

# Artur Petz

---

## Wołanie Sahary : studium z produkcji i marketingu polskiego filmu egzotycznego

---

Kultura Popularna nr 4 (50), 128-141

---

2016

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Artur Petz

# Wołanie Sahary.

## *Studium z produkcji i marketingu polskie- go filmu egzotycznego*

Tekst powstał na bazie rozdziału pracy magisterskiej napisanej częściowo w ramach projektu badawczego „Historia kultury popularnej w Polsce w I poł. XX wieku z perspektywy transmedialnej” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/E/HS2/03878.

Każdy reżyser musi przejść odrę egzotyki i w pewnej chwili swego życia doznać wołania Sahary.  
Eugeniusz Bodo

Przełom dźwiękowy w polskiej kinematografii (lata 1930–1934) wciąż domaga się bardziej wnikliwego opisu – podejścia z szacunkiem do badanej materii, bez wartościowania, z badawczą ciekawością i kinofilską otwartością. Był to czas rozmaitych potencjalności, z trudnością przychodziło ocenienie, które strategie przetrwania okazały się skuteczne, a które z wielu rozwiązań technicznych odejdą w niebyt. Czas, kiedy w udźwiękowionych kinach jednocześnie oglądano filmy mówione i nieme, a gdzieśgdzie łączono filmy ze spektaklem rewiowym. Był to przede wszystkim okres synergii różnych gałęzi kultury – wytwórni filmowych, kabaretów, teatrów dramatycznych, wytwórni płytowych. Wszystkie te podmioty współpracowały, używając jako waluty gwiazd, promowanych równocześnie przez czasopisma filmowe.

Działająca na tym tle spółka B.W.B.<sup>1</sup> wypracowała specyficzne sposoby walki z konkurencją – wśród nich istotny był dobór charakterystycznych tematów, które można wpisać w retorykę prawdziwości rozumianej jako autentyczność miejsc, osób, idei scenariuszowych. Dzięki intensywnym akcjom promocyjnym oraz współpracy z najpopularniejszymi aktorami i najpoczytniejszymi magazynami filmy B.W.B. zapewniły sobie rozpoznawalność i względny komercyjny sukces. Strategie stosowane przez bewubiaków przy produkcji i promocji filmów wrastały w krwiobieg transmiedialnych relacji wczesnego kina dźwiękowego w Polsce. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób realizacja egzotycznego *Głosu pustyni* wpisuje się w tę sieć.

## Palmy nad Wisłą

W marcu 1932 roku polską prasę obiegła wiadomość: marszałek Piłsudski wyjeżdża na kurację do Egiptu. W magazynie „Światowid” tematowi poświęcono pół szpalty. Zestawiono dwa zdjęcia: Piłsudskiego na pokładzie okrętu w towarzystwie wojskowych oraz wielbłądów pod piramidami („Światowid” 1932 nr 11: 4). Nie było w tym przypadku istotne, że druga fotografia wiązała się z tematem jedynie powierzchownie i na zasadzie orientalizującego stereotypu. W roku poprzednim podupadający na zdrowiu marszałek przebywał na bliższej nam kulturowo Maderze, ale mimo to już wtedy spodziewano się podróży do Egiptu (Terlecki, 1985: 225). Przypadek ten jest ciekawym świadectwem popytu na narracje o tematyce kolonialnej.

Kolonialne fantazje były niezwykle nośne w dyskursie publicznym, a na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych właściwie „rozpaliły umysły społeczeństwa” (Korczarowska-Różycka, 2015: 23). Ich obecność mocno zaznaczała się w prasie i w fikcjonalnych produktach kultury popularnej. Tego rodzaju dążenia aktywnie promowała Liga Morska i Kolonialna. W omawianym okresie Liga prowadziła szeroko zakrojoną akcję propagandową zarówno wśród intelektualistów, jak i wśród gorzej sytuowanej części społeczeństwa

**Artur Petz** – absolwent filmoznawstwa i student filozofii na UŁ. W swojej pracy magisterskiej przyjrzał się funkcjonowaniu wczesnego kina dźwiękowego w Polsce. Interesuje się historią kultury filmowej oraz problematyką gier wideo. [artur.petz@gmail.com](mailto:artur.petz@gmail.com)

<sup>1</sup> B.W.B. Film – firma produkcyjna działająca jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością, założona przez Eugeniusza Bodo, Michała Waszyńskiego i Adama Brodzisza w roku 1931. Wyprodukowała dwa filmy dźwiękowe: sensacyjnych *Bezimiennych bohaterów* (dla zeroekranów Majestic i Stylowy) oraz kolonialny *Głos pustyni* (już tylko dla zeroekranu Majestic). Spółka została rozwiązana pod koniec 1932 roku z trudnych dziś do ustalenia przyczyn.

(w tym we wschodnich województwach Polski), a oprócz tego intensywną działalność oświatową – jej działacze organizowali wykłady, odczyty, projekcje filmów czy pokazy przeźroczy (Korczarowska-Różycka, 2015: 26–27).

Reakcją na popularność idei kolonialnej było nagminne wykorzystywanie tematyki „egzotycznej” przez redaktorów periodyków społeczno-kulturalnych („Światowid”, „Świat”) i filmowych („Kino”). Nawet w niektórych drukowanych wówczas reklamach dało się zauważyć inspiracje motywami orientalnymi. Przeglądając się ówczesnej prasie, nie sposób nie zauważyć, że „film egzotyczny” ukonstytuował się w niej jako odrębny gatunek, wyróżniający się zwykle kolonialną ikonografią i poprzedzającymi go komunikatami reklamowymi budującymi określone oczekiwania odbiorcze związane ze stereotypowym ujęciem Orientu – dzikiego i niebezpiecznego, romantycznego, odległego.

Jednym z orędowników idei kolonialnej był niezwykle popularny pisarz okresu międzywojennego – Ferdynand Antoni Ossendowski. Jego karierę można odczytywać jako reifikację marzeń o Polakach eksplorujących nieznanne lądy. Z jednej strony płynął na sprzyjającej koniunkturze tematyki egzotycznej, z drugiej sam tę koniunkturę poniekąd budował, angażując się w wiele projektów pobocznych popularyzujących ideę kolonialną – w tym filmowe. Był przy tym autorem niezwykle poczytnym i popularnym. Świadczy o tym choćby liczba zagranicznych wydań jego książek – sto czterdzieści dwa przekłady na dziewiętnaście języków, – którą deklasował współczesnych mu polskich pisarzy (Michałowski, 2004: 7).

W kontekście lat 1930–1934 można mówić przynajmniej o trzech filmach, które promowano hasłem „pierwszy polski film egzotyczny”. Frazę tę powielano w wielu miejscach, w niemal identycznej postaci. Nie powinno dziwić, że w wypadku wszystkich trzech filmów w produkcję zaangażowany był Ossendowski.

Pierwszy z nich był rejestracją wyprawy do Afryki Podzwrotnikowej z 1930 roku. Jego podróż obejmowała przede wszystkim terytoria kolonii francuskich. W numerze 10 warszawskiego „Filmu”<sup>2</sup> z 1930 roku dzieło Ossendowskiego poświęcono aż dziewięć pełnych stron, z czego pięć zajmowała autorska relacja pisarza z wyprawy, napisana charakterystycznym dla niego quasi-reportażowym stylem. Ossendowski w owym eseju-reportażu wyjątkowo świadomie deklarował nadzieje względem „propagandowego znaczenia dalekich podróży dla Polaków” i w tym właśnie upatrywał potencjalnego sukcesu filmu.

Na przełomie lat 1926 i 1927 pisarz próbował nawiązać współpracę z kilkoma przedsiębiorstwami zajmującymi się produkcją i dystrybucją filmową (Wytwórnia Filmowa Argus, Centro-film, LUX S.A.), żadne jednak nie chciało zmontować i wynajmować jego materiału ze względu na marną jakość techniczno-warsztatową. Jedyna osoba, która pozytywnie odpowiedziała na jego zapytanie, to Helena Rozenfeldowa ze spółki LUX. Rozenfeldowa w 1932 roku będzie dystrybuowała *Bezimiennych bohaterów* oraz *Głos pustyni*, już nie pod szyldem spółki LUX, a pod własnym nazwiskiem („Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1933: 174).

W lutym 1931 roku w tygodniku „Kino” opublikowano wywiad z Ossendowskim, w którym sugerował on, jakoby kilku reżyserów interesowało się realizacją filmów na podstawie jego powieści: *Przez kraj bogów, ludzi i zwierząt* oraz *Sokół pustyni*. Co ciekawe, już wtedy trwały prace nad filmem opartym na napisanej przez niego powieści *Orlica*. To drugi film anonsowany jako

<sup>2</sup> Chodzi tu o tygodnik „Film” wydawany w latach 1930–1931.

„pierwszy polski film egzotyczny” – okazał się jeszcze większym fiaskiem, ponieważ w ogóle go nie ukończono. Reżyserem miał być znany z okresu kina niemego Jan Kucharski, a film miał zostać zrealizowany w kilku wersjach językowych, najwyraźniej na wzór produkcji *Joinville* („Kino” 1931 nr 5: 3). Wiadomość o filmie zaginęła, mimo że, według słów Ossendowskiego, ekipa „bawiła na Saharze”, a kontakt z reżyserem urwał się w momencie, gdy wyprowadził się z paryskiego mieszkania przez zaległości w czynszu (Michałowski, 2015: 218).

Trzecim filmem, który zaskarbił sobie miano „pierwszego polskiego filmu egzotycznego” był *Głos pustyni*, zrealizowany w momencie, gdy przecięły się drogi Ossendowskiego i spółki B.W.B. należącej Eugeniusza Bodo, Michała Waszyńskiego i Adama Brodzisza.

## Od Algieru do Tukkurtu

Ossendowski wielokrotnie chwalił się swoimi znajomościami we francuskich elitach administracji kolonialnej. Eugeniusz Bodo wspominał w sierpniu 1932 roku na łamach dziennika „Dobry wieczór”: „[w] całym szeregu sytuacji autorytet jego rozplątywał powikłania, usuwał przeszkody i prostował nam drogi. Na dźwięk jego nazwiska francuscy dygnitarze przybierali życzliwy uśmiech” („Dobry Wieczór” 29 lipca 1932: 3).

Francuska Afryka Północna (Maroko, Algieria, Tunezja) w owym czasie nie była wcale miejscem dzikim i nieprzystępnym. Wręcz przeciwnie – rząd francuski prowadził intensywną propagandę prokolonialną, a rok 1932 stanowił jej apogeum. Względna westernizacja wielu aspektów życia miejscowej



Ilustracja 1. Zdjęcie promocyjne przesłane z Biskiry redakcjom polskich czasopism. Od lewej: (1) Eugeniusz Bodo, (2) Michał Waszyński, (3) Adam Brodzisz (Narodowe Archiwum Cyfrowe)

ludności (zwłaszcza miejskiej), postępująca urbanizacja oraz powszechne poczucie bezpieczeństwa i komfortu stanowiły magnes dla turystów, zwłaszcza francuskich. Mimo kryzysu ekonomicznego Algierię odwiedzało co roku pięćdziesiąt tysięcy osób (Scranton, Davidson, 2006: 51).

W prasowych komunikatach realizatorów panował bałagan. Jeszcze podczas realizacji poprzedniego filmu Bodo stwierdził: „otóż w grudniu jeszcze wyjeżdżamy do Afryki, która będzie tłem naszego następnego obrazu” („Kino dla Wszystkich” 1931 nr 39: 3). W późniejszym wywiadzie powiedział z kolei: „dziś już każde dziecko powie panu, że 15 stycznia wyjeżdżam z ekspedycją aktorów i całym aparatem technicznym do Afryki” („Kino” 1932 nr 2: 3). Uznał tę informację za oczywistą. Informację o wyjeździe w styczniu powieliła program filmowy *Bezimiennych bohaterów* drukowany przez B.W.B. i sprzedawany w kinach. W pewnym momencie nastąpiło jednak duże opóźnienie. Sam Ossendowski podał w jednym z wywiadów dla Kina, że wyjeżdżają 24 stycznia („Kino” 1932 nr 6: 3). Waszyński w kolejnym wywiadzie przesunął datę na 27 lutego („Kino” 1932 nr 9: 3).

Przytoczona na łamach „Kina” trasa wyprawy składa się z wykoślawionych nazw algierskich miejscowości – Waszyński określa je jako „Whanga” (Warkala?) i „Ghardia” (Ghardaja?). Trudno przyporządkować te słowa do

Ilustracja 2. Anons Głosu pustyni w „Kurierze Warszawskim” (29 IX 1932)

**majestic**  
NOWY SWIAT 43. pocz. 6, 8, 10  
Bilety nigowe nieważne!  
**OTWARCIE SEZONU 1932/3**  
Wytwórnia „B W B - F i l m”

**PIERWSZY POLSKI FILM  
EGZOTYCZNY**  
osnuty na tle powieści prof.  
F. A. OSSENDOWSKIEGO  
i zrealizowany w AFRYCE  
pod kierownictw. reżyserskiem  
**M. WASZYŃSKIEGO**

**DZIS  
PREMJERA**

**GŁOS  
PUSTYNI**

W rolach głównych:  
**NORA NEY, MARJA BOGDA,  
ADAM BRODZISZ, EUG. BODO,  
WITOLD CONTI**  
Scenarjusz: E. BODO.  
Zdjęcia: Inż. S. STEINWURZEL  
Muzyka: H. WARS. Dekoracje: S. NORRIS  
FIGURACJA: Oddziały spahisów i strzelców  
senegalskich oraz koczownicze plemiona arabskie.

4740

rzeczywistych miejsc, co może być rezultatem głuchego telefonu w redakcji „Kina”. Z późniejszych relacji Bodo dla „Dobrego wieczoru” formuje się spójniejsza trasa: Algier, Konstantyna, Biskira, Tukkurt, El Kantara.

Średnie temperatury w okolicach Biskiry nie przekraczały zazwyczaj w porze zimowo-wiosennej dwudziestu stopni Celsjusza – w Algierze jeszcze mniej („Bulletin Meteorologique de l’Algerie” Janvier-Juin: 1932). Zima roku 1932 była zresztą dość chłodna jak na klimat zwrotnikowy, co skrętnie odnotowano w biuletynach meteorologicznych Uniwersytetu w Algierze. Pora między styczniem a kwietniem nadawała się więc idealnie na kręcenie. Istotnie, wiele ekip realizowało wówczas filmy w podobnych miejscach. Eugeniusz Bodo w swoich wspomnieniach z wyprawy twierdził wręcz, że Biskira „wraz z sąsiednimi El Kantara i Tuggurtem stanowi Hollywood Afryki” („Dobry wieczór” 21 VII 1932: 3). Z jego relacji wynika, że przez większość pobytu zaczepiali ich młodzi Arabowie pragnący statystować czy też grać większe role. Ludność miejscowa była więc w pewien sposób przyzwyczajona do obecności zagranicznych ekip filmowych. Żywo komentowany był przypadek Georga W. Pabsta i jego zespołu, realizującego na początku 1932 roku własną wersję *Atlantydy*, niemal w tych samych plenerach, w których kręcił ją jedenaście lat wcześniej Jacques Feyder, a w których później Waszyński będzie reżyserował *Głos pustyni*.

Miasta algierskie były doskonale przygotowane do ugoszczenia bogatych przybyszów z Europy. Hotele, kasyna, dobrze zorganizowana sieć połączeń transportowych – rynek oferowały turystom (również takim, którzy przybyli w celach służbowych) różne sposoby spędzania czasu i wydawania pieniędzy. „Po kawiarniach mauretańskich słyszałem dziesiątki starych opowieści z dawnej przeszłości Algieru – słynnego gniazda korsarzy, a z tych kawiarni, siecią poplątanych uliczek zbiegałem do obecnego miasta, urządzonego przez Francuzów tak malowniczo i z takim przepychem. Ożywione, zatłoczone elegancką publicznością ulice, restauracje i kawiarnie, bogate filie największych paryskich sklepów, tramwaje, bulwary, teatry, muzyka, kluby, pałace poczty i telegrafu...” (Ossendowski, 1926: 14).

Waszyński nie kłamał więc, kiedy krytykował znane z kultury popularnej dramatyczne obrazy strudzonych żołnierzy Legii Cudzoziemskiej, gdyż w rzeczywistości „stacjonują oni w najpiękniejszych oazach i nigdy żaden nie ginie z pragnienia. W moim filmie również nikt nie umrze tą męczeńską śmiercią” („Kino” 1932 nr 26: 7). Miejscowości położone bardziej na południu, jak Biskira, Tukkurt, Uargla czy Ghardaja, były uznawane za „pustynię light”, która została utowarowiona jako produkt turystyczny – z jednej strony turysta mógł wybrać się na safari, polowanie albo wycieczkę krajoznawczą w dość egzotycznej z punktu widzenia Europejczyka scenerii, z drugiej panowały tam komfortowe warunki, przed ekstremalnymi temperaturami można było zawsze się schować w hotelu, a obecność żołnierzy kolonialnych dawała poczucie bezpieczeństwa (Scranton, Davidson, 2006: 38). Życie Arabów i Berberów stało się scenografią tego teatru różnorodności, co spowodowało wzrost znaczenia turystyki w gospodarce algierskiej – w niektórych miejscowościach ludzie żyli już tylko z kontaktów z turystami (Scranton, Davidson, 2006: 39). Warunki, jakie ekipa zastała w Algierze i później w Biskirze, Tukkurcie, El Kantarze i Ghardaji, były dalekie od orientalizującej wizji dzięki wyprawy w nieznane.

Wiele działań związanych z produkcją odłożono do momentu przyjazdu do Algierii. Zespół B.W.B. prezentował to później jako atut. Film miał być prawdziwy.

## Celuloid i żar pustyni

W kwestii niedbałego planowania i odkładania niezbędnych kroków na ostatnią chwilę szczególnie wyrazisty jest problem scenariusza. Pod koniec sierpnia 1931 roku B.W.B. miało bardzo mętną koncepcję tego, o czym będzie ich film – miał być „prawdopodobnie” osadzony na tle życia Legii Cudzoziemskiej. Później Bodo zarzekął się, że nie będzie to kolejny dramat legionowy. Pierwotnie Ossendowski twierdził, że ma gotowe dwa scenariusze: jeden pod tytułem *Cienie pustyni*, drugi pod tytułem *Podmuch samumu*. Po przytoczonym przez niego streszczeniu oraz sugerowanej obsadzie możemy się domyślać, że *Głos pustyni* stanowił w pewnym sensie fuzję tych dwóch fabuł. Nieprawdą jest powielana w źródłach teza, jakoby *Głos pustyni* był adaptacją *Sokoła pustyni*. Prawa do ekranizacji należały wówczas jeszcze do Jana Kucharzkiego (Michałowski, 2015: 218). Nawet Bodo określił scenariusz filmu jako „zupełnie oryginalny” („Kino” 1932 nr 9: 3). Prawdopodobnie Ossendowski zaproponował taki wybieg, aby uniknąć potencjalnych sporów sądowych z aktualnym posiadaczem praw, z którym umowa jeszcze nie wygasła. *Sokół pustyni* i *Głos pustyni* są ze sobą powiązane bardzo luźno – dość ogólnymi schematami postaci (legionista, arabski wódz, europejska kobieta, obecność Polaków). Trudno nawet mówić o adaptacji. Historia opowiedziana w *Głosie pustyni* miała w zamierzeniu zręcznie eksponować naturalne plenery pustynne, których opisy znane są z wielu dzieł Ossendowskiego. Intryga obraca się wokół trzech centralnych postaci: polskiego legionisty Filipa Milczka (Adam Brodzisz), Arabki Dżemilli (Nora Ney) oraz jej męża, budzącego postrach szejka Abdallaha (Eugeniusz Bodo). Schwytany Polak zostaje uwolniony przez Arabkę, która zakochuje się w nim bez wzajemności. Kobieta wyrusza za nim i staje się tancerką w miejskim barze. Po różnych perypetiach, między innymi rozbijaniu przez Polaków szajki Abdallaha, w katartycznym (i nieco przerysowanym) batalistycznym finale obaj mężczyźni giną, a Dżemilla kuli się nad zwłokami męża, krzycząc do Boga. Podobieństwo jest więc znikome.

Na przełomie 1931 i 1932 roku spółka B.W.B. reprezentowana przez Eugeniusza Bodo zleciła Ossendowskiemu napisanie scenariusza „według omówionych ustnie tematów” (Odpis umowy pomiędzy F.A. Ossendowskim a B.W.B., ML, sygn. 1900, t. XVIII, k. 6). Zaoferowali oni pisarzowi niebagatelne honorarium w wysokości sześciu tysięcy złotych, płatne zaliczką w wysokości dwóch tysięcy, a następnie ratami określonymi w wekslach z żyrem osobistym Bodo. Dla porównania debiutujący Ludwik Starski przy analogicznej umowie dostał sześćset złotych plus prawa do tantiem z piosenek (Starski, 1998: 32). Wiemy również z korespondencji z wydawnictwem Michalineum, że Ossendowskiemu proponowano na przykład cztery tysiące złotych za napisanie jednej powieści (ML, sygn.. 1900, t. IX, k. 95–96). Czym zasłużył sobie Ossendowski na tak duże honorarium jako debiutujący scenarzysta? Przede wszystkim świadczy to o wartości promocyjnej samego sformułowania „scenariusz F.A. Ossendowskiego”. Jego marka jako pisarza kojarzonego z tematami kolonialnymi była nie do przecenienia. Bodo, ekspert od reklamy, wiedział o tym najlepiej.

Czołówka filmu mówi jednak: „Realizacja M. Waszyńskiego / wg powieści F.A. Ossendowskiego / Scenariusz: E. Bodo”. W którym momencie Bodo dopisał się jako autor scenariusza? Trudno powiedzieć. Być może przyczyną było niezadowolenie Ossendowskiego z ostatecznego rezultatu zdjęć – w ten sposób mógł chcieć zadbać o swój wizerunek, gdyż komunikat, który nie mówił „scenariusz Ossendowskiego”, tylko „scenariusz na podstawie Ossendowskiego” przerzucał odpowiedzialność z pisarza na scenarzystę. Być



może nawet sami bewubiacy zaproponowali takie wyjście, aby kurtuazyjnie wybrnąć ze swojego realizacyjnego niepowodzenia. Drugi wariant uważam za bardziej prawdopodobny, ze względu na renomę Bodo jako gwiazdora – mogło się w tym wyrażać jego dążenie do podtrzymania reputacji w oczach znanego i szanowanego pisarza oraz niewchodzenia z nim w konflikty. Co więcej, nie precyzuje się widzowi, jaką powieść Ossendowskiego właściwie zekranizowano. Nie zaznaczono tego, gdyż nie była to ekranizacja żadnej powieści, a oryginalny scenariusz, który został „spalony”.

Z listu, który Ossendowski dostał od mera Biskiry Schmitza po powrocie ekipy do Polski, wynika, że ów urzędnik darzył pisarza niemałą estymą i podczas realizacji pomógł realizatorom wszelkimi dostępnymi mu środkami (ML, sygn. 1900, t. IX, k. 60). Być może dzięki niemu bewubiacy mogli wykorzystać wojska kolonialne w roli statystów. Ossendowski, który przez krótki moment był z ekipą w Algierii, zachwalał film w wywiadzie dla „Świata” i twierdził, że dzięki jego wpływom władze lokalne przydzieliły filmowcom dwa oddziały wojsk regularnych („Świat” 1932 nr 16: 16). Podobnie twierdził Bodo w swoim pamiętniku z wyprawy, choć on podał astronomiczną liczbę tysiąca pięciuset „konnych spahiów”, których nie można było zgodnie z prawem oddać do dyspozycji filmowców (francuskie MSW zabroniło zatrudniania żołnierzy w roli statystów), ale dzięki fortelowi B.W.B. miało okazję ich nakręcić przy okazji manewrów wojskowych („Dobry wieczór” 29 VII 1932: 3). Taka liczba żołnierzy przekazana ekipie filmowej wydaje się mocno przesadzona, zwłaszcza że w filmie można się ich doliczyć w scenie bitwy pustynnej góra stu, i to licząc życzliwie. Według relacji wywalczył ich dla ekipy Ossendowski – znów jest to znamienne, gdyż jego nazwisko „znali wszyscy” i według relacji Bodo otwierało ono wszelkie drzwi, zwłaszcza jeśli chodzi o kolonialnych oficjeli francuskich – merów czy wojskowych.

Różnorodnych działań preprodukcyjnych dokonano dopiero na miejscu, w Algierii, nie wysłano tam nikogo wcześniej – przede wszystkim chodzi tu o *location scouting*, którym zajmowali się Bodo i Waszyński, ale też o werbowanie statystów czy wojska do scen zbiorowych. Wszystko musiało się odbywać w ramach wymuszonej warunkami improwizacji. Pięć tygodni spędzone przez ekipę w Algierii to nie był więc tylko okres zdjęciowy – de facto musiano zrobić wówczas wszystko, co było konieczne w zakresie preprodukcji i produkcji, nie licząc napisania scenariusza i doboru kluczowych członków ekipy. W pamiętniku z wyprawy Bodo opisuje proces nabywania kompetencji na temat nieznanego kraju, obchodzenia się z nim na płaszczyźnie kulturowej i klimatycznej – do tego rzecz jasna trzeba dodać nabywanie podobnych kompetencji przez resztę ekipy, zwłaszcza operatora Seweryna Steinwurzela. Kręcenie przy ostrym zwrotnikowym świetle mogło wymagać od niego szczególnej ostrożności w doborze obiektywów, filtrów czy negatywów o odpowiedniej czułości – zwłaszcza że tamtejsze warunki były mu wcześniej nieznane.

Zbliżał się kwiecień i narastały przeszkody finansowe. Bodo napisał wówczas do Warszawy list:

Sz. P. Profesorze!

Proszę wybaczyć, że nie odpisałem zaraz na pierwszy list, ale wzięliśmy takie tempo, że w dzień nas nie ma w Biskrze, a wieczorem... mea culpa... zapomniałem. Bardzo dziękuję że profesor był łaskaw i rozmawiał z p. Rozenfeldową. Do tej chwili z Algieru pieniędzy nie

otrzymaliśmy. Co do fotosów, to wysłałem wczoraj kilka „egzotycznych” zresztą b. ładne. Jutro mamy zdjęcia potyczki w górach. Wszystko idzie b. ciężko, ale jakoś się przepychamy. Mam nadzieję, że 15 kw. kończymy i zaraz wracamy. Za bigos i porcję lodów całą Saharę daję!!! Mam nadzieję, że Profesor o nas „dba w gazetach” za co dziękujemy i pozostajemy sprażeni lecz pełni otuchy.  
Bewubiacy, E. Bodo (ML, sygn. 1900, t. II, k. 25–26)

Helena Rozenfeldowa, której B.W.B. zapewniało wyłączne prawa do dystrybuowania swoich filmów na Warszawę, zajmowała się w zamian opłacaniem bieżących kosztów ekipy, prawdopodobnie z dyskonta weksla wystawionego przez współpracujący ze spółką zeroekran Majestic – w nim miała się odbyć premiera filmu, podobnie jak kilka miesięcy wcześniej *Bezimiennych bohaterów*. Pojawiły się problemy z płynnością finansową. Niekorzystną sytuację bardziej szczegółowo opisuje Michał Waszyński, który dopisał się do listu Bodo:

Drogi Panie Profesorze!  
[Wsio idiot charaszo! – grażdanką] (Stukam w drzewo.)  
Fotosy wysłały p. Rozenfeldowej, bardzo proszę p. Profesora skomunikować się z nią gdyż z powodów oszczędności nie robimy dużo odbitek. Chcemy już do domu! Zaczęliśmy już z wojskiem, wszystko poza nimi odwaliliśmy. Pogoda fajna! Do zobaczenia się  
oddany M. Waszyński (ML, sygn. 1900, t. II, k. 25–26)

W obu wypowiedziach ujawnia się frustracja wynikająca z nieprzewidzianych przeszkód. Najtrudniejsze sceny – defiladę i pustynną bitwę z udziałem wojska, czyli, mówiąc słowami Bodo, tak zwane kobyły – ekipa zostawiła sobie na sam koniec, w nadziei, że inercja organizacyjna ekipy nie przedłuży ich pobytu. W kwietniu pogoda wychodziła już bowiem z zimowej łagodności, dając się zespołowi poważnie we znaki. Temperatury przekraczały czterdzieści stopni.

W zaadresowanym do Ossendowskiego radiotelegramie z 21 kwietnia 1932 roku Eugeniusz Bodo lakonicznie zakomunikował: „ZDJĘCIA SKONCZONE DZIS WYJEZDZAMY BODO” (ML, sygn. 1900, t. II, k. 27).

Wedle relacji Waszyńskiego, w drodze powrotnej, w Paryżu, sprzedali film „na pniu” pewnemu kantorowi wynajmu („Kino” 1932, nr 26: 7). W paryskim tygodniku „Hebdo-film” można przeczytać, że ów kantor nazywał się „Les Films P.A.D.” („Hebdo-film” 10 III 1934: 13). Ponieważ firma nie była zainteresowana kupnem kopii z napisami francuskimi, jedyne rozwiązanie stanowił dubbing. Waszyński był jego wielkim zwolennikiem. Miał już zresztą doświadczenie przynajmniej od czasu swojego *part-talkie* pod tytułem *Niebezpieczny romans* (1930), który grano we Francji w zdubbingowanej wersji zatytułowanej *La Piège* („Hebdo-film” 13 V 1933: 12). Po powrocie do kraju francuskojęzyczną wersję prawdopodobnie zrealizowano przy współpracy Towarzystwa Eksploatacji Aparatur Dźwiękowych – tak można wywnioskować z reklamy przedsiębiorstwa w „Kalendarzu Wiadomości Filmowych”; ono bodaj jako jedyne posiadało w owym czasie aparaturę dubbingową („Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1933: 233).

## Bodo z brodą

Na tle reklamy innych polskich filmów akcja promocyjna *Głosu pustyni* wypadła jako szeroko zakrojona i dość intensywna. Wysiłki te przyćmiły zresztą działania propagujące poprzedni film B.W.B., *Bezimiennych bohaterów*.

Wspominałem już o retoryce prawdziwości w kontekście wypowiedzi Waszyńskiego o tym „jak naprawdę” wyglądają warunki życia francuskich legionistów. Podobną funkcję przydawania realizmu miała pełnić prawdziwa broda Bodo. Retoryka realizmu uderza zresztą w przytoczonej wypowiedzi Waszyńskiego, który z pozycji zgodności z potocznie pojmowaną rzeczywistością krytykuje stereotypowe rozwiązania dramaturgiczne niektórych filmów. Jeszcze w 1931 roku Bodo na łamach branżowego tygodnika „Kino dla Wszystkich” mówił: „Wieś arabska, egzotyczne życie tego narodu wschodniego, jego zwyczaje i tradycje, folklor arabski, oryginalne piosenki arabskie – to nas interesuje przede wszystkim” („Kino dla Wszystkich” 1931 nr 39: 3).

W wywiadzie dla czasopisma „Świat” Ossendowski roztaczał wizję scen o wartości niemal etnograficznej: „po raz pierwszy udało się zafiksować okiem obiektywu sceny z życia Arabów dotąd nie widziane na ekranie. Na przykład wewnątrz «Café Maure», gdzie występują tancerki Ouled Nail z plemienia, którego córki uprawiają zawodowo taniec i miłość do wynajęcia” („Świat” 1932 nr 16: 16). w tonie modernistycznego uniesienia oceniał starania ekipy jako „wysiłki mające podnieść film polski o jeden szczebel wyżej – ku doskonałości” („Świat” 1932 nr 16: 16).

W umowie na napisanie scenariusza między B.W.B. a Ossendowskim jako jeden z warunków wyszczególniono „przyjąć obligo podania do wiadomości publicznej za pomocą korespondencji z Afryki – całokształtu naszej imprezy” (ML, sygn. 1900, t. XVIII, k. 6). Również w przytoczonym już liście do Warszawy Bodo zwracał na to uwagę, przypominając Ossendowskiemu, żeby „dbał o nich w gazetach”. Znow widzimy, że B.W.B. znało dobrze wpływ, jaki na powodzenie filmu wywiera reklama. Działano dwojako: strategię jawne służyły podtrzymaniu uwagi czytelników na przestrzeni wielu numerów – były to głównie wywiady z realizatorami, fotosy na okładkach oraz listy z rewelacjami z planu zdjęciowego; strategię niejawną służyły budowaniu oczekiwań odbiorców, zaszczyślały w nich obraz osoby (gwiazdy), nastroju, miejsca, zanim zaprezentowano właściwy komunikat.

W tygodniku „Kino” B.W.B. wykupiło w roku 1932 aż osiem okładek, w tym trzy przednie i pięć tylnych. Prezentowały one głównie fotosy gwiazd w kostiumach z filmu, ale również w strojach codziennych. Na łamach „Kina” pojawiały się także często wywiady, fotosy i inne materiały tekstowe. W tygodniu po premierze jedna ze stron była w całości zadrukowana afiszem reklamowym filmu, z fotomontażem fotosów i adnotacją o premierze w kinie Majestic („Kino” 1932 nr 40: 6). Na taki ruch pozwalały sobie jedynie duże przedstawicielstwa amerykańskich firm, jak Universal, i do tego w reklamach największych przebojów ze swojej oferty. Fotosy i wywiady pojawiały się też w nieco mniejszym natężeniu w „Kinie dla Wszystkich”.

W „Kinie” przeprowadzono intrygującą akcję o charakterze niejawnym. Możemy domniemywać, że skupianie uwagi przez redakcję na Norze Ney w drugiej połowie 1931 roku nie było przypadkowe. Przedstawiano ją na przykład na całostronicowym zdjęciu, ubraną w biały jedwab, pozującą na egzotycznych dywanach („Kino” 1931 nr 40: 4). Celem takiego zabiegu było



Ilustracja 3. Okładka nut do piosenki *Zapuszczam brodę*, wyd. I. Rzepeckiego



Ilustracja 4. Okładka nut do piosenki *Małenka Jenny*, wyd. F. Grąbczeskiego

prawdopodobnie zogniskowanie uwagi odbiorców na Ney i skojarzenie jej z kontekstem egzotyki. Następnie w listopadzie ogłoszono enigmatycznie, że w obsadzie filmu afrykańskiego znajdzie się „jedna z najpopularniejszych «gwiazd» kobiecych, której nazwisko trzymane jest na razie w tajemnicy” („Kino” 1931 nr 45: 2). Działanie to było obliczone na budowanie trwałego zainteresowania odbiorców, a przy tym miało sprawiać wrażenie integralnego elementu czasopisma, a nie reklamy.

Interesująca wydaje się strategia przyjęta w komunikacji z gruziądzkim pismem „Świat Filmu”, które (mimo względnej efemeryczności) w zasadzie z numeru na numer drukowało kolejne wywiady z gwiazdami filmu. Niektóre z publikowanych tam tekstów wyglądały wręcz jak przedruki komunikatów prasowych przygotowanych przez biura wynajmu, co można na przykład odczytać z retoryki życiorysu Marii Bogdy: „następnie przystępuje do spółki B.W.B., gdzie gra w jednym z najlepszych filmów polskich, w *Bezimiennych bohaterach* wraz z Eugeniuszem Bodo i Adamem Brodziszem” („Świat Filmu” 1933 nr 4). Żadnemu innemu polskiemu filmowi nie poświęcono w „Świecie Filmu” tyle uwagi. Mogło to mieć związek z planowaną dystrybucją filmu na kina pozawarszawskie – w styczniu 1933 roku film krążył po mniejszych miastach Polski.

Gdy ekipa była jeszcze w Algierii, Ossendowski zadbał o rozgłos filmu, komunikując się ze społeczno-kulturalnym czasopiśmem „Świat”. Dzięki niemu zdjęcia z realizacji znalazły się na okładce, a w numerze opublikowano dwustronicowy wywiad opatrzoney fotosami („Świat” 1932 nr 16). Nieco później, w czerwcu, na łamach poczytnego „Światowida” również znalazł się artykuł poświęcony filmowi („Światowid” 1932 nr 19: 9). Intrygująca zdaje się przypadkowa wszechobecność tematów kolonialnych w obu magazynach, i to zwłaszcza w okresie realizacji filmu. „Światowid” na przykład drukował serię reportażowych korespondencji swoich reporterów z Libii i Tunezji. To wszystko świadczy o tym, jak zbliżone do siebie idee były powielane w jednym czasie przez mikrokosmos prasowy, a także jak zręcznie Ossendowski wraz z ekipą B.W.B. wykorzystywali pomyslną koniunkturę na egzotyczne tematy. Po powrocie do kraju Bodo zawarł układ z dziennikiem „Dobry Wieczór” – począwszy od 18 lipca codziennie drukowane miały być fragmenty jego „pamiętnika” z wyprawy do Algierii. Niektóre przedrukowało też „Kino”.

Promocja filmu za pośrednictwem rewii i muzyki rozpoczęła się jeszcze przed przystąpieniem do zdjęć. Bodo wzbudził ogromne zainteresowanie brodą, którą zapuszczał do filmu. Jako aktor pojawiał się on na scenach Morskiego

Ilustracja 5. Etykieta piosenki *Małenka Jenny*, wyd. Syrena-Electro (wariant 1, wyk. M. Fogg)



Ilustracja 6. Etykieta piosenki *Małenka Jenny*, wyd. Syrena-Electro (wariant 2, wyk. Chór Dana)



Oka, Wesołego Oka, Hollywood i Bandy. Z perspektywy promowania *Głosu pustyni* najważniejszy był jego występ w rewii *Rumba Rumba* teatru Wesołe Oko. Skapitalizowano w nim zainteresowanie, jakie budził jego zarost. Bodo zaśpiewał w rewii piosenkę *Zapuszczam brodę* napisaną przez Brzechwę i skomponowaną przez Katuszka:

Wprowadzam modę i sam w niej wiodę prym,  
I przed narodem noszę swoją brodę.  
Trochę mi wstyd, że człowiek zbrzydł,  
Lecz pięścić nie mam kogo, więc włosy rosnać mogą.  
(Wolański, 2012: 157)

Piosenka zdobyła popularność – do tego stopnia, że Columbia wydała taneczną wersję refrenową śpiewaną przez Emeryka Młynarskiego (*Zapuszczam brodę*, Staremelodie.pl). Natychmiast pojawiły się też nuty miniaturowe wydawnictwa Rzepeckiego.

W wydanym zeszycie nut do *Zapuszczam brodę* widać pewne ubóstwo formalne – na okładce znajduje się tylko zdjęcie Bodo i informacja, skąd pochodzi piosenka. Kolejne wydania nutowe i płytowe, tym razem związane bezpośrednio z filmem, pojawiły się dopiero po premierze we wrześniu 1932 roku. Nakładem wydawnictwa F. Grąbczewskiego wydano nuty do piosenki *Maleńka Jenny*, którą w filmie śpiewał Witold Conti. Te są bogatsze niż nuty Rzepeckiego, a okładka przedstawia fotomontaż fotosów z filmu – widać na nich najważniejszych aktorów. Można więc uznać, że jest to dość konserwatywna strategia przyciągania uwagi konsumenta. Okładka sprawia wrażenie bogatej, choć nie jest kolorowa jak wydania Gebethnera i Wolffa.

Na płytach piosenkę tę wydano w sześciu różnych wersjach. Syrena Electro sama wyprodukowała cztery wykonania: Bodo<sup>3</sup>, chóru Dana, solowe Mieczysława Fogga oraz wersję refrenową Adama Astona i orkiestry tanecznej pod dyktando Henryka Warsa (Spudych, korespondencja). Co ciekawe, Columbia również wydała tę piosenkę w wykonaniu Astona. Ostatni wariant wyprodukowała z kolei polska wytwórnia Lonora-Electro, śpiewał w nim Tadeusz Faliszewski (Spudych, korespondencja).

Liczba wydań świadczy o popularności, jaką zdobyła piosenka. O ile w wypadku *Zapuszczam brodę* wydanie było tylko jedno, o tyle *Maleńka Jenny* wzbudziła już dość duże zainteresowanie, jak większość piosenek filmowych. Zarówno płyty, jak i nuty funkcjonowały więc w obiegu wzajemnej promocji, w którym każdy element odsyłał do innego, skojarzonego z nim w relacjach treściowej konwergencji.

## Epilog

W drugiej połowie 1932 roku spółka B.W.B. się rozpadła. Trudno dziś ustalić przyczyny jej rozwiązania. Pogłoski o nowym filmie urwały się zaraz po premierze *Głosu pustyni*. W oficjalnym komunikacie Eugeniusza Bodo czytamy, że wytwórni wygasł kontrakt i wspólnicy musieli zawrzeć nowy na odmiennych warunkach („Kino” 1932 nr 52: 2). Wydaje się to jednak wątpliwe, gdyż Waszyński twierdził wcześniej, jakoby umowę zawarł na

<sup>3</sup> Zdaniem Wolańskiego wydano wykonanie Bodo na płycie, choć nie znalazłem na to bezpośrednich dowodów (Wolański, 2012: 252).

dwa lata. Wiadomo również, że w razie faktycznej niewypłacalności i tak nie ogłosiłby tego Bodo w wywiadzie dla „Kina” – oznaczałoby to utratę wiarygodności. Zdaniem biografy Bodo, Ryszarda Wolańskiego, skutek finansowy przedsięwzięć B.W.B. okazał się fatalny (Wolański, 2012: 172); Zajiček uważa z kolei, że spółka była dochodowa, a powód jej rozwiązania był osobisty: „[w] branży mówiono, że zniecierpliwiły go [Bodo] występy w towarzystwie tego samego aktora, także amanta, któremu jako współnikowi nie mógł odmówić gry” (Wolański, 2012: 265). Sprawdzając ogłoszenia kina Majestic w „Kurierze Warszawskim”, doszedłem do wniosku, że *Głos pustyni* grano przez trzydzieści pięć dni, od 29 września do 2 listopada 1932 roku – równo pięć tygodni. Jest to wynik względnie dobry. Biorąc jednak pod uwagę astronomiczne wydatki na promocję, przybliżony koszt samego pobytu w Algierii (siedemdziesiąt tysięcy złotych<sup>4</sup>), koszt utrzymania ekipy, opłacenia statystów, zakupu negatywów – mało prawdopodobne, żeby trzydzieści pięć dni z jednego zeroekranu umożliwiło spłatę takiej sumy. Gdy zestawimy to z wyliczeniami Zajička (Wolański, 2012: 296), okazuje się, że koszt produkcji filmu mógł przekraczać dwieście tysięcy złotych. Nawet Armatys podaje, że aby liczyć na sukces krajowy, film powinien utrzymywać się w premierowym kinie przynajmniej przez dwa miesiące (Armatys, 1988: 19). Plahta jest więc również prawdopodobnym wyjaśnieniem sytuacji, co zatargi osobiste.

W grudniu 1932 roku powstała wytwórnia Urania-Film, którą Bodo nazwał tak na cześć dawnego łódzkiego kinoteatru swojego ojca. Tym razem właścicielem był on sam, bez współników, choć nadal reżyserował Waszyński. Urania zachowała pewną łączność z B.W.B., na przykład zatrzymała prawa do zagranicznej eksploatacji *Bezimiennych bohaterów* i *Głosu pustyni* („Świat Filmu” 1934 nr 1). Bodo przyjął jednak zupełnie inną strategię produkcyjną, jeśli chodzi o gatunki: produkował głównie komedie muzyczne, w których sam grał główne role i śpiewał.

Dorobek B.W.B. był wieloaspektowy i niemożliwe byłoby sklasyfikowanie go w ciasnych ramach sztuki filmowej. Bewubiacy nieustannie komunikowali się ze swoją widownią poprzez czasopisma. Relację tę podtrzymywali (i skutecznie kapitalizowali), wydając i zeszyty z nutami – dziś nazwalibyśmy tę strategię merchandisingiem. Filmy na poziomie formalnym były ściśle od tych strategii zależne, gdyż udział autorów i wykonawców piosenek był właściwie kluczowy dla przyszłego sukcesu kinowego. Podobnie wyglądało to z gwiazdami rewii, bo to one nadawały tej maszynie siłę nośną i pęd. Kinematografia polska była więc częścią złożonego układu, którego poszczególne elementy nie mogły bez siebie nawzajem egzystować.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Armatys B., Armatys L., Stradomski W. (1988). *Historia filmu polskiego, Tom II: 1930–1939*. Warszawa.
- Korczarowska-Różycka N. (2015). Nie ma Polski bez Sahary! „Kolonialne” filmy Michała Waszyńskiego. „Kwartalnik Filmowy”, 92.
- Michałowski W. (2004). *Wielkie safari Antoniego O.* Warszawa.
- Michałowski W. (2015). *Ossendowski. Podróż przez życie*. Warszawa.
- Ossendowski F.A. (1926). *Pod smaganiem samumu*. Poznań.

<sup>4</sup> Mowa o kosztach rzędu dwustu tysięcy franków („Kino” 1931 nr 46: 3), co w przybliżeniu daje około siedemdziesiąt tysięcy ówczesnych złotych (na podstawie kalkulatora: <http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>).

- Scranton P., Davidson J. (2006). *The Business of Tourism: Place, Faith, and History*. Philadelphia.
- Starcki L. (1998). *Niedokończona wspomnienia*, [w:] Zawisliński S. (red.) *Starcki. Droga do Oskara*. Warszawa.
- Terlecki O. (1985). *Z dziejów II Rzeczypospolitej* Warszawa.
- Wolański R. (2012). Eugeniusz Bodo. „Już taki jestem zimny drań”. Poznań.
- Zajicek E. (2015). *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*. Tom I: *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*. Łódź.

## FILMOGRAFIA:

*Głos pustyni*, reż. Michał Waszyński, Polska 1932. Kopia emitowana przez telewizję Kino Polska.

## ŹRÓDŁA:

- Muzeum Literatury w Warszawie [ML], Korespondencja Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego, sygn. 1900.
- Korespondencja autora z kolekcjonerem Krzysztofem Spudychem (2016), materiał nieopublikowany.
- Piosenka *Zapuszczam brodę* w serwisie Staremelodie.pl, dyskusja kolekcjonerów, [http://staremelodie.pl/piosenka/2193/Zapuszczam\\_brode](http://staremelodie.pl/piosenka/2193/Zapuszczam_brode) (15.02.2017).
- Program filmowy *Bezimiennych bohaterów*, B.W.B., styczeń 1932.
- Bulletin Meteorologique de l'Algerie*, Styczeń–Lipiec 1932. NOAA Central Library, [https://www.lib.noaa.gov/collections/foreign\\_climate\\_data\\_pages/foreign\\_climate\\_data\\_algeria.html](https://www.lib.noaa.gov/collections/foreign_climate_data_pages/foreign_climate_data_algeria.html) (15.02.2017).

## PRASA PRZEDWOJENNA:

- „Dobry wieczór”, numery z roku 1932.
- „Film”, numery z lat 1930–1931.
- „Hebdo-film”, numery z roku 1934.
- „Kalendarz Wiadomości Filmowych”, numery z roku 1933.
- „Kino dla Wszystkich”, numery z lat 1931–1932.
- „Kino”, numery z lat 1931–1932.
- „Kurier Warszawski”, numery z roku 1932.
- „Świat Filmu”, Grudziądz.
- „Świat Filmu” 1934 nr 1.
- „Świat” 1932 nr 16.
- „Światowid” 1932 nr II, s. 4.

## ILUSTRACJE (patrz pliki oraz podgląd; podpisy poniżej)

- Ilustracja 1 - Zdjęcie promocyjne przesłane z Biskiry redakcjom polskich czasopism. Od lewej: (1) Eugeniusz Bodo, (2) Michał Waszyński, (3) Adam Brodzisz (Narodowe Archiwum Cyfrowe)
- Ilustracja 2 - Anons *Głosu pustyni* w „Kurierze Warszawskim” (29 IX 1932)
- Ilustracja 3 - Okładka nut do piosenki *Zapuszczam brodę*, wyd. I. Rzepeckiego
- Ilustracja 4 - Okładka nut do piosenki *Maleńka Jenny*, wyd. F. Grąbczeskiego
- Ilustracja 5 - Etykieta piosenki *Maleńka Jenny*, wyd. Syrena-Electro (wariant 1, wyk. M. Fogg)
- Ilustracja 6 - Etykieta piosenki *Maleńka Jenny*, wyd. Syrena-Electro (wariant 2, wyk. Chór Dana)