

Małgorzata Radkiewicz

Publicystki lwowskiej "Awangardy" o "sprawach teatru, kina i radia"

Kultura Popularna nr 4 (46), 56-67

2015

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.

Małgorzata
Radkiewicz

Publi- cystki lwow- skiej „Awangardy” o „sprawach tea- tru, kina i radia”

Tekst jest rezultatem badań prowadzonych w ramach projektu: „Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i w fotografii w Galicji 1896–1945”, sfinansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (UMO-2014/13/B/HS2/00908) i realizowanego w latach 2015–2018.

Pismo „Awangarda: Niezależny Tygodnik Ilustrowany Poświęcony Sprawom Teatru, Kina i Radja”¹ ukazywało się we Lwowie od października 1933 do marca 1934 roku. Jego powstanie było inicjatywą Klubu Filmowego Awangarda, założonego w lutym 1933 i działającego do marca 1936 roku. Działacz klubu i publicysta Bolesław W. Lewicki podkreśla, że najważniejszym aspektem lwowskich przedsięwzięć była lokalność. Zaznacza przy tym, że zwłaszcza w badaniach historycznych należy pamiętać, że każda grupa formująca się na prowincji „miała własne źródła inicjatywy, niezależne od ośrodka warszawskiego. [...] ponadto wносиła coś indywidualnego i niepowtarzalnego do rozwoju kultury filmowej” (Lewicki, 1962: 94). Cechą charakterystyczną lwowskiego środowiska filmowego była obecność w nim kobiet – odnotowana² już na etapie założycielskim – których zaangażowanie i aktywność w Awangardzie przekładały się na stałą obecność na łamach pisma oraz w gronie prelegentów. Lewicki wymienia nazwiska koleżanek, zarówno mówiąc o działaniach poprzedzających powstanie klubu filmowego, jak i omawiając jego działalność. Zanim powołano do życia Awangardę działał Klub Pracowników Kultury Współczesnej zorganizowany przez Stefana Kawyna, wśród jego członków byli między innymi: Lewicki i Tadeusz Hollender – przyszły autor i współredaktor „Awangardy” – a także żona założyciela Zofia Kawynowa oraz Janina Garbaczewska.

Ponieważ potrzeba dyskusji o kinie była coraz silniejsza, w listopadzie 1932 roku zapadła decyzja o założeniu klubu filmowego. Jego członkami założycielami – łącznie dwadzieścia osób – zostali aktywiści Klubu Pracowników Kultury Współczesnej, w tym Kawynowa i Garbaczewska, a także Danuta Morawiecka, Stanisław Skoda – który zaproponował nazwę Awangarda. Prezesem obwołano prof. Adama Lenkiewicza, zasłużonego entuzjastę sztuki filmowej, który udostępnił na spotkania własną pracownię filmową prowadzoną przy Szkole Przemysłowej. Do grona założycielskiego Awangardy wkrótce przyłączyli się inni miłośnicy kina, wśród których Lewicki wymienia członków grupy Artes: Ottona Hahna, Romana Sielskiego oraz Margit Sielską. Lewicki dodaje, że wraz z malarzami do klubu zapisała się również artystka-fotograficzka Wanda Diamand.

O żadnej z tych kobiet Lewicki nie podaje więcej informacji, warto jednak zaznaczyć, że były to pierwszoplanowe postacie lwowskiego życia artystycznego. Margit Sielska była polsko-ukraińską artystką związaną przez całe życie z Lwowem, to właśnie ona założyła wraz z mężem Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes. Współpracowała także z lwowskim lewicowym czasopismem „Sygnały”. Natomiast Wanda Diamand była członkinią Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego i prowadziła własną pracownię fotograficzną. Jak wspomina Lewicki, gościła w niej artystów oraz Awangardowców zanim otrzymali stałe miejsce na swoją działalność w lokalu Związku Literatów.

Założenia klubu filmowego Awangarda obwieściła lokalna prasa, na podstawie której Lewicki odtwarza najważniejsze punkty klubowego programu: „a) propaguje on film artystyczny, b) zajmuje się teoretycznymi studiami z zakresu

Małgorzata Radkiewicz – filmoznawczyni, adiunkt w Instytucie Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej, prowadzi badania nad twórczością kobiet w kinie, fotografii i w sztuce. Koordynatorka projektu badawczego NCN: „Pionierki kina i fotografii w Galicji 1896–1945”. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2015.

- 1 Pierwszy numer „Awangardy” nosi podtytuł: „Niezależny Tygodnik Ilustrowany Poświęcony Sprawom Teatru, Radja i Kina”. Jednak już od drugiego numeru podtytuł brzmi: „Niezależny Tygodnik Ilustrowany Poświęcony Sprawom Teatru, Kina i Radja”.
- 2 Odnotowanie z imienia i nazwiska działaczek Awangardy jest szczególnie ważne w kontekście kobiecej historii kina w okresie dwudziestolecia, której odtworzenie nie zawsze jest możliwe ze względu na brak danych. Łuki faktograficzne wynikają najczęściej z nieodnotowania imion i nazwisk działaczek środowisk filmowych, a nie z braku ich obecności (potwierdzonej często liczbowo lub procentowo, jednak bez danych biograficznych).

kinematografii, c) w sekcji twórczości oryginalnej, korzystając z własnego laboratorium, skupia ludzi tworzących film artystyczny oraz zajmujących się techniką kinematografii” (Lewicki, 1962: 102). Wykonania dwóch pierwszych zadań podjęły się między innymi publicystki piszące na łamach „Awangardy”, wykorzystujące swoje umiejętności dziennikarskie lub, jak dr Zofia Lissa, swoją wiedzę naukową i doświadczenie akademickie. W gronie klubowiczów byli również Lewicki i Leopold Blaustein, z którymi Lissa brała udział w uniwersyteckich konwersatoriach prof. Romana Ingardena. Cała trójka z zaangażowaniem włączyła się do rozmów Awangardowców, przedstawiając im swoją wiedzę i przemyślenia wyniesione z Ingardenowskich spotkań. Pismo „Awangarda” Lewicki przedstawia jako

[...] założone przez W. Ledigera w 1933 roku nowe lwowskie czasopismo filmowe. Miał to być jakoby organ prasowy klubu. [...] Zaczęto nawet publikację artykułów w duchu założeń programowych klubu. Ponieważ jednak wydawca upierał się przy reklamowo-branżowych serwitutach, współpraca urwała się szybko. (Lewicki, 1962: 102)

Po zamknięciu „Awangardy” część autorów, jak Zofia Lissa, kontynuowała pisanie o filmie dla lwowskich „Sygnałów”, w których dział filmowy prowadził Lewicki.

Zanim jednak zaprzestano publikacji „Awangardy” ukazały się dwadzieścia cztery numery³ stanowiące jeśli nie dokładny zapis aktywności klubu, to na pewno odzwierciedlenie jego założeń, poglądów na kino i sztukę filmową. Ich wyraziicielkami były między innymi stale współpracujące z pismem dr Olga Garfunklowa i wspomniana już Lissa – z wykształcenia muzykolożka. Omawiały one kwestie związane z kinem i widowiskami scenicznymi. Nazwiska innych publicystek – kobiet nauki, teatru, sztuki, redakcja zamieściła na początku drugiego roku działalności pisma w notce informującej o dotychczasowych autorach i autorkach. Wśród nich znalazły się także: Janina Smolińska (Hollywood), dr Stefania Łobaszewska, Teodozja Lisiewicz, dr Henryka Felkowska, Kamila Kopelmanówna, Olga Srokowska, a później także Maria Krüger (Warszawa).

W pierwszym numerze „Awangardy”, który ukazał się 15 października 1933 roku we Lwowie, zamieszczona została notka przedstawiająca program pisma i określająca jego charakter. Nie był to klasyczny artykuł wstępny, gdyż nie podpisał go redaktor naczelny Emil Janusz Igel⁴, w dodatku użyto w nim liczby mnogiej. Sugeruje to, że za kształt „Awangardy” odpowiedzialna była grupa osób, których aktywność wykraczała poza publikację czasopisma i obejmowała także inne formy działań związanych z filmem – od badań naukowych nad kinem (autorzy „Awangardy”, podpisując się pod tekstami, podawali swoje tytuły naukowe), poprzez klub dyskusyjny i pokazy połączone z wykładami, po kręcenie filmów.

W programowej deklaracji „Awangardy” opublikowanej w pierwszym numerze wyjaśniono cele i założenia ekipy redakcyjnej:

- 3 Podaję liczbę dwadzieścia cztery ponieważ pracowałam na materiałach ze zbiorów Biblioteki Narodowej (mikrofilmach), gdzie znajdują się dwadzieścia cztery numery, ostatni datowany od 25/31 marca 1934, o żadnym kolejnym się nie wspomina. Tymczasem Barbara Gierszewska podaje, że ukazało się dwadzieścia pięć numerów (Gierszewska, 1995: 241).
- 4 Igel kierował „Awangardą” od pierwszego numeru aż do 10 lutego 1934 roku, kiedy zastąpili go Tadeusz Hollender i Jerzy Steiner.

Teatr, sztuka filmowa oraz radio, oto są działy, które za granicą powołały do życia bogatą literaturę fachową. U nas w kraju nie ma niestety dotąd takiego fachowego pisma, które by rzeczowo, bezstronnie i odpowiedzialnie referowało zdarzenia w tych dziedzinach.

Owiani chęcią jak najgruntowniejszego informowania zainteresowanego czytelnika o najnowszych prądach w teatrze i kinie, przyjęliśmy na się poważne zadanie zaradzenia brakowi takiego pisma w naszej połaci kraju.

Nie występujemy z nowymi programami, nie głosimy nowych haseł i prawd życiowych – walczyć chcemy i będziemy, niezależni od nikogo, o prawdę, obiektywność referowania zjawisk teatralno-kinowo-radiowego życia, przygwałdzając będziemy kłamstwa i sprzedajność pewnej prasy, jak i otwarcie zwalczać brednie i ignorancję. [...] Potrafimy każdemu obrzydzić anachronistyczne fantazyjki. [...]

Chodzi o stworzenie nowej, własnej, odrębnej – ale przede wszystkim kultury.

W walce o nią, na naszym drobnym odcinku życia kraju, oddajemy z ufnością pismo nasze w ręce Czytelnika. („Awangarda” 1933, nr 1, s. 1)

Założenia te powtórzono w numerze dwunastym, otwierającym drugi rok działania pisma, które nadal stawiało sobie za główny cel szerzenie wiedzy o teatrze, kinie i radiu („Awangarda” 1934, nr 12).

Publicystki „Awangardy” o kinie

W każdym z nurtów tematycznych, określonym przez podtytuł, wypowiadały się członkinie klubu lub zaproszone autorki. Kobiety były też bohaterkami wywiadów i tekstów odnoszących się do ich pracy zawodowej, prezentujących ich poglądy i doświadczenia artystyczne. Już w drugim numerze „Awangardy” dr Olga Garfunklowa opublikowała artykuł na niemal sensacyjny temat: *Zbrodnia w teatrze, na ekranie – i w życiu*. Za tytułem nie kryła się jednak sprawa kryminalna, lecz problemy etyki oraz norm obyczajowych, jakie, zdaniem autorki, powinny obowiązywać w sferze publicznej. Przedstawiona w tekście argumentacja opiera się na analizie tradycji historycznej oraz własnych doświadczeniach piszącej. Dokonuje ona historycznego omówienia motywu zbrodni w teatrze, po czym stwierdza, że w kinie, zwłaszcza wczesnego okresu, tragizm teatralny został spłycony:

Któż z nas nie pamięta Miy [sic!] May z „dymiącym” rewolwerem, którym zabiła męża lub kochanka, lub obu razem w dramatach pseudo-psychologicznych, nędznych kiczach, wolnych może od balastu zbytej problematyki, ale też pozbawionych zupełnie zdrowego sensu? [...]. I dziwna rzecz, z chwilą, gdy film wyrósł z owych dziecinnych kryminalistycznych butów, gdy [...] zaczął

z głębiać nieco tajniki życia indywidualnego i społecznego, pojawił się nagle na scenie zapożyczony z owych pierwszych filmów bohater gentelman-włamywacz lub gentelman-morderca. (Garfunkłowa, 1933b: 2)

Popularność zbrodniczych tematów na ekranie budzi stanowczy sprzeciw publiczności, która stwierdza stanowczo:

Najwyższy czas skończyć na scenie i na ekranie z płytką gloryfikacją zbrodni! Zbrodnia jest pełnym tragizmem objawem konfliktu między jednostką a społeczeństwem, jednostką chorą, niezdolną do życia społecznego. O tym tragizmie nie warto zapomnieć. (Garfunkłowa, 1933b: 2)

Każdy z tekstów Garfunkłowej jest autorską analizą współczesnego jej kina, dokonywaną z indywidualnej perspektywy zaznaczającej się w podejściu do sztuki, ale też kwestii politycznych i społecznych. Dlatego jej spojrzenie na, jak głosi tytuł, *Dwa światopoglądy w filmie współczesnym*, nie skupia się wyłącznie na materiale filmowym – radzieckim i amerykańskim – ale obejmuje także konteksty, w jakich powstały omawiane obrazy.

Garfunkłowa zakłada, że wyznaczniki ideowe znajdują przełożenie na tematy, dobór bohaterów i formę filmową. Pozwala jej to stwierdzić, że twórcy radzieccy „odtworzą historię człowieka-bohatera, [...] pokazują tragedię osobistą jednostki, która ze zmagania o osobiste szczęście wychodzi zwycięsko, w imię prawdy wyższej, szczęścia społeczności” (Garfunkłowa, 1933a: 2). Tymczasem Amerykanie „ograniczają się tylko do przedstawiania szczytowych uniesień i haniebnych upadków jednostek trawionych miłością, zazdrością lub nienawiścią” (Garfunkłowa, 1933a: 3). Autorka przyznaje, że amerykańskie kino może się poszczycić wspaniałymi gwiazdami, sławnymi i rozpoznawalnymi, dodaje jednak, że nie wychodzą one poza swój ustalony wizerunek, przez co ich aktorstwo bywa banalne. W filmie radzieckim aktorzy pracują w zespole, a jeśli reżyserzy odkrywają w nich indywidualne talenty, to są one „tym wartościowsze, że nie zepsute powodzeniem i nie opanowane szablonem” (Garfunkłowa, 1933a: 3).

W swojej krytycznej analizie Garfunkłowa podejmuje również temat kobiecy, który pojawia się przy okazji analizy wątków uczuciowych w kinie amerykańskim, w którym „miłość, zazdrość i nienawiść pozostaną na wieki motorami czynności człowieka – bez względu na najdalej idące zmiany stroju i form życia” (Garfunkłowa, 1933a: 3). Tymczasem, zdaniem autorki, w życiu liczą się nie tylko emocje, a nawet jeśli dochodzą one do głosu, to „nie nakazują człowiekowi żyć, tak prymitywnie, cklewie i głupio, jak to się dzieje w filmach amerykańskich” (Garfunkłowa, 1933a: 3). Stereotypowość ujęcia ludzkich losów przekłada się na obrazy kobiet, które, co szczególnie mocno podkreśla autorka, zupełnie nie przystają do realiów: „Chyba żadna z współczesnych kobiet nie zdobędzie się na tak bezsensowne poświęcenie jak Dama Kameliowa, więc w imię czego trwa film amerykański w tych romantycznych ramach które życie już dawno rozsadziło?” (Garfunkłowa, 1933a: 3).

W podsumowaniu Garfunkłowa stwierdza, że kino amerykańskie w ogóle powinno być bliższe realiom, których poszukuje na ekranie publiczność, o czym świadczy popularność filmów radzieckich. Dlatego twórcy hollywoodzcy muszą dostrzec, że

[...] czasy beztroskiej prosperity dawno już minęły, że ciężka i żmudna walka o byt wysunęła jako postulaty życia i sztuki rozwiązanie tysiąca problemów [...]. Temu społeczeństwu trzeba dać coś z jego życia, trosk i nadziei – nie musi to być propaganda kolektywizmu – ale nie mogą być oderwane od życia „happy-end”-owe romansy. (Garfunklowa, 1933a: 3)

Teksty, jakie Zofia Lissa pisała dla „Awangardy”, poświęcone są kwestiom muzyki, jej obecności w filmie i spektaklach scenicznych – od operetek, poprzez inscenizacje teatralne, po występy profesjonalnych solistów i chórów. Swoje uwagi o muzyce filmowej, częściowo przedstawione w piśmie i na organizowanych w klubie prelekcjach, autorka zebrała i przedstawiła w rozbudowanej formie w książce o muzyce w filmie wydanej we Lwowie w 1937 roku: *Muzyka i Film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*.

Jako muzykolożka Lissa zwracała uwagę na różne aspekty kultury muzycznej i jej odbioru, o czym świadczy zamieszczony w „Awangardzie” artykuł poświęcony kiczowi muzycznemu, choć, jak zaznacza, „kiczem może być obraz, książka czy rzeźba, «kiczowatą» – scena filmowa czy nawet sytuacja życiowa” (Lissa, 1933a: 2). Lissa najpierw definiuje używane pojęcie, po czym przechodzi do przedstawienia argumentów dotyczących kiczu muzycznego – które z powodzeniem mogłaby zastosować także do analizy kiczowatych filmów, o jakich wspomniała na początku tekstu. Znacznie jednak ciekawszy niż argumentacja Lissy przeciw kiczowi muzycznemu, w którym „ten szablon melodyki, utarty schemat harmoniki jest tym, co nas [...] przede wszystkim uderza” (Lissa, 1933a: 2), jest sposób, w jaki patrzy ona na kulturę przez pryzmat jej form elitarnych i popularnych. Równocześnie omawia je i ocenia, nie eliminując żadnej z nich. Co więcej, uważa, że różnorodność odbiorców musi się przełożyć na wielość i odmienną kulturową ofertę.

W zaproponowanym przez Lissę ujęciu „kicz w sztuce oznacza wszystko co liche, tanie, małe w swej treści wewnętrznej, niewładne, tuzinkowe, banalne w formie i środkach wyrazu” (Lissa, 1933a: 2). Tak ostro sformułowanej definicji towarzyszy jednak komentarz, że kicz – jako kategoria estetyczna – jest względny, a ponadto, co Lissa stwierdza w duchu egalitarnym, niewykluczającym jednak wartościowania:

Są ludzie i ludzie. Żadni nie mają większych praw do życia od innych. Wartość w życiu i sztuce jest ostatecznie zawsze sprawą subiektywną i względną. I sfera kiczów ma w sobie specyficzny rodzaj piękna, które w odpowiednim nastroju, w momencie uproszczenia wewnętrznego można przeżyć, odczuć i uznać. (Lissa, 1933a: 2)

Jako znawczynie muzyki Lissa występowała na spotkaniach Awangardowców, gdzie przedstawiała zagadnienia związane z filmem. W numerze szesnastym z 1934 roku zamieszczono ogłoszenie zatytułowane *Problem rasy w filmie*. Poniżej wyjaśniono: „Odczyt pod tym tytułem wygłosi w Polskim Radjo w niedzielę o godz. 13-iej referentka działu muzycznego «Awangardy» p. dr ZOFJA LISSA” („Awangarda” 1934, nr 16, s. 7). Zachęcano w ten sposób do wysłuchania interesującego referatu, a zarazem do poszukiwania w piśmie innych wypowiedzi autorki.

Publicystki „Awangardy” poruszały także kwestie wykraczające poza estetykę filmu, jego kształt artystyczny i koncentrowały się na produkcji filmów, ich obiegu i problemach związanych z odbiorem. Przykładem jest tekst Olgi Srokowskiej *Cele propagandy teatralnej i filmowej* opublikowany na pierwszej stronie siódmego numeru „Awangardy” z 1933 roku. Zamieszczono go tuż pod redakcyjnym artykułem o wyrazistym tytule *Knebel w ustach politycznej satyry*, będącym ostrą odpowiedzią na projekt dekretu o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych, nakazującego, by na próbach teatralnych i kabaretowych obecny był cenzor.

Srokowska zaczyna swój wywód od stwierdzenia, że obecność żywego człowieka w teatrze, jak i jego wizerunek filmowy, najintensywniej oddziałują na wyobraźnię – indywidualną i masową. Nie można się więc dziwić powszechnemu przekonaniu o szczególnej skuteczności propagandy filmowej, „przede wszystkim ze względu na jednorazowość wysiłku twórczego i wielokrotną możliwość oddziaływania na publiczność, po wtóre ze względu na różnorodne pod względem językowym, narodowym i klasowym audytorium” (Srokowska, 1933: 1).

Ciekawe w tym stwierdzeniu jest położenie nacisku i na ideologię stojącą za przesłaniem filmowym, i na jego odbiorców o równie zróżnicowanej percepcji, co ich pochodzenie oraz kompetencje, choćby językowe. Dlatego propaganda, rozumiana przez Srokowską na potrzeby tekstu jako „li tylko rozpowszechnianie w szerokim zakresie pewnych haseł, odnoszących się do ważniejszych i najważniejszych objawów życia społeczności”, bywa w swym działaniu ograniczona – „zarówno co do granic państwowych, jak i klas społecznych” (Srokowska, 1933: 1). Aby te granice przekroczyć, propaganda filmowa i teatralna przybiera różne formy, oparte na odmiennych środkach i przesłaniach, i działa w czterech kierunkach: „jako propaganda nienawiści, miłości ojczyzny, sprawiedliwości społecznej i pokojowego współdziałania narodów” (Srokowska, 1933: 1).

O bohaterkach filmów polskich i zagranicznych

„Awangarda” gotowa była do współpracy z korespondentkami nadsyłającymi teksty z zagranicy, atrakcyjne już dzięki samej zmianie perspektywy oglądu kina. Dlatego na pierwszej stronie piątego numeru pisma z 1933 roku zamieszczono tekst Janiny Smolińskiej zatytułowany: *O polskie Hollywood*, ciekawy z dwóch powodów. Po pierwsze autorka była polską artystką próbującą realizować swoją karierę w Hollywood po tym, jak w 1928 roku została wybrana Miss Polonia, a tego rodzaju migracyjne losy zawsze budzą ciekawość. Po drugie znała fabrykę snów z własnego doświadczenia, mogła więc o niej opowiedzieć od wewnątrz.

Najciekawszą częścią tekstu Smolińskiej są jej obserwacje dotyczące toczącego się w Hollywood życia filmowego. W relacji dominuje ton osobisty, pozwalający na wyrażenie własnych doświadczeń, związanych z rozpoczęciem kariery poza krajem, gdzie tytuł najpiękniejszej Polki nie zawsze otwiera drogę do sukcesu. Perspektywa kilkuletniej emigracji pozwala autorce stwierdzić, że:

Laikom, czytającym pięknie zredagowane w biurach reklamy filmowe, zyciorysy gwiazd [...] wydaje się praca dla

kina rajem i źródłem milionów. Wprawdzie jako artystka nie powinnam zdradzać zbyt pochopnie pewnych zakulisowych tajemnic, ale piszę o tym otwarcie jako – dziennikarka. Praca w Hollywood jest ciężka, bardzo ciężka, droga do sławy prowadzi po stopniach trudnej i niebezpiecznej drabiny – ale przynosi też moralne zadowolenie. (Smolińska, 1933: 1)

Wprawdzie Smolińska nie podaje szczegółów dotyczących wspomnianych trudności, ale już samo zamieszczenie takiego komentarza w pierwszej korespondencji świadczy o warunkach, w jakich rozwijała się jej zawodowa kariera. Aby jednak nie stwarzać zbyt mrocznej wizji, zaznacza, że Hollywood, jak na fabrykę snów przystało, ma również swoje widowiskowe oblicze. Trzeźwo ocenia przy tym realia, przeciwstawiając dobru materialnemu powszechnie dostępne piękno natury: „Widne tu na każdym kroku bogactwo, przepych rzeczy zdziałanych przez bogactwo pieniądza – lecz obok tego, z każdego niemal miejsca wzrok rozkoszować się może bezpośrednio urokiem dzikiej przyrody” (Smolińska, 1933: 1).

Dla Smolińskiej, doświadczonej podróżniczki, natura jest równie, jeśli nie bardziej, atrakcyjna niż zbudowane na wybrzeżu oceanu wille i pałace gwiazd filmowych. Podziwia Hollywood, lecz ma w pamięci także inne miejsca, które odwiedzała z powodów prywatnych i zawodowych. Stać ją więc na dystans zarówno wobec amerykańskiego przepychu, jak i hollywoodzkiego sukcesu, choć bardzo sobie ceni pracę w amerykańskich wytwórniach:

Zbyt dużo świata zwiedziłam w ciągu wcześnie rozpoczętej mej artystycznej kariery. Zwiedziłam całą Europę, Syberię, Taszkient w Azji Środkowej i Japonię. Posiadam przeto skalę do porównań dość szeroką. [...] Ostatnie cztery lata przed wyjazdem do Ameryki spędziłam w Paryżu jako gwiazda „Folies Bergeres” i aktorka filmowa. [...] Przyjechałam do Hollywoodu z bogatym zasobem minionych wrażeń. Pomimo to, nie mogę nie wyrazić szczytowych komplementów pod adresem tego miasta. Nie miasta filmu, ale najlepszego wyrazu miasta – ogrodu. Wspaniałe i zachwycające tło dla ciężkiej i rzetelnej, nieraz dwudziestogodzinnej pracy aktora filmowego. (Smolińska, 1933: 1)

Z drobnych uwag i fragmentów wspomnień Smolińskiej wyłania się modelowa narracja kobiety-aktorki, która samodzielnie pracuje nad swoją karierą zawodową, traktując kino oraz scenę jako rodzaj przestrzeni transnarodowej. Bez względu na to, w jakim kraju przyjdzie jej pracować, najważniejsze jest, by miała możliwość realizowania się jako artystka.

O innych aspektach kobiecego aktorstwa mówiła Magdalena Samozwaniec w wywiadzie, którego w 1934 roku udzieliła krakowskiemu korespondentowi „Awangardy” Józefowi Radziwińskiemu. Pierwsze pytanie dotyczyło polskich komedii filmowych, będących częstym obiektem komentarzy Samozwaniec. Tym razem literatka-skandalistka również zaznaczyła swój recenzencki temperament: „Film polski jest czarujący. Zwłaszcza polskie dziewczę, koniecznie uciemiężone i długowłose, zamieszkujące cichy domek z dziadkiem paraliżkiem. A ułani, graczy chłopcy, co?” (Radziwiński, 1934: 1). Aby podkreślić

swoją – mimo wszystko – sympatię dla kina, dodała, że bardzo je lubi, bo to „miejsce, gdzie można się najlepiej uśmieć” (Radziwiński, 1934: 1). Z powodu tej sympatii do filmu postanowiła nawet spróbować się jako scenarzystka:

[...] piszę obecnie scenariusz filmowy dla komedii. Komedii nie mającej odpowiednika w dotychczasowej produkcji filmowej. Szmonces, który ludzie jedli łyżkami, jak również tricki czarownego Dodka Dymszy już się wszystkim przejadły. Musi być coś nowego, coś świeżego. Kiedy będę gotowa z tym i czy w ogóle scenariusz ujrzy kiedykolwiek światło jupiterów – nie wiadomo. (Radziwiński, 1934: 1)

Plany te nie zostały jednak zrealizowane.

Czytelnicy „Awangardy” mieli możliwość śledzenia kariery aktorek znanych z ekranu i z lokalnej sceny, jak Irena Eichlerówna, z którą rozmawiała Janina Glasgalówna. Wprawdzie podpisała swój tekst tylko „Jotge”, ale nie ma wątpliwości co do jej autorstwa, zwłaszcza że pod pełnym nazwiskiem przeprowadziła w piśmie inne wywiady. Poza tym jej obecność w rozmowie poświadcza zwrot „Wie Pani...”, użyty przez Eichlerównę w jednej z odpowiedzi.

Bohaterka wywiadu zostaje przedstawiona jako „wybitnie utalentowana artystka teatru lwowskiego, a ostatnio szyffmanowskiego w Warszawie” (Jotge, 1933: 2). Okazją do rozmowy jest jej występ w kręconym właśnie filmie *Kto winien* (także jako: *Wyrok życia*, 1933, reż. Juliusz Gardan), według scenariusza – co zaznaczono w tekście – Marii Morozowicz-Szczepanowskiej, autorki znanego i szeroko dyskutowanego utworu *Sprawa Moniki*. W trakcie wywiadu Eichlerówna opisuje graną przez siebie postać, odwołując się do wzorców kobiecości i własnych przekonań: „Gram rolę dobrej kobiety i kochającej żony. Jako adwokatka pracuję społecznie i zawodowo i na tym tle właśnie powstaje mnóstwo konfliktów. Rola jest wdzięczna i bardzo mi odpowiada” (Jotge, 1933: 2).

Pod koniec wywiadu aktorka dodaje, że przy okazji powrotu do Lwowa chętnie zobaczyłaby samą siebie na scenie, w jednej z granych tu niegdyś sztuk. Jak szczerze przyznaje, nie zawsze potrafi rozpoznać siebie w wizerunku na ekranie: „We filmie mam zupełnie inną, jakąś obcą twarz, dziwne ruchy, w których nie poznaję się. Teatr to coś innego, jest bowiem zarówno dla wykonawcy, jak i dla widza dotykalny, po prostu bardziej osobowy” (Jotge, 1933: 2).

Autorki „Awangardy” przedstawiały w swoich tekstach także sylwetki kobiet związanych z kinem, teatrem, sztuką w obcych krajach. W numerze drugim ukazała się rozmowa przeprowadzona przez Janinę Glasgalównę z poetką rumuńską Duszą Czara, poświęcona życiu teatralnemu i kinowemu w Rumunii. Bohaterka wywiadu – „znana poetka i propagatorka zbliżenia polsko-rumuńskiego”, będąca przejazdem we Lwowie – podkreśla, że „w swojej obecnej formie jest Rumunia krajem młodym, dlatego też teatr i sztuka dramatyczna jest całkiem nowoczesna i zajmuje się prawie tylko aktualnymi problemami” (Glasgalówna, 1933: 3). Dodaje przy tym, że w kraju istnieją teatry mniejszości narodowych, „czynnych jest 8 trup węgierskich, jedna niemiecka, jedna rosyjska i parę żydowskich” (Glasgalówna, 1933: 3).

Wątki teatralne

Kwestia wielości i współzależności sztuk powraca w rozważaniach nad współczesnym teatrem, jakie podejmuje Kamila Kopelmanówna w tekście

o nowych formach teatralnych i ich relacji z tradycją literacką. Rozpoczyna go od stwierdzenia, że wobec wzrastającego zakresu twórczości reżysera, widoczne staje się, że:

[...] transpozycja rzeczywistości tkwiącej w tekście w sferę wartości teatralnych, wymaga nie tylko dobrego aktora, ale [...] umiejętnego wyrażenia owej rzeczywistości tekstu za pomocą środków innych niż te, którymi działa na nas sama koncepcja literacka. (Kopelmanówna, 1933: 4)

Ani jednak w teatrze, ani w filmowych adaptacjach, analizowanych krytycznie w kontekście ich relacji z literaturą, niełatwo osiągnąć ideał, jakim, jak pisze autorka, byłoby „widowisko, w którym wartości dzieła literackiego zostały przeniesione w bogatszy krąg przedstawieniowy, w sferę innego rodzaju wartości estetycznych” (Kopelmanówna, 1933: 4).

Co ciekawe, Kopelmanówna zauważa, że taka autorsko-reżyserka forma teatralna wymaga odpowiedniego przygotowania percepcyjnego widowni, która nie zawsze jest gotowa do przyswojenia scenicznych treści, zwłaszcza jeśli zostały podane w nowatorskiej formie. Dlatego tak istotne jest zareagowanie twórców na „postulat aktywności odbiorcy we wrażeniu estetycznym” (Kopelmanówna, 1933: 4), którego wypełnienie gwarantuje pełny odbiór dzieła.

Z innej perspektywy pisze o teatrze Maria Krüger w relacji z wystawy Wincentego Drabika w warszawskiej Zachęcie. Wyeksponowano na niej przede wszystkim dekoracje teatralne oraz kostiumy jego autorstwa, ale tym co zwróciło uwagę autorki, były stroje Roksany, bohaterki sztuki *Cyrano de Bergerac*. Krüger opisuje je ze szczegółami, omawiając przy okazji sceny, w których miały być wykorzystane. Pietyzm Drabika w opracowaniu kostiumów Roksany tłumaczy sentymentem szczególnego rodzaju: „Tak, to był sentyment. Intelktualny sentyment w najsztubtelniejszym odcieniu – ten typ dziś już zaginionego sentymentu, jaki miała dawniej publiczność teatralna da bohaterek wielkiego repertuaru” (Krüger, 1934: 4).

Krüger zaznacza, że Drabik często wykorzystywał w swoich projektach ulubione typy kostiumów i związane z nimi wątki, do których powracał w przerwach między przygotowywaniem inscenizacji: „Miał kilka takich tematów, do których ciągle powracał [...]. W takich wolnych chwilach powstawały również owe Roksany” (Krüger, 1934: 4). Dla autorki ciekawe jest również to, że Drabik umiał ze znużeniem wykonać projektowane przez siebie kostiumy. Co więcej, „podczas przygotowywania kostiumów potrafił klęknąć na podłodze i rozmieszczać wypieszczone falbaneczki na sukni aktorki. Jego artyzm domagał się uczciwości wszędzie, nawet w najmniejszych drobiazgach” (Krüger, 1934: 4).

Radio i kobiety

W numerze piątym „Awangardy” Teodozja Lisiewicz omawia specyfikę medium radiowego, próbując oddać jego charakter i pokazać, że wymaga ono szczególnego rodzaju podejścia do materiałów słownych – mówionych lub pisanych. Posługuje się przy tym kategorią „radiofoniczności” i wyjaśnia, że to za jej pomocą określa się przydatność tekstów lub wypowiedzi dla radia. Zaznacza, że kwestia radiofonizacji nie polega na mechanicznej adaptacji sztuk lub innych utworów za pomocą skrótów. Jest to „specjalna praca, polegająca

nie tylko na streszczeniu kwestii, ale i ujęciu jej w odpowiednią formę, by słowo rzucone przez mikrofon tłumaczyło nie tylko treść, lecz i sytuację, i wywoływało obraz, którego słuchacz jest pozbawiony” (Lisiewicz, 1933: 5). Postacią kluczową jest „radiofonizator czy też autor radiowy”, którego praca ze słowem polega na tym, że „wszelki obraz musi usunąć w wyobraźni, musi usunąć jego warunki wizualne, całość skondensować w słowach” (Lisiewicz, 1933: 5).

W codziennej pracy w radiu zwraca się uwagę i na to, że „nie może być żadnych niedomówień i luk, choćby parosekundowych”, ponadto „forma sama powinna być równie zwarta. Mikrofon nie znosi potoku wymowy, monologów, nie znosi pustych zdań, nie znosi słów mówionych dla samej ich wymowy. Zwięzłość i skróty” (Lisiewicz, 1933: 5). Jeśli taką formę słów i wypowiedzi uda się osiągnąć, to „wówczas ta jedyna droga – nadania i odbioru, jest zwarta, pełna, jakby uchwycona w dźwięcznym kole rzuconym na fale elektryczne, zniewala i przykuwa sobą do głośnika” (Lisiewicz, 1933: 5).

Pośród radiofonizatorów i autorów radiowych były również kobiety, których audycje polecała „Awangarda”. W numerze ósmym z 1933 roku, w zapowiedzi radiowej audycji operetkowej zaplanowanej na 5 grudnia 1933 roku – *Córka Pani Angot* z „klasycznego repertuaru” – znajduje się informacja, że operetkę zradiofonizowała Michalina Makowiecka („Awangarda” 1933, nr 8). Jej nazwisko pojawia się również w numerze osiemnastym z 1934 roku, w anonsie na stronie siódmej, zatytułowanym *Pączki w radio*. Dotyczy on audycji *Na zakończenie karnawału*, którą wyemituje Polskie Radio „pragnąc wesoło zakończyć kryzysowy wprawdzie, ale zawsze tradycyjny karnawał. [...] *Pączki w radio* – to wesoła audycja, którą przygotowuje p. Michalina Makowiecka” („Awangarda” 1934, nr 18, s. 7). Notki te, uwzględniające postać radiofonizatorki, świadczą o jej fachowości i popularności, skoro imię i nazwisko ma przyciągnąć uwagę słuchaczy, gwarantując im dobrą jakość i profesjonalne przygotowanie programu.

„Awangarda” popularyzowała audycje radiowe, wspierając jednocześnie kulturę muzyczną, nie tylko w formie informacyjnej (co tydzień drukowano pełny program radiowy), lecz także publicystycznej. Kiedy Zofia Lissa opisuje koncert Ady Sari w Towarzystwie Muzycznym, zaznacza, że często odbywają się z tego miejsca transmisje radiowe. Podkreśla, że podczas imprezy talent artystki wybrzmiał między innymi w pieśniach Szymanowskiego – „bardzo pięknie zrobionych”, dzięki temu, że „był tam jej jasny, świeży i dźwięczny głos, [...] była nawet jakaś nuta osobista” (Lissa, 1933b: 4). Recenzentka nie uznaje jednak popisu za w pełni udany, gdyż „Ada Sari była na swym ostatnim koncercie nieobecna duchem”, a tymczasem, „ze sztuką, a w szczególności z muzyką to jest taka dziwna rzecz, że wymaga ona zawsze całego człowieka. Żąda od artysty rezygnacji z siebie samego, odrzucenia wszystkiego co leży poza nią” (Lissa, 1933b: 4). Zdaniem Lissy artystce się to nie udało, na co, być może, miała wpływ „chwilowa niedyspozycja, a może taki moment życia, w którym wszystko idzie na bok. Nawet sztuka własna” (Lissa, 1933b: 4).

Zakończenie

Już po zamknięciu pisma „Awangarda” w marcu 1934 roku na łamach „Kina” ukazał się tekst Stefanii Heymanowej *Jak Lwów pracuje dla kultury filmowej*, napisany w formie relacji ze spotkania z przebywającym akurat w Warszawie Bolesławem Lewickim. Uzyskane od niego informacje pozwoliły autorce przybliżyć czytelnikom działalność lwowskiego Klubu Filmowego Awangarda,

jej zdaniem znacznie aktywniejszego niż warszawski Start, który akurat „po okresie bujnej i pożytecznej działalności od dłuższego czasu zapadł w drzemkę i dziś już nic nie robi, tracąc powoli swych najczynniejszych i najzdolniejszych członków” (Heymanowa, 1934: 4). Tymczasem, zaznacza Heymanowa, lwowski ośrodek

[...] coraz owocniej pracuje i rozwija się. Jedną z jej wielkich zdobyczy jest zainteresowanie filmem kół intelektualnych Lwowa, czego rezultatem są odczyty [...]. Dziełem „Awangardy” jest utworzenie przy kuratorium szkolnym specjalnej komisji, zajmującej się filmem dla młodzieży. [...] Sekcja produkcji „Awangardy” posiada własne laboratorium i wyprodukowała już kilka filmów. (Heymanowa, 1934: 4)

Dla kobiet zrzeszonych w Awangardzie bądź jedynie z nią współpracujących jako publicystki kulturalne i filmowe najistotniejsze było to, że klubowa działalność – i edukacyjna, i prasowa – stwarzała im przestrzeń do dzielenia się wiedzą i doświadczeniem filmowym. Dzięki temu mogły się aktywnie włączyć w realizację założeń klubu o potrzebie refleksji nad kinem – w formie popularnej oraz w postaci studiów teoretycznych. Dzięki publikacjom na łamach „Awangardy” ich aktywność została utrwalona i może stanowić źródło dla badań historycznych nad kinem polskim z okresu dwudziestolecia.

BIBLIOGRAFIA:

- Garfunkłowa O. (1933a). Dwa światopoglądy w filmie współczesnym. „Awangarda”, 5, (3).
- Garfunkłowa O. (1933b). Zbrodnia w teatrze, na ekranie – i w życiu. „Awangarda”, 2, (2).
- Gierszewska B. (1995). *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*. Kielce.
- Glasgalówna J. (1933). Teatry i kina w Rumunii. „Awangarda” rozmawia z poetką rumuńską Duszą Czarą. „Awangarda”, 2, (3).
- Heymanowa S. (1934). Jak Lwów pracuje dla kultury filmowej. „Kino”, 29, (4).
- Jotge [Glasgalówna J.] (1933). Irena Eichlerówna filmuje. Wywiad ze znakomitą artystką. „Awangarda”, 3, (2).
- Kopelmanówna K. (1933). Stary teatr w nowej formie. O zgodę z pierwiastkiem literackim. „Awangarda”, 6, (4).
- Krüger M. (1934). Drabikowska Roksana. Na marginesie wystawy pośmiertnej. „Awangarda”, 15, (4).
- Lewicki B.W. (1962). Klub Filmowy „Awangarda”. „Kwartalnik Filmowy”, 1-2, (93-106).
- Lisiewicz T. (1933). Za dużo słów... – i słowo radiowe. „Awangarda”, 5, (5).
- Lissa Z. (1933a). Kicz muzyczny – dla wszystkich. „Awangarda”, 6, (2).
- Lissa Z. (1933b). Koncert Ady Sari w Towarzystwie Muzycznym. „Awangarda”, 10, (4).
- Problem rasy w filmie (1934). „Awangarda”, 16, (7).
- Lissa Z. (1933c). Z sali koncertowej: II koncert filharmonii lwowskiej. Muzyka górską. „Awangarda”, 11, (8).
- Radziwiński J. (1934). Magdalena Samozwaniec o filmie i... dowcipie. „Awangarda”, 14 (1).