był jego stryj Anton. W jednym z listów tak scharakteryzował bratanka: „Удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность. Я думаю, что из него выйдет талантливый человек” (Бюклинг, 2000: 13).

Niebywały talent sceniczny dostrzegł w nim również Konstantin Stanisławski, gdy przyjmował go do zespołu Moskiewskiego Teatru Artystycznego (dalej MChT)³. Świadczą o tym następujące słowa jego uczennicy Marii Knebel: „Племянник Антона Павловича – Миша Чехов – гений” (Чехов, 1986a: 33). Kilka lat później Stanisławski, objaśniając swoim uczniom założenia metody interpretacji aktorskiej, powie: „Изучайте систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности” (Бюклинг, 2000: 18).

Indywidualność sceniczna Czechowa została ukształtowana pod wpływem estetyki MChT-u i osób go współtworzących. Wspominany już Stanisławski, Władimir Niemirowicz-Danczenko, Jewgienij Wachtangow oraz Leopold Sulerżycki odcisnęli szczególne piętno na jego twórczości, utwierdzając go w przekonaniu, że sztuka aktorska jest misją. W dążeniu do prawdy scenicznej – obok konieczności doskonalenia warsztatu – istotne znaczenie miał proces wewnętrznego rozwoju. Pamiętajmy, że w teatrze MChT-u etyka pełniła równie ważną rolę jak artyzm, dlatego, zdaniem Czechowa, osiągnięcie kunsztu aktorskiego wymagało moralnego samodoskonalenia. W tym względzie szczególny wpływ na artystę wywarł Sulerżycki, będący dla niego wzorem człowieka uduchowionego, kierującego się w życiu i twórczości zasadą „soborowości” (zob. Osińska, 2003: 55). Właśnie w teatrze MChT-u i należącym

³ Moskiewski Teatr Artystyczny (MChT) – Московский Художественный театр (МХТ), założony w 1898 roku przez K. Stanisławskiego i W. Niemirowicza-Danczenkę. W 1920 roku decyzją Anatolija Łunaczarskiego został włączony do grupy teatrów akademickich i od tego czasu jest nazywany MChAT-em (Московский Художественный Академический театр; zob. Osińska, 1997: 83–86).

do niego eksperymentalnym Pierwszym Studio (przekształconym w 1924 roku w MChAT-Drugi) stworzył Czechow swoje najwybitniejsze kreacje okresu przedemigracyjnego: Kobusa w *Nadziei* Hermana Heijermansa, Fribe w *Święcie pojednania* Gerharta Hauptmanna, Kaleba w *Świerszczu za kominem* Charlesa Dickensa, Frasera w *Powodzi* Henninga Bergera i Malwolia w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira.

W tym czasie, poza niezwykle prężną działalnością zawodową, aktor prowadził nie mniej intensywne poszukiwania w sferze duchowej. Czerpiąc inspiracje z literatury, filozofii i nauki, próbował znaleźć odpowiedź na pytanie o cel i sens istnienia człowieka oraz jego miejsce we wszechświecie. W okresie młodzieńczym „duchowymi przewodnikami” Czechowa byli Friedrich Nietzsche, Artur Schopenhauer, Sigmund Freud oraz Immanuel Kant. Zainteresowały go także traktaty Lwa Tołstoja i Władimira Sołowjowa, które dały mu impuls do zgłębiania religii. Rozmyślania artysty skupiały się wówczas na dwóch ideach – negacji istnienia Boga oraz uznania przypadkowości za element konstytutywny świata, o czym pisał w *Жизнь и встречи*: „Так как бога нет, то все, что мы называем жизнью – личной, социальной и исторической – все это есть только сложная комбинация случайностей” (Чехов, 1986a: 138).

Czechow przeżył w tym czasie głęboki kryzys światopoglądowy, który na kilka lat uniemożliwił mu pracę artystyczną. Nie potrafiąc znaleźć odpowiedzi na dręczące go pytania i wątpliwości egzystencjalne, Czechow stracił zainteresowanie teatrem. Miał także myśli samobójcze. Jak stwierdził później, przyczyną kryzysu była utrata poczucia jedności życia i sztuki. Jedność taką odnalazł w antropozofii Rudolfa Steinera, która miała stać się dla aktora drogowskazem oraz czynnikiem kształtującym jego osobowość i tożsamość artystyczną. Lektura traktatów austriackiego mistyka wydobyła go z kryzysu duchowego, a także zdeterminowała kierunek jego przyszłych poszukiwań estetycznych. Od chwili wkroczenia na drogę antropozoficznego wtajemniczenia, czyli od 1918 roku, Czechow dąży do przeszczepienia założeń ezoterycznej doktryny i jej teatralnej metody – eurytmii na grunt własnych eksperymentów scenicznych. Efektem tych starań i inspiracji będą role, które przeszły do historii teatru jako najbardziej znaczące w jego twórczości: Hamleta, tytułowa rola Eryka XIV w dramacie Augusta Strindberga oraz rola Ableuchowa w *Petersburgu* Andrieja Biełego.

Te właśnie „interpretacje aktorskie” stały się powodem oskarżenia Czechowa o mistycyzm, co uniemożliwiło mu dalszą pracę artystyczną w bolszewickiej Rosji.

W Berlinie, swojej pierwszej przystani twórczej na emigracji, Czechow podjął współpracę z Maxem Reinhardtem, która zaowocowała szeregiem ról teatralnych i filmowych, między innymi rolą klauna Skida w *Artystach* George’a M. Wattersa i Arthura Hopkinsa, tytułową rolę w spektaklu *Юзук* według opowiadania Osipa Dymowa *Певец своей печали* oraz udziałem w filmach: *Русская тройка*, *Глуpec из-за любви*, *Призрак счастья*. Po latach Czechow – analizując w pamiętnikach (*Жизнь и встречи*) metodę pracy niemieckiego reżysera w kontekście wspólnych przedsięwzięć artystycznych – dostrzegł w niej podobieństwa do eurytmii Steinera, szczególnie w odniesieniu do mowy scenicznej: „Каждый произнесенный им звук, каждая буква наполнялись особой выразительностью, свойственной только этой букве, этому звуку человеческой речи” (Чехов, 1986a: 185).

Według zasad sztuki eurytmicznej każda głoska zawiera określoną treść stanowiącą pewnego rodzaju nośnik emocjonalny, zaś umiejętność kształtowania mowy scenicznej w sposób artystyczny jest podstawową umiejętnością, jaką zdobywa adept teatru antropozoficznego.

Po pobycie w Berlinie Czechow podjął próbę stworzenia własnego eksperymentalnego ośrodka teatralnego, początkowo w Pradze, a następnie w Paryżu. W stolicy Francji, będącej w tamtym czasie centrum rosyjskiej emigracji, nawiązał kontakty z Iwanem Buninem, Aleksiejem Riemizowem, Siergiejem Makowskim, Konstantinem Korowinem oraz swymi bliskimi przyjaciółmi sprzed emigracyjnego okresu, między innymi Mścisławem Dobużyńskim, który był autorem scenografii do niektórych przedstawień Czechowa, oraz Siergiejem Rachmaninowem⁴.

Ryga i Kowno to kolejne ważne punkty na mapie teatralnej wędrówki Czechowa, wniósł tu bowiem istotny wkład w kształcenie adeptów sztuki scenicznej według własnej metody. Tu także wystawił swoje słynne spektakle, m.in. *Eryka XIV* Strindberga, *Wieczór Trzech Króli* Szekspira czy *Śmierć Iwana Groźnego* Aleksieja Tołstoja, a jako reżyser *Parsifala* Richarda Wagnera spróbował sił w nowym dla siebie gatunku widowiska scenicznego – operze.

Prawdziwe tryumfy święcił jednak w Anglii i Ameryce, gdzie jego twórczość aktorska, reżyserska i przede wszystkim pedagogiczna wywarły znaczny wpływ na innych wybitnych praktyków i teoretyków teatru i kina, między innymi Stellę Adler, Harolda Clurmana oraz Lee Strasberga.

Czechow założył w Ridgefield (w stanie Connecticut) własną szkołę aktorską, tzw. Teatr-Studio, którą przeniósł w przededniu II wojny światowej z Anglii⁵. Nadał także ostateczny kształt swojej metodzie aktorskiej i ukończył teoretyczne *opus magnum* – podręcznik *O technice aktora*, który – obok *Pracy aktora nad sobą* Stanisławskiego – jest obecnie uznawany za jedno z najważniejszych dzieł poświęconych sztuce aktorskiej.

Uwieńczeniem drogi twórczej Czechowa była praca w Hollywood, gdzie zdobył uznanie jako aktor i pedagog. W najśłynniejszym na świecie ośrodku kinematografii stworzył szereg ról drugoplanowych i epizodycznych, wcielając się głównie w postaci rosyjskich emigrantów. Najbardziej znaczącą w karierze filmowej Czechowa stała się postać psychiatry Alexandra Brulova w *Spellbound* Alfreda Hitchcocka, za którą otrzymał nominację (w kategorii najlepszy aktor drugoplanowy) do najważniejszej nagrody amerykańskiego przemysłu filmowego – Oscara⁶. Dzięki tej kreacji artystycznej Czechow wszedł do czołówki aktorów

⁴ Rachmaninow, Dobużyński, Reinhardt oraz żona niemieckiego poety i antropozofa Christiana Morgensterna wchodzili w skład komitetu honorowego Towarzystwa Przyjaciół Teatru Czechowa, powołanego w lutym 1931 roku w Paryżu.

⁵ Teatr-Studio mieścił się w Dartington Hall w Devon.

⁶ Film uzyskał łącznie sześć nominacji w następujących kategoriach: najlepszy film, reżyseria, najlepsza rola drugoplanowa, produkcja, efekty specjalne oraz muzyka. Ostatecznie zdobył jedną nagrodę za muzykę, twórcą której był Miklos Rosha.

hollywoodzkich, zaś emploi „dobrodusznego starca” na długi czas zdominowało jego repertuar aktorski.

Czechow wykształcił według swojej metody interpretacji aktorskiej całą plejadę gwiazd ekranu, między innymi Yula Brynnera, Gregory’ego Pecka, Anthony’ego Quinna i Marilyn Monroe. Tajniki sztuki scenicznej przybliżał swoim uczniom poprzez wykłady poświęcone zagadnieniom techniki gry oraz warsztaty aktorskie. O wpływie, jaki metoda Czechowa wywarła na styl gry amerykańskich aktorów, mogą świadczyć słowa Marilyn Monroe, która po latach tak wspominała spotkanie ze swoim nauczycielem i mistrzem: „Без Чехова я бы оставила профессию актрисы (...). Понимание Чеховым серьезной роли актера было для меня огромным стимулом в профессии” (za Бюклинг, 2000: 424).

Twórczość sceniczna Czechowa to zjawisko wieloaspektowe i wielowarstwowe, niejednorodne pod względem tematycznym i stylistycznym. W swoim dorobku aktor posiada role komiczne, tragiczne oraz charakterystyczne. Ze względu na aparycję – niewysoki wzrost, drobną sylwetkę, matowy i niezbyt donośny głos – początkowo widziano w nim wyłącznie komika albo aktora charakterystycznego. Dzięki rolom Frasera, Eryka XIV, Hamleta, Chlestakowa, Ableuchowa, wykreowanym wbrew wspomnianym predyspozycjom, udowodnił, że nie podlega stereotypowej klasyfikacji. Sam próbował określić istotę własnej artystycznej indywidualności, pisząc o dwóch kształtujących ją żywiołach: humorze i współczuciu wobec cierpienia (zob. Кириллов, 1992: 264).

Od początku swojej kariery scenicznej Czechow mierzył się tematami duchowego osamotnienia człowieka, rozdzwienku między jednostką a otaczającym światem, dążenia do wewnętrznej wolności i zespolenia ludzi w nową duchową społeczność. W jego interpretacji postacie nikczemne, godne potępienia były nie tylko wyobcowane i odrzucone przez otoczenie, ale również pozbawione możliwości wpływu na własny los. Symbolizowały świat wyzuty z wszelkich wartości. Bierną postawę życiową aktor ukazywał poprzez podporządkowanie ludzi losowi (fatum). Demaskował swoich bohaterów i ośmieszał ich, obnażał ich duchowe spustoszenie, a potem nieoczekiwanie usprawiedliwiał, gdyż w jego rozumieniu moralny upadek był całkowicie od nich niezależny. Ze względu na tę problematykę, a także często poruszany przez niego temat wewnętrznego rozdwojenia świadomości, określany był przez krytyków jako „aktor Dostojewskiego” (zob. Марков, 1974a: 404 i 1974b: 298). Autor *Braci Karamazow* należał do ulubionych pisarzy Czechowa, jednak w jego repertuarze pojawił się zaledwie trzykrotnie: w monologu Marmieladowa ze *Zbrodni i kary*⁷ oraz wiele lat później w spektaklach na motywach *Biesów: Село Степанчиково*⁸ i *The Possessed*⁹.

⁷ Czechow wygłosił go w trakcie przesłuchania u Stanisławskiego w 1912 roku.

⁸ Czechow wystąpił w roli Fomy Opiskina. Premiera spektaklu odbyła się w Rydze w 1932 roku.

⁹ Spektakl, wystawiony na scenie nowojorskiego teatru Lyceum w 1939 roku, był jedną z najważniejszych prac reżyserskich emigracyjnego okresu twórczości Czechowa. Tekst sztuki, którego autorem był Giorgij Żdanow, stanowił swobodną adaptację *Biesów*, zawierał

Podjmując w swojej twórczości kwestie etyczne, Czechow dążył do syntezy wyższych wartości i sensu istnienia. Jego spektakle przepelnione były wiarą w duchowe odrodzenie ludzkości. Każdą swoją postać konstruował tak, by ukazać jej głębię psychologiczną i złożoność jej wewnętrzznego świata. Obnażając emocje swych bohaterów, niczym psychoanalityk penetrował najgłębsze zakamarki ludzkiej duszy. Nawet kiedy grał epizodyczną rolę, pieczołowicie analizował motywacje działań bohatera, dążąc do zrozumienia skomplikowanej natury człowieka.

Kreacje artystyczne Czechowa można porównać do pewnego rodzaju kompozycji dźwiękowo-ruchowo-przestrzennych. Najdrobniejsze psychologiczne niuanse znajdowały swe odzwierciedlenie w wyrazie jego twarzy i gestach, organicznie z nich wynikały. Ciało aktora nie tylko wyrażało wewnętrzne rozterki, ale jednocześnie stanowiło jakby nieodłączną część duszy (zgodnie z koncepcją Czechowa ciało i dusza aktora w procesie twórczym są ze sobą nierozzerwalnie połączone). Na ten aspekt gry wskazywał Karel Čapek, analizując w jednym z artykułów rolę Czechowa: „В двух словах „телесной” и „духовной” – и заключается тайна этого потрясающего актерского исполнения. Тело может „облекать,” может „символизировать” ее, может ее „выражать”. Но вот приходит Чехов и доказывает вам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа отчаявшаяся, мечущаяся, трепещущаяся” (za Чехов, 1986b: 452). Czeski pisarz stwierdzał przy tym, że proces twórczy rosyjskiego aktora nie podlega jakiegokolwiek analizie, gdyż żaden opis nie może w pełni oddać jego niebywałego kunsztu.

Jedną z cech charakteryzujących grę Czechowa było umiejętne łączenie liryzmu z żywiołowym humorem, tragizmu z komizmem, subiektywizmu z obiektywizmem: „Трагическое он пронизывает легкой улыбкой и скользящей насмешкой, а порой в комедийном образе узнает тревожные звуки страдания” (Марков, 1974a: 401). Kontrastowe jakości współistniały w obrębie jednego obrazu scenicznego, natomiast budowanie ról i kompozycji spektaklu na zasadzie odwrócenia stylistyk stanowiło jeden z obszarów jego eksperymentów.

Fenomen Czechowa polegał również na jego niezwyklej umiejętności wpływania na emocje widzów i poruszania ich wyobraźni. Należał do aktorów najbardziej cenionych i uwielbianych przez publiczność, niektórzy oglądali spektakle z jego udziałem po kilkadziesiąt razy. Jednym z takich przedstawień był *Hamlet*. Widzowie, którzy byli na spektaklu ponad pięćdziesiąt razy, otrzymywali specjalne monety. Dodam, że publiczność pełniła ważną rolę w teatrze Czechowa. Reakcje widzów oddziaływały na sposób jego gry, ich obecność inspirowała go do improwizowania i poszukiwania coraz to nowych rozwiązań. Atmosfera panująca na widowni, za każdym razem nieco inna, wpływała na odtwarzane przez Czechowa role, co było sprzeczne z koncepcją tzw. czwartej ściany, całkowicie ignorującą obecność publiczności. Twierdził on, że aktor nie istnieje bez odbiorcy.

także cytaty z *Braci Karamazow* oraz *Zbrodni i kary*. Celem twórców przedstawienia było ukazanie głównych idei utworów Dostojewskiego. O spektaklu szerzej pisze Л. Бюклинг (2000: 307–334; 1989: 30–33).

W twórczości Czechowa jak w soczewce skupiały się najważniejsze kierunki poszukiwań ówczesnego rosyjskiego teatru: psychologiczny naturalizm Stanislawskiego, sformułowana przez Sulerzyckiego koncepcja moralnego oddziaływania na odbiorcę oraz wewnętrzny samodoskonalenia aktora, realizm fantastyczny Wachtangowa oraz aktorstwo ekscentryczne propagowane przez Wsiewołoda Meyerholda. Nie była ona jednak kompilacją wspomnianych programów estetycznych, lecz oryginalną, zainspirowaną nimi wizją. Warto też przypomnieć, że zwykle sytuuje się Czechowa w kontekście Wielkiej Reformy Teatralnej (dalej WRT), ponieważ jego sztuka aktorska stała się symbolem teoretycznych założeń tej reformy. Kreując swoje role, Czechow łączył w jedną całość różne środki scenicznej ekspresji, urzeczywistniając w ten sposób jedno z naczelných haseł WRT – dążenie do syntezy sztuk. Jako aktor nowego typu – zrealizował odwieczne marzenie reżyserów o uniwersalnym i wszechstronnym artyście scenicznym.

Często do poszukiwania nowych środków wyrazu inspirowały Czechowa przeżycia osobiste. Doświadczenia z dzieciństwa i lat młodzieńczych, obcowanie ze słynnymi artystami kształtowały jego wyobraźnię aktorską. Swoich emocji nie przynosił jednak na scenę w sposób dosłowny. Z jego memuarów wynika, że przeżycia osobiste stanowiły raczej materiał, który w procesie pracy nad rolą poddawał artystycznej przeróbce. W sposób szczególny poruszyła aktora śmierć ojca. Zapamiętał jego ostatnie chwile, a potem odtworzył je w wyobraźni, przekładając swą wizję śmierci na formy scenicznej ekspresji. Opisał ten proces w autobiograficznej pracy *Путь актера*: „Смерть на сцене должна быть показана как замедление и исчезновение чувства времени. Актер, играющий смерть, должен в этом месте так построить ритмический и метрический рисунок своей роли, чтобы публика, следя за ним, чувствовала замедление времени и незаметно пришла к той точке, где замедленный темп как бы на секунду останавливается. И эта остановка даст впечатление смерти” (Чехов, 1986a: 67).

Analizując twórczość Czechowa, należy podkreślić wszechstronność jego uzdolnień. Prócz talentu aktorskiego posiadał także uzdolnienia literackie (co znalazło wyraz w jego spuściźnie wspomnieniowej, listach i pracach teoretycznych) oraz muzyczne. Obdarzony słuchem absolutnym miał zwyczaj improwizować na fortepianie w czasie zajęć ze studentami, zadając im różnorodne ćwiczenia do wykonania w rytm określonego tematu muzycznego. Zdolności plastyczne wykorzystywał z kolei w pracy aktorskiej: własnoręcznie nakładał makijaż, a kiedy obmyślał nową rolę, wykonywał rysunki odgrywanych postaci. Zainteresowania teatralne Czechowa rozciągały się na sztukę aktorską, reżyserską, a także pracę pedagogiczną i teoretyczną. Kontemplację dzieł należących do różnych dziedzin sztuki uznawał za jeden z naczelných elementów kształtujących wrażliwość twórcy, uważał bowiem, iż aktor powinien czerpać inspiracje ze wszystkich sfer artystycznego wyrazu.

Sztuka aktorska Czechowa wyprzedziła niewątpliwie swoją epokę. Za życia aktora nie doceniono w pełni jej nowatorstwa. W Rosji, gdzie potępiano wszelkie eksperymenty, które nie wpisywały się w model scenicznego socrealizmu, nie miał szans na zrealizowanie większości swych idei. Był ostro krytykowany za każdy

przejaw wolnomyślicielstwa zarówno w życiu, jak i poszukiwaniach artystycznych. Pozbawiony swobody twórczej w ojczyźnie podjął próbę spełnienia swych planów inscenizacyjnych na emigracji. Właśnie tam urzeczywistnił koncepcję teatru międzynarodowego, istniejącego poza kulturowymi i społecznymi podziałami oraz wcielił w życie ideę studia teatralnego kształcącego „aktora przyszłości”. Teatr, do stworzenia którego dążył przez całe życie, był jednocześnie głęboko zakorzeniony w kulturze i tradycji rosyjskiej. Czerpał z rodzimej literatury, jej tematów i motywów, ujawniając głębokie więzi łączące artystę z dziedzictwem kulturowym Rosji. W swoich rolach teatralnych i filmowych, granych w Europie i Ameryce, pozostał aktorem na wskroś rosyjskim. Jednocześnie był „człowiekiem Zachodu” – pielęgnował indywidualistyczny światopogląd, odmawiał podporządkowania się ideologii i opierał naciskom politycznym, jakim był wielokrotnie poddawany. Teatr Czechowa powstawał na styku różnych wizji i kultur. Jednak to otwarcie na różnorodne inspiracje nie czyniło jego sztuki eklektyczną, lecz syntetyczną, łączącą dziedzictwo artystyczne Wschodu i Zachodu.

Bibliografia

- Алперс, Б. 1977. *Творческий путь МХАТ Второго. Театральные очерки в двух томах*. Т. 2. Москва: Искусство.
- Бирман, С. 1971. *Судьбой дарованные встречи*. Москва: Искусство.
- Boner, G. 1994. *Hommage an Michael Tschechow*. Zurich: Werner Classen Verlag.
- Бюклинг, Л. 1989. *Михаил Чехов и Федор Достоевский. Спектакль «Одержимые» («The Possessed») Театра Чехова в Нью-Йорке в 1939 г.* W: Byckling L., P. Pesonen (red.), *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia: Проблемы истории русской литературы начала XX века*. Slavica Helsingiensia, 6. Helsinki: Department of Modern Languages at the University of Helsinki, s. 30–33.
- Бюклинг Л., 1992. *Американские кинороли Михаила Чехова*. W: Byckling L., P. Pesonen (red.), *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia III: Проблемы истории русской литературы начала XX века*. Slavica Helsingiensia, 11. Helsinki: Department of Modern Languages at the University of Helsinki, s. 195–224.
- Бюклинг, Л. 1995. *Михаил Чехов и антропософия: из истории МХАТ Второго*. W: Лейбов, Р. (red.), *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре*. Тарту: Tartu Ülikooli Vene Kirjanduse Kateeder/Кафедра Русской Литературы Тартуского Университета, s. 244–271.
- Бюклинг, Л. 2000. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Бюклинг, Л. 2016. *Михаил Чехов в голливудском кино*. „Нева”, 11, s. 238–254; <http://magazines.russ.ru/neva/2016/11/mihail-chehov-v-gollivudskom-kino.html> [dostęp 5.03.2017].
- Громов, В. 1970. *Михаил Чехов*. Москва: Искусство.

- Кириллов, А. 1992. *Театр Михаила Чехова*. W: Болхонцева С. (red.), *Русское актерское искусство XX века*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, s. 257–307.
- Кнебель, М. 1967. *Вся жизнь*. Москва: Всероссийское театральное общество ВТО.
- Марков, П. 1974а. *О театре*. Т. 1. *Из истории русского и советского театра*. Москва: Искусство.
- Марков, П. 1974b. *О театре*. Т. 2. *Театральные портреты*. Москва: Искусство.
- Моров, А. 1971. *Трагедия художника*. Москва: Молодая гвардия.
- Osińska, K. 1997. *Lexykon teatru rosyjskiego XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Osińska, K. 2003. *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Пыжова, О. 1974. *Призвание*. Москва: Искусство.
- Чехов, М. 1986а. *Литературное наследие в двух томах*. Т. 1. *Воспоминания. Письма*, Н. Крымова (red.). Москва: Искусство.
- Чехов, М. 1986b. *Литературное наследие в двух томах*. Т. 2. *Об искусстве актера*, Н. Крымова (red.). Москва: Искусство.

Mikołaj Jewreinow w Polsce w latach 1918–1939

Natalia Rytelewska
Akademia Teatralna w Warszawie

Wprowadzenie

Mikołaj Jewreinow (ros. Евреинов Николай Николаевич, 1879–1953), ceniony w świecie rosyjski reżyser jest niemalże nieznany w Polsce¹. Niewiele miejsca poświęca się jego twórczości także w literaturze przedmiotu. Np. Juliusz Bab w książce *Teatr współczesny. Od Meiningerów do Piscatora* (1959) opisuje reformy teatru rosyjskiego, nie wspominając w ogóle o Jewreinowie². Tymczasem ten rosyjski twórca, reżyser i teoretyk teatru jest jedną z najoryginalniejszych osobowości artystycznych tamtego okresu.

Jewreinow urodził się w Moskwie w rodzinie inteligenckiej francuskiego pochodzenia, co zapewne nie pozostało bez wpływu na jego dalsze wybory życiowe i zawodowe. Zanim został aktorem pracował w cyrku, odbył też studia prawnicze i muzyczne, a następnie przez krótki czas pracował jako urzędnik. Badania nad historią teatru rozpoczął w wieku 26 lat (Braun, 1984: 138). Działalność Jewreinowa w Rosji przypadła na pierwsze ćwierćwiecze XX wieku. Okres ten w Rosji nazywa się „złotymi latami”. W pracy reżyserskiej Jewreinow koncentrował się na poszukiwaniach nowych form i metod reżyserskich oraz rekonstrukcji zapomnianych kształtów teatru. Służyć miał temu założony w 1907 roku Старинный театр, w którym wystawiał misteria, moralitety, *autos sacramentales*, nierzadko samodzielnie tłumaczone albo

¹ Postać Mikołaja Jewreinowa przybliżyły współczesnemu polskiemu czytelnikowi dwa teksty: artykuł Franciszka Sielickiego zatytułowany *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, który ukazał się w 1974 roku w „Slavica Wratislaviensia” oraz artykuł Wiktorii i Rene’go Śliwowskich *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską* wydrukowany w „Pamiętniku Teatralnym” w roku 1980. Pierwszy z nich bardzo szczegółowo opisał polskie inscenizacje większości sztuk Jewreinowa oraz przytoczył liczne wypowiedzi krytyków teatralnych. Publikacja w „Pamiętniku Teatralnym” poza analizą sztuk teatralnych dostarczyła też informacji o wizycie reżysera w Polsce. Dopelnieniem powyższych tekstów stały się krótkie artykuły, które ukazały się w „Dialogu” w roku 2008. Zaprezentowano tam nie tylko sylwetkę reżysera i relację z jego pobytu w Polsce, ale także zamieszczono tłumaczenie jego najsłynniejszej sztuki *To, co najważniejsze* (egzemplarz, z którego korzystał Jewreinow, nadzorując wystawienie sztuki, opatrzony jego notatkami, znajduje się w archiwum teatralnym Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, gdzie odbyło się pierwsze polskie wystawienie tej sztuki) oraz fragment jego prac teoretycznych. W artykule poza tymi pozycjami wykorzystałam też recenzje i artykuły drukowane w prasie w latach 20. i 30, ich zestawienie znajduje się w Aneksie.

² Na problem ten zwraca uwagę Konstanty Puzyna we *Wstępie* do książki Juliusza Bába (Puzyna, 1959: 5).

oryginalne teksty dawnych dramatów (zob. Świerczewski, 1923b: 51–52). Jewreinow uważany jest za twórcę nowego ruchu w teatrze rosyjskim, dążącego do tzn. teatralizacji życia (zob. Świerczewski, 1923d: 85)³.

Doniesienia prasowe o Jewreinowie w Polsce

Zanim twórczość teatralna Jewreinowa na kilka lat zagościła na scenach polskich teatrów, jego osiągnięcia były już znane w środowisku teatralnym i komentowane przez znawców teatrów petersburskich (zob. Śliwowsy, 1980: 393). Pozytywnie o sztukach Jewreinowa wypowiadał się Roman Dyboski, który w czasie misji dyplomatycznej w Moskwie obejrzał w Teatrze Dramatycznym sztukę Jewreinowa *To, co najważniejsze*. Dyboski, mimo że nie ukrywał swoich uprzedzeń do wszystkiego, co rosyjskie, był tym spektaklem wyraźnie poruszony. Wspominał o „niezmiernym bogactwie i różnorodności szczegółów”, a także o „żywej, mocnej, zdrowej wierze w społeczną doniosłość teatru”. Odniósł się także do mitu duszy rosyjskiej, w której dostrzegł potencjał „nieograniczonych możliwości” (Dyboski, 1922: 209–212). Najobszerniejszą rozprawę na temat życia i twórczości Jewreinowa opublikował Eugeniusz Świerczewski na łamach kilkunastu numerów „Życia Teatru” w latach 1923–1924. W roku 1924 ukazała się ona w formie książkowej broszury i była pierwszy poważnym, zagranicznym opracowaniem dotyczącym życia i twórczości rosyjskiego reżysera (zob. Śliwowsy, 1980: 395).

Jewreinow w Polsce

Jewreinow przyjechał do Polski 6 marca 1925 roku. W trakcie trzymiesięcznej wizyty odwiedził Kraków i Warszawę, gdzie wygłosił serię odczytów, w których zaprezentował swoją koncepcję teatru. Poza tym współreżyserował swoją nową sztukę *Okręt sprawiedliwych*, zapoznawał się z życiem teatralnym w Polsce i poczynił starania o uzyskanie zezwolenia na przyjazd do Polski Krzywego Zwierciadła, wojowniczego teatru karykatur i parodii naturalizmu w teatrze (zob. Lu Ter, 1930: 72). Zaproszenie Jewreinowa do Polski nie było sprawą prostą – początkowo władze polskie nie wyraziły na to zgody, co zapewne było związane z aktywnym życiem zawodowym reżysera w Rosji. Dopiero dyrektor Teatru im. Słowackiego Teofil Trzeciński uzyskał – przy wsparciu ówczesnego premiera i ministra spraw zagranicznych Aleksandra Skrzyńskiego – zezwolenie na wizytę Jewreinowa (zob. Lu Ter, 1930: 72).

³ Teatralizacja życia – filozofia, w której nadrzędną formą komunikacji i funkcjonowania w świecie jest podkreślanie roli instynktu teatralności w codziennym życiu zarówno w pracy, jak i kontaktach międzyludzkich. Tak rozumianą teatralizację życia – inspirującą twórców nowego teatru rosyjskiego – Jewreinow przeciwstawiał tendencjom naturalistycznym (zob. Świerczewski, 1923d: 85).

Krytyka teatralna z zachwytem przyjęła wizytę Jewreinowa. W „Świecie” (1925b: 26) pojawiły się nagłówki sygnalizujące przybycie „znanego pisarza rosyjskiego”, natomiast w „Nowościach Ilustrowanych” napisano, iż Jewreinow to „bezsprzecznie jeden z najwybitniejszych reformatorów i znawców teatru współczesnego” oraz że „przyjazd pana Jewreinowa wywołał prawdziwą sensację w warszawskich sferach intelektualnych” (*Mikołaj Jewreinow...*, 1925: 14). Ponadto prasa nazywała go „znakomitym, oryginalnym i błyskotliwym autorem dramatycznym, wybitnym reżyserem i jednym z najwszechstronniejszych teatrologów” (Lu Ter, 1930: 72). Także Witold Wandurski określił Jewreinowa mianem jednego z „najciekawszych dramaturgów współczesnego teatru” (zob. Karwacka, 1968: 205).

Twórczość Jewreinowa w Polsce w latach 1918–1939

Pierwszą sztuką, jaka została zaprezentowana polskiej publiczności, była tragi-komedia *To, co najważniejsze*. Premiera odbyła się w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Rok później spektakl wystawił z sukcesem Teatr Polski w Warszawie, był on najchętniej oglądanym przedstawieniem sezonu. Następnie sztuka ta pojawiła się w na scenach wielu polskich teatrów. Dwa lata później przy okazji wizyty Jewreinowa w Polsce odbyła się zagraniczna premiera *Okrętu sprawiedliwych*. Kolejną sztuką był monodram *W kulisach duszy* zaprezentowany przez rosyjski teatr Krzywe Zwierciadło, z którym Jewreinow współpracował w Rosji. Kolejna sztuka – *Teatr wieczystej wojny* – została wystawiona z inicjatywy Stanisławy Wysockiej, premiera odbyła się 4 marca 1930. Po roku spektakl wznowiono w Wilnie. Ostatnią sztuką, którą wystawiono w Polsce, była *Miłość pod mikroskopem* (premiera w 1932 r.).

W latach 1924–1925 wystawiano także mniejsze formy teatralne Jewreinowa. Satyry i parodie były ulubioną formą przekazu rosyjskiego reżysera, od nich Jewreinow zaczynał swoją teatralną karierę i to w nich krytykował naturalistyczny teatr Stanislawskiego, który zwalczał całe swoje życie zawodowe.

To, co najważniejsze

Tragikomedia *To, co najważniejsze* odbiła się głośnym echem w Polsce i na świecie⁴. Krytycy uznali tę sztukę – skupiającą w sobie wszystkie koncepcje i teorie teatralne Jewreinowa, w tym ideę „apologii teatralności”⁵ – za „misterium teatralności”. *To,*

⁴ Poza Polską sztuka była prezentowana także w Paryżu (200 przedstawień) i w Ameryce (zob. Wysocka, 1930: 61).

⁵ Apologią teatralności nazywa Jewreinow taką metodę inscenizacji i reżyserii, która różni się od naturalizmu scenicznego tj. prostego odtwarzania życia. Zadanie to ma podjąć „teatralizacja życia”. „Teatralizować życie” oznacza w istocie „ogarnąć nieogarnione” – pisał „Życie Teatru” (Świerczewski, 1923d: 85).

co najważniejsze – to utwór wyrosły z poczucia klęski narodu rosyjskiego, a jego powodzenie i sukces, jaki osiągnął w Rosji, świadczą o tym, że był on ważny dla Rosjan, którzy uznali tę sztukę za alegorię narodowych konfliktów.

Europejska prapremiera odbyła się 14 października 1922 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (zob. Bar, 1931: 71); warszawska premiera – w Teatrze Polskim 1 lutego 1923 roku. Tu sztuka była grana do 5 lutego 1924 roku i stała się wydarzeniem sezonu, co pozwoliło na jej wystawianie aż 58 razy (zob. Sielicki, 1974: 65). W 1923 po sztukę sięgnęła także Łódź (zob. Karwacka, 1966: 45), następnie można było ją oglądać w Lublinie⁶, Toruniu, Wilnie, Grodnie i Białymstoku. Rok później spektakl grano w Katowicach (zob. Sobański, 1963: 36) i w Łucku. W 1926 roku wystawiono go w Krakowie, a w 1929 roku przedstawienie zostało wznowione w Łodzi (zob. Woycicki, 1969: 66; Fallek, 1939: 306).

To, co najważniejsze jest pierwszą częścią trylogii, do której należą wystawiane w Polsce *Okręt sprawiedliwych* i *Teatr wieczystej wojny*. Każda z tych części napisana została z innego punktu widzenia. *Okręt sprawiedliwych* prezentuje polityczno-socjalny punkt widzenia, a *Teatr wieczystej wojny* – życiowo-filozoficzny, sztuka *To, co najważniejsze* porusza kwestie religijno-moralne (zob. Wysocka, 1930: 61).

Tematem sztuki jest historia prowincjonalnego zespołu teatralnego, który na prośbę dr. Fregoli (lekarza i „dyrektora” pensjonatu) przeobraża życie samotnych i ubogich. Akcja toczy się w pensjonacie, gdzie oprócz właścicieli mieszkają: starzejąca się panna, owładnięty myślami samobójczymi student, emerytowany urzędnik i nienawidząca ludzi dama klasowa. Z inicjatywy dr. Fregoli aktorzy odgrywają swoje role tak, by jednocześnie zaoferować coś mieszkańcom pensjonatu i pomóc im przezwyciężyć problemy emocjonalne. Aktor-kochanek daje pannie złudzenie miłości, aktorka grająca pokojówkę godzi studenta z życiem, urzędnika wprawia w dobry humor komik grający z nim w szachy. Jedynie dama klasowa – poznawszy prawdę o całym przedsięwzięciu – popełnia samobójstwo.

Dr Fregola wydaje się być *alter ego* Jewreinowa. Jest pocieszycielem, oszustem, uwodzicielem i „aktorem miłosierdzia”, u którego mania niesienia radości i pomocy innym przeszła w nałóg. Najmuje aktorów i każde im odgrywać komedie życiowe, a sam reżyseruje zabawną tragifarsę. Wciągnięty w grę z życiem dr Fregola wie, że powrót do rzeczywistości jest tym trudniejszy, im bardziej pociągające było nietrawne złudzenie. Wie też, że uleganie złudzeniom jest powszechną przypadłością (zob. Papee, 1930b: 65).

W sztuce *To, co najważniejsze* Jewreinow głosi triumfalne zwycięstwo duszy ludzkiej nad cierpieniem i zwycięstwo radości nad troską. Z recenzji w „Życiu Teatru” dowiadujemy się, że tematem przewodnim jest afirmacja życia, optymizm oraz wiara w istnienie wolnej woli, dzięki której człowiek może osiągnąć szczęście osobiste (zob. Świerczewski, 1923e: 124). W Jewreinow ukazał w przedstawieniu rolę teatroterapii, której był prekursorem⁷.

⁶ Grano ją 16 razy.

⁷ Jewreinow był prekursorem teatroterapii, która zyskała popularność w latach 70-tych i 80-tych XX wieku. Dramaturg uważał, iż „udział człowieka w teatralnej akcji może przynosić

Recenzje spektaklu były bardzo przychylne twórcom i aktorom biorącym udział w przedstawieniu. Zwracano jednak uwagę, że *To, co najważniejsze* nie wybrzmiewa tak, jak spektakle w Petersburgu⁸. Emil Zegadłowicz pisał, że „brak nam jeszcze należytej perspektywy, aby w pełni zdać sobie sprawę z doniosłości zjawiska noszącego nazwę Jewreinow” (Zegadłowicz, 1930: 59). Mimo nowatorstwa sztuki, spektakl spotkał się z przychylnymi ocenami, a w recenzjach podkreślano niespodziewaną świeżość i entuzjazm, z jakim Jewreinow walczy o pozytywny wpływ sztuki na człowieka (zob. Świerczewski, 1923a: 43).

Emil Breiter ocenił sztukę jako „wyjątkowo pouczającą dla każdego, kto kocha teatr, rozumie jego zagadnienia”. Recenzent zwracał też uwagę na swoistą grę prawdy w koncepcji „teatralizacji życia” (Breiter, 1923: 8–10). Bardzo entuzjastycznie o spektaklu wyraził się recenzent „Kuriera Warszawskiego”, który określił spektakl Jewreinowa jako brawurową groteskę pełną ruchu i śmiechu (zob. Borowski, 1956: 16). Anatol Stern, podobnie jak wcześniej Emil Breiter, nawiązał do teoretycznych tez Jewreinowa manifestujących się w tej sztuce, uznając je za podstawowe dla twórczości Jewreinowa. Skrytykował jednak Teatr Polski za to, że wystawił sztukę zbyt naturalistycznie, co było sprzeczne z koncepcją teatru rosyjskiego reżysera (zob. Stern, 1923: 51–52). Bardzo pochlebnie na temat przedstawienia wypowiedział się Tadeusz Boy-Żeleński, który pisał w recenzji o „pojednaniu z życiem”, zwrócił jednak uwagę, iż należało, zgodnie z koncepcją Jewreinowa, przedstawić sztukę jako „teatr w życiu” (Żeleński, 1963: 257–258, 330).

Jedyna negatywna opinia pojawiła się rok później, po wznowieniu sztuki w Warszawie. Przedstawienie zostało przygotowane w pośpiechu, by wypełnić lukę powstałą wskutek niespodziewanego niepowodzenia *Ucztę szyderców* Benellego. Recenzent zwraca uwagę, że sztuka Jewreinowa, która w poprzednim sezonie należała do największych sukcesów Teatru Polskiego, po wznowieniu wiele utraciła, przede wszystkim z powodu zmiany obsady. Krytyk pozytywnie ocenił jedynie grę Broniszówny, Umińskiej, Samborskiego i Zelwerowicza, którzy przypomnieli swoje świetne kreacje aktorskie (zob. Wube, 1924: 54).

Nie tylko prasa warszawska i krakowska komentowały wystawienie Jewreinowa w Polsce. Przychylny głos zabrzmiał też w Lublinie, gdzie Konrad Bielski pozytywnie ocenił odbiór spektaklu nie tylko przez krytykę, ale także przez publiczność (zob. Bielski, 1963: 122)⁹.

zmiany psychosomatyczne a w rezultacie leczyć dolegliwości fizyczne i psychiczne” (Braun, 1984: 141). Jewreinow namawiał swoich pacjentów do odgrywania ich traumatycznych doświadczeń, co miało im pomóc w terapii psychologicznej. Uważał także, iż teatralizacja życia jest remedium na choroby ludzi i społeczeństw, których źródłem jest strach przed śmiercią (Braun, 1984: 141).

⁸ Prapremiera *To, co najważniejsze* odbyła się w 1922 roku w teatrze Wolnej Komедii w Piotrogradzie i do dziś ma tam swoje stałe miejsce w repertuarze. Tragikomedię Jewreinowa wystawiono przeszło 100 razy w innych rosyjskich miastach.

⁹ Pełny wykaz recenzji tej sztuki podaje Eugeniusz Świerczewski (1924: 76–77).

W kulisach duszy

W maju 1925 roku wystawiono w Polsce spektakl *W kulisach duszy* zaprezentowany przez kontrowersyjny i głośno komentowany w Europie teatr Krzywe Zwierciadło¹⁰. Sztuka opowiada o walce, jaka toczy się między trzema składowymi ludzkiej duszy: rozumem, uczuciem i instynktem (zob. Węgrzyniak, 2008: 216). Scenografia spektaklu przedstawiała wnętrze klatki piersiowej.

Spektakl okazał się kompletną klapą, z „Kuriera Porannego” (13.03.1925: 4) dowiadujemy się, że na trzecie przedstawienie sprzedano jedynie 2 bilety. Już na próbie generalnej Jewreinow, widząc mankamenty przedstawienia, wyraził swoje obawy dotyczące inscenizacji (zob. Śliwowsy, 1980: 400). Mimo wcześniejszej obietnicy Tadeusz Boy-Żeleński po obejrzeniu próby odmówił napisania słowa wstępnego (zob. Winklowska, 1967: 242–243)¹¹.

Porażka Krzywego Zwierciadła była wypadkową wielu przyczyn. Jedną z nich była atmosfera niesprzyjająca wizytom radzieckich artystów w Polsce. Na jakości przedstawienia odbiło się również zubożenie obsady, dekoracji i kostiumów (zob. Śliwowsy, 1980: 401). Fiasco wynikało z przyczyn czysto artystycznych, jednak jego wydzźwięk był głęboko polityczny. Spektakl nazwano bolszewicką propagandą.

Spektakl skrytykował też Jan Lechoń pisząc: „można się było tylko wstydzić za rosyjskich gości, że tak się nie rozliczyli z kulturą Warszawy, i dziwić się, że p. Jewreinow pisuje swoim nazwiskiem i – co gorsza – obwozi po świecie takie pretensjonalne głupstwa jak *Kulisy duszy*” (Lechoń, 1925: 4). W podobnym tonie wypowiedział się Tadeusz Boy-Żeleński, który określił spektakl jako „ciężki i prymitywny”, nie dopatrywał się jednak śladów „propagandy bolszewickiej” (Boy-Żeleński, 1925a: 255–261).

Zdecydowanie odmienne zdanie miał autor recenzji w „Kurierze Porannym” (13.03.1925: 4). Zwrócił on uwagę na opinię organu emigracji rosyjskiej, który określił sztukę jako „propagandę sowiecką”, co zostało podchwyczone przez kilka polskich czasopism. Artyści występujący w spektaklu spotkali się z potępieniem artystów sowieckich, którzy zażądali usunięcia obsady przedstawienia z rodziny artystycznej ZSRR. Druzgocącą opinię wyraził Stefan Kiedrzyński, który teatr Krzywe Zwierciadło określił jako „ohydnie nędzne przedsiębiorstwo” (Kiedrzyński, 1925: 3).

¹⁰ W swoich poszukiwaniach czystej teatralności w teatrze Jewreinow nawiązał współpracę z teatrem Krzywe Zwierciadło, gdzie w latach 1910–1917 wyreżyserował 60 spektakli teatralnych, co pozwoliło teatrowi rozwinąć swój repertuar. Wystawił tam m.in. *Rewizora*, w którym ośmieszył i sparodiował naturalistyczną koncepcję Stanisławskiego, zostało to uznane przez krytyków za jedną z najlepszych krytyk teatru Stanisławskiego (zob. Świerczewski, 1923c: 60).

¹¹ Nie jest jasne, gdzie owo „słowo wstępne” miało się ukazać – być może w programie lub jako zapowiedź prasowa.

Okręt sprawiedliwych

Jewreinow przyjechał do Polski z okazji wystawienia sztuki *Okręt sprawiedliwych*, której premiera odbyła się 18 kwietnia 1925 w Teatrze Polskim niemalże od razu po przyjeździe dramaturga (zob. Śliwowsky, 1980: 405). Sam reżyser pomógł teatrowi w oprawie scenicznej (zob. Sielicki, 1974: 72). „Głos Narodu” (24.04.1925: 3) poinformował, że z uwagi na cenzurę sztukę wystawiono bez IV aktu. Dramat, czytamy w tej samej recenzji, miał być satyrą wymierzoną przeciwko utopijnej wizji emigracji rosyjskiej. Sztuka opowiada historię grupy ideologów wyruszających parowcem na pełne morze, aby uciec od znienawidzonego społeczeństwa. Jednak na statku, nawiązującym do Arki Noego, z dala od ojczyzny grupa zaczyna powoli się rozpadać.

Opinie na temat sztuki Jewreinowa były podzielone. Pozytywnie wypowiedział się Eustachy Czekalski, który uznał spektakl za artystyczny sukces Teatru Polskiego (zob. Czekalski, 1925: 13). Jan Lorentowicz ocenił widowisko jako „malownicze”, jednak zwrócił uwagę, że wycięcie IV aktu, zaciemniło fabułę (zob. Lorentowicz, 1933: 496). Antoni Słomiński odniósł się głównie do aspektów technicznych i teatralnych widowiska. Zwrócił uwagę na to, że *Okręt sprawiedliwych* jest nudny, a Jewreinow próbował zadowolić wszystkich, co mu się nie udało. Słomiński krytykuje też dobór środków teatralnych użytych w przedstawieniu, zarzuca reżyserowi ignorancję i brak zrozumienia praw sceny. Krytykuje zbyt nagromadzenie efektów scenicznych (strzały rewolwerowe, śpiew chóru, radio, gra na gitarze i fortepianie, wyjące syreny okrętowe i aktorki, ludzie skaczący do morza, boksujący się czy burza na okręcie), gani też dekoracje i grę aktorską (zob. Słonimski, 1925: 5). Jego opinię podzielał Władysław Zawistowski, który w „Kurierze Polskim” pochwalił jedynie grę Maszyńskiego i Maliszewskiego, a scenografię określił jako nudną (zob. Zawistowski, 1925: 7–8). Stefan Kiedrzyński skrytykował także stronę literacką, którą uznał za „nienadająca się do dyskusji” (Kiedrzyński, 1925: 2). Tadeusz Boy-Żeleński pisał o szeroko krytykowanych trikach teatralnych, które mimo iż same w sobie są dobre, to nie przystają do specyficznie filozoficznej sztuki (zob. Żeleński, 1964b: 31).

Najwięcej kontrowersji wzbudziła interpretacja przedstawienia. Jan Lorentowicz sugerował, że sztuka zawiera aluzję do rzeczywistości radzieckiej (zob. Lorentowicz, 1933, 3: 496). Władysław Zawistowski sygnalizował, iż wedle niektórych interpretacji ideą sztuki było uświadomienie rosyjskiej emigracji konieczności powrotu do ojczyzny, ponieważ oddalenie od niej powoduje „wyjałowienie”. Zawistowski jednak stanowczo nie zgadzał się z taką interpretacją sztuki Jewreinowa: „taka tendencja byłaby niewygodna politycznie” dla Związku Radzieckiego, gdyż „emigrantów należałoby uznać za sprawiedliwych” (Zawistowski, 1925: 7–8). Proradziecka interpretacja *Okreću sprawiedliwych* nie odpowiadała także recenzentowi „Kuriera Polskiego”, którego zdaniem sztuka Jewreinowa nie wyraża żadnych tendencji politycznych, gdyż „słowa o prawdzie, sprawiedliwości, o złym i dobrym, o instynktach człowieka itp. dają się zastosować do miliona spraw ludzkich” (Widz, 1925: 2).

Tadeusz Boy-Żeleński interpretował *Okręt sprawiedliwych* na dwa sposoby: uznawał sztukę za satyryczne przedstawienie idealizmu, którego wyrazem miała być „ucieczka przed realnością życia”, ale też wskazywał na jej sens polityczny, pisząc: „autor chciał ująć kataklizm, jaki przechodzi jego ojczyzna, wahając się między zamknięciem w odosobnieniu a emigracją i otwarciem na świat zachodni” (Żeleński, 1964a: 21).

W „Polsce Zbrojnej” (21.04.1925: 8) sztuka Jewreinowa została określona jako „niezrozumiana i niedopowiedziana”. Dramaturg, zdaniem recenzenta, lawiruje między dwoma obrazami bolszewizmu, nie zbliżając się do żadnego z nich, dzięki czemu zarówno bolszewik, jak i wróg bolszewizmu znajdzie tam pochwałę swoich ideologii. Autor zwraca także uwagę na to, iż ani polska publiczność, ani krytycy nie są jeszcze gotowi na tak odważną polemikę z bolszewizmem i teatr marnuje czas na wystawianie tego typu przedstawień.

Gorącym zwolennikiem probolszewickich alegorii przedstawionych w *Okręcie sprawiedliwych* był Stefan Kiedrzyński, który w niezwykle emocjonalnym artykule odniósł się do warstwy społeczno-politycznej przedstawienia. Uznał on, że utwór Jewreinowa jest „historią emigrantów, nawiedzonych marzeniem i szaleństwem, którzy uciekli z domu ojczyzny, gdzie wre bujne, życie, a następnie błąkali się po morzach zgniętego zachodu pijąc, bawiąc się, dopóki burza nie wznieci tęsknoty do powrotu na brzeg” (Kiedrzyński, 1925: 2). Krytyk uważał dominujące w sztuce tendencje polityczne za wyraźną pochwałę ówczesnej Rosji. Uznał jednak, że „obecne polskie pokolenie, wyczerpane wojną zasługuje na teatralne wzruszenia innej kategorii, a rosyjskich sztuk, nawet tych dobrych, nie należy w Polsce wystawiać” (Kiedrzyński, 1925: 3).

Teatr wieczystej wojny

Teatr wieczystej wojny miał swą polską premierę na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu 4 marca 1930 roku (zob. Skiwski, 1930: 5). Został wystawiony przez Stanisławę Wysocką, która także odegrała w nim rolę dyrektorki Instytutu Teatralnego – Zofii Darial (zob. Papee, 1930a: 27). Rok później, 4 listopada 1931 roku, sztuka miała premierę w wileńskim Teatrze na Pohulance, gdzie była grana 17 razy (zob. Łopalewski, 1932: 378). Dramat opowiada o nauczycielach Instytutu Teatralnego, którym rządzi pyszna Zofia Darial i jej siostra Ju-Džen-Li, demoniczna nauczycielka uzależniona od opium, która swoich uczniów hipnotyzuje i wprowadza w trans. Kres tym praktykom kładzie córka dyrektorki, Mary, która buntuje się i pociąga za sobą resztę (zob. Węgrzyniak, 2008: 219).

I tym razem zdania na temat sztuki wystawionej w Poznaniu były podzielone, wyraźnie przeważały jednak głosy entuzjastyczne. Jerzy Koller określił przedstawienie jako znakomite, a powrót Jewreinowa na polskie sceny przyrównał do kolejnej próby odrodzenia teatru (zob. Koller, 1930). Jan Kazimierczak wspominał o triumfie Wysockiej i owacjach na stojąco; w podobnym tonie wypowiadała się prasa wileńska

(zob. Kazimierczak, 1930; „Wriemja”, 8.04.1930). Entuzjastycznie o *Teatrze wieczystej wojny* wypowiadał się „Kurier Poznański”, donosząc o „jednej z najwyższych atrakcji, jaką przeżyła scena polska w bieżącym sezonie” (Noskowski, 1930).

Obszerną recenzję, już nie tak pochlebną, napisał Skiwski, który skupił się na budowie spektaklu. Pisał, że sztukę Jewreinowa można podzielić na dwie części; akty utrzymane „w duchu francuskiej mądrości życiowej” oraz „prymitywną i mocno rosyjską metafizykę”, przy czym część druga mocno zraziła widzów (Skiwski, 1930: 5). Zdaniem Skiwskiego Jewreinow wystąpił w roli fenomenologa komedii życia, którego postaci zdają egzamin ze swoich umiejętności życiowych, autor zaś je poprawia i poucza. Krytyk dodał, że sala teatru była szczelnie wypełniona, a widownia „w atmosferze skupienia uczestniczyła w lekcji teatralizacji życia” (Skiwski, 1930: 5).

Z pozytywnym odbiorem spotkało się także wileńskie wznowienie spektaklu. W „Kurierze Wieleńskim” pisano o „bajce mieniącej się wszystkimi barwami sensu w nonsense” (Hro., 1931), natomiast „Nasze Wriemja” zwróciły uwagę, iż *Teatr wieczystej wojny* to „sztuka, która może poczytywać się za teatralną w całkowitym tego słowa znaczeniu” (N., 1931). Mieczysław Limanowski pisał o pozornym chaosie dramatu, który w rzeczywistości okazuje się być prostym symbolem (zob. Limanowski, 1992: 431).

Teatr wieczystej wojny, w odróżnieniu od *Okrętu sprawiedliwych*, nie sprowokował politycznych interpretacji, dzięki czemu w prasie dominowały pozytywne opinie podkreślające wymiar artystyczny spektaklu. Przedstawienie niewątpliwie zawdzięczało sukces Wysockiej, która dzięki długoletniej znajomości z Jewreinowem była świetnie zaznajomiona z jego koncepcjami teatralnymi i z łatwością przedstawiła je polskiej publiczności.

Miłość pod mikroskopem

Komedia *Bóg pod mikroskopem* została wystawiona w Polsce pod tytułem *Miłość pod mikroskopem* 21 maja 1932 roku w Teatrze Nowym w Warszawie; była to jej – jak napisał anonimowy komentator „Expressu Porannego” (zob. 1932, 138: 5) – europejska prapremiera. Sztuka opowiadała o życiu paryskiego lekarza i racjonalisty, w którym pod wpływem miłości budzi się dusza sentymentalna. Materialistycznie podchodzący do życia chirurg Faure, dla higieny seksualnej spotka się raz w tygodniu z prostytutką. Zmienia się dopiero pod wpływem uczucia do swojej asystentki Olgi, uczucia, którego sobie nie uświadamiał, póki nie dowiedział się, że Olga pozuje rzeźbiarzowi Malko do aktu. Jest w sztuce zazdrość, jest strzelanina, Malko trafia do więzienia, a Faure żeni się z Olgą (zob. Węgrzyniak, 2008: 220).

Przy okazji wystawienia komedii redakcja „Expressu Porannego” przeprowadziła krótki wywiad z autorem przekładu Eugeniuszem Świerczewskim. Zdaniem Świerczewskiego „sztuka ta jest typowa dla teorii Jewreinowa i została napisana z właściwym Jewreinowowi instynktem silnie teatralnym, doprowadzając sytuacje

dramatyczne niemal do granic groteski, gdzie dwie odmienne ideologie krzyżują w stosunku do kobiety, pociągającej obu bohaterów – antagonistów” („Express Poranny”, 19.05.1932: 5).

Miłość pod mikroskopem, podobnie jak poprzednie sztuki Jewreinowa, podzieliła krytyków. Bardzo pozytywnie wypowiedział się o przedstawieniu recenzent „Świata”, publikujący pod pseudonimem Zastępca, który na łamach magazynu określił Jewreinowa jako „mistrza efektu teatralnego” i „doskonałego dramaturga” (Zastępca, 1932: 14, 15). Z mieszanymi uczuciami obejrzał spektakl Jan Lorentowicz, wcześniej krytykujący także *Okręt sprawiedliwych*, któremu spektakl zaimponował oryginalnością i dynamiką, ale samą ideę „teatralizacji życia” nazwał złudną i skrytykował także „naleciałości rosyjskich rozważań idealistycznych” (Lorentowicz, 1933: 502, 503). Irena Krzywicka w „Wiadomościach Literackich” przyrównuje *Miłość pod mikroskopem* do tortury, w czasie której zmuszona była do słuchania „kretyńskich wypowiedzi przygodnych towarzyszy stołu” (Krzywicka, 1932: 4). Zdaniem Władysława Zawistowskiego spektakl „nie stoi w żadnym stosunku do teorii Jewreinowa, a sam scenariusz jest dość rozwlekły” (Zawistowski, 1932: 339). Na temat sztuki *Miłość pod mikroskopem* wypowiedział się także Tadeusz Boy-Żeleński, który w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” napisał, że sztuka jest rozwlekła i ma naiwną fabułę. Spekulował też, że wskutek emigracji do Francji Jewreinow oderwał się od swoich korzeni i zatracił się jako artysta (zob. Boy-Żeleński, 1932). *Miłość pod mikroskopem* była ostatnią sztuką Jewreinowa wystawioną w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce, a rosyjski dramaturg i pisarz został w Polsce zapomniany¹².

Recepcja twórczości Jewreinowa w dwudziestoleciu międzywojennym

Pobyty i inscenizacje sztuk Mikołaja Jewreinowa w Polsce przypadły na przełomowe dla Polski lata. Odzyskanie niepodległości dało szansę ukształtowania na nowo polskiej tożsamości kulturowej oraz narodowej. Przyjazd jednego z czołowych reformatorów teatru i osobowości otwartej na nowe kierunki teatralne obił się w polskiej prasie szerokim echem. Zwracano uwagę, iż jego przyjazd może tchnąć nowe życie w polski teatr ciągnący się w tyle za Europą (zob. Lu-Ter, 1930: 72). Jednocześnie w żadnym innym kraju osoba i twórczość Jewreinowa nie wywołały tak skrajnych reakcji krytyków (zob. Śliwowsky, 1980: 393). W Polsce Jewreinowa częściej kojarzono z „czerwoną Rosją” aniżeli z awangardowymi koncepcjami teatralnymi, zauważano jego wkład w dramaturgię światową i nowatorstwo jego sztuki, podkreślano jednak, że polski widz nie jest jeszcze na nią gotowy.

Polska prasa tamtego okresu nie zamieściła dokumentacji fotograficznej przedstawień, a recenzje teatralne poświęciły znikomą tylko uwagę grze aktorskiej, nie

¹² W 1959 roku ukazał się artykuł o Jewreinowie autorstwa Tadeusza Kołakowskiego, oceniający dość negatywnie wydaną w Nowym Jorku *Historię teatru rosyjskiego Jewreinowa* (zob. Kołakowski, 1956: 91–113; Евреинов, 1955).

mówiąc już o scenografii czy muzyce. Może to jeden z powodów, dla których twórczość Jewreinowa jest właściwie nieznaną we współczesnym polskim środowisku teatralnym.

Znaczenie Jewreinowa dla rozwoju teatru rosyjskiego i europejskiego zaczęło być na powrót doceniane dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy władze komunistyczne zezwoliły na prezentowanie dokonań zmarłych emigrantów. Od tamtej pory pojawiają się kolejne rozprawy i publikacje poświęcone życiu i twórczości Jewreinowa, jednak po dziś dzień nie odzyskał on takiej pozycji, jaką zajmował w polskim teatrze w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Z uwagi na niezwykle wkład rosyjskiego dramaturga w reformę teatru niezbędne są dalsze badania, które przywrócą mu miejsce w panteonie teatru europejskiego.

Aneks

OBŚADY

To, co najważniejsze (zob. Sielicki, 1974: 65)

Premiera: 14 października 1922, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków
reż. Karol Borowski¹³; scen. Karol Frycz; przekł. Przemysław Smolik

Paraklet¹⁴ – A. Zelwerowicz

Dyrektor – R. Roslan

Reżyser – M. Maszyński

Sufler – K. Ceremuszyński

Elektrotechnik – H. Małkowski

Aktor „kochanek” – J. Warnecki

Tancerka – Z. Modrzewska

Komik – B. Samborski

Aktorzy – A. Maniecki, J. Niwiński, R. Dereń, J. Machalski

Aktorki – H. Różańska, H. Górka, Z. Kuszłówna

Właścicielka pensjonatu – S. Słubicka

Panna – S. Umińska

Urzędnik – W. Gwalikowski

Student – S. Daczyński

Dama klasowa – S. Broniszówna

Dama z pieskiem – H. Sulima

Ulicznica – M. Balcerkiewiczówna

Głos – W. Uhl

¹³ W Krakowie za reżyserię odpowiadał Teofil Trzcicki.

¹⁴ Na krakowskiej scenie w jego rolę wcielił się Zygmunt Nowakowski.

Okręt sprawiedliwych (zob. Orlicz, 1932: 110)

Premiera: 18 kwietnia 1925, Teatr Polski, Warszawa

reż. Karol Borowski; scen. Karol Frycz; przekł. Julian Tuwim; muz. M. Jewrieinow

Giacomo – J. Maliszewski

Anna Reving – A. Leszczyńska

Kapitan – B. Samborski

Elza – M. Modzelewska

Weiss – W. Kosiński

Barbara – H. Gromnicka

Maria – J. Owczarska

Witalis – H. Małkowski

Profesor – W. Maszyński

Iwanow – J. Machalski

„Dowcip” – L. Fritschke

Dziewczęta – H. Klimontowiczówna i Z. Gryf-Olszewska

Młodzieńcy – T. Ostaszewski i A. Suchcicki

Marynarze – R. Dereń i M. Zajączkowski

Pierwsza żona Chama – J. Munclingrowa

Teatr wieczystej wojny (zob. Hebanowski, 1976)

Premiera: 4 marca 1930, Teatr Polski, Poznań

reż. Stanisława Wysocka; przekł. Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa

Zofia Darial – Stanisława Wysocka

Książę Maszukow – Władysław Bracki

Anatol Morawski – Aleksander Rodziewicz

Ju-Džen-Li¹⁵ – Zofia Grabowska

Mary – Janina Biesiadecka

Miłość pod mikroskopem (zob. Sielicki, 1974: 75)

Premiera: 21 maja 1932, Teatr Nowy, Warszawa

reż. Ludwik Solski; scen. Karol Frycz¹⁶; przekł. Eugeniusz Świerczewski

Profesor Faure – Wojciech Brydziński

Olga – Helena Gromnicka

Rzeźbiarz Malko – Artur Socha

Anna – Karolina Lubieńska

W pozostałych rolach wystąpili:

Różańska, Skarzyńska, Ziejewski, Wroncki („Express Poranny”, 19.05.1932: 5).

¹⁵ W spektaklach wileńskich w rolę siostry Zofii Darial wcieliła się Irena Ładosiówna.

¹⁶ Scenografia była zmieniana w trakcie spektaklu 7-krotnie (zob. Krzywicka, 1932: 4).

To, co najważniejsze

- Breiter, E. 1923. *Teatry warszawskie*. „Świat”, 6, s. 8–10.
Boy-Zeleński, T. 1923. *Po kontraktach a przed sezonem*. „Kurier Poranny”, 217 (przedruk: Żeleński, 1963).
Lu Ter. 1930. *Jewrejnow w Polsce*, „Świat Kulis”, 3, s. 72.
Stern A. 1923. „Skamander”, 28, s. 51–52.
Świerczewski, E. 1923a. *Jewreinow* [1]. „Życie Teatru”, 6, s. 43–45.
Świerczewski, E. 1923d. *Jewreinow* [6]. „Życie Teatru”, 11, s. 84–85.
Świerczewski, E. 1923e. *Jewreinow* [11]. „Życie Teatru”, 16, s. 124–125.
Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu. 1924. Pawłowski, W. (red.). Toruń: Czytelnia Filji Związku Artystów Scen Polskich, s. 14, 22, 49.
Wube. 1924. „Życie Teatru”, 7, s. 54.
Zegadłowicz, E. 1930. *To, co najważniejsze*. „Świat Kulis”, 3, s. 59.

W kulisach duszy

- Kiedrzyński, S. 1925. „Dzień Polski”. Dodatek „Tydzień Literacki”, 25.04.1925, 13, s. 2–3.
„Kurier Poranny”. 13.03.1925. [Anon.], s. 4.
Lechoń, J. 1925. „Wiadomości Literackie”, 10(62), s. 4.
Świerczewski, E. 1923c. *Jewreinow* [3]. „Życie Teatru”, 8, s. 60.

Okręt sprawiedliwych

- Czekalski, E. 1925. „Świat”, 17, s. 13.
Kiedrzyński, S. 1925. „Dzień Polski”. Dodatek „Tydzień Literacki”, 25.04.1925, 13, s. 2–3.
„Głos Narodu”. 24.04.1925. [Anon.], *Nowa sztuka Jewrejnowa*, s. 3.
Widz. 1925. *Refleksje*. „Kurier Polski”, 113, s. 2.
„Polska Zbrojna”. 21.04.1925. [Anon.], s. 8.
„Świat”. 1925a. [Anon.], 17, s. 13.
Słonimski, A. 1925. „Wiadomości Literackie”, 17(69), s. 5.
Zawistowski, W. 1925. „Kurier Polski”, 109, s. 7–8.

Teatr wieczystej wojny

- Hro. 1931. „Kurier Wileński”, 6.12.1931, nn.
Kazimierzczak, J. 1930. *N. Jewreinow na polskiej scenie*. „Nowy Kurier”, 7.03.1930, nn.

¹⁷ Lista zawiera informacje o recenzjach i omówieniach opublikowanych w gazetach i czasopismach oraz drukach ulotnych. Tego typu informacje były często podpisywane pseudonimem, inicjałami lub były anonimowe [Anon.]. Strony, na których je drukowano, bywały nienumerowane [nn]. W wypadku recenzji, które doczekały się przedruku, odsyłam do łatwiej dostępnych wydań książkowych – *N.R.*

- Koller, J. 1930. „Dziennik Poznański”, 8.03.1930, nn.
 Łopalewski, T. 1932. *Teatry wileńskie*. „Rocznik Literacki”, 1, s. 378.
 Noskowski, W. 1930. *Z teatru: Teatr wieczystej wojny*. „Kurier Poznański”, 8.03.1930, nn.
 N. 1931. „Nasze Wriemja” [Wilno], 20.12.1931, nn.
 Skiwski, J.E. 1930. *Jewrejnow na scenie poznańskiej*. „Wiadomości Literackie”, 14(327), s. 5.
 „Wriemja” [Wilno]. 8.04.1930. [Anon.], nn.
 Wysocka, S. 1930. *Mikołaj Jewrejnow*. „Świat Kulis”, 3, s. 61.

Miłość pod mikroskopem

- Boy-Żeleński, T. 1932. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 28.05.1932, 146, nn.
 „Express Poranny”. 19.05.1932. [Anon.], *Miłość pod mikroskopem, przed prapremierą sztuki Jewrejnowa*, s. 5.
 Zawistowski, W. 1932. „Rocznik Literacki”, 1, s. 339.
 Zastępa. 1932. *Miłość pod mikroskopem Jewrejnowa w Teatrze Nowym*. „Świat”, 22, s. 14–15.
 Krzywicka, I. 1932. *Miłość pod mikroskopem*. „Wiadomości Literackie”, 23(440), s. 4.
 „Nowości Ilustrowane”. 1925. [Anon.], *Mikołaj Jewreinow w stolicy*, 8, s. 14.
 „Świat”. 1925b. [Anon.], 9, s. 26.

Bibliografia

- Евреинов, Н.Н. 1955. *История русского театра: С древнейших времен до 1917 года*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова.
 Bar, A. 1931. *Dzieje teatrów krakowskich*. Kraków: Drukarnia W.L. Anczyca i Spółki
 Bielski, K. 1963. *Most nad czasem*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
 Borowski, K. 1956. *Karta ze wspomnień*. W: *Ludzie polskiego teatru a teatr rosyjski i radziecki w okresie międzywojennym*. Warszawa: Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.
 Boy-Żeleński, T. 1923. *Po kontraktach a przed sezonem*. „Kurier Poranny”, 217 (przedruk: Żeleński, 1964).
 Boy-Żeleński, T. 1925a. *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka.
 Boy-Żeleński, T. 1925b. *Jewreinow w Warszawie*. „Kurier Poranny”, 20.02.1925.
 Boy-Żeleński, T. 1926. *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka.
 Boy-Żeleński, T. 1932. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 28.05.1932, 146, nn.
 Braun, K. 1984. *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
 Breiter, E. 1923. *Teatry warszawskie*. „Świat”, 6, s. 8–10.
 Czekalski, E. 1925. „Świat”, 17, s. 13.

- Dyboski, R. 1922. *Wrażenia z teatrów moskiewskich*. „Przegląd Warszawski”, 1, s. 209–212.
- „Express Poranny”. 19.05.1932. [Anon.], *Miłość pod mikroskopem. Przed prapremierą sztuki Jewrejnowa*, s. 5.
- Fallek, W. 1939. *Cztery sezony teatru łódzkiego*. „Prace Polonistyczne”. Seria III. Uniwersytet Łódzki, s. 306–309.
- „Głos Narodu”. 24.04.1925. [Anon.], *Nowa sztuka Jewrejnowa*, s. 3.
- Hebanowski, S. 1976. *Magik teatru*. W: Nowicki, W. (red.), *Mikołaj Jewreinow. Teatr odwiecznej wojny* [program]. Gdańsk: Teatr Wybrzeże; http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2011_09/31636/teatr_odwiecznej_wojny_teatr_wybrzeze_gdansk_1976.pdf [dostęp 15.03.2017].
- Hro. 1931. „Kurier Wileński”, 6.12.1931, nn.
- Karwacka, H. 1966. *O działalności teatralnej Witolda Wandurskiego*. „Prace Polonistyczne”. Seria XXII. Uniwersytet Łódzki, s. 45–50.
- Karwacka, H. 1968. *Witold Wandurski*. Łódź.
- Kazimierczak, J. 1930. *N. Jewreinow na polskiej scenie*. „Nowy Kurier”, 7.03.1930, nn.
- Kiedrzyński, S. 1925. „Dzień Polski”. Dodatek „Tydzień Literacki”, 25.04.1925, 13, s. 2–3.
- Koller, J. 1930. „Dziennik Poznański”, 8.03.1930, nn.
- Krzywicka, I. 1932. *Miłość pod mikroskopem*. „Wiadomości Literackie”, 23(440), s. 4.
- „Kurier Poranny”. 13.03.1925. [Anon.], s. 4.
- Lechoń, J. 1925. „Wiadomości Literackie”, 10(62), s. 4.
- Limanowski, M. 1992. *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 429–436.
- Lorentowicz, J. 1933. *Dwadzieścia lat teatru*. T. 3. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka.
- Lu Ter. 1930. *Jewrejnow w Polsce*, „Świat Kulis”, 3, s. 72.
- Łopalewski, T. 1932. *Teatry wileńskie*. „Rocznik Literacki”, 1, s. 378.
- Mikołaj Jewreinow w stolicy*. 1925. [Anon.]. „Nowości Ilustrowane”, 8, s. 14.
- N. 1931. „Nasze Wriemja” [Wilno], 20.12.1931, nn.
- Noskowski, W. 1930. *Z teatru: Teatr wieczystej wojny*. „Kurier Poznański”, 8.03.1930, nn.
- Orlicz, M. 1932. *Polski teatr współczesny*. Warszawa: Drukarnia Współczesna.
- Papee, S. 1930a. *Stanisława Wysocka*. Poznań: Zakłady Graficzne Rolniczej Drukarni i Księgarni Nakładowej.
- Papee, S. 1930b. *Teatralne abecadło Jewrejnowa*. „Świat Kulis”, 3, s. 65.
- „Polska Zbrojna”. 21.04.1925. [Anon.], s. 8.
- Przybyszewski, S. 1954. *Listy*. T. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Puzyna, K. 1959. *Wstęp*. W: Bab, J., *Teatr Współczesny. Od Meiningerów do Piscatora*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5–10.
- Sielicki, F. 1974. *Mikołaj Jewreinow w Polsce*. „Slavica Wratislaviensia”, 194, s. 65–72.
- „Skamander”. 1923. [Anon.] 28, s. 51–52.

- Skiwski, J.E. 1930. *Jewrejnow na scenie poznańskiej*. „Wiadomości Literackie”, 14(327), s. 5.
- Słonimski, A. 1925. „Wiadomości Literackie”, 17(69), s. 5.
- Sobański, M. 1963. *Teatr Polski na Śląsku 1922–1939. Materiały i wspomnienia*. Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- Śliwowski, W. i R. 1980. *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*. „Pamiętnik Teatralny”, 3–4, s. 393–405.
- „Świat”. 1925a. [Anon.], 17, s. 13.
- „Świat”. 1925b. [Anon.], 9, s. 26.
- Świerczewski, E. 1923a. *Jewreinow* [1]. „Życie Teatru”, 6, s. 43–45.
- Świerczewski, E. 1923b. *Jewreinow* [2]. „Życie Teatru”, 7, s. 51–53.
- Świerczewski, E. 1923c. *Jewreinow* [3]. „Życie Teatru”, 8, s. 59–60.
- Świerczewski, E. 1923d. *Jewreinow* [6]. „Życie Teatru”, 11, s. 84–85.
- Świerczewski, E. 1923e. *Jewreinow* [11]. „Życie Teatru”, 16, s. 124–125.
- Świerczewski, E. 1924. *Teatr rosyjski*. T. 1. *Jewrejnow*. Warszawa: „Życie Teatru”. *Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu*. 1924. Pawłowski, W. (red.). Toruń: Czytelnia Filji Związku Artystów Scen Polskich, s. 14, 22, 49.
- Węgrzyniak, R. 2008. *Jewreinow w polskim teatrze*. „Dialog”, 7–8, s. 216–220.
- Widz. 1925. *Refleksje*. „Kurier Polski”, 113, s. 2.
- Wilski, Z. 1965. *Stanisława Wysocka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Winklowska, B. 1967. *Tadeusz Żeleński. Twórczość i życie. Biobibliografia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Woycicki, A. 1969. *75 lat Teatru im. Juliusza Słowackiego*. Kraków: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.
- „Wriemja” [Wilno]. 8.04.1930. [Anon.], nn.
- Wube. 1924. „Życie Teatru”, 7, s. 54.
- Wysocka, S. 1930. *Mikołaj Jewrejnow*. „Świat Kulis”, 3, s. 61.
- Wysocka, S. 1973. *Teatr przyszłości*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Zastępcza. 1932. *Miłość pod mikroskopem Jewreinowa w Teatrze Nowym*. „Świat”, 22, s. 14–15.
- Zawistowski, W. 1925. „Kurier Polski”, 109, s. 7–8.
- Zawistowski, W. 1932. „Rocznik Literacki”, 1, s. 339.
- Zegadłowicz, E. 1930. *To, co najważniejsze*. „Świat Kulis”, 3, s. 59.
- Żeleński [Boy], T. 1963. *Pisma*. Seria 4. T. 20: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński [Boy], T. 1964a. *Pisma*. Seria 4. T. 21: *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński [Boy], T. 1964b. *Pisma*. Seria 4. T. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żeleński [Boy], T. 1966. *Pisma*. T. 24: *Okno na życie: wrażenia teatralne. Ludzie i bydlątka: wrażenia teatralne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Badanie neurokulturowych uwarunkowań tożsamości aktora *

Jolanta J. Kociuba

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Poniższy artykuł przedstawia wyniki badania specyfiki tożsamości jednostki we współczesnej kulturze indywidualizmu. Przedmiotem badania była tożsamość indywidualna, rozumiana jako sposób doświadczania siebie przez osoby należące do grupy zawodowej aktorów, a ono samo miało znaleźć odpowiedź na pytanie, czy badając psychologiczny aspekt poczucia tożsamości (aktorów) uda się odnaleźć jakieś neurokulturowe wzory tożsamości, czy jedynie wzory indywidualne? Innymi słowy, czy indywidualne konstrukty poznawcze odnoszące się do Ja odzwierciedlają jakieś konstrukty kulturowe?

Można założyć, że w doświadczeniu jednostkowym uwidoczony zostanie wpływ kontekstu ogólnokulturowego (innego niż tylko społeczne oddziaływanie grupy, w której funkcjonuje podmiot). Badania mogą wskazywać na determinizm kulturowy w konstrukcji tożsamości indywidualnej aktorów. (Mogą też ukazać silny wpływ identyfikacji z grupą zawodową na sposób autoidentyfikacji jednostki).

Założmy, że sposoby doświadczania siebie przez jednostkę odzwierciedlają obecne w kulturze – w symbolicznym świecie znaczeń – wzorce i kody autodefinicji, charakterystyczne dla danych czasów (a nie tylko typowe dla pewnej grupy społecznej, np. grupy zawodowej aktorów).

Pytanie badawcze przyjęło formę: czy kształtowanie się tożsamości jednostki jest zdeterminowane kulturowo? Czy tożsamość to zjawisko psychospołeczne czy raczej neurokulturowe?

Czy badanie aktorów potwierdzi tezę, że tożsamość jednostkowa (indywidualna) uwarunkowana jest kulturowo, tj. zależna od wymiaru kulturowego indywidualizmu, od elementów kulturowej tożsamości aksjologicznej? W jakich aspektach tożsamości jednostki przejawia się jej związek z podłożem kulturowym? Czy tożsamość jednostki ma związek z jej identyfikacją z grupą zawodową lub po prostu z wykonywanym zawodem? Czy indywidualna tożsamość aktora może przejawiać się w formie jego identyfikacji zawodowej? Czy tożsamość osobista może być formą tożsamości społecznej?

Koncepcja tożsamości przyjęta w projekcie nie w pełni poddaje się metodologii naturalistycznej, a zmiennych nie da się zdefiniować wyłącznie jako obserwowalnych przejawów. Tożsamość w naszym ujęciu – to nie tylko struktura poznawcza, treść

* Artykuł stanowi skróconą wersję tekstu zamieszczonego w książce: Kociuba, J. *Analityczne ujęcie danych jakościowych. Badanie poczucia tożsamości aktorów*. Lublin: Episteme, 2013.

samoświadomości, przejęta od społeczeństwa, a ujęta w komunikacie słownym bądź manifestowana czy odgrywana ekspresyjnie za pomocą pozasłownych komunikatów. Ponadto można przyjąć, że tożsamości w sensie psychologicznym nie da się też sprowadzić do narracji tożsamościowej budowanej w oparciu o pamięć autobiograficzną i nadającej życiu jednostki poczucie ciągłości (ani też do aktywności wielogłosowego systemu Ja dialogicznego).

Nasze podejście w projekcie badań nie wynikało z założeń determinizmu sytuacyjnego, które proponował interakcjonizm symboliczny, lecz opierało się o zasadę determinizmu kulturowego w konstruowaniu poczucia własnej tożsamości. W niniejszej pracy przyjmuje się, że tożsamość nie jest tylko *m e c h a n i z m e m j a ż n i*, procesem oddziaływania na samego siebie, tj. *p r o c e s e m w e w n ę t r z n e j k o n w e r s a c j i* z samym sobą, jak ujmują to socjologowie, a Ja podmiotowe nie jest wyłącznie twórczą reakcją jednostki na postawy innych ludzi wobec Ja ani jedynie wypadkową wpływów społecznych.

Główny problem badawczy można sformułować w postaci pytania: czy w psychologicznym doświadczeniu poczucia własnej tożsamości osób ze środowiska aktorskiego odnajdziemy wpływ dominujących współcześnie tendencji kulturowych? Czy tzw. kultura indywidualizmu zmienia doświadczenie tożsamości przez jednostki, powodując wzrost znaczenia tożsamości indywidualistycznej (na użytek naszych badań zwanej *n a r c y s t y c z n ą*) na niekorzyść tożsamości grupowej? Czy tożsamość społeczna (w tym wypadku – tożsamość zawodowa) stanowi wciąż aktualne odniesienie autoidentyfikacyjne? Czy wpływ kulturowych uwarunkowań na tożsamość jednostkową zmienia się w zależności od wieku osób badanych?

Można założyć, że poczucie tożsamości jest w dużej mierze zjawiskiem determinowanym kulturowo, a w indywidualnym doświadczeniu jednostek da się odnaleźć odbicie dominujących obecnie trendów kulturowych (np. ideologii indywidualizmu) oraz że autoidentyfikacja to subiektywne odzwierciedlenie w indywidualnej świadomości jednostki obiektywnych procesów społeczno-kulturowych (np. procesu indywidualizacji). Analiza zastosowana w naszych badaniach jest przykładem analizy przypadków zorientowanej na zmienną (*variable-oriented analysis*) a nie na przypadek (*case-oriented analysis*). W badaniu konkretnego przypadku nie skupiamy się na dogłębnym idiograficznym zrozumieniu pojedynczej osoby, lecz traktujemy decydujące elementy badanego zjawiska związane z doświadczeniem jednostki jako przykłady pojęć ogólnych lub zmiennych kulturowych (i społecznych). Osoby badane pozostają w centrum naszej uwagi jako nośniki tych pojęć i zmiennych (zob. Babbie, 2007: 339).

Stosowane tu badanie jakościowe nie jest realizowane wyłącznie w celach opisowych i nie ogranicza się jedynie do opisu stanu świadomości badanych osób, lecz ma na celu ukazanie jego związku z czynnikami psycho- i socjokulturowymi.

W projekcie badań można założyć, że zmiana kulturowa przejawiać się może nie tylko poprzez wytworzenie tzw. narcystycznej osobowości naszych czasów, ale także ukształtowanie określonego typu indywidualistycznej tożsamości. Przyjmijmy założenie o kulturowej naturze tożsamości jednostki i postawmy tezę, że psychologiczny

wymiar indywidualnej tożsamości jest związany z wymiarem kulturowym (czyli symbolicznym). Można przyjąć, zgodnie z zasadami fenomenologii społecznej Alfreda Schutza (zob. Schutz, 2008), że w świadomości poszczególnych jednostek doświadczany jest porządek społeczny, a jednostka z perspektywy własnego wycinka rzeczywistości uzgadnia własne doświadczenia z przyjętymi kulturowo definicjami świata. Dodajmy, że dzieje się to nie bez związku i odniesienia do obiektywnych makrospołecznych zjawisk i procesów. Tożsamość jest zjawiskiem zależnym nie tylko od kontekstu społecznego, grupowego, ale także od szerszego kontekstu – kulturowego i symbolicznego. Wydaje się, że zwłaszcza dziś, w czasach określanych jako ponowoczesne, człowiek jest nie tyle istotą społeczną, ile kulturową, a zmiany w środowisku kulturowym powodują przemiany tożsamości jednostki i grupy. Socjologowie uważają, że nie ma tożsamości w oderwaniu od kontekstu społecznego, a sama tożsamość wydaje się być całością symboliczną, konstrukcją, której tworzywem jest kultura.

Metodologia badań własnych

Teksty wykorzystane w tych badaniach pozyskano metodą wywiadu narracyjnego, wzorowaną na schemacie wywiadu biograficznego Fritza Schutzego (zob. Kaźmierka, 1996), a także na schemacie wywiadu narracyjnego McAdamsa (zob. McAdams, 1985) i metodzie GPS L'Ecuyera (L'Ecuyer, 1990; Kociuba, 1996). Badanych poproszono, aby opowiedzieli o konkretnych zdarzeniach z własnego życia, które sprawiły, że doświadczyli poczucia tożsamości (poczucia własnego Ja, poczucia siebie, tego, kim są). Wykorzystano transkrypcje wywiadów mówionych oraz teksty pisane przez badanych.

Przyjęto tu założenie, że sposób doświadczania Ja odzwierciedla się w języku i to na różne sposoby. Zawarty jest w głębokiej strukturze zdania. Jest to więc zjawisko logiczno-semantyczne. Semantyczna analiza narracji korzysta z dorobku badań literaturoznawczych i tzw. gramatyki narracyjnej oraz oparta jest na wskaźnikach językoznawczych (zob. Cierpka, 2000; Dryll, 2005). Forma doświadczania własnego Ja i poczucia tożsamości uwidacznia się w strukturze gramatycznej zdania, jego formie językowej. Forma językowa zdania może być oznajmująca, pytająca, rozkazująca lub ekspresywna. Sposób zbudowania zdania/wypowiedzenia odzwierciedla subiektywny stosunek mówiącego do treści wypowiedzi. Zawiera ocenę zawartości treściowej (czy jest rzeczywista, prawdopodobna, niepewna czy pożądana). Ta cecha zwana jest modalnością zdaniową/semantyczną.

Zastosowana tu metoda analizy łączy w sobie elementy analizy ilościowej i jakościowej analizy treści. Wykorzystano elementy lingwistycznej analizy narracji w badaniach psychologicznych. Stanowi ją kombinacja technik badania tekstu, bazujących na analizie frekwencyjnej, badaniu pól semantycznych, analizie narracji (zob. Hermans i Hermans-Jansen, 2000).

Oprócz aspektów treściowych, uwzględniono takie cechy formalne wypowiedzi, jak: struktura tekstu, frekwencja słów, użycie form gramatycznych, zwłaszcza

czasowników (na podstawie cech formalnych wypowiedzi wyodrębnia się cząstki tekstu, które są jednostkami analizy). Taki sposób formalizowania danych tekstowych wydaje się precyzyjniejszy niż oceny sędziów kompetentnych, bo oparty na określonych wskaźnikach badanych zmiennych.

Metoda badania autonarracji polegała w na analizie treści tekstu oraz analizie języka wypowiedzi. Zastosowano analizę na poziomie zdania. Wyodrębniono cząstki tekstu i potraktowano jako jednostki analizy. Często za jednostki analizy tekstu uznano sekwencje, które zawierają epizody narracyjne (zdarzenia). Przyjęto, że zadaniem interpretatora będzie odkrycie w każdym epizodzie doświadczeń, które pozwalają na ustalenie stałych punktów odniesień intencjonalnych i orientacji narratora, czyli wykrycie wartości (ogólnie: związanych z Ja bądź odnoszących się do Nie-Ja), do których narrator odnosi się doświadczając w pewien sposób własnego Ja („bycia w świecie” w terminologii Zenona Uchnasta – zob. Uchnast, 1993; Uchnast, 1997; Żurko, 2004; Żurko, 2008). Lingwistyczne wskaźniki analizy tekstu okazują się pomocne w badaniach psychologicznych i odsyłają do analizy zdań (wypowiedzeń), w których narrator wyraża jednostkowe sądy (orzeka jedną rzecz o jednym przedmiocie) oraz do analizy słów i wyrażeń (warstwy leksykalnej), które tworzą pewną całość znaczeniową. Ważne dla analizy leksykalnej są także operatory, czyli wyrażenia metatekstowe na poziomie zdania (*chyba, na pewno, z całą pewnością, podobno* – zob. Dryll, 2005). Na poziomie poszczególnych słów przeprowadzić można analizę frekwencyjną określonych wyrazów, która mierzy intensywność zainteresowania narratora danymi treściami. Wskaźnik częstości występowania pewnych słów mierzyć może poziom koncentracji na sobie, co przejawia się w używaniu słów: *ja, moje, mnie, siebie* lub występowaniu formy czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

Tematyka badań

Tematyka przeprowadzonych badań dotyczy sposobu doświadczania tożsamości, który został ujęty w modelu Ja. W modelu tym wyróżniono trzy aspekty. Pierwszy aspekt modelu Ja zdefiniowano jako: *narracyjny–deklaratywny–nienarracyjny*. Drugi aspekt modelu to: *narcystyczny–relacyjny–nienarcystyczny*. Aspekt trzeci modelu Ja (doświadczania tożsamości) to: *tożsamość osobista–Ja w roli–tożsamość zawodowa*.

Pojęcia analityczne wyznaczono arbitralnie ze względu na cel i przedmiot badań. Pomocne w tym były też wskazówki, pochodzące z założeń metody teorii ugruntowanej.

Aspekt pierwszy

Pierwszy obszar badawczy odnosi się do tożsamości narracyjnej. Koncepcje tożsamości narracyjnej (zob. Oleś, 2008; Ricoeur, 1992) definiują tożsamość jako autonarrację.

Uznają, iż tożsamość jednostki wyłania się jako efekt tworzenia opowieści, rezultat opowiadania. Narracyjny sposób definiowania własnego Ja i konstruowania swej tożsamości to opowiadanie historii, które nadają sens własnemu doświadczeniu, definiowanie własnego Ja w kategoriach narracyjnych a nie deklaracyjnych. Według Brunera (Bruner, 1992) głównymi typami funkcjonowania poznawczego są myślenie narracyjne i myślenie paradygmatyczne. Narracyjny styl myślenia wiąże się z przeżywaniem świata przez jednostkę, a styl paradygmatyczny – ze ścisłym, logicznym rozumowaniem i kategoryzowaniem. W percepcji własnej osoby może dominować u jednostki jeden bądź drugi typ (zob. Waligórska i Dryll, 2008: 217, 224–225). Dla stylu narracyjnego charakterystyczne mogą być zdania o strukturze fabuły, a dla stylu paradygmatycznego – zdania o strukturze argumentacji.

Pierwszym obszarem badawczym jest zatem forma doświadczenia tożsamości. Wyróżniono tu tożsamość deklaracyjną, narracyjną i nienarracyjną.

Tożsamość deklaracyjna odnosi się do znanego w psychologii rozróżnienia wiedzy na deklaracyjną i proceduralną oraz do opisywanych w językoznawstwie trzech trybów tekstowych: tekstu deskryptywnego (opisowego), tekstu narracyjnego (fabularnego) i tekstu argumentująco-komentującego (zob. Wilkoń, 2002). W tej kategorii grupuje się wypowiedzi, które stanowią opis samego siebie i odnoszą się do samowiedzy jednostki, do informacji, które posiada o sobie (na przykład do określeń typu: *jestem skromna*). Nie tyle ważne jest to, co wiem o sobie, ile to, że wiem. Zdania mają strukturę opisową. Są to takie zdania opisowe, które zawierają czasowniki stanowe, habitualne, odpowiadające motywom statycznym (opisują stany fizyczne, stany psychiczne – prywatne i społeczne). W praktyce zdania opisowe dotyczą wyglądu oraz cech osobowości i stanów posiadania. Jest to dość konwencjonalna, szkolna forma wypowiedzi. Ponadto zdania opisowe zawierają formy *praesens* czasowników bądź formy czasu przeszłego niedokonanego. Pojawiają się tu także określenia przymiotnikowe.

Tożsamość narracyjna definiowana jest natomiast ze względu na charakterystyczny rodzaj treści właściwy fabule (czyli opis działania) oraz ze względu na formalne cechy językowe struktur narracyjnych. Cechę formalną, która przesądza o narracyjnym charakterze wypowiedzi stanowi pewna sekwencja – triada zdań (uporządkowana w czasie) oraz wystąpienie w tekście czasownika osobowego w czasie przeszłym. Całkowita liczba takich czasowników może być wykorzystana jako wskaźnik „stopnia narracyjności” (Budziszewska i Dryll, 2008: 194). Rdzeniem zdań narracyjnych jest zdarzenie, motyw dynamiczny, który może być procesem fizycznym („zmęczył się”) lub wydarzeniem psychicznym („pokochał”), lub być związany z działaniem. Sposób, w jaki dana osoba prezentuje fakty ze swego życia odsłania znaczenie, jakie im przypisuje (zob. Bartosz, 1995; Bartosz, 2004). Analiza narracyjna prowadzi do zrozumienia indywidualnego świata znaczeń opowiadającej osoby (zob. Denzin, 1990; Denzin i Lincoln, 2009).

Tożsamość nienarracyjna definiowana jest ze względu na taki rodzaj treści, który zawiera uogólnienia, intelektualizacje, wnioski i abstrakcyjne tezy. Treść takich zdań wyraża zwykle ocenę siebie czy innych (nie dotyczy ona ani wyglądu,

ani działania). Forma tekstu jest „nienarracyjna, nieliryczna, niedeskrypcyjna i nie-dialogowo-potoczna” (tak charakteryzuje Wilkoń teksty argumentująco-komentujące, wyodrębnione poza tekstami narracyjnymi i opisowymi). Pojawiają się tu takie konstrukcje, jak: *myślę, że, sądzę, uważam, moim zdaniem*, a także wyrażenia meta-tekstowe i chwytów retorycznych. Często tekst skoncentrowany jest wokół uzasadnienia jednej tezy, która pojawia się na początku lub końcu tekstu.

Forma narracyjna związana jest z wiekiem: „to osoby starsze i czujące się dorośle piszą narrację” (Cierpka, 2008: 205). Wraz z dorastaniem, nabieraniem dojrzałości i dystansu nawet ważne treści w życiu, np. dotyczące relacji między rodzicami a dziećmi, przybierają formę narracyjną, tj. stają się opowiadaniem. Autorka cytowanych badań przyznaje jednak, że „mówienie o ważnych sprawach w życiu nie zawsze jest narracją”. Narracyjnemu trybowi mówienia o własnych doświadczeniach sprzyja poczucie zakończenia, domknięcia pewnych spraw we własnym życiu, które umożliwia zintegrowanie ich z poczuciem tożsamości. Forma narracyjna, ujęcie w opowiadanie, opowiedzenie historii (ze) swojego życia konstytuuje tożsamość. Informacyjne i istotne jest zatem nie tyle, co o osoby mówią lub piszą o sobie, ale jak mówią. Przedmiotem analizy stają się wskaźniki formalne wypowiedzi, wybór trybu, w jakim formułowana jest opowieść. Szansa metodologii opartych na analizie tekstu polega na takim jego rozumieniu, które stara się uchwycić napięcie pomiędzy formą a treścią, między formą a sensem/znaczeniem, piszą autorki omawianych badań (zob. Cierpka, 2008: 207).

Podsumujmy, poczucie tożsamości wiązać się może nie tyle z konkretnymi treściami semantycznymi, ile z wyborem trybu formułowania opowieści o sobie, wyborem rodzaju tekstu, w którym wypowiada się badana osoba.

Aspekt drugi

Tożsamość n a r c y s t y c z n a została zdefiniowana jako opowiadanie o sobie, w którym opowiadający używa czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej oraz zaimków *ja, moje, mnie, siebie*. W badaniach psychologicznych występowanie dużej liczby zaimków pierwszoosobowych, zwłaszcza zaimka *ja* traktuje się jako wskaźnik skupienia na sobie w odróżnieniu od skupienia na innych, chęć manifestowania siebie i potrzebę określania siebie, nawet taką, która wynika z braku pewności siebie (zob. Jastrzębska i Dryll, 2008: 148). Przeprowadzono więc analizę frekwencyjną wystąpień zaimka *ja* i innych zaimków osobowych. Do kategorii „tożsamość narcystyczna” zalicza się odpowiedzi osób badanych, które odnoszą się do sposobu doświadczenia siebie w świecie w wymiarze psychologicznym (zob. Uchnast, 1997).

Tożsamość r e l a c y j n a zdefiniowana została jako odniesienie do innych osób, z akcentowaniem samego odniesienia, własnej relacji do innej osoby, podkreślenia własnego stosunku emocjonalnego, opowiadanie o innych, ale z własnego punktu widzenia, własnej perspektywy poznawczej. Chodzi tu o badanie relacji Ja a inni, Ja w relacji do innych, Ja w roli społecznej (np. matki czy ojca). Do tej kategorii zalicza

się odpowiedzi osób badanych, które odnoszą się do sposobu doświadczania siebie w świecie w relacji z drugą osobą, w sytuacji osobowego dialogu (zob. Iskra, 2002).

Tożsamość nie narcystyczna, Nie-Ja, określona została jako opowiadanie o sobie w kategoriach subiektywnego doświadczenia Innego, bez akcentowania własnej relacji emocjonalnej, z akcentowaniem drugiej osoby jako wartości samej w sobie. Założono tutaj, że liczą się raczej relacje innych do Ja (odpowiedzi typu: *traktują mnie, myślą o mnie*). Do tej kategorii zalicza się także odpowiedzi osób badanych, które odnoszą się do opisu doświadczenia siebie w świecie w wymiarze noetycznym, duchowym i osobowym, o którym traktuje personalistyczna orientacja w psychologii (Straś-Romanowska, 2008).

Aspekt trzeci

Tożsamość osobista kształtuje się w odniesieniu do życia prywatnego, do funkcjonowania w domu a nie w pracy, do aktywności pozazawodowej. Tożsamość zawodowa jest skojarzona z działaniami i czynnościami związanymi z funkcjonowaniem w zawodzie, odniesieniami do pracy zawodowej oraz do problemów natury zawodowej. Ja w roli dotyczy związków jednostki z kreowaną rolą – postacią fikcyjną, sceniczną czy filmową, możliwości oddziaływania odgrywanej fikcyjnej postaci (roli) na poczucie tożsamości indywidualnej aktora, ewentualnego wpływu cech postaci fikcyjnej na doświadczanie własnej tożsamości i autodefinicję.

Problemy i pytania badań własnych

Kontekst dla przeprowadzonych badań stanowią koncepcje teoretyczne (teoria narracyjna i teoria fenomenologii społecznej) oraz dane z badań (zob. Kociuba, 1996; Mróz, 2008).

Osobom badanym postawione zostały dwa pytania. Pierwsze pytanie – *Kim jesteś?* – prowokuje do samoopisu (samowiedzy), wywołuje obrazy własnego Ja i wyzwala odpowiedź deklaratywną, typu *wiem, że jestem*.

Drugie pytanie, skierowane do badanych brzmiało: *Proszę opisać konkretną sytuację z własnego życia, w której doświadczył(a) Pan (Pani) poczucia tego, kim jest*. Pytanie to miało charakter bodźca narracyjnego i miało z założenia skłonić do opowiedzenia historii, snucia narracji. Odpowiedź w formie opowiadania byłaby uznana za przejaw tożsamości narracyjnej.

Sposób udzielania odpowiedzi przez osoby badane był całkowicie dowolny. Niektóre osoby preferowały pytanie pierwsze i udzielały na nie odpowiedzi, pomijając pytanie drugie. Inne osoby odpowiadały łącznie na pierwsze i drugie pytanie, we właściwy dla siebie sposób.

Pierwszy badany problem dotyczy różnych form doświadczania i przejawiania się tożsamości w grupie zawodowej aktorów. Czy rzeczywiście narracja jest formą

samopoznania? Czy w badanej grupie osób występuje tożsamość narracyjna? Czy pojawia się inna forma tożsamości, np. deklaratywna albo nienarracyjna? Czy w badanej grupie osób dominuje tożsamość deklaratywna czy narracyjna? Czy tożsamość narracyjna jest charakterystyczna dla grupy badanych aktorów?

Poprzez pierwszy problem badawczy testujemy teorię narracyjną, według której narracja jest formą poznawania świata i samopoznania.

Problem badawczy, podjęty w tych badaniach, ma nie tylko charakter ogólny, sformułowany na potrzeby teorii formalnej (konceptualnej), ale posiada także aplikacje empiryczne.

Rozpoczynamy od pojęć analitycznych (formalnych i teoretycznych) i próbujemy sprawdzić ich zakres w kontekście konkretnego substancjalnego zastosowania, tj. w przypadku naszych badań, testujemy przydatność teorii narracyjnej do badań nad tożsamością aktorów.

Drugim problemem badawczym jest badanie doświadczenia typu tożsamości, który charakterystyczny jest dla środowiska zawodowego aktorów. Czy dla badanej grupy charakterystyczna jest tożsamość narcystyczna, czyli skoncentrowanie na własnym Ja, samozwrotność, fiksacja na pytaniu *kim jestem?* Czy badaną grupę aktorów cechuje raczej (także) zdolność koncentracji na Nie-Ja, przekraczanie własnego Ja? Czy tożsamość badana w tej grupie ukazuje aspekt potwierdzania czy aspekt przekraczania własnego Ja? Czy sytuacja bycia aktorem, sytuacja ciągłej konfrontacji Ja–Nie-Ja sprzyja koncentracji na Ja czy na Nie-Ja, warunkuje tożsamość narcystyczną czy nienarcystyczną?

Sformułowanie drugiego pytania badawczego wynika z wcześniejszych badań własnych autorki oraz z badań Barbary Mróz nad osobowością wybitnych aktorów polskich.

Trzeci problem badawczy stanowią dwa subsystemy tożsamości i ich wzajemne relacje: tożsamość osobista (indywidualna) i tożsamość zawodowa aktorów. Czy rozwój tożsamości zawodowej jako rodzaju tożsamości społecznej jest poprzedzony fazą tożsamości indywidualnej? Czy w grupie zawodowej aktorów tożsamość zawodowa dominuje nad osobistą? Czy istnieją różnice w tym zakresie w grupie młodszych i starszych aktorów? Czy w grupie młodszych aktorów tożsamość osobista dominuje nad zawodową? Czy identyfikacja z postacią kreowaną przez aktora (nazwana w naszych badaniach tożsamością roli lub Ja w roli) wpływa na tożsamość indywidualną oraz tożsamość zawodową? Czy tożsamość roli ma wpływ na budowanie własnej tożsamości osobistej i zawodowej aktora? Czy tożsamość zawodowa jest istotnym elementem poczucia tożsamości aktorów?

Badania Mróz na temat wartości społecznych preferowanych przez wybitnych aktorów polskich potwierdzają tezę, iż zawód aktora daje szansę na zdobycie nie tylko tożsamości indywidualnej, ale także tożsamości psychospołecznej (co wydaje się być próbą empirycznej weryfikacji założeń psychospołecznej teorii rozwoju tożsamości E. Eriksona).

Wybór środowisk badawczych był podyktowany względami merytorycznymi i praktycznymi: wykonalnością badań oraz gotowością udziału w badaniach. Propozycję udziału w badaniach skierowano do kilku ośrodków teatralnych w Warszawie,

Łodzi i Lublina. Podkreślmy, to problem badawczy zdecydował o wyborze środowiska badawczego.

Analiza danych jakościowych

Podstawową metodą analizy danych była metoda jakościowej interpretacji wypowiedzi, uzupełniona ilościową klasyfikacją danych, zgodnie z aktualnym podejściem łącznego i komplementarnego stosowania technik jakościowych z ilościowymi w badaniach społecznych.

Po uzyskaniu od osób badanych materiału empirycznego w postaci wypowiedzi pisemnej – formie tekstu, przystąpiono do analizy danych poprzez ich kategoryzowanie. Jednostkami kategoryzacji były pojedyncze jednostki sensu, czyli fragmenty zdania, frazy, a nawet poszczególne słowa czy zwroty. Każda jednostka mogła być kodowana więcej niż jeden raz. Kody w naszej analizie przybrały formę zmiennych. W procesie analitycznym zastosowano formę kodowania otwartego. Kody wyłaniały się w wyniku sprawdzania i rozpatrywania danych, a nie były wyprowadzane z konkretnej teorii. Nasze interpretacje analityczne zostały poddane sprawdzeniu przez inne osoby, które wystąpiły w roli sędziów kompetentnych.

Proces analizy treści wypowiedzi osoby badanej rozpoczynał się każdorazowo od całościowego odczytania tekstu, a dopiero potem następowała analiza jego poszczególnych fragmentów.

Materiał badawczy został importowany jako plik tekstowy, na którym dodawano oznaczenia kodowe. W celu technicznego usprawnienia analizy podkreślano dziegięcioma różnymi kolorami odnośne fragmenty tekstu.

W celu zilustrowania przykładu analizy danych, zaprezentujemy poniżej wybrane wypowiedzi, zaklasyfikowane do określonych wymiarów tożsamości. Kolejność prezentowanych wymiarów tożsamości odzwierciedla częstotliwość odniesień badanej grupy do poszczególnych wymiarów. W wypowiedziach badanej grupy aktorów uzyskano największą liczbę odniesień zaklasyfikowanych do wymiaru tożsamości narcystycznej, najmniejsza zaś liczba dotyczyła wymiaru tożsamości nienarcystycznej.

TOŻSAMOŚĆ NARCYSTYCZNA

*Nie znam siebie,
Wydaje mi się, że nie znam siebie,
Marzę,
Mój problem,
Zapominam,
Poznam,
Wyobrażam sobie,
Myślę,*

*Boję się,
Miałem poczucie,
Uniemożliwia mi,
Mnie samej wydaje się,
Czy wytrzymałbym?
Panem siebie jestem tylko ja i tylko ode mnie zależy,
Mam za sobą,
Umiem się przyznać,
Nie mam twarzy.*

TOŻSAMOŚĆ DEKLARATYWNA

*Jestem dobrze wychowana,
Kulturalna,
Bardzo uczuciowa,
Nerwowa i kapryśna,
Dobrym słuchaczem,
Kontroluję się,
Targają mną skrajne emocje: od apatii do euforii,
Lubię pracę z młodymi aktorami,
Właściwie jestem plastykiem,
Z lat młodzieńczych pozostała mi wiara w ludzi, ufność,
Jestem silna, wytrwała, pogodna,
Bardzo ważne są dla mnie wszystkie tradycje rodzinne, święta,
Jestem osobą spokojną, dobrze zorganizowaną,
Posiadam przemożną wolę życia według własnych recept i własnego stylu,
Istnieją w moim życiu niespełnione pragnienia przyjaźni,
Jestem niezwykle przesądna.*

TOŻSAMOŚĆ NARCYSTYCZNA I TOŻSAMOŚĆ DEKLARATYWNA

*Jestem osobą bardzo wrażliwą,
Jestem zdecydowanie emocjonalna,
Jestem nerwusem,
Uważam siebie za pracowitego,
Jestem pesymistką,
Najlepiej czuję się z dala od ludzi,
Uczę się błyskawicznie,
Jestem zyczliwa i delikatna,
Nie wiem, czego tak naprawdę chcę,
Lubię być sama w domu,
Mam poczucie własnej siły i wiary w siebie.*

TOŻSAMOŚĆ NIENARRACYJNA

*Zawsze przecież w sytuacjach ekstremalnych jesteśmy sami,
Być może skomercjalizowany świat nie sprzyja bezinteresowności,
W każdym duecie trzeba dawać i to jest chyba podstawa duetu,
Poczucie i przestrzeganie podstawowych zasad moralnych jest konieczne i bardzo
obowiązujące,
Zwycięzanie własnej słabości powoduje nie tylko nowe spojrzenie na siebie, ale
dodaje pewności siebie w dalszym życiu,
Sam człowiek posiada w sobie ogromną moc, ogromne siły i jeśli nie będzie ich
„gimnastykował”, wyzwał, to nigdy nie domyśli się ich istnienia,
Jestem dusza indywidualną, żywą istotą wewnątrz tego ciała,
Trzeba teatr wymyślić od początku i repertuar, i plastykę, i muzykę,
Człowiek w swoim wnętrzu mieści potencjał i na tak, i na nie,
Życie poddaje nas różnym próbom.*

TOŻSAMOŚĆ NARRACYJNA

*Kiedys uległem wypadkowi w pracy, groziło mi kalectwo... Po pewnej zapaści psychicznej odbyłem poważną dyskusję z samym sobą i podjąłem decyzję, że jestem „Panem” siebie... Podjąłem leczenie.
Niedawno urodził się mój syn. Nauczyłem się od niego miłości.
Urodził mi się syn. Ten fakt zmienił wszystkie wartości w moim życiu.
Dzisiaj mogę powiedzieć, że kiedyś byłam „krakowianką” (na scenie i poza nią)...
Potem zaczęłam dostrzegać swoje odbicie w lustrze i coś mi się zaczęło nie zgadzać.
Zrozumiałam, że „ja” nie jestem przecież tylko „krakowianką”. Potem zaczęłam pytać: „Kim właściwie jestem?”
Kilka lat temu wyszłam za mąż. Po roku urodziłam dziecko... Postanowiłam odejść od męża, jak dziecko miało trzy lata.
Przyszła do teatru Pani w okularach i niebieskim płaszczu, uśmiechając się, jak psychoanalityk... Wzięłam tę ankietę i wypełniłem... a po wypełnieniu, pomyślałem sobie: porządny z ciebie chłop... Śmiałem się do białego rana.*

TOŻSAMOŚĆ ZAWODOWA

*Czy za owoce mojej pracy mogę w zamian wyciągać rękę po owoce pracy murarza?
Moją pracę nazywa się czasem twórczością.
Ograniczony sens tej pracy,
Teatr daje mi dużo zadowolenia.
Trafiłam na ten zawód.
Kocham prace w teatrze.*

*To przecież już 14 lat w zawodzie.
Aktorzy często wyrażają siebie i świat przez grę.
Aktor to jest pewien stan psychiczny, pewna gotowość do przyjęcia przez siebie
wrażania innych treści.
Aktor musi pewne rzeczy schować, przyjmować postawę dziecka, przeżywającego
świat. Jest to pewna umiejętność.
Jestem aktorem.
W filmie gram jak „natuszczyk”.
Mnie męczy występowanie na scenie.
My aktorzy,
W życiu aktora,
Choroba zawodowa aktorów polega właśnie na tym, że oceniają się przez pryzmat
tego, co dzieje się w ich życiu zawodowym.
Przez 15 lat intensywnego życia w zawodzie miałem świadomość bycia aktorem.
Nigdy nie przestanę się czuć tym, kim byłem w tym zawodzie.
Cena tego zawodu jest ogromna.
Przeżyłem w tym zawodzie fantastyczne chwile,
Kiedy aktor nie gra,
Nie potrafię nie czytać recenzji.
Dokonać w swoim zawodzie więcej, zagrać większe role, w lepszym teatrze, w lepszym
towarzystwie.
Czuję się zakleszczony w swoim zawodzie.
Czuję się trochę głupio jako aktor: mam trochę dumy, ale i wstydu.*

TOŻSAMOŚĆ RELACYJNA

*Po prostu lubię ludzi,
Wolałabym, żeby mnie lubili,
Bardzo kocham mojego małego synka,
Bardzo tęsknię do nieżyjącej już mamy.
Bardzo, bardzo ją kochałam. Brakuje mi jej w każdej chwili.
Mam córkę, którą bardzo kocham.
Patrząc na innych ludzi, widzę, ile złych rzeczy robią.
Jestem silnie związana z moją rodziną, zwłaszcza z matką i dwiema starszymi
siostrami.
Mam poczucie silnego wsparcia w rodzinie.
Wtedy dopiero czuję siebie, gdy robię coś, a ktoś to przyjmie, zaakceptuje, pochwali.
Jestem mężem, ojcem, synem, wnukiem.
Mam wielu przyjaciół i znajomych.*

TOŻSAMOŚĆ OSOBISTA

Są rzeczy, opinie, zdarzenia, które są tylko moje, jedyne, prawie święte.

Staram się być uczciwy, to znaczy nie aktor.

Myślę o zmianie zawodu.

Nie mam takiego poczucia, że jestem tylko aktorem. To znaczy nie odczuwam tego poza sceną. Prywatnie nie obnoszę swojej twarzy.

Doświadczam samego siebie na scenie. Dość nieczęsto.

Interesowałam się buddyjskim zenem. Od lat nie jem mięsa.

Nie utrzymuję bliskich kontaktów z aktorami.

TOŻSAMOŚĆ ROLI

Gdy grałem w sztuce Różewicza, poczułem się strasznie samotny.

Kiedy człowiek „lewituje” podczas grania roli, to coś irracjonalnego, jakaś dodatkowa inwencja.

Miałem momenty, kiedy przekroczyłem sam siebie.

Identyfikacja z zadaniem, z postacią jest atrakcyjna intelektualnie, ale później jest to ciężka praca.

Męczy mnie to stale zaangażowanie, granie co wieczór, po 50 razy.

Długi czas człowiek nie potrafi się oderwać od roli, posługujemy się jej chwytami, chodzi się z tym po ulicy.

Po zagraniu niektórych ról czuję się lepszy, np. po roli w „Dziadach”.

Samym sobą mogę powołać do życia, na tę chwilę, kiedy ma miejsce ów dziwny akt grania, kogoś innego, w kim tkwię ja sam, całkowicie takiej sytuacji świadomy: ja a jednak nie ja, ktoś inny, a jednak nie obcy, ponieważ ja.

Najczęściej role nie pozostawiają głębokiego śladu, a jedynie stanowią jakąś impresję życiową.

TOŻSAMOŚĆ NIENARCYSTYCZNA

Poznałem człowieka jako istotę ze swej natury dobrą.

Przez pracę rozumiem czynienie, które przynosi owoce, które można zaferować innymi.

Inni podobnie odczuwają świat.

Trudno mieć pretensje, gdy ich to nie zainteresuje.

Mam wątpliwości, czy mogę moją pracę, a ściślej jej owoce, z pełną uczciwością oferować innym.

Lubię kobiety, ich psychika jest bardzo ciekawa.

Ilościowe wyniki badań własnych zainteresowany czytelnik znajdzie w innej pracy autorki (Kociuba, 2013). W tym miejscu dokonamy ich krótkiej interpretacji.

Analiza ilościowa wyników badań własnych

W wypowiedziach osób badanych pojawiły się 1974 określenia z wyróżnionych 3 wymiarów tożsamości.

Wymiar NRN oznacza wymiar narcystyczny–relacyjny–nienarcystyczny. Wymiar DNN oznacza wymiar deklaracyjny–narracyjny–nienarracyjny. Wymiar ORZ oznacza wymiar osobisty–roli–zawodowy.

	Ogółem	Wymiar NRN	Wymiar DNN	Wymiar ORZ
Liczba elementów	1974	1147	577	250
Procent	100%	58%	29%	13%

Tabela 1: Struktura wymiarów tożsamości dla wszystkich badanych osób

Najwięcej, bo 1147 (58 proc. ogółu) analizowanych elementów wypowiedzi odnosiło się do pierwszego wymiaru: tożsamość narcystyczna–relacyjna–nienarcystyczna (NRN). 577 (29 proc.) odniesień dotyczyło wymiaru: tożsamość deklaracyjna–narracyjna–nienarracyjna (DNN) a najmniej wypowiedzi – 250 (13 proc.) to wypowiedzi z trzeciego wymiaru: tożsamość osobista–roli–zawodowa (ORZ).

Taki rozkład może wynikać z tego, że w skład wymiaru NRN wchodzi tożsamość narcystyczna rozumiana jako opowiadanie o sobie z użyciem czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej oraz zaimków *ja*, *moje*, *mnie*. Taki typ opowiadania o sobie cechuje większość osób, co doprowadziło prawdopodobnie do tak wysokiego odsetka wypowiedzi charakterystycznych dla tego wymiaru.

Jednakże nie wszyscy badani opisują siebie w powyższy sposób. Na przykład w jednym z opisów (osoba nr 62) znajdujemy 13 odniesień do tożsamości zawodowej, 10 – do narracyjnej, 4 – do nienarracyjnej, 4 – do nienarcystycznej i tylko 1 – do deklaracyjnej.

Łącznie młodszy aktorzy użyli w swoich opowieściach 615 wypowiedzi odnoszących się do 3 wymiarów, co stanowi 31 proc. wszystkich klasyfikowanych elementów. Taki odsetek wynika prawdopodobnie z tego, że wypowiedzi młodszych aktorów były krótsze, mniej rozbudowane niż w grupie aktorów starszych.

Czy taki wynik świadczy o tym, że młodszy aktorzy dysponują mniejszą samowiedzą, mają niższy poziom świadomości siebie i doświadczenia własnego Ja. Czy oznacza to brak konceptualizacji własnego doświadczenia w kategoriach tożsamości oraz czy ten brak wynika z niezdolności do takiej werbalizacji (konceptualizacji), czy po prostu z tego, że nie jest ona konieczna?

Sama struktura odpowiedzi jest nieco odmienna od struktury wszystkich badanych. Wymiar NRN to 320 elementów – 52 proc. ogółu młodych osób. Drugim wymiarem jest wymiar DNN – 248 wypowiedzi, co daje 40 proc. w grupie młodych aktorów. Najmniej licznie w swoich opowieściach grupa ta przejawiała wymiar ORZ – tylko 47 elementów, czyli 8 proc. wszystkich elementów wypowiedzi.

Typową strukturą manifestującą się w odpowiedziach było połączenie tożsamości narcystycznej z tożsamością deklaratywną. Najczęstszym typem wypowiedzi w grupie młodszych aktorów okazało się łączenie odniesienia do tych dwóch wymiarów tożsamości.

Starsi aktorzy mają strukturę wypowiedzi bardziej zbliżoną do przeciętnej. Łącznie w rozmowach z nimi wyróżniono 1359 elementów. Być może tak duża liczba tych elementów wypowiedzi wpłynęła na kształt struktury tożsamości wszystkich osób badanych, co spowodowało podobieństwo tych struktur. W wymiarze NRN doświadczeni aktorzy użyli 827 wypowiedzi, co stanowi 61 proc. wszystkich elementów wypowiedzi. W drugim wymiarze DNN wyróżniono 329 elementów (24 proc.). Najmniej licznie reprezentowany jest wymiar ORZ – 203 elementy (15 proc.).

Porównując struktury tożsamości młodszych aktorów do struktury tożsamości wszystkich badanych, można zauważyć, że układ ważności wymiarów jest taki sam. Dla obu badanych grup wymiar NRN jest najważniejszym wymiarem, a wymiar ORZ – najmniej ważnym.

Procentowy udział elementów różni się jednak dość znacznie. Młodszy aktorzy mieli w swoich wypowiedziach 6 proc. mniej elementów charakterystycznych dla wymiaru NRN niż cała grupa badanych i 9 proc. mniej niż starsi aktorzy.

W drugim wymiarze DNN te różnice są jeszcze większe. Oznacza to, że w odpowiedziach młodszych aktorów znalazło się znacząco więcej wypowiedzi zaklasyfikowanych do wymiaru tożsamości deklaratywnej, niż to miało miejsce w grupie starszych aktorów. Młodzi aktorzy częściej doświadczają siebie w postaci samowiedzy i opisu, w formie udzielania informacji o sobie, często przez pryzmat określeń przymiotnikowych. Jest to, jak się wydaje, konwencjonalny (banalny) sposób opisu siebie.

Ostatni wymiar to ORZ – w odpowiedziach mniej doświadczonych aktorów 8 proc. elementów wypowiedzi należało do tego wymiaru, czyli 5 proc. mniej niż w wypadku wszystkich badanych i 7 proc. mniej niż w wypadku starszych aktorów. Można zatem powiedzieć, że struktury wymiarów tożsamości ogólnie są do siebie podobne, ale ich szczegółowa analiza pokazuje znaczne różnice.

Podobieństwo między strukturami tożsamości wszystkich badanych i aktorów starszych tłumaczy aż 61 procentowy wpływ ich wypowiedzi na wyniki całości.

Analiza struktury poszczególnych wymiarów tożsamości

WYMIAR PIERWSZY: TOŻSAMOŚĆ NARCYSTYCZNA–RELACYJNA–NIENARCYSTYCZNA

	Ogółem	Narcystyczna	Relacyjna	Nienarcystyczna
Liczba elementów	1147	1067	69	11
Procent	100%	93%	6%	1%

Tabela 2: Struktura wymiaru tożsamości NRN dla wszystkich badanych osób

Wymiar NRN ujawnił się w 1147 elementach wypowiedzi. Zdecydowaną większość, bo 93 proc. wypowiedzi zaklasyfikowano jako tożsamość narcystyczną. Tożsamości relacyjna (69 elementów i 6 proc.) oraz nienarcystyczna (11 elementów i 1 proc.) stanowiły mały odsetek. Ponieważ tożsamość narcystyczna manifestuje się w opowiadaniu o sobie przy użyciu czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej oraz zaimków *ja, moje, mnie*, można założyć, że przyjęcie takich wskaźników mogło wpłynąć na tak liczne występowanie elementów.

Struktura tożsamości NRN młodych aktorów jest bardzo podobna do struktury całej grupy badanych. Najczęściej występuje tożsamość narcystyczna – 302 elementy (94 proc.). Pozostałe dwie tożsamości, czyli relacyjna i nienarcystyczna, występowały sporadycznie a ich łączny udział to 6 proc. ogółu wszystkich elementów.

Struktura wymiaru NRN dla starszych aktorów przedstawia się podobnie w porównaniu do całej grupy i do grupy młodszych aktorów. W tej grupie najwięcej elementów wskazuje na posiadanie tożsamości narcystycznej (765 elementów, 92 proc. odpowiedzi).

Ten wynik można interpretować w kategoriach większej dojrzałości osobowościowej (np. wyższego etapu rozwoju tożsamości psychospołecznej według Eriksona), która polega na przesunięciu koncentracji z własnego Ja na obiekty spoza Ja, zainteresowaniu budowaniem więzi społecznych, trosce o relacje interpersonalne.

Na drugim miejscu występuje tożsamość relacyjna (54 elementy i 7 proc. odpowiedzi w tej grupie). Marginalnie, bo tylko 8 elementów i 1 proc. odpowiedzi, występuje osobowość nienarcystyczna.

Podsumowując można stwierdzić, że NRN, najczęściej występujący w wypowiedziach wymiar tożsamości, ma strukturę dość jednolitą. Główną składową jest tożsamość narcystyczna, marginalnie natomiast występują tożsamość relacyjna i nienarcystyczna. Pod względem struktury wymiar ten jest podobny w grupie młodych i starych aktorów.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że łączna liczba elementów w grupie starszych aktorów to 827, a w grupie młodszych 320, co daje proporcje 2 do 1. Wynikać to może z bardziej rozbudowanych wypowiedzi osób starszych, z ich większego doświadczenia zawodowego, a także większej świadomości siebie, czy wreszcie silniejszej konieczności koncentracji na własnym Ja z racji wykonywanego zawodu.

WYMIAR DRUGI: TOŻSAMOŚĆ DEKLARATYWNA–NARRACYJNA–NIENARRACYJNA

	Ogółem	Deklaratywna	Narracyjna	Nienarracyjna
Liczba elementów	577	352	22	203
Procent	100%	61%	4%	35%

Tabela 3: Struktura wymiaru tożsamości DNN dla wszystkich badanych osób

W wymiarze DNN znalazło się 577 elementów. Na wymiar ten składa się tożsamość deklaratywna, która manifestuje się w ponad połowie wszystkich elementów – 352, czyli 61 proc. Co trzeci element wskazywał na występowanie tożsamości nienarracyjnej (203 elementy, 35 proc.). Natomiast tożsamość narracyjna występowała marginalnie – tylko 22 elementy (4 proc.).

Bardzo podobnie do wyników uzyskanych w całej grupie badanych prezentują się wyniki w grupie młodszych aktorów. Najczęściej w ich wypowiedziach można było zauważyć elementy wskazujące na występowanie tożsamości deklaratywnej (159, 64 proc.); 85 elementów (34 proc.) wskazywało na tożsamość nienarracyjną, a tylko 4, czyli 2 proc. – na narracyjną. Są to zatem wyniki analogiczne do uzyskanych przez wszystkich badanych.

Wyniki te pokazują, iż narracja jako struktura samorozumienia, samoopisu i sposobu doświadczania własnego Ja nie jest powszechną ani dominującą formą samopoznania wśród badanych.

W grupie starszych aktorów najwięcej elementów (193 z 329, czyli 59 proc.), wskazuje na tożsamość deklaratywną. Drugą co do częstości występowania jest tożsamość nienarracyjna (118, czyli 36 proc.). Natomiast najmniej licznie reprezentowana jest tożsamość narracyjna (18, czyli 5 proc.). Struktura tego wymiaru w tej grupie bardzo przypomina wyniki dla wszystkich osób badanych.

Wyniki młodszej i starszej grupy niewiele różnią się od siebie. Liczba elementów w obu grupach jest bardziej zbliżona niż w wypadku wymiaru NRN: z 577 elementów wyróżnionych w całej grupie, 329 (57 proc.) pojawiło się w odpowiedziach starszych aktorów, a 248 (43 proc.) w młodszej grupie.

Opisując wyniki analizy ilościowej warto zwrócić uwagę na znaczną przewagę elementów wskazujących na tożsamość narracyjną. Stosunek tych elementów jest 1 do 9 z korzyścią dla starszej grupy. Jako że wskaźnikami tej tożsamości były wypowiedzi o strukturze fabuły, historii, można wnioskować, że багаż doświadczeń, przywiązanie do roli i częste występowanie na scenie sprawiły, że aktorzy starsi mogli w swych wypowiedziach stosować sposób prezentacji scenicznej.

W odniesieniu do pierwszego aspektu naszych badań należy podkreślić, iż w świetle wyników tych badań teza o narracyjnym charakterze definiowania własnego Ja jest trudna do utrzymania. Okazuje się, że narracyjna forma samorozumienia nie jest powszechna. W sytuacji społecznego autodefiniowania samego siebie bardziej dostępny okazuje się być kod werbalny, charakterystyczny dla paradygmatycznego typu myślenia o sobie, a nie typ narracyjny (doświadczeniowo-przeżyciowy). W autoprezentacji przeważa kod logiczno-werbalny a nie kod przeżyciowy, a zatem doświadczanie własnej tożsamości odbywa się w sposób deklaratywny, w postaci samowiedzy jawnej, świadomej, dyskursywnej. Osoby badane chcą zaznaczyć, że posiadają znajomość siebie, mają wiedzę o sobie, potrafią ją zwerbalizować, są świadome własnych cech, dysponują wiedzą na swój temat, która jest dla nich obiektywna i jawna.

Ponadto w świetle naszych badań można wnioskować, że tożsamość może być też doświadczana na sposób nienarracyjny, tzn. może okazać się trudna, a nawet

niemożliwa do ujęcia w słowa czy przedstawienia w formie opowiadania, trudna do zwerbalizowania, a nawet niedostępna świadomości. Cechować ją może niezdolność do fabularyzowania faktów z własnego życia. Wyrażać się zatem może łatwiej w kodzie doświadczeniowym i obrazowym.

WYMIAR TRZECI : TOŻSAMOŚĆ OSOBISTA–ROLI–ZAWODOWA

	Ogółem	Osobista	Roli	Zawodowa
Liczba elementów	250	21	43	186
Procent	100%	8%	17%	75%

Tabela 4: Struktura wymiaru tożsamości ORZ dla wszystkich badanych osób

Wymiar ORZ jest najmniej licznie reprezentowany w wypowiedziach aktorów. Łączna liczba elementów to 250, z czego aż 75 proc. (186) wskazuje na tożsamość zawodową. Jako druga występuje tożsamość roli, o której świadczy 17 proc. (43) wypowiedzi. Najmniej licznie ujawniła się tożsamość osobista 8 proc. (21 elementów).

Tożsamość osobista (Ja prywatne) przejawia się często w tej grupie zawodowej w kategoriach tożsamości zawodowej. Indywidualne doświadczenie poczucia własnego Ja wyraża się poprzez identyfikację z rolą społeczną, głównie z rolą zawodową.

Młodszy aktorzy w swoich wypowiedziach najczęściej używali odniesień do pracy, grupy zawodowej aktorów (tożsamość zawodowa 32 elementy, 74 proc.). Jako druga ujawniła się u nich tożsamość osobista, czyli nawiązania do Ja prywatnego (8, 17 proc.). Najmniej wypowiedzi wskazywało na tożsamość roli, bo tylko 4 elementy (9 proc.). Warto zwrócić uwagę, że ogólnie wypowiedzi młodych aktorów były ubogie w elementy z tego wymiaru, było ich tylko 47.

Struktura wymiaru ORZ w grupie starszych aktorów jest bardzo podobna do struktury uzyskanej dla całej badanej grupy aktorów. Najczęściej występuje tożsamość zawodowa (151 elementów, 75 proc.), jako druga – tożsamość roli (39, czyli 19 proc.) a najrzadziej – tożsamość osobista (13, czyli 6 proc.). Podobieństwo wyników uzyskanych w tej grupie do całości badanych osób można tłumaczyć tym, że w wypowiedziach starszych aktorów pojawiły się aż 203 elementy z 250 uzyskanych w całej grupie.

Wymiar ORZ w przeważającej większości ujawnił się w grupie starszych aktorów: 203 z 250 elementów pojawiły się w ich wypowiedziach. Ta ogromna dysproporcja pomiędzy grupami, wynika zapewne z większych doświadczeń zawodowych, ale też z odmiennej w obu grupach skali ważności zawodu i różnego stopnia identyfikacji z rolą zawodową. Młodszy aktorzy, prawdopodobnie w wyniku mniejszej liczby zagranich ról, odwoływali się do tego wymiaru znacznie rzadziej. Proporcja wypowiedzi wynosi 1 do 5 na korzyść starszych aktorów.

Warto również zauważyć różnice w samych strukturach poszczególnych grup. Niekwestionowany prymat wiedzie tożsamość roli zawodowej. Jednakże młodszy aktorzy jako drugą ujawniali tożsamość osobistą, w przeciwieństwie do starszych aktorów, którzy częściej prezentowali tożsamość roli. Prawdopodobne wytłumaczenie tego stanu rzeczy jest takie samo jak powyższe. Młodzi aktorzy, nie mając tylu doświadczeń zawodowych, mówili więcej o sobie, a nie o własnej pracy. Natomiast starsi aktorzy, pomijali prywatne aspekty własnego Ja, koncentrując się raczej na identyfikacji z zawodową rolą aktora. Starsi aktorzy w mniejszym stopniu ujawniali własną tożsamość osobistą, inaczej mówiąc, ich tożsamość osobista ujawniała się poprzez tożsamość zawodową.

Analizując wyniki uzyskane w tym wymiarze należy podkreślić, iż identyfikacja zawodowa jest równie ważna w grupach młodszych i starszych aktorów. Zarówno młodzi, jak i starsi aktorzy doświadczają poczucia własnego Ja przez pryzmat odniesień zawodowych. Jednakże szczegółowa analiza wyników struktury tego wymiaru tożsamości wskazuje na różnice między porównywanymi grupami. Na drugim miejscu (po tożsamości zawodowej), co do liczby odniesień w grupie aktorów młodszych znajduje się tożsamość osobista, czyli odniesienia do Ja prywatnego. U aktorów starszych z kolei na drugim miejscu plasuje się tożsamość roli, czyli ważne są odniesienia do kreowanych postaci. Identyfikacja z rolą – postacią odtwarzaną przez aktora – znacząco wpływa na tożsamościotwórcze doświadczenia indywidualne (u starszych aktorów). Kreacja aktorska i utożsamienie się z odgrywaną rolą rzutuje na percepcję i opis własnego Ja.

Podsumujmy wyniki badań, ze względu na kryterium występowania poszczególnych typów tożsamości, dla wszystkich osób badanych.

Tożsamość	Liczba elementów	Procent
Narcystyczna	1067	54%
Deklaratywna	352	18%
Nienarracyjna	203	10%
Zawodowa	186	9%
Relacyjna	69	4%
Roli	43	2%
Narracyjna	22	1%
Osobista	21	1%
Nienarcystyczna	11	ok. 1%
Ogółem	1974	100%

Tabela 5: Występowanie poszczególnych tożsamości dla wszystkich badanych

Spośród wszystkich analizowanych w badanej grupie tożsamości najczęściej występujące tożsamości to: narcystyczna, deklaratywna, nienarracyjna i zawodowa. Warto nadmienić, że tożsamość narcystyczna stanowi ponad połowę elementów. Pozostałe

tożsamości, czyli relacyjna, roli, narracyjna, osobista i nienarcystyczna, stanowią niewielki odsetek wszystkich wypowiedzi osób badanych.

Wśród tożsamości wyróżnionych na podstawie wypowiedzi młodych aktorów najczęściej występuje tożsamość narcystyczna (49 proc.), następnie tożsamość deklaratywna (26 proc.) oraz nienarracyjna (14 proc.).

Pozostałe tożsamości stanowią znikomy odsetek w wypowiedziach tej grupy badanych. Warto zwrócić uwagę, że w wypadku wszystkich badanych dużo wyższą pozycję zajmuje tożsamość osobista. Najrzadziej występuje tożsamość roli, narracyjna i nienarcystyczna.

Kreowanie postaci nie wpływa na poczucie tożsamości młodszych aktorów. Tożsamość roli należy do najrzadziej występujących wymiarów tożsamości w grupie młodszych aktorów.

Starsi respondenci, podobnie jak wszyscy badani oraz grupa młodszych aktorów, najczęściej przejawiali w swoich wypowiedziach tożsamość narcystyczną. Drugą najczęściej występującą w tej grupie tożsamością była tożsamość deklaratywna. Trzecią – tożsamość zawodowa, co różniło tę grupę zarówno od ogółu badanych, jak i od młodszych aktorów.

Warto też zwrócić uwagę na to, że tożsamość roli plasuje się wyżej niż w grupie poprzedniej, tożsamość osobista zaś zajmuje niską pozycję i w tym zestawieniu jest przedostatnia.

W obu grupach tożsamość nienarcystyczna jest najrzadziej ujawnianą przez aktorów.

Dyskusja wyników

Na podstawie analizy wyników badań można wysnuć wniosek, że w badanej grupie osób widoczne są zarówno zasadnicze podobieństwa w zakresie doświadczenia własnej tożsamości, jak i znaczne różnice w tym zakresie.

Podobieństwa polegają na tym, iż zarówno w grupie młodszych i starszych aktorów najczęściej ujawniane są tożsamości narcystyczna i deklaratywna, a najrzadziej nienarcystyczna. Badania ujawniły podobieństwa obu grup w zakresie znaczenia tych trzech wyżej wymienionych wymiarów. Zarówno w grupie młodszych aktorów, jak i starszych na pierwszym miejscu znalazły się wymiary: narcystyczny i deklaratywny, a na ostatnim miejscu – wymiar nienarcystyczny.

W obu grupach odmienny jest natomiast układ struktury pozostałych wymiarów tożsamości. Pozostałe wymiary tożsamości różnicują grupy, co wskazuje na to, że wiek oraz doświadczenie zawodowe są zmiennymi wpływającymi na sposób opisu samego siebie przez pryzmat tożsamości.

Badanie wskazuje na zasadnicze podobieństwo doświadczenia własnej tożsamości środowiska zawodowego badanych aktorów polskich. Psychologiczne poczucie tożsamości aktorów, tak młodszych, jak i starszych, budowane jest w oparciu o odniesienia do własnej osoby i składa się z elementów samowiedzy. Analogicznie najmniej

tożsamościotwórcze okazują się w badanym środowisku odniesienia do Nie-Ja (np. do innych osób). Najmniej ważne dla poczucia własnej tożsamości wydają się być odniesienia do wartości i spraw spoza Ja. Wynik ten można zinterpretować także w świetle dominującego w naszej kulturze indywidualizmu oraz tzw. Ja niezależnego (a nie Ja współzależnego, jak to ma miejsce w kulturach kolektywistycznych).

Zastanówmy się, czy te podobieństwa struktury wymiarów tożsamości aktorów są psychologicznym obrazem/odbiciem dominujących w kulturze tendencji i w jakim stopniu kształtują się one pod wpływem czynników społeczno-kulturowych (doświadczenia zawodowego, funkcjonowania w grupie, specyficznej aktywności twórczej, kontaktu z dziedzictwem kulturowym i z językiem), a w jakim są wynikiem indywidualnych determinantów. Ludzie w różnym stopniu podlegają oddziaływaniu determinant społeczno-kulturowych (zjawiska te należą do dziedziny zmienności indywidualnej).

Odnosnie do drugiego aspektu badań należy zaznaczyć, że podobne do naszych wyników, które wskazują na znaczną liczbę wypowiedzi świadczących o tożsamości narcystycznej, uzyskała w swoich badaniach polskich aktorów Barbara Mróz. Na podstawie badań tej autorki można wnioskować, że młodsi stażem aktorzy i studenci szkół teatralnych dokonują wyborów świadczących o koncentracji na własnej osobie oraz przedkładają wartości osobiste ponad wartości społeczne. Natomiast wybitni i starsi stażem polscy aktorzy częściej preferują wartości społeczne, a nie osobiste.

Aksjologiczna postawa jest „elementem znacząco różnicującym aktorów” (Mróz, 2008; 69, 220–223). Badania Barbary Mróz pokazują ewolucję wartości oraz poczucia sensu życia wraz ze stażem pracy aktora. Autorka w swoich badaniach udowadnia, że aktorzy i studenci szkół teatralnych, którzy cechują się obniżonym poziomem sensu życia, wybierają częściej w kwestionariuszach psychologicznych wartości osobiste, a nie tzw. wartości społeczne oraz są osobami skoncentrowanymi na sobie.

Przeprowadzona przez Mróz analiza wyników badania hierarchii wartości aktorów wskazuje, że „najbardziej liczą się wartości osobiste, mające charakter intrapersonalny”, takie jak: dojrzała miłość, szacunek dla siebie i uczciwość – w grupie kobiet oraz podobnie u mężczyzn: dojrzała miłość, uczciwość i odwaga (Mróz, 2008; 152–153).

Różne grupy wiekowe w podobnym stopniu odrzucają tzw. wartości społeczne oraz wartości moralne, np. grzeczność, posłuszeństwo, uczynność, a także opanowanie oraz wygodne życie, równość ludzi, przyjemność życia, bezpieczeństwo narodowe czy uznanie społeczne; wewnętrzny spokój jest ceniony bardziej niż pokój na świecie; wolność osobista jest ważniejsza dla badanej grupy niż bezpieczeństwo narodowe.

Systemy wartości aktorów, badane w różnych grupach, były „bardzo zbliżone do siebie, co świadczy o dużej spójności międzygeneracyjnej artystów pod względem preferencji wartości” (Mróz, 2008; 147), oraz ogólnej spójności tej grupy zawodowej, a może nawet o jej elitaryzmie.

Porównywane grupy młodszych i starszych aktorów różnią się od siebie w sześciu (na dziewięć) wymiarach, a tylko w trzech wymiarach są do siebie podobne. Czy zatem więcej jest różnic niż podobieństw między grupami? Różnice między grupami występują od trzeciego wymiaru, tj. wymiaru położonego na trzecim miejscu pod

względem liczebności i ważności odniesień tożsamościowych. Różnice między badanymi grupami wydają się odnosić do mniej charakterystycznych (może do mniej istotnych) opisów tożsamości. Różnice między grupami aktorów młodszych i starszych mogą być zdeterminowane wiekiem oraz doświadczeniem zawodowym, ale też uwarunkowane zakresem, stopniem intensywności i wpływem odmiennych trendów współczesnej kultury. Nie bez znaczenia dla wyników pozostają też różnice indywidualne między ludźmi, niezależnie od wieku i życiowego/zawodowego doświadczenia. Ta zmiennność indywidualna (tj. właśnie zmienna wieku i doświadczenia zawodowego) może mieć większy wpływ na rozkład wyników w sześciu wymiarach tożsamości niż zmienność kulturowa, tj. kulturowy system znaczeń.

W grupie starszych aktorów wysoką pozycję zajmuje identyfikacja z zawodem a. Pytania zadawane osobom badanym sprowokowały osoby z grupy starszych aktorów do udzielania odpowiedzi odnoszących się do zawodu. Badania pokazują, że jednostki doświadczają siebie poprzez odniesienia do swej społecznej, zawodowej roli. Tożsamość jednostkowa wyrażana jest przez pryzmat tożsamości zawodowej. Ja zawodowe tych osób wydaje się być ważniejsze od ich Ja prywatnego, co więcej – Ja osobiste wyraża się i definiuje poprzez Ja zawodowe.

Wyniki świadczące o wysokiej randze tożsamości zawodowej w grupie starszych aktorów mogą być zinterpretowane w świetle np. socjologicznych teorii społecznych światów. Polscy aktorzy starszego pokolenia tworzą swoisty świat społeczny, odrębną podgrupę zawodową, identyfikującą się z zawodowo wykonywaną rolą społeczną, traktujących swoje działania w kategoriach pracy, dążenia do celu, samodyscypliny a także w kategoriach oczekiwań społecznych i kodeksów moralnych. Interpretację tę potwierdza dodatkowo kolejny wynik, uzyskany przez tę grupę w wymiarze tożsamości osobistej. Tożsamość osobista w tej grupie aktorów uplasowała się na przedostatniej pozycji. Znaczenie tożsamości osobistej dla starszych aktorów wydaje się być znikome (w porównaniu z tożsamością zawodową, znajdującą się na pozycji trzeciej, a także w porównaniu z grupą aktorów młodszych).

Nieco inaczej jest u młodszych aktorów. Ich tożsamość jednostkowa kształtowana jest przez odniesienia do ról rodzinnych i czynności domowych, a nie przez odniesienia do Ja w pracy. Obserwuje się w tej grupie dystans do ról i tożsamości zawodowej. Jednostki z młodszej grupy identyfikują swoje Ja z życiem prywatnym a nie zawodowym. Aktor jako społeczny świat może zaniknąć, w związku z prywatnością i urynkowaniem zawodu aktorskiego. Przestanie być postrzegany jako powołanie oraz praca, stanie się stylem życia, sferą samorealizacji.

W grupie starszych aktorów wyższą pozycję niż w grupie młodszych zajmuje tożsamość roli, co świadczy o tym, iż kreowane przez nich fikcyjne postaci mają wpływ na ich sposób doświadczania siebie.

W świetle uzyskanych wyników słuszne wydaje się przekonanie, że nie tylko wiek i doświadczenie zawodowe różnicują sposób doświadczania własnej tożsamości przez osoby badane. Należy dostrzegać także wpływy czynników społeczno-kulturowych, np. oddziaływanie kultury indywidualizmu: starsi aktorzy pojmują zawód jako pracę, młodzi jako sposób bycia sobą.

Podobieństwo między obu grupami w zakresie podobnej ważności trzech wymiarów wskazuje na pewną specyfikę, swoistość i stabilność tej grupy zawodowej.

Ponadto wynik badania ujawnia, że najczęściej występują tożsamość narcystyczna i deklaratywna, a najrzadziej nienarcystyczna. Taki układ struktury tożsamości dla aktorów może świadczyć o tym, że grupę tę charakteryzuje tożsamość indywidualistyczna (Ja niezależne), typowa dla naszej strefy kulturowej. Tym samym okazuje się, że poprzez badanie indywidualnych wzorów tożsamościowych odkrywamy neurokulturowe (a nie tylko grupowe i socjokulturowe) wzory tożsamości.

Podobieństwa między grupami są ponad dwukrotnie większe niż występujące między nimi różnice. Podobieństwa dotyczą trzech wymiarów, czyli łącznie wyjaśniają ponad 70 proc. wszystkich wypowiedzi, natomiast różnice dotyczą pozostałych wymiarów tożsamości, stanowiących łącznie zaledwie 29,5 proc. wypowiedzi. A zatem takie zmienne jak wiek i doświadczenie zawodowe wyjaśniają (różnicują) zaledwie ok. 30 proc. wyników, natomiast ponad 70 proc. zmienności wyników jest związana bądź ze specyfiką grupy zawodowej aktorów, bądź może być tłumaczona wpływem dominujących determinant kulturowych, rzutujących na postrzeganie siebie przez jednostki w terminach indywidualistycznych kategorii.

Fakt kategoryzowania własnej tożsamości w terminach indywidualistycznych potwierdza charakterystyczną dla naszych czasów „narcystyczną osobowość” (Lasch, 2000). Czy wyniki naszych badań mogą wskazywać na indywidualistyczny typ tożsamości kulturowej?

Na przykładzie badania tożsamości aktorów można stwierdzić, iż jednakowo brzmiąca instrukcja dla wszystkich osób badanych może implikować różne nastawienia autonarracyjne: wymienienie własnych cech, wyliczenie czynności, identyfikowanie się z wartościami (tożsamość abstrakcyjna), wymienienie różnych zdarzeń życiowych bez snucia wątku, czy wreszcie ułożenie opowiadania spójnego z całością życia.

Czy tylko narracyjna tożsamość zapewnia integrację wewnętrzną i dojrzałość osobowości? Czy narracja jest prymarną jednostką ludzkiego samorozumienia a nawet podstawową naturą ludzkiego doświadczenia? Czy narracja jest archetypem?

Jest raczej wytworem kulturowym, strukturą symboliczną, rozbudowaną metaforą. Natura ludzkiego doświadczenia, jak też poczucie tożsamości jednostki, nie wydają się być złożone wyłącznie z narracji. Nie każdy z nas wybiera narracyjną formę samorozumienia, wybór ten może być podyktowany pewnym dostępnym schematem kulturowym, który skłania jednostkę do opowieści i fabularyzacji faktów z własnego życia.

Bibliografia

- Babbie, E. 2007. *Badania społeczne w praktyce*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartosz, B. 1995. *Perspektywa hermeneutyczna w psychologii*. W: Straś-Romanowska, M. (red.), *Na tropach psychologii jako nauki humanistycznej*. Warszawa: PWN, s. 49–67.

- Bartosch, B. 2004. *Ludzie chcą opowiedzieć swoją historię: konstruowanie rzeczywistości w narracji (przez pryzmat doświadczeń autobiograficznych)*. W: Dryll, E., A. Cierpka (red.), *Narracja. Koncepcje i badania psychologiczne*. Warszawa: Wydawnictwa Instytutu Psychologii PAN, s. 227–240.
- Bruner, J.S. 1992. *Życie jako narracja*. „Kwartalnik Pedagogiczny”, 2, s. 27–41.
- Budziszewska, M., E. Dryll. 2008. *Poczucie dorosłości a opowieść o własnych rodzicach. Badanie z wykorzystaniem strukturalnej analizy tekstu*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 189–209.
- Cierpka, A. 2000. *Metody analizy narracji w badaniach psychologicznych*. W: Straś-Romanowska, M. (red.), *Metody jakościowe w psychologii współczesnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 129–139.
- Cierpka, A. 2008. *Narracyjna tożsamość jednostki a funkcjonowanie systemu rodzinnego*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 379–396.
- Denzin, N.K. 1990. *Reinterpretacja metody biograficznej w socjologii. Znaczenie a metoda w analizie biograficznej*. Tłum. N. Nowakowska. W: Włodarek, J., M. Ziółkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*. Warszawa: PWN.
- Denzin, N.K., Y. Lincoln. 2009. *Metody badań jakościowych*. T. 1. Tłum. K. Podemski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dryll, E. 2005. *Semantyczna analiza narracji – metoda łącząca walory podejścia jakościowego i ilościowego*. W: Chmielnicka-Kuter, E., M. Puchalska-Wasył, P. Oleś (red.), *Polifonia osobowości. Aktualne problemy psychologii narracji*. Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 205–225.
- Glaser, B.G., A.L. Strauss. 2009. *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*. Tłum. M. Gorzko. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Hermans, H., E. Hermans-Jansen. 2000. *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*. Tłum. P. Oleś. Warszawa: Pracownia Testów Psychologicznych PTP.
- Iskra, J. 2002. *Jakościowa analiza zdarzeń życiowych*. W: Straś-Romanowska, M. (red.), *Szkice psychologiczne*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 147–159.
- Jastrzębska, J., E. Dryll. 2008. *Autonarracja osób o różnych stylach przywiązania. Wybrane techniki formalnej analizy tekstu*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 133–153.
- Każmierska, K. 1996. *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*. W: Czyżewski, M., P. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek (red.), *Biografia a tożsamość narodowa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 35–44.
- Kociuba, J. 1996. *Tożsamość aktora*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Kociuba, J. 2013. *Analityczne ujęcie danych jakościowych. Badanie poczucia tożsamości aktorów*. Lublin: Episteme.
- Lasch, Ch. 2001. *Narcystyczna osobowość naszych czasów*. Tłum. M. Szuster. „Res Publica”, 1.

- L'Ecuyer, R. 1990. *Méthodologie de l'analyse développementale de contenu. Méthode GPS et Concept de Soi*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- McAdams, D.P. 1985. *The "Imago". A key narrative component of identity*. W: Shaver, P. (red.), *Self, Situations and Social Behaviour*. "Review of Personality and Social Psychology", 6. London: Sage Publications, s. 115–141.
- Mróz, B. 2008. *Osobowość wybitnych aktorów polskich. Studium różnic międzygeneracyjnych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Oleś, P.K. 2008. *Autonarracyjna aktywność człowieka*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 37–52.
- Ricoeur, P. 1992. *Filozofia osoby*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT.
- Straś-Romanowska, M. 2008. *Psychologiczne badania narracyjne jako badania jakościowe i ich antropologiczne zaplecze*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 57–129.
- Schütz, A. 2008. *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*. Tłum. B. Jabłońska. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Uchnast, Z. 1993 *Metodologiczne problemy w psychologii humanistycznej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Psychologiczne”, 9, s. 59–74.
- Uchnast, Z. 1997. *Ku koncepcji selfu w psychologii zdarzeń życiowych*. W: Oleś, P. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii osobowości*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, s. 271–281.
- Waligórska, A., E. Dryll. 2008. *Rola narracji w odbiorze obrazu*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wilkoń, A. 2002. *Spójność i struktura tekstu*. Kraków: Universitas.
- Żurko, M. 2004. *Rekonstrukcja poczucia tożsamości na podstawie narracji. Propozycje interpretacji tekstu autobiograficznego*. W: Dryll, E., A. Cierpka (red.), *Narracja. Koncepcje i badania psychologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- Żurko, M. 2008. *Wybrane metody analizy i interpretacji narracji autobiograficznej w ujęciu hermeneutycznym*. W: Janusz, B., K. Gdowska, B. De Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 105–117.

Część II:
Z historii kina
animowanego,
dźwiękowego i teatru
amatorskiego.
W kręgu semiotyki
filmu i teatru

Kondycja polskiej kinematografii dźwiękowej w dwudziestoleciu międzywojennym w latach 1929–1939

Jarosław Królikowski
Uniwersytet Warszawski

Dla sprawy wprowadzenia dźwięku do warszawskich, a potem również pozostałych polskich kin, przełomowy miał okazać się sezon 1929/1930. Wówczas to stołeczni właściciele kin, skuszeni wizją zysków, podjęli decyzję, że film dźwiękowy będzie podstawą programu nadchodzącego sezonu. Wyzwanie to, odważne w założeniach, okazało się pod każdym względem karkołomne. Po pierwsze cena aparatury umożliwiającej projekcje dźwiękowe była zaporowa. Za wyposażenie kina w odpowiedni sprzęt amerykańska firma Western Electric, która na pewien czas zmonopolizowała polski rynek, życzyła sobie 100 000 złotych (zob. Toeplitz, 1988: 114). Sytuacji nie zmieniło znacząco pojawienie się konkurencyjnej, niemieckiej firmy Tobis Klang – koszt aparatury w dalszym ciągu przekraczał możliwości mniejszych kin. Wywołało to rozdźwięk w branży i opór ze strony kiniarzy. Kina w Łodzi namawiały do bojkotu filmu dźwiękowego, a prezes Polskiego Związku Zrzeszeń Teatrów Świetlnych wygłosił krytyczny odczyt pod tytułem *Stanowisko kinematografii wobec filmu dźwiękowego*.

Jak zauważa Edward Zajiček, pojawienie się nowych rozwiązań technologicznych wymuszało czasem szybką rewizję poglądów. Przytacza, na dowód, przykład publicysty Jerzego Toeplitza, który jeszcze w styczniu 1930 roku nie wróżył filmom dźwiękowym żadnej przyszłości, by już w sierpniu stwierdzić, że mimo wszystko dźwięk podniesie jakość fotografii filmowej, a we wrześniu zadeklarować wiarę we współistnienie kina niemego i dźwiękowego. W następnym roku Toeplitz jeszcze raz zmienił zdanie, tym razem całkowicie na korzyść nowej technologii (zob. Zajiček, 2009: 48). W opozycji do krytyków stanęły amerykańskie wytwórnie i dystrybutorzy, czyli główni dostawcy filmów na rynek polski. Do tworzenia coraz atrakcyjniejszej oferty dla znudzonego widza motywował kiniarzy również widomy kres popularności kina niemego.

Wobec niebotycznych cen zagranicznego sprzętu dźwiękowego pomoc zaoferowali krajowi inżynierowie, konstruując własne urządzenia o nazwach takich jak Natawis, Gong, Hejnał i Elektrofon (zob. Toeplitz 1988: 114). Produkty krajowe były wprawdzie słabszej jakości, ale ceny miały dużo atrakcyjniejsze dla mniejszych kin. Ogólnie rzecz biorąc, na wyposażenie kina w nową aparaturę należało przeznaczyć kwotę od 50 do 250 tysięcy złotych, z tym że na sprzęt z importu mogły sobie pozwolić jedynie największe krajowe kina, dysponujące dostępem do kredytów i mogące zagwarantować ich zwrot. Tym bardziej, że wynajęcie filmu dźwiękowego było droższe od filmu niemego nawet o 100 proc., a biura wynajmu nieraz uzależniały wynajęcie kasowego przeboju od podpisania umowy na kilka kolejnych, już słabszych, filmów.

Rewolucja dźwiękowa dokonywała się w Polsce w skrajnie niesprzyjających warunkach gospodarczych. W 1929 roku do kraju dociera szalejąca w Europie recesja. Rośnie bezrobocie¹, maleje konsumpcja i spada produkcja. W tym roku w II RP jest 727 kin (203 200 miejsc), z czego ponad połowa znajduje się w siedmiu miastach: Poznań miał 81 kin, Warszawa – 57, Łódź i Kielce – po 65, Kraków – 50; Wilno – 17 (zob. Toeplitz, 1988: 14). Przeciętny warszawianin w roku 1929 był w kinie dwanaście razy, mieszkaniec Łodzi – jedenaście razy, a Poznania i Krakowa pojawiał się w kinie ośmio- lub dziewięciokrotnie. W 1932 roku frekwencja w kinach spadła nawet do 30 proc. w porównaniu z latami 1929–1930 (zob. Grabowska, 2009: 43).

Działalność kin była obłożona znacznymi podatkami. Samorządy miejskie same ustalały wysokość opodatkowania filmów i nie uwzględniając sugestii cenzury, często nakładały maksymalną możliwą stawkę. Od 1932 roku obowiązywały następujące stawki za filmy zagraniczne: do 10 proc. za film naukowy, do 25 proc. za artystyczny i do 60 proc. za film rozrywkowy; za filmy polskie stawki wynosiły kolejno do 5, 10 i 40 procent wartości biletu. W 1936 roku zrezygnowano z klasyfikowania filmów względem wartości artystycznej na rzecz stałych stawek. Dodatkowo obciążano bilety różnymi dodatkami: na Czerwony Krzyż, Fundusz Pracy itp. W 1931 roku po kolejnym strajku kiniarzy (środek, po który sięgano już wcześniej, przede wszystkim w czasach kryzysu branży filmowej w latach 1923–26), władze miast przyznały ulgi podatkowe na czas miesięcy letnich, kiedy frekwencja w kinach była najmniejsza.

Kina broniły się przed kryzysem wszystkimi możliwymi środkami – organizowano wśród widzów ankiety dotyczące godzin emisji filmów, redukowano zatrudnienie, ograniczano repertuar, obniżano ceny biletów nawet do 50 groszy za bilet (zarobki miesięczne wynosiły 50–200 złotych dla robotników i 170–280 złotych pracowników umysłowych – zob. Toeplitz, 1988: 13). W warszawskim kinie Stylowy cena biletu wahała się od 2,20 zł (balkon) do 4 zł za miejsce na parterze. Na prowincji natomiast można było czasem obejrzeć film nawet za 25 groszy.

Pierwsza projekcja dźwiękowa odbyła się w stołecznym kinie Splendid. Nastąpiło to 27 września w 1929 roku, trzy lata i niespełna dwa miesiące po amerykańskiej premierze dźwiękowej. Wyświetlano amerykański film *Śpiewający Błazen*, który z wiadomych względów cieszył się ogromnym zainteresowaniem i odniósł sukces, utrzymując się na ekranie premierowym (tak zwanym zeroekranie) przez 81 dni (zob. Zajiček, 2008: 236). Pozostałe kina warszawskie również nie próżnowały – *Statek komediantów* miał premierę w kinie Światowid, w okresie świąt bożonarodzeniowych kino Tęcza zaprezentowało *Szampańskie życie* wytwórni Paramount. Pierwszym kinem dźwiękowym uruchomionym poza Warszawą było poznańskie Słońce. W sumie do końca sezonu w 13 kinach w Warszawie zaprezentowano 90 filmów wyprodukowanych w nowej technologii: 70 amerykańskich, 11 niemieckich, dwa francuskie, jeden angielski, jeden polski i pięć o nieznanym dzisiaj proveniencji (zob. Toeplitz, 1988: 115). Ostudzenie zainteresowania widzów przyszło już w marcu

¹ Średnie zatrudnienie w tym okresie wynosi około 64 proc. (zob. Toeplitz, 1988: 13).

1930 roku – bywało, że filmy spadały z afisza po dziewięciu dniach. Rekordzistą, jeżeli chodzi o oglądalność, był melodramat *Poganin* z Ramonem Novarro – utrzymał się na ekranie premierowym przez 146 dni. Ten pierwszy sezon zakończył się symboliczną stratą kinomanów i bardzo realną stratą kin – wspomnianym już 30 proc. spadkiem frekwencji (zob. Toeplitz, 1988: 119). Na wprowadzeniu dźwięku w polskich kinach prawdopodobnie jako jedyny zyskał amerykański przemysł filmowy. W 1931 wyświetlono w Polsce 61 filmów dźwiękowych, co ciągle stanowiło niewiele ponad 5 proc. wszystkich prezentowanych tytułów (zob. Zajiček, 2008: 236).

Wspomniany wyżej jedyny polski film dźwiękowy, zaprezentowany w sezonie 1929/1930 – to *Moralność pani Dulskiej*, zrealizowana na podstawie dramatu Gabrieli Zapolskiej produkcją wytwórni Heros (powołanej na potrzeby tego filmu przez producenta Herszfinkiela). Za scenariusz odpowiadał Rosjanin, Bolesław Newolinow we współpracy z Bolesławem Landem. Film zawierał wszystkie elementy filmowej sztuki dźwiękowej, czyli dialogi, muzykę i piosenki. Za stronę muzyczną odpowiadał zespół Filharmonii Warszawskiej pod kierunkiem Bronisława Szulca. Film przez siedem tygodni utrzymywał się w kinie Casino, ciesząc się powodzeniem i uznaniem widowni. Mniej przychylnie były głosy krytyków, narzekających na niską jakość techniczną, trzaski, nienaturalne brzmienie głosów i problemy z synchronizacją. Do tego dochodziła nienajlepsza akustyka sali kinowej. Od strony technicznej za realizację dźwięku odpowiadała wytwórnia Syrena Record. Był to pierwszy polski film mówiony zrealizowany całkowicie w kraju, w przeciwieństwie do *Kultu ciała* (1929), do którego dialogi dograno za granicą (zob. Janicki, 1972: 10, 11).

Od razu po nakręceniu pierwszego filmu pełnometrażowego podjęto pracę nad filmami krótkometrażowymi. Owe nadprogramy przedstawiały z zasady popularne piosenki albo skecze. Kilku- lub kilkunastominutowe filmiki, z początku wzbudzające zainteresowanie, stawały się z czasem coraz bardziej uciążliwe. Wcześniej właściciele kinoteatrów dbali o różnorodność nadprogramów, natomiast od momentu pojawienia się dźwiękowych dodatków te same filmiki były prezentowane w niemal wszystkich kinach, które mogły sobie na to pozwolić.

Ważnym zjawiskiem była również swoista symbioza kina dźwiękowego z kabaretami, z których wywodziło się wielu popularnych później aktorów. Kino dźwiękowe miało również wpływ na renesans tej formy rozrywki. Pojawienie się konkurencji wymusiło na teatrykach i kabaretach obniżenie cen biletów (w skrajnych wypadkach nawet poniżej cen biletów kinowych), a że na scenach występowali popularni już wówczas aktorzy filmowi, oferta ta stawała się bardziej atrakcyjna niż niezrozumiałe zagraniczne filmy dźwiękowe (zob. Toeplitz, 1988: 129). Bariery językową pokonywano poprzez wmontowywanie w obraz polskich napisów. Był to proces żmudny, a jego efekt – daleki od doskonałości. Należy przy tym pamiętać, że poziom analfabetyzmu był wciąż wysoki, szczególnie na ziemiach byłego Królestwa Polskiego². Tymczasem zrozumienie filmu z napisami wymagało nie tylko sprawnego czytania,

² Około 200 000 mieszkańców Warszawy nie potrafiło czytać ani pisać (zob. Toeplitz, 1988: 129).

ale jeszcze podzielności uwagi między obraz i napisy dialogowe, co odstręczyło wielu widzów od takich rozwiązań. Zwracali się oni wtedy właśnie ku kabaretom lub produkcjom krajowym. Krytycy uznali to za zjawisko negatywne, gdyż ich zdaniem odbiorca rezygnował z obcowania ze sztuką filmową na wyższym poziomie na rzecz wątpliwych jakościowo i twórczo filmów krajowych.

Technicznie było już wówczas możliwe dubbingowanie filmów zagranicznych, jednak ze względu na wysokie koszty (20–30 tysięcy za film) wiązało się to z dużym ryzykiem finansowym, które niechętnie podejmowano. Jeżeli już miało to miejsce, było realizowane z inicjatywy i przez wytwórnie amerykańskie i niemieckie jeszcze przed wysłaniem filmu do Polski. Słaba polszczyzna aktorów pracujących za granicą nie sprzyjała jednak takim przedsięwzięciom. Do wyjątków należało prawdopodobnie największe przedsięwzięcie międzywojnia, mianowicie realizacja polskiej wersji językowej *Królowny Śnieżki* wytwórni Walta Disneya. Reżyserię powierzono Ryszardowi Ordyńskiemu, napisano polskie teksty piosenek, wykonanych następnie przez Chór Dana, zaangażowano popularnych aktorów: Marię Modzelewską, Sewerynę Broniszównę, Stanisława Łapińskiego i in. Całość zrealizowano w studiach amerykańskiej wytwórni (zob. Zajiček, 2008: 392).

Nie powiodły się również polskie próby dubbingowania (podejmowane między innymi przez reżysera Józefa Lejtesa w 1930 roku) – tym razem przede wszystkim ze względu na brak zaplecza technologicznego, co w konsekwencji powodowało mierną synchronizację ruchów ust z dźwiękiem. Kolejną trudność stanowił brak umiejętności polskich realizatorów. W przeciwieństwie do kina niemego, podglądanie efektów na ekranie ujawniało tylko efekt, nie zdradzając nic z procesu realizacji. Najbliższym miejscem, gdzie można było zdobyć wiedzę i doświadczenie, był Berlin. Producenci i technicy masowo jeździli (na własną rękę lub byli wysyłani, na przykład przez wytwórnię Sfinks) do stolicy próbujących przezwyciężyć amerykański monopol w Europie Niemiec. Wytwórnie zza oceanu zareagowały na to, otwierając na Starym Kontynencie swoje przedstawicielstwa. Na początku lat trzydziestych Polska była dla USA ósmym pod względem obrotu rynkiem zbytu (zob. Toeplitz, 1988: 120), w związku z czym była uwzględniana w planach wielkich wytwórni jako istotny odbiorca. Próbowano wszelkich metod w walce o widza niewładającego językiem angielskim. Skrajnym przykładem było przedsięwzięcie Paramountu o kryptonimie „Joinville”: zaproszono do Paryża dziesięć ekip filmowych z różnych krajów, które w tych samych sceneriach, poniekąd taśmowo, realizowały te same filmy. Polskę reprezentował reżyser teatralny i filmowy Ryszard Ordyński (zob. Zajiček, 2009: 53) oraz aktorzy: Maria Gorczyńska, Paweł Owerłło, Michał Halicz, Wiktor Biegański i inni. Premiera tych produkcji miała miejsce w połowie sezonu 1930/1931 i okazała się kompletną porażką.

Przeciętny koszt realizacji polskiego filmu w latach trzydziestych kształtował się w granicach od 140 000 do 200 000 złotych (zob. Toeplitz, 1988: 18). Z tej kwoty 5 000–10 000 złotych otrzymywał reżyser, operator dostawał 2 000–4 000, scenograf około – 2 500, podobnie montażysta i kierownik produkcji (zob. Zajiček, 2009: 49). Hale zdjęciowe, laboratoria, materiały światłoczułe był to koszt od 60 000 do

80 000 złotych. Część tej kwoty pokrywali właściciele kin, kupując sobie jednocześnie prawo do wpływania na kształt filmu, w tym na tak istotne elementy jak treść czy obsada. Poniekąd mimowolnie produkcję filmów fabularnych współfinansowały laboratoria – producenci opłacali ich usługi weksłami gwarantowanymi przez kina, które kontraktowały filmy przed ich powstaniem. W efekcie takich zabiegów wkład pracujących na kredyt laboratoriów sięgał nawet 35 proc. budżetu produkcji (zob. Zajiček, 2008: 401). Dodatkowo ponosiły one ryzyko poważnych strat w wypadku klęski artystycznej. Dla porównania: koszty realizacji filmu niemego wahały się pomiędzy 30 000–40 000 złotych. 140 tysięcy złotych (po przeliczeniu po ówczesnym kursie) stanowiło równowartość około 28 tysięcy dolarów. Średni budżet hollywoodzkich produkcji w latach trzydziestych wynosił 300 000 dolarów (zob. Zajiček, 2009: 48).

Oszczędzano na wszystkim – niechętnie powtarzano ujęcia (zdarzało się, że ostateczna decyzja o dublu należała do producenta – zob. Zajiček, 2009: 53), rezygnowano ze zdjęć w plenerze, aby uniknąć kosztów hoteli i podróży zatrudniano głównie aktorów warszawskich (zob. Zajiček, 2009: 48). Kostiumy do filmów historycznych wypożyczano z teatrów, sztyto je tylko w ostateczności. W filmach współczesnych korzystano z oferty rodzimych domów mody w zamian za reklamę (zob. Zajiček, 2009: 50).

W Polsce, w przeciwieństwie do innych krajów europejskich, dofinansowywanie kinematografii z kasy państwa należało do rzadkości. W ogóle realizacja filmów nie cieszyła się w tym czasie zaufaniem sponsorów. Pojawiały się co jakiś czas głosy proponujące założenie banku, który chroniłby i kredytował rodzimy rynek filmowy. Wiesław Starodomski przywołuje następującą wypowiedź gen. Józefa Porzeckiego, która ukazała się w 1935 roku w tygodniku „Tęcza”: „Przemysł filmowy w Polsce [...] oparty był przeważnie na machinacjach i hochsztaplerstwie najgorszego gatunku. [...] O tym, jaką opinią cieszą się w samej Polsce sfery producentów filmowych, świadczy najlepiej, że żaden poważny bank nie zdyskontuje weksła filmowego” (Toeplitz, 1988: 19, przyp. 27). Opinię tę potwierdza właściciel laboratorium Falanga, Stefan Dękierowski: „Banki nie uznawały filmu i nie traktowały go jako godnego uwagi kontrahenta” (Zajiček, 2008: 402). Przy tym wszystkim zwraca uwagę stały wzrost liczby produkowanych filmów. W 1934 roku Jerzy Toeplitz oszacował chłonność rynku (na podstawie sieci kin) na osiemnaście filmów rocznie i postulował łączenie się małych ośrodków filmowych oraz nastawianie się raczej na jakość niż na ilość. W sezonie 1936/37 liczba premier wynosiła ponad 30 tytułów.

Rozwój nowego medium oraz jego potencjalnie destrukcyjny wpływ na moralność widzów nie umknął uwadze Kościoła katolickiego. Polscy duchowni wzięli udział w pracach Międzynarodowego Katolickiego Kongresu Filmowego. Omawiano tam szereg możliwości wpływu na rynek filmowy zgodnie z doktryną Kościoła. Podkreślano konieczność angażowania się środowisk chrześcijańskich w proces twórczy, przede wszystkim przez zakładanie nowych firm produkcyjnych oraz realizację filmów religijnych i rozrywkowych zgodnych z nauczaniem Kościoła. W 1936 roku również papież Pius XI ustosunkował się do kwestii wartości moralnej kina w encyklice

Vigilanti Cura (skierowanej głównie do biskupów amerykańskich). W Polsce, przy dużych parafiach działały sale kinowe organizujące pokazy filmów religijnych, również podczas Wielkiego Tygodnia, kiedy to tradycyjnie sektor rozrywkowy nie prowadził działalności (zob. Toeplitz, 1988: 57). Przy Episkopacie Polski powstało Biuro Filmowe, działała w Polsce również katolicka wytwórnia filmowa Rymofilm (pod kierownictwem ks. Rymowicza). Była ona odpowiedzialna za realizację w 1934 roku filmu *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*. Budżet produkcji osiągnął astronomiczną jak na polskie warunki sumę 400 000 zł (zob. Toeplitz, 1988: 58), na jego potrzeby uszyto przeszło 600 kostiumów, pomocą przy realizacji służyło wojsko, policja i administracja.

Ze względu na niedoskonałości techniczne oraz nieatrakcyjne tematy film polski nie cieszył się w okresie międzywojennym zainteresowaniem w innych krajach, co za tym idzie eksport polskiej twórczości miał charakter raczej symboliczny. Niemniej warto odnotować, że w najlepszym pod względem eksportu roku (1933) wysłano za granicę 11 tytułów. Zyski nie były szczególnie wysokie. Łączna wartość całego eksportu filmowego wynosiła 150 000 zł, tyle samo co średni koszt wyprodukowania jednego filmu (zob. Toeplitz, 1988: 48). Największymi zagranicznymi rynkami zbytu dla rodzimej kinematografii były naturalnie duże skupiska emigracyjne – przede wszystkim USA i Ameryka Południowa. Do Ameryki Północnej, pomimo dużej konkurencji i zależności od wielkich wytwórni, filmy trafiały głównie dzięki staraniom Jerzego Starczewskiego, który wyemigrował w 1932 roku; od tamtej pory badał i powiększał tamtejszy rynek zbytu, dorabiając się przy okazji własnego biura wynajmu (Star-Film) i niewielkiego kina w Nowym Jorku. Rocznie sprowadzał on 3–4 starannie dobrane tytuły.

Co ciekawe, drugie największe miejsce zbytu po Stanach Zjednoczonych stanowił Bliski Wschód. Przez swoje powiązania biznesowe z Polską palestyńskie skupiska Żydów polskich stanowiły poważną grupę odbiorców, sporadycznie zaopatrując też w nasze filmy tak egzotyczne kraje jak Egipt czy Syria. Polska była drugim krajem, zaraz po USA, tworzącym największą liczbę filmów przeznaczonych dla żydowskiej publiczności. Przetrawanie niektórych ośrodków filmowych było wręcz uzależnione od produkcji filmów dla diaspory żydowskiej (zob. Zajiček, 2009: 48). Francja, podobnie jak Niemcy, niechętnie sprowadzała polskie produkcje. Zdarzało się, że Niemcy kupowali filmy łącznie z prawami do ich dalszego rozpowszechniania na całym świecie. Był to proceder generujący teoretycznie duże straty, jednak polskie wytwórnie godziły się na to, wybierając dla siebie zysk mniejszy, ale pewny. Zdarzało się przy tym, że Niemcy zatajali podczas dalszej dystrybucji kraj pochodzenia danego filmu (zob. Toeplitz, 1988: 42). We wrześniu 1934 roku podpisano polsko-niemiecką umowę regulującą liczbę wyświetlanych filmów produkcji niemieckiej w Polsce. Liczba ta miała zależeć od liczby filmów polskich prezentowanych w Niemczech i miała być do niej proporcjonalna (zob. Hendrykowska, 2012: 132). W lutym 1937 roku podpisano drugą umowę filmową zobowiązując stronę polską do zakupu do 50 tytułów od strony niemieckiej, nie ustalając przy tym żadnych kontyngentów przy wysyłce filmów polskich. W praktyce III Rzesza wysłała w tym roku do Polski 35 tytułów, nie

grając jednocześnie ani jednego polskiego (zob. Hendrykowska, 2012: 144). Polskie filmy trafiały ponad to do Rumuni, Związku Radzieckiego, Włoch i Hiszpanii.

Największy sukces eksportowy – 13 sprzedanych kopii – odniosła adaptacja powieści Elizy Orzeszkowej pod tytułem *Cham* (1931, w reżyserii Jana Nowiny Przybylskiego – zob. Janicki, 1972: 12). Polskie kino odnotowało też pewne sukcesy na międzynarodowych imprezach filmowych. Na III Festiwalu w Wenecji przyznano Polsce wyróżnienie „za godny podziwu postępu, w następnej edycji jedną z nagród zdobył film *Geniusz Sceny*” (Toeplitz, 1988: 42). Sukcesy odnoszono również na festiwalach w Wiedniu, Budapeszcie, Londynie. Trzeba podkreślić, że z dużo większym zainteresowaniem spotykały się tam filmy krótkometrażowe.

Sukcesywnie powiększało się zaplecze techniczne umożliwiające realizację nawet do 60 filmów rocznie. Wiosną 1934 roku udało się otworzyć okazałą halę zdjęciową przy ulicy Trębackiej w Warszawie. W kolejnych latach atelier otworzyła Falanga (1937), kolejne powstało przy Al. Niepodległości w Warszawie (1938). Były one obsługiwane przez szybko rosnącą liczbę laboratoriów obrabiających materiały światłoczułe i wykonujących kopie. Ten wzrost nie wynikał jednak z potrzeb krajowej produkcji filmowej, która stanowiła w tym czasie nie więcej niż 6 proc. repertuaru kin. Jako że władze centralne faworyzowały produkcję krajową, cła i podatki nałożone na materiał światłoczuły były zdecydowanie niższe na taśmy nienaświetlone, w związku z czym wszystkie kopie eksploatacyjne filmów zagranicznych powstawały właśnie w polskich laboratoriach (zob. Zajiček, 2008: 398). Najprawdopodobniej laboratoria stanowiły w tamtym czasie najbardziej stabilny element rynku filmowego i nie musiały obawiać się braku zleceń.

Pewnej stabilizacji doczekały się również ośrodki produkcyjne. Mimo ciągle znacznej liczby firm upadających po wyprodukowaniu jednego filmu, działały też duże firmy produkcyjne i zawodowi producenci. W 1933 roku swoje dwudziestopięcioletnie obchodził Sfinks. (Ostatnia premiera tej najstarszej w Polsce wytwórni filmowej miała miejsce w 1936 roku.) Była to druga w międzywojniu, tym razem dźwiękowa adaptacja powieści *Trędowata* (zob. Hendrykowska, 2012: 140). Od 1926 roku z powodzeniem pracował Leo-Film. Pomiędzy rokiem 1930 a 1936 działał Blok-Muza-Film. Od 1931 roku swoje produkcje prezentował Rex-Film, wyspecjalizowany w komediach. W 1933 własną wytwórnię – Urania Film – założył Eugeniusz Bodo. Powstała też wytwórnia związana z obozem władzy, która miała realizować filmy o walorach edukacyjnych – założona w 1937 roku Panta Film wyprodukowała dwa filmy. Sondując możliwości polskiego rynku, amerykańska wytwórnia Universal Pictures sfinansowała film *Kocha, lubi, szanuje*. W związku z porażką finansową zaniechano dalszej współpracy. Katowicka filia Tobis-Tonbild-Sindikatu wyprodukowała dwa filmy *August Mocny* (1936) i *Dyplomatyczna zona* (1937). Co ciekawe oba filmy, z różną obsadą, powstały jednocześnie w polskiej i niemieckiej wersji.

Jesienią 1934 roku powołano do życia Naczelną Radę Filmową pod kierownictwem Ryszarda Ordyńskiego i patronatem Centralnego Biura Filmowego. Organizacji tej przyznano stosunkowo dużą władzę faktyczną. Dysponowała ona prawem rozdzielania między przedsiębiorstwa produkcyjne limitów dewizowych, pozwalających

nabywać zagraniczny sprzęt, materiały i prawa autorskie. Rada reprezentowała również przemysł filmowy w kontaktach z władzą, miała wpływ na ustalanie wysokości opodatkowania biletów, sugerowała polskie filmy przeznaczone na eksport. Działająca pod egidą Rady Komisja Konwencyjna miała wyłączne prawo do weryfikowania kwalifikacji producentów i reżyserów, oraz wydawania zgody na realizację filmu (zob. Toeplitz, 1988: 24).

W tym samym roku uchwalono tzw. ustawę filmową, która ostatecznie uregulowała wszystkie istotne elementy rynku kinematograficznego (zob. Janicki, 1972: 13). Składała się ona z 34 artykułów pogrupowanych w sześć rozdziałów: Obrót filmami i popieranie wytwórczości krajowej; Przedsiębiorstwa publicznego wyświetlania; Badanie filmów przeznaczonych do publicznego wyświetlania; Nadzór nad publicznym wyświetlaniem filmów; Postanowienia karne; Postanowienia przejściowe i końcowe (zob. Hendrykowska, 2012: 133). Ustawa miała raczej charakter prestiżowy i psychologiczny, większość jej przepisów pozostała tylko na papierze, poza oczywiście fragmentami określającymi zakres pracy cenzury (zob. Zajiček, 2009: 57).

Kwalifikacje osób zaangażowanych w proces produkcji filmowej, jak już wspominałem, nie zawsze stały na najwyższym poziomie. W dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce działało 146 ośrodków produkcyjnych, z których 90 wyprodukowało tylko po jednym filmie, a 31 po dwa. Wśród reżyserów największą aktywnością (co niekoniecznie szło w parze z jakością produktu) wykazywał się Michał Waszyński, ze średnią produkcją czterech filmów rocznie (przez cały okres II RP). Średnio trzy filmy rocznie reżyserował Mieczysław Krawicz. Szacunkiem branży i uznaniem widzów cieszyli się reżyserzy pracujący od drugiej połowy lat dwudziestych: Ryszard Ordyński, Józef Lejtes, Leonard Buczkowski oraz Henryk Szaro.

W latach 1930–1934 odnotowano tylko dziewięć debiutów reżyserskich. Wynikało to z kryzysowej sytuacji gospodarczej, niesprzyjającej podejmowaniu ryzyka produkcyjnego, a tym bardziej powierzaniu odpowiedzialności za sukces filmu osobom w branży nowym i niedoświadczonym. Czterech debiutujących reżyserów poniosło całkowitą klęskę w konfrontacji z widzami i krytyką, i drugiej szansy na realizację filmu fabularnego nie dostali. Spośród pozostałych największy sukces w przyszłości, również powojennej, odniesie Aleksander Ford. Zadebiutował on w roku 1930 filmem *Mascotte* i – mimo niedoskonałości scenariusza – wykazał się podczas produkcji reżyserską solidnością i innowacyjnością. Zastosowanie szeregu interesujących zabiegów formalnych zjednało mu też przychylność krytyków. Sukces odniósł również pierwszy film Jana Nowiny Przybylskiego *Krwawy wschód* (1931), który utrzymał się na ekranie premierowym przez trzydzieści dni i to pomimo surowej krytyki publicystów.

W 1932 roku istotnym debiutem był odkrywający dla filmu fotogeniczność śniegu i uroki rodzimego folkloru *Biały ślad* Adama Krzeptowskiego. Był to jedyny polski reprezentant podczas I Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji. Oceny recenzentów były jednak skrajnie różne – od zachwytów lwowskiego pisma „Awangarda”, aż po miazdzącą krytykę Jerzego Toeplitza, który określił ten utwór jako „pseudofilm łapiący widza na ładne pejzaże” (Toeplitz, 1988: 209). Pomimo

pięknych ujęć film miał razić grafomanią scenariusza (za który odpowiadał znany malarz, Rafał Malczewski).

Liczba debiutów zmniejszyła się do zera wraz z dalszą stabilizacją rynku filmowego. Reżyseria była powierzana jedynie doświadczonym twórcom. Pewne ożywienie w tej kwestii widać dopiero począwszy od roku 1938, kiedy to powstaje Spółdzielnia Autorów Filmowych – zrzeszenie powołane do życia przez osoby związane ze środowiskiem STARTu (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego założone w 1929 roku). Dzięki Spółdzielni dostali możliwość realizacji filmów pełnometrażowych tacy reżyserzy jak: Eugeniusz Cękalski, Karol Szołowski, Wanda Jakubowska oraz Jerzy Zarzycki. Co charakterystyczne, na ten okres przypadają również debiuty reżyserskie popularnych wówczas aktorów, m.in. Eugeniusza Bodo, Mariana Czauńskiego, Stanisławy Perzanowskiej. Najważniejszymi przedstawicielami kina żydowskiego byli Al Marten (film *Za grzechy* z 1936 roku był pierwszym zrealizowanym w Polsce filmem w języku jidysz – zob. Hendrykowska, 2012: 140) oraz Józef Green.

W sumie w latach 1935–1939 pojawiło się czternastu nowych reżyserów. Solidnym wsparciem dla nie zawsze sprawnych reżyserów byli operatorzy filmowi. Ich zawód był dochodowy i prestiżowy, operatorzy nie narzekali również na brak pracy. Solidnie wykształceni, z bogatym doświadczeniem, niejednokrotnie mieli ostateczny wpływ na warstwę wizualną filmów. Najaktywniejsi z nich to Albert Wywerka (w latach 1930–1939 uczestniczył w produkcji ponad 40 filmów pełnometrażowych), Zbigniew Gniazdowski (ponad 20 filmów w latach trzydziestych), Seweryn Steinwurz i Henryk Vlassak (zob. Toeplitz, 1988: 29).

Piętą achillesową przeważającej liczby produkcji były scenariusze. Krytyka nieustannie podkreślała ich niezadowalający poziom, nawet kiedy pojawiły się już osoby zawodowo piszące dla filmu i adaptujące dzieła literackie. Najczęściej zwracano uwagę na zatracanie w procesie adaptacji cech niewidocznych, przez co pozostawała tylko „wydmuszka” oryginalnego utworu i papierowi bohaterowie. Ofiarą takiego spłykania tematu padł między innymi Stefan Żeromski (film *Wierna Rzeka* z 1936 roku), co wywołało krytykę i opór nie tylko publicystów filmowych, ale także literaturoznawców. Sam Żeromski był znanym miłośnikiem filmu i napisał scenariusz do ostatecznie niezrealizowanego filmu *Wieczna Fala*.

Anatol Stern, scenarzysta wspomnianej nieudanej adaptacji *Wiernej Rzeki* był twórcą bardzo płodnym. Na podstawie jego scenariuszy powstało pomiędzy rokiem 1928 a 1939 trzydzieści filmów. Jedynie trzy z nich opierały się pomysłach własnych, pozostałe były adaptacjami literatury (m.in. Żeromskiego, Mniszkówny, Struga). W drugiej połowie lat trzydziestych sukcesy odnosił również pisarz Tadeusz Dołęga-Mostowicz. Co ciekawe, za poprawianie scenariuszy chętnie brały się osoby postronne, na przykład producenci, tłumaczący swoje zaangażowanie znajomością gustów publiki.

Swoich sił w tworzeniu scenariuszy próbowali również przedstawiciele arystokracji czy wojskowości. Generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski był współautorem scenariusza *Ułani, ułani, chłopcy malowani*. Po kilku latach (1938), kiedy udało się film w końcu zrealizować, został on zatrzymany przez cenzurę po paru projekcjach,

jako ośmieszający polską armię (zob. Hendrykowska, 2012: 148). Swoich sił na tym polu próbowali również dziennikarz Leon Brun (autor scenariusza do filmów *Dzikuska* i *Dziki pola*) czy malarz Rafał Malczewski (*Biały ślad*). Rekordowy, w skali II RP, pod względem produkcji filmowej był rok 1937, kiedy to zrealizowano ogółem 27 pełnometrażowych filmów fabularnych oraz 102 krótkometrażowe (zob. Janicki, 1972: 14).

Warto zwrócić również uwagę na stan rynku wydawniczego i filmoznawczego. Początkowo charakteryzował się on dużą rotacją tytułów prasy piszącej o rodzimej, wtedy jeszcze niemiejskiej kinematografii. Sytuacja uległa pewnej stabilizacji począwszy od lat trzydziestych. Czasopisma, reprezentujące głównie interesy branży filmowej, miały na celu popularyzację kina jako miejsca rozrywki oraz promowanie wydarzeń artystycznych (Gierszewska, 1995: 58). Poważna publicystyka i krytyka stanowiły margines materiału prezentowanego w prasie filmowej, jej szpalty wypełniały nowinki, plotki z życia filmowców i relacje z planów zdjęciowych.

Ogółem w latach 1919–1939 wydawano 155 czasopism (Gierszewska, 1995: 64, tab. 7). Największa liczba tytułów wychodziła oczywiście w Warszawie (89 tytułów), będącej przez cały okres międzywojenny głównym ośrodkiem filmowym w Polsce. Na kolejnych miejscach plasowały się: Lwów (18), Łódź (13), Poznań (11). Najwięcej czasopism miało charakter popularny (39 proc.), reklamowo-promocyjny (24 proc.) lub branżowy (20 proc.), a tylko 17 proc. – artystyczny (Gierszewska, 1995: 65, rys. 3). Trudności nastroczało pozyskiwanie reklamodawców. Biura wynajmu ogłaszały się głównie w wydawanej we własnym zakresie prasie branżowej, kina preferowały zamieszczanie reklam i repertuarów w prasie codziennej i wielotematycznej, uznając ją za medium o zdecydowanie większym zasięgu niż magazyny filmowe.

Pozostawieni sami sobie wydawcy byli nieraz zmuszeni do poszerzania zakresu prezentowanych treści o informacje o innych sferach kultury: teatrze, kabarecie, radiu itd. Zmieniano też, w zależności od potrzeby i koniunktury, częstotliwość ukazywania się tytułów czy nakład. Rozumiano rolę i wartość szaty graficznej, dbano o coraz lepszą jakość zamieszczanych fotosów, często przeznaczając na jedno zdjęcie całą stronę. Wydawany od marca 1930 roku przez Prasę Polską tygodnik „Kino” początkowo mógł pochwalić się nakładem w wysokości 50 tys. egzemplarzy, by pod koniec dekady zwiększyć tę liczbę o kolejnych 10 tysięcy (zob. Toeplitz, 1988: 75). Inne warte odnotowania tytuły – to ukazujący się od 1933 roku dwutygodnik „Reporter Filmowy” i pięćdziesięciostronicowy miesięcznik „Srebrny Ekran” (wychodził przez 17 miesięcy, począwszy od grudnia 1936 roku). Swoją prasę posiadał oczywiście Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, który najpierw wydawał „Kino dla Wszystkich”, a od 1935 roku – „Film”. Oddzielne kolumny i dodatki zaczęły pojawiać się również w prasie codziennej. Praktycznie w każdym wydawanym tytule prędzej czy później pojawiał się osobny dział poświęcony tematyce filmowej. Prowadzeniem ich zajmowały się osoby dobrze zorientowane w świecie kinematografii, takie jak Stefania Zahorska, pisząca w „Wiadomościach Literackich”, czy Leon Brun – w „Kurierze Polskim”. W wielu wypadkach dodatki te przewyższały jakością czasopisma poświęcone wyłącznie kinu. Krytyka filmowa na

ogół skupiała się na kwestiach obyczajowych i społecznych, rzadziej przyglądała się warstwie estetycznej. Jeżeli już ktoś ten temat podnosił, często nie posiadał ku temu żadnych kompetencji. Do chlubnych wyjątków należeli: Karol Irzykowski, wspomniana już Zahorska, Leon Trystan czy Anatol Stern. Duży entuzjazm wykazywali młodzi krytycy i teoretycy: Jerzy Toeplitz, Andrzej Ruszkowski, Teodor Braude. Ich mocnymi stronami było wykształcenie, znajomość języków obcych i lekkie pióro. O stałe podnoszenie poziomu publicystyki filmowej miał dbać powołany do życia w 1935 roku Związek Dziennikarzy i Publicystów Filmowych. Miał on m.in. organizować dla swoich członków akcje samokształceniowe i zabiegać o karty wolnego wstępu do kin.

Zmiany w sferze kulturowej zaczęli również dostrzegać, choć początkowo nieśmiało, przedstawiciele środowisk naukowych. Rolę kina jako medium mogącego nadażyć za dynamicznie rozwijającym się światem najwcześniej, jak się zdaje, dostrzegł historyk literatury polskiej Juliusz Kleiner. W rozprawie *U wrót nowej estetyki* (1929) zauważa on, że film jest pierwszym od stuleci nowym środkiem wyrazu twórczego, podkreśla też jego bezwzględną zależność od techniki (zob. Toeplitz, 1988: 90). W roku 1931 w dalszym ciągu aktualne jest pytanie o to, czy kino zdoła dorównać literaturze lub malarstwu. Takie rozważania snuje na przykład Stefan Szuman w artykule *Czy kino jest i czy może stać się sztuką* (1931). Autor dopuszcza taką możliwość, jednak dopiero w bliżej nieokreślonej przyszłości. Podkreśla on, że szansa na rozwój filmu jako sztuki pojawi się po odejściu od tworzenia zespołowego na rzecz kina autorskiego. Zaznacza również, że drogą donikąd są próby naśladowania teatru.

Wyszczególnienia różnic i cech wspólnych kina i literatury podjął się również Roman Ingarden w wydanej w języku niemieckim pracy pod tytułem *„O dziele literackim”* (1931). Powstała ona cztery lata i początkowo odnosiła się jeszcze do kina niemego. Jest w niej widoczna pewna spójność poglądów z ideami wyrażonymi przez Karola Irzykowskiego w *X Muzie* – nowatorskiej publikacji z 1924 roku, podejmującej tematykę estetyki kina w czasach, kiedy jeszcze uchodziło ono za widowisko ordynarne (zob. Helman i Ostaszewski, 2007: 41, 42). Jak przekazuje za Ingardenem Wiesław Starodmski: obrazy ekranowe są fantomami, które w wyniku subiektywnych operacji mogą być interpretowane jako zjawiska przedmiotów przedstawionych (zob. Helman i Ostaszewski, 2007: 90). Ingarden prowadził badania nad filmem w ramach konwersatorium z estetyki (w prowadzonej przez siebie w latach 1932–1935 katedrze filozofii na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza).

Pierwszej naukowej analizy estetycznej roli dźwięku w filmie dokonała muzykolog Zofia Lissa w wydanej we Lwowie książce *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki* (1937). Natomiast napisana przez Leopolda Blumsteina praca *Wpływ wychowawczy filmu* sugerowała, że kino oddziałuje negatywnie na nieposiadającą wyrobionej oceny rzeczywistości i doświadczeń życiowych młodzież. Była to prawdopodobnie pierwsza na świecie próba zastosowania metod psychologicznych w procesie badania filmu, wyprzedzająca podobne prace zachodnie o kilka lat (zob. Helman i Ostaszewski, 2007: 93).

Ważnym zjawiskiem, typowym dla epoki, były popularne i otwierane w zadziwiającej liczbie szkoły filmowe. W większości cieszyły się one jednak złą sławą i były prowadzone głównie przez wszelkiej maści aferzystów, węszących łatwy i szybki zysk (zob. Zajiček, 2008: 415). Niejednokrotnie owymi uczelniami i ich twórcami zajmowały się sądy i prokuratura. Kres temu zjawisku położył ostatecznie Polski Związek Producentów Filmowych, wprowadzając zakaz współpracy jego członków z przedsiębiorstwami spoza PZPF. Oczywiście wśród tych szkół znajdowały się placówki bardziej wartościowe, pozwalające zdobyć wiedzę i chociażby niewielkie doświadczenie. W takich ośrodkach edukacyjnych rozpoczynali swoje kariery między innymi Leonard Buczkowski, Michał Waszyński czy Leonard Zajączkowski (zob. Lemann, 1994: 392).

W trosce o rozwój sztuki filmowej powołano w 1938 roku Komisję do spraw Szkolnictwa Filmowego. W składzie tej komisji znaleźli się najważniejsi ówcześni komentatorzy i twórcy filmowi, między innymi J. Lejtes, S. Zahorska, J. Toeplitz. Zadaniem komisji było przygotowanie programu szkoły filmowej, której start zaplanowano na jesień 1939 roku (zob. Hendrykowska, 2012: 48, 149).

W 1939 roku ogólna liczba kin w Polsce wynosi 789 placówek dźwiękowych, posiadających w sumie 288 400 miejsc. Przez całe lata trzydzieste liczba kin wzrosła raptem o 80. Dla porównania: w USA było ich już ponad 16 tysięcy, w ZSRR – 8 tys., a w III Rzeszy – ponad 6 tysięcy (zob. Toeplitz, 1988, 2: 14). Aż 95,7 proc. wszystkich kin znajdowało się w miastach. Średnio bilet kosztował 75 gr, w dużych ośrodkach miejskich był to koszt około 2 zł.

Pierwszego września 1939 roku armia niemiecka przekroczyła granice Polski. Pomimo rozpoczęcia działań wojennych większość kin w Warszawie prowadzi pracę jak każdego innego dnia. Pięć zeroekranów prezentuje premiery nowych filmów. Trzeciego września ukazuje się ostatni numer magazynu „Kino” – na okładce pojawiła się polska aktorka teatralna i filmowa Ina Benita. 6 września kina zawieszają swoją działalność i udzielają schronienia pierwszym ofiarom wojny, uciekinierom i pogorzelcom. Kino Colosseum zapewniło dach nad głową dla dziewięciuset osób, Atlantic przy Chmielnej przyjął pół tysiąca, kino Jurata – kolejnych czterysta osób. 15 września, kiedy armia niemiecka zbliżała się już do bram Warszawy, jej prezydent Stefan Starzyński zaapelował do właścicieli kin o wznowienie działalności celem przywrócenia oblężonemu miastu chociażby pozorów normalności. W odpowiedzi kino Napoleon zapewniło dwa seanse dziennie. Zaprezentowano film *Szyfr 413* (reż. R. Pottier). W Palladium wyświetlano *Zeznanie szpiega*, a w kinie Atlantic – *Wielki walc*. Dwudziestego piątego września, w wyniku całodziennych bombardowań zniszczeniu ulegają wielkie warszawskie zeroekrany – Colosseum, Pan, Europa, Victoria, Światowid, Kapitol. Spłonął również Odeon – nowe kino premierowe, którego otwarcie było zaplanowane na 10 września. 11 listopada w okupowanym mieście wznowiły działalność trzy pierwsze kina. Palladium stało się pierwszym kinem „tylko dla Niemców”. W grudniu 1939 w kinie Napoleon ma miejsce pierwsza akcja małego sabotażu inicjująca bojkot kin (zob. Hendrykowska, 2012: 157).

Wybuch wojny przerywał produkcję siedmiu filmów, jedenaście kolejnych było zaplanowanych i przygotowanych do realizacji w 1939 roku. W tak tragicznych okolicznościach zakończył się jeden z najciekawszych okresów w polskiej historii sztuki, w tym sztuki filmowej, której świadectwa zostały w dużym stopniu bezpowrotnie utracone na skutek wojennych zniszczeń. Kinematografia okresu wojny oraz ta, która odrodziła się po 1945 roku, miały już zupełnie inny charakter, mimo że współtworzyło je wiele osób, które wcześniej budowały podstawy polskiego przemysłu filmowego.

Bibliografia

- Gierszewska, B. 1995. *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1938*. Kielce: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Grabowska, G.M. (red.). 2008. *Kino okresu Wielkiego Niemowy*. Kraków: Wydawnictwo FilMOTEKA Narodowa.
- Grabowska, G.M. (red.). 2009. *Kino okresu Wielkiego Niemowy. Część 2. Od wielkiej wojny po erę dźwięku*. Kraków: Wydawnictwo FilMOTEKA Narodowa.
- Helman, A., J. Ostaszewski. 2007. *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Hendrykowska, M. 2012. *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011*. Poznań: ARS NOVA.
- Janicki, S. 1972. *Film Polski od A do Z*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Lemann, J. 1994. *Szkolnictwo filmowe*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX w. Film, kinematografia*. Warszawa: Instytut Kultury, Komitet Kinematografii.
- Toeplitz, J. (red.). 1966. *Historia filmu polskiego*. T. 1. 1895–1929. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Toeplitz, J. (red.). 1988. *Historia filmu polskiego*. T. 2. 1930–1939. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Zajiček, E. 2008. *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. T. 1. *Kinematografia wolnorynkowa 1896–1939*. Łódź: Wyd. PWSFTviT.
- Zajiček, E. 2009. *Poza ekranem – kinematografia polska 1918–1991*. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Z historii polskiej animacji okresu międzywojennego

Monika Grącka
Uniwersytet Warszawski

„W Polsce dwudziestolecia międzywojennego – pisze Andrzej Kossakowski – film animowany nie istniał jako liczące się zjawisko. Fakt ten ma bardzo istotne znaczenie dla początków tej dziedziny twórczości w latach powojennych; po pierwsze bowiem – nie było w kraju ani jednego twórcy, który by miał jakiegokolwiek poważniejsze doświadczenia warsztatowe w tym zakresie, po drugie – nie było żadnej, ani dobrej, ani złej tradycji rodzimej, do której można było nawiązać stawiając pierwsze kroki. [...] Zainteresowanie filmem animowanym rodziło się w pierwszych latach po wojnie” (Kossakowski, 1977: 15).

Nie do końca można zgodzić się ze słowami uznanego skądinąd teoretyka kina. Prawdą jest, że w zawierusze II wojny światowej zginął, uległ zniszczeniu cały dorobek przedwojennych polskich animatorów, który dziś próbuje się zrekonstruować na podstawie doniesień prasowych, ocalałych szczątków projektów, pojedynczych rysunków, zachowanych kadrów, zdjęć czy wspomnień. Trzeba też pamiętać, że na początku wieku XX animacja filmowa była zjawiskiem stosunkowo młodym i trudno jest mówić o jakiegokolwiek znaczącej tradycji tej sztuki nie tylko w Polsce międzywojennej, ale też w innych krajach w tamtym okresie¹. Choć akurat na tym polu wśród światowych pionierów X muzy nie bez racji wymieniane jest nazwisko Władysława Starewicza. Był on jednym z największych mistrzów filmu lalkowego w historii kina, który wprawdzie najpierw posługiwał się paszportem rosyjskim, potem francuskim, ale chętnie przyznawał się do polskiego pochodzenia². W języku polskim spisał swoje wspomnienia i zamierzał nawet osiąść w wyzwolonym po 123 latach zaborów kraju przodków³, czynnie włączając się w projekt współtworzenia polskiej animacji, lecz wybuch wojny pokrzyżował te plany.

¹ Pierwszy pełnometrażowy film animowany *Apostol* autorstwa argentyńskiego twórcy urodzonego we Włoszech – Quirino Cristianiego powstał w 1917 roku w Argentynie. Pierwsze zaś na świecie animowane reklamówki tworzył w Anglii Arthur Melbourne-Cooper w latach 1897–99 (zob. Giżycki 2000: 9–11).

² „Narodowość Starewicza do dziś wywołuje spory – pisze Paweł Sitkiewicz. – Rosjanie uznają go za reżysera rosyjskiego, Francuzi – francuskiego, a Polacy – polskiego. Ród Starewiczów wywodził się z kresowej szlachty „polsko-litewskiej” – dodaje Giżycki, zob. 2000: 15. Ojciec Władysław walczył w powstaniu styczniowym przeciwko caratowi, dlatego możemy sądzić, że był polskim patriotą. Osiedlił się jednak w Moskwie, a następnie w Kownie [...]. Sam artysta nigdy w Polsce nie mieszkał [...]. Po rewolucji październikowej Starewicz wyemigrował do Francji [i tam zmarł w 1965 roku – M.G.]” (Sitkiewicz 2009: 149–150).

³ Starewicz, zapytany w 1936 roku przez polskiego dziennikarza o swoje plany, odparł: „Chciałbym przenieść się do Polski, zamieszkać gdzieś na wsi... Tam przyroda jest jakaś

Starewicz, z zamiłowania entomolog, zasłynął swoją pierwszą sekwencją animowaną zrealizowaną w roku 1910. Pracując nad filmem przyrodniczym, chciał zarejestrować walkę żuków jelonków, jednak światła i szum kamery skutecznie odbierały owadom ochotę do starcia. Wtedy Starewicz spreparował żuki, robiąc z nich marionetki: martwym zwierzętom przyczepił nóżki na zawiasach i przy pomocy fotografii poklatkowej nakręcił scenę nazwaną potem *Walka żuków jelonków*. Zafascynowany sztuką animacji stworzył kolejne filmy, przebijając w kostiumy owady, a potem marionetki zrobione przez siebie na wzór żywych stworzeń (*Piękna Lukanida*, 1911, *Owadzi tydzień lotniczy*, 1911 i inne). Pierwszy pełnometrażowy film lalkowy, a zarazem największe osiągnięcie Starewicza – *Opowieść o lisie* – powstał we Francji w latach 1930–1931. Reżyser do każdego projektu sam pisał scenariusze, konstruował marionetki, szył kostiumy, tworzył rozbudowane scenografie, wymyślał triki i nagrywał, a jego filmy, również te pierwsze, zdaniem teoretyków kina, odznaczały się techniczną maestrią.

W przedwojennej Polsce nazwisko Starewicza, jak i jego osiągnięcia cieszyły się zasłużonym szacunkiem (zob. Truszkowska, 1930; Janta-Połączyński, 1930; Jew-siewicki, 1989). Próbowano sprowadzić mistrza do kraju, zamierzano wybudować specjalnie dla niego studio lalkarskie w Żyrardowie. Miał też Starewicz objąć funkcję reżysera i kierownika warszawskiej wytwórni Kohorta (należącej do braci Katelbachów), z którą zawarł umowę na realizację *Pani Twardowskiej* na motywach ballady Adama Mickiewicza. I chociaż, jak wspomniano, na skutek wybuchu wojny planów tych nie zrealizowano, to jednak w okresie międzywojennym podejmowane były próby stworzenia polskiej szkoły animacji⁴.

Proces rozwoju sztuki animacji w wyzwolonej Polsce żywo popierali publicyści i pierwsi teoretycy filmowi. Kino, cudowny wynalazek przełomu XIX i XX wieku, budowało nową formę społecznej komunikacji, stymulowało nowy rodzaj wyobraźni, a film animowany dysponował tu niebagatelnym atutem, jakim jest język tego medium, preferujący związki skojarzeniowe (zob. Spalińska-Mazur, 2007: 62–63). Kino było przy tym powszechne i dostępne, animacja filmowa zaś – czytelna i atrakcyjna dla odbiorcy – mogła pomóc w integracji społeczno-kulturowej pozaborowej Polski oraz wypromować w Europie i na świecie państwo, którego ponad sto lat nie było na mapach. „Musimy mieć swój własny film narodowy – apelował krytyk Ryszard Biske w 1926 roku. – Nie do pomyślenia jest bowiem, aby nie było twórczości filmowej polskiej, tak samo, jak nie do pomyślenia jest, aby dla nas poezje, powieści, sztuki teatralne pisali Francuzi, książki naukowe – Niemcy, rzeźbili – Włosi, malowali – Anglicy, grali – Rosjanie” (Biske, 1926: 15). Na łamach czasopisma „Kinoświat” pisarka Maria Jehanne Wielopolska zwracała z kolei uwagę, że choćby z przyczyn

inna..., a ja chciałbym w dalszym ciągu najwięcej czerpać z przyrody. Marzę o nakręceniu filmu osnutego na *Janku Muzykancie*” (Frenkiel, 1936: 29).

⁴ Gdyby Starewicz otrzymał z Polski „zaproszenie wcześniej – pisze P. Sitkiewicz – (na przykład na początku lat 20.), to historia polskiej animacji mogłaby się potoczyć zupełnie inaczej” (Sitkiewicz 2011: 44–45).

ekonomicznych warto było rozwijać groteskę (nie znano wówczas określenia „animacja”) w oparciu chociażby o rodzimą tradycję satyry prasowej i grafiki: „Jakaż linia byłaby polskiej twórczości wskazana? [...] Groteska samorodna? [...] Kto wie czy tu nie stworzylibyśmy czegoś nowego i indywidualnego. Naród, który wydał Stryjeńską, Sichulskich, Czermańskich stać chyba na niezależną twórczość groteskowo-satyryczną” (Wielopolska, 1929: 2). Głos Wielopolskiej nie był odosobniony. Dziennikarz poczytnego „Kina” pisał: „Niewątpliwie niższość naszej produkcji filmowej składa się – i słusznie – na karb naszego ubóstwa”. – Ale do produkcji filmów rysunkowych – mających tak świetną przyszłość – nie potrzeba dużych kapitałów, lecz talentu, polotu i pracy. Otwiera się tu wdzięczne pole do popisu przed rzeszą naszych młodych grafików i muzyków. Jeśli mają talent i fantazję twórczą, jeśli zechcą pracować – mogą podbić świat” (L.B., 1937: 9)⁵.

Do walki o narodową szkołę animacji włączyły się obok prasy branżowej także poczytne dzienniki i magazyny poświęcone literaturze i sztuce. Recenzowano krótkie dodatki, wielokrotnie wyjaśniano działanie poklatkowej techniki zdjęć, przeprowadzano wywiady z twórcami animacji, a nawet animowanymi postaciami. Fascynowano się twórczością Starewicza, ale też braci Maxa i Dave’a Fleischerów i Walta Disneya. Pisano popularnonaukowe rozprawki na temat języka i historii animacji. Wyjątkową pozycję w dorobku polskiej myśli filmowej lat 20. zajmuje wydana w Krakowie w 1924 roku książka wybitnego teoretyka literatury, pisarza i błyskotliwego krytyka Karola Irzykowskiego zatytułowana *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Autor całe fragmenty poświęcił filmowi animowanemu, stwierdzając nawet, że „film zwykły jest [...] namiastką tymczasową filmu malarskiego” (Irzykowski 1982: 258). Swoje rozważania opierał w dużej mierze na analizie twórczości filmowej Feliksa Kuczkowskiego (o pseudonimie artystycznym Canis de Canis), który zrealizował w 1917 roku w wiedeńskiej wytwórni Polaka Franza Budzyńskiego dwie krótkie groteski rysunkowe *Flirt krzeselek* i *Luneta ma dwa końce*, inicjując tym samym tzw. nurt wizyjny w animacji. Książka Irzykowskiego była wnikliwie czytana w kręgach filmowców i publicystów walczących o animowany film artystyczny. „Nie setki «trędowatych» przebojów, nie kreacje «policmajstrów», ale te nieliczne krótkometrażówki będą punktem wyjścia dla nowej polskiej kinematografii” – proroczo pisał Bolesław Lewicki, członek Lwowskiego Klubu Filmowego „Awangarda” w 1933 roku (Lewicki, 1933 za Sitkiewicz, 2011: 26), bowiem to właśnie nurt wizyjny animacji artystycznej⁶ stanowił w dużym stopniu o obliczu powojennego polskiego filmu animowanego i późniejszych jego sukcesach na arenie międzynarodowej⁷. W tym miejscu należy wspomnieć dokonania małżeństwa Stefana

⁵ Na tę samą kwestię zwracali też uwagę krytycy Adrian Czermiński (zob. A. Czermiński, 1937a: 11, za Gierszewska, 2001) i Tadeusz Kończyc (zob. Kończyc, 1939).

⁶ „synteza eksperymentalnej plastyki, filozofii oraz intuicji artystycznej” (Sitkiewicz, 2011: 51).

⁷ Dotyczy to głównie, ale nie tylko, lat 1956–1970 i twórczości m.in. Jana Lenicy (*Dom*), Waleriana Borowczyka, Daniela Szczechury, Kazimierza Urbańskiego, Juliana Antonisza,

i Franciszki Themersonów, którzy w latach 1930–1937 zrealizowali przy użyciu nowatorskich technik kilka filmów awangardowych. Filmy te, m.in. *Apteka, Europa, Drobiazg Melodyjny, Zwarcie*, tworzone były za pomocą oryginalnego urządzenia umożliwiającego fotografowanie klatka po klatce przedmiotów umieszczanych na przezroczystej kalce i są dziś uważane za kamień milowy w historii polskiego kina eksperymentalnego i awangardowego.

Jednak widownia kin dwudziestolecia międzywojennego zauroczona była przede wszystkim filmem rysunkowym Disneya, który zdążył już zbudować swoje imperium i z impetem zdobywał rynki europejskie. Kreskówki „Wujka Walta” rzucały wyzwanie polskim animatorom, a krytyka apelowała: „Czy nie moglibyśmy pokusić się o stworzenie polskiego filmu rysunkowego? Jesteśmy w tych specyficznych warunkach, że wszystko, co niezbędne jest do stworzenia dobrego filmu rysunkowego, posiadamy. Więc w pierwszym rzędzie doskonałych rysowników. [...] Następnie muzyków, którzy by zilustrowali te filmy... i tych zdaje się nie brak... [...] Gdyby tak jeszcze scenariusz takiego filmu napisał Julian Tuwim – powstałoby chyba arcydzieło” (Sitkiewicz, 2011: 27). „Dlaczegoż byśmy nie mieli wyprodukować własnego Disneya – pytano w innym miejscu – stać nas na genialne filmy rysunkowe. Możemy pokazać światu całą kolekcję bajecznie kolorowych [...] bajek, jasełek, humorystycznych odysei różnych fantastycznych twórców. Wtedy i Disney zblednie z zazdrości, a my nareszcie przestaniemy biadać, że brak nam szóstego zmysłu kinowego. [...] Zróbcież jeden polski film rysunkowy – a wszystkie grzechy filmowe będą wam odpuszczone” (Ciechanowiecka, 1936: 4). Również literat i dziennikarz Adrian Czermiński uważał, że korzystając z polskiej skarbnicy kulturowej, można stworzyć narodową animację rysunkową, która byłaby skuteczną konkurencją dla filmów Disneya. Był wręcz przekonany o konieczności takiej inicjatywy, wierząc, że publiczność prędzej czy później znudzi się powtarzaniem w kółko schematami hollywoodzkich kreskówek. W roku 1937 pisał na łamach „Czasu”: „film rysunkowy, w odświeżeniu zbanalizowanych motywów amerykańskich, mógłby sięgnąć [...] do swojskich motywów bajkowych, daleko bliższych naszym ambicjonalnym uczuciom i psychice polskiego młodego pokolenia. [...] Bajka filmowa, czy to w formie filmu rysunkowego, czy filmu kukielkowego, oddziałuje bardzo silnie na wyobraźnię dziecięcą, kształtując poniekąd psychikę późniejszego dorosłego człowieka. Nie bez różnicy będzie więc, czy psychika nasza będzie ukształtowana na swojskich, rodzimych motywach baśniowych i legendarnych, czy całkiem obcych, dopiero przyswajanych przez film motywach germańskich lub anglosaskich ludów. Stworzenie polskiego filmu rysunkowego, czy też kukielkowego jest wprost palącą potrzebą” (Czermiński, 1937b: 37).

Czermiński apelował tu nie tylko o polski film rysunkowy, ale i marionetkowy, którym – mimo bogatej tradycji szopki religijno-ludowej, satyrycznej (jak szopki

Zbigniewa Rybczyńskiego czy Jerzego Kucia. „Kuczowskiemu – pisze M. Giżycki – wypada przyznać szczególne miejsce w historii walki o kino artystyczne w Polsce, kino w pełni autorskie, niezależne” (Giżycki, 2000: 29).

Skamandra i „Cyrulika Warszawskiego”) czy teatru dziecięcego – nikt nie zainteresował się, jego zdaniem, w takim stopniu, jak zrobił to Starewicz.

Filmoznawca Paweł Sitkiewicz wskazuje jednak, że istnieją ślady podejmowania prób wykorzystania potencjału lalek, po które sięgali polscy animatorzy zainspirowani zarówno szopkarską satyrą, jak i twórczością Władysława Starewicza: „Już w roku 1929 «Kurier Polski» wspominał o enigmatycznym projekcie lalkowym Zygmunta Jurkowskiego, Mieczysława Szczęsnego i Maksy Wita, którzy przystąpili do realizacji kilku niezwykle oryginalnie pomyślanych filmów kukielkowych, w rodzaju słynnego «Teatro dei Piccoli» i pięknych filmów Starewicza. Ponoć nakręcili oni kilkanaście próbnych metrów «taśmy o wysokich walorach filmowych i artystycznych», które zainteresowały najpoważniejsze instytucje filmowe w kraju, takie jak Biuro Filmowe przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. Nie wiadomo jednak, czy film rzeczywiście był animowany, czy tylko wykorzystano w nim kukielki poruszane – jak w lalkowym teatrze – za pomocą sznurków lub kijków. Podejrzewam, że mógł on łączyć teatralne konwencje z poklatkową techniką zdjęć. Zapewne miał charakter satyryczny, ponieważ jednym z jego autorów był Zygmunt Jurkowski, karykaturzysta związany między innymi z «Cyrulikiem Warszawskim». Niewykluczone też, że – podobnie jak Starewicz – realizatorzy zadbali o realistyczne ukazanie natury lub nawet «naukowe» podejście do zainscenizowanego świata zwierząt. Świadczy o tym obecność w ekipie Maksy Wita (właśc. Markus Chejfec), pisarza, który z zawodu był biologiem. Nic niestety nie wskazuje na to, że projekt ten doczekał się ukończenia” (Sitkiewicz, 2011: 47).

Więcej informacji w ówczesnej prasie odnaleźć można na temat filmu lalkowego J. Michałowskiego, B. Mroczkowskiego i S. Żyszkowskiego. Relacje prasowe oraz zachowane makiety elementów scenerii i fotografie lalek wskazują, że była to komedia muzyczna o czasach prehistorycznych: „Makiety ich żyją i śpiewają, a humor może rozśmieszyć do łez każdego widza. Świetnym np. pomysłem jest tresura humorystyczna przedpotopowych zwierząt” – pisał jeden z krytyków (*Wkraczamy na nowe tory...*, 1931: 10). Zwracano przy tym uwagę na doskonałą technikę animacji w stylu mistrza Starewicza: „Makiety ich odznaczają się fenomenalną wprost precyzją i pomysłowością [...], główny aktor porusza palcami, powiekami, a nawet gałkami ocznymi, tak swobodnie, jak to może uczynić każdy z nas, a miękkość jego ruchów daje złudzenie żywego człowieka” (*Wkraczamy na nowe tory...*, 1931: 10). Pracę nad filmem rozpoczęli twórcy w 1929 roku, lecz nie wiadomo, czy został on ukończony i czy trafił na ekrany.

Filmem, który wprawdzie zaginął, ale jak donosiła prasa: „pokazał się na ekranach stolicy, chętnie był wyświetlany i oglądany” (za Sitkiewicz, 2011: 48) była z kolei lalkowa produkcja Karola i Marty Marczaków z 1934 roku zatytułowana *Kwiat paproci*. Sam autor, Karol Marczak, wspominał po latach pokaz przygotowany dla krytyków, po którym: „nawet pisano całkiem niebrzydko o *Kwiecie paproci*. Było coś niecoś o tym, że to pierwszy film kukielkowy, było trochę gratulacji i coś tam pisano o przyszłości młodych, początkujących filmowców. Jednym słowem było różowo” (za Sitkiewicz, 2011: 48). Animacja Marczaków, utrzymana w klimacie mrocznej romantycznej fantastyki – jak wynika z recenzji Czermińskiego – opowiadała o losach małej dziewczynki, pierwowzorem której mogła być tytułowa *Calineczka*

z baśni Christiana Andersena: „przypominam sobie doskonale wrażenie, gdy na ekranie zjawiała się marionetka, nasuwająca asocjacje doktora Faustusa, w postaci mistrza magii, usiłującego zbadać tajemnicę kwiatu paproci. A potem wędrowka zakapturzonej postaci przez las, niesamowity kwiat, promieniujący wśród liści, jak świętojański robaczek, powrót z uszczkniętym skarbem do laboratorium, w którym – pod wpływem czarnoksięskich formułek – rozwija się z kielicha «paprotnego» kwiatu miniaturowa postać kobietki – wielkiej na cal – usadawiającej się wygodnie w dłoni czarodzieja. Dalsze losy andersenowskiej «Calinki» [...] to porwanie przez żabiego króla, idylla na liściu nenufara, walka pomiędzy dziw-ptakiem a nietoperzem, ocalenie Calinki i bajeczny finał – introdukcja na dwór królewski, pełen zwierząt, owadów i ptaków” (Czermiński, 1938: 7). Jednak, jak słusznie zauważa Sitkiewicz, opis *Kwiatu paproci* zawarty w recenzji Czermińskiego raz jeszcze przywołuje na myśl twórczość Starewicza, u którego zresztą terminował Marczak podczas swojego pobytu we Francji, dokąd udał się w 1928 roku z zamiarem podjęcia studiów filmowych. Film „do złudzenia przypomina lalkową produkcję Władysława Starewicza *Królowa motyli* (1927) – pisze badacz – gdzie również «wielka na cal» bohaterka zostaje porwana przez pająki i odratowana przez leśne owady. Inne podobieństwa to starannie zainscenizowany świat zwierząt i roślin, dbałość o detale i – zapewne – dążenie do technicznej doskonałości” (Sitkiewicz, 2011: 49). Pierwsze zatem kroki animacji kukielkowej w Polsce stały pod znakiem twórczości Starewicza, a śledząc jej powojenne losy aż po czasy współczesne, trudno jest jednoznacznie stwierdzić, jak uczynił to Kossakowski, że sukcesy kolejnych pokoleń polskich animatorów filmów lalkowych nie mają nic wspólnego z doświadczeniami twórców początku XX wieku. Tym bardziej że Kossakowski sam przypomina twórczość Zenona Wasilewskiego – grafika współpracującego w latach 30. z czasopismami „Cyrulik Warszawski” i „Szpilki”, który zanim wyróżnił się w latach 50. jako utalentowany realizator filmów lalkowych, już w latach 1937–1939 próbował ożywić plastelinowe postaci przy użyciu warsztatu filmowego. Wprawdzie realizację jego pierwszego filmu *O królu Krakusie*, będącego adaptacją legendy o smoku wawelskim i szewczyku Dratewce, przerwała wojna, ale po 1945 roku artysta powrócił do tej koncepcji. Dwa lata później powstał czarno-biały film *Za króla Krakusa*, który zyskał uznanie w kraju i za granicą⁸. Wasilewski, jak Starewicz, był jedynym autorem swoich filmów – pisał scenariusze, tworzył projekty, wykonywał kukielki, dekoracje, sam odpowiadał za realizację (pierwszy film powstał w prywatnym mieszkaniu Wasilewskiego). I podobnie jak „duchowy ojciec” polskiego filmu lalkowego niezwykle dbał o czystość i precyzję warsztatową – szczególnie w dziedzinie scenografii i animacji.

Historię polskiego filmu rysunkowego zapoczątkował natomiast malarz Stanisław Dobrzyński, który w 1918 roku wraz z operatorem Witalisem Korsak-Gołogowskim

⁸ Film *Za króla Krakusa* otrzymał III nagrodę w kategorii filmów animowanych na MFF w Bahii (Brazylia), wyróżnienie w Paryżu w 1954 roku, nagrodę na Przeglądzie Filmów Krótkometrażowych w Warszawie (1960) i wyróżnienie na MFF dla Dzieci w Kalkucie (Indie) w 1973 roku.

zrealizował w studiu Aleksandra Hertza film *Sen paskarza*. Jak większość pierwszych realizacji animowanych stanowił on dodatek do wyświetlanego w warszawskim kinie „Stylowy” filmu aktorskiego *Tajemnica Ochrany*. „Film był jeszcze bardzo naiwny, pełen błędów technicznych – wyjaśniał autor w wywiadzie udzielonym w 1934 roku – ale pierwszy krok był zrobiony i to mocną nogą” (R.Z., 1934). Dalej wspominał Dobrzyński „filmy taktyczne” zrealizowane dla Centralnego Urzędu Filmowego, propagandówki robione z okazji plebiscytu na Śląsku oraz współpracę z francuską wytwórnią Pathé, dla której w 1926 roku kręcił filmy łączące animację rysunkową ze zdjęciami tradycyjnymi.

Prace Dobrzyńskiego nie przetrwały pożogi wojennej, podobnie jak pierwsza polska kreskówka dźwiękowa *Przygody Puka* (lub *Igraszki Puka*) lwowianina Jana Jarosza z 1932 roku. Była ona w dużej mierze inspirowana animacją amerykańską, choć dziennikarz „Kuriera Filmowego” widział w *Przygodach Puka* pewien środek zaradczy na schematyzm filmów o Myszcze Miki (Radziwiński, 1932 za Sitkiewicz, 2011: 41). Zdaniem Sitkiewicza jednak: „z opisu fabuły wynika, że była to szalona, improwizowana kreskówka w stylu braci Fleischerów, pełna niespodziewanych zwrotów akcji i zabawy formą, opowiadająca o ucieczce Szekspirowskiego bohatera przed lwem” (Sitkiewicz, 2011: 41). Osiągnięcia Jarosza miały niestety znaczenie lokalne, uznanie dla nich prawdopodobnie nigdy nie wyszło poza jego rodzinny Lwów.

Niekwestionowanym „polskim Disneyem” okresu dwudziestolecia międzywojennego był natomiast Włodzimierz Kowańko, który oprócz kilku profesjonalnych reklam zrealizował przynajmniej dwa autorskie filmy animowane: *Pana Twardowskiego* (1934) i *Wyprawę myszy na tort* (1938). Jego rysunkowi bohaterowie do złudzenia przypominali postacie z amerykańskich kreskówek, jednak artysta sięgał po swojską tematykę, tworząc adaptacje rodzimych legend lub umieszczając w tle śląskie bądź krakowskie krajobrazy. Taka konwencja podobała się części krytyków, którzy byli przekonani, że polski animator w przyszłości może nawet prześcignąć wszystkich mistrzów amerykańskich⁹. Jego talent, pracowitość i rzetelność miały gwarantować „poziom artystyczny i wysoką inwencję” (*Wolna Trybuna...*, 1934a: 2) – jak twierdzili na łamach „Kina” członkowie Koła Przyjaciół Polskiego Filmu Rysunkowego w Brześciu, zachęcając mecenasów do finansowego wsparcia Włodzimierza Kowańki. Artysta, podobnie jak większość twórców owego czasu, borykał się bowiem z kłopotami finansowymi. Pierwsze swoje filmy realizował w prywatnym mieszkaniu, gdzie „za całe urządzenie techniczne służył stół kuchenny z przymocowanym nad nim aparatem” (L.B., 1932: 9), a marzył o profesjonalnym studio i próbował uruchomić w Polsce produkcję fabularnych filmów rysunkowych. Podjął nawet współpracę z Marianem Lemejdą, właścicielem Studia Filmów Groteskowych w celu realizacji animowanego cyklu adaptacji polskich baśni, lecz przedsięwzięcie to zakończyło się skandalem i sprawą w sądzie. Kowańko na łamach „Kina” opowiadał o tym, jak był wyzyskiwany przez Lemejdę pełniącego funkcję producenta i wykorzystywany do wszelkich prac łącznie z myciem celuloidów oraz wykonywaniem reklamówek bez

⁹ Piszą o tym np. Czerwiński (Arian, 1938: 1) i Cabaj (1938: 17).

wynagrodzenia¹⁰, zaś Lemejda oskarżał artystę o kradzież i lenistwo (zob. Sitkiewicz, 2011: 35–36). Z zaplanowanego przez obu panów cyklu animowanych legend powstała tylko ta o mistrzu Twardowskim.

Polski przedwojenny film rysunkowy adresowany do masowej odbiorcy został zdominowany zatem przez wzorzec niezwykle popularnych wtedy kreskówek amerykańskich. Walt Disney – pisze Sitkiewicz – „był niekwestionowaną gwiazdą dwudziestolecia międzywojennego i [...] doskonale nadawał się na przewodnika po początkach animacji rysunkowej w Polsce. [...] Jednych zachęcał do dialogu, drugich do plagiatu” (Sitkiewicz, 2012: 5), a jego filmy stanowiły trudną, lecz cenną lekcję rzemiosła. Nawet powojenne podporządkowanie filmu animowanego wymogom realizmu socjalistycznego, które w dziedzinie treści nakazywały budowanie wątków zawierających jednoznaczny i czytelny ładunek wartości wychowawczych, szczególnie podkreślających znaczenie działania kolektywnego, nie sprzeciwiało się tradycji filmów disneyowskich i tylko ich imperialistyczny charakter nie pozwalał w pełni rozwinąć się nurtom „Wujka Walta” w powojennej polskiej animacji. Czy to źle, czy dobrze – tu zdania są już podzielone...

Polska animacja przed 1939 rokiem – to w większości „kino niewykorzystanych szans: ambitnych planów, szczytnych idei, o których rozpisywała się prasa, artystów z głowami pełnymi artystycznych wizji” (Sitkiewicz, 2009; 206). Wybuch II wojny światowej zniweczył wszystko, a czas prędko usunął w niepamięć zarówno dokonania animatorów z okresu II Rzeczypospolitej, jak i samą dyskusję na temat stworzenia polskiego stylu animacji. Dlatego filmowcy odbudowujący polską kinematografię po roku 1945 nie zawsze szukali inspiracji w dwudziestoleciu międzywojennym, a publicystom i historykom, którzy pisali historię rodzimej kinoplastyki, zdarzało się, jak Kossakowskiemu, podkreślać wręcz brak związków między dwiema sąsiednimi epokami. Niemniej wiele idei, które rozwinęły się w pełni dopiero po wojnie, narodziło się dużo wcześniej. Albowiem „z polską animacją jest jak z kobietą – pisze ironicznie współczesny krytyk filmowy Jerzy Armata. – Twierdzi, że stuknęła jej sześćdziesiątka, a tak naprawdę przekroczyła osiemdziesiątkę” (Armata, 2008: 3).

Bibliografia

- Arian, A. (A. Czermiński). 1938. *Polski film rysunkowy*. „Muza Filmowa”, 3, s. 1.
Armata, J. 2008. *Animacja jest kobietą*. „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 120, s. 3.
Biske, R. 1926. *O film polski*. „Ekran i Scena”, 12, s. 15
Cabaj, J. 1938. *Jubileusz polskiego Disney’a*. „Film”, 15, s. 17.
Ciechanowiecka, L. 1936. *Auto-da-fe polskich filmów*. „Film”, 19, s. 4.

¹⁰ „Prócz prac rysunkowych, operatorskich, konstruktorskich i kompozycyjnych zmuszał mnie – opowiadał Kowańko – do mycia celuloidów i do wykonywania prac do filmów reklamowych, które wykonywałem bez wynagrodzenia” (*Wolna Trybuna...*, 1934b: 2).

- Czermiński, A. 1937a. *O polski film rysunkowy i marionetkowy*. „Czas”, 12.12.1937, 340, s. 11.
- Czermiński, A. 1937b. *W okresie jaselek*. „Czas”, 24.12.1937, 352, s. 37.
- Czermiński, A. 1938. *Zapomniana „Calinka”*. „Czas”, 25.01.1938, 24, s. 7.
- Frenkiel, Z. 1936. *U twórcy filmów marionetkowych*. „Światowid”, 15, s. 29.
- George. 1938. *O polski film rysunkowy*. „Kino dla Wszystkich i Teatr”, 1, s. 3.
- Gierszewska, B. (red.). 2001. *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.
- Giżycki, M. 2000. *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Irzykowski, K. 1982. *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. W: Irzykowski, K., *Dziesiąta Muza i Pomniejsze pisma filmowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 256–259.
- Janta-Polczyński, A. 1930. *U Władysława Starewicza*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 08.01.1930, 7, Dodatek „Kurier Filmowy”, 1, s. 12.
- Jewsiewicki, J. 1989. *Ezop XX wieku. Władysław Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*. Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji.
- Kończyc, T. 1939. *O poziom filmu krajowego*. „Muza X”, 2, s. 11.
- Kossakowski, A. 1977. *Polski film animowany 1945–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- L.B. (L. Brun). 1932. *Polski film rysunkowy powstaje na Śląsku*. „Kino”, 46, s. 9.
- L.B. (L. Brun). 1937. *Bimbo, Mickey i Betty – zdobywają świat*. „Kino”, 37, s. 9.
- Lewicki, B. 1933. *Film krótki*. „Słowo Polskie”, 24.04.1933, 111, s. 11.
- Lewicki, B. 1966. *Miara twórczości Karola Marczaka*. „Kino”, 9. Przedruk w: Gierszewska, 2001, s. 60.
- R.Z. 1934. *Polskie filmy rysunkowe z roku 1918! Rozmowa ze Stanisławem Dobrzyńskim, pionierem polskiego filmu rysunkowego*. „Wiadomości Filmowe”, 23, s. 7.
- Radziwiński, J. 1932. *Pierwsza polska komedia rysunkowa*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 02.02.1932, 33, Dodatek „Kurier Filmowy”, 5, s. 12.
- Sitkiewicz, P. 2009. *Małe wielkie kino: Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Sitkiewicz, P. 2011. *Polska szkoła animacji*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Sitkiewicz, P. 2012. *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Spalińska-Mazur, J. 2007. *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Truskowska, J. 1930. *Film marionetkowy*. „Kino dla Wszystkich”, 1, s. 17.
- Wielopolska, M.J. 1929. *Polski film*. „Kino Świat”, 6, s. 2.
- Wkraczamy na nowe tory...* 1931. *Wkraczamy na nowe tory! Oto pierwszy polski film makietowy*. „Kino”, 36, s. 10.
- Wolna Trybuna*. 1934a. *Prawdziwy dramat Włodzimierza Kowańko, pioniera polskich filmów rysunkowych*. „Kino”, 25, s. 2.
- Wolna Trybuna*. 1934b. *Prawda op. Marianie Lemejdzie, oparta na faktach*. „Kino”, 28, s. 2.

Wizualna narracja poetycka w filmie *Przygoda człowieka poczciwego* Franciszki i Stefana Themersonów

Maciej Kozłowski

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi

Film *Przygoda człowieka poczciwego* został zrealizowany przez artystyczne małżeństwo Franciszkę i Stefana Themersonów w 1937 roku. Jest on przykładem kina artystycznego inspirowanego się rozwiązaniami formalnymi charakterystycznymi dla awangardy. Zalicza się do twórczości filmowej otwartej na eksperymenty w zakresie wizualnej narracji i zdecydowanie różni się od standardowej oferty kinowej w międzywojennej Polsce. Okres międzywojenny to czas kształtowania się języka filmu, a awangarda poszerzyła granice wizualnej komunikacji oraz przyczyniła się do ugruntowania przekonania, że kino może być wypowiedzią artystyczną o autonomicznym znaczeniu. Themersonowie bez wątplenia należeli do tego nurtu i zawsze szli krok przed większością współczesnych im twórców. „Artyści powodują przesunięcia paradygmatów, kiedy pozwalają, by to, co wizjonerskie, uzyskiwało pierwszeństwo przed tym, co widzialne; kiedy poszukują tego, co nieprawidłowe, zamiast obstawiać przy tym, co prawidłowe; kiedy podejmują ryzyko działania irracjonalnego, zamiast postępować według jasnych, racjonalnych, zdroworozsądkowych kryteriów” (Mengham, 2013: 156). Tak sformułowaną strategię artystyczną realizowano podczas kręcenia filmu *Przygoda człowieka poczciwego*.

Analiza języka obrazu filmowego odkrywa ogromne bogactwo rozwiązań z dziedziny formy filmowej, które są nadal interesujące dla widza początku XXI wieku. Film musiał się wydawać publiczności bardzo nowatorski, gdy został po raz pierwszy zaprezentowany w marcu 1938 roku. Niestety środki artystyczne, które zostały w nim użyte, przerosły możliwości percepcji przeciętnego ówczesnego widza: film został wytępiany przez widownię i szybko zdjęty z afisza. Spotkał się także z ostrą krytyką prasową i tylko najbardziej otwarci na nowości formalne intelektualisci byli mu przychylni. Autorzy filmu musieli chyba przewidywać tego typu reakcje widzów, skoro w czołówce filmu umieścili następujące słowa: „Człowiek poczciwy prosi P.T. publiczność by jego lirycznego odskoku od rzeczywistości nie brała za bezsensowną ekstrawagancję”. Zdarzało się już wtedy, że awangardowe dzieła filmowe wywoływały protesty publiczności. Towarzyszyły one często projekcom surrealistycznego filmu Luisa Buñuela *Pies andaluzyjski*. Jeden z takich incydentów – oblanie w czasie projekcji ekranu atramentem – został nawet opisany w redagowanym przez Stefana Themersona w magazynie *f.a. (film artystyczny)*. Oprócz zdolności do wywoływania skandali filmy te wykazują podobieństwa pod względem kompozycji, a także awangardowego światopoglądu ich autorów. Przede wszystkim budują one narrację, wykorzystując do tego zestawienia zdarzeń, które nie są powiązane ze sobą

w logiczny sposób. Nie jest to „bezsensowna ekstrawagancja”, lecz nowy sposób zobrazowania przez sztukę świata realnego. *Przygoda człowieka poczciwego* ma dodatkowo podtytuł: *humoreska irracjonalna*, który uprzedza widza, że fabuła filmu wykracza poza kategorie przyczyny i skutku.

Themersonowie konstruują swój przekaz filmowy, używając wielu elementów i „jeśli chodzi o bogactwo użytych środków – był to niewątpliwie najbardziej zaawansowany film w całym dorobku autorów” (Giżycki, 1996: 70). Wiele technik zostało zaczerpniętych z fotografii oraz filmu animowanego, a nierealistyczne filmowe odwzorowanie przestrzeni zostało osiągnięte poprzez oryginalne punkty widzenia, ruch inscenizacji, pracę kamery oraz kompozycję kadru. Dodatkowo powstałe w umyśle odbiorcy wyobrażenie relacji przestrzennych zostało odrealnione przez absurdalną i liryczną fabułę oraz eksperymentalny montaż. Powstał w ten sposób „złożony kolaż filmowy” (Giżycki, 1996: 70), który opowiada prostą, linearną, ale nielogiczną historię. Człowiek poczciwy to zwykły urzędnik, postać grana przez amatora, Antoniego Drażkowskiego, który nie miał nic wspólnego z aktorstwem, a z zawodu był księgowym w Spółdzielni Autorów Filmowych, wytwórni produkującej filmy artystyczne, do której należeli Themersonowie. Na skutek pomyłki telefonicznej główny bohater dodzwania się do przypadkowego zakładu stolarskiego, gdzie zaaferowany kierownik wygłasza do słuchawki zdanie o kluczowym znaczeniu dla akcji filmu: „Nie będzie dziury w niebie, jeżeli pójdziesz tyłem”. Urzędnik, po wysłuchaniu tego stwierdzenia, wstaje od biurka i zaczyna rzeczywiście iść tyłem. Niebawem wpada na dwóch ludzi dźwigających szafę zabraną z zakładu, do którego przed chwilą omyłkowo się dodzwonił. W trakcie zderzenia jeden z tragarzy i urzędnik zamieniają się miejscami, i od tej pory to właśnie urzędnik poniesie dalej ową szafę. Dwaj mężczyźni trafiają z szafą do lasu, stamtąd księgowy wznosi się do góry i odlatuje, by ostatecznie przysiąść na kominie domu, gdzie zaczyna grać na flecie. W pewnej chwili przerywa tę czynność i zwraca się bezpośrednio do widowni: „Bo trzeba się znać na przenośni, proszę Państwa!” Dziwne zachowanie głównego bohatera wzbudza protest społeczny i szybko formuje się manifestacja złożona z przedstawicieli różnych grup społecznych, która podąża śladem ludzi z szafą, niosąc transparenty z napisami: „Na pewno będzie dziura w niebie!” lub „Precz z chodzeniem tyłem!” Protestujący znajdują w lesie już tylko pustą, porzuconą szafę bez tylnej ściany i wszyscy przechodzą przez nią na drugą stronę.

Na podstawie tego krótkiego streszczenia widać, że szafa jest najważniejszym rekwizytem, wokół którego rozgrywa się akcja *Przygody człowieka poczciwego*. Przedmiot ten przywołuje wiele skojarzeń i jest powiązany z licznym zbiorem znaczeń, funkcjonujących w przestrzeni kultury. Szafa służy do chowania osobistych rzeczy właściciela, który chce ochronić je przed zniszczeniem, ukryć przed wzrokiem obcych. To połączenie intymności schowanych przedmiotów oraz niechęci do wystawiania ich na widok publiczny wywołuje skojarzenia z ukrytą we wnętrzu szafy tajemnicą, która dotyczy głębi ludzkiej osobowości. Żeby mieć w nią wgląd nie wystarczy po prostu otworzyć drzwi szafy i zajrzeć do środka. Tak zrobili manifestanci, obrońcy tradycyjnego, ograniczonego porządku intelektualnego, którzy zobaczyli prawie puste

wnętrze bez tylnej ściany. Przy swoim konwencjonalnym stosunku do rzeczywistości nie widzą w szafie i jej wnętrzu niczego co byłoby godne zainteresowania. Szybko przechodzą na drugą stronę, zdziwieni, że nic się nie zmieniło i niczego nowego nie doznali. Nie chcą spojrzeć na rzeczywistość z innego niż dotychczasowy punktu widzenia, interesuje ich utrzymanie tradycyjnego porządku, w którym dozwolone jest chodzenie tylko do przodu. Szafa jest także pewną zamkniętą przestrzenią w obrębie większej całości, jaką jest budynek, w którego wnętrzu stoi. Szafa to autonomiczna przestrzeń, do której prowadzą drzwi, analogicznie jak do innych, większych pomieszczeń. Drzwi szafy otwierają więc nowy wymiar rzeczywistości, pomieszczonej wewnątrz większej całości. Mogą one prowadzić do ciemnego, zamkniętego zakamarka lub przeciwnie – stać się przejściem do nowej czasoprzestrzeni. Wchodzenie do środka jest więc symboliczną podróżą, jest porzuceniem drogi po powierzchni, poszukiwaniem głębi i odkrywaniem kolejnego wymiaru wewnętrznego. Potrzebne jest metaforyczne nastawienie do rzeczywistości, żeby móc dostrzec tak zarysowaną tajemnicę.

Jedną z wizualnych figur, która pomaga upoetycznić narrację filmową, jest odbicie. Związane jest ono z zagadnieniem perspektywy, a więc przełożenia realnej, trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarową płaszczyznę ekranu. W swoim filmie Themersonowie wykorzystali lustro zamontowane na drzwiach szafy, które pomaga zbudować głębię przestrzeni filmowej. Odbija ono ludzi i miejsca, które nie są ujęte bezpośrednio w ramie kadru. Dzięki odbiciu widz może zobaczyć kawałek rzeczywistości, który jest zazwyczaj z tyłu, za kamerą albo jest drugą stroną filmowanego przedmiotu, czyli jest dla widza, patrzącego z punktu widzenia kamery, niewidoczny. Otwiera się dodatkowa płaszczyzna inscenizacji, wyznaczona przez kąt odbicia w lustrze. Spojrzenie zwrotne w kierunku miejsca, gdzie stoi kamera, jest niezwykle intrygujące ze względu na fragmentaryczność odbicia oraz ruch niesionej przez tragarzy szafy. Bogactwo życia po drugiej stronie kamery dociera do widza w zawężony sposób i mobilizuje jego percepcję do wychwycenia jak największej liczby szczegółów. Autorzy filmu, pokazując drogę tragarzy z szafą, stawiają kamerę tak, ażeby uzyskać płaskie kompozycje kadru. Ulica jest najczęściej pokazywana bez widocznych zbiegów perspektywy, a więc oś kamery jest prawie prostopadła do linii chodników i fasad domów, na które skierowany jest obiektyw. Takie spokojne, płaskie tło stanowi doskonały kontrast dla ekspresyjnych odbić powstających w niesionej szafie i dzięki temu na nich skupia się uwaga odbiorcy. Wtedy gdy szafa jest pokazywana z boku, a lustro mało widoczne, kompozycja kadru staje się już bardziej przestrzenna.

Takie poszerzanie świata przedstawionego w obrazie przez dodanie odbicia w lustrze ma swoją bogatą tradycję





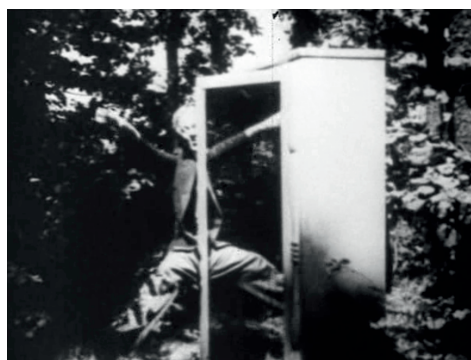
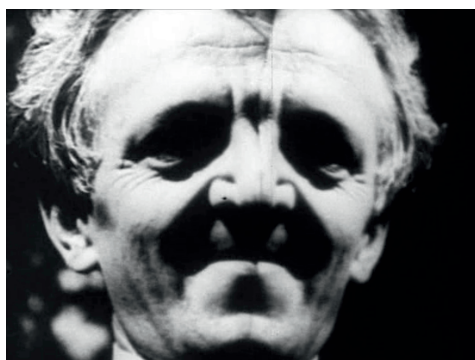
w sztukach plastycznych. Wielkimi zwolennikami tego typu kreowania przestrzeni byli malarze renesansowi, których pociągała „możność wprowadzenia do obrazu przy pomocy odbicia w zwierciadle postaci lub rzeczy znajdujących się poza przestrzenią przedstawioną w obrazie, jak gdyby przed obrazem” (Wallis, 1973: 40). Odbicie tworzy przestrzeń przez wykreowanie w ramach kadru dodatkowych punktów widzenia. Przedmiot, który odbija się w lustrze, można obejrzeć z dwóch stron jednocześnie i fakt ten dobrze wpisuje się w ambicje sztuki awangardowej początku XX wieku. Artyści poszukiwali wówczas metody totalnego opisu rzeczywistości, jednocześnie akcentując z jednej strony jej złożoność, a z drugiej ograniczenia ludzkiej percepcji. Przykładami odwołującymi się do założeń artystycznych opartych na wielości punktów widzenia są metoda kubistycznej interpretacji rzeczywistości, czy też renesans autoportretów wielokrotnych wykonanych między innymi przez Marcela Duchampa i Witkacego. W przypadku wyjątkowego ustawienia przedmiotu względem lustra, kiedy znajduje się on blisko powierzchni refleksyjnej, powstaje kompozycja symetryczna. Przedmiot i jego odbicie stają się bardzo podobne do siebie i czasami różnią się tylko tym, że są odwrócone stronami. W *Przygodzie człowieka poczciwego* dzieje się tak w zakładzie rzemieślniczym, kiedy tragarze próbują podnieść szafę i wyjść z nią na zewnątrz. Jeden z nich przysuwa głowę blisko do lustrzanych drzwi, w których odbija się jego twarz. Następuje rozdwojenie punktu widzenia przez efekt odbicia, które zostaje wzmacnione przez zmontowanie tego ujęcia z jego odwróconą stronami wersją.

Warto w tym miejscu jeszcze raz odnieść się do malarzy renesansowych, którym jako pierwszym w dziejach sztuki „radość sprawiała [...] możliwość przedstawienia w obrazie przedmiotu i jego odbicia, możliwość ukazania jakiejś postaci, jakiejś rzeczy z jeszcze jednego punktu widzenia, z jeszcze jednej strony, np. tej samej głowy na wprost i w profilu, tej samej postaci od przodu i od tyłu, i przez to pełniejszego zaspokojenia naszej ciekawości” (Wallis, 1973: 40). Nie zawsze odbicie jest wykorzystywane tylko do zwielokrotnienia perspektyw. Podczas finałowej sceny filmu, w której tragarz i urzędnik bawią się, obserwując swoje odbicia w lustrzanych drzwiach szafy, ich postacie są tak zakomponowane, by ze złożenia obrazów widzianych z różnych



punktów widzenia powstał jeden obiekt. Urzędnik przykładła głowę do lustra, które zakrywa dokładnie połowę jego twarzy. Ta brakująca część jest wykreowana przez odbicie i umiejętnie dołożona, żeby stanowić jedną całość. Powstały w ten sposób portret ma charakter iluzji, uzyskanej w wyniku swobodnej gry wyobraźni. Zostaje zachwiana równowaga między tym, co realne, a tym, co odbite. Obraz przedmiotu, który widzi odbiorca, na filmie ma strukturę dychotomiczną, ponieważ jest zbudowany z warstwy realnej oraz jej refleksu.

Dla głównego bohatera filmu inspiracją do poetyckiego sposobu myślenia są ptaki. Fascynuje go ich zdolność pokonywania grawitacji ziemskiej i swoboda unoszenia się w powietrzu. Lustrzyna pomaga mu w tym, by podążać za nimi, w bajkowy sposób nauczyć się latać i w konsekwencji unieść się w powietrze. Widać fragmenty ciała odbite w lustrze: dłonie, nogi, które są tak zakomponowane z rzeczywistymi ich pierwowzorami, że tworzą dualistyczną ontologicznie, całą ludzką sylwetkę. Jest ona przecięta pionowo przez krawędź lustrzanych drzwi od szafy tak, iż widać w ujęciu symetrycznym tylko rękę i nogę wraz z ich odbiciami. Urzędnik naśladuje pracę ptasich skrzydeł, na początku traktując to jak zabawę, żeby później rzeczywiście zacząć się unosić w górę. Całe to wydarzenie przypomina dziecięcą grę w odbicia lustrzane i jest utrzymane w klimacie swobodnej, lekko szalonej zabawy. Wydarzenie przedstawione przez obraz filmowy nie ma realnego charakteru i nie jest



dostępne poprzez codzienne, interpersonalne doświadczenia człowieka. Jest związane z przeżyciem nadrealnym, ulokowanym w przestrzeni poetyckiej narracji. Odbiorca jest świadkiem wyjątkowej, cudownej chwili, w której ograniczenia przyciągania ziemskiego zostają pokonane w czasie dziecięcej zabawy w bycie ptakiem i odbicie w lustrze. Widać na tym przykładzie zbieżność *Przygody człowieka poczciwego* ze światopoglądem surrealistycznym, dla którego jedną z najważniejszych kategorii narracyjnych jest cudowność – dzięki jej doświadczeniu rodzi się w odbiorcy przeżycie transcendentalnego piękna. „Cudowność jest zawsze piękna, wszystko jedno jaka cudowność, nie ma cudowności, która by nie była piękna” – stwierdza André Breton w *Manifestie surrealizmu* (Breton, 1992: 161). Kategoria ta związana jest z dziecięcym sposobem postrzegania świata, który zakłada naiwność, pozwalającą uwolnić się od ograniczeń narzuconych przez paradygmaty kultury i racjonalne myślenie. Ta łatwowierność zostaje niestety z wiekiem utracona. Człowiek dorosły powinien zatem móc powrócić, poprzez sztukę pozbawioną zdroworoządkowej anegdoty, do pierwotnych emocji, w tym wypadku odczuć radość, jaką daje unoszenie się w powietrzu i lądowania na kominie domu. Scena latania buduje poczucie nieskrępowanej wolności wyobraźni i krążeń myśli. Nasuwają się tutaj skojarzenia z surrealistyczną koncepcją poezji: „Trzeba przyznać, że wśród tylu niedoli, jakie nam przypadają w dziedztwie, pozostała nam przecież największa wolność myśli. Od nas zależy, aby nie była skąpo dawkowana. Sprowadzić wyobraźnię do stanu niewoli, choćby nawet szło o to, co z grubsza nazywają szczęściem, to znaczy sprzeniewierzyć się poczuciu najwyższej sprawiedliwości, jakiej szukamy w głębi siebie” (Breton, 1992: 161). Wyzwolenie sztuki spod władzy rozumu pozwala dotrzeć do prawdy, którą według psychoanalitycznej tradycji jednostka ludzka może znaleźć tylko w głębi siebie.

Bohaterowie *Przygody człowieka poczciwego* często patrzą wprost w obiektyw, nawiązując bezpośredni kontakt z widzem, niszcząc iluzję obiektywnego punktu widzenia transparentnej i nieingerującej w rzeczywistość kamery. Takie pozowanie buduje nową relację z widzem, który wie, iż bohaterowie filmu mają świadomość, że są filmowani. Oprócz tego, dodatkowo patrzą oni odbiorcy w oczy, nawiązując w ten sposób bezpośredni kontakt. Tworzy się przestrzeń dla szczerzej, prostej relacji między aktorem a odbiorcą. Wrażenie radosnego, dzieciennego szaleństwa jest też podkreślone przez rozchwiany ruch kamery z ręki oraz nieostre portrety bohaterów.

Te pozorne „wady techniczne” także wprowadzają wrażenie intymności, amatorskiej, niezakłamaniej bezpośredniości i wpisują się w założenia teoretyczne Thémersonów, postulujących sztukę, której jednym z nadrzędnych haseł jest „pochwała niechlujstwa”. Warto odwołać się w tym miejscu do wypowiedzi Stefana Themersona: „I po raz drugi głosić muszę pochwałę niechlujstwa. Niechlujstwa z premedytacją, niechlujstwa kontrolowanego, wyszukiwanego świadomie. Więcej! Niechlujstwa konstruowanego. Tłukącego standardowe maski, grzebiącego w splątanych trzewiach taśmy biegnącej przez projektor, odkrywającego przyrodzoną prawdę aparatu do tworzenia widzeń. [...] Otóż na przekór intencjom ich wynalazców, których celem



była doskonała reprodukcja tego, co widziało oko, ukryte możliwości kamery filmowej i projektora zostały ujawnione nie przez przestrzeganie ani też odrzucanie zasad, ale przez ich łamanie” (Themerson, 2008: 35). Istotną cechą oryginalnej formy filmowej jest wykorzystanie technicznych zniekształceń, które są nieodłącznie związane z materią filmu. Wbrew pierwotnym intencjom wynalazców kina, którzy pragnęli zbudować urządzenie doskonale rejestrujące rzeczywistość, będące jego zwierciadłem, filmowcy szybko zaczęli wykorzystywać deformacje obrazu wynikające z aspektów technologicznych, a także zorientowali się, że wychodzenie poza standardy technologiczne daje szansę na stworzenie własnego, oryginalnego języka wypowiedzi, który mocniej wpływa na wyobraźnię odbiorcy. Stefan Themerson dostrzegał te możliwości rozwoju narracji filmowej, zauważając w swoich wypowiedziach teoretycznych, że „zastosowanie krótkoogniskowych obiektywów do fotografowania przedmiotów z bliska [...] stało się w Niemczech stylem ekspresjonistycznej deformacji” (Themerson, 2008: 35), czy też że „umieszczenie kamery zbyt wysoko lub zbyt nisko, albo krzywo na statywie [...] zostało świadomie rozwinięte w nowy styl radzieckiego kina, chwytającego rzeczywistość pod różnymi, emocjonalnymi kątami” (Themerson, 2008: 35).

Z tym twórczym i nieskrępowanym myśleniem o świecie kontrastuje sposób, w jaki zostali pokazani uczestnicy manifestacji. Ich twarze są bardzo poważne, ruchy ich ciał – zdecydowane, jednostajne w swoim rytmie, pasujące do uporządkowanego świata. Ciekawym momentem jest znalezienie przez nich porzuconej w lesie szafy i otwarcie jej drzwi. Gest ten wprawia w ruch lustro, które podobnie jak kamera panoramuje, pokazując okolicę poza polem widzenia obiektywu. Widać na początku odbicie twarzy przywódcy manifestacji, który trzyma uchwyt drzwi i je otwiera, a następnie grupę zebranych protestujących. Wśród nich przez ułamek sekundy można dostrzec ubranego w białą koszulę operatora i kamerę. Podobnie jest w następnym ujęciu, w którym tłum zaczyna wchodzić do szafy i przy okazji otwarcia lustrzanych drzwi szerzej jeszcze dokładniej widać Stefana Themersona kręcącego korbką kamery, a obok niego stojącą Franciszkę. Dzięki takiej wyjątkowej aranżacji przestrzeni powstaje odbicie, które jest relacją zwrotną i jednocześnie formą ukrytego autoportretu.



Można przypuszczać, że zabieg ten Themersonowie wykonali celowo, otwierając lustrzane drzwi szerzej niż wymagało tego tylko pokazanie w odbiciu zgromadzonego tłumu. Zbudowali jeszcze jedną oś wizualnej narracji, umieszczając autora filmu i jego narzędzie w kadrze, jeszcze raz pokazując, że sztuka filmowa jest formą gry z odbiorcą, zbudowaną z poziomów o różnych proporcjach prawdopodobieństwa. Jest to wyraźna polemika z klasyczną, mimetyczną koncepcją sztuki jako

zwierciadła natury. Film artystyczny Themersonów zdecydowanie kreuje nową rzeczywistość, będącą wytworem wyobraźni, która jest zawieszona między kategoriami prawdy i iluzji. Ma ona dynamiczny charakter i czasami stwarza złudzenie rzeczywistości, a czasami, jak w przypadku tego ukrytego autoportretu, pokazuje wprost, że film jest formą konwencji. Paradoksalnie więc jedno zwierciadło odrzuca inne: zwierciadło na drzwiach szafy sprawia, że znika iluzja rozumienia sztuki filmowej jako doskonałego odbicia natury. Częste użycie lustra tworzy iluzje, w różny sposób zniekształca rzeczywistość, kwestionuje jej jednorodność i prostotę. Powstaje w ten sposób skomplikowana struktura, która nie odzwierciedla natury, lecz używa jej elementów do wytworzenia autonomicznego dzieła.

Dynamika zainicjowana przez twórcze wykorzystanie odbicia obrazu ma swoją kontynuację w kompozycji kadru. Zostaje celowo zachwiana równowaga pomiędzy kierunkami pionowymi i poziomymi. Film zaczyna się od spokojniejszych, horyzontalnych kompozycji, żeby w trakcie trwania opowieści filmowej narastało wrażenie niestabilności poprzez wykorzystanie napięć wertykalnych i diagonalnych. Podział na statykę i dynamikę jest znaczący. Już w pierwszym ujęciu widać portret człowieka beznamiętnie rozglądającego się w lewo i w prawo, który za chwilę okaże się liderem manifestacji broniącej starego, mieszczańskiego porządku. Następnie pojawiają się napisy umieszczone powyżej wspomnianych nazw kierunków wraz z symbolami rąk w geście wskazywania palcem. Głowa człowieka jest zakomponowana w geometrycznym porządku, na który składa się punkt widzenia kamery na wysokości oczu portretowanej osoby oraz ustawienie twarzy na wprost obiektywu lub profilem. Dzięki tej metodzie powstaje czysty i statyczny układ przestrzenny kadru, w którym poruszać się można tylko horyzontalnie. Wzrok i myśl podążają w lewo lub w prawo i żeby mogły wnieść się do góry potrzebne jest zanegowanie ograniczeń narzuconych przez konwencje kultury. Na poziomie wizualnej narracji bunt przeciwko zastanemu porządkowi świata zaczyna się od budowania dynamiki w kompozycji plastycznej ujęć. Kamera jest ustawiona ponad głowami aktorów i patrzy na bohaterów z góry, przez co zaburzony zostaje ład centralnej symetrii. Taki punkt widzenia dominuje podczas rozmowy telefonicznej urzędnika z kierownikiem



zakładu rzemieślniczego. Dzięki wysoko umieszczonej kamerze można zobaczyć całe pomieszczenie biurowe i pierwsze kroki wykonywane przez urzędnika do tyłu. Ptasia perspektywa w tym ujęciu jest dodatkowo wzmocniona przez przekrzywienie kamery względem horyzontu tak, iż linie proste, wyznaczające bryłę pokoju, przebiegają skośnie przez prostokąt kadru. Oprócz tego na podłodze jest rozłożona biała wstęga tkaniny, która układa się geometrycznie i stanowi skomplikowaną drogę, którą musi pokonać urzędnik, ucząc się chodzenia tyłem zakosami, a nie na wprost. Pomimo nieruchomej kamery ujęcie to nabiera dynamicznego charakteru dzięki kompozycji plastycznej, wykorzystującej linie skośne. Powstaje cała sekwencja montażowa oparta na podobieństwie zakomponowania kadru, którą tworzą analogie górnych punktów widzenia kamery oraz pokazywanie przedmiotów o podobnych kształtach. W ten sposób tworzy się wrażenie plastycznego ruchu, pracując statyczną kamerą. Diagonalne komponowanie linii horyzontu często pojawia się podczas opisywania ostatniego etapu drogi, pokonywanej przez manifestację. Protestujący spieszą się, żeby złapać niesubordynowanych obywateli chodzących tyłem, a dodatkowe napięcie dramaturgiczne jest wytworzone przez zmontowanie scen tego pościgu równoległe z ujęciami głównego bohatera podczas nauki latania. Poza symultaniczną narracją fabularną napięcie zostaje wzmocnione przez wykorzystanie linii skośnych w komponowaniu kadrów.

Alternatywą dla poruszania się w poziomie jest ruch pionowy, który przełamuje barierę ciężaru grawitacji. To on symbolizuje pełną wolność poetyckiego myślenia, nieograniczonego przez realność przedmiotów i konwencjonalne znaczenia słów dotychczas funkcjonujących w kulturze. Nauka latania głównego bohatera wydaje się z początku dziecinną zabawą, ale nabyte umiejętności pozwalają mu wzbic się w górę, zaskakując widza wspomnianą już cudownością niemożliwego zdarzenia. Urzędnik, który przysiadł na kominie domu i gra na flecie, poucza widza, zachęca go do otwarcia się na nowe, operujące skojarzeniem formy poetyckie. Unosząc się nad ziemią, zostawiając protestujących na dole, uwalnia się on także od tradycyjnego języka sztuki. Teraz dzieło może sięgać po irracjonalne zestawienia elementów, które będą budowały nowe znaczenia i konteksty, tak jak to czynił Stefan Themerson

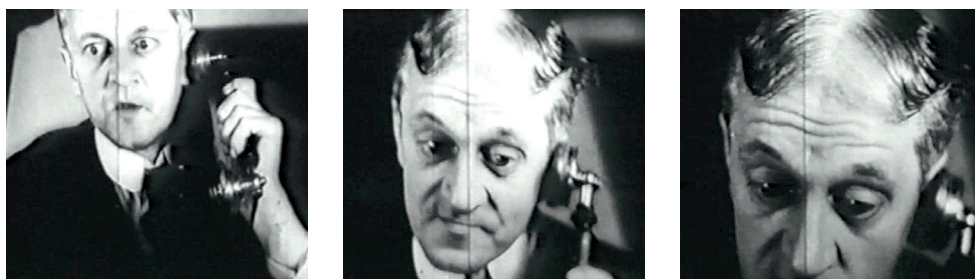


w swojej poezji semantycznej i jak to robili surrealiści w procesie automatycznego tworzenia.

Nielogiczność narracji filmowej jest podkreślona poprzez bardzo nowatorski, jak na tamte czasy, sposób zmontowania *Przygody człowieka poczciwego*. Relacje semantyczne między obrazami są zaskakującymi zderzeniami, napięciami, powstającymi w wyniku zestawienia elementów, które w racjonalnym porządku nie pasują do siebie. Forma „humoreski irracjonalnej”, jak została nazwana *Przygoda człowieka poczciwego*, jeszcze bardziej przybliżyła ten film do sposobu narracji bliskiego surrealizmowi: „Istnieje inny typ montażu, który ludzie akceptują w poezji, ale nie w filmie. Taki typ montażu, w którym obrazy nie są umieszczane obok siebie, tak jak to się robi w fotomontażu, ale jeden po drugim jak w «czasowym kolażu». [...] Podczas gdy składniowo słowa odnoszą się do słów, semantycznie słowa odnoszą się do rzeczy, to obrazy w kolażu nie odnoszą się ani do słów, ani do rzeczy, ich znaczenie ma narodzić się poza słowami, poza odniesieniami i ostentacyjnie” (Themerson, 2008: 60–61). Na przykładzie tej wypowiedzi widać, jak istotna jest dla Themersonów sztuka montażu, zestawiająca ze sobą zaskakujące ujęcia, które tworzą w ten sposób nową przestrzeń semantyczną. Te odważne zestawienia budują nowe sensy, które są o wiele bogatsze niż te wynikające tylko z sumy sekwencji ujęć. Ten typ myślenia o roli montażu i rytmu w filmie jest bardzo widoczny w *Przygodzie człowieka poczciwego*. Przede



wszystkim rytm opowieści jest przełamany przez ujęcia o różnym czasie trwania, a widz jest często zaskakiwany bardzo krótkimi, szybko zmontowanymi sekwencjami. Przykładem takiego zabiegu jest sklejka trzech ujęć, będących portretami urzędnika, który dowiaduje się przez telefon, że trzeba chodzić tyłem, żeby nie było dziury w niebie. Sekwencja ta jest zbudowana z krótkich ujęć, nakręconych z tej samej perspektywy, ale pokazujących twarz portretowanego w coraz bliższej odległości. W wyniku tego powstaje efekt doskoku po osi kamery, który silnie przyciąga uwagę widza swoim chropowatym, przerywanym rytmem. Montaż połączony z odpowiednią ekspresją gry aktorskiej doskonale wyraża efekt zrozumienia przez bohatera genialności myśli, która przed chwilą została wypowiedziana.



Podobny zabieg został zastosowany w scenie niesienia szafy do lasu, gdzie tym razem statyczna kamera pokazuje urzędnika i tragarza odchodzących z szafą w głąb kadru. Ich przemarsz został zanimowany przez wycięcie fragmentów faz ruchu, dając efekt skokowego oddalania się, wyrażający upływu czasu i wysiłek związany z niesieniem ciężkiej szafy. Jeszcze krótsze ujęcia zawiera sekwencja zderzenia z tragarzami, w wyniku którego urzędnik zamienia się miejscami tragarzem niosącym szafę. Po rytmie opowieści zbudowanym z kilkusekundowych ujęć następuje mnóstwo cięć montażowych, powtarzających się z częstotliwością kilku klatek, a więc poniżej 1/3 sekundy. Przedstawiają one różne fazy upadania uczestników zderzenia w tak krótkich fragmentach, że oko widza nie jest w stanie dokładnie zarejestrować wydarzeń. Powstaje wrażenie chaotycznego upadku, ludzki umysł gubi się śledząc jego przebieg i nie dostrzega samego momentu zamiany tragarza z urzędnikiem. Wydarzenie to pozostaje tajemnicą, skonstruowaną przede wszystkim za pomocą formalnych środków filmowych. Szybki rytm montażu oddaje więc charakter tej przemiany i jest ona podkreślona ujęciami, które powstały w wyniku obrócenia kamery o 90 i 180 stopni względem horyzontu. Film dodatkowo został nagrany w odwrotnym kierunku, do tyłu, dając efekt cofania się ruchu.

Filmowy kolaż *Przygody człowieka poczciwego* jest rozbudowany także o techniki animacji, które często były wymyślane i doskonalone przez Themersonów. Jedną z ulubionych były „fotogramy w ruchu”, które wywodzą się z fotografii. Ich zaadaptowanie na potrzeby filmu było autorskim pomysłem Themersonów. Technika ta jest związana z procesami, zachodzącymi w ciemni fotograficznej i pomija rzutowanie przez obiektyw obrazu fotograficznego na płaszczyznę. Polega na tworzeniu

obrazów za pomocą projekcji świetlnej na papierze światłoczułym poprzez bezpośrednie umieszczanie na nim przedmiotów, które odbijają w ten sposób swój kształt, pozostawiając cienie lub przepuszczając część światła. Ze względu na właściwości fotochemiczne papieru fotograficznego, który odwraca tonalność obrazu, te namalowane światłem znaki stają się swoimi negatywami. W procesie reakcji ostateczny efekt zależy od tego, czy przedmioty leżą bezpośrednio na papierze, dając ostre kontury projekcji, czy też są umieszczone w pewnej odległości, a także czy światło jest statyczne, czy ruchome i pod jakim kątem pada na układ papier–przedmiot. Pominięcie negatywu, który jest źródłem obrazu, oraz obiektywu powiększalnika na rzecz prostego układu światło/przedmiot/papier daje wolność twórczą artyście, który wykorzystuje pierwotny proces, będący inspiracją do wynalezienia fotografii, czyli „rysowania światłem” (z greckiego *phōtós* – światło; *gráphō* – piszę). Stefan Themerson był zafascynowany prostotą fotogramu: „Fotogramy są stare jak świat. Do niedojrzałego jabłka przykleił się mały listek. Świeciło słońce, jabłko zarumieniło się, ale nie pod listkiem. Kiedy Ewa zerwała jabłko, miłe dla oczu, strzepnęła listek, ale nie zauważyła, że na skórce jabłka powstał piękny, bladawy kształt listka. Nie zauważył tego Adam. Ani też autor Genesis (w przeciwnym przypadku wspomniałby o tym, a tego nie zrobił)” (Themerson, 2008: 59). Zjawiska fizykochemiczne, dzięki którym może zaistnieć fotogram, mają swoje uniwersalne, odwieczne korzenie i istniały od momentu stworzenia świata. Ich znaczenie w języku sztuki było tak ważne dla Themersonów, że postanowili przełożyć technikę fotograficzną na język filmu i powstała ich oryginalna metoda pracy – fotogramy w ruchu: „Zrobiliśmy rzecz następującą: zamiast układania przedmiotów na światłoczułym papierze, myśmy je układali na przezroczystej kalce kreślarskiej na poziomej szybie – i fotografowaliśmy (klatka po klatce) z dołu. Otrzymywaliśmy ruch przez zmianę położenia mocnych, nagich żarówek umieszczonych nad szybą” (Themerson, 2008: 60). Została więc wymyślona technika umożliwiająca ożywienie fotogramów i wykorzystanie ich w filmie oraz został skonstruowany specjalny stół do wykonywania filmowych zdjęć specjalnych. Stefan Themerson kładł się pod tym stołem, żeby móc od dołu nakręcić poklatkowo obrazy, które były rzutowane przez przedmioty na kalkę. Powstawał w ten sposób negatyw obrazu, z którego były kopiowane pozytywowe ujęcia, wmontowywane w strukturę filmu. Proces kopiowania różnił więc fotogramy w ruchu od ich fotograficznych pierwowzorów. Cień przedmiotu rzutowanego na kalkę na stole trickowym Themersonów był zapisywany jako biel na negatywie i przez kopiowanie stawał się ponownie ciemny na materiale pozytywowym. W klasycznej technice fotogramu papier fotograficzny działa jak negatyw i na odwróceniu wartości tonalnych proces ten się kończy.

W *Przygodzie człowieka poczciwego* zdarzają się także zdjęcia filmowe odwrócone tonalnie. Sekwencja z fotogramami w ruchu rozpoczyna się właśnie od nich i jest wkomponowana w sceny rozgrywane się w momencie, gdy bohaterowie opuścili już racjonalną przestrzeń miejską i weszli z szafą do lasu. Oddziela ostatnie ich kroki przed postawieniem mebla na miejscu od sekwencji scen radosnego szaleństwa i fascynacji ptakami w locie, a więc stanowi zapowiedź narracji o odrealnionym

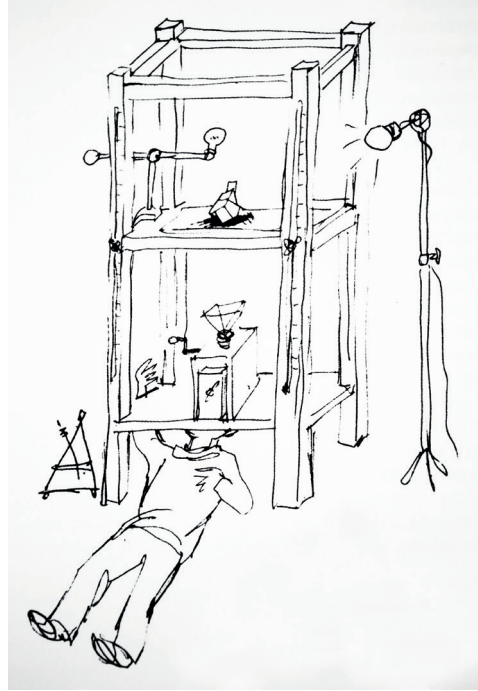


charakterze. Fotogramy przedstawiają ruchome sylwetki ptaków, kołujące liście, a także poruszające się, owalne kształty świetlne. Impresja kończy się ujęciem detalu kwiatów na łące, sfilmowanych na tle nieostrego lustra, które odbija jasne niebo i, odpowiednio zmieniając kąt, wprowadza element ruchu nawiązujący do plastyki fotogramów i dzięki temu tworzący z nimi estetyczną całość. Rzeczywistość przedstawiona za ich pomocą nabiera swojego autonomicznego charakteru i stanowi inspirację dla wyobraźni odbiorcy: „W fotogramie dziwne jest to, że jego istota nie tkwi w nim samym, ale w naszych oczach. Albo się to widzi, albo nie. A nawet, jeśli się go rozpoznaje w niepozornych, skromnych przedmiotach, które go stworzyły – grzebień, flaszka, liść, sitko do herbaty, jest tym, czym jest, rzeczywistość fotogramu jest jego własną rzeczywistością” (Themerson, 2008: 60). Właśnie problem statusu ontologicznego fotogramu zajmował wiele miejsca w teoretycznej refleksji Stefana Themersona. Najbardziej fascynujące wydawało się owo połączenie pozornej abstrakcyjności, która uruchamia wyobraźnię, wywołując wiele skojarzeń, z wysokiego stopnia realnością, wynikającą z prostoty procesu, dzięki któremu fotogram powstaje. Themerson świetnie ujął istotę relacji obrazu filmowego, fotogramu i rzeczywistości:

„Nazwiecie to obrazem abstrakcyjnym.
A to nie jest obraz abstrakcyjny.
To coś unikalnego.
To fotogram.
Nie przedstawia niczego.
Nie abstrahuje niczego z niczego.
Jest tym, czym jest.
Jest samą rzeczywistością”

(Themerson, 2008: 57).

Fotogramy są ulubionym sposobem filmowego obrazowania świata przez Themersonów oraz najlepiej tworzą poetycką strukturę opowiadania. Przepisują filmowaną rzeczywistość na język przenośni, który odwołuje się raczej do wrażliwości



i wyobraźni widza niż do potocznie doświadczanej rzeczywistości. Dzięki tej rozszerzonej percepcji można, patrząc z dystansu, dostrzec w najzwyklejszych przedmiotach głębię i na nowo się nimi zachwycić. Jednocześnie analiza fotogramu kładzie nacisk na to, czym w istocie jest film w rozumieniu Themersonów: „ontologia dzieła filmowego [...] pozbawia nadrzędnej roli pojęcie rzeczy i związane z nią porządkujące kategorie; faworyzuje za to pojęcie relacji między elementami, podporządkowanej podstawowej zasadzie odbicia lustrzanego” (Polit, 2013: 15). Te relacje to zaskakujące zderzenia elementów kompozycji filmu, które budują poetycki sposób narracji, uwalniając widza od konieczności dosłownego rozumienia przedstawionych obrazów. Okazuje się, że na poziomie syntaktyki języka filmowego można budować subtelne znaczenia, które są czytelne dla odbiorcy. Dzięki takiemu typowi narracji wizualnej *Przygoda człowieka poczciwego* używa figur, które są współcześnie cały czas zrozumiałe, a film dzięki temu się nie starzeje. Themersonom udało się odkryć nowe pola filmowej ekspresji, a także stworzyć uniwersalne dzieło, które z zaciekawieniem ogląda się prawie osiemdziesiąt lat od jego powstania.

Bibliografia

Breton, A. 1992. *Manifest surrealizmu*. W: Jaworski, S., *Awangarda*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

- Dreyer, R. (red.). 1954. *Warsztat filmowego twórcy. Wybór prac radzieckich*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Giżycki, M. 1996. *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: „Małe”.
- Giżycki, M. 1989. *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Janicka, K. 1985. *Światopogląd surrealizm – jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Karpowicz, A. 2013. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mengham, R. 2013. *Paradoks Themersona*. W: *Franciszka & Stefan Themerson*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 154–161.
- Polit, P. 2013. *Awangarda według Themersonów*. W: *Franciszka & Stefan Themerson*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 10–27.
- Propp, W. 1976. *Morfologia bajki*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Pruszyński, A. 2004. *Dobre maniery Stefana Themersona*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Richter, H. 1986. *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Taborska, A. 2013. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- „f. a.” 1937. „Film Artystyczny = Film Artistique = The Artistic Film”: czasopismo Spółdzielni Autorów Filmowych, 1, 1 i 2.
- Themerson, S. 2008. *O potrzebie tworzenia widzeń*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski: Fundacja Sztuka i Współczesność.
- Wallis, M. 1973. *Dzieje zwierciadła*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wiertow, D. 1976. *Człowiek z kamerą. Wybór pism*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Część III:
Teatr i kino
na pograniczu kultur.
Analiza dyskursu

Ukraiński teatr amatorski we wsi Wierzbica. Pogranicze polsko-ukraińskie, lata 20. i 30. XX wieku

Olga Kich-Maslej
Uniwersytet Jagielloński

Z obszaru ukraińskiej sztuki scenicznej lat 20. i 30. XX wieku wybraliśmy problem nietypowy i do tej pory stosunkowo słabo znany, szczególnie w polskim ukrainoznawstwie¹. Pragniemy zaprezentować ukraiński teatr amatorski działający na pograniczu polsko-ukraińskim, we wsi Wierzbica (ukr. Вербиця). Spróbujemy tu nie tylko odtworzyć życie teatralne Wierzbicy, ale także pokazać je na tle aktywnego w Polsce międzywojennej, ukraińskiego ruchu amatorskiego zrzeszonego w Towarzystwie „Proswita”, jak również uwzględnić jego związki z działającym w tym okresie ukraińskim teatrem profesjonalnym. Na całość proponujemy spojrzeć z perspektywy antropologii kulturowej Helmutha Plessnera (zob. Plessner, 1988: 215; zob. także Kuś, b/d), według której człowiek „jest zawsze istotą zakorzenioną w życiu, kulturze i danej sytuacji historycznej – i przez te czynniki kształtowanym” (zob. Kuś, b/d; Кіх-Маслей, 2014: 67–85).

Próba zrekonstruowania aktywności ukraińskiego teatru w Wierzbicy to dziś niełatwe przedsięwzięcie. Podstawę źródłową niniejszej pracy stanowią informacje dotyczące przedwojennej rzeczywistości wsi: 1) pozyskane bezpośrednio od respondentów – byłych mieszkańców Wierzbicy i niejednokrotnie aktorów amatorskiego teatru – w wywiadach przeprowadzonych w ciągu ostatnich 15 lat na terenie Warmii i Mazur, Dolnego Śląska oraz obwodu lwowskiego (w miejscowościach Pustomyty, Obroszyno, Lwów)²; 2) zawarte w rękopiśmiennych materiałach nawiązujących do historii wsi, działalności kulturalno-społecznej jej mieszkańców i ich wysiedlenia

¹ Podwaliny pod badania dotyczące ukraińskiego amatorskiego ruchu teatralnego położyli m.in. R. Pyłupczuk (zob. Пилипчук, 1964: 43–48; Пилипчук, 1966: 18–27), O. Kazymyrow (zob. Казимиров, 1965), O. Wońkowska (zob. Боньковська, 2009: 533–582). Działalność amatorskich grup teatralnych w ramach filii Towarzystwa „Proswita” opisywali tacy badacze jak I. Zulak (zob. Зуляк, 2005b: 12–21; Зуляк, 2005c: 155–159; Зуляк, 2006: 94–108), M. Kuczerepa i S. Stepaniuk (zob. Кучереп, Степанюк, 2011: 350–359), J. Kramar (zob. Крамар, 2015: 77–81). Najrzadziej jednak do tej pory zajmowano się działalnością amatorskich grup teatralnych w poszczególnych wsiach, dlatego to zagadnienie słusznie dziś wzbudza coraz większe zainteresowanie badaczy kultury ukraińskiej (zob. Смоляр, 2013: 142–148; Ткачук, 2013: 157–159; także: Dąbrowski, 1990).

² Rozmowy przeprowadzone w latach 2000–2015 zostały częściowo wykorzystane na potrzeby magazynu „Kermesz” w Radiu Kraków. Zapis rozmów w formacie mp3 – w prywatnym archiwum autorki.

w latach 1946 i 1947³; 3) zgromadzone w opublikowanych wspomnieniach dotyczących Wierzbicy⁴; 4) znajdujące się w materiałach publicystycznych, rozsianych w ukraińskojęzycznych czasopiśmie w Polsce oraz na świecie⁵; 5) obecne w opracowaniach dotyczących ukraińskiego dziedzictwa kulturowego⁶. Wymienione wyżej źródła zostały skonfrontowane z materiałem archiwalnym⁷.

Historia Wierzbicy, położonej – jak już wspominaliśmy – na obszarze polsko-ukraińskiego historycznego oraz kulturowego pogranicza (dziś powiat Tomaszów Lubelski, a w okresie międzywojennym Rawa Ruska), swoimi korzeniami sięga jeszcze okresu Grodów Czerwieńskich (zob. Коць, 2000: 52–55). Wieś wzmiankowana jest w źródłach z 1388 roku, kiedy książę bełski Ziemowit IV darował ją Pawłowi z Radzanowa, protoplaście rodu Radzyńskich-Niszczyczkich. W rękę tej rodziny dobra pozostawały do końca XVI wieku. W wieku XVII należały do Paparów, wywodzących się z Grecji. Następnymi właścicielami wsi (do lat 80. XIX wieku) byli Lityńscy (zob. Bondyra, 1993: 132). W końcu majątek przeszedł w ręce ostatnich dziedziców i do wybuchu II wojny światowej należał do rodziny Romerów⁸. Majątek ziemski w Wierzbicy można porównać do polskiej wyspy otoczonej morzem ukraińskiej Werbyci⁹. Ludność wsi, która na przełomie XIX i w pierwszej połowie XX wieku rozwijała się niezwykle dynamicznie, stanowili w zdecydowanej większości Ukraińcy: „Była to duża, jak na owe czasy, wieś, bowiem w 1880 r. liczyła 202 domy i 1 202 mieszkańców, w zdecydowanej większości unitów. Natomiast spis

³ Na podstawie wspomnień Hryhorija Prytuły, urodzonego 1916 r. w Wierzbicy, zmarłego w 2002 r. w Goślinie na Dolnym Śląsku); rękopis wspomnień znajduje się w prywatnym archiwum Mirosława Prytuły.

⁴ Dotyczy wspomnień Mychajła Nazara, Myrosława Omelana, Anny Kertyczak, Hryhorija Prytuły, Stefaniji Łewko (zob. Гук, Б. (1997: 41–84).

⁵ Pisał na ten temat m.in. A. Stepan (zob. Степан, 1992), liczne artykuły opublikowali też J. Stech (zob. Стех, 1996: 3–9; 1997: 7; 2007; 2008; 2012) i D. Kich-Zatorska (zob. Kix-Zatorська, 2009; 2011; 2013).

⁶ Informacje na ten temat znajdują się w opracowania poświęconych architekturze cerkiewnej (zob. Іванусів, 1987: 288 i Brykowski, 1995: 77, 115, 203), cmentarzom (zob. Kawalko, 1994: 127–128 i Kawalko, 1996: 190–203) oraz lokalnemu dialektowi (Лесів, 1997: 223–238; Борцюх, b/d i Борцюх, 2000: 74–79). Oddzielnej publikacji doczekał się cmentarz grecko-katolicki w Wierzbicy (Kix-Mаслей, 2014; Kich-Mаслей, 2016).

⁷ Przede wszystkim dokumentami lokalnego oddziału „Proswity” (zob. ЦДІАЛ, zesp. 348, syg. 1429: Товариство Просвіта м. Львів. Звіти...; oraz AGAD: zesp. 298, 299, nr. mikrofilmów A-92840, A-92841, syg. 257, 258: Księgi metrykalne...). Dodajmy, że omawiany temat dopełniają także dokumenty drukowane w materiałach dotyczących akcji „Wisła” (zob. Akcja „Wisła”, 2013: 731, 1027).

⁸ Do dzisiaj zachował się dwór Romerów (prawdopodobnie z 1846 r.) o wystroju klasycystycznym, wielokrotnie przebudowywany, po wojnie wykorzystywany przez miejscowy PGR, a obecnie zaniedbany (zob. *Katalog polskich zamków...*, b/d: *Wierzbica*; Knych i in., 2016).

⁹ „Polska wyspa” i „ukraińskie morze” to stwierdzenia, których używa Dorota Sapa, charakteryzując kresy południowo-wschodnie w prozie polskiej XX wieku (zob. Sapa, 1988).

z r. 1921 (wówczas w pow. Rawskim, woj. lwowskiego) wykazywał 323 domy oraz 1 607 mieszkańców, w tym 45 Żydów i aż 1544 Ukraińców” (Bondyra, 1993: 132). W przededniu wybuchu II wojny światowej miejscowość posiadała już około 600 gospodarstw, ogólna liczba mieszkańców wynosiła 2 110, w tym 2 030 Ukraińców, 45 Polaków, 45 łacinników i 25 Żydów (zob. Кубійович, 1983; s. 65). (Wyjaśnijmy, że Polacy i Żydzi mieszkający w Wierzbicy związani byli przede wszystkim z majątkiem ziemskim.)

Zarysowaną wyżej strukturę demograficzną międzywojennej Wierzbicy¹⁰ zmieniła całkowicie II wojna światowa oraz to, co nastąpiło w jej wyniku: opuszczenie wsi przez ostatnich polskich właścicieli majątku, zagłada garstki ludności żydowskiej oraz represje i wysiedlenia ukraińskich mieszkańców. Ukraińcy z Wierzbicy, twórcy amatorskiego teatru przy czytelnicy „Proswity”, których nie zabrała wojna i których nie zesłano na Syberię (1947..., 1997: 66), zostali w 1946 roku wysiedleni na tereny USRR¹¹, a następnie – podczas akcji „Wisła” w czerwcu 1947 roku – na polskie Ziemie Odzyskane¹².

Godna omówienia aktywność teatralna ukraińskich mieszkańców wsi Wierzbica w latach 20. i 30. XX wieku wyrosła na solidnym fundamencie przygotowanym przez Towarzystwo „Proswita”, miejscową cerkiew greckokatolicką oraz ukraińskie piśmiennictwo końca XIX i początków XX wieku, które próbowały uformować szczególnie typ ukraińskiego aktywisty wiejskiego, „duchowego arystokraty”, człowieka-aktora świadomego swojej roli w życiu, kulturze i danej sytuacji historycznej.

Przypomnijmy, że Towarzystwo „Proswita” (ukr. Товариство „Прогвіта”), które przyczyniło się do powstania ukraińskiego amatorskiego ruchu teatralnego w Galicji, było ukraińską organizacją społeczno-oświatową. Jej działalność zainicjowano w grudniu 1868 roku we Lwowie, a na jej czele stanął Anatol Wachnianin (zob. Качкан, 2003). „Proswita” stawiała sobie za zadanie: zwalczanie analfabetyzmu, działanie na rzecz wzrostu świadomości narodowej, prowadzenie działalności wydawniczej, prowadzenie chórów, orkiestr i teatrów amatorskich, zakładanie bibliotek, czytelnicy i świetlice oraz organizowanie i wspieranie ukraińskiego ruchu spółdzielczego¹³.

¹⁰ Dodajmy, że interesującego materiału na temat demograficznego obrazu wsi dostarcza greckokatolicki cmentarz w Wierzbicy, pochodzący z początków XIX wieku (zob. Kix-Mаслей, 2014).

¹¹ Ukraińcy z Wierzbicy, których wysiedlono do USRR, trafili w okolice Pustomyt i Obroszyna w obwodzie lwowskim. Na temat przesiedleń Ukraińców z Polski do USRR pisał m.in. E. Misilo (1996; 1999).

¹² Ci mieszkańcy, którym udało się uniknąć wysiedlenia do USRR, zostali wywiezieni na obszary północnej Polski, do miejscowości graniczących z dzisiejszym obwodem kaliningradzkim, oraz na Dolny Śląsk, w okolice Legnicy (Misilo, 2013: 731, 1027).

¹³ Warto na marginesie odnotować, że w 1914 roku prężnie rozwijająca się „Proswita” posiadała 77 filii, 2 944 czytelnicy, 2 700 bibliotek, 504 własne budynki i około 194 tysiące członków. Osłabione I wojną światową oraz działaniami zbrojnymi w latach 1918–1920 Towarzystwo zaczęło się rozwijać z nową energią w latach 20. Pod koniec tej dekady liczyło 84 filie i 2 900 czytelnicy. W latach 30. w Polsce do „Proswity” należało około 30 tysięcy

Czytelnia Towarzystwa „Proswita” w Wierzbicy, założona jeszcze w 1884 roku, w latach 20. i 30. zbiera owoce swojej pięćdziesięcioletniej pracy. We wsi istnieje drewniany wprawdzie, ale okazały budynek czytelnicy, nazywany powszechnie „Narodnym Domem”, w którym toczy się dynamiczne życie społeczno-kulturalne. Tu funkcjonuje biblioteka, organizowane są prelekcje na temat literatury, historii i geografii ukraińskiej, mają miejsce próby chóru i zespołu tanecznego, a przede wszystkim działa wiejski teatr amatorski, w którym aktorem ma szansę zostać każdy zaangażowany w działalność „Proswity” mieszkańiec Wierzbicy.

Początki amatorskiego teatru w Wierzbicy sięgają okresu jeszcze przed I wojną światową. W latach 1910–1912 Wiktor Żuk¹⁴, ówczesny student teologii i syn miejscowego proboszcza księdza Jurija Żuka (zob. Прах, 2015: 72; Кіх-Маслей, 2014: 89, 194–195), wspólnie z innymi studentami z Wierzbicy w czasie letnich wakacji i ferii świątecznych organizuje przy czytelnicy „Proswity” pierwszy wiejski teatr, zapraszając do niego swoich kolegów i sąsiadów. Jednym z liderów tego teatru zostaje lwowski nauczyciel i aktywny działacz „Proswity” Mychajło Koć¹⁵, który spędzając każdą wolną chwilę w rodzinnej Wierzbicy, organizuje w pomieszczeniach czytelnicy scenę i przygotowuje dekoracje teatralne. Podstawowym zadaniem teatru w Wierzbicy staje się szerzenie świadomości społeczno-kulturalnej i narodowej, a także gromadzenie funduszy na wszelkie cele związane ze statutową działalnością czytelnicy „Proswity”, przede wszystkim na powiększenie zasobów miejscowej biblioteki¹⁶. I wojna światowa, a następnie wydarzenia wojenne lat 1918–1919 przerywają aktywność tutejszej „Proswity”, w tym oczywiście teatru. Dopiero reaktywowanie w 1921 roku w Wierzbicy Towarzystwa i odbudowanie budynku czytelnicy, zniszczonego podczas

Ukraińców skupionych w 83 filiach powiatowych i 3 tysiącach czytelnicy oraz bibliotek. Po agresji ZSRR na Polskę 17 września 1939 i aneksji wschodnich terenów II RP władze sowieckie zlikwidowały „Proswitę”, po wojnie natomiast organizacja działała wyłącznie na emigracji. W niepodległej Ukrainie Towarzystwo „Proswita” reaktywowano dopiero w styczniu 1992 r. jako Wszzechukraińskie Towarzystwo „Proswita” im. Tarasa Szewczenki (Зуляк 2005a; Зуляк, 2000: 65–70).

¹⁴ Wiktor Żuk (1888–1958) – duchowny obrządku greckokatolickiego (święcenia 31 VIII 1913, Przemyśl), od roku 1920 do 1947 proboszcz w parafii greckokatolickiej Żużel (powiat sokalski), od maja 1947 aż do śmierci w roku 1958 zamieszkały w Lublinie i pełniący posługę duszpasterską przy parafii rzymskokatolickiej (zob. Прах, 2015: 71–72).

¹⁵ Mychajło Koć (1875–1940) – wywodzący się z Wierzbicy nauczyciel matematyki, rysunków i języka niemieckiego w szkole im. Szaszkewycza oraz innych szkołach Lwowa, także asystent prof. Myrona Zarećkocho w tajnym Ukraińskim Uniwersytecie. Autor ukraińskich podręczników *Основи перспективи*, Львів 1911; *Новий напрям в науці рисунків: замітки про науку рисунків в школах*, Львів 1912 oraz instrukcji dla pracowników bibliotek *Про основування і ведення прилюдних бібліотек Українського Педагогічного Товариства*, Львів 1913, a także wydanej po latach historii Wierzbicy *Вербича в історії та переказах*, Львів 2000.

¹⁶ Informacja zaczerpnięta z Krótkiej historii czytelnicy Proswita w Wierzbicy 1884–1934 r. (ЦДІАЛ zesp. 348, sygn. 1429: Коротка історія...)

wojennej zawieruchy, dają podstawy do wznowienia działalności teatralnej. Dla wybranego w 1922 roku na stanowisko przewodniczącego miejscowej „Proswity” Hryhorija „Hrynia” Puszkara odrodzenie teatru we wsi staje się jednym z głównych celów. W pomieszczeniach czytelnicy pojawia się znowu prawdziwa scena teatralna. W połowie lat 20. wierzbiński teatr przeżywa lata swojej świetności, jego kierownikiem i głównym reżyserem zostaje utalentowany Iwan Nawrot. Grupa teatralna liczy sobie około 20 członków rekrutujących się z miejscowej społeczności: najczęściej to młodzi mieszkańcy Wierzbicy, ale nierzadko także „poważni” gospodarze¹⁷. Jak wspomina Anna Kertyczak, bycie członkiem miejscowego teatru było nobilitacją, szczególnego rodzaju wyróżnieniem: „do teatru chodziło się z chęcią, a nie pod przymusem – to był dla nas zaszczyt” (relacja A. Kertyczak)¹⁸.

Artyści-amatorzy w ciągu roku przygotowują od 3 do 5 sztuk, dając około 10 występów, które organizowane są zarówno w Wierzbicy, jak i okolicznych miejscowościach (m.in. Rzyczkach, Szczepiatynie, Rzeczycy, Dyniskach, Lubyczy Królewskiej). Przedstawienia cieszą się szerokim zainteresowaniem, gromadzą dziesiątki mieszkańców i przynoszą konkretny dochód na działalność statutową Towarzystwa¹⁹: „Ludzie byli zdolni. Jak gdzieś pojechaliśmy, nikt nie mówił, że to przyjechali prości chłopcy ze wsi” (relacja A. Kertyczak). Teatr miał własną teatralną biblioteczkę liczącą około 80 egzemplarzy, korzystał też z czasopisma poświęconego sztuce teatralnej „Amatorskýj Teatr”²⁰, z którego można było zarówno zaczerpnąć repertuar, jak i znaleźć istotne porady dla aktorów-amatorów²¹. W latach 30. kierownictwo teatru w Wierzbicy przejmują kreatywni wierzbińscy samoucy: Emilian „Milko” Zrada²²,

¹⁷ Informacja zaczerpnięta ze sprawozdania z działalności „Proswity” w Wierzbicy za okres od 1925 r. do czerwca 1926 r. Sprawozdanie przygotowane przez Iwana Nakonecznego (przewodniczący) i Dmytra Nazara (sekretarz). (ЦДІАЛ зesp. 348, syg. 1429: Товариство Просвіта м. Львів. Звіти...).

¹⁸ Wypowiedź Anny Kertyczak (z domu Prytuła), ur. w 1919 r. w Wierzbicy, zm. w 2013 r. Rozmowa zarejestrowana w czerwcu 2007 r. Wierzbicy.

¹⁹ Informacja zaczerpnięta ze sprawozdania z działalności czytelnicy „Proswity” w Wierzbicy za okres od lipca 1926 r. do lipca 1927 r. Sprawozdanie przygotowane przez Mychajła Kozaka (przewodniczący) i Mykołaja Tymczyna (sekretarz). (Zob. ЦДІАЛ зesp. 348, syg. 1429: Товариство Просвіта м. Львів. Звіти...).

²⁰ „Amatorskýj Teatr” (ukr. „Аматорський Театр” – drukowany organ Komisji Teatralnej przy głównym zarządzie „Proswity” we Lwowie, redagowany przez O. Terleckiego, ukazywał się w latach 1925–1927.

²¹ Informacja zaczerpnięta ze sprawozdania z działalności czytelnicy „Proswity” w Wierzbicy za okres od lipca 1927 r. do sierpnia 1927 r. Sprawozdanie przygotowane przez Stefana Puszkara (przewodniczący) i Milka Zradę (sekretarz). (Zob. ЦДІАЛ зesp. 348, syg. 1429: Товариство Просвіта м. Львів. Звіти...).

²² Informacja zaczerpnięta ze sprawozdania z działalności czytelnicy „Proswity” w Wierzbicy za okres od stycznia do sierpnia 1931 r. Sprawozdanie przygotowane przez Mykołaja Łewka (przewodniczący) i Mykołaja Tymczyna (sekretarz). (Zob. ЦДІАЛ зesp. 348, syg. 1429: Товариство Просвіта м. Львів. Звіти...)

następnie Emilian „Milko” Łewko i Teodor „Fed” Rudyk. Posiadająca już prawie ponad dziesięcioletnie doświadczenie, przeszkolona wcześniej odpowiednio przez Nawrota oraz wspomagana działaniami Komisji Teatralnej i „Proswity” we Lwowie²³ amatorska grupa teatralna z Wierzbicy staje się samodzielna w zakresie reżyserii, gry aktorskiej, scenografii, oprawy muzycznej, kostiumów. Oto jak zapamiętano pracę nad sztuką w reżyserii Teodora „Fedia” Chyżego: „Mieliśmy takich dobrych ludzi. Nie byli uczeni, ale tak potrafili wczuć się w swoje role. Fed’ Chyżyj przejrzał książki, wybrał sztukę, zawołał tych wszystkich, którzy mają grać, przeczytał i wtedy rozdawał nam role. A potrafił wybrać. Ktoś rozpiisał te role (nie drukował, tylko piórem) i od razu je czytaliśmy i uczyliśmy się: akt pierwszy, akt drugi, wychodzi ten, wychodzi następny. I tak uczyliśmy się tych ról. Pilnował tego sufler. Mieliśmy odpowiednie dekoracje... Nad tym wszystkim pracowali nasi ludzie” (relacja A. Kertyczak).

Odwołując się do pamięci respondentów zweryfikowanej materiałem archiwalnym, udało się nam odtworzyć repertuar amatorskiego teatru w Wierzbicy. Zarówno relacje, jak i sprawozdania oraz protokoły dotyczące działalności czytelnicy „Proswity” w Wierzbicy kierowane do Zarządu Głównego we Lwowie przekonują o różnorodności gatunkowej wystawianych sztuk – od etnograficzno-obyczajowych, komediowych po historyczne, polityczne oraz dziecięce. Początkowo w teatralnym repertuarze dominowały realistyczne sztuki o charakterze etnograficznym, pisane w drugiej połowie XIX wieku i zaczerpnięte z programów teatralnych Ukrainy Naddnieprzańskiej. Należały do nich *Najmyczka* Iwana Karpenki-Karego²⁴, *Daj serciu wolu, zawede w newolu* Marka Kropywnyckiego²⁵, *Oj ne chody Hryciu taj na wieczornicy* i *Ne sudyłoś* Mychajła Staryckiego²⁶. Z czasem pojawiły się także utwory

²³ Teatralna Komisja utworzona w 1922 r. przy „Proswicie” we Lwowie, która wywodziła się z utworzonej w 1912 r. „Teatralno-organizacyjnej komisji”, a za podstawę swojego działania przyjęła tzw. „Prawylnyk teatralnoho hurtka”, miała za zadanie koordynowanie pracy teatrów amatorskich „Proswity” – proponowała repertuar, kontrolowała realizację sceniczną sztuk, recenzowała i udzielała porad, organizowała profesjonalne zjazdy i narady teatralne, lekcje oraz kursy reżyserskie i aktorskie, przygotowywała bibliotekę teatralną (zob. Лаврентій, 2012: 34–38).

²⁴ Iwan Karpenko-Karyj (1845–1905) – prawdziwe nazwisko Tobiłowycz, ukraiński dramaturg i aktor, jeden z twórców – obok M. Kropywnyckiego i M. Staryckiego – ukraińskiego teatru obyczajowego drugiej połowy XIX w. na terenach Ukrainy Podrosyjskiej. Napisała w 1885 r. *Najmyczka* (*Наймичка*) była jedną z najczęściej grywanych sztuk w teatrach ukraińskich zarówno Ukrainy Podrosyjskiej, jak i Galicji (zob. Карпенко-Карий, 1960–1961; Рильський, 1980: 240–245).

²⁵ Marko Kropywnyckij (1840–1810) – ukraiński dramaturg i aktor, który znacząco wpłynął na rozwój ukraińskiego dramatu realistycznego, a także twórca ukraińskiego profesjonalnego teatru. Wspomniany wyżej dramat *Daj serciu wolu, zawede w newolu* (*Дай серцю волю заведе в неволю*) pochodzi z 1863 r (zob. Кропивницький, 1980; *Корифеї...*, 1982; *Театр Марка Кропивницького...*, 2004).

²⁶ Mychajło Staryckij (1840–1904) – ukraiński pisarz i autor dramatów, podobnie jak wyżej wspomniani twórca ukraińskiego teatru. Sztuki Staryckiego *Oj ne chody Hryciu taj*

rodzimy galicyjskich dramatopisarzy, wśród których najważniejsze miejsce zajął Iwan Franko (zob. Мопоз, 1996: 3–8) – na deskach tutejszej sali teatralnej z powodzeniem wystawiono społeczno-psychologiczne, przesiąknięte ukraińskim folklorem i obyczajowością Galicji dramaty *Ukradene szczastia*²⁷ oraz *Budka cz. 27*²⁸. Kolejną wystawioną w Wierzbicy sztuką zaczerpniętą z zachodnioukraińskiego repertuaru był odwołujący się do historii *Pawło Połubotok nakaznyj hetman Ukrainy* autorstwa księdza Osypa Barwińskiego (zob. Барвінський, 1892)²⁹. Specjalnie z okazji jubileuszu 50-lecia czytelnicy „Proswity” w Wierzbicy, który był obchodzony w grudniu 1934 roku, miejscowy teatr przygotował popularną komedię znanego wtedy w kręgach Towarzystwa Anatola Kurdydyka *Oj, ta Proswita* (Д. 1935). Warto odnotować w tym spisie także obecność Hryhora Łużnyckiego³⁰, kolejnego uznanego w międzywojennej Galicji przedstawiciela „młodej ukraińskiej dramaturgii”³¹. W drugiej połowie lat 30. aktorzy-amatorzy z Wierzbicy zrealizowali jego dramaty *Duma pro Neczaja* (zob. Лужницький, 1936) i *Oj Moroze, Morozenku* (zob. Лужницький, 1933). W historyczno-patriotycznym klimacie dramatów Łużnyckiego, chętnie grywanych i oglądanych w Wierzbicy, mieściła się również sztuka *Jichaw strilec na winońku* zapomnianego dziś autora – Bohdana Pyryjatynskiego (zob. Пирятинський, 1935). Z problemem emigracji za ocean, który także dotyczył Wierzbicy w jej realnym życiu, mieszkańcy skonfrontowali się na scenie w komedii Jeronima Łucyka *Błudnyj syn. Obraz z žyttia naszych wyselenciw w Ameryci*³². W programie wierzbickiego teatru

na wieczornicy (*Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці*, 1890) i *Ne sudyłoś* (*Не судилося*, 1891) znane były w Galicji (zob. Старицький, 1959; Старицький, 2009).

²⁷ *Ukradene szczastia* (Украдене щастя, 1893) to jedna z najbardziej scenicznych sztuk I. Franki. Wystawiona po raz pierwszy 16 listopada 1893 r. przez Towarzystwo Teatralne „Ruska Besida” we Lwowie, do końca roku została pokazana aż w dwunastu miastach Galicji. W 1904 r. *Ukradene szczastia* zaistniało w rzeczywistości ukraińskiego teatru Ukrainy Podrosyjskiej – wystawiono ją w Kijowie w reżyserii samego I. Karpenko-Karego (zob. Франко, 1901).

²⁸ *Budka cz. 27*, (*Будка ч. 27*), powstała w latach 1893–1896 (zob. Франко, 1979: 358–377; Маковська, 2012: 109–117; Працьовитий, 2007: 131–155).

²⁹ Nie należy mylić z dramatem historycznym *Pawło Połubotok* Kostia Burewija (1888–1934) wydanym na emigracji w 1948 r. w Monachium i wystawionym po raz pierwszy w 1990 r. we Lwowie. Dodajmy, że ksiądz O. Barwiński był autorem wydawanym nakładem wydawnictwa Towarzystwa „Proswita”, znanym i chętnie czytany w czytelnicy „Proswity” na terenie Galicji, także w Wierzbicy (zob. Кравець, 2001: 37–43).

³⁰ Hryhorij Łużnykij (1903–1990), syn księdza greckokatolickiego o. Leonida Łużnyckiego, ukraiński uczony, poeta, dramatopisarz i znawca teatru; na przełomie lat 20. i 30. współpracownik Akademii Nauk (członek sekcji literaturoznawczej do spraw teatru). Autor szeregu cenionych prac z dziedziny teatru, m.in. *Istorijska ukrajinskojho teatru* (zob. Рудницький, 1996: 3–40; Хороб, 1996: 236–242; *Збірник праць...*, 1996; Лужницький, 2004).

³¹ Sztuki H. Łużnyckiego w tym czasie szczególnie dużą popularnością cieszyły się w ukraińskim teatrze „Zahrawa” w Przemyślu (zob. Ревуцький, 2000).

³² Sztuka teatralna, która wg relacji Anny Kertyczak została wystawiona w Wierzbicy jako *Błudnyj syn. Obraz z žyttia naszych wyselenciw w Ameryci*, była znana także pod tytułem

nie mogło zabraknąć komedii *Pan Majster Kopytko* Petra Murńskiego, który należał do składu wspomnianej tu tzw. Komisji Teatralnej, pełnił tam funkcję referenta ds. teatru (zob. Лаврентій, 2012: 34–38.). W wydaniu *Pana Majstra Kopytko*, przeznaczonym dla bibliotek teatrów amatorskich na prowincji, zwraca uwagę zamieszczone na wstępie uzasadnienie Murńskiego dotyczące preferencji repertuarowych teatrów amatorskich: „Teatr amatorski posiada nie tylko inny skład i przeznaczenie jak teatr artystyczny, profesjonalny, ale nawet zupełnie inną publiczność, wydawców. I właśnie dlatego jego repertuar nie może być taki sam jak w teatrze profesjonalnym. Repertuar teatru amatorskiego powinien odpowiadać wszystkim tym wymaganiom, jakie stawia mu przede wszystkim: w sztuce dramatycznej niewykształcona grupa wykonawców, niebogatą techniczną wyposażenie sceny, a ostatecznie i grupa widzów, nie zawsze przygotowana do zrozumienia skomplikowanych stylów, symboli, alegorii, głębokich idei itd. [...] Przeznaczam i poświęcam ją [komedię *Pan Majster Kopytko* – O.K.-M.] Amatorskim Grupom Teatralnym czytelnicy T-wa «Proswita»” (Мурський, b/d³³).

Preferowany przez Murńskiego komediowy repertuar wiejskiego teatru dopełniają sztuki Arkadija Danki (zob. Данко, 1931a; 1931c; 1935), w tym przede wszystkim jego *Szwec Żerdka, abo Baron na Litnyśku* (zob. Данко, 1931b)³⁴. Na koniec warto podkreślić, że w Wierzbicy wystawiano także przedstawienia dla dzieci, jak np. *Kniaź Marcypan* Romana Zawadowycza (zob. Завадович, 1924)³⁵.

Do zakresu działalności amatorskiego teatru należało także przygotowanie razem z miejscowym chórem i innymi działaczami „Proswity” rocznicowych akademii na cześć Tarasa Szewczenki³⁶, Łesi Ukrainki i Iwana Franki oraz dorocznych inscenizacji widowiska *Bij pid Krutamy*, które odbywały się w latach 20. i 30. w Wierzbicy³⁷:

W newoli temnoty: komedia z żyttia naszych wyselenciw w Ameryci w 3 aktach (zob. Луцик, 1919; Луцик, 1891; Чорновол, 2010: 51–254).

³³ Tu i dalej przekład z ukraińskiego – O.K.-M.

³⁴ Informacja zaczerpnięta ze sprawozdania z działalności czytelnicy „Proswity” w Wierzbicy za okres 1934 r. (zob. ЦДІАЛ зesp. 348, syg. 1429: Товариство Прогвіта м. Львів. Звіти...).

³⁵ Nadmienimy, że teksty literackie dla dzieci Romana Zawadowycza (1903–1985) powstały w oparciu o jego doświadczenie pedagogiczne. Od 1923 r. Zawadowycz pracował jako nauczyciel na wsi w okolicy Złoczowa, gdzie także prowadził działalność kulturalno-oświatową, zakładając czytelnicy „Proswity”, w tym teatry amatorskie. Po II wojnie światowej pracował m.in. jako profesor literatury i języka ukraińskiego na Katolickim Uniwersytecie w Rzymie (zob. Мельничук, 2004: 590).

³⁶ W centralnym miejscu Wierzbicy jeszcze w roku 1914 mieszkańcy wsi ufundowali pomnik Tarasa Szewczenki (projekt artystyczny Mychajła Kocia). Pomnik zburzono w czerwcu 1947 r. podczas akcji „Wisła”.

³⁷ Wyjaśnijmy, że popularne w Wierzbicy widowisko *Bij pid Krutamy* dotyczyło upamiętnienia heroicznej śmierci ukraińskich studentów z Kijowa, którzy zginęli 29 I 1918 r. na stacji kolejowej Kruty w nierównej walce z pododdziałami Czerwonej Gwardii po dowództwem Murawjowa. W okresie międzywojennym w ukraińskich środowiskach Galicji kijowskich studentów otaczano kultem godnym „bohaterów Krut”; na terenie Ukrainy Radzieckiej wydarzenie to zostało zapomniane na całe dziesięciolecia.

„Towarzystwo «Proswita» każdego roku 29 stycznia organizowało akademie, na których ludzie nie mogli się pomieścić, choć sala była duża. Po akademii organizowano widowisko *Bij pid Krutamy*. 10 marca odbywały się koncerty i akademie szewczenkowskie, na których chór Iwana Nawrota na zakończenie śpiewał pieśń pt. *Jak umru to pochowajcie...* To były czasy, które do dziś trudno zapomnieć” (Гук, 1997: 60).

Pewne cechy widowiska teatralnego posiadało także tzw. Swiato Mohył, (Święto Mogił), organizowane w okresie międzywojennym przez „Proswitę” i miejscową parafię cerkwi greckokatolickiej lub miejscową cerkiew. W uroczystościach tych, przypadających na okres Zielonych Świąt, prym wiodli działacze teatralni z Wierzbicy. Nieprzychylnie oceniane przez ówczesną władzę polską Swiato Mohył odwoływało się do wydarzeń wojny polsko-ukraińskiej, toczonej na przełomie 1918 i 1919 roku o przynależność państwową Galicji Wschodniej, zamieszkaną przez Polaków i Ukraińców (zob. Dąbkowski, 1985; Kozłowski, 1990; Ślipiec, 1999). Wydarzenia z tamtego okresu zapisały się w szczególnie sposób w pamięci ukraińskich mieszkańców wsi, ponieważ wzięli oni czynny udział we wspomnianym konflikcie zbrojnym, ponosząc liczne ofiary (zob. Вашків, 2000). Na miejscowym cmentarzu, w dwóch zbiorowych i kilku pojedynczych mogiłach spoczęli żołnierze Ukraińskiej Armii Halickiej (ukr. Українська Галицька Армія, УГА), którzy zginęli w okolicy Wierzbicy i Uhnowa (zob. Кіх-Маслей, 2014; 151, 195–196). Właśnie dlatego Swiato Mohył celebrowano na wierzbickiej nekropoli: „Do 1939 roku każdego roku na Zielone Świąta odbywało się tam Swiato Mohył. Wtedy ze wszystkich okolicznych wiosek zjeżdżało się bardzo dużo ludzi z wieńcami, żeby wziąć udział w pochodzie. Na jego czele szedł chór, dyrygentem którego był Iwan Nawrot. Chór śpiewał pieśń *Duszu raba twojeho*. Pochód szedł przez całą wieś aż do cmentarza, gdzie odprawiano panachydę za poległych i zmarłych. Na zakończenie chór śpiewał pieśń *Jak wy umyraly, wam dzwony ne hraty*” (Гук, 1997: 53). Swiato Mohył, którego ogólny zarys zachował w pamięci Myrośław Omelan, posiadało dokładnie opracowany scenariusz, łączący elementy religijne i patriotyczne, dramaturgię oraz choreografię, w której określone role odgrywali zarówno aktorzy-amatorzy, jak i zwykli mieszkańcy wsi.

Należy podkreślić, że amatorski teatr działający w Wierzbicy w okresie międzywojennym wyrastał także z dobrych tradycji profesjonalnego teatru ukraińskiego w Galicji – Towarzystwa Teatralnego „Ukraińska Besida” (1864–1939, do 1914 r. „Ruska Besida”; zob. Чарнецький, 1934; Чарнецький, 1993: 675–690; Тихойко, 1999: 519–528). Wiele aktorzy-amatorzy swoich wzorców szukali wśród najbardziej utalentowanych członków teatru ukraińskiego w Galicji, takich jak Mykoła Bencal³⁸ czy Bohdan

³⁸ Mykoła Bencal (1891–1938) – ukraiński aktor, reżyser i działacz teatralny. Uczeń Josypa Stadnyka i Lesia Kurbasa. Pracował jako aktor w Teatrze Ludowym Towarzystwa „Ukrajńska Besida” we Lwowie (1910–1924, z przerwą), w „Ternopols’kich teatralnych wieczorach” (1915–1917, od kwietnia 1916 – reżyser). W latach 1918–1919 dyrektor Tarnopolskiego Ukraińskiego Dramatycznego Teatru. Reżyser Nowego Teatru Lwowskiego (1919–1920) i Teatru Josypa Stadnyka (1926–1929). Znany także jako aktor i reżyser różnych ukraińskich trup teatralnych, w tym trupy Iwana Kohutiaka (1923), O. Mitkewycza (1925), Teatru im.

Rubczak³⁹, co potwierdza Anna Kertyczak, aktorka teatru w Wierzbicy: „Aby zobaczyć Rubczaka lub Bencala, jechaliśmy do Uhnowa, Rawy Ruskiej, a nawet do Lwowa. Towarzystwo „Proswita” zakupywało specjalnie dla nas – wiejskich aktorów – bilety i wieźli nas wozami zobaczyć ten prawdziwy teatr” (relacja A. Kertyczak). Interesujące, że we wspomnieniach respondentów pojawia się także postać wybitnego aktora, reżysera i reformatora ukraińskiego teatru pierwszej połowy XX wieku Łesia Kurbasa (1887–1937). Godny podkreślenia jest fakt, że Kurbas, który wywodził się ze środowiska teatralnego Galicji („Ukraińskiej Besidy”), od 1920 roku działał na Ukrainie Radzieckiej, osiągając tam sukcesy na skalę europejską. Już sam fakt, że Kurbas istniał w świadomości zajmujących się na co dzień rolnictwem aktorów wiejskiego, położonego na zachodnich kresach oddziaływania ukraińskiej kultury teatru, budzi respekt i każe podziwiać ich zaangażowanie.

Pamiętając o tym, że teatr amatorski w Galicji – i jedną z pierwszych działających na tym terenie trup teatralnych – założył duchowny greckokatolicki, ksiądz Iwan Ozarkewycz (1795–1854; zob Харитон, 1998), należy na zakończenie poruszyć kwestię wpływu miejscowej parafii greckokatolickiej⁴⁰ na życie społeczno-kulturalne wioski oraz przypomnieć postaci księży, którzy angażując się w działalność „Proswity”, przyczynili się do rozwoju wierzbickiego teatru. W pierwszej kolejności trzeba przywołać osobę księdza Petra Jaremkewycza, który sprawował posługę duszpasterską w Wierzbicy przez prawie pół wieku (1854–1897), a w roku 1884, razem z miejscowym nauczycielem Lwem Tomaszukiem i wójtem Pawłem „Pirus” Myśko, stał się inicjatorem założenia czytelnicy „Proswity”. W latach 1889–1894 sędziwy ksiądz Jaremkewycz był nawet jej przewodniczącym. W 1895 roku przychodzi na to stanowisko przysłany do Wierzbicy młody wikary, ksiądz Myron Łazoryszczak.

I. Tobilewycza (od 1930), który w 1938 r. w Kosowie połączył się z teatrem „Zahrawa” Wołodymyra Bławaćkoho i funkcjonował pod nazwą Teatr im. Iwana Kotlarewskiego.

³⁹ Iwan Rubczak (1874–1952) – aktor ukraińskich teatrów w Galicji. Występował w składzie Teatru Ludowego Towarzystwa „Ukrajinska Besida” we Lwowie (1894–1914), następnie w „Ternopols’kich teatralnych wieczorach”, w Nowym Teatrze Lwowskim, Teatrze Naczelnego Dowództwa Ukraińskiej Armii Halickiej (UHA) oraz Teatrze Czerwonej Ukraińskiej Armii Halickiej (CzUHA) (1920), w różnych trupach teatralnych Galicji Ukrainy Karpackiej (1921–1939), Ukraińskim Dramatycznym Teatrze im. Łesi Ukrainki (1939–1941), Lwowskim Teatrze Opery (1941–1944), Teatrze im. Mariji Zankoweckiej (1944–1952).

⁴⁰ Cerkiew we wsi Wierzbicy istniała od 1531 r. Od 1596 r. Wierzbica należała do cerkwi greckokatolickiej. Tamtejsza parafia greckokatolicka obejmowała Wierzbicę i Wólkę Wierzbicką (obecnie nieistniejącą), która do połowy XX w. znajdowała się w granicach dekanatu uhnowskiego. W Wierzbicy oraz w bliskiej okolicy do lat 40. XX w. nie było parafii rzymskokatolickiej, poza kilkuletnim okresem zaczynającym się w 1878 r., kiedy utworzono ekspozyturę parafii rzymskokatolickiej obejmującą Machnów, Mosty Małe, Nowosiółki Kardynalskie, Kornie – łącznie ok. 206 wiernych. Po kilku latach jednak ją zlikwidowano i katolicy obrządku łacińskiego dojeżdżali do Uhnowa. Z relacji byłych mieszkańców wynika, że tutejsi rzymokatolicy, w tym właściciele ziemscy, niejednokrotnie uczęszczali na nabożeństwa do miejscowej cerkwi (zob. Antoniak i in., 2005: 58–61).

Rok później ksiądz Jaremkewycz zainicjował budowę nowej, murowanej szkoły w Wierzbicy, która miała przyczynić się do likwidacji analfabetyzmu⁴¹. Wstępujący w mury nowej placówki oświatowej uczniowie staną się w latach 1910–1912 członkami założonego przez Wiktora Żuka, pierwszego teatru w Wierzbicy, którego patronem zostanie ojciec Wiktora, ksiądz Jurij Żuk (w 1909 roku przewodniczący „Proswity”) – charyzmatyczny przywódca duchowy i niezapomniany wychowawca wierzbickiej młodzieży (relacja A. Kiłyk⁴²), sprawujący przez blisko ćwierć wieku (1898–1922) obowiązki proboszcza w tutejszej parafii. Należy także wymienić księży: Stefana Hołowida (administratora parafii w Wierzbicy w latach 1922–1925), Iwana Chudyka (proboszcza parafii w Wierzbicy w latach 1925–1927) i wreszcie Juliana Krynućkiego (proboszcza parafii w Wierzbicy w latach 1927–1947), którzy w okresie międzywojennym nie tylko sprzyjali działalności „Proswity”, w tym i teatru, ale także aktywnie się w nią angażowali (ЦДІАЛ зesp. 348, syg. 1429: Копотка історія...; Коць, 2000: 82). W świetle historii mówionej potwierdzonej materiałami archiwalnymi wspomniani księża reprezentują typowy dla tamtych czasów i środowisk ukraińskich w Galicji przykład połączenia duchownego z działaczem kulturalnym i przywódcą narodowym. Taki wizerunek księdza-społecznika znajdujemy zarówno w ówczesnej prozie⁴³, jak i we współczesnych opracowaniach naukowych (Cywiński, 1982, 130–131; Sorokowski, 1994: 69–74; Wójtowicz-Huber, 2008).

Reasumując nasze rozważania dotyczące uczestnictwa ukraińskich mieszkańców wsi Wierzbica w amatorskim ruchu teatralnym, stymulowanym przez Towarzystwo „Proswita”, miejscową cerkiew grekokatolicką oraz ukraińskie piśmiennictwo końca XIX i początków XX wieku, należy stwierdzić, że stanowi ono interesujący przykład oddziaływania ukraińskiej sztuki scenicznej lat 20. i 30. XX wieku, która dotarła na jedną z najdalej na zachód wysuniętych rubieży ukraińskości. Zrekonstruowany w tej opowieści wiejski aktywista teatralny urasta do roli Plessnerowskiego człowieka-aktora, świadomego swojej funkcji w życiu, kulturze i danej sytuacji historycznej.

I. Materiały niepublikowane

Центральний державей історичний архів України, м. Львів (ЦДІАЛ: Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie), зesp. 348, syg. 1429 (158 ark.) – Товариство Просвіта м. Львів. Звіти, протоколи, історична довідка та інші документи про діяльність читальні в с. Вербиця (1894–1934).

⁴¹ Informacja zaczerpnięta z Krótkiej historii czytelnicy Proswita w Wierzbicy od 1884 – 1934 r. (zob. ЦДІАЛ, зesp. 348, syg. 1429: Копотка історія...).

⁴² Anna Kiłyk (z domu Jarwoła), przydomek „Maksymci”, ur. w 1834 r. w Wierzbicy została w 1947 r. wysiedlona do miejscowości Pawły na Warmii. Rozmowa zarejestrowana w lipcu 2014 r. w Pawłach. Rozmówczyni powołuje się na świadectwo swojej matki Julii Jarwoły.

⁴³ Dotyczy m.in. niezmiernie popularnej w międzywojniu, wydanej w 1926 powieści Olgi Kobylańskiej *Apostol czerni* (zob. Кобилянська, 1994).

Центральний державний історичний архів України, м. Львів (ЦДІАЛ: Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie), zesp. 348, syg. 1429 (158 ark.) – Товариство Просвіта м. Львів. Звіти, протоколи, історична довідка та інші документи про діяльність читальні в с. Вербиця (1894–1934): Коротка історія Читальні Просвіта в Вербиці від 1884 – 1934 р. (maszynopis).
Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (AGAD), Pracownia Mikrofilmów, zesp. 298, 299, nr mikrofilmu A-92840, A-92841, syg. 257, 258: Księgi metrykalne wyznania grekokatolickiego.
Wspomnienia Grzegorza Prytuły. Rękopis z marca 1999. W prywatnym archiwum Mirosława Prytuły.

HISTORIA USTNA

Relacja Anny Kertyczak dotycząca amatorskiego teatru w Wierzbicy. Rozmowa zarejestrowana w czerwcu 2007 r. w Wierzbicy. Nagranie w formacie mp3 – w prywatnym archiwum autorki.
Relacja Anny Kilyk dotycząca przedwojennej Wierzbicy. Rozmowa zarejestrowana w lipcu 2014 r. w Pawłach na Warmii. Nagranie w formacie mp3 – w prywatnym archiwum autorki.
Rozmowy z byłymi mieszkańcami Wierzbicy przeprowadzone w latach 2000–2015, częściowo wykorzystane na potrzeby magazynu „Kermesz” w Radiu Kraków.

II. Materiały opublikowane

LITERATURA W JĘZYKU UKRAIŃSKIM

Барвінський, О. 1892. *Павло Полуботок наказний гетьман України. Трагедія в 5 діях*. Львів.
Боньковська, О. 2009. *Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939*. W: Боньковська, О., *Історія українського театру: у 3 т. Т. 2*. Київ, s. 533–582.
Борцюх, М. 2000. *Фонетичні та граматичні особливості української говірки села Вербиця біля Томашова Любельського*. „Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки”, № 6, s. 74–79.
Борцюх, М. b/d. *Особливості української говірки села Вербиця*, na prawach maszynopisu; <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=13412> [dostęp 05.05.2015].
Вашків, І. 2000. *Бої за Сокальщину*. W: Вашків, І., *Сокаль і Прибужжя*. Львів; http://www.sokal.lviv.ua/history-vashkiv-sokal_i_prybuzhzhia__16.html [dostęp 05.05.2015].
Гук, Б. (упор.). 1997. *1947. Пропамятна книга*. Варшава: Тирса.

- Д. 1935. *Зразкове село (Золотий ювілей Читальні „Просвіта” у Вербиці)*. „Діло” ч. 3 (13.901), з четверга 3 I 1935, (maszynopis artykułu znajduje się także w archiwum Towarzystwa „Proswita” we Lwowie).
- Данко, А. 1931а. *Новітні Чорти: комедія в чотирьох діях. Річ діється в наших селі*. Коломия.
- Данко, А. 1931б. *Швець Жердка, або Барон на Літниську. Комедія в 3-ох діях*. Коломия.
- Данко, А. 1931с. *Сруль Натягайло: комедія в 2 діях. Час теперішній*. Коломия.
- Данко, А. 1935. *Лесь Крутій комуністом: комедія на 2 дії*. Коломия.
- Завадович, Р. 1924. *Князь Марципан: Казка-комедійка для дит. театру і читання*. Львів, Регенсбург 1948.
- Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького (1903–1990)*. 1996. *Записки НТШ. Праці філологічної секції*. Т. ССХІІ. Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто.
- Зуляк, І. 2000. *Діяльність „Просвіти” у Східній Галичині (1868–1939). Історіографія та джерельна база дослідження*. „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Історія”, вип. ХІ, s. 65–70.
- Зуляк, І. 2005а. *Діяльність „Просвіти” у Західній Україні в міжвоєнний період (1919–1939)*. Тернопіль.
- Зуляк, І. 2005б. *Репертуар аматорсько-театральних гуртків Просвіти міжвоєнного періоду*. „Мандрівець. Всеукраїнський науковий журнал”, № 6(59), листопад-грудень, s. 12–21.
- Зуляк, І. 2005с. *Функціонування „Прсвітянського театру” в міжвоєнний період*. W: *Питання історії України: Збірник наукових статей*. Т. 8. Чернівці, s. 155–159.
- Зуляк, І. 2006. *Організаційні аспекти театральної-аматорської діяльності осередків „Просвіти” (1919–1939)*. W: Гнатюк, Н. (ред.), *Сторінки історії: Збірник наукових праць*. Національний технічний університет України. Київський політехнічний інститут. Київ, вип. 22, s. 94–108.
- Казимиров, О. 1965. *Український аматорський театр: дожовтневий період*. Київ.
- Карпенко-Карий І. 1960–1961. *Твори в 3 томах*. Київ.
- Качкан, В. 2003. *Анатоль Вахнянин і його роль у розвитку культури західної України*. „НТЕ” 2003, № 1–2; http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2003/N1_2/Art_2.html [dostęp 05.05.2015].
- Кіх-Маслей, О. 2014. *Ім'я усопшого. Каталог греко-католицького цвинтаря у Вербиці*. Львів.
- Кіх-Маслей, О. 2014. *Стигматичка Настя Волошин – «вибрана в українському народі», чи «жертва на показ»?* W: Gronek, A., A. Nowak (red.), *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*. Kraków, s. 67–85.
- Кобилянська, О. 1994. *Апостол черні*. Львів.
- Корифеї українського театру: збірник*. 1982. Волошин, І. (упор.). Київ.

- Коць, М. 2000. *Вербіця в історії та переказах (X ст.-1939 р.)*. Львів.
- Кравець, О. 2001. *Драми Осипа Барвінського „Павло Полуботок” та „Чернігівка” на сцені театру „Руська бесіда”*. „Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”, вип. 1, s. 37–43.
- Крамар, Ю. 2015. *Театральне життя в повітових містах волинського воєводства у міжвоєнний період*. „Гілея. Історичні науки”, вип. 93, s. 77–81; http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2015_93_22. [dostęp 05.05.2015].
- Кропивницький, М. 1980. *Доки сонце зійде, роса очі виїсть: драма в 4-х діях і 5-ти одмінах*. Київ.
- Кубійович, В. 1983. *Етнічні групи південнозахідньої України (Галичина) на І. І. 1939. Національна статистика Галичини*. Otto Harrassowitz–Wisbaden, s. 65.
- Кучерепа, М., С. Степанюк. 2011. *Український аматорський і професійний театральний рух на Волині (1921–1939 рр.)*. „Вісник львівської комерційної академії. Серія Гуманітарні науки” (І. Копич (ред.), вип. 10, s. 350–359.
- Лаврентій, Р. 2012. „*Просвітянський театр*” під керівництвом Петра Сороки (1928–1929). „Вісник НТШ” (Наукове товариство ім.Шевченка), № 48 (осінь–зима), s. 34–38; <http://ntsh.org/content/prosvityanskiy-teatr-pid-kerivnictvom-petra-soroki-1928-1929> [dostęp 17.03.2017].
- Лесів, М. 1997. *Українські говірки у Польщі*. Варшава: Видавництво “Український Архів”, s. 223–238.
- Лужницький, Г. 1933. *Ой, Морозе, Морозенку*. Львів.
- Лужницький, Г. 1936. *Дума про Нечая*. Львів.
- Лужницький, Г. 2004. *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць у 2 томах*. Львів.
- Луцик, Є. 1919. *В неволі темноти: комедія з життя наших виселенців в Америці в 3 актах*. Scranton, Penn.
- Луцик, Є. 1891. *Не шукай долі за морями*. Львів.
- Маковська, Ю. 2012. *Жанрово-стильові аспекти драми І. Франка „Будка ч. 27”*. „Актуальні проблеми філології та перекладознавства”, вип. 5, s. 109–117.
- Мельничук, Б. 2004. *Завадович Роман Михайлович*. W: *Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т.* Т. 1, Г. Яворський (ред.). Тернопіль, s. 590.
- Мороз, Л. 1996. *Драматургія І. Франка*. „Дивослово”, № 5–6, s. 3–8.
- Мурський П. b/d. *Пан Майстер Копитко* (wydanie Towarzystwa „Proswita”).
- Пилипчук, Р. 1964. *Український аматорський театр на Буковині (друга половина XIX – поч. XX ст.)*. „Народна творчість та етнографія”, № 1, s. 43–48.
- Пилипчук, Р. 1966. *Український аматорський театр на Закарпатті*. „Народна творчість та етнографія”, № 1, s. 18–27.
- Пирятинський, Б. 1935. *Їхав стрілець на війноньку!: п'єса на 5 дій з режисерськими заввагами*. Львів.
- Прах, Б. 2015. *Духовенство Перемиської єпархії та Апостольської адміністрації Лемківщини: у 2-х томах, (1939–1989)*. Т. 1. *Біографічні нариси*. Львів, s. 71–72.

- Працьовитий, В. 2007. *Жіночі образи в драматургії І. Франка*. W: В. Працьовитий, *Рецептивні моделі творчості Івана Франка. Збірник наукових праць на пошану проф. Романа Гром'яка з нагоди його 70-ліття*, М.П. Ткачука (ред.). Тернопіль, s. 131–155.
- Ревуцький, В. 2000. „Заграва”. *Кілька слів про театр*. Львів.
- Рильський, М. 1980. *Гордість української драматургії. Про творчість Карпенка-Карого*. W: М. Рильський, *Статті про літературу*. Київ, s. 240–245.
- Рудницький, Л. 1996. *Драматургія Григора Лужницького*. W: *Лужницький Григор. Посол до Бога*. Івано-Франківськ, s. 3–40.
- Смоляр, П. 2013. *Денисівський аматорський театральний гурток в культурно-просвітницькому русі тернопільщини кінця ХІХ–першої третини ХХ століття*. „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Історія”, вип. 1, у 2 ч., ч. 1, s. 142–148.
- Старицький, М. 2009. *Не судилося*. Київ.
- Старицький, М. 1959. *Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці*. Київ.
- Театр Марка Кропивницького (минуле і сучасне)*. Альбом. 2004. Шурапов, В. (упор.). Кіровоград.
- Тихойко, З. 1999. *Діяльність українського професійного театру в Галичині. Рукописна україніка у фондах ЛНБ ім. В. Стефаника*. Львів, s. 519–528.
- Ткачук, І. 2013. *Театрально-аматорська діяльність осередків кременецької Просвіти (1919–1939)*. „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Історія”, вип. 1, у 2 ч., ч. 2, s. 157–159.
- Франко, І. 1979. *Будка ч. 27*. W: Франко, І., *Зібрання творів: у 50 т.* Т. 24. Київ, s. 358–377.
- Франко, І. 1901. *Украдене щастя*. Львів.
- Харитон, В. 1998. *Театрал у священній рясі став основоположником галицького театру [Про заснування Коломийського театру І. Озаркевичем]*, „Галичина”, 17.11.1998.
- Хороб, С. 1996. *Українська релігійна драма*. W: *Лужницький Григор. Посол до Бога*. Івано-Франківськ, s. 236–242.
- Чарнецький, С. 1934. *Нарис історії українського театру в Галичині*. Львів.
- Чарнецький, С. 1993. *Театр. Початки галицького театру*. W: Чарнецький, С., *Історія української культури*. Київ, s. 675–690.
- Чорновол, І. 2010. *Образ Америки у виданнях „Просвіти”*. „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність”, вип. 19, s. 251–254; <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/21/150Chornovol.pdf> [dostęp 05.05.2015].

LITERATURA W JĘZYKU POLSKIM

- Akcja „Wisła”. Dokumenty i materiały 1947*. 2013. E. Misiło (wstęp, wybór i opracowanie). Warszawa: Archiwum Ukraińskie.

- Antoniak, P., J. Chodor, W. Słobodian. 2005. *Zapomniane pogranicze. Dekanat Uhnowski*. Lublin: Fundacja Kultury Duchowej Pogranicza, s. 58–61.
- Bondyra, W. 1993. *Słownik historyczny miejscowości województwa zamojskiego*. Lublin–Zamość: [bez wyd.], s. 132.
- Brykowski, R. 1995. *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej*, Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, s. 77, 115, 203.
- Cywiński, B. 1982. *Ogniem próbowane. Z dziejów Kościoła katolickiego w Europie środkowo-wschodniej*. T. 1. *Korzenie tożsamości*. Rzym: Papieski Inst. Studiów Kościelnych, s. 130–131.
- Dąbkowski, T. 1985. *Ukraiński ruch narodowy w Galicji Wschodniej 1912–1923*. Warszawa: Instytut Krajów Socjalistycznych PAN.
- Dąbrowski, R. 1990. *Działalność społeczno-gospodarcza i kulturalna mniejszości narodowych w II Rzeczypospolitej (1918–1939)*. Szczecin: Wydaw. Naukowe US.
- Katalog polskich zamków pałaców i dworów*. b/d; <http://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/1913/Wierzbica/> [dostęp 05.05.2015].
- Kawałko, D. 1996. *Cmentarze unickie na terenie województwa zamojskiego*. „Lubelszczyzna”, 2, s. 190–203; dkawalko.wszia.edu.pl/index.php?id=lvb3 [dostęp 05.05.2015].
- Kawałko, D. 1994. *Cmentarze województwa zamojskiego*, Zamość: PSOZ, s. 127–128.
- Kich-Masłej, O. 2016. *Nomen mortui. Próba odczytania cmentarza greckokatolickiego w Wierzbicy*. Kraków: Wydawnictwo „scriptum”.
- Knych, Cz., D. Knych, A. Knych. 2016. *Romerowie w Małopolsce i na Podkarpaciu. Zapomniany ród niezwykłych ludzi*, Czarna: [bez wyd.].
- Kozłowski, M. 1990. *Między Zbruczem a Sanem. Walki o Lwów i Galicję Wschodnią 1918–1919*. Kraków: „Znak”.
- Kuś, A. b/d. *Kategoria „osoby” jako „aktora” i przypadającej nań „roli”*, w *antropologii kulturowej Helmuta Plessnera*, na prawach maszynopisu; <http://pl.scribd.com/doc/13753825/Kategoria-osoby-jako-aktora-i-przypadaj%C4%85cej-na%C5%84-roli-w-antropologii-kulturowej-Plessnera#scribd> [dostęp 05.05.2015].
- Plessner, H. 1988. *Przyczynek do antropologii aktora*. Tłum. M. Łukasiewicz. W: Plessner, H., *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*. Warszawa: PIW.
- Repatriacja czy deportacja. Przesiedlenia Ukraińców z Polski do USRR 1944–1946*. 1996. T. 1. *Dokumenty 1944–1946*, E. Misiło (red.). Warszawa: Archiwum Ukraińskie.
- Repatriacja czy deportacja. Przesiedlenia Ukraińców z Polski do USRR 1944–1945*. 1999. T. 2. *Dokumenty 1946*, E. Misiło (red.). Warszawa: Archiwum Ukraińskie.
- Sapa, D. 1988. *Między polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918–1988*. Kraków: Universitas.
- Sorokowski, A. 1994. *Z dziejów przemian mentalności greckokatolickiego duchowieństwa parafialnego w Galicji 1900–1939*. W: Zięba, A.A. (red.), *Metropolita Andrzej Szeptycki. Studia i materiały*. Kraków: PAU, s. 69–74.
- Ślipiec, J. 1999. *Drogi niepodległości – Polska i Ukraina: 1918–1921*. Warszawa: Bellona.

Wójtowicz-Huber B. 2008. „*Ojcowie narodu*”. *Duchowieństwo greckokatolickie w ruchu narodowym Rusinów galicyjskich (1867–1918)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

PUBLICYSTYKA

- Кіх-Заторська, Д. 2009. *Коли забуду тебе, Єрусалиме....* „Наше Слово”, 11.10.2009, № 41; <http://www.nasze-slowo.pl/> [dostęp 05.05.2015].
- Кіх-Заторська, Д. 2011. *Повернення*. „Наше Слово”, 16.10.2011, № 42.
- Кіх-Заторська, Д. 2013. *Товариство «Вербицька земля»: операція «Повернення» 2013*. „Наше Слово”, 11.08.2013, №32.
- Степан, А. 1992. *Requiem*. „Перемиські дзвони”, № 3.
- Стех, Я. 1996. *Земле наша, ми тебе любили і від цієї любові ніколи не відмовимось*. „Новий Шлях”, s. 3–9.
- Стех, Я. 1997. *Моя молитва в руїнах рідної Вербиці*. „Благовіст”, № 7–8, s. 7.
- Стех, Я. 2007. *Забуттю не підлягає: 28 квітня минає 60 років, як розпочалася злочинна Акція «Вісла»*; http://www.infoukes.com/newpathway/17-2007_Page-13-1.html [dostęp 05.05.2015].
- Стех, Я. 2008. *Зустріч в сумну річницю виселення села Вербиці*. „Свобода”, 18.07.2008, № 29; <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/2008/Svoboda-2008-29.pdf> [dostęp 05.05.2015].
- Стех, Я. 2012. *Іван Тимчина – відданий патріот України*. „Наше Слово”, 04.11.2012, № 45; <http://www.nasze-slowo.pl> [dostęp 05.05.2015].

Байопики о писателях: новый взгляд на киноклассику советской эпохи

Lesława Korenowska
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Zhanna Nurmanova
Euroazjatycki Uniwersytet Narodowy im. L.N. Gumilowa
Astana, Kazachstan

Среди всех жанров кинематографии особый интерес представляют байопики (от англ. „biopic”, „biographical picture”). Это фильмы, повествующие о судьбе известной личности на протяжении всей её жизни или же в самые важные для неё драматические моменты. Следует указать на существенное различие байопиков от картин, которые основаны на достоверных фактах, от исторических фильмов, в центре которых находятся подлинные события той или иной эпохи. Главной задачей фильма-биографии является не хроникальное освещение происходящих событий и случившихся фактов в жизни выдающегося лица, а, скорее, влияние конкретной личности на их исход.

Фильмы жизнеописательного жанра ведут своё начало с 1907 года, с эпохи немого кино, т. е. кинокартин, не имеющих звукового сопровождения. Большинство биографических фильмов – драмы, хотя некоторые соединяют комедию, экшн и другие жанры. Обычно от байопиков ожидают определённой достоверности; однако иногда в них все же допускается изменение некоторых событий в пользу сюжетной линии. События иногда изображаются более драматично, чем они фактически происходили; время сжато, чтобы соответствовать всем важным событиям в фильме (напр., байопик о А.Македонском, В. Чвпаеве, Л. Толстом и др.).

В данной работе нас будут интересовать байопики о писателях-классиках. Для анализа выбраны фильмы-жизнеописания Александра Пушкина и Абая Кунанбаева – двух наиболее знаковых фигур литературы начала XIX века, соответственно России и Казахстана.

Образ «поэта всех времен и народов» – А.С. Пушкина – всегда «просился» на экран, но так и не получил адекватного воплощения. О Пушкине мечтали снять фильм С. Герасимов, М. Хуциев, С. Бондарчук и другие известные режиссёры. На сегодняшний день существует около двенадцати художественных картин, в которых Пушкин предстал как главное, второстепенное и эпизодическое действующее лицо. Его образ очень пластичен, и в этом прослеживается свойство любого гения. В зависимости от конъюнктуры поэт легко становился певцом самодержавия (1899 год), революции (как в 1937-м), защитником демократии (как в 1999-м). Следует отметить, что ранние байопики, к сожалению, не

сохранились, и о них мы имеем представление лишь по описаниям историков кино, пересказавших сюжет и особенности фильмов-биографий.

Один из первых фильмов о судьбе Пушкина датируется 1910 годом, когда вышла короткометражная (5 мин 3 сек.) картина под названием «Жизнь и смерть Пушкина» (режиссёр В. Гончаров), застолбив тем самым на кинематографической дороге пушкинскую тему. Образ Пушкина-верноподданного – первый кинообраз поэта, возникший в эпоху немого кино. Напомним, что специфической особенностью немых фильмов является использование титров, которые давали пояснения к сюжету, воспроизводили реплики персонажей или даже комментировали происходящие события на экране. В «Жизни и смерти Пушкина» титры были использованы режиссёром для заглавия монтажных частей как средство изложения сюжета и связывания отдельных сюжетных фрагментов. Поэтика заглавия преподнесена в духе времени – желание «объять необъятное». «Промелькнувшим метеором» проносится жизнь поэта перед взором кинозрителей. Любопытно, что актер В. Кравцов, первый экранный Пушкин, внешним сходством не обладал и, по-видимому, не очень к этому стремился. В условно-схематической постановке в образе Пушкина непостижимым образом уживались черты верноподданного чиновника и «озорничающего барина». Авторы фильма в эпоху становления пушкиноведения и кинематографа выдвинули версию о том, что в гибели поэта следует винить его самого.

«До середины 20-х годов поэт вообще был забыт. Яркое выраженное «идеологическое потребление» Пушкина ведёт свое начало с биографической ленты В. Гардина «Поэт и царь» (1927) – о последних годах жизни Пушкина. Здесь хорошая сторона – «поэт» – получилась весьма бледной. Зато блистательно выглядит плохая сторона – «царь» (см: Семерчук, 1999: 249). В заглавии фильма авторы вынесли социальный конфликт, подвергшийся прямолинейной трактовке. Актёр Е. Червяков, исполнявший роль Пушкина, на протяжении фильма дерзил, критиковал, был нападающей стороной, а царь – защищающейся. У зрителей при таком категорическом поведении поэта иногда возникало желание встать на сторону царя, а не Пушкина. Тираноборческий мотив в фильме переплелся с мотивом придворного адюльтера. Актриса И. Володько, исполнявшая роль Натальи Гончаровой, ни внешне, ни внутренне не была похожа на свою героиню, в ней отсутствовала та душа, которую Пушкин любил «пуще её лица». Как справедливо замечал Ю. Лотман, «режиссёру необходимо, чтобы героиня казалась красивой в свете вкусов сегодняшнего зрителя, а не довольно туманно нами представляемых и непосредственно-эмоционально весьма далёких вкусов её современников» (см. Лотман, 1993: 117). На экране царила бездушность, которая снизила уровень трагедии, ставшей не только национальной, но и общечеловеческой.

Несмотря на перечисленные недостатки, в фильме есть одно открытие, не сказать о котором просто невозможно. Режиссёр В. Гардин попытался воспроизвести на экране творческую лабораторию поэта, акт рождения поэтического шедевра, когда «ещё минута – и стихи свободно потекут...». Однако на экране

Пушкин слишком легко создавал свои творения, что вызвало бурю негодования в кругах поклонников творчества поэта. Особое возмущение вызвала сцена, когда Пушкин, купив томик Горация, с необыкновенной скоростью набрасывал стихотворение «Памятник», давшееся ему на самом деле с необыкновенным трудом.

Уже в этом фильме стало понятно, что Пушкина невозможно создать только при помощи портретного сходства. Здесь важно нащупать и воспроизвести особую манеру движения, пластики, держаться и т. д. Как передать на экране его «прыгающую походку», столь характерную для поэта? Это должна быть самая живая фигура, может быть, «живее всех живых» в галерее кинематографических образов; фигура, которая, по словам Ю. Лотмана, должна была стать не персонажем киноленты, а фактом жизни России начала XIX века; должна проследиваться не только внешняя, но и внутренняя грация в его поведенческом репертуаре (см. Лотман, 1993: 117). Задача создания образа поэта оказалась доступной далеко не всем артистам. Опыт первых картин показал, что создателей интересовала больше социальная судьба поэта, а художественный мир Пушкина оставался пока еще недосыгаемым для кинорежиссеров.

Стоит отметить, что советские кинокартины 30-х-50 годов несли на себе идеологический отпечаток и снимались в жанре сталинского классицизма, в вульгарно-марксистском духе. Как правило, их выход на экраны совпадал с тем или иным юбилеем писателя или был приурочен к какой-либо исторической дате. Образ писателя менялся на экране вместе с эпохой и трансформировался, в связи с установкой идеологической политики, то певца самодержавия, то в революционера, то в защитника демократии. В кинематографе СССР, со свойственными ему идеологической направленностью и воспитательными задачами, образ знаковой личности в истории освещался с первых дней её становления.

Ленфильмовский проект «Юность поэта» (режиссёр А. Народицкий, 1936 г.) был приурочен к 100-летию со дня трагической гибели Пушкина. Первоначальное название «Пушкин-лицеист» больше отвечало замыслу кинематографистов, но по ряду причин было отклонено. Фильм снят настолько полно и профессионально, что даёт повод и сегодня говорить о том, что лицейская тема в кинематографе исчерпана и закрыта. Успех фильма был предопределён профессиональным сценарием известного пушкиноведа А.Л. Слонимского, хорошо знавшего пушкинскую эпоху. В фильме много исторических (Александр I, Державин, Куницын, де Будри, Аракчеев) и вымышленных персонажей, типичных для XIX века (гувернер Мейер, крепостная актриса Наталка, солдат Фома). Незабываемый образ Пушкина-лицеиста создал московский школьник В. Литовский, погибший в годы Великой Отечественной войны. Весь фильм проникнут поэтической атмосферой. Режиссёр А. Народицкий использует в фильме стереотипы автоцитирования: прекрасна сцена, когда Пушкин в «садах Лицея» с пером в руках испытывает муки творчества, рождая шедевр за шедевром. Есть сцены, когда поэт читает свои стихи в кругу друзей. Это юный мятежный

Пушкин, формирующийся в стенах Лицея и превращающийся на наших глазах в первого поэта России.

Малоизвестные страницы жизни Пушкина ожили в фильме «Путешествие в Арзрум» (режиссёр М. Левин, 1937 г.). Это необычная экранизация в жанре путевых заметок Пушкина, в которых он рассказывает о своей поездке на Кавказ. Помимо сюжета странствующего поэта, авторами предпринята попытка расшифровать многие «потаённые места» в произведениях поэта путём творческого домысливания отдельных эпизодов. Некоторые предполагаемые вещи персонифицированы в «Путешествии в Арзрум». Например, тайный надзор полиции явлен в образе офицера-доносчика Бутурлина. Несомненной удачей фильма явился выбор актёра на главную роль. «Дневное светило» русской поэзии в фильме исполнил Д. Журавлев, знаток пушкинского творчества, мастер звучащего слова. Поэзия присутствует в фильме не только как знак профессиональной принадлежности, но и как знак пушкинской эпохи. Стихи Пушкина звучат даже на грузинском языке в эпизоде, когда княжна читает их в тифлисском саду. Включение стихов в контекст фильма всякий раз драматургически мотивировано и психологически оправдано.

В байопиках «Глинка» (режиссёр Л. Арнштам, 1946 г.) и «Композитор Глинка» (режиссёр Г. Александров, 1952 г.) образ Пушкина переходит в разряд второстепенных лиц, уступая место современникам из мира искусств. Режиссёры воспроизводят историю творческого союза поэта и композитора Глинки.

Лучшим Пушкиным, по утверждению многих искусствоведов и литературоведов, мог бы быть русский актёр Роллан Быков, который не «случился», потому что ему попросту не дали сыграть эту роль. В 1971 году М. Козаков предложил актёру сыграть Пушкина во МХАТе, Быков не смог отказаться от давней мечты. Поглядев на актёра в гриме, пушкинисты в один голос заявили: «Поразительное портретное сходство!» Однако у министра культуры Е. Фурцевой было иное мнение. Именно с её подачи была снята вся постановка, и вместе с ней ушла и несостоявшаяся роль Р. Быкова.

«Фильмом о Пушкине без Пушкина» можно назвать «Последнюю дорогу» (режиссёр Л. Менакер, 1986 г.). Имя поэта многократно упоминается в фильме, о нём говорят, рассуждают, но он ни разу не появится на экране. Великолепно воспроизведено окружение поэта, хроника последних дней его жизни, атмосфера, царящая вокруг него. Светские гостиные, в которых только и разговоров, что сплетни о Наталье Николаевне Гончаровой и Жорже Дантесе. Пушкин направляет ему резкое письмо, которое и является, по сути, вызовом на дуэль. Теперь те же разговоры о дуэли, о Пушкине без Пушкина.

Новые байопики о Пушкине постсоветской эпохи появились в 2003 г. – «Пушкин в интерьере Эрмитажа» появляется в фильме «Русский ковчег» (режиссёр А. Сокуров, 2003 г.). Поэт выведен как эпизодическое лицо, как часть Петербурга, душа салонов и города.

Многогранный образ Пушкина – «Три Пушкина» – создала в одном из своих последних грандиозных проектов Н.С. Бондарчук – «Одна любовь души

моей». Премьера фильма «Пушкин. Последняя дуэль» состоялась 1 декабря 2006 года в кинотеатре «Пушкинский». Бондарчук выделила одну тему – Мария Волконская и Александр Пушкин. Отношения Пушкина и Волконской до сих пор остаются одним из самых спорных вопросов в биографии поэта. Одни исследователи считают Марию «потаённой любовью» поэта, другие отрицают или намеренно занижают её образ. Для Бондарчук все ясно: они были настолько близки друг другу, что души их могли встречаться даже на пороге вечности.

Фильм снят в лучших традициях классического кинематографа. На смену мифологизированному образу Пушкина пришёл документально-художественный, благодаря использованию приёма исторической реконструкции. Новаторство фильма в том, что Бондарчук на роль поэта пригласила сразу трёх актеров. Своё решение режиссёр мотивировала тем, что Пушкин везде разный, и у каждого, кто любит Пушкина, он – свой. Бондарчук использовала опыт Ю. Любимова, который в 1970-е годы на Таганке поставил спектакль «Товарищ, верь», где Пушкина играло сразу пять человек. Один был Пушкин, сочиняющий «Бориса Годунова», другой Пушкин-философ. И вот соединение всех – Л. Филатова, И. Дыховичного и еще нескольких артистов позволяло «сложить» единый образ Пушкина. Таганковский метод «сложения» дал прекрасный результат и в фильме Бондарчук.

Пушкин стал героем детектива в фильме Андреса Пуустусмаа «1814». В названии фильма кроется двойственность его тематики: в первом прочтении оно обозначает время действия, в другом – возраст главных героев. Пятнадцатилетнего Александра Пушкина играет Стас Белозеров. Создатели не позиционировали фильм как биографический, а добивались эффекта удивить зрителя.

Фильм основан на реальных событиях. Тем, кто знает историю Царскосельского лицея, знаком рассказ о том, что один из дядек, бывших в услужении у Пушкина, Пущина и Горчакова, во времена их учёбы оказался серийным убийцей. Он описан в разных источниках: у Натана Эйдельмана, Юрия Тынянова, Марины и Светланы Руденских. Ссылок на эту историю немало в воспоминаниях Пушкина и Пущина. Но фильм не об убийце и убийствах. Он о молодых людях, проходивших обучение в закрытом элитном учебном заведении, о становлении личности, о том, как проявляется первая дружба, о первой любви и первых переживаниях.

Кинематограф в национальных республиках существовал «в большей степени как инструмент советской идеологии» (см. Абикеева, 2004: 9), и ключевые фильмы снимались, в основном, приезжими российскими режиссёрами. Впервые кинообраз Абая Кунанбаева (в главной роли Калибек Куанышпаев) появился в фильме кинорежиссёра Г. Рошала «Песни Абая» в 1945 году, снятого к столетию рождения поэта. Биографический фильм был оценен кинокритиком Б. Ногербеком как кинопроизведение, в котором «недостаточно глубоко и всесторонне раскрыта трагическая судьба великого поэта и просветителя» (см. Ногербек, 1998: 134). Второй кинообраз Абая появился на экране спустя полвека.

Национальной картины мира нет, это все пока советский дискурс. «Основным показателем социальных изменений в обществе является в кинематографе образ главного героя. Он – носитель культурной идентичности и социальной активности. В советскую эпоху он носитель официальной идеологии» (см: Абикеева, 2010: 43).

Известный режиссёр А. Амиркулов в одном из интервью отмечал, что для казахов степь – огромная страна, объединившая множество народов, своего рода планета или вселенная. Без сомнения, Абай – фигура этой вселенной. Его поэзия, его музыка, его философия и его образ для казахов то же, что Мекка – для мусульман.

Кинофильм «Песни Абая» представляет один из наиболее распространённых вариантов художественного воплощения биографии поэта на экране. Творческий принцип, которого придерживались создатели фильма, – биографическое произведение, основанное на том, что сам поэт помещён в художественный мир своих произведений. По тому же принципу строились и «Путешествие в Арзрум» М. Левина о А. Пушкине, и кинотрилогия М. Донского о А.М. Горьком, построенная на экранизации его автобиографических произведений, и т. д.

Режиссёры фильма Г. Рошаль и Е. Арон ставили задачу воссоздать образ Абая через историю любви Ажар и Айдара. Песни поэта разжигают пламень любви в сердцах молодых людей. Не случайно фильм по сценарию М.О. Ауэзова назван «Песни Абая». В соответствии с поэтикой кинематографического заглавия, особую роль играют закадровые песни – абаевские напевы к письму Татьяны Пушкина. В живую ткань биографии поэта вклинивается сюжет его произведения.

Перед зрителями история жизни зрелого поэта, уже состоявшегося, пользующегося большим уважением и почитанием. Абай в фильме немолод. Годы становления его как поэта, мыслителя уже позади. Роль Абая исполняет К. Куанышпаев. Образ поэта дополнен одеждой белого цвета у Абая, символизирующей чистоту и святость, в то время как злобный и завистливый ученик Шарип носит халат с черными змеиными полосками.

Образ поэта дополняет литературное окружение Абая – друзья-единомышленники и ученики, внимающие каждому его слову. Известный акын – Ахан-серы в знак признания присылает ему из Сары-Арки домбру. Баймагамбет (С. Кожамкулов) и Зейнеп (Р. Койчубаева) – верные друзья поэта, популяризирующие его творчество в степи. Кульминацией фильма становится сцена, в которой Зейнеп знакомит своих соотечественников с «Письмом Татьяны» Пушкина в поэтическом и музыкальном переложении Абая.

В первом байопике об Абае была сделана попытка воссоздать творческую лабораторию поэта – непосредственный процесс рождения поэтических и песенных шедевров. В киносценарии М. Ауэзова главный герой, читая свои стихи Магауе и Шарипу, «чувствует неодолимую силу стихии над собой... Медленно перебирает он слова... На воде, как челнок, луна!.. Полился стих, ответный безгласному, но властному зову природы. Хочет записать... , но нет бумаги. Встал

и чертит камнем на скале» (см. Абикеева, 2004: 290). Крупный план, заложенный писателем для оператора, помогает в воссоздании портрета вдохновенного образа поэта: «Накинув лёгкий халат на широкие плечи, наклонился над низким круглым столом. Вокруг него толстые книги... Том Пушкина, Лермонтова. Откинулся... Распахнута грудь его белой рубашки. Широко раскрылись его глаза, невидящие сейчас предмета... Это взор мыслей» (см. Абикеева, 2004: 303).

К сожалению, творческую лабораторию поэта не удалось снять ни одному кинорежиссёру советской эпохи. Были одни кинематографические штампы – длинные планы с прохождением героя с раскрытой книгой в руках. Не избежали этих штампов ни Пушкин, ни Абай. В картине «Песни Абая» поэт идет по степи с книгой, а в озаренном радостью взгляде – мечты о будущем народа.

Сценарий изобилует пушкинскими реминисценциями, среди которых можно назвать «Письмо Татьяны» и сюжет, основанный на мотиве соперничества Моцарта и Сальери. Образы учеников Абая – Айдара и Азима ориентированы на образы героев «Маленькой трагедии».

Вся драматургия подобных фильмов строилась на конфликте поэта как певца народа с самодержавием, феодальной системой или религиозным мракобесием. Абай в фильме противостоит баям, заступаясь за молодых влюблённых.

Образ поэта “заглянцевали” по тому же принципу, что и фильмы о Пушкине, лишив его художественной правды и достоверности. Поэтому в фильме и аул, в котором он живет, – образцово-показательный; школа, которую он открыл, – самая лучшая во всей степи. По законам сталинского классицизма в байопиках становление любого национального деятеля культуры или науки было немыслимо без подчёркивания роли русского друга на экране. В фильме «Песни Абая» – это Пушкин и Долгополов. Если образ Пушкина введён «потаённо», то образ Долгополова явственен и значителен в киносюжете. С ссыльным доктором казахский поэт ведёт на протяжении картины долгие философские беседы, играя в казахскую национальную игру – тогуз-кумалак.

К. Сиранов, первый казахский киновед, с сожалением отмечал, что, «... не смотря на отдельные достоинства, в целом фильм не совсем удался. Не удался главным образом как биографический, ибо авторы не сумели воссоздать полноценный образ Абая» (см. Абикеева, 2004: 277).

Интересный творческий замысел не реализовался. Полноценного, правдивого образа поэта не получилось. Судьба персонажей второго плана – история влюбленных – заслонила образ поэта. Также как Пушкин был сторонним наблюдателем в фильме “Путешествие в Арзрум”, так и Абай оказался таким же выдуманным персонажем, как и герои его стихотворения. При неубедительном и незначительном сюжете картину спасает только сильный актёрский ансамбль.

С уверенностью можно сказать, что картина только тогда получится подлинно биографичной, когда будет «предельно ясна и ничем посторонним не загромождена линия развития главной деятельности избранного героя» (см. Абикеева, 2004: 278).

Сохранилась заявка казахских писателей М. Бегалина и С. Санбаева, написанная на художественный полнометражный фильм «Абай» (по первоначальной версии заглавие должно было звучать «Юность Абая») в июне 1972 года. Будущий фильм виделся авторам в двух сериях, в черно-белом цвете для придания документальности повествования и должен был охватывать жизнь поэта с юношеских лет до зрелого возраста. В первой серии фильма планировалось показать становление характера будущего поэта, во второй – становление личности Абая, борца за справедливость.

Несколько лет спустя другая группа писателей – А. Кекильбаев, Б. Мансуров и А. Витоль написали сценарий для киносериала из десяти серий по двум книгам эпопеи М. Ауэзова. Сценарий многократно обсуждался с участием писателей, научной и творческой общественности.

В 1995 году, накануне юбилея А. Кунанбаева, киноискусство как бы заново открыло для себя творчество гениального художника. В кинокартине «Абай» А. Амиркулова в двух сериях были воплощены этапы духовных исканий казахского поэта. Авторы фильма ориентировались на события и атмосферу романа М. Ауэзова «Путь Абая», на интонацию и дух текста.

На экране была воплощена история первой любви Абая и Тогжан. Тему фильма Амиркулова можно было бы обозначить как путь жизни и духовных исканий Абая. Картину «держит» ядро фильма – становление личности Абая, которое проходит три стадии: любовь к Тогжан, смерть Кашмат и вражда между родами.

Мрачный пейзаж в начале киноповествования является предвестием трагических событий. Если эпопея М.О. Ауэзова начинается со сцены приезда Абая в родной аул, то кинофильм Амиркулова – с реконструированного сценаристами эпизода отъезда Абая из медресе, дописанного в качестве зачина.

Образ поэта невозможно создать на экране без опоры на его поэзию. Стихи могут присутствовать в фильме как знак профессиональной принадлежности героя, и тогда образ поэта будет выглядеть на экране убедительно. При этом в фильме Абай не занимается автоцитированием. Абаевские строки звучат в форме закадрового голоса, который аккомпанирует его чувствам. Режиссёр умело вставил поэтические цитаты в корпус киносюжета. Авторами фильма тонко воссоздан сам творческий процесс рождения стихов. В одной из сцен Абай читает суру из Корана, а за кадром звучат лирические строки из раннего стихотворения «Фирдоуси, Низами, Физули».

Кинематографическому правилу идентификации и внешнего сходства литературного персонажа соответствует требование тождества (согласованности) наружности с «духовным обликом» персонажа, с одной стороны, а с другой – требование «правдоподобия» внешнего облика, т. е. воссоздание его по образцу литературного облика.

Окружение Абая представлено в фильме образами друзей по медресе, братьев Такежаном и Оспаном. Все события пропущены через расположение души Абая к живейшему принятию окружающей действительности и увиденны его глазами. Он – главное действующее лицо фильма и сторонний наблюдатель. Абай

в исполнении Г. Турысбекова не всегда убедителен. Он похож на мягкотелого чеховского интеллигента, а не на тот фундаментальный образ, который был воссоздан гением М. Ауэзова.

Авторы фильма дописали много сцен, отсутствующих в тексте романа, например, картины учебы в медресе. Запоминается эпизод поединка трёх учеников под куполом школы. Летящие перья голубей на экране – параллель поединка молодых людей. Вызов, который бросают Абаю, он принимает с достоинством, заступившись за честь своего друга. Одна из любимых тем в абаеведении – Абай-заступаясь всех униженных и оскорбленных по-своему варьируется в эпизодах фильма. В кинополотне Амиркулова параллельно идут два плана – вражда между родами (взрослыми) и вражда в медресе (мальчиками), символизирующие некую преемственность вражды-борьбы.

То, что сделал Абай в поэзии, суждено было конгениально совершить Ауэзову в прозе, что перенес на экран Амиркулов, дерзнувший создать образы, о воплощении которых мечтали в своё время великие режиссёры.

При этом нельзя не отметить, что это была почти удачная работа, потому что духовная драма Абая в фильме закрыла другие сюжетные линии. Режиссёр сделал главным сюжет взросления и вступления юного Абая в жизнь. Множество придуманных сцен перегрузили фильм, но не внесли ничего нового в осмысление характера главного героя. В этой экранизации принципиально важно одно: Амиркулов смог выразить «наше всё» в ауэзовском Абае. На первый план выдвинулся образ Кунанбая и затмил собой образ молодого Абая. Ценно, что образ поэта дан в свете поэзии Абая. Фильм состоялся как непрекращающийся диалог великого казахского поэта и культурного героя.

Рассмотренные выше байопики о Пушкине и Абае позволяют прийти к выводу, что жизнь русского и казахского поэтов более ста лет находится в фокусе кинорежиссёров. То, как они представляли знаковых фигур художественной литературы на протяжении определённых отрезков времени, было тесно связано с идеологией и политикой государства, особенно в 30–70 годы прошлого века. Конечно, современный зритель совершенно по-другому воспринимает первые байопики о великих поэтах – они скорее представляют интерес в плане ретроспекции истории кинематографии. Идеологический подход к трактовке образа Пушкина, кажется, отходит на второй план при просмотре этой короткометражной киноленты. Фильмы-биографии последующих десятилетий более близки зрителю именно звучанием, возможностью не только увидеть, но и услышать «самого» Пушкина и «голос» Абая, открыть для себя новые грани поэтов ушедшей эпохи. Появление новых научных литературно-исследовательских работ жизни и творчестве Пушкина и Абая, несомненно, имело непосредственное влияние и создание байопиков с учётом новых взглядов на творчество Пушкина, с новой трактовкой отношений поэта с его современниками, открытием новых документов, касающихся его биографии. Справедливо замечание Ю. Лотмана о том, что «кинофильм принадлежит идеологической борьбе, культуре, искусству своей эпохи. Этими сторонами он связан с многочисленными вне текста фильма

лежащими сторонами жизни, и это порождает целый шлейф значений, которые и для историка, и для современника порой оказываются более существенными, чем собственно эстетические проблемы». Поэтому перед режиссёрами стоит важнейшая из задач – сделать свои кинокартины явлением киноискусства, способными «разговаривать со зрителем на киноязыке и нести ему информацию средствами кинематографа» (Лотман, 1973: 301).

Список использованной литературы

- Абикеева, Г. 2004. *Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе*, Алма-Ата: ЦЦАК.
- Лотман, Ю. 1973. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Издательство „Ээсти Раамат”.
- Ногербек, Б. 1998. «*Песни Абая*» и казахское кино. В: Ногербек, Б. (red.), *Кино Казахстана*. Алматы: Национальный продюсерный центр, с. 123–134.
- Семерчук, В. 1999. *Между поэтикой и идеологией. Пушкин в игровом кино: две стратегии экранизаций*. В: Барыкин, Е. (red.), *Пушкинский кинословарь*. Москва: „Современные тетради”.

Zrozumieć propagandę. Obraz Polski w kinie radzieckim lat 30. XX wieku na przykładzie filmu *Obrona granic*

Yelena Karetina
Uniwersytet Warszawski

Wprowadzenie

Analiza tekstu wizualnego (jak zresztą każdego tekstu) zawsze wiąże się z jego dekodowaniem. Stuart Hall uważał, że kody dają semiologowi dostęp do oddziałujących na społeczeństwo ideologii¹, natomiast Umberto Eco w *Nieobecnej strukturze* porusza temat przeciwstawiania się „audytorium ideologicznej perswazji”, którą są prześląknięte teksty medialne. Eco uważa, że w czasach, gdy środki przekazu masowego stają się narzędziem wykorzystywanym przez władzę do przekazania komunikatów ideologicznych oraz manipulowania zbiorową świadomością i gdy odbiorca nie jest w stanie wpłynąć ani na formę, ani na treść tych komunikatów, jedynym rozwiązaniem pozostaje zmiana kodów, które odbiorcy wybierają w celu dekodowania treści medialnych. Z tego punktu widzenia umiejętność analizy tekstów medialnych – wizualna kompetencja społeczeństwa – odgrywa ważną rolę w kształtowaniu krytycznego myślenia oraz pomaga stawić opór technikom perswazyjnym i manipulacyjnym, wykorzystywanym przez elity symboliczne.

Propagandowa „infrastruktura”. Rozgraniczenie pojęć „propaganda” i „agitacja”

W Związku Radzieckim w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku doszło do rozgraniczenia pojęć propaganda i agitacja. Propaganda miała na celu zapoznanie towarzyszy z konkretnymi ideami i w pewnym sensie stawiała intelektualne wyzwanie ideologom młodego państwa radzieckiego, agitacja zaś była skierowana do szerokich mas. W celu szerzenia idei marksizmu-leninizmu w tym samym czasie utworzono kilka organów państwowych odpowiedzialnych za „sprawy ideologiczne”.

Najwyższym organem propagandowym był Wydział Agitacji i Propagandy KC RKP (Agitprop), który pod różnymi sztyldami i nazwami funkcjonował przez cały okres istnienia ZSRR. Zgodnie z uchwalonym w listopadzie 1921 roku regulaminem w skład instytucji wchodziły cztery pododdziały (agitacyjny, propagandowy, ds. prasy, ds. mniejszości narodowych) podporządkowane kolegium zarządzającemu. Jednocześnie z Agitpropem powstał Główny Zarząd Edukacji Politycznej (Glavpolitposvet).

¹ Cytuję za Gillian Rose (2010: 123).

W tym samym roku utworzono też Glavlit, Główny Zarząd Literatury, powierzając mu zadanie sprawowania nadzoru ideologicznego. Instytucja ta, która niejednokrotnie zmieniała swoją nazwę, miała zintegrować wszystkie rodzaje cenzury dzieł drukowanych. W 1923 roku w ramach Glavlitu powstała Komisja Nadzoru Widowisk i Repertuaru (Glavrepetkom). W jej kompetencjach leżał nadzór nie tylko nad widowiskami teatralnymi, lecz wszystkimi masowymi imprezami, w tym także nad wykładami, prelekcjami, koncertami, a nawet wieczorkami muzyczno-tanecznymi; ta instytucja dokonywała kontroli polityczno-ideologicznej repertuarów kin, teatrów oraz wydawała zgodę na wykonywanie utworów muzycznych (zob. Чондарян, 2013: 181–183).

Z biegiem czasu zasięg kompetencyjny wymienionych instytucji poszerzał się i w połowie lat 30. obejmował już wszystkie dziedziny życia w ZSRR. W 1938 roku Stalin wystąpił z inicjatywą zintegrowania wszystkich zarządów propagandy i agitacji oraz oddziałów nadzoru prasy. W rezultacie tych reform oddziały propagandy i agitacji, które wcześniej funkcjonowały niezależnie od siebie, zostały połączone w jeden Zarząd Propagandy i Agitacji KC WKP, co z kolei ułatwiło kontrolę nad pracą ideologiczną poszczególnych organów partii. Zarząd był odpowiedzialny za nadzór nad prasą, publikacjami, widowiskami, literaturą i sztuką. Na początku lat 30. XX wieku w organach propagandy w ZSRR pracowało ponad 112 tys. osób.

Przeniesienie wizerunku wroga na duży ekran

W latach 30. XX wieku w Związku Radzieckim nie istniała jeszcze telewizja, radio również nie miało jeszcze liczego audytorium. Obok prasy, drugim głównym źródłem informacji dla przeciętnych obywateli było kino, która przekształciło się w jedno z najważniejszych narzędzi ideologów. Liczne powstałe w tym okresie w ZSRR filmy można określić mianem „utopii wojennych”. Miały one na celu stopniowe przygotowanie widza-obywatela do „nadchodzącej Wielkiej Wojny”, której widmo już krążyło w drugiej połowie lat 30. nad Europą, na przyszłe wyzwania, wypracowanie cech niezbędnych do walki z wrogiem. Powstanie dużego cyklu radzieckich filmów „zaczepno-ofensywnych” było związane nie tylko z ustanowieniem reżimu nazistowskiego w 1933 w Niemczech, lecz również z wewnętrznymi metamorfozami samego ZSRR (zob. Федоров, 2011). Lata trzydzieste XX wieku w ZSRR to przede wszystkim okres walki z wewnętrznym wrogiem, a co za tym idzie czas okrutnych represji politycznych – są to lata tzw. wielkiego terroru (wielkiej czystki). To wyjaśnia, dlaczego w pochodzących z tego okresach filmach nie znajdziemy żadnych odniesień do realnych uczestników opisywanych wydarzeń – realnych przedstawicieli elit politycznych lub wojskowych.

Z drugiej strony uchwalenie w 1936 roku konstytucji ZSRR było równoznaczne z bezwarunkowym zwycięstwem Stalina nad wewnętrznymi przeciwnikami i wrogami ideologicznymi – zarówno rzeczywistymi, jak i domniemanymi – „chłopami indywidualnymi”, czyli właścicielami indywidualnych gospodarstw, opozycjonistami,

dowódcami wojskowymi, „zgniłą inteligencją”. Państwo radzieckie weszło w ten sposób w nowy etap swojego rozwoju – od tej chwili głównym wyzwaniem stało się przeciwstawienie wrogiemu otoczeniu kapitalistycznemu. O ile więc w pierwszej połowie lat trzydziestych rolę największych wrogów odgrywali wewnętrzni szkodnicy – tzw. kułacy lub ukrywający się białogwardziści, to już pod koniec tej dekady zaszła wyraźna zmiana w dyskursie propagandowym – na pierwszy plan wysunął się zewnętrzny wróg tzn. – agenci zagranicznych wywiadów. W tym odnowionym dyskursie propagandowym granica państwowa stała się symbolem „przeszkody pomiędzy dwoma antagonistycznymi, a wręcz antytetycznymi światami” (Федоров, 2011).

Patriotyczne utopie i filmy szpiegowskie w ZSRR

Pod koniec lat 30. w propagandzie radzieckiej powoli krystalizuje się obraz wroga zewnętrznego i chociaż twórcy przeważającej większości filmów unikają wskazywania konkretnego państwa lub narodu, wróg jest zaszyfrowany w metatekście filmowym, w ciągu nieprzejrzyistych aluzji. Kontekst historyczny pozwala te aluzje łatwo rozszyfrować. Podczas hiszpańskiej wojny domowej, trwającej od lipca 1936 do kwietnia 1939 roku, ZSRR i Niemcy znalazły się po dwóch stronach barykady; w roku 1938 zaś państwo niemieckie zaanektowało Austrię i części Czechosłowacji. Te wydarzenia pozwoliły na skonkretyzowanie (choć nadal w nieco zawoalowanej formie) obrazu wroga. W filmach tamtego okresu socjalistyczną hierarchię wartości i nienagannie zachowujących się, patriotyczne nastawionych i poprawnych ideologicznie radzieckich bohaterów, ukazywanych na tle zalanych słonecznym światłem krajobrazów państwa radzieckiego, przeciwstawiano nieudolnemu przeciwnikowi, konstruując w ten sposób obraz walki absolutnego Dobra z absolutnym Złem. Takie powtarzane przez ówczesną prasę klisze, jak „noc nad Niemcami”, „mrok średniowiecza” zostały dość precyzyjnie odzwierciedlone w filmowych utopiach z lat 30. Natomiast wkrótce po zawarciu przez ZSRR i Niemcy w dniu 23 sierpnia 1939 roku paktu o nieagresji można zaobserwować, jak ten hipotetyczny przeciwnik europejski znów traci swój konkretny charakter. W latach 1939–1941, w krótkim okresie przymierza niemiecko-radzieckiego, filmy, o których mowa wyżej, zostały wycofane z obiegu, machina propagandowa nie przerwała jednak pracy, tyle że teraz skierowała swoją uwagę na wschód.

Stereotypy w radzieckich filmach szpiegowskich

Odrębną podgrupę wśród filmów-utopii z tego okresu stanowią filmy o szpiegach i dywersantach (ten właśnie motyw pojawia się w interesującym nas filmie *Obrońca granic*, *Граница на замке*, 1937). Jeżeli przyjrzymy się statystykom produkcji filmowych, zauważymy, że w latach 1930–35 szpiegowie pojawili się w 8 filmach fabularnych, natomiast w latach 1936–39 liczba filmów fabularnych pokazujących

szpiegów wzrosła do 20 (w roku 1936 – 2 filmy; 1937 – 4; 1938 – 6; 1939 – 8; zob. Федоров, 2012: 60).

Wrogi świat był przedstawiany na radzieckim ekranie jako bliźniaczy, ale odwrócony obraz utopijnego świata socjalistycznego. Masowo produkowane w latach 30. filmy szpiegowskie bazowały z reguły na dwóch stereotypowych schematach fabularnych (zob. Федоров, 2012: 59):

- szpiegdy odkrywają i kradną radzieckie tajemnice wojskowe (*Błąd inżyniera Koczina*), i w tych celach podejmują próby werbowania radzieckich obywateli, zazwyczaj zresztą kończące się fiaskiem;
- szpiegdy lub dywersanci nielegalnie przekraczają radziecką granicę, lecz zostają wkrótce zdemaskowani przez radzieckich pograniczników przy aktywnym udziale i wsparciu miejscowej ludności (tak się stało m.in. w filmach *Obrona granic*, *Pogranicznicy*, *Na granicy*).

Szpiegdy podawali się zazwyczaj za prostych i uczciwych robotników i chłopów, lecz w wielu przypadkach demonstrowali również cechy „zgniętej inteligencji”, czynny udział w ich zatrzymaniu i zdemaskowaniu brali obywatele radzieccy różnych generacji, również dzieci szkolne lub nieco starsi, nastoletni pionierzy.

A. Fiodorow w swojej monografii pt. *Analiza mediatekstów wizualnych* wyodrębni następujące kategorie stereotypów w radzieckich filmach szpiegowskich z lat trzydziestych XX wieku (zob. Федоров, 2012: 54–56, 60):

Okres historyczny, miejsce akcji	• lata 30. XX wieku, ZSRR (rzadziej zagranica, w takim wypadku jest to bliżej nieokreślony kraj imperialistyczny nieco przypominający Niemcy), placówki dyplomatyczne ZSRR
Środowisko, otoczenie, warunki życia	• skromne, niepozorne siedziby ludzkie, mieszkania typowe dla ZSRR z przedmiotami gospodarstwa domowego; służbowe gabinety instytucji państwowych
Sposób przedstawienia rzeczywistości	• relatywnie realistyczne wizerunki bohaterów pozytywnych; postaci bohaterów negatywnych zarysowane z pewną dozą groteski
Bohaterowie: ich wartości i dylematy aksjologiczne, ideologie, ubiór, budowa ciała, sposób wypowiedzania się, mimika, gesty	<ul style="list-style-type: none"> • pozytywni (pogranicznicy, współpracownicy radzieckiego kontrwywiadu, cywile) oraz negatywni (szpiegdy, dywersanci i ich wspólnicy); dzieli ich ideologia i światopogląd (burżuazyjny vs. komunistyczny); bohaterowie płci męskiej (zarówno pozytywni, jak i negatywni) mają z reguły mocną, umięśnioną budowę ciała, lecz niekiedy mogą wykazywać się przeciętnymi cechami fizycznymi i powierzchownością typową dla pracowników umysłowych; bohaterki o ponadprzeciętnej urodzie mogą odrywać zarówno pozytywne, jak i negatywne role; o wiele rzadziej szpiegdy od początku charakteryzują się odpychającym wyglądem lub nieprzyjemnym brzmieniem głosu; • wrogie postacie mówią po rosyjsku, niekiedy z wyraźnym akcentem przypominającym niemiecki; repliki w języku niemieckim najczęściej wypowiedzane są przez radzieckich obywateli

Istotne zmiany zachodzące w życiu bohaterów	<ul style="list-style-type: none"> • szpiegdy popełniają przestępstwo: kradzież lub próbę kradzieży tajnych dokumentów, nielegalne przekroczenie granicy, dywersja, szantaż, morderstwo
Problem wymagający rozwiązania, kłopotliwa sytuacja	<ul style="list-style-type: none"> • naruszenie prawa radzieckiego
Rozwiązywanie problemu, szukanie wyjścia z sytuacji	<ul style="list-style-type: none"> • śledztwo i dochodzenie; śledzenie i ściganie szpiegów i dywersantów
Ostateczne rozwiązanie problemu	<ul style="list-style-type: none"> • dzielni pracownicy radzieckiego kontrwywiadu demaskują, ujmują lub likwidują agentów zagranicznego wywiadu lub dywersantów

Z kolei amerykański badacz Art Silverblatt zaproponował następującą klasyfikację, pozwalającą na przeprowadzenie hermeneutycznej analizy tekstów medialnych pod względem historycznym, kulturowym i strukturalnym (zob. Silverblatt, 2001 za: Федоров, 2012: 47–48):

A. KONTEKST HISTORYCZNY

1. Co tekst medialny ma do zakomunikowania o okresie, w którym powstał?
 - a. Kiedy odbyła się premiera tego tekstu?
 - b. Jaki wpływ na tekst medialny wywarły bieżące wydarzenia?
 - c. W jaki sposób tekst medialny komentuje wydarzenia?
2. Czy znajomość kontekstu historycznego sprzyja głębszemu zrozumieniu tekstu medialnego?

B. KONTEKST KULTUROWY

1. W jaki sposób tekst medialny odzwierciedla lub kształtuje:
 - a. relacje,
 - b. wartości,
 - c. sposób zachowania,
 - d. zatroskanie,
 - e. mity?
2. Światopogląd: w jaki sposób jest pokazany świat w tekście medialnym?

Poniższa analiza będzie opierała się częściowo na tym modelu analizy hermeneutycznej.

Tło antypolskiej propagandy

Choć brzmi to paradoksalnie, tworząc wizerunek Polaka-wroga, państwo radzieckie – głoszące hasła internacjonalizmu, równości i przyjaźni narodów – kontynuowało odziedziczoną po carskiej Rosji, wieloletnią tradycję traktowania Polaków jako wrogów. Aktywne zaangażowanie polskich komunistów w budowanie sowieckiego państwa doprowadziło tego, że w zbiorowej świadomości mieszkańców ZSRR Polacy dzielili się na „swoich” (komunistów na czele z Feliksem Dzierżyńskim) i „obcych” (piłsudczyków). Ten podział sprzyjał szpiegomani, jaka kwitła w ZSRR w okresie międzywojennym, kiedy „okazało się”, że wśród swoich zagnieździli się zdrajcy udający prawdziwych komunistów. Pod tym pretekstem wprowadzono tzw. wielki terror i zmianę polityki partii w kwestii narodowościowej, aż po ostateczne umocnienie się na pozycjach nacjonalistycznych w latach 30. To tym bardziej sprzyjało umacnianiu się antypolskich stereotypów (zob. Iwanow, 2014: 173).

W okresie wojny polsko-bolszewickiej (1919–1921) Polskę przedstawiano na łamach prasy radzieckiej jako „największego wroga” Rosji Sowieckiej oraz „główne narzędzie agresji w rękach imperializmu światowego” (Iwanow, 2014: 173); w karykaturze tego okresu Polska była przedstawiana jako „gruby, wąsaty pan”, pragnący zagarnąć radzieckie terytoria celem utworzenia „państwa od morza do morza”, oraz jako wielkie więzienie dla bratnich narodów, przede wszystkim Ukraińców i Białorusinów, wspólnie walczących o zwycięstwo idei socjalizmu.

W latach dwudziestych i trzydziestych Polska zajmowała szóste miejsce pod względem liczby jej karykatur zamieszczonych w sztandarowym piśmie humorystycznym „Krokodyl”, niemal nie ustępując takim kapitalistycznym „rekinom” jak Niemcy, Wielka Brytania i Francja (zob. Iwanow, 2014: 177).

W 1932 roku nakładem Akademii Wojskowo-Politycznej Armii Czerwonej ukazał się zbiór tekstów pt. *Przygotowanie Polski do wojny ze Związkiem Radzieckim i polityczne przygotowanie w polskiej armii* (zob. Мельнікаў, 2013).

Wkład w antypolską propagandę wносиły wydawane w ZSRR dzienniki, ale ton antypolskiej kampanii nadawała „Prawda”. Tomasz Sommer w opracowaniu *Operacja antypolska NKWD 1937–1938* zaznacza, że „w latach 30. XX wieku w Związku Sowieckim nie było jeszcze telewizji, a radioodbiorniki były dobrem rzadkim [...]. W systemie prasowym najważniejszym elementem była «Prawda», która była ściśle kontrolowana osobiście przez Józefa Stalina [...]. Można śmiało powiedzieć, że przy pomocy «Prawdy», sowiecka władza narzucała tematy [...], które następnie były powielane przez pozostałe gazety i czasopisma, [...] radio, oraz określała reguły politycznej poprawności” (Sommer, 2014: 195–196). Na łamach „Prawdy” stopniowo krystalizował się wizerunek Polski jako państwa proniemieckiego, wręcz faszystowskiego (jednym z regularnie poruszanych wątków była kwestia współpracy polskiego i niemieckiego wywiadów), a nawet jako „kraju wszelkich patologii” (Sommer, 2014: 203). Taki wizerunek kształtowały teksty pod nagłówkami: *Wzrost przestępczości w Polsce* („Prawda”, 1937a, s. 5), *Oznaki głodu w Polsce* („Prawda”, 1937c: 5). Poza tym władze radzieckie zarzucały Polsce łamanie zasad

demokratycznych – *Opozycyjna gazeta zamknięta w Polsce* („Prawda”, 1937b: 5), natomiast po wizycie Becka w Bukareszcie „Prawda” nazwała polskiego ministra „komiwojażerem niemieckiego faszyzmu” (Sommer, 2014: 205).

Ostatecznych kształtów wrogi wizerunek Polski w ZSRR nabrał w drugiej połowie lat 30. Komunistyczna propaganda usiłowała „przygotować” radzieckich obywateli na planowaną jakoby przez Polskę agresję militarną na ZSRR, jednocześnie utrwalając w zbiorowej świadomości przekonanie, że każdy Polak jest wrogiem ustroju socjalistycznego. Nikołaj Iwanow wyróżnia 4 tezy, forsowane w tym okresie przez radziecką prasę:

- Polska jest potencjalnym agresorem;
- Polska jest zbrojona przez Anglię i Francję szykuje się do napadu do ZSRR;
- Agresja – to dla Polski jedyne wyjście z sytuacji kryzysowej we własnym kraju;
- Faszyzm polski jest głównym zagrożeniem dla ZSRR (zob. Iwanow, 2014: 177).

Obraz Polski w filmie *Obrona granic*

Rosyjski krytyk filmowy Jewgienij Sules kpił, że „już w latach trzydziestych kino obstawiło wszystkie granice kraju”²: film Szejderowa „strzegł” południowych granic ZSRR, film Aleksandra Dowżenki *Aerograd* (1935) – wschodnich, natomiast *Obrona granic* w reżyserii Wasilija Żurawłowa – zachodnich. Z biegiem czasu z „kina pogranicznego” stopniowo znikła ideologia, póki w pewnym momencie (w połowie lat 70.) tego typu filmy nie stały się parodią (świadomą zresztą) samych siebie.

Obrona granic (*Граница на замке*, 1937) to nie był pierwszy film o pogranicznikach, powstały w tamtym czasie w ZSRR. (Fałę „kina pogranicznego” zapoczątkował *Dżulbars* nakręcony w 1935 roku przez Władimira Szejderowa i opowiadający o dzielnym psie, który pomógł pogranicznikom pokonać dywersantów.) Przeszedł on jednak do historii jako wzorzec tego specyficznego gatunku – jego tytuł funkcjonuje do dziś jako zwrot aforystyczny, a reżyserskie chwytły i rozwiązania zostały wielokrotnie powtórzone przez innych reżyserów. W skrócie fabuła filmu wygląda następująco: funkcjonariusze pewnej jednostki straży granicznej identyfikują i unieszkodliwiają grupę niemieckich dywersantów na czele z baronem Otto von Steinbachem, który podając się za kierowcę ciężarówki, usiłuje dostać się do Moskwy w celu dokonania tam dywersji.

Zwraca na siebie uwagę starannie dobrana obsada – w *Obronie granic* zagrali znani aktorzy teatralni, m.in. Siemion Swaszenko (aktor moskiewskiego MChAT-u) i Iwan Moskwin (prawdziwa gwiazda sceny tego okresu), można zatem przypuszczać, że

² Wypowiedź Sulesa pochodzi z programu telewizyjnego „Kultura”, który został wyemitowany na antenie rosyjskiej telewizji [TV Kultura] 15 stycznia 2010 r. Program jest dostępny na Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=8A7CsfWxyo>; dostęp 10.03.2017), jego skrypt został udostępniony przez autora (http://www.ev-sules.com/?s=_read&id=243; dostęp 10.03.2017)

twórcy dołożyli wszelkich starań, by stworzyć dobrej jakości produkcję filmową, a nie kolejną „zlepioną na szybko” ulotkę propagandową.

Obrona granic zaczyna się od sceny, którą można uznać za klasyczną, po wielokroć odtwarzaną w kolejnych filmach o podobnej tematyce: do jednostki straży granicznej przybywa młodziutki pogranicznik, który odkrywa tam (a razem z nim widzowie) nowe, pełne niebezpieczeństw życie. Oto typowa placówka straży granicznej i charakterystyczny dla takiego miejsca *entourage*: pasiaste słupy graniczne, pogranicznicy w mundurach na posterunku nad niewielkim stawem, kilku z nich siedzi z lornetkami na drzewach, wpatrując się w siną dal. W tej początkowej idyllicznej scenie czujne oko widza dostrzeże jednak pewną nieścisłość. Na słupach granicznych widnieją symbole swastyki. W roku powstania filmu (1937) Związek Radziecki nie posiadał wspólnej granicy z Niemcami, z jednej strony więc zwraca uwagę to, w jaki sposób radziecka machina propagandowa „poradziła sobie” z zagrożeniem wypływającym ze strony sąsiada-potencjalnego agresora, z drugiej, strony mamy do czynienia z celowym zakłamaniem rzeczywistości i manipulacją – próbą skojarzenia Polski ze swastyką, ukazywaniem jej jako wasala Niemiec. Trzeba to odczytać jako swego rodzaju komunikat perswazyjny – próbę utrwalenia wizerunku Polski jako kraju faszystowskiego.

Antybohaterem w filmie jest pan Kazimierz – ociężały, niezbyt sympatyczny, mówiący z ciężkim akcentem polski dywersant przebrany za radzieckiego pogranicznika. Groteskowy obcy akcent pana Kazimierza wydaje się tym bardziej niedorzeczny, że nawet Niemcy mówią w filmie biegle po rosyjsku, niekiedy popisując się znajomością regionalizmów, natomiast radzieccy pogranicznicy porozumiewają się z wrogiem nienaganną niemiecką. Szczęśliwie zostanie on zdemaskowany, a szczególną rolę odegrają w tym dzieci – dwaj małośni, lecz świadomi obywatele ZSRR, chłopcy wypasający krowy, którzy zauważą jego zagraniczne („nie jak u nas!”), niepasujące do radzieckiego munduru buty. Motyw szkodnika, „wyhodowanej na własnej piersi żmii” został potraktowany dosłownie – jeden z wypatrujących z wieży wrogów pograniczników nagle oświadcza: „Pełźnie gadzina!” Kamera pokazuje pełznącego po ziemi węża, lecz alegoria jest dość oczywista.

W finale filmu wróg zostanie schwytyany, a bohaterowie odznaczeni, chociaż twórcy jasno dają do zrozumienia, że trzeba czuwać, a wroga nie pokonano jeszcze ostatecznie.

Podsumowanie

We wzorcowym dziele radzieckiej propagandy końca lat 30. XX wieku, jakim jest film *Obrona granic*, mamy do czynienia z paradoksalną sytuacją – jesteśmy świadkami kształtowania negatywnego wizerunku Polski, podczas gdy w filmie niemalże nie ma mowy o Polsce i Polakach jako takich. Antypolską kampanię, która rozgorzała w ZSRR w okresie międzywojennym, można podzielić na dwa etapy. W pierwszym etapie (ciągnącym się od wczesnych lat dwudziestych do pierwszej połowy

lat trzydziestych) krystalizował się na wpół abstrakcyjny jeszcze wizerunek wroga zewnętrznego. W tym okresie uwaga propagandzistów kilkakrotnie przesuwiała się z zachodnich państw imperialistycznych na Polskę, żeby w drugiej połowie lat trzydziestych już ostatecznie wytypować Polskę na największego wroga ZSRR. To z kolei posłużyło władzom radzieckim za wygodne usprawiedliwienie represji, stało się podłożem dla szpiegomanii i w rezultacie doprowadziło wydarzeń, które przeszły do historii pod mianem operacji antypolskiej NKWD (1937–1938).

Film *Obrona granic* można niewątpliwie uznać za zwieńczenie „wisienkę na torcie” antypolskiej kampanii prowadzonej w ZSRR w latach 20. i 30. Nie dostarcza on wprawdzie wiarygodnych informacji na temat sytuacji w międzywojennej Europie, ale zakodowane w jego metatekście alegorie pozwalają, po ich odszyfrowaniu, na odtworzenie stanu ówczesnych relacji polsko-radzieckich.

Bibliografia

- Eco, U. 1996. *Nieobecna struktura*. Tłum. A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Iwanow, M. 2014. *Zapomniane ludobójstwo*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Rose, G. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. Tłum. E. Klekot. Warszawa: PWN.
- Silverblatt, A. 2001. *Media Literacy: Keys to Interpreting Media Messages*. Praeger Publications.
- Sommer, T. 2014. *Operacja antypolska NKWD 1937–1938*. Warszawa: 3S Media.
- Мельнікаў І. 2013. *Як савецкі «Кракадзіл» перайшоў мяжу*. „Новы час”, 03.12.2013; http://new.novychas.by/poviaz/jak_saviecki_krakadzil_pierajs [dostęp 10.03.2017].
- Федоров, А.В. 2011. *Советская кинофантастика о войне и космосе: герменевтический анализ*. „Вопросы культурологии”, № 11.
- Федоров, А.В. 2012. *Анализ аудиовизуальных медиатекстов*. Москва: МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех».
- Чондарян, М.Г. 2013. *Методы, способы и приемы советской пропаганды в 20–30-е гг. XX века*. „Теория и практика общественного развития”, 4.
- „Prawda”. 1937a. *Wzrost przestępczości w Polsce*, 6.02.1937, (46)7012, s. 5.
- „Prawda”. 1937b. *Opozycyjna gazeta zamknięta w Polsce*, 05.03.1937, 63(7029), s. 5.
- „Prawda”. 1937c. *Oznaki głodu w Polsce*, 09.04.1937, (98)7064, s. 5.

Abstracts

From the History of Polish Animation of the Interwar Period

Monika Grącka

The twenty-year interwar period is an important one for Polish culture and entertainment, including the cinema. Many phenomena, Polish animation among them, were initiated in the 1920s and 30s, though their full bloom was interrupted by World War II. The subject of the present article is an analysis of the shaping of animated film in Poland, a process that took place precisely during the interwar years. The process of developing the art of animation in a reunited Poland was enthusiastically supported by contemporary journalists and the first film theorists. The cinema was widely accessible, and film animation, which was readily understood by and attractive to the viewer, was thus able to assist the socio-cultural integration of the country, as well as promoting, in Europe and around the world, a nation that had not been on the map for more than a century. The fight for a national school of animation was joined by the industry press, as well as prominent newspapers and magazines devoted to literature and art. Short features were reviewed, the technique of stop-motion photography repeatedly explained, interviews with animators and even animated characters conducted. Popular-science essays were written on the language and history of animation. In the turmoil of the Second World War, the entire output of pre-war Polish animators was lost or destroyed. Today the hypothetical reconstruction of this work is being attempted, based on press reports, surviving fragments of projects, individual drawings, preserved frames, photographs, and recollections. Many ideas that became fully developed only after the war were actually born in the times of the Second Polish Republic.

Understanding Propaganda: The Image of Poland in Soviet Cinema of the 1930s on the Example of the Film *Border Is Locked Tight*

Yelena Karetina

The present article raises the issues of visual propaganda in the Soviet Union of the 1930s. The presented analytical material is part of the contemporary (2017) trend of research concerning identity narratives in mass culture. In the article I justify the idea that the textual element of this media, as one of the tools expressing the discourse of symbolic elites (as widely understood), contributes to formation of a specific ideology. This ideologisation contributes significantly to the direction of changes in the decision-making process. I pay particular attention to the analysis of the methods and strategies of persuasion adopted by Soviet propaganda of the 1930s, as well as to the construction of a negative image of the Polish state. The analysed material also enabled me to indicate

the system underlying the persuasion strategies adopted by the Soviet propaganda of that period. As exemplary material, I used the film *Border Is Locked Tight* (USSR, 1937), which went down in the history of the Soviet cinema as a model feature on which subsequent film productions belonging to the specific genre of Soviet spy films were based.

Ukrainian Amateur Theatre in the Village of Wierzbica: The Polish-Ukrainian Border in the 1920s and 30s

Olga Kich-Maslej

The present article concerns Ukrainian rural amateur theatre operating in the village of Wierzbica on the Ukrainian-Polish border in the 1920s and 30s. The theatrical life of Wierzbica is presented here against the background of the Ukrainian amateur movement embodied in the *Prosvita* Society in interwar Poland, taking into account its relationship with the Ukrainian professional theatre of this period. The basic source of this paper is oral history concerning the village's pre-war situation, confirmed with the use of printed materials and compared with archives; the methodological basis is the cultural anthropology of Helmuth Plessner. The origins of the amateur theatre in Wierzbica date back to the period before the First World War, when Wiktor Żuk, son of the local parish priest Jurij Żuk and then a theological student, organised the first village theatre during his summer holidays. The theatre experienced its heyday in the mid-20s, under the direction of Ivan Nawrot. The theatrical group numbered 20 members, recruited from the local community. The amateur artists prepared between three and five pieces a year, giving about ten performances, organised both in Wierzbica and in neighbouring villages, which attracted dozens of residents and brought tangible income to the statutory activities of the *Prosvita* Society in Wierzbica. The repertoire of the theatre was characterised by the diversity of genres of the presented plays, from ethnographic-social drama and comedy to historical, political, and children's plays. Initially, the repertoire was dominated by realistic ethnographic dramas from the second half of the nineteenth century, taken from the theatre programmes of the Dnieper Ukraine. In time, works of native Galician playwrights appeared; among them, the most important place was occupied by Ivan Franko, then Osyp Barwinski, followed by Anatol Kurdydyk, Hryhor Łużnycki, Bohdan Pyrjatynski, Jeronym Łucyk, and Petro Murski. The theatrical activity of the Ukrainian inhabitants of Wierzbica grew, for the most part, on the foundation prepared by the *Prosvita* Society, supported by the local Greek Orthodox Church, and by Ukrainian literature of the late nineteenth and early twentieth centuries, which attempted to promote a particular type of Ukrainian rural activist, the 'spiritual aristocrat', an actor/person conscious of his role in life, culture, and his particular historical situation. The reconstructed picture given here of Ukrainian village theatre, heretofore relatively poorly known, especially in Polish Ukrainian studies, is an interesting example of the Ukrainian performing arts scene of the twentieth century in one of its westernmost locations.

A Study of the Neurocultural Determinants of the Identity of an Actor

Jolanta Kociuba

The present article deals with a study of the specifics of the identity of the individual in a contemporary cultural context. The question is raised as to whether, on the basis of a psychological study of the sense of identity of individuals who are professional actors, it is possible to find some psychocultural (not exclusively individual) identity patterns. The research questions took the following form: Does cultural determinism play a part in shaping the identity of an individual? Does the so-called culture of individualism change the individual's experience of identity, giving increased significance to individualistic at the expense of group identity? The concept of identity adopted in the project is not completely subordinate to naturalistic methodology; the variables are not operationalised exclusively as observable manifestations. The analysis used in this research is an example of variable-oriented rather than case-oriented analysis. In this research project it can be assumed that cultural change can manifest itself not only in the creation of the so-called narcissistic personality of our times, but also in the formation of the individualistic identity type. The method applied to autonarration was based on analysis of the content of text and of spoken language. This analysis combines elements of quantitative and qualitative interpretation of content. The subject of the research is the manner of experiencing identity embodied in the *I* model, in which we can distinguish three aspects. The first is defined as narrative – declarative – non-narrative, the second as narcissistic – relational – non-narcissistic, and the third as personal identity – *I* in a role – professional identity. The first research problem tests narrative theory, according to which narration is a form of cognition of the world and of self. The second concerns identity of the experiential type, which is characteristic of the professional environment of actors. The third problem involves the two subsystems of identity and their reciprocal relations: the personal (individual) and professional identities of actors. The results reveal that, among actors, the narcissistic and declarative identities appear most frequently, the non-narcissistic most rarely.

Biopics about Writers: A Fresh Look at Soviet-Era Classic Films

Lesława Korenowska, Zhanna Nurmanova

The present paper concerns one of the most interesting kinds of cinema: biographical cinema, or biopics. The theme of these films is usually the life and activities of famous people. It should be emphasised that the central plot of biographical films features authentic facts and real historical events from a particular era. The main task of a biographical film is not the chronological presentation of facts from the life of a well-known individual, but greater exposure, in accordance with the interpretation

of the director or the ideology of the state, of the influence of this person on historical events and their consequences. The authors focus their attention on two prominent poets of the nineteenth century, the Russian Alexander Pushkin and the Kazakh Abay Kunanbaev [also written Abai Qunanbaiuli], in order to trace the history of each of the biographical films about them and to clarify the manner in which both poets were portrayed in biographical films of the Soviet epoch. One of the first films about the life of Pushkin is dated 1907, when a fifteen-minute silent film called *The Life and Death of Pushkin*, directed by V. Goncharov, appeared. Unfortunately, the first biographical films have not survived; we are able to present them only thanks to the descriptions of cinema historians, who supplied us with the storylines and details of the biographical films of the past century. One of the most recent films about the life and work of Pushkin is *Three Pushkins* [English title: *Pushkin: The Last Duel*], from 2006 (directed by N. Bondarchuk). A film reflecting the creative work of the poet Kunanbaev (directed by G. Roshal) was filmed in 1945; the next one, under the title *Abaj*, directed by A. Amirkulov, did not appear until 1995. Prominent figures have always been and remain in the sights of directors. In the years 1930–70, Soviet directors often presented famous poets and writers, most often in accordance with state ideology and policies. The present-day viewer regards the first biographical films about great literary or historical figures differently: for such a viewer, they are more interesting as a retrospective look at cinema history.

**Visual Poetic Narration in the Film *The Adventures of a Good Citizen*
by Franciszka and Stefan Themerson**

Maciej Kozłowski

The present article is dedicated to an outstanding film by the married couple Franciszka and Stefan Themerson, *The Adventures of a Good Citizen*, distinguished by its techniques, which are regarded as innovative against the background of Polish interwar cinematography and which are still attractive and comprehensible to modern audiences. The structure of the film is a collage of images in which the action is not the most important aspect; more essential are the methods of constructing individual shots and combining them into a greater whole. Based on the syntactic relationship of elements of the language of the film image, subtle meanings are formed which contribute hugely to the process of interpretation. The basic visual figure is the reflection in the mirrored door of a cabinet, which is related to the broader concept of the formation of cinematic space. Reflections and their actual prototypes form complex images of a dualistic (division of an object by its reflection) and hybrid (creation of one coherent object from its actual and reflected parts) nature, raising questions of internal construction and the ontological status of the actual object perpetuated in the film. Also interesting is the expansion of the field of view, limited by the frame of the screen, using reflections of the space behind the camera and the

key placement there of a concealed self-portrait of the filmmakers with their camera. The composition of the collage also makes use of experiments in montage, as well as all the technical imperfections of film materials and technology, in accordance with the Themersons' principle 'in praise of sloppiness', thanks to which the cinematic form stops pretending to be transparent, but rather gives the impression of improvised play, thus enhancing the authenticity of the message. For the needs of artistic film, the Themersons adopt a technique known from photography, calling it 'photograms in motion'. Credibility is reinforced by acting; the actor does not avoid looking at the camera, which is hand-held by the operator and moves in an unstable rhythm. This method, as well as the learning-to-fly sequence, modelled on birds and ending with the hero's landing on the chimney of a tall building, refers the viewer to the surrealist category of 'wonder' arising from the automatic juxtaposition of accidental events and the consequent construction of a new narrative lending itself to interpretation. *The Adventures of a Good Citizen* is one of those works which successfully transfer their semantic layer from the story to the way it is narrated, thus exploring the space of cinematic poetic narrative.

An Outline of the State of Polish Sound Cinema in the Interwar Period from 1929–39

Jarosław Królikowski

The present paper deals with the general state and development of the cinematographic market in Poland, from the introduction of sound (1929–30) to the outbreak of World War II. The economic background, the impact of the crisis, and the methods adopted by the filmmakers to counteract it are all outlined. The analysis deals with the activities of production firms, cinemas (attendance, ticket prices, acquisition of films), technical laboratories, film schools, and cinematographic journals. The relationships between film companies, filmmakers (directors, actors, operators, etc.), cinema operators, journalists and critics, the national government, and ultimately the audience are discussed. The term *cinematographic market* encompasses the activity of all organisations and individuals with an influence on filmmaking, from the moment of the decision to start production to the film's release and subsequent distribution. The most important firms and personalities in the whole film process are cited, as well as the events essential for acquaintance with and understanding of the mechanisms driving the film market. The topic of the import of foreign films into Poland and the export of sound productions to the European and world markets is raised. The author also addresses the influence of state and financial institutions on the quality and development of Polish cinema in the interwar period, invoking Naczelna Rada Filmowa [the Supreme Council of the film industry] and Ustawa Filmowa [the Film Act], as well as the opinions of scientific and religious circles.

The Death of Eugeniusz Bodo: Facts vs Reality

Eliza Weronika Pomichowska

The purpose of the present paper is to present and analyse press releases, encyclopaedia entries, and books related to the causes and circumstances of the death of Eugeniusz Junod Bodo, a Polish actor of the interwar period. The article is devoted to the transmission of information about the actor's death and the distortions associated with it, from the outbreak of World War II to the turning point of 1989 and up to the present. Information published over the years in newspapers and books was compared with data derived from official records of the interrogations of the actor and fragments of his biography, enabling us to identify errors and distortions perpetuated over the years by the print media. The article also mentions the most important individuals (Wiera Rudź and Stanisław Janicki, *inter alia*), who, via collaboration with non-governmental organisations or their own searches for witnesses, contributed to the discovery of the actual circumstances of the actor's death as well as to their publication and dissemination. The last part of this article is devoted to the transmission of information about the actor's death following the publication (in 2000) of the records of his interrogation.

In Search of Synthesis: The Life and Work of Mikhail (Michael) Chekhov

Julia Roguska

The paper is dedicated to Mikhail Chekhov, one of the finest Russian theatrical artists of the twentieth century. Although his artistic achievements as an actor, director, and educator paved the way for the development of the performing arts of the past century, for many years his acting method remained on the sidelines of academic research. Nevertheless, today one can observe a growing interest in Chekhov's achievements, as exemplified by the existence of theatrical centres which benefit from his experience in many European countries. This article aims at recalling the figure of the Russian actor. It constitutes an attempt to trace the path of Chekhov's artistic and spiritual quest – two interpenetrating spheres, since his struggle to achieve their synthesis constituted a keynote of his art throughout his life. The author of this paper briefly discusses the most critical stages of Chekhov's life and work. In characterising the extremely complex personality of Chekhov as a man and an artist, the paper mentions the source of his philosophical quest, i.e. his interest in Rudolf Steiner's anthroposophy, which had a significant influence on both his art and his immigrant lot. The article also mentions the actor's contacts with other artists who, in a special way, inspired his artistic pursuits; these were his theatrical mentors, Konstantin Stanislavsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Leopold Sulerzhitsky, and Max Reinhardt. Moreover, this paper is an attempt to elucidate the phenomenon of Chekhov's acting, which remains a source of inspiration for many contemporary playwrights.

Nikolai Evreinov in Poland, 1918–39

Natalia Rytelawska

This study is an attempt to reconstruct the reception of dramatic plays by Nikolai Evreinov (1879–1953) in Poland in 1918–39. The subject of the analysis comprised the following theatrical pieces: the trilogy *What Is Most Important*, *The Ship of the Righteous*, and *Theatre of Perpetual War* as well as shorter forms such as *Behind the Scenes of the Soul* and *Love Under the Microscope*. The plays of the Russian director resounded widely in Poland and were the subject of commentary by numerous critics which frequently included political references. This research made use of contemporary press reviews of theatrical performances from the interwar period (1920s and 30s), as well as contemporary literature. Among the reviews were the creative efforts of such critics as, *inter alia*, Tadeusz Boy-Żeleński, Stefan Kiedrzyński, Jan Lechoń, and Władysław Zawistowski. Analysis of these sources enabled the reconstruction of the main philosophical assumptions and directorial methods of Evreinov, who was hailed as one of the reformers of Russian theatre. His main achievements include the creation and realisation of the concept of theatricalisation of life, implemented primarily in the piece *What Is Most Important*. Evreinov's work also includes shorter theatrical forms, in which he criticised the naturalist theatre and activities of Stanislavsky.

Noty o autorach

Grącka Monika (doktor, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego). Prowadzi badania w zakresie historii, kultury i literatury Rosji oraz filozofii rosyjskiej. Publikowała w uznanych czasopismach naukowych takich jak „Przegląd Filozoficzny” czy „Acta Polono-Ruthenica”, a także recenzowanych monografiach tematycznych.

Karetina Yelena (magister, studiowała kulturoznawstwo Europy Środkowo-Wschodniej w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego). Tłumacz literatury pięknej i tekstów specjalistycznych. Jej praca badawcza koncentruje się wokół socjolingwistyki, krytycznej analizy dyskursu oraz reprezentacji tożsamości w języku.

Kich-Maslej Olga (doktor, adiunkt w Katedrze Ukrainoznawstwa na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego). Jej zainteresowania badawcze obejmują kulturę i piśmiennictwo ukraińskie XX wieku, zagadnienia dotyczące emigracji ukraińskiej oraz kwestii związanych z polsko-ukraińskim pograniczem. Autorka trzech monografii: *Ukraina w opinii elit Krakowa* (Kraków 2009); *Ім'я усонишого. Каталог греко-католицького цвинтаря у Вербиці* (Львів 2014); *Nomen mortui. Próba odczytania cmentarza grekokatolickiego w Wierzbicy* (Kraków 2016). Od 2005 roku związana z czasopismem „Nowa Ukraina. Zeszyty Historyczno-Politologiczne” (Kraków–Przemyśl).

Kociuba Jolanta (doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Antropologii Kulturowej Instytutu Filozofii UMCS w Lublinie). Autorka trzech monografii: *Tożsamość aktora* (Lublin 1996); *Analityczne ujęcie danych jakościowych. Badanie poczucia tożsamości aktorów* (Lublin 2013); *Idea Ja i koncepcja tożsamości. Zmiana znaczenia w nauce i kulturze* (Lublin 2014). Prowadzi badania nad zagadnieniami poznania społecznego, współczesną tożsamością kulturową i indywidualną oraz jej przemianami w warunkach zmiany społecznej. Podejmuje problematykę poznania emocjonalnego oraz normatywności kulturowej (norma kulturowa, a norma moralna i norma prawna).

Korenowska Lesława (prof. UP dr. hab., Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie). Zainteresowania naukowe wchodzą w krąg dziedziny komparatystycznej, która skupia się na analizie porównawczej dzieł literatury obcej (XVIII–XXI wiek), malarstwa, muzyki oraz kina. Autorka dwóch monografii: *Scott. Dickens. Dostojewski. O transformacji motywów* (Kraków 2005); *Wizja lasu w literaturze ukraińskiej i rosyjskiej drugiej połowy XIX–XX wieku* (Kraków 2012).

Kozłowski Maciej (magister, doktorant na Wydziale Operatorskim w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi specjalności sztuka

operatorska). Prowadzi zajęcia z przedmiotu Dramaturgia Obrazu Filmowego. Operator i reżyser filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i reklam oraz autor tekstów, poświęconych wizualnej narracji filmowej.

Królikowski Jarosław (licencjat, studiował kulturoznawstwo Europy Środkowo-Wschodniej w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego). Prowadzi badania w zakresie historii kina i kinematografii w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym.

Nurmanova Zhanna (Ph.D. Eurasian National University named by L.N. Gummilov, Astana Kazakhstan). Zainteresowania naukowe dotyczą kinematografii. Autorka trzech monografii: *Казахская литература и кинематограф в аспекте компаративистики: монография* (Astana 2013); *Авторская проза кинематографистов как объект сравнительного литературоведения: монография* (Astana 2013); *Актерский мир в контексте мировой литературы. Учебное пособие* (Astana 2012).

Pomichowska Eliza Weronika (licencjat, studiowała kulturoznawstwo Europy Środkowo-Wschodniej w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego; studentka ostatniego roku studiów magisterskich na kierunku Sławistyka Zachodnia i Południowa Uniwersytetu Warszawskiego). Ostatnie dwa lata spędziła na wymianach międzynarodowych na Uniwersytecie Masaryka w Brnie (Czechy) oraz na Uniwersytecie Karola w Pradze (Czechy), gdzie prowadziła badania w zakresie, języka, historii, literatury i kultury czeskiej. Obecnie zajmuje się współczesną literaturą czeską.

Roguska Julia (doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa rosyjskiego, adiunkt w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego). Prowadzi badania w zakresie teatru rosyjskiego końca XIX i pierwszej połowy XX wieku. Zajmuje się także historią kina niemeo w Rosji. Publikowała w uznanych czasopiśmie naukowych polskich („Pedagogika”) i międzynarodowych („Science and World”, Rosja), a także w recenzowanych monografiach tematycznych.

Rytelewska Natalia (licencjat, studiowała kulturoznawstwo Europy Środkowo-Wschodniej w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego; magister sztuki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, kierunek: wiedza o teatrze, specjalizacja: sztuki performatywne). W swoich badaniach koncentruje się na problemach związanych z tożsamością miejską oraz humanistycznym aspektem rewitalizacji obszarów przemysłowych.



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski