

Halberda, Marek

Polska prasa filmowa do 1939 roku

Kwartalnik Historii Prasy Polskiej 28/4, 23-32

1989

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.

MAREK HALBERDA (Kraków)

POLSKA PRASA FILMOWA DO 1939 ROKU

Przed 1939 r. na ziemiach polskich ukazywało się blisko sto czasopism poświęconych w całości lub częściowo problematyce filmowej. Były to w większości wydawnicze efemerydy upadające po ukazaniu się kilku numerów; tylko nielicznym udało się utrzymać na rynku przez dłuższy czas. Sytuacja taka była wynikiem niestabilizowanych podstaw ekonomicznych wydawnictw i wynikającej z nikłego zapotrzebowania społecznego szczupłości rynku, który umożliwiał jednoczesną egzystencję najwyżej 2—4 tytułom. Prasa filmowa nie mogła się przeważnie poszczycić wysokim poziomem redakcyjnym i merytorycznym, gdyż większość wybitnych dziennikarzy tej specjalności zamieszczała swe teksty w dziennikach i periodykach społeczno-kulturalnych, które też preferowali zainteresowani kinem czytelnicy.

Na pomysł wydawania czasopisma filmowego jako pierwszy z Polaków wpadł jeden z pionierów kinematografii Bolesław Matuszewski, nadworny fotograf dworu w Petersburgu, autor nowatorskich publikacji o perspektywach rozwoju kina i możliwościach filmu naukowego, który poddał myśl założenia periodyku „Chronofotografia i Jej Zastosowanie”. Jak pisze historyk kina Władysław Jewsiewicki, miały się w nim znaleźć następujące działy: 1) Przekazywanie ruchu, 2) Projekcja ożywionej fotografii, 3) Opis aparatów projekcyjnych różnych typów¹. Pomysł ten został zrealizowany po latach bez udziału Matuszewskiego i w rezultacie pierwsze czasopisma filmowe pojawiły się na ziemiach polskich w latach poprzedzających wybuch wojny światowej.

Wydaje się, że wzorem dla nich były bujnie rozwijające się wtedy wydawnictwa niemieckie i wiedeńskie. Lata 1911—1913 to czas szerokiej dyskusji na temat przyszłości kina, jego statusu ontologicznego, związków z innymi dziedzinami sztuki, wreszcie wpływów, jakie wywierało na widzów, szczególnie młodych. Odpowiedzi na te i inne pytania znaleźć można było właśnie na łamach powstających licznie czasopism poświęconych X Muziej.

¹ W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*, Łódź 1966, s. 14.

W roku 1913 wydano we Lwowie dwa numery „Sceny i Ekranu” — organu wytwórni filmowej „Leopolia” braci Krogulskich. Głównym, jak się zdaje, zadaniem pisma było reklamowanie realizowanego właśnie filmu *Kościuszko pod Racławicami*, jakkolwiek poza bogato ilustrowanymi reportażami z planu zdjęciowego zamieszczono w nim również kilka artykułów, m.in. Stanisława Wasylewskiego i Adama Zagórskiego, poświęconych przyszłości kinematografu i związkom nowej sztuki z teatrem². W następnych latach ukazywało się we Lwowie „Kino”, o którym jednak nie ma bliższych danych. W Warszawie, po nieudanych próbach wydawania dodatków filmowych do tygodników popularnych, przez kilka miesięcy 1914 r. wychodziło pismo „Kino-Teatr i Sport”. Problematykę filmową poruszano też w wydawanym po polsku, rosyjsku i niemiecku przez Ernesta Vitello, słynnego aeronautę, dwutygodniku „Organ”; poświęcony różnym dziedzinom rozrywki: „teatrowi, kabaretowi, teatrowi variétés, cyrkowi i kinematografowi”, ukazywał się on w latach 1909—1914³. W. Jewsiewicki sugeruje, że wspomniane inicjatywy wydawnicze były reakcją na zaznaczającą się coraz wyraźniej niechęć sfer artystycznych i literackich wobec kina. Zjawisko to występowało szczególnie wyraźnie w Galicji i Kongresówce⁴. Jednak znaczna część przedwojennej dyskusji o filmie toczyła się na łamach prasy literackiej i kulturalnej⁵.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, mimo kłopotów wynikających ze zniszczeń w przemyśle poligraficznym i braku papieru, daje się zaobserwować znaczne ożywienie na rynku prasowym, czego rezultatem było pojawienie się w latach 1919—1923 dużej liczby czasopism filmowych. Przykładowo, w sezonie 1919/1920 jednocześnie ukazywały się: poznański „Kinematograf Polski”, „Krakowski Przegląd Teatralny i Filmowy” i redagowany przez Franciszka Pika-Mirandolę „Ekran”, z końcem roku przeniesiony z Krakowa do Warszawy. Wydawcą był właściciel krakowskiego kina „Uciecha” Tadeusz Bukowiecki, a redakcji udało się zgromadzić grono wartościowych współpracowników: Jana St. Bystronia, Karola Irzykowskiego, Witolda Noskowskiego i Henryka Uziembłę. Szczególną troskę przejawiało pismo o rozwój wytwórczości krajowej, a największe zasługi miało w propagowaniu zastosowań filmu w szkolnictwie, co jednak nie przyniosło spodziewanych rezultatów praktycznych⁶. Podobne cele przyświecały redakcji założonego w Katowicach

² Np. artykuł redakcyjny, „Scena i Ekran”, 1913, nr 1, s. 1; S. Wasylewski, *Patrząc na film*, tamże, nr 2, s. 26. A. Zagórski, *Przyszłość kinematografu*, tamże, nr 1, s. 9.

³ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Warszawa 1966, s. 52.

⁴ W. Jewsiewicki, *Uwagi o polskim filmie. Wypisy źródłowe*, Łódź 1955 (mpis powiel.).

⁵ Zob. np. W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *op. cit.*, s. 82—97; J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław 1974, s. 23—56.

⁶ Z. Wyszyński, *Filmowy Kraków*, Kraków 1977, s. 93—95.

w kwietniu 1919 r., a od drugiego numeru wychodzącego w Poznaniu „Kinematografu Polskiego”; w deklaracji programowej można było przeczytać: „Celem naszym jest rozwój kinematografii polskiej, a zadaniem straż, by ten rozwój był przejawem społecznie pożytecznym i kulturalnie dodatnim”⁷. Czasopismo wyróżniało się też prowadzeniem żywej akcji w sprawie likwidacji napisów niemieckich na filmach i ograniczenia napływu tandetnych obrazów niemieckich na ziemię polskie. W tym czasie w Warszawie wychodziły: „Kino”, „Film” (pod redakcją Leona Bruna, jednego z wybitniejszych dziennikarzy filmowych, który niebawem powołał do życia kolejny tygodnik — „Filmie”), wreszcie miesięcznik „Kinema”. Ten ostatni, założony przez rosyjskiego reżysera Rino Lupo i Helenę Olszewską (później redaktorami byli Jan Baumritter i Zdzisław Wójtowicz), należał początkowo do wydawnictw reprezentujących licznie wtedy powstające szkoły filmowe, ale na jego łamach opublikowano wiele wartościowych artykułów teoretycznych. W latach późniejszych ukazywały się też „Express Teatralny i Filmowy” reżysera Henryka Bigosza⁸, „Ekran i Scena” Tadeusza Kończycza (właśc. Alfreda Grota-Bęczkowskiego), doświadczonego dziennikarza i literata, wieloletniego sekretarza redakcji „Kurierza Warszawskiego”, oraz szereg innych.

Większość z wymienionych tytułów pozostawała w ścisłej zależności od przemysłu filmowego, jako że podstawą egzystencji wydawnictw były ogłoszenia biur wynajmu i wytwórni. Z tego też powodu szybko kończyły się ambicje nielicznych redaktorów stawiających sobie za cel kształtowanie oblicza artystycznego polskiego kina poprzez rzetelną krytykę jego dokonań (przykładem mogą być losy wspomnianych wyżej „Ekranu” i „Filmu”, które upadły, pozbawione wpływów z ogłoszeń), a rosnąca zależność od branży uwidoczniła się w drastycznym obniżeniu poziomu publikacji, zastępowanych stopniowo przez różne materiały reklamowe. Z panującej sytuacji zdawali sobie sprawę sami dziennikarze. Oto charakterystyka „fachowej” prasy zamieszczona w „Ekranie”: „Smutnym objawem jest sama nasza fachowa prasa. Jakże ona nikła! A mimo to nawet te organy, które rzekomo służą przemysłowi, organy, w których każdy szuka rzeczy konkretnych i opinii jasnych, są widownią harców nie mających żadnej łączności z fachowością. Fantastyczne impresje z obrazów z wierszowanymi wstawkami, odwoływanie się do władz, krzyk o policję, dezawuowanie z kolei tych samych władz wobec czytelników

⁷ Henryk Bigoszt zrealizował w latach dwudziestych kilka stojących na wyjątkowo niskim poziomie obrazów: *Kizia Mizia* (1922), *Atakualpa* — wspólnie z Ignacym Miasteckim, późniejszym wydawcą prasowym (1924), *Wieczna młodość* (1926) i nie rozpowszechniany *Komendant* (1928).

⁸ Zob. M. Hendrykowska, *X Muza w Poznaniu 1896—1939*, „Kino”, 1985, nr 10, s. 21.

oraz cały stek niekonsekwencji — oto nasza fachowa prasa”⁹. Tego rodzaju refleksje autotematyczne były stałym motywem w prasie filmowej. Z biegiem lat nastąpiło jednak znaczące przesunięcie akcentów: głównymi oskarżonymi w podobnych wystąpieniach stali się krytycy i dziennikarze z gazet codziennych, co zapewne miało odwracać uwagę publiczności od niedostatków w pracy redakcji publikujących podobne elaboraty.

W roku 1923 ukazało się pięć numerów redagowanego i wydawanego przez Franciszka Zyndrama-Muchę „Filmu Polskiego”, który na tle innych tytułów wyróżniał się bardzo wysokim poziomem edytorskim oraz widoczną niemal w każdym artykule dbałością o interesy polskiego kina i jego publiczności¹⁰.

W latach dwudziestych, odmiennie niż przed wojną, terenem debaty na temat kształtu artystycznego i przyszłości kina stają się coraz częściej, i to pomimo wspomnianych zastrzeżeń, czasopisma filmowe. W nich to ukazały się wartościowe prace Leona Trystana, Leo Belmonta, Andrzeja Własta i Anatola Sterna, będące próbami określenia specyfiki X Muzy, poświęcone w szczególności zjawiskom fotogenii, ruchu i rytmu w filmie¹¹. Nadal jednak tak wybitni krytycy, jak Antoni Słonimski, Maria Jehanne Wielopolska i Karol Irzykowski, autor opublikowanego w 1924 r. studium *X Muza*, publikowali poza prasą filmową.

Także poza stolicą mnożyły się próby zakładania stałych czasopism filmowych: we Lwowie powstały w roku 1925 „Srebrny Ekran” i „Scena—Film”, w Łodzi w 1925 r. „Ilustrowany Tygodnik Filmowy” pod red. Karola Forda i A. Grabowskiego i w 1927 „Nasz Film” W. Jaczewskiego oraz „Studio” (później „Ilustrowane Studio”) Henryka Oppenheimera, w Krakowie w 1928 „Ki-Te-Ra” Juliusza Witkowera (ps. Juliusz Wit), w 1929 „Scena i Film” i w 1930 „Rewia Filmowa”, w Poznaniu w 1926 „Rewia” i „Muza”, w 1928 „Świat Filmowy” — żadne jednak z nich nie przetrwało nawet jednego sezonu¹².

Sytuacja prasy filmowej poprawiła się w końcu lat dwudziestych — podniósł się wyraźnie poziom merytoryczny i dziennikarski, ustabilizowała kadra piszących. Wyrazem tych tendencji było utworzenie w 1927 r.

⁹ *Sytuacja obecna przemysłu filmowego*, „Ekran”, 1921, nr 1.

¹⁰ Franciszek Zyndram-Mucha był wcześniej frontowym operatorem, po wojnie właścicielem największej ponoć filmowej biblioteki i jednym z lepiej zapowiadających się reżyserów, autorem *Tajemnic Nalewek* (1921) i *Złodzieja i dziewczynki* (1923). Zob. W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *op. cit.*, s. 169—171.

¹¹ Por. np.: L. Trystan, *Analiza fotogeniczna ruchu*, „Film Polski”, 1923, nr 2—3; tenże, *Kino jako muzyka wzrokowa*, tamże, nr 4—5; tenże *Fotogeniczność*, „Ekran i Scena”, 1923, nr 10—11; L. Belmont, *Psychomimika*, „Kinema”, 1922, nr 22; A. Włast, *Seans milczenia w dramacie filmowym*, „Ekran i Scena”, 1923, nr 22—23.

¹² Zob. K. Ford, *Dzieje prasy filmowej w Polsce*, „Srebrny Ekran”, 1937, nr 6, s. 7.

Klubu Sprawozdawców Filmowych, który jednak nie przejawiał większej aktywności i po niedługim czasie zaprzestał działalności. Podobną nazwę nosił klub powstały w kilka lat później, w którym prowadzono szeroką akcję samokształceniową i organizowano interesujące dyskusje na aktualne tematy¹³.

Innym sygnałem owej normalizacji było powstanie w 1925 r. „Kina dla Wszystkich”, organu Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych pod redakcją Leona Bruna. Obok obrony interesów właścicieli kin (pismo popierało m.in. akcje strajkowe organizowane w związku z nadmiernym obciążeniem podatkowym kinoteatrów), poprzez druk odpowiednich tekstów Brun starał się systematycznie podnosić wiedzę fachową i wrażliwość estetyczną pracowników kinematografii. Wspomniana stabilizacja ograniczała się przy tym do nielicznych, zaakceptowanych przez odbiorców tytułów (z co najmniej 55 wychodzących w latach trzydziestych tylko 9 udało się utrzymać ponad dwa lata)¹⁴, wykształciły się natomiast wyraźne typy i odmiany adresowane do różnych kręgów czytelniczych. Miało na to niewątpliwy wpływ ożywienie gospodarcze w drugiej połowie lat trzydziestych. O ile bezpośrednio po wojnie niezależne czasopisma należały do wyjątków, a dominował typ pisma branżowo-reklamowego, to w drugiej połowie okresu można w oparciu o analizę treści i deklaracje redakcyjne wyróżnić co najmniej trzy rodzaje czasopism¹⁵.

Przede wszystkim ukazywały się periodyki branżowe, wyróżniające się ogromnym (do 90% objętości) — adresowanym głównie do właścicieli kin — działem reklamowym, zawierającym dane o aktualnych i przyszłych zasobach biur wynajmu, dużą liczbą aktualności z życia kinematografii (sprawy związkowe, prawodawstwo) i informacji technicznych; pozostałe 10% miejsca zajmował zwykle dział publicystyki i teorii filmu. Najstarszym z nich było wspomniane „Kino dla Wszystkich” (1925—1939), które jednak zmieniło stopniowo charakter na bardziej masowy (nowy tytuł: „Kino i Rewia dla Wszystkich”), co wiązało się ze zmianami w redakcji, którą w 1934 r. objęli Salomon Jesiotr i B. Seamon-Jeziński,

¹³ W 1932 r. prezesem Klubu był T. Kończyc, jego zastępcami Z. Dromlewiczowa („7 Dni”, „Kurier Poranny”) i S. Jasiński („Rzeczpospolita”), sekretarzem A. Augustynowicz („Świat Filmu”), skarbnikiem S. Heymanowa („Bluszcz”); wśród członków znajdowali się m.in. L. Brun, J. Fryd (właśc. Jankiel Frydman; „Hajnt”, „Kurier Filmowy”), I. Kalinowska-Kopaczkiwiczowa („Robotnik”), M. Łaganowska („Polska Zbrojna”), M. Machwic („Kino—Świat”), T. Miciukiewicz („Wieczór Warszawski”), J. Rosen („Kurier Polski”), A. Stern („Express Poranny”), J. Zilberberg („Der Moment”).

¹⁴ Były to m.in. „Kino dla Wszystkich” (1925—1939), „Kino” (1930—1939), „Przyjaciel Kinematografu” (1930—1938), „Ekran i Scena” (1930—1934?; uwaga: nie mylić z pismem z lat dwudziestych), „Ekran” (1930—1934), „Wiadomości Filmowe” (1933—1939), „Film” (1935—1939), „Srebrny Ekran” (1936—1939).

¹⁵ Zob. W. Witczak, *Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych*, „Kwartalnik Filmowy”, 1962, nr 1—2.

zmieniając szatę graficzną tygodnika z eleganckiego, wydawanego na dobrym papierze magazynu na niedbałą pod względem edytorskim gazetę. Nadal jednak ukazywało się w nim dużo wartościowych publikacji krytycznych. Szczególnie interesujący był cykl dotyczący problemów związanych z wprowadzeniem dźwięku do filmu oraz felietony A. Sterna o krytyce filmowej.

W latach 1933—1939 wychodziły „Wiadomości Filmowe”, dwutygodnik reprezentujący przemysł filmowy, redagowany przez producenta Danny Kadena i doświadczonych dziennikarzy S. Jesiotra i Ignacego Rotsztad-Miasteckiego, współzałożyciela Polskiego Związku Producentów Filmowych. Obok wzorowego pod względem poligraficznym działu reklamowego, resztę numeru zajmowały artykuły na tematy fachowe, porady prawne i techniczne oraz ograniczany z biegiem lat dział publicystyki, zredukowany ostatecznie do półkolumnowego przeglądu pozytywnych recenzji z polskich filmów. Współpracownikami „Wiadomości” byli m.in.: M. J. Wielopolska, prezes Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” Eugeniusz Cękalski, Karol Ford, Julian Sawicki i Krystyna Mikulska, specjalizująca się w wywiadach z polskimi filmowcami.

Najlepszy dział publicystyczny miał ukazujący się co dziesięć dni „Film” (1935—1939) Józefa Reichmana, wyróżniający się nie tylko rozmaitością poruszanych tematów (od czysto technicznych do rozważań o wychowawczej i poznawczej roli kina w społeczeństwie), lecz także stopniem pogłębienia poruszanych zagadnień. Było to wynikiem zapewnienia sobie przez redakcję współpracy najbardziej twórczych publicystów okresu: Stefanii Zahorskiej, Anatola Sterna, Leona Bruna, Adriana Czermińskiego, Zbigniewa Pitery, a także byłych „startowców”: Jerzego Toeplitza, Eugeniusza Cękalskiego i Seweryna Trossa. Szczególnie dużo miejsca poświęcano kinu polskiemu. Pismo zamieściło m.in. szereg ankiet i sondaży na temat możliwości zreformowania branży, w których wzięli także udział filmowcy i scenarzyści; odwagą i poziomem wyróżniały się zwłaszcza liczne publikacje Mieczysława Styczyńskiego z cyklu „Film polski w ogniu krytyki”¹⁶. Zwracał też uwagę rzetelnie prowadzony dział recenzji, które pisali Mieczysław Sztycer, Roman Kornaszewski i Henryk Wiśniewski.

Zbliżone do wymienionych były też „Świat Filmu” (1934—1935) Stanisława Krukowskiego, fachowy kwartalnik poświęcony sprawom organizacyjnym kinematografii, oraz miesięcznik „Aktualności” (1939) Władysława Bończy-Tomaszewskiego, będący próbą stworzenia wolnej try-

¹⁶ M. Styczyński, *Atak generalny* („Film”, 1939, nr 9—10); *Wielkie grzechy scenarzystów. Bankructwo tematyki* (tamże, nr 11); *Reżyser — panna do wszystkiego* (tamże, nr 12); „*U cioci na imieninach*”. *Poziom polskiego aktorstwa filmowego* (tamże, nr 13).

buny służącej porozumieniu pomiędzy branżą a władzami administracyjnymi. Na łamach „Aktualności” zamieszczano m.in. sprawozdania z konferencji prasowych płk. Józefa Relidzyńskiego, naczelnika Centralnego Biura Filmowego przy MSW¹⁷.

Drugą grupę stanowiły popularne magazyny ilustrowane przeznaczone dla szerszych kręgów publiczności, w których reklama zajmowała mniej miejsca i adresowana była do kinomanów, a nie do właścicieli kin. Materiały publicystyczne miały w nich zdecydowanie lżejszy i atrakcyjniejszy charakter, a z form dziennikarskich dominowały felieton, wywiad i reportaż; wiele miejsca zajmowały rubryki aktualności, rozmaite „encyklopedie Hollywoodu”, leksykony filmowe itd.

Najpoczytniejszy i jedyny, który przekroczył umowny próg masowości, osiągając 50 tys. nakładu, był tygodnik „Kino” (1930—1939), wydawany przez koncern „Prasa Polska S. A.”. Jego redaktorem był początkowo znany i zasłużony na polu prasy filmowej L. Brun, którego od 1937 r. zastąpił Teofil B. Syga, w następstwie czego nastąpiło wyraźne obniżenie poziomu pisma. Ocena wkładu „Kina” w rozwój kultury filmowej jest dość trudna. Podawane w lekkiej i przystępnej formie wywiady z gwiazdami, reportaże zagraniczne nadsyłane przez stałych korespondentów: Henry Grüsa, Zygmunta Schindlera i Mary Mayer oraz obiektywne, ale powierzchowne recenzje Bruna, Wandy Kalinowskiej, Haliny Przewoskiej i Leona Bukowieckiego z rzadka tylko sąsiadowały z poważniejszymi studiami J. Toeplitza, K. Forda czy Wincentego Rzymowskiego. Żadne jednak pismo nie dorównało „Kinu” ani pod względem poczytności, ani wysokiego poziomu kulturalnego. Na podkreślenie zasługuje staranna forma edytorska tygodnika, nowoczesne i atrakcyjne łamanie kolumn, stosowanie druku i fotografii wielobarwnych. Był on też jedynym pismem, które rezygnując z zamieszczania ogłoszeń filmowych całkowicie uniezależniło się od branży kinematograficznej.

Pozostałe czasopisma popularne, redagowane bez polotu, dysponujące skromniejszymi możliwościami finansowymi, nie zyskiwały większej popularności. Należał do nich m.in. dwutygodnik „Reporter Filmowy” (1933—1934), redagowany przez byłego reżysera Adama F. Augustynowicza, który starał się o nadanie pismu charakteru profesjonalnego, publikując sporo pisanych przez członków „Startu” artykułów teoretycznych (o montażu w filmie, o fotogeniczności) oraz materiałów z życia kina radzieckiego, traktowanego przez redakcję jako pozytywny wzorzec dla polskiej kinematografii, co nie powinno dziwić, jako że „Start” miał

¹⁷ Płk Józef Relidzyński był oficerem I Brygady; w latach dwudziestych napisał kilka słabych scenariuszy: *Tajemnica przystanku tramwajowego* w reż. Jana Kucharskiego (1922), *Niewolnica miłości* w reż. J. Kucharskiego, Stanisława Szabego i Adama Zagórskiego (1923) i *Tajemnica skrzynki pocztowej* w reż. Aleksandra Reicha (1929).

zdecydowanie lewicowy, o ile nie kryptokomunistyczny charakter. Warto być może w tym miejscu wspomnieć, że założone w 1930 r. Stowarzyszenie „Start” zakładało realizację trzech głównych celów: 1) podnoszenie kultury widza poprzez szeroką akcję propagandową, polegającą na organizowaniu odczytów i dyskusji połączonych z pokazami filmów, oraz podjęcie pracy publicystycznej w prasie, 2) prowadzenie pracy samokształceniowej, 3) realizacja własnych filmów eksperymentalnych. Wydaje się że szczególnie cenny był jego wkład w rozwój piśmiennictwa filmowego¹⁸.

„Srebrny Ekran” (1936—1939) firmowany był nazwiskiem Janusza Markowicza, autora wielu obciążonych państwowotwórczą frazeologią tekstów, usiłującego wpływać na producentów filmowych poprzez nakłanianie ich do propagowania imperialnej wizji Polski. Redagowane przy udziale licznych współpracowników (K. Ford, L. Brun, A. Czermiński, Jerzy Bossak), pismo nie prezentowało się zbyt atrakcyjnie. Podobny charakter i zbliżony zestaw nazwisk miały wydawane przez S. Jesiotra dwutygodnik „Świat Filmu” (1935) i miesięcznik I. Rotształ-Miastecckiego „X Muza” (1937—1938). Obok nich ukazywały się jeszcze „Ekran i Scena” (1930—1933), „Sztuka Filmowa” (1932), „Kino—Świat” Michała Machwica (1935) i „Ekran” (1935—1936).

Na koniec należy wspomnieć o czasopismach reklamowo-sensacyjnych. Istniało kilka wydawnictw będących ekspozyturami działających w kraju biur wynajmu filmów. Biuletyny te, zawierające obficie ilustrowane reklamy filmów i sprzętu kinowego, to m.in. „Przyjaciel Kinematografu” (1930—1938) wytwórni amerykańskiej Universal, „Nowiny Filmowe” (1930—1932?) Warszawskiej Kinematograficznej S. A. (filii berlińskiej UFA), „Doradca Filmowy” (1935—1937) Paramountu i „Nowinki Foxa” (1938). Zbliżone do nich były drukowane przez bogatszych właścicieli kin miesięczne programy osiągające niekiedy spore nakłady (np. ukazujący się w liczbie jednego tys. egz. biuletyn poznańskiego kina „Słońce” z lat 1928—1931). Obok tego wychodziło wiele efemerycznych, drukowanych w gazetowym formacie na lichym papierze tygodników, nastawionych wyłącznie na dostarczanie sensacji i epatowanie czytelników skandalizu-

¹⁸ Oto skrócona lista ważniejszych czasopism, z którymi współpracowali „startowcy”: „Czas” (S. Ostrzycki, S. Tross), „Dekada Akademicka” (T. Braude, E. Cękałski, K. Haltrecht, R. Kiersnowski, S. Tross), „Ekran” (J. Bossak), „Express Poranny” (W. Brun), „Epoka” (E. Cękałski, J. Szepecht), „Fala” (T. Kowalski), „Film” (J. Bossak, E. Cękałski, S. Heymanowa, S. Ostrzycki, M. Szytcer, J. Toeplitz i in.), „Gazeta Artystów” (M. Gurewicz), „Głos Stolicy” (E. Cękałski, J. Gietling, J. Toeplitz), „Kino” (W. Brun, E. Cękałski, J. Toeplitz, S. Heymanowa), „Kino dla Wszystkich” (S. Heymanowa, J. Toeplitz), „Kurier Polski” (J. Toeplitz), „Kurier Popularny” (J. Bossak), „Nowe Pismo” (A. Minorski), „Reporter Filmowy” (T. Braude, E. Cękałski, K. Lukrec, A. Nasielski, S. Ostrzycki, J. Toeplitz, M. Żukowska), „Srebrny Ekran” (J. Bossak, T. Naruszewicz, D. Migot, K. Lukrec, S. Tross), „Sztuka Filmowa” (J. Toeplitz), „Sygnały” (J. Bossak, J. Toeplitz), „Sztuka i Film” (J. Bossak), „Świat” (J. Toeplitz), „Świat Filmu” (S. Ostrzycki).

jącymi informacjami z życia popularnych osobistości kina. Mieściły się w ten grupie liczne — wychodzące w Warszawie, Krakowie, Łodzi i Radomiu — „Expressy” i „Kuriery”, a także łódzkie tygodniki: „Informator Filmowo-Teatralny” (1930—1933) Wacława Malczewskiego czy „Przegląd Teatralny i Filmowy” (1930—1933) Leopolda Brodzińskiego. Zamiast zapowiadanych w tytułach informacji o różnych dziedzinach kultury i sztuki, w rzeczywistości przyniosły one wyłącznie plotki i niedyskrecje z życia (głównie erotycznego) ludzi związanych z kinematografią, podawane w dodatku w niedbałej formie językowej, przypominającej najgorsze wzory prasy brukowej. Tak rozumiana „atrakcyjność” miała zapewne stanowić argument przetargowy w pertraktacjach z firmami dystrybucyjnymi o inseraty i ogłoszenia. Częste bankructwa właścicieli i zmiany nazw pism świadczyły o tym, że przemysł obdarzał zaufaniem raczej solidne wydawnictwa w rodzaju „Filmu” i „Wiadomości”.

Jeszcze inną metodę zaskarbiania sobie względów czytelników stosowali wydawcy deklarujący się jako gorliwi obrońcy interesów widzów kinowych przed zachłannością kupców z branży, jak Seweryn Lusztig i Henryk Łukasiak z „Tygodnika Aktualności” (1937—1939) oraz Wacław Malczewski i Włodzimierz Stykowski z tygodnika „IKS” (1933—1934).

Niektóre z czasopism usiłowały wejść na rynek łudząc czytelników możliwościami zrobienia kariery filmowej, ogłaszając rozmaite konkursy, pośrednicząc w angażowaniu statystów czy reklamując popularne w latach kryzysu szkoły filmowe. Wydawcy ich często balansowali na granicy legalności, narażając się, jak w przypadku krakowskiej „Rewii Filmowej” (1930) związanej z wytwórnią Em-Pe-Film Niny Niovilli, na sankcje prokuratorskie. Podobny charakter miały też warszawski miesięcznik „Do kina” (1932) i „Krakowskie Wiadomości Filmowe” (1933).

Ukazywało się też kilka czasopism „szantażowych”, np. lwowski „Przegląd Filmowy, Teatralny i Radiowy” (1930—1939?) Władysława Leedigera i warszawska „Prawda o Filmie” (1937—1938), o których nieuczciwych działaniach donosiła prasa branżowa. Zupełnie marginesowym zjawiskiem był wychodzący w Poznaniu miesięcznik „Film—Romans”, zamieszczający nowele oparte na scenariuszach popularnych filmów fabularnych.

Trudno o jednoznaczną ocenę zawartości czasopism filmowych. Z uwagi na ich koniunkturalność i politykę redakcyjną polegającą na pogoni za czytelnikiem oraz dążności do zapewnienia sobie poparcia zarówno władz, jak i branży filmowej, nie można w większości przypadków mówić o istnieniu linii programowej poszczególnych pism. Mimo zróżnicowanego i niezbyt wysokiego poziomu publikacji, mimo nastawienia raczej na reklamę niż krytykę, w prasie filmowej ukazało się wiele cennych tekstów zarówno z dziedziny teorii filmu, techniki, prawa itp., jak i ważnych materiałów krytycznych. Nie do podważenia wydaje się

więc rola tej prasy w kształtowaniu nowoczesnej kultury filmowej oraz w walce o podniesienie poziomu krajowej produkcji filmów, na co dowodem mogą być ogromna liczba projektów zreformowania kinematografii i wyrażane wielokrotnie na różnych łamach przekonanie o jej doniosłej roli w życiu społeczeństwa.