

Gierszewska, Barbara

"Ekran i Scena" (1919-1932)

Kwartalnik Historii Prasy Polskiej 32/4, 71-85

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA GIERSEWSKA (Kielce)

„EKRAN I SCENA” (1919 — 1932)

Pośród ponad stu czasopism filmowych ukazujących się w Polsce do 1939 r. większość starała się mieć swój udział w rozwoju myśli filmowej. Prowadzone na ich łamach dyskusje różniły się poziomem redakcyjnym i fachowością podejścia do tematu, tylko nieliczne poprzestawały na informowaniu o repertuarze kinoteatrów.

Do periodyków, w których zamieszczano rozważania na temat istoty kinematografii, należały przede wszystkim pisma warszawskie. Nie można pominąć w tym względzie następujących tytułów: „Ekranu” Franciszka Pika-Mirandoli, „Filmu Polskiego” Franciszka Zyndrama-Muchy, czasopism redagowanych przez Leona Bruna — ojca polskiej prasy filmowej (chodzi o „Film”, „Filmie”, „Kino dla Wszystkich”, „Kino”, „Aktualności. Film i Kino”), „Ekranu i Sceny” Tadeusza Kończycy, „Filmu” redagowanego przez Radosława Krajewskiego, „Kinemy” i „Nowości Filmowych” Jana Baumrittera, „Kino Teatru” Marii J. Wielopolskiej, „Muzy 10-ej”, „Wiadomości Filmowych”, „f.a.” („Filmu Artystycznego”), „Wiadomości Kino-Technicznych”.

Z ważniejszych tytułów pozawarszawskich na uwagę zasługują dwa łódzkie periodyki: „Ilustrowany Tygodnik Filmowy” w opracowaniu Alfreda Grabowskiego, Karola Forda i Janusza Grota oraz pismo szczególnie wykwintne — „Żywa Sztuka” Jerzego Bossaka, mimo iż ukazało się tylko jeden raz. Ponadto wyróżniała się krakowska „Kitera” Juliusza Witkowera oraz dwa lwowskie pisma: „Awangarda” i „Przegląd Filmowy, Teatralny i Radiowy” — starannie redagowane i cieszące się poczytnością nie tylko u siebie.

Pośród kilkunastu tytułów czasopism filmowych poważnie traktujących nadejście ery filmu, zafascynowanych magią obrazu świetlnego, znalazł miejsce warszawski periodyk „Ekran i Scena”, od trzeciego roku istnienia związany z nazwiskiem Tadeusza Kończycy.

Periodyk „Ekran i Scena” wychodził w latach 1919 — 1932, początkowo pod innymi tytułami; ukazywał się w Krakowie, później w Warszawie. Pomimo że był pierwszym w Polsce pismem zależnym od przemysłu kinematograficznego, otoczony ciekawymi osobowościami, przez długi czas utrzymał na swych łamach ważne wypowiedzi fachowców. Początkowo był to jednak periodyk teatralny, długofalowo przekształcający się w filmowy, co widać choćby po kolejnych zmianach tytułów: „Krakowski Przegląd Teatralny” (1919 — 1920), „Ilustrowany Przegląd Teatralny” (1920), „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” (1921 — 1922) i „Ekran i Scena” (1923 — 1932).

Krakowski Przegląd Teatralny. Tygodnik Artystyczno-Literacki dla spraw teatru, literatury dramatycznej i sztuki" ukazał się 27 grudnia 1919 r. Był to lokalny magazyn teatralny, odgrywający rolę przewodnika po scenach krakowskich i informujący o repertuarze większych teatrów krajowych i zagranicznych, w typowej, stylizowanej na secesję, okładce (z owalną fotografią artystki pośrodku), o formacie 4° bibliotekarskiej, także charakterystycznej dla ówczesnych tygodników kulturalnych. Wydawcami przedsięwzięcia byli: Stefan Przepolski i Juliusz Szyller. Pierwszy objął jednocześnie funkcję redaktora odpowiedzialnego, drugi — kierował działem graficznym. Stanowisko redaktora naczelnego powierzono znanemu krytykowi teatralnemu i wydawcy Władysławowi Prokeschowi¹, co zapewniło poziom profesjonalny pisma.

Według zapewnień redakcji, czasopismo miało przybliżyć „życiorysy lub sylwetki autorów dramatycznych, artystów, krytyków, programy (afisze), a nadto wiadomości o ruchu teatralnym polskim w Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Wilnie, o teatrach prowincjonalnych, szkołach dramatycznych itp.”². Ponieważ jednak czytelnikami pisma byli, oprócz „miłośników” teatru, także literaci, artyści dramatyczni, plastycy, dziennikarze i publicyści, a więc ludzie złażnieni dyskusji, redakcja szybko je wprowadziła³. Stanowiły co prawda margines przeglądu, rzadko były opatrywane nazwiskiem autora, czasami sygnowane kryptonimami, ale dały początek późniejszemu artykulom krytycznym.

Jako ciekawostkę należy odnotować, iż redakcja „Krakowskiego Przeglądu Teatralnego” od początku odnosiła się z życzliwością do kinematografu, co bynajmniej nie należało do typowych reakcji, zwłaszcza na łamach teatraliów⁴. Potwierdzeniem sympatii dla filmu było wprowadzenie na łamy czasopisma cyklu „Przegląd kinoteatrów”. Początkowo była to niewielkich rozmiarów rubryka zamykająca numer, prezentująca programy kin krakowskich, czasami dołączano lapidarną recenzję aktualnie wyświetlanego obrazu.

Zawartość materiałów filmowych stale wzrastała, ze szkodą dla strony teatralnej pisma. W momencie, gdy faktycznym dysponentem „Przeglądu” stał się Polski Związek Przemysłowców Filmowych, informacje teatralne w bardzo ograniczonym zakresie utrzymano jedynie ze względu na dodatkową klientelę. Począwszy od numeru 10 z 1920 r., „Przegląd kinoteatrów” rozprzestrzenił się na całą ostatnią stronę i poza dotychczas drukowanym repertuarem teatrów świetlnych zaczął poświęcać uwagę gwiazdom ekranu i krytykować filmy⁵.

Tymczasem od 10 kwietnia 1920 r. (od nru 15) czasopismo ukazało się pod nowym tytułem — „Ilustrowany Przegląd Teatralny”, i to nie tylko w Krakowie, ale również w Warszawie. Porzucenie regionalne brzmiącego tytułu związane było z wcześniejszą (od nru 12 z 1920 r.) reorganizacją wewnątrz redakcji: naczelnym i wydawcą został Kazimierz Gawel, a dotychczasowy redaktor naczelny Władysław Prokesch objął kierownictwo literackie.

„Ilustrowany Przegląd Teatralny” w dalszym ciągu zajmował się życiem scen

¹ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985 t. 1 — s. 31, 359, 645, t. 2, s. 605.

² *Od Wydawnictwa*, „Krakowski Przegląd Teatralny”, 1919, nr 1, s. 1.

³ Tamże, 1920, nr 2, s. 1.

⁴ Wł. Jewsiwicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*, Łódź 1966, s. 78.

⁵ „Krakowski Przegląd Teatralny”, 1920, nr 10, s. 8.

polских, teraz głównie warszawskich i krakowskich, zamieszczał ciekawe korespondencje teatralne i dostarczał coraz obfitszego materiału ilustracyjnego, głównie zdjęć. Wśród publikacji teatralnych znalazły się interesujące rozprawy z historii teatru, wiersze o teatrze, czyli akcenty charakterystyczne dla periodyków teatrologicznych.

Na taki wizerunek „Przeglądu” pracowała elita teatralna. Do stałych publicystów należeli: Leon Schiller, Kornel Makuszyński, Aleksander Birkenmajer, Cezary Jellenta. Pisywał tu Józef Kotarbiński — redaktor „Sceny Polskiej”, aktor, krytyk literacki i teatralny. Współpracowali z „Przeglądem”: Włodzimierz Perzyński — dzielący swe zainteresowania pomiędzy teatr i film⁶, oraz późniejszy wielki entuzjasta filmu dźwiękowego Bruno Winawer⁷. Nie można pominąć w tym gronie krytyka literackiego i teatralnego, dramatopisarza nowelisty, Wacława Grubińskiego, czy Konstantego Krumłowskiego — przyszłego autora słynnego wodewilu *Królowa przedmieścia*, przeniesionego na ekran⁸. Trzeba dodać, że prawie wszyscy autorzy związani z „Ilustrowanym Przeglądem Teatralnym” pisali także do innych periodyków (np. Eustachy Czekalski publikował w tym czasie również w „Kurierze Polskim” i tygodniku „Świat”). W każdym razie wymienieni publicyści decydowali o dużej fachowości pisma. W tym okresie tygodnik stał się dobrym pismem teatralnym, poruszał wszelkie tematy mające na względzie propagowanie kultury teatralnej.

Stan ten nie trwał jednak długo. W trzecim roku życia pisma redakcję objął znany dziennikarz Tadeusz Kończyc (właściwe nazwisko: Alfred Anastazy Tadeusz Grot-Bęczkowski), który zarazem stał się jego współwydawcą (wraz z Kazimierzem Gawłem), i od tej chwili rozpoczął się dynamiczny rozwój tygodnika w kierunku filmowym. Poza tym Tadeusz Kończyc, znany ze swych literackich aspiracji, szybko wprowadził tę tematykę na łamy swojego czasopisma. W każdym niemal numerze, obok bloku zagadnień teatralnych i filmowych, znalazły się wiersze, a potem nawet powieść w odcinkach. Autorami poezji, najczęściej natury refleksyjnej, czasami związanej ze sceną, byli m.in.: Józef Przyborowski (np. *Śnieg*), Konstanty Tatarkiewicz (np. *Piosenka*, *Menuet*, *Co łączy nas*), Tadeusz Kremer (np. *Rytmy*), Józef Chrystian Zedlitz (np. *Okręt duchów*), Mieczysław Guranowski (np. *Cmentarne teatrum*, *Premiera*), J. Mori (*Szał*), Władysław Rabski (*W albumie pesymistki*). Oprócz tych mało znaczących dla poezji wierszy, znalazły się także utwory Jeana Artura Rimbauda oraz strofy gruzińskiego poety S. Tajfuniego Kuruliszwili. Nie zabrakło również wierszy redaktora pisma, Tadeusza Kończyca, sądząc po treści (np. *Na marginesie* czy *Romans cygański*), pisanych specjalnie dla publiczności teatralnej, która wówczas była jeszcze głównym odbiorcą „Przeglądu”. W tym samym mniej więcej czasie, co poezja, pojawiła się na łamach pisma powieść odcinkowa; przez cały 1921 r. i częściowo w 1922 r. drukowano *Pajaca* Stanisława Ochockiego.

Od momentu objęcia redakcji „Ilustrowanego Przeglądu Teatralnego” przez znanego publicystę Tadeusza Kończyca można zaobserwować istotne, korzystne zmiany w charakterze periodyku: poprawia się poziom zamieszcza-

⁶ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny...*, t. 2, s. 160; Wł. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1 (1895 — 1929), Warszawa 1989, s. 85.

⁷ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 2 (1930 — 1939), Warszawa 1988, s. 119.

⁸ Tamże, s. 278.

nych artykułów, a redakcja „dąży do jak najszybszego zogniskowania na łamach swego pisma wszystkich przejawów współczesnego życia teatralnego w ogóle, a przede wszystkim w Polsce i ujęcia ich następnie w pewien chronologicznie i rodzajowo ustalony przegląd, wydawnictwo w rodzaju almanachu teatru polskiego”⁹.

Nie można pominąć pojawienia się nowej rubryki pt. „W świecie ekranu”, która szerzej i wnikliwiej niż jej poprzedniczka „Przegląd kinoteatrów” traktowała zagadnienia kinematografii. W każdym razie daje się zauważyć na jej łamach dużą przychylność redakcji co do przyszłości filmu w Polsce.

Potwierdzeniem troski o rozwój kinematografii w kraju była również krytyka wysokich podatków nakładanych na właścicieli kin. Np. w numerze 13 z 1921 r. w artykule o trudnościach kinoteatrów czytamy: „Mimo, iż państwo i magistraty oraz sławetne rady miejskie czynią wszystko, co mogą, aby zabić przemysł kinematograficzny, zdusić przedsiębiorstwa filmowe lub też ściągnąć z nich bezprawnie milionowe, lichwiarskie zyski — kinoteatry w Polsce udoskonalają się, zatracają powoli dawny charakter rozrywki mniej lub więcej pospolitej i osiągnęły coraz wyższy poziom artystyczny. Kinoteatr dziś — to widowisko mogące zadowolić wymagania najbardziej wybrednego widza”¹⁰.

Tego rodzaju wypowiedzi na temat kina w periodyku teatralnym to zjawisko rzadkie. Późniejszy magazyn „Ekran i Scena” od początku swego istnienia nie degradował filmu, nie przeciwstawiał go też scenie, odwrotnie — cieszył się z jego nadejścia i obecności w życiu kulturalnym.

Naturalnie był to periodyk w dalszym ciągu teatralny i ta strona pisma rozwijała się wciąż najbujniej. Pod artykułami o teatrze pojawiły się kolejne znane nazwiska, takie jak np. Michała Orlicza — redaktora naczelnego „Sceny Polskiej” (czołowego organu Związku Artystów Scen Polskich), Eugeniusza Świerczewskiego — późniejszego sekretarza Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych, Wiktora Bełzy — związanego z teatrem w Bydgoszczy, z pewnością wyznaczające drogę czasopisma w kierunku sceny. Mimo to zainteresowanie filmem nie gasło, redakcja silnie reagowała na sprawy kina, co niebawem wpłynęło na kolejną zmianę kierunku rozwoju i tytułu pisma.

Oto 1 września 1921 r. „Ilustrowany Przegląd Teatralny. Tygodnik Artystyczno-Literacki dla spraw teatru, literatury dramatycznej i sztuki” otrzymał tytuł: „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, by niebawem, a mianowicie od numeru 40 tego samego roku, stać się organem Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych.

Przejście czasopisma pod opiekę branży filmowej nie nastąpiłoby na pewno, gdyby nie trudności finansowe. w numerze 38 — 39, a więc poprzedzającym utratę samodzielności, administracja „Przeglądu Teatralnego i Kinematograficznego” zwracała się do czytelników z prośbą o zrozumienie podwyżki ceny pisma, dokumentując przyczyny tej konieczności: znaczne podrożenie papieru i usług drukarskich¹¹. Najwidoczniej ta forma ratunku nie przyniosła rezultatu i pismo ponownie stanęło przed alternatywą „być albo nie być”.

Z chwilą przejścia „Przeglądu” przez Polski Związek Przemysłowców Fil-

⁹ *Od Redakcji*, „Ilustrowany Przegląd Teatralny”, 1921, nr 10, s. 8.

¹⁰ *W świecie ekranu*, tamże, 1921, nr 13, s. 11.

¹¹ *Od Wydawnictwa*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, 1921, nr 38 — 39, s. 17.

mowych zmienił się oczywiście profil pisma. Pomimo iż objętość czasopisma wzrosła do czterdziestu kilku stron (format bez zmian), to coraz mniej w nim miejsca dla spraw teatru. Zaczynają królować reklamy, dotąd nie dominujące nad resztą materiału, ale zakłócające treść pisma. Tylko w numerze 41 z 1921 r. swoje ogłoszenia zamieściło osiem warszawskich towarzystw filmowych: Towarzystwo Kinematograficzne „Fortuna”, Towarzystwo Przemysłu Filmowego „Ornak”, Dom Handlowy „Estefilm”, Towarzystwo Kinematograficzne „Biograf Polski”, Polska Spółka Kinematograficzna „Lechfilma”, Biuro Kinematograficzne „Globus”, Biuro Kinematograficzne „Alliance”, Powszechne Towarzystwo Filmowe, a nie były to jedyne reklamy w tym numerze¹². Nie znaczy to jednak, że wraz z pojawieniem się zaczętej liczby reklam od razu obniżył się poziom pisma. Pośród krzyczących ogłoszeń, propagujących usługi w zakresie wynajmu filmów, produkcji, propozycji kinowych, można znaleźć mnóstwo informacji świadczących o wysokim poziomie wiedzy i kultury filmowej ich autorów.

Przykładem profesjonalnego podejścia do publicystyki filmowej może być rubryka „Królowie ekranu”, prowadzona przez Leona Bruna, piszącego na tematy filmowe także w innych tytułach prasy kinematograficznej. W cyklu tym przedstawił redaktor Brun znane gwiazdy filmu, by wymienić choćby sylwetkę Charlie Chaplina¹³. Równie interesującą inicjatywą była rubryka „Z czasopism kinematograficznych”, w której znalazło się miejsce na konfrontacje z innymi periodykami filmowymi.

Istotną sprawą dla wizerunku pisma było wprowadzenie na jego łamy głębokich rozważań o sztuce filmowej oraz pojawienie się dyskusji na temat przyszłości kina w Polsce. Teoretyczne wypowiedzi o istocie kinematografii, jej miejscu w życiu społecznym, rozwoju na rodzimym gruncie zapoczątkował na szerszą skalę Franciszek Zyndram-Mucha. Od numeru 42 — 43 z 1921 r. artykułem *O przyszłości polskiego kina*¹⁴ rozpoczął on współpracę z czasopismem, która zaowocowała znacznym podniesieniem wartości treściowej publikacji, spowodowała zainteresowanie tematami teoretycznymi kina oraz odejście od jednoznacznie komercyjnego pojmowania spraw filmu.

Wzorem filmowych magazynów amerykańskich pojawiły się także sensacyjno-brukowe informacje z życia gwiazd (cykl „Nowości filmowe”), bardziej zachęcająca stała się prezentacja repertuaru kinoteatrów (cykl „Przed ekranem”).

Pionierskie dla filmologii publikacje, zabiegi redakcji, by podnieść poziom artystyczny i atrakcyjność pisma, nie zawsze były spójne z żądaniami sponsorów — przemysłowców filmowych. Nacisk branży kinematograficznej, by skupić uwagę czytelnika na reklamie, zakłócał stały dotychczas układ periodyku, wprowadzał chaos, proporcje zamieszczanych materiałów stawały się płynne.

Wiele kontrowersji może budzić sam podtytuł czasopisma: „Tygodnik Literacko-Artystyczny dla spraw teatru, muzyki, sztuk pięknych, literatury i sztuki filmowej”. Powyższa deklaracja „Przeglądu” była już reprezentatywna dla innych, poza filmową, sztuk. Wprawdzie nadal zdarzały się ciekawe artykuły

¹² Tamże, 1921, nr 41, s. 2 — 26.

¹³ L. Brun, *Charlie Chaplin*, tamże, 1921, nr 41, s. 3 — 4.

¹⁴ F. Zyndram-Mucha, *O przyszłości polskiego kina*, tamże, 1921, nr 42 — 43, s. 10.

z dziedziny teatru, muzyki, operetki, popelnione przez znanych publicystów, ale jeśli znalazło się dla nich miejsce na szpaltach numeru, to raczej ze względu na nazwisko autora materiału niż z powodu treści.

Począwszy od 1922 r. „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” kierowany był oficjalnie do osób związanych z branżą filmową, ewentualnie do kinomanów. Potwierdzeniem takiego stanu rzeczy może być odezwa do właścicieli kinoteatrów, zamieszczona w jednym z numerów tygodnika, w której czytamy m.in.: „Pismo stało się oficjalnym organem Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych. Będzie ono broniło spraw PZPF oraz wypowiadało się we wszystkich sprawach obchodzących zarówno właścicieli wytwórni i biur kinematograficznych, jak i właścicieli kinoteatrów, którzy znajdą na łamach Przeglądu Teatralnego i Kinematograficznego wszystkie niezbędne dla nich źródłowe i cenne informacje”¹⁵. Wydawnictwo usilnie zabiegało o klientelę wśród „kiniarzy”. Skłonne było nawet obniżyć dla nich koszty prenumeraty o 15%, o czym można przeczytać w dalszej części przytaczanej odezwy¹⁶.

Teraz już na dobre czasopismo zostało zdominowane spawami filmu w Polsce, zdecydowanie stroniąc od problematyki teatru i innych sztuk. W tym czasie najwięcej emocji wśród filmowców wywołało nałożenie na przemysł kinematograficzny 100% podatku miejskiego, ustanowionego w 1920 r. *Kinoteatry czeka krach, 100% podatek miejski* — to tytuły niektórych tylko artykułów, wyrażających wzburzenie tak wysokim opodatkowaniem¹⁷. Podobne reakcje wyzwoiliło wprowadzenie w życie rozporządzenia Magistratu Warszawy nr 415/I b. z dnia 27 lipca 1921 r., w sprawie odbudowy Teatru Rozmaitości. Na ten cel ustanowiono pięciomarkową opłatę od każdego sprzedanego w stołecznych kinach i teatrach biletu. Kwota miała być pobierana przez pięć lat. Sprzeciw wobec takiej decyzji wyraził autor artykułu *Bezprawie magistrackie* uznając całe przedsięwzięcie za — „bezprawie wywołane z jednej strony beżmyślnością, z drugiej wyraźną chęcią pokrywania wydatków miejskich cudzym kosztem”¹⁸.

Uwagę dziennikarzy skupiały również sprawy cenzury filmowej. Ostro krytykowano np. Urząd Prasowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, jako jedyną instancję do cenzurowania filmów, bez organu apelacyjnego¹⁹.

Błahe z pozoru problemy, zajmujące wiele kart w czasopiśmie, miały swoje uzasadnienie. Wszechświatowy kryzys, ogólne zubożenie ludności, 100% podatek miejski, ostra cenzura filmowa, to czynniki niezbyt sprzyjające rozwojowi młodego przemysłu kinematograficznego.

Pośród nieistotnych z pozoru spraw branży filmowej, mnóstwa ogłoszeń i niewielkich rozmiarów artykułów prezentujących czasami myśl filmową, znalazły się także interesujące dla historyków kina dane statystyczne. Np. w jednej z rubryk „W świecie ekranu” zamieszczono informacje na temat liczby kin. Według danych z 1920 r. Polska wypadła bardzo mizernie. W roku tym bowiem we Francji było 2372 kinoteatry, Niemcy posiadały 3731 sal kinowych (jedno na 16 tys.

¹⁵ *Od Wydawnictwa do W.P. Właścicieli Kinoteatrów*, tamże, 1922, nr 3 — 4, s. 9.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Kinoteatry czeka krach*, tamże, 1921, nr 33, s. 2; *100% podatek miejski*, tamże, 1922, nr 11, s. 7.

¹⁸ *Bezprawie magistrackie*, tamże, 1921, nr 33, s. 2.

¹⁹ *O drugiej instancji*, tamże, 1922, nr 11, s. 13.

mieszkańców), Anglia szczyliła się 4000 kin, w Ameryce było już 17 780 kinoteatrów, dających po kilka seansów dziennie, natomiast w Polsce było tylko 700 kin²⁰. Ponadto dużo miejsca poświęcono ważkim problemom przemysłu kinematograficznego, np.: sprawie cła, rejestracji filmów, sprawie Gdańska, fuzji ze Związkiem Małopolskim²¹.

W związku z ogólnym kryzysem „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, jak każde czasopismo, borykało się w tym okresie z trudnościami finansowymi. Pierwszą reakcją redakcji na biedę była podwyżka ceny numeru z siedemdziesięciu do stu marek. Stało się to 7 maja 1920 r. Później, w ciągu paru miesięcy, „z powodu ogólnego wzrostu cen”, koszt jednego numeru wzrósł do dwustu pięćdziesięciu marek polskich²². Manewr ten nie miał jednak wpływu na poprawę sytuacji pisma. Następnym krokiem w kierunku złagodzenia problemów materialnych było znaczne podwyższenie opłat za reklamy drukowane w periodyku, co zresztą nie odbiło się zaniżeniem czy chociażby spadkiem liczby ogłoszeń w numerze.

Obiektywne trudności ekonomiczne nie skończyły się na szczęście upadkiem czasopisma, co spotkało wiele redakcji. Przeciwnie, periodyk rozwija się, osiąga coraz wyższy poziom fachowości, wyróżniając się spośród innych pism wychodzących równolegle.

Szczyt powodzenia wśród publiczności odniosło pismo w pierwszych latach istnienia pod tytułem „Ekran i Scena. Dawniej Przegląd Teatralny i Kinematograficzny. Tygodnik Artystyczno-Literacki dla spraw filmu, teatru i sztuki”, stanowiąc w dalszym ciągu organ Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych. Przekształcenie w „Ekran i Scenę” nastąpiło w 1923 r., w ramach dotychczasowej redakcji, przy ewentualnych zmianach za zgodą Tadeusza Kończycza. Stałymi współpracownikami redaktora naczelnego byli: Michał Orlicz (po odejściu ze „Sceny Polskiej”, od nr 20 — 21 z 1923 r. pełniący funkcję zastępcy redaktora naczelnego), Wacław Rogowicz — znany z licznych przekładów francuskich (w „Scenie Polskiej” prowadził dział literacki i zagraniczny), Włodzimierz Kirchner (od 1 grudnia 1924 r. kierownik działu filmowego), Eugeniusz Świerczewski, Konstanty Jankowski (od 1928 r. kierujący działem filmowym), Fryderyk Topel (późniejszy publicysta „Dziesiątej Muzy”, od 1930 r. sekretarz redakcji „Ekranu i Sceny”), Mieczysław Zuder (ostatni zastępca Tadeusza Kończycza). Ponadto pismo stale współpracowało z kilkudziesięcioma ludźmi pióra, miało też dziesięciu stałych korespondentów zagranicznych. Jak wynika z nazwisk współpracowników²³, środowisko dziennikarskie „Przeglądu

²⁰ W *Świecie ekranu*, tamże, 1922, nr 13, s. 20.

²¹ Tamże, 1922, nr 17, s. 4. Sprawy: kwestia cła, rejestracja filmów, sprawa Gdańska, fuzja ze Związkiem Małopolskim były tematem IV Nadzwyczajnego Ogólnego Zebrania Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych.

²² Z *powodu ogólnego wzrostu cen*, tamże, 1922, nr 18.

²³ Tamże, 1921, nr 44 — 45, s. 33. Zamieszczona jest lista osób, którzy drukowali swoje prace w „Przeglądzie”: „Barszczewski Stefan, Bosakowski Stanisław, Brun Leon, Betza Witold, Grot-Bączkowska Wanda, Czekalski E., Domański E., Gawel K., Gliński Mateusz, Gorczyński Bolesław, Grubiński Wacław, Guranowski J., Guranowski M., Jellenta Cezary, Kotarbiński Józef, Nowakowski Br. W., Nawrocki Władysław, Orlicz Michał, Ochocki Stanisław, Różycki Zygmunt, Rulikowski Mieczysław, Sinko Tadeusz, Świątek Tadeusz, Świerczewski Michał, Schiller Leon Schilldenfeld, Tajfuni S., Tatarkiewicz Konstaty, Tom K., Włast Andrzej, Zbierzchowski H., i inni. Stali korespondenci: w Paryżu — dr A. Lubelski, w Wiedniu — E.A. Domański, w Berlinie — M.G., w Pradze i Bratysławie — J.A. Munczinger, w Rzymie — Leon Chrzanowski, we Lwowie — Henryk Zbierzchowski, w Wilnie — Czesław Jankowski, Franciszek Hryniewicz, w Poznaniu — K. J. Domański, w Lublinie — prof. W. Burkath, w Bydgoszczy — Witold Bezła i we wszystkich większych miastach Rzeczypospolitej”.

Teatralnego i Kinematograficznego”, a później „Ekranu i Sceny” tworzyli głównie literaci (prozaicy, dramaturdzy, poeci), trudniący się krytyką literacką i teatralną, często zafascynowani filmem (Wiktor Brumer, Wacław Grubiński, Michał Orlicz, Wacław Rogowicz, Włodzimierz Perzyński, Władysław Prokesch, Eugeniusz Świerczewski, Andrzej Włast).

Dość liczną grupę współpracujących z tygodnikiem stanowili również ludzie sceny, aktorzy, dyrektorzy teatrów, kierownicy literaccy, by wymienić np. nazwiska: Józefa Kotarbińskiego, Wiktora Bełzy, Bolesława Gorczyńskiego.

Listy tej dopełniali fotograficy i filmowcy (Bruno Winawer, Leon Trystan, Włodzimierz Kirchner, Anatol Stern, Witold Jezierski, Konstanty Jankowski) oraz uczeni nie stroniący od publicystyki filmowej i teatralnej (prof. Tadeusz Sinko, prof. Mieczysław Rulikowski, dr A. Kwiatkowski, dr Tadeusz Świątek).

W pierwszych latach po przejściu pisma przez branżę kinematograficzną nie zauważa się większych przeszkód w rozwoju myśli filmowej na jego łamach. Przeciwnie, można zaryzykować stwierdzenie, że czasopismo ożywione przez redakcję Tadeusza Kończycza (od 1921) teraz stało się faktycznym rzecznikiem spraw kina.

W latach 1921 — 1924 periodyk przynosił najświeższe wiadomości filmowe z kraju i ze świata, błyskawicznie reagując na ważne dla kina wydarzenia. Zainteresowanie rozwojem przemysłu kinematograficznego, prężna polityka reklamowa w tym kierunku oraz talent wielu piszących na tematy filmowe spowodowały, że pismo bezpowrotnie utraciło poprzedni teatralny charakter. Wprawdzie przez cały czas ukazywania się „Ekranu i Sceny” były zamieszczane materiały o teatrze oraz dotyczące innych sztuk, lecz stanowiły margines w stosunku do tematyki „dziesiątej muzy”.

Wraz z modyfikacją oblicza tygodnika zmieniła się jego klientela. Powiązanie z branżą kinematograficzną sprzyjało naturalnemu oddziaływaniu na kręgi filmowe oraz kinematografy w kraju, teatry zawodowe i sceny amatorskie, wszystkie dzienniki i czasopisma, wszystkie szkoły filmowe i dramatyczne²⁴. Nie można przy tym pominąć indywidualnych odbiorców pisma. Stanowili ich głównie miłośnicy nowej sztuki (często stali prenumeratorzy) oraz przypadkowi czytelnicy — ci za sprawą szerokiego kolportażu; według redakcji, „pismo można było nabyć w każdej księgarni i każdym kiosku”²⁵.

W swym najlepszym okresie (lata 1921 — 1924) czasopismo wydrukowało wiele interesujących tekstów z zakresu teorii filmu, sztuki filmowej, prawa i cenzury. Publicystykę na łamach „Ekranu i Sceny” uprawiali w tym czasie: Andrzej Włast, Karol Irzykowski, Bruno Bredschneider, Leon Brun i Franciszek Zyndram-Mucha. Rangę periodyku podnosiło niewątpliwie zamieszczanie tłumaczeń ciekawych artykułów z zagranicznej prasy fachowej. Przykładem może być opublikowany tekst Jacquesa Poisson pt. *Kinematograf psychologiczny i plastyczny*, w tłumaczeniu Szczęsnego Rutkowskiego²⁶.

Dość wcześnie, bo w połowie 1921 r., pojawiły się informacje z dziedziny fotografii. Zainteresowanie tym ważnym składnikiem filmu zapoczątkował na łamach „Ekranu i Sceny” artykuł *O fotografii artystycznej* anonimowego autora²⁷.

²⁴ „Ekran i Scena”, 1924, nr 1, s. 44.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, 1924, nr 14, s. 1 — 2.

²⁷ „Ilustrowany Przegląd Teatralny”, 1921, nr 26, s. 5.

Kontynuował ten temat m.in. Leon Trystan — autor ciekawego tekstu *Fotogeniczność. Próba analizy psychologicznej*²⁸.

Rok 1924 przyniósł kolejną przemianę periodyku. Już pierwszy numer z tego roku pojawił się z lakonicznie brzmiącym podtytułem: „Czasopismo Ilustrowane. Dwutygodnik. Oficjalny Organ Związku Przemysłowców Filmowych”. Jak widać, zmieniła się również częstotliwość pisma (dotąd tygodnik). Te zmiany nie miały jednak większego wpływu na zawartość treściową pisma, pomimo że nastąpiła pewna reorganizacja wewnątrz redakcji: zastępcą redaktora naczelnego, Tadeusza Kończyca, został dr Kazimierz Seysse-Tobczyk.

Faktycznie nowy okres „Ekranu i Sceny” rozpoczął się dopiero wówczas, gdy kierownikiem działu filmowego został Włodzimierz Kirchner. Ten „znany artysta fotograf”²⁹ objął to stanowisko 1 grudnia 1924 r., tj. od numeru 19. Numer ten został opatrzony zapowiedzią redakcji, że „odtąd pismo wychodzić będzie w obszerniejszym kształcie i nowym układzie”³⁰.

Istotnie zmieniła się na korzyść szata graficzna czasopisma. Pojawiło się dużo fotosów, głównie portretów gwiazd polskiego i światowego kina, ale także zdradzające często autora zdjęcia z planu filmowego. Pierwszą i ostatnią stroną okładki stanowiły teraz wypełniające je całkowicie twarze znane z kina. Obniżył się jednak ogólny poziom pisma. Trudno powiedzieć, jak duży wpływ na jego kształtowanie miał teraz Włodzimierz Kirchner. Sądząc jednak po faktach: zanikła niezależna myśl filmowa, przestały ukazywać się felietony Andrzeja Własta; wzrosła jeszcze bardziej liczba reklam i materiałów dotyczących bezpośrednio przemysłu filmowego, jego osoba nie mogła być bez znaczenia w tym względzie. Tym bardziej że Kirchner był bezsprzecznie człowiekiem branży, nie tylko wolnym zapaleńcem nowej sztuki. Poza tym był osobiście zainteresowany problemami kinematografii, jako członek ośrodka przemysłowego Aero-Film i właściciel atelier fotograficznego³¹.

Teraz pośród pisaniny o repertuarze miłym Polskiemu Związkowi Przemysłowców Filmowych, „najwytworniejszych”, „najelegantszych kinoteatrach”, „najlepszych”, „iście amerykańskich”, „doborowych”, „znakomitych”, „cieszących się niebywałym powodzeniem” filmach, łatwiej było o plotki, niż o dobrą publicystykę filmową. Pismo już po paru numerach stało się mało ciekawe, wykazujące nadmierną troskę o sprawy przemysłu kinematograficznego. Trzon czasopisma stanowiły wiadomości z życia branży plus reklama. Całości dopełniały całe stronicie kuponów uprawniających do nabycia biletu ulgowego w wybranych kinach stolicy, Krakowa i większych miast polskich.

Taka modyfikacja nie mogła wpłynąć na rozwój „Ekranu i Sceny”. Pismo, do niedawna wyróżniające się na rynku tego rodzaju prasy, informujące o stanie polskiej myśli filmowej, będące przekątnikiem zagranicznych osiągnięć w tym zakresie, straciło na znaczeniu stając się jedynie rzecznikiem interesów przemysłu kinematograficznego. Całkowite podporządkowanie Polskiemu Związkowi Przemysłowców Filmowych nie zapewniło jednak tytułowi komfortu materialnego. Organizacja ta bowiem założyła w 1925 r. swój nowy organ — czasopis-

²⁸ „Ekran i Scena”, 1924, nr 8 — 9.

²⁹ Tamże, 1924, nr 19, s. 9.

³⁰ Tamże.

³¹ Wł. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego ...*, s. 184.

mo „Kinoteatr dla Wszystkich” (późniejsze „Kino dla Wszystkich”) i nie była zainteresowana dalszym dofinansowaniem „Ekranu i Sceny”. Kolejną próbą ratunku przed upadkiem „Ekranu i Sceny” było zgłoszenie akcesu do nowo powstałego Stowarzyszenia Kinematograficznego „Dom Filmu Polskiego”. W lutym 1926 r. pismo stało się organem tej instytucji.

Przejsie z Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych do Domu Filmu Polskiego nie było przypadkowe. Decyzję podjął Tadeusz Kończyc, jeden z założycieli tego stowarzyszenia, a także jego wiceprezes. Za osłonę życia czasopisma Dom Filmu Polskiego żądał niemało. Według zobowiązania redakcji, opublikowanego w numerze 9 z 1926 r., pismo miało „walczyć o byt i rozwój filmu polskiego”, prowadzić na swych łamach wszelką działalność pomocną w kształceniu filmowym specjalistów i kinomanów, „ogniskować wszelkie wysiłki w kierunku tworzenia filmów polskich”, informować społeczeństwo o filmach polskich będących aktualnie w produkcji, reklamować filmy polskie, publikować wszelkie informacje o działalności Domu Filmu Polskiego oraz podnosić kulturę teatralną czytelników³². Instytucja ta reprezentowała podobną politykę, jak PZPF, lecz nie była na tyle silna, by utrzymać organ prasowy konkurujący z „Kinem dla Wszystkich”. Niebawem słowa redaktora Kończyca, że „pismo oparłszy się obecnie o trwałą podstawę społeczną i ideową, będzie mogło częściej i stale wychodzić i zdobyć sobie jeszcze większe uznanie wśród szerokich warstw społecznych”, okazały się tylko marzeniem³³. Pod wpływem zabiegów „Kina dla Wszystkich”, bezpardonowo zwalczających konkurencję, „Ekran i Scena” w 1927 r. na jakiś czas przestała istnieć.

Trudno powiedzieć, jak znosił upadek artystyczny pisma jego redaktor. Niemłody już wówczas Tadeusz Kończyc (ur. 1880 r.) musiał być świadomy sytuacji. Był przecież wytrawnym dziennikarzem, mającym za sobą pracę w redakcjach wielu pism, od „Dziennika dla Wszystkich” począwszy, poprzez „Goniec”, „Bluszcz”, „Niwę Polskie”, „Tygodnik Polski”, na „Świecie” i „Kurierze Warszawskim” skończywszy. Nie można też pominąć jego wpływu na rozwój polskiego teatru i kina — był znanym i cenionym kierownikiem literackim wielu premier.

Bardzo współczesne jest rozumienie teatru i kina przez Tadeusza Kończyca. Nie łączył on tych światów, nie deprecjonował żadnego. Uważał, że są to dwie autonomiczne sztuki, które w przyszłości będą żyły obok siebie. Warto przytoczyć tutaj jego słowa, zawarte w artykule *Teatr a kino*, opublikowanym w „Kalendarzu Wiadomości Filmowych”: „Nie jesteśmy zwolennikami poglądu, że kino zwalcza teatr pod względem artystycznym, a zabija go pod względem kasowym. Teatr istnieje od wieków i istnieć będzie [...]. Jedna sztuka nie przeszkadza w istnieniu drugiej, raczej pomaga”³⁴. Dążenie Kończyca do uniezależnienia się polskiego kina od „uroku teatralności” przy zachowaniu świadomości dla miejsca teatru w kulturze będzie do końca podkreślane na łamach „Ekranu i Sceny”.

Być może zatem przyzwolenie Kończyca na ten nie najlepszy dla „Ekranu i Sceny” kształt wiązać można z osobistymi koneksjami z wytwórnią Leo-Film, składną członka Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych³⁵. W powstałej w 1926 r. świetnie prosperującej, jak na polskie warunki, wytwórni Leo-Film,

³² *Od Redakcji*, „Ekran i Scena”, 1926, nr 9, s. 1.

³³ Tamże.

³⁴ T. Kończyc, *Teatr a kino*, „Kalendarz Wiadomości Filmowych”, 1927, s. 70 — 73.

³⁵ Tamże, 1929, s. 196 (lista członków Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych).

Tadeusz Kończyc zapisał się jako interesujący kierownik literacki kilku obrazów, które okazały się wydarzeniami filmowymi. Należy tu wymienić filmy reżyserowane przez Henryka Szaro — *Czerwony Błazen* (1926) i *Zew morza* (1927) oraz Juliusza Gardana — *Kropka nad i* (1928), *Policmajster Tagiejew* (1929) i *Uroda życia* (1930)³⁶. Jest to jednak jeszcze jeden przykład, jak silne było podporządkowanie kina czynnikom ekonomicznym, często wbrew poglądom osób realizujących politykę branży.

W 1926 r. redakcją działu filmowego zaczął kierować, obok Włodzimierza Kirchnera, Anatol Stern. O ile Włodzimierz Kirchner był przede wszystkim przedstawicielem interesów przemysłu kinematograficznego (fotograf, właściciel atelier, w którym zrealizowano wiele scen do polskich filmów³⁷) i sprawy kultury filmowej nie były dla niego najważniejsze, o tyle Anatol Stern był człowiekiem sztuki, co szybko udało mu się zaznaczyć na łamach „Ekrana i Sceny”. Jego artykuły, recenzje, a szczególnie rozprawa *Sztuka pisanie scenariuszy*, wyróżniały się od większości publikacji żywą redakcją i fachowością podejścia do tematu³⁸.

Wraz z pewną poprawą strony informacyjno-publicystycznej czasopisma nastąpiły zmiany w materiale ilustracyjnym. Miejsce małych fotografii (6 x 9 cm i mniejszych) oraz karykatur zastępowano często całostronicowymi portretami gwiazd filmu światowego. Zdjęcia te, wykonane dobrą techniką fotograficzną, drukowane na odpowiednim papierze, doskonale nadawały się do witryn i gablot kinowych.

Inną zachętą, by zaprenumerować pismo, stały się dodatkowe „premie” dla czytelników. W numerze 12 z 1926 r. czytamy, iż „każdy prenumerator otrzymuje darmo miesięcznie jedną książkę, którą może sobie wybrać z niżej wymienionych wydawnictw Wendego”. Do wyboru były kuszące tytuły Benoita, Dumasa, Hagarda, Leblanca, Londona, Lotiego, Nagiela, Sieroszewskiego i Twaina³⁹. Nie była to jednak dość silna pokusa, gdyż już w następnym numerze redakcja opublikowała kolejną propozycję: „Prenumeratorzy kwartalni otrzymują darmo miast książek kalendarz filmowy, który kosztuje 3 złote 50 groszy”⁴⁰. Była to swoista gratyfikacja, gdyż miesięczna prenumerata „Ekrana i Sceny” wynosiła 1 zł 20 gr, kwartalna: 3 zł 50 gr, a cena pojedynczego numeru 60 gr. Redakcja czasopisma musiała przeżywać trudności ze sprzedażą kolejnych numerów, skoro o nagrodach dla prenumeratorów (gwarantujących przecież zbyt) wspomina również w reklamie, zamieszczonej w 1927 r. w „Kalendarzu Wiadomości Filmowych”: „Ekran i Scena pod redakcją T. Kończyca, W. Kirchnera i A. Sterna. Jedyne niezależne czasopismo filmowe. Bogaty materiał treściowy oraz ilustrowany. Żywa i aktualna treść uwzględniająca przede wszystkim polską wytwórczość filmową. Premie dla prenumeratorów”⁴¹.

Redakcja periodyku wykazała także troskę o schlebianie gustom dam, stano-

³⁶ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego...*, s. 286, 289, 290, 293; W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego...*, s. 320.

³⁷ H. Banaszkiewicz, *op. cit.*..., s. 184, 203; Włodzimierz Kirchner był właścicielem atelier fotograficznego w Warszawie, ul. Wierzbowa 9 oraz członkiem ośrodka przemysłu filmowego Aero-Film. W atelier Kirchnera wykonano np. wiele zdjęć do filmu *Jeden z 36*, w reżyserii H. Szaro, prod. Leo-Fobert-Film.

³⁸ „Ekran i Scena”, 1926, nr 13, s. 3 — 4.

³⁹ Tamże, 1926, nr 12, s. 3.

⁴⁰ Tamże, 1926, nr 13, s. 8.

⁴¹ „Kalendarz Wiadomości Filmowych”, 1927, s. 240, reklama „Ekrana i Sceny”.

wiących znaczny procent widowni kinoteatrów, a co za tym idzie mogących sięgnąć po magazyn filmowy. To dla tej części czytelników wprowadzono na szpalty „Ekranu i Sceny” niewątpliwie poczytną rubrykę „Wywiady intymne”, przeprowadzane z pierwszymi gwiazdami polskiego kina, np. z Heleną Makowską, z Jadwigą Smosarską⁴². Z podobnych względów czasopismo od czasu do czasu trochę miejsca poświęcało modzie. Kącik taki stanowiły na ogół toalety znanych projektantów mody, promowane przez gwiazdy kina. W jednym z numerów zamieszczono fotografie kreacji cenionego w Hollywood projektanta mody Romana de Tiroffa Erte. Pokazane suknie prezentowały w dodatku: Greta Garbo, Norma Shearer i René André⁴³. Obok mało znaczących dla przyszłości kina informacji z życia branży filmowej i materiałów mających z kinem niewiele wspólnego, znalazły się w „Ekranie i Scenie” w 1926 r. nowatorskie wypowiedzi na temat możliwości rozwoju rodzimej kinematografii, porady fachowe oraz przedruki interesujących artykułów, głównie z francuskiej prasy filmowej.

Podsumowując krótki okres ukazowania się czasopisma pod patronatem Domu Filmu Polskiego (niecały rok 1926), należy uświadomić sobie wielki wysiłek ówczesnych filmowców, aby dźwignąć polską kinematografię na wyższy poziom. Ludzie branży filmowej, teoretycy, dziennikarze zafascynowani nową sztuką zdawali sobie sprawę z niedomagań naszego kina, z przepaści, jaka nas oddzielała od Hollywood. Dostrzegali również społeczne aspekty sztuki filmowej, stąd zabiegi o inwestowanie państwa w Wielką Wytwórnię Narodową. Batację o polski film rozpoczął Włodzimierz Kirchner artykułem pt. *Film polski w drodze ku wyżynom*, a kontynuował ją z zapalem reżyser Ryszard Biske, współtwórca projektu Wielkiej Wytwórni Narodowej⁴⁴. Za interesujące materiały dla historii filmu należy uznać informacje statystyczne, dane o repertuarze kin (często z podaniem obsady danego obrazu) oraz recenzje Anatola Sterna publikowane na łamach „Ekranu i Sceny” w rubryce „Dobre i złe filmy”.

Rok 1926 zapoczątkował także zmiany w wizerunku zewnętrznym „Ekranu i Sceny”. Odtąd szata graficzna periodyku, dotychczas mniej więcej stała, zaczęła ulegać częstym innowacjom. Podobna sytuacja dotknęła brzmienia tytułu i podtytułu czasopisma. Numer 11 z 1926 r. wyszedł np. w zmniejszonym formacie 28 cm x 20 cm (było: 34 cm x 24 cm), numer 14 ukazał się bez informacji o przynależności do stowarzyszenia Dom Filmu Polskiego i w nowej szacie okładki. Tytuł pisma, od początku usytuowany u góry, tradycyjnie od lewej do prawej strony, teraz został wyszczególniony z lewego boku, biegnąc z góry na dół okładki. W ósmym roku istnienia (1927) czasopismo otrzymało nowy, nic nie mający z filmem wspólnego, podtytuł: „Tygodnik o wszystkim i dla wszystkich”, w dalszym ciągu skupiając się oczywiście na problematyce kinematograficznej, ba — drukując materiały z teorii filmu, jak choćby artykuł Emila Schürera *O metaforze i dialektyce filmowej*⁴⁵.

Zabiegi te, nie zawsze dla poziomu artystycznego pisma korzystne, świadczą jednak o dużej wytrwałości i przedsiębiorczości Tadeusza Kończycza, by utrzy-

⁴² W „Wywiadach intymnych” rozmowy z M. Makowską, J. Smosarską, „Ekran i Scena”, 1926, nr 13, s. 8. *Jadwiga Smosarska o sobie*, tamże, nr 9, s. 3.

⁴³ W. Kirchner, *Film polski ku wyżynom*, tamże, 1926, nr 9, s. 10; R. Biske, *O film polski*, tamże, 1926, nr 12, s. 9.

⁴⁴ Tamże, 1926, nr 9, s. 2.

⁴⁵ Tamże, 1927, nr 1, s. 4.

mać się na rynku czytelniczym. I fakt, że czasopismo tego rodzaju nie upadło przez tak długi okres (1919 — 1932), jest rzadkością pośród prasy filmowej i teatralnej w międzywojennej Polsce. W zasadzie tylko kilku tytułom pism teatralnych i filmowych udało się przetrwać około dziesięciu lat. Należą do nich filmowe: „Kinema” (1920 — 1927), „Kino dla Wszystkich” (1925 — 1939), „Przegląd Filmowy, Teatralny, Radiowy” (1929 — 1939), „Wiadomości Filmowe” (1925, 1933 — 1939), „Echo Artystyczne” (1924 — 1938), będące organem Polskiego Związku Artystów Widowiskowych, oraz periodyki *sensu stricto* teatralne: „Scena Polska” (1919 — 1938) oraz „Teatr Ludowy” (1919 — 1939).

Nie można pominąć w tym miejscu najpoważniejszego, „najwytworniejszego tygodnika ilustrowanego” — ukazującego się w Warszawie w latach 1930 — 1939 „Kina” (pod redakcją Leona Bruna (1930 — 1935), Jana Lubickiego (1936), później Teofila Sygi). Pojawienie się w nakładzie kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy „Kina”, redagowanego na dodatek przez „pierwszorządne siły literackie”, zostało z aplauzem powitane przez fanów filmu, lecz z dezaprobatą przez wiele mniejszych czasopism kinematograficznych, które teraz utraciły znaczenie⁴⁶.

Spotkało to m.in. „Ekran i Scenę”. W końcowej fazie istnienia pismo to przechodziło kolejne przeobrażenia. Próbowало pogodzić interesy przemysłu kinematograficznego z oczekiwaniami indywidualnego czytelnika, co nie zawsze było możliwe. W 1928 r. stało się czterostronicową, na marnym papierze drukowaną, gazetą (format: 48 cm x 32 cm) pełną brukowych informacji z życia gwiazd oraz materiałów podających branży filmowej rezultaty walk z podatkami. W tym też roku redakcję działu filmowego objął Konstanty Jankowski, dotychczas związany z ukazującym się w latach 1926 — 1927 periodykiem „Comoedia. Teatr, film, muzyka, literatura, plastyka, architektura, moda, sport, finanse, społeczeństwo”. Stanowisko to najprawdopodobniej zaproponował Jankowskiemu Tadeusz Kończyc, który zresztą w 1927 r. objął po Stanisławie Grodzińskim redakcję tygodnika „Comoedia”⁴⁷.

W tym samym czasie zawitały na łamy pisma, w większym jakby wymiarze, rubryki prezentujące inne niż film sztuki („Tydzień muzyczny”, „W teatrach”, „Przegląd Sportowy”, „Ilustracje”). Od numeru 17 z 1927 r. czasopismo powróciło do pierwotnego kształtu magazynu kulturalnego, ukazując się z nowym podtytułem: „Czasopismo teatralno-filmowe”. Był to już ostatni „lepszy” okres pisma. Znowu zaczęto pisać o istocie kina, jego treści i formie (np. artykuł A. Krakowskiego *Mechanizacja życia i kina dźwiękowego*) czy materiał paryskiego korespondenta pt. *Douglas Fairbanks o filmie*, o swych pracach i poglądach, o tym, jak pisać scenariusze (artykuł reżysera Witolda Jezierskiego *Jak zbierać materiał do scenariusza*), o historii kina (np. artykuł *Historia kinematografu* pióra W. Jezierskiego — asystenta K. Prószyńskiego⁴⁸). W związku z nadejściem kina dźwiękowego pojawiły się długie dyskusje, czy niemy film przetrwa (artykuły Tadeusza Kończyca *Zmierzch gwiazd* i Charlie Chaplina *Obrona kina niemego*)⁴⁹.

⁴⁶ „Kalendarz Wiadomości Filmowych”, 1931, s. 130, reklama „Kina”.

⁴⁷ Tamże, 1927, s. 145, reklama „Comoedii”.

⁴⁸ „Ekran i Scena”, 1931, nr 2, s. 1 — 2; 1928, nr 17; 1931, nr 12 — 13, s. 11 — 12; 1932 marzec, s. 3.

⁴⁹ T. Kończyc, *Zmierzch gwiazd*, tamże, 1931, nr 12 — 13, s. 1 — 2; Ch. Chaplin, *Obrona kina niemego*, 1931, nr 2, s. 1 — 2.

Dopiero w ostatnich latach egzystencji „Ekranu i Sceny” spotykamy się również z informacjami na temat jej nakładu. Są to wprowadzone dane według katalogu księgarskiego, a zatem mogą być zawyżone, niemniej są to jedyne znane liczby na ten temat, gdyż brak archiwaliów, a i redakcja nie podała nigdy tej wiadomości⁵⁰. Według *Katalogu Prasowego PAR-a* z 1928 r., czasopismo „Ekran i Scena” ukazywało się dwa razy w miesiącu w nakładzie 3000 egz. Podano przy tym ceny ogłoszeń (pierwsza strona okładki — 200 zł, inne strony okładki — po 190 zł, za tekst — 140 zł), ale te informacje drukowano w periodyku na bieżąco⁵¹. Późniejsze roczniki Katalogu PAR-a, z lat 1929 — 1933, w dalszym ciągu uwzględniały w spisie gazet „Ekran i Scenę”, przy czym nakład pozostawał bez zmian: 3000 egz.⁵².

Trzy końcowe lata „Ekranu i Sceny” to czas upadku pisma. Wychodziło w coraz uboższej formie, a jeśli chodzi o treść, to zanikła zupełnie krytyka filmowa, przestano się zajmować teoretycznymi problemami kina, a o teatrze zapomniano na dobre⁵³. W 1930 r. nastąpiła jeszcze jedna nic nie znacząca zmiana tytułu na „Wiadomości Filmowe i Teatralne. Ekran i Scena”. Nowy tytuł nie spotkał się jednak z przychylnym przyjęciem, gdyż już od 11 numeru 1930 r. powrócono do tradycyjnego brzmienia, wprowadzając z ożywczym podtytułem: „Film — Teatr — Muzyka — Sztuki piękne — Radio”, ale ten pozostał nie spełnioną obietnicą. Nawet liczba reklam malała, co oznaczało niezbyt duże pismo przestało być lekturą środowiska, na którym zależała branża filmowej.

Prawdopodobnie ostatnie wydanie „Ekranu i Sceny” ukazało się z datą 1 kwietnia 1932 r. (nr 2), w najmniejszym z dotychczasowych formacie: 26 x 18,5 cm, liczyło 8 stron, plus marne, bibułkowe okładki⁵⁴. Jedynym ciekawym artykułem kwietniowego numeru był tekst pt. *Narodziny Mickey-Maus. Powstanie trick-dźwiękowca*, podpisany przez autora o pseudonimie Zeroi⁵⁵. Zeszyt ten nie mógł już stanowić konkurencji dla „Kina dla Wszystkich”, nie wspominając o „Kinie” — piśmie w zupełnie nowym stylu. „Ekran i Scena”, czasopismo ukazujące się od 27 grudnia 1919 r., przestało istnieć. Tworzący je ludzie od dawna byli związani z innymi tytułami prasy filmowej i nie tylko.

Jakkolwiek w końcowym okresie obniżył się poziom czasopisma w stosunku do innych tytułów tego rodzaju prasy w Polsce, nie można nie uznać jego miejsca na tle tych, na których łamach odbywały się pierwsze dyskusje nad istotą kinematografii. Zawartość „Ekranu i Sceny” z lat 1921 — 1924 oraz okres do 1927 r. włącznie, to ważne źródło wiedzy dla badaczy historii filmu polskiego. Zajmujący się zagadnieniami krytyki filmowej, wciąż jeszcze skażonej teatralnymi i literackimi wyobrażeniami o nowej sztuce, także nie poczują się zawie-

⁵⁰ Jedynie w numerze 1 z 1924 r., s. 44 redakcja „Ekranu i Sceny” wzmiankowała, że „pismo roznosi się w tysiącach egzemplarzy w kraju i za granicą”.

⁵¹ Katalog prasowy PAR-a, 1928.

⁵² Tamże, 1929, s. 81; 1930, s. 82; 1931, s. 85; 1933, s. 75.

⁵³ Jakkolwiek w wychodzącym w tym czasie „Filmie”, w numerze 32 z 1929 r., s. 5, w cyklu „Co piszą inni”, dziennikarz inaczej postrzega pismo; „Punkt ciężkości przeniesiony jest na teatralia. [...] Dowiadujemy się interesujących danych o teatrze w Estonii i najświeższych informacji z dziedziny teatru. Numer uzupełniając bieżące wiadomości filmowe. Całość sprawia, jak zwykle, wrażenie dodatnie”.

⁵⁴ Profesor Władysław Jewsiewicki w *Materiałach do dziejów filmu w Polsce* (Warszawa 1952, z. 2, s. 14) podaje, że „Ekran i Scena” ukazywała się do 1938 r.

⁵⁵ „Ekran i Scena”, 1932, nr 2, s. 1 — 2.

dzeni. Poczesne miejsce na kartkach „Ekranu i Sceny” znalazła rodząca się dopiero polska myśl filmowa.

Nie można pominąć teatralnej strony, zaznaczonej głównie w treści publikacji z lat 1919 — 1924. Dorobek pierwszych lat istnienia „Ekranu i Sceny” należy uznać za ważny dla teatru polskiego. Wiele drukowanych materiałów ma wartość naukową, co niejako gwarantowały nazwiska ich autorów, trwale wpisane w dzieje kultury teatralnej.

„Ekran i Scena”⁵⁶ — to przede wszystkim ważny organ polskiego przemysłu kinematograficznego. Ludzie z branży filmowej ukształtowali go dla realizacji własnych interesów i pozwolili przetrwać. Oni też nauczyli parających się publicystyką filmową literatów rozumieć kino.

⁵⁶ W tym samym czasie, gdy na rynku prasy filmowej dominował „Ekran i Scena” (lata 1921 — 1924), ukazywały się w Warszawie także inne czasopisma tego typu. Niektóre były szczególnie wartościowe dla sztuki filmowej. Należy tu wymienić przede wszystkim: „Film Polski”, „Film. Ilustrowany Kurier Kinematograficzny” i „Filmę” — periodyki na porównywalnym poziomie artystycznym. Konkurencyjna okazała się jedynie „Kinema”, pismo, które z powodzeniem łączyło sprawy branży z propagowaniem kina artystycznego. W. K o z a, *Kto to jest*, Warszawa 1938.