PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY
NR 3 (21) 2014, s. 336–352
doi: 10.4467/20843860PK.13.029.3187
www.ejournals.eu/Przeglad-Kulturoznawczy

Małgorzata Radkiewicz
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

Galicyjskie kobiety w polskiej kulturze filmowej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku

Women from Galicia and the Polish Film Culture of 1920s and 1930s

Abstract: The text examines forms of participation of women from Galicia (Kraków and Lwów) in Polish film culture that started to develop dynamically after 1918. There were several different occupations for women who tried to work for the film industry, including being actresses, owners or managers of cinemas but also film critics. Moreover, the early decades of 20th century was the time of emerging of women's spectatorship, and film popular culture – commercialized and popularized by yellow press and film magazines.

Closer examination of biographies of Zofia Batycka from Lwów and Maria Malicka from Kraków provides documents and visual materials, illustrating development of Polish star system and on the other hand of women's professional experience. Other interesting sources of information about women and early cinema in Poland are film critics wrote by women who as Stefania Zahorska or Magdalena Samozwaniec were modern, independent women, educated and open-minded. Their memories and essays can be considered both as a documentation of film history but also of women's history (and women's spectatorship).

Key words: modernism, women, cinema, star system, popular culture, emancipation, film criticism

Badania nad udziałem kobiet z Galicji w kulturze filmowej od końca XIX do lat trzydziestych XX wieku dostarczają różnorodnych materiałów z informacjami o ich wizerunkach oraz rozmaitych formach aktywności. Analiza filmów z udziałem krakowskich bądź lwowskich aktorek, ich popularnych fotografii oraz poświęconych im recenzji, także galicyjskich krytyczek, uzmysławia wieloaspektowość funkcjonowania kobiet w kinie międzywojennym – jako (od)twórczyń i jako odbiorczyń. Na tę wielopoziomowość kinowej aktywności kobiet zwraca uwagę Miriam Hansen[1], proponując dwie perspektywy oglądu. Z jednej strony należy zwrócić uwagę na fakt, iż kino ustanawia własną sferę publiczną, związaną z pokazywaniem filmów i ich odbiorem, regulowaną przez specyficzną produkcję, dystrybucję oraz sposoby przedstawiania – styl, konwencje i formy filmowe. Z drugiej trzeba pamiętać, że kino wchodzi w interakcję i układy z innymi instytucjami i formacjami życia publicznego, wypracowując w tych relacjach specyficzne formy zachowań. W efekcie

[1] Zob. M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

kino staje się sferą negocjacji między różnymi dyskursami, typami doświadczeń, tym, co publiczne, i co prywatne, zbiorowością i jednostkowością. Jeśli bohaterkami tych procesów uczynić kobiety, tym bardziej uzasadnione okażą się pytania o to, w jaki sposób przebiegają te negocjacje, z myślą o kim są prowadzone, ale także przez kogo i w czyim interesie.

Przyjęcie jako wyjściowej kategorii badawczej kobiecego podmiotu – aktywnego twórczo bądź percepcyjnie – pozwala zrewidować na polskim gruncie tezy amerykańskich historyków o „niedyskryminująco inkluzywnym"[2] charakterze wczesnego kina. A także zbadać, czy (i w jaki sposób) rzeczywiście, jak zakładają badacze, było ono dla kobiet alternatywną przestrzenią publiczną, uwzględniającą ich potrzeby oraz doświadczenia.

Z tak założonych celów wynika konieczność włączenia do studiów nad kobietami w kulturze filmowej zagadnienia kultury popularnej i jej rozwoju na początku XX wieku, jak robi to Hilary A. Hallett w opracowaniu o wczesnym Hollywood[3]. Rozważania o miejscu i roli kobiet w rozwoju amerykańskiego przemysłu filmowego wiąże ona z analizą procesów urbanizacji i modernizacji struktury społecznej, w której na początku XX wieku coraz wyraźniej zaznaczała się obecność i znaczenie tzw. „nowych kobiet". Hasło zacytowane przez autorkę w tytule: *Go West, Young Women!* oddaje charakter opisywanych przez nią zmian w społeczeństwie i kulturze Stanów Zjednoczonych, które to zmiany doprowadziły do ukształtowania się modelu „nowej zachodniej kobiety"[4]. W tym samym okresie w Polsce również nasiliły się procesy migracji kobiet do miast, ich edukowania i profesjonalizacji. Choć przebiegały w innym natężeniu i na inną skalę, to ich efekty były podobne i sprowadzały się do wzrostu – zwłaszcza w miejskich ośrodkach – liczby kobiet dążących do zdobycia wykształcenia, pracy i nowoczesnych warunków bytowych, pozwalających im na awans społeczny oraz emancypację.

Także polskie kobiety pragnęły korzystać z komercyjnej rozrywki, chodzić do kina na produkcje z ulubionymi gwiazdami, o których mogły później przeczytać w popularnej prasie. Świadczy o tym chociażby fakt, że „Ilustrowany Kurier Codzienny" (dalej „IKC"), określany jako „pierwsze nowoczesne polskie pismo masowe[5], od 1923 roku poświęcił kinu specjalną rubrykę *Z ekranu*. Zamieszczane w niej aktualności na temat kina uzupełniały w „IKC" „sensacje brukowe" oraz publicystyka, także kulturalna – ceniona i popularna dzięki swojej „umiejętności wychodzenia naprzeciw gustom czytelników, trafnemu wyczuciu społecznej koniunktury oraz (…) nowoczesnemu rzemiosłu dziennikarskiemu"[6].

---

2 *Ibidem*, s. 92.

3 Zob. H.A. Hallett, *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, University of California Press, Berkeley 2013.

4 Termin „nowa kobieta" pojawił się w Ameryce już około 1895 roku na fali nowoczesności i urbanizacji, służąc do opisu kobiecej tożsamości i doświadczeń, nieprzystających do wiktoriańskich norm. Znaczenia nabrał jednak dopiero na początku XX wieku, kiedy uformowała się pierwsza generacja kobiet z klasy średniej, przedkładających nad życie rodzinne i małżeństwo swoją karierę zawodową lub polityczną, możliwą dzięki przeprowadzonym reformom społecznym. *Ibidem*, s. 11.

5 A. Bańdo, *„Ilustrowany Kurier Codzienny" – pierwsze nowoczesne polskie pismo masowe*, [w:] G. Wrona, P. Borowiec, K. Woźniakowski (red.), *Ilustrowany Kurier Codzienny. Księga Pamiątkowa w stulecie powstania dziennika i wydawnictwa 1910–1939*, „Śląsk" Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010, s. 87.

6 *Ibidem*, s. 94.

Publikacja objęta prawem autorskim. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

Wzrastające zainteresowanie X muzą spowodowało, iż w 1925 roku stałą rubrykę „IKC" przekształcono w odrębny dodatek wewnętrzny „Kurier Filmowy", omawiający światowe oraz rodzime filmy i sylwetki występujących w nich gwiazd. Ze względu na masowy profil publikacji dłuższe materiały przybliżające sztukę i technikę filmową łączono z notatkami o sensacyjnym, plotkarskim charakterze, ilustrowane zdjęciami, a często także karykaturami ekranowych ulubieńców. Tematy kinowe podejmował również „Kurier Kobiecy" – samodzielna kolumna „IKC" oraz wydawane przez ten sam koncern pismo „As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy".

Polityka wydawnicza „IKC" wobec rodzimych aktorek odpowiadała amerykańskiej koncepcji „nowoczesnego *publicity*"[7], pozwalającej lansować informacje o ich prywatnym życiu w bogato ilustrowanych materiałach. Materiały te przekazywały intrygującą czytelników i – głównie – czytelniczki „prawdę" o ścieżkach kobiecych karier o spektakularnym, często burzliwym przebiegu, oferując równocześnie ich bogatą dokumentację. I teksty, i zdjęcia promujące rodzime aktorki, zamieszczane w „IKC", świadczą o działaniach analogicznych do amerykańskich „nowych rytuałów sławy"[8]. W ich rezultacie częścią popularnej kultury filmowej stały się kobiece gwiazdy, które dla „nowych kobiet" stanowiły podmiot adoracji i wzorzec do naśladowania – zarówno na poziomie wizerunku, jak i stylu życia czy wzorców osobowych.

Krakowska tradycja filmowa

Pierwszy galicyjski pokaz filmów braci Augusta i Ludwika Lumière odbył się w Krakowie w 1896 roku w budynku ówczesnego Teatru Miejskiego (obecnie im. Juliusza Słowackiego). Z miejscem tym wiąże się również obecność galicyjskich kobiet w kulturze filmowej – na scenie tegoż teatru debiutowała późniejsza gwiazda ekranu Maria Malicka, a gościnnie występowała Jadwiga Smosarska, podczas swojej wizyty w Krakowie w 1926 roku. Spektakle oglądała w nim Stefania Zahorska, z równą swobodą i pasją recenzująca sztuki teatralne, jak i realizacje filmowe.

W 1896 roku gmach krakowskiego teatru, oddany do użytku w 1893, odznaczał się niezwykłą nowoczesnością, o czym w najbardziej spektakularny sposób świadczyło zastosowane w nim elektryczne oświetlenie, obsługiwane przez specjalnie zbudowaną małą elektrownię. Miało to wpływ na przebieg teatralnych widowisk, ponieważ w trakcie ich trwania wygaszano sztuczne oświetlenie, przez co widzowie musieli skupić swoją uwagę na scenie[9]. Ten nowatorski element „wystroju", techniczne możliwości, duża widownia oraz popularność miejsca spowodowały, że właśnie tam odbyła się prezentacja kinematografu. W dziejach krakowskiego teatru, opracowanych przez Dianę Poskutę-Włodek, pojawia się

[7] H.A. Hallett, *Go West*..., s. 29.

[8] *Ibidem*, s. 30.

[9] O tym nowatorskim rozwiązaniu pierwszego dzierżawcy teatru Tadeusza Pawlikowskiego pisze autorka jubileuszowej monografii, przygotowanej z okazji 100-lecia gmachu. Zob. D. Poskuta-Włodek, *Co dzień powtarza się gra… Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*, Wydawnictwo ARTA, Kraków 1993, s. 19.

Publikacja objęta prawem autorskim. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

uwaga, iż do inauguracji kina kierujący sceną Tadeusz Pawlikowski przyczynił się „zupełnie przypadkiem i niechcący”[10]. Uznał on pokazy kinematograficzne – ostatecznie organizowane od 14 listopada do 15 grudnia 1896 roku – za atrakcyjny dodatek do codziennych przedstawień, niewpływający na cenę normalnych biletów, co miało przyciągnąć lokalną publiczność. W anonsach rozpowszechnianych na mieście projekcje filmów braci Lumière reklamowano jako światową atrakcję, podkreślając, że ich wynalazek „zdobył wszechświatowe uznanie powag naukowych i najwyższe zaciekawienie szerokiego ogółu”[11].

Wydarzenie to nie uczyniło z Krakowa centrum życia filmowego i dopiero po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku miasto, dzięki powstającym w nim wytwórniom filmowym, wyraźniej zaznaczyło swoją obecność w narodowej kinematografii[12], choć i tak – jeśli brać pod uwagę Galicję – znacznie większą rolę odgrywał w niej Lwów. Wspólne dla obu ośrodków jest jednak to, że w związku z kinem dynamicznie rozwijały się w nich kariery kobiet – jako aktorek, właścicielek kin, publicystek. Kształtowała się w tych ośrodkach także kobieca widownia, spragniona nowości filmowych i wieści o adorowanych gwiazdach ekranu, co znalazło odzwierciedlenie w przeróżnych publikacjach – od pocztówek z fotosami gwiazd po prasę popularną – jak wspomniany już „IKC” – i filmową. Z galicyjskich środowisk teatralnych od początku lat dwudziestych rekrutowały się filmowe aktorki, między innymi krakowianka Maria Malicka i lwowianka Zofia Batycka.

W lokalnej prasie galicyjskiej publikowały krytyczki i recenzentki, omawiające, jak Stefania Zahorska, produkcje popularne i twórczość awangardową. Do lwowskiego tygodnika „Awangarda”, wydawanego z inicjatywy Klubu Filmowego pod tą samą nazwą, pisywała między innymi Olga Garfunklowa, a także Zofia Lissa, muzykolożka, która w 1937 roku opublikowała w wydawnictwie Księgarnia Lwowska monografię *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Już sam tytuł tej nowatorskiej naówczas publikacji sugeruje naukowe i bardzo dojrzałe podejście do sztuki filmowej jako dziedziny artystycznej, wymagającej odrębnych studiów.

Modernizm, kino i kobiety

Jednym z podstawowych źródeł wiedzy o udziale kobiet w rozwoju sztuki filmowej są pisane przez nie teksty – i te publicystyczne: recenzje, felietony, zamieszczane w bieżącej prasie, i te prywatne: listy, dzienniki, wspomnienia, oddające specyfikę indywidualnych

[10] *Ibidem*, s. 41.

[11] Cytat z oryginalnego afisza z 18 listopada 1896 roku z Archiwum i Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego. *Ibidem*, s. 42.

[12] W 1922 roku założono w Krakowie wytwórnię filmową „Elka-Film”, w której realizowano materiały dokumentujące ważne wydarzenia, a także zdjęcia reklamowe. W 1927 roku powstały aż dwa zakłady produkcyjne: Szczęsny Mysłowicz założył we własnym mieszkaniu Instytut Filmowy „Lumen”, który działalność produkcyjną prowadził do 1939 roku; Jerzy Braun założył Polską Wytwórnię Filmów Historycznych. Zob. M. Hendrykowska, *Pomiędzy Wielką Wojną a przełomem dźwiękowym*, [w:] G.M. Grabowska (red.), *Kino okresu wielkiego niemowy*, cz. II: *Od Wielkiej Wojny po erę dźwiękową*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 2009, s. 12.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

doświadczeń. Do najbardziej aktywnych polskich krytyczek filmowych okresu międzywojennego należała urodzona w Krakowie Stefania Zahorska z domu Lesser, której zainteresowania artystyczne ukształtowały się w okresie młodości spędzonej w Krakowie, zwłaszcza podczas studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po porzuceniu po trzech latach medycyny skończyła historię sztuki i filozofię, uzyskując w 1917 roku stopień doktora. O swojej decyzji zmiany kierunku, ale także wrażliwości i poglądach na sztukę pisze ona, iż miały genezę galicyjską: „Oczywiście, że był to wpływ Krakowa, iż znalazłam się na historii sztuki. Oczywiście, że były to krakowskie kościoły, stare kamienice, wyprawy na Wawel i na zaśmiecone podwórza domów”[13]. Oprócz scenerii oddziaływała na nią atmosfera miasta początku XX wieku, w którym „romantyzm rewolucji 1905 roku” obnosiły po krakowskich plantach grupy studentów, „nie zawsze dokarmionych i nie zawsze dokąpanych”[14]. Gdzie żywe były idee niepodległościowe, „Piłsudski siadywał u Michalika i strzelcy w maciejówkach snuli się po ulicach i kawiarniach. Pensjonarki szły wcześniej do szkoły, by mieć sposobność zerknięcia okiem na maszerujących na ćwiczenia na Błoniach”[15]. Wszystkie te wrażenia i idee były dla niej równie ważne jak czytane książki autorstwa „irracjonalistów”, między innymi Virginii Woolf. To właśnie jej pisarstwo wymienia Zahorska jako jedną z inspiracji do „odszyfrowywania mowy form plastycznych, odkrywania specyficznych prawidłowości widzialnych form, która nie ma nic wspólnego z pojęciowym myśleniem i jego logiką”[16].

Dzięki lekturom Zahorska być może poznała także eseje Woolf poświęcone filmowi oraz modernizmowi w ogóle, w których brytyjska pisarka próbuje oddać oryginalność i specyfikę ruchomych obrazów. W tekście dla nowojorskiego „The New Republic” z 1926 roku Woolf pisze, że „twórcy obrazów wydają się nie usatysfakcjonowani takimi oczywistymi źródłami zainteresowania [widza] jak upływ czasu albo sugestywność realności. (…) Chcą udoskonalać, zmieniać, tworzyć swoją własną sztukę”[17]. Rezultaty podobnych twórczych zmagań brytyjska pisarka odnajduje w *Gabinecie doktora Caligari* (reż. Robert Wiene, 1920), którego projekcję podsumowuje stwierdzeniem: „Wydaje się jasne, że kino ma w zanadrzu niezliczone oznaczenia (symbole) dla emocji, których dotąd z braku środków nie udało się wyrazić”[18].

Jeśli nawet Zahorska nie miała okazji zapoznać się z krytyką filmową Woolf, to na pewno przeżywała podobną fascynację nowym medium. Ślady tej fascynacji można odnaleźć w krytycznym tekście, jaki krakowska publicystka poświęciła konsekwencjom przełomu dźwiękowego. Pisze w nim, iż kino „wymaga większej różnorodności i zarazem większego ograniczenia poszczególnych czynników”[19]. Zauważa jednak, że choć większość filmów

[13] Zapis ten pochodzi z eseju *Przełomy mego pokolenia*, opublikowanego pierwotnie w 35 numerze „Wiadomości Literackich” z 1957 roku. Zob. S. Zahorska, *Szkice o literaturze i sztuce*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1995, s. 9–10.

[14] *Ibidem*, s. 9.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*, s. 10.

[17] V. Woolf, *The Movies and Reality*, [w:] A. Lant, I. Perez (red.), *Red Velvet Seat. Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, Verso, London 2006, s. 230.

[18] *Ibidem*, s. 232.

[19] S. Zahorska, *Sprawy i sprawki XI muzy*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 45. Przedruk w: G.M. Grabowska (red.), *Kino okresu wielkiego niemowy*, cz. II: *Od Wielkiej Wojny po erę dźwiękową*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 2009, s. 112.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

z dźwiękiem ma „szlagierowy" charakter, to pojawiają się również realizacje, w których „dźwiękowa strona zjawiska zlała się z właściwym sensem koncepcji, była istotną częścią życia, o którem mówił film, charakteryzował to życie tak jakby tego nikt inny i nic innego uczynić nie potrafiło"[20].

Refleksja nad kobietami – nowoczesnymi i wyemancypowanymi – oraz nad ich udziałem w stechnicyzowanej, dynamicznej kulturze XX wieku przewija się w opracowaniach dotyczących specyfiki modernizmu i kina, w którym – jako idei i instytucji – badacze widzą uosobienie modernistycznych przemian[21]. Za pośrednictwem ruchomych obrazów technologia wtargnęła do codziennego ludzkiego doświadczenia, co często odbierano jako rodzaj naruszenia humanistycznego porządku i odbierano jako symptom kryzysu lub zagrożenie. Równocześnie jednak pojawienie się nowych technologii interpretowano jako formę emancypacji, wyzwolenia albo jako pretekst – celowali w tym pisarze – do snucia utopijnych wizji ludzkości i świata. W takim duchu były utrzymane teksty w brytyjskim „Close Up" będącym pierwszym anglojęzycznym magazynem poświęconym refleksji filmowej o charakterze krytycznym i teoretycznym. Na jego łamach w latach 1927–1933 publikowały swe teksty związane z Woolf modernistki: H.D. (poetka Hilda Doolittle), Dorothy Richardson oraz Elizabeth Bowen[22]. Najbliżej takiej teoretyzującej refleksji byłyby publikacje wymienionych wcześniej autorek we lwowskiej „Awangardzie" lub teksty Zahorskiej w „Wiadomościach Literackich", gdzie ukazały się jej uwagi o „specyficznej, filmowej dźwiękowości"[23]. Rozpatrywała ją jako cechę „jakiejś nowej, swoistej sztuki wzrokowo-dźwiękowej, która nie jest ani zamkniętym obrazem, ani muzyką, ani abstrakcją, ani płaskim naturalizmem. (…) Która umie splatać świadomie dźwięki i formy"[24].

Galicyjskie recenzentki miały wiedzę na temat światowego kina, znały dokonania awangardzistów, o czym świadczą uwagi Magdaleny Samozwaniec, która porównuje w swojej recenzji filmy polskie z niemieckimi, wymieniając *Alraune* i *Metropolis* jako stojące „na bardzo wysokim stopniu kultury, tak samo jak film wytwórni Sowkino"[25]. Słynna z niezależności i oryginalności krakowska modernistka ironicznie pisze o rodzimych bohaterach ekranu, zwłaszcza postaci „polskiego dziewczęcia o nogach jak młode dębczaki, które kocha się w ułanie i ma za papę obywatela ziemskiego"[26]. Po obejrzeniu *Tajemnicy starego*

[20] *Ibidem*.

[21] Wątek ten powraca w publikacjach: D. Rotter, *Cinema and Modernism*, Blackwell Publishing, Oxford 2007; J. Lastra, *Sound, Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000.

[22] Wybrane teksty autorstwa wymienionych autorek przedrukowane zostały w cytowanym wcześniej tomie: A. Lant, I. Perez (red.), *op. cit.*

[23] S. Zahorska, *Sprawy XI muzy*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 51. Przedruk w: G.M. Grabowska (red.), *op. cit.*, s. 114.

[24] *Ibidem*.

[25] M. Samozwaniec, *Tajemnica starego narodu*, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 52–53. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 97.

[26] *Ibidem*.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

rodu (reż. Zbigniew Gniazdowski i Emil Chaberski, 1928) podsumowuje „dworkową" fabułę z perspektywy – jak przystało na melodramat – „kobiecego widza":

> Film kończy się dobrze i pogodnie: Lidia-rybaczka wychodzi za mąż za ułana, (…) księżniczka nie mogąc w żaden sposób złapać męża, wstępuje do klasztoru (…). Ładny filmek i pouczający. Uczy on kobiety, jak powinny kochać nasze wojsko duszą i ciałem, niczego mu nie odmawiając, „boć to przecież, córuchno, ułani malowane dzieci!" – jak mówi w tym filmie do Lidii-rybaczki jej ojciec[27].

Recenzentka była bezlitosna wobec sztampowych ułańskich obrazów, zwłaszcza jeśli chodzi o powielane w nich stereotypy płciowe:

> Znam osobiście kilku ułanów i szwoleżerów, ale nigdy mi do głowy nie przyszło, że pocałunek jednego z nich to „honor dla panny". Co do awansu, rzecz ma się inaczej: znałam w Krakowie pewne dziewczę polskie, które przez pocałunki ułana awansowało z panienki na… mamę[28].

Samozwaniec wprost domagała się uwspółcześnienia wzorców kobiecości, argumentując, że „kobiety już się obecnie nie starzeją", a ponadto „po Polsce tyle się pęta naprawdę ślicznych, młodych cudaczek" – jak pisała w recenzji, krytykując film za to, że „mało [w nim] ładnych kobiet"[29].

Gwiazdy filmowej popkultury

Galicyjskie krytyczki filmowe należały do grona nowoczesnych kobiet swojej epoki, które, jak pisze Laura Frost, w wyniku modernistycznego „genderowego poruszenia" oraz pojawienia się „nowatorskich form kultury popularnej"[30] zyskały pole do zindywidualizowanej i podmiotowej kreacji. Modernistyczne kobiety stały się uczestniczkami kultury, w której – zauważa Miriam Hansen – dzięki nowym technologiom na początku XX wieku nastąpiła „masowa produkcja doznań"[31]. Konsekwencją tej masowości były zmiany stylu codziennego życia, charakteru społecznych kontaktów i rozrywki dostarczającej nowych przyjemności. Szczególne znaczenie miały one dla kobiet, które zaistniały wówczas jako podmioty mające siłę polityczną (lub walczące o jej zdobycie) oraz możliwości ekonomiczne (zarabiania i wydawania) pozwalające im na korzystanie z modernistycznych „kontrowersyjnych przyjemności"[32]. Do najpopularniejszych produktów masowej rozrywki dla kobiet należały filmy melodramatyczne i powieści popularne, ale także magazyny ilustrowane rysunkami i fotografiami – między innymi fotosami filmowymi i wizerunkami aktorów i aktorek.

---

27 *Ibidem*, s. 97–98.

28 M. Samozwaniec, *Jak to na wojence ładnie*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 6. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny*..., s. 209.

29 *Ibidem*.

30 L. Frost, *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents*, Columbia University Press, New York 2013, s. 27.

31 M. Hansen, *op. cit.*, s. 60.

32 L. Frost, *op. cit.*, s. 28.

Publikacja objęta prawem autorskim. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

Wśród galicyjskich aktorek, którym z powodzeniem udało się zaistnieć na ekranie, wymienia się najczęściej Marię Malicką z Krakowa i Zofię Batycką ze Lwowa, choć losy zawodowe każdej z nich toczyły się zupełnie innymi torami. Na sposób ich funkcjonowania w kinie bez wątpienia wpływ miały zmiany, jakie począwszy od połowy XIX aż do początku XX wieku, dokonywały się w podejściu do kobiecego aktorstwa i związanych z nim wzorców kobiecości. O tych przeobrażeniach – instytucjonalnych i obyczajowych – pisze Simone de Beauvoir, przeprowadzając krytyczną analizę kobiecego aktorstwa, które uznaje (także zawód tancerek i śpiewaczek) za formę „przekroczenia kobiecej esencji”[33]. Polega ona na tym, że aktywne wykonawczynie tych zawodów, „realizując się jako ludzie, spełniają się jako kobiety, nie są rozdarte przez sprzeczne dążenia”[34]. Pielęgnowanie urody i dbanie o siebie stawało się dla nich częścią profesjonalnego warsztatu, pozwalającego niektórym z nich stać się „prawdziwą artystką-twórcą”, która czyni ze swej osoby „narzędzie sztuki, (…) zamiast widzieć w sztuce niewolnicę swojego ja”[35]. Autorka *Drugiej płci* umieszcza fenomen kobiecego aktorstwa pomiędzy innymi twórczymi działaniami kobiet: pisaniem wspomnień, powieści, poematów, w których starały się ująć specyfikę swoich doświadczeń i biografii.

Zgodnie z sugestią de Beauvoir na fenomen aktorek filmowych z początku XX wieku, odtwarzających nowe typy bohaterek i kobiecych narracji, należy popatrzeć jako na efekt dziejowych przemian poprzedniego stulecia. Industrializacja, rozwój mediów – zwłaszcza prasy drukowanej – oraz nasilenie się demokratycznych postaw politycznych spowodowało, że przed kobietami, jak i przed mężczyznami otwarły się nowe możliwości działania. Wynikały one z odmiennych zasad publicznego funkcjonowania, nieograniczonego tradycyjną społeczną hierarchią ani genderowymi wzorcami.

Zmiany te pomogły w debiucie Marii Malickiej, której początki zawodowe jako statystki w sezonie 1915/1916 przypadają na lata, kiedy kino nie było już nowinką, lecz częścią kultury masowej. Kariera aktorki rozwijała się na krakowskich, a następnie warszawskich scenach, gdzie zasłynęła jako amantka liryczna, o której po jednym z przedstawień pisano, że „bezsprzecznie ujarzmiła całą widownię”[36]. Malicka była jedną z gwiazd krakowskiego teatru Bagatela słynącego z lekkiego, farsowego repertuaru, którego ekipa licznie zasiliła branżę filmową. Ekranowe występy miały w swoim dorobku także Maria Modzelewska, Kazimiera Skalska i Zofia Grabowska. Wszystkie one wykazały się umiejętnością adaptacji do kinowych warunków i sprawnością w pracy przed kamerą, co z pewnością wynikało i z naturalnych predyspozycji, i z doświadczenia scenicznego, wyniesionego z Bagateli. Fenomen tego teatru, zauważa Poskuta-Włodek, opierał się w znacznym stopniu na kobiecej części zespołu, zwłaszcza że „tworzyły go aktorki w większości młode i atrakcyjne,

[33] S. de Beauvoir, *Druga płeć*, Jacek Santorski & Co, Warszawa 2007, s. 757.

[34] *Ibidem*.

[35] *Ibidem*, s. 758.

[36] Recenzja zamieszczona w „Wolnym Słowie” w nr 20 z 1920 roku. Cyt. za: D. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 279.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

odważne, pozbawione kompleksów reprezentantki nowego, powojennego modelu kobiety niezależnej”[37].

Niezależność Malickiej widoczna była w jej podejściu do własnej kariery, realizowanej w różnych miastach, na scenie i na ekranie, oraz w interpretacjach kreowanych przez nią postaci. Swój aktorski warsztat opierała ona na pracowitości i talencie doskonalonym w teatrze, gdzie doceniano jej znakomite warunki, urodę i intensywność ekspresji, o której Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „Jej gra to natura, nie ta, do której dochodzi się stromą ścieżką sztuki, ale ta, którą przynosi się bez mała na świat”[38]. Kraków szalał na jej punkcie, uwielbiając ją za romantyczne role, jakie odgrywała w duecie z Aleksandrem Węgierko na deskach Bagateli. Nic więc dziwnego, że w rozgrywającym się w Krakowie filmowym dramacie patriotycznym *Mogiła nieznanego żołnierza* (reż. Ryszard Ordyński, 1927), emocje widowni miały rozgrzewać dzieje Nelly, córki dzielnie walczącego kapitana, granej właśnie przez Malicką. Aktorka miała wówczas dwadzieścia siedem lat, więc trudno było postrzegać ją jako nastolatkę, mimo to o jej „patriotycznej” roli Maria Jehanne Wielopolska pisała: „Malicka dała sympatyczną sylwetkę, zgrabniutką i dziewczęcą”[39]. Wdzięk postaci nie przełożył się na jakość roli, co recenzentka podsumowuje stwierdzeniem: „Była zresztą miłą pensjonareczką, ale nieuduchowioną i przeczuloną dziewczyną”[40].

Motywy patriotyczne określiły również charakter roli Malickiej w filmie *Wiatr od morza* (reż. Kazimierz Czyński, 1930), gdzie wystąpiła jako Teresa – „młoda i naturalnie urocza Polka”[41]. Słabość scenariusza i koncepcji filmu sprawiły jednak, że w recenzjach o grze jej i pozostałych aktorów pisano, iż należy docenić ich wysiłki, by „uprawdopodobnić i zatuszować wszystkie te łamańce, które im każą odtworzyć”[42].

W krytycznej recenzji z *Dzikuski* (reż. Henryk Szaro, 1928) Wielopolska pisze o bohaterce filmu, granej przez Malicką, że zamiast przedstawić ją naturalnie i nowocześnie, „zesztuczniono ją, przybrano dziwacznie (jaka ziemianka pojechałaby w takim kapeluszu i w takiej sukni na wsi, samochodem do kościoła na mszę?!) i kazano powłóczyć oczyma”[43]. Na szczęście, stwierdza recenzentka, w drugiej połowie filmu Malicka wypada znacznie korzystniej i wiarygodniej, „ubrana strojniej i zachowująca się spokojniej, daje kilka scen wielce poprawnych, przede wszystkim szminka jej jest bez zarzutu, zbliżenia miękkie i ładne: en face jest nawet p. Malicka bardzo ładna”[44].

Czytając recenzję Wielopolskiej z *Dzikuski*, warto pamiętać, że wizerunek Malickiej w jej czasach krakowskich był rozpoznawalny przez masową widownię jako nowatorski –

---

37 *Ibidem*, s. 399.

38 Fragment z recenzji zamieszczonej przez Boya w jego zbiorze *Flirt z Melpomeną*. Cyt. za: *ibidem*, s. 405.

39 M.J. Wielopolska, *Mogiła nieznanego żołnierza*, „Głos Prawdy” 1927, nr 347. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny…*, s. 85.

40 *Ibidem*.

41 S. Gacki, *Wiatr od morza*, „Ostatnie Wiadomości” 1931, nr 1. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny…*, s. 142.

42 *Ibidem*.

43 M.J.W. [Wielopolska], *Dzikuska*, „Głos Prawdy” 1928, nr 273. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny…*, *op. cit.*, s. 108.

44 *Ibidem*.

Publikacja objęta prawem autorskim. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

niby typowy dla bohemy, a zarazem prekursorski dla nowych modeli kobiecości. Jako jedna z damskiej ekipy Bagateli, podkreśla Poskuta-Włodek, stroiła się w kreacje z wykwintnych domów mody Warszawy albo Wiednia, inspirując krakowskie elegantki[45]. Specjalnie dla nich na afiszach zamieszczano nawet informacje o zakładach krawieckich, z jakich pochodziły kostiumy do spektaklu. Noszone przez Malicką i jej koleżanki stroje były utrzymane w stylu *art déco*, w jakim w latach 1918–1926 opracowywano rekwizyty teatralne. Nowatorska estetyka wyglądu aktorek i ich odzieży odzwierciedlała zmiany w kobiecym wizerunku, a zarazem statusie, wyrażające się w modzie na szczupłą sylwetkę, fryzury i kroje sukien „na chłopczycę". Także udział Malickiej w imprezach kulturalnych, jak czytanie awangardowej poezji futurystów, ugruntowywał oryginalność jej wizerunku. Dla kobiecej widowni, podziwiającej role Malickiej i innych aktorek, istotne było to, że na scenie czy ekranie mogła odnaleźć figury „nowych kobiet", odzwierciedlających przemiany społeczne i obyczajowe epoki modernizmu.

Temat miejsca kobiet w rozwoju kina pojawia się jako jeden z wątków szerzej zakrojonych badań nad nowoczesnością, technologią i rozwojem kultury popularnej XX wieku, głównie europejskich krajów zachodnich oraz Stanów Zjednoczonych – jak pokazuje to zakres cytowanych wcześniej opracowań Miriam Hansen i Hilary A. Hallett. Wśród podejmowanych przez nie kwestii jest relacja między gwiazdorstwem, przemysłem i technologią, ale także relacja między wizerunkami gwiazd a modelami dla zachowań i sposobów wizualizacji kobiecości. Obie autorki podkreślają, że wraz z pojawieniem się komercyjnej kultury masowej, przekraczającej granicę między fikcją a realnością, nastąpiła erozja tradycyjnych podziałów różnego rodzaju – rasowych, klasowych, genderowych. Pojawiła się wręcz „nowa miara wolności osobistej"[46], szczególnie ważna dla grup mniejszościowych, także kobiet, które stały się aktywnymi i zaangażowanymi odbiorczyniami kultury popularnej, zwłaszcza filmów oraz poświęconej im prasy. Obserwacje obu badaczek dotyczą przemysłu filmowego krajów zachodnich, mającego znacznie większe możliwości, szczególnie ekonomiczne, dynamikę komunikacji i siłę oddziaływania. Także jednak w Polsce, wraz z tworzeniem się narodowej kinematografii po 1918 roku, zaczęła się rozwijać kultura popularna, zwłaszcza filmowa, czego konsekwencją była, jeśli nie od razu gwałtowna „erozja", to na pewno naruszenie tradycyjnych wzorców obyczajowych, a także genderowych. W przypadku kobiet wynikało ono z pojawienia się nowych aktywności i form zachowań, związanych z ich wykształceniem, profesjonalizacją, ekonomiczną emancypacją, a także przedefiniowaniem podziałów na to co publiczne/zawodowe i prywatne, elitarne i masowe, co związane z pracą, a co z odpoczynkiem.

Dowodem zachodzących przemian są materiały wizualne pokazujące życie i karierę Malickiej, przechowywane w zbiorach archiwalnych fotografii. Pośród zachowanych obrazów pojawiają się często pocztówki z kadrami filmowymi z jej udziałem, ale znacznie więcej jest ujęć dokumentujących jej życie prywatne.

[45] S. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie…*, s. 409.

[46] P. Buhle, *Popular Culture*, [w:] Ch. Bigsby (red.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 395.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

Il. 1. Aktorzy Maria Malicka i Zbigniew Sawan na balu, 1929 rok. Fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Na zdjęciu z balu karnawałowego w 1929 roku[47], na którym Malicka pojawiła się u boku męża, krakowskiego, a później warszawskiego aktora Zbigniewa Sawana, eksponuje się zarówno samo wydarzenie towarzyskie, jak i jego oprawę. Malicka, otoczona mężczyznami we frakach, tak ustawiła się przed obiektywem, by była widoczna jej elegancka suknia oraz uczesanie, stanowiące dla kobiecych widzów wyznacznik najnowszej mody. Jej status gwiazdy podkreśla kompozycja, przypominająca kadr z rewii, gdzie solistki pojawiają się na schodach, w męskim otoczeniu jako obiekt nieustannej adoracji.

Popularność Malickiej potwierdzają dwie fotografie z roku 1929, przedstawiające ją w prywatnym mieszkaniu[48]. Na jednej zasiada przy pianinie, na drugiej czyta książkę, sie-

[47] Zbiory on-line Narodowego Archiwum Cyfrowego, http://www.audiovis.nac.gov.pl (data dostępu: 12.09.2014) – dalej: zbiory NAC, zdjęcie nr 1-K-8560-2.

[48] Zbiory NAC, zdjęcia nr 1-K-85491, 1-K-8549-2.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

dząc w wygodnym fotelu. Obie aktywności podkreślają artystyczną naturę aktorki, dla której muzyka i literatura są równie ważną częścią życia jak występy sceniczne i filmowe. Wielość szczegółów „scenograficznych" świadczy natomiast o tym, iż fotograf kadrujący aktorkę miał świadomość, że dla oglądających równie ważny jest wystrój mieszkania, jak i domowy strój gospodyni. Malicka z fotografii jest kobietą nowoczesną, słuchającą radia, co pokazuje inny domowy obrazek z 1930 roku, a także aktywną fizycznie, o czym świadczy zrobione przypuszczalnie w tym samym czasie zdjęcie na nartach w Rabce. Wprawdzie siedzi na nim na śniegu, a nie zjeżdża, ale profesjonalny sprzęt i strój – spodnie i krótka kurtka – sugerują posiadanie tej umiejętności.

Il. 2. Aktorka Maria Malicka podczas pobytu w szpitalu w Równem, 1929 rok. Fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Jeszcze bardziej osobista jest fotografia Malickiej zrobiona w szpitalu w Równem, gdzie leczyła się po wypadku samochodowym w 1929 roku[49]. Nie jest to zdjęcie wykonane przypadkiem, podczas wizyty bliskich, ale fotografia zaaranżowana na potrzeby fanów gwiazdy, którzy naocznie chcieli się przekonać o stanie jej zdrowia. Dlatego aktorka pozuje przed obiektywem w wystudiowanej pozie, niczym Olimpia z obrazu Édouarda Maneta, w otoczeniu bukietów kwiatów. Jak przystało na gwiazdę, mimo okoliczności, jest piękna i powabna nawet w bandażach zakrywających jej głowę i połowę twarzy.

W filmie *Szlakiem hańby* w reżyserii Mieczysława Krawicza z 1929 roku, obok Malickiej jako wiejskiej, niedoświadczonej dziewczyny, uwiedzionej mitem zagranicznego sukcesu, pojawiła się inna galicyjska piękność Zofia Batycka – Miss Polonia 1930 i I Wicemiss

[49] Zbiory NAC, zdjęcie nr 1-K-8557-2.

Publikacja objęta prawem autorskim. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

Europy 1931 roku. Wcieliła się ona w postać agentki policji obyczajowej, śledzącej proceder handlu żywym towarem, którego ofiarami padały polskie dziewczyny. Wymiar społeczny filmu zawierał się w aktualności poruszanego tematu o publicystycznym charakterze, co oddawał tytuł powieści *W szponach handlarzy kobiet* Antoniego Marczyńskiego, autora pomysłu scenariusza. Po tej debiutanckiej roli pisano o Batyckiej, iż ma świetne warunki zewnętrzne, a „uroda i talent (…) dają [jej] duże szanse w dalszej karierze aktorskiej”[50]. Słowa te tylko po części okazały się prorocze, gdyż polskie kino, zdaniem Leona Bruna, nie potrafiło wykorzystać potencjału Batyckiej. W swojej recenzji z *Dusz w niewoli* (reż. Leon Trystan, 1930) pisał:

> Z wykonawców, na pierwszym planie stoi mistrz Solski (…). Tuż za nim umieścić można Zofię Batycką, której wspaniała uroda i bujny temperament nadają się do ról bohaterskich, jak np. Balladyna, Roza Weneda (…). Kiedyż nareszcie zrozumieją to nasi reżyserowie, naginający Batycką do konwencjonalnych ról salonowych piękności? Obawiam się, że nieprędko…[51].

Podobną opinię o roli Batyckiej w *Duszach w niewoli* miała Wielopolska, twierdząca, że „Batycką już na stałe zamarynowano w śmiesznie staroświeckiej pozie wampa”[52]. Tymczasem aktywność Batyckiej nie była tak jednowymiarowa jak jej recenzowane role, o czym świadczy jej udział w realizowanym we Lwowie edukacyjnym projekcie filmowym *Za kulisami X Muzy* (1930)[53]. Jego twórca Stanisław Skoda wraz ze swoim współpracownikiem Jarosławem Słaniewskim z wytwórni Orion zaplanowali realizację eksperymentu dźwiękowego, do którego włączono fragmenty niedokończonej *Symfonii Lwowa*. Poetyckie obrazy zmontowane zostały ze ścieżką dźwiękową nagraną z udziałem orkiestry Leopolda Striksa i chóru akademickiego Eryana. Batycka natomiast odgrywała rolę głosu mówiącego, prowadzącego narrację. Na zdjęciu z „Lwowskiego Kuriera Filmowego” z 1932 roku, przypomnianym przez Barbarę Gierszewską w monografii o kinie we Lwowie, gwiazda pojawia się pośród grupy filmowców, zasiadając w centrum pierwszego rzędu obok między innymi Skody. W Orionie miał powstać jeszcze film *Ojciec* z jej pierwszoplanową rolą, ale ostatecznie nie udało się go zrealizować. Również we Lwowie powstał jeden z najciekawszych portretów Zofii Batyckiej, zrobiony jej przez miejscową fotografkę Janinę Mierzecką, która sportretowała najpiękniejszą Polkę w półcieniu, oddając w subtelny sposób jej urodę. Pozująca artystka ma spuszczony wzrok, nie kokietuje ani nie uwodzi patrzących, jakby chciała uwidocznić ze swojej osobowości to, co w filmie często znika pod maską roli.

---

50 *Szlakiem hańby*, „Kino Teatr” 1929, nr 18. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny…*, s. 123.

51 (B) [Leon Brun], *Dookoła* Dusz w niewoli, „Kino” 1930, nr 2. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny…*, s. 131.

52 M.J.W. [Wielopolska], *Dusze w niewoli*, „Kurier Poranny” 1930, nr 81. Cyt. za przedrukiem w: B. Gierszewska (red.), *Polski film fabularny…*, s. 132.

53 Projekt ten omawia Barbara Gierszewska na podstawie zgromadzonej dokumentacji. Zob. B. Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006, s. 265–266.

Publikacja objęta prawem autorskim. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

Il. 3. Aktorka Zofia Batycka na dachu Pałacu Prasy w Krakowie, lipiec, 1931 rok. Fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Batycka jako popularna i piękna aktorka okazała się wymarzoną bohaterką „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", w którego redakcjach w Krakowie i we Lwowie była gościem specjalnym, uwiecznianym na okolicznościowych fotografiach. Zdjęcie z marca 1930 roku[54] przestawia ją z naręczem kwiatów, w eleganckim futrze i kapeluszu, wśród redaktorów lwowskiego wydania gazety, której modernistyczną w stylu reklamę z hasłem: „«Ilustrowany Kurier Codzienny» najlepszym dziennikiem polskim" widać na drugim planie. W lipcu 1931 roku, jako najpiękniejsza Polka i Europejka, aktorka pojawiła się w krakow-

[54] Zbiory NAC, zdjęcie nr 1-K-7449.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

skiej redakcji „najlepszego dziennika", a jej przyjazd uwieczniono zdjęciem w niecodziennej scenerii – na dachu Pałacu Prasy, na tle rzadko z tej perspektywy oglądanej panoramy Starego Miasta[55].

Il. 4. Moment omówienia uczestnictwa artystki Zofii Batyckiej w Światowym Kongresie Esperanto, 1932 rok. Fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Do najciekawszych dokumentów światowej aktywności Batyckiej należy zdjęcie wykonane we Lwowie, którego opis w Narodowym Archiwum Cyfrowym mówi, iż uwieczniono na nim moment omówienia przez zaproszonego gościa (brak informacji, kim jest mężczyzna na zdjęciu) uczestnictwa artystki Zofii Batyckiej w Światowym Kongresie Esperanto w Paryżu w sierpniu 1932 roku. Fakt ten upamiętniają artykuły w kilku gazetach trzymanych przez pozujących. Dodatkową informacją jest dedykacja dla artystki napisana na awersie fotografii przez, jak można się domyślać, jej autorów: „Uczcie się Esperanta – Esperanto przynosi pokój i zbliża narody. Zofii Batyckiej fot. «Wenus» Lwów 22 II 32"[56].

Status najpiękniejszej kobiety uczynił z Batyckiej atrakcję filmową. Świadczy o tym adnotacja „Miss Polonia na rok 1930" umieszczona przy jej nazwisku w reklamie filmu *Dusze w niewoli*, opublikowanej na całej stronie w numerze 106 magazynu „Kino dla Wszystkich" z 1 lutego 1930 roku. Urodę lwowianki doceniono na forum międzynarodowym, przyznając jej tytuł Miss Paramout w 1931 roku, co jednak nie przełożyło się na hollywoodzką karierę najpiękniejszej Polki.

Badaczka Miriam Hansen, analizująca wczesne kino na Zachodzie, podkreśla, że pojawienie się kina sprzęgło się z transformacją sfery publicznej, zwłaszcza jeśli chodzi o genderowe wzorce codziennego życia – pracy i odpoczynku. Znalazło to odzwierciedlenie w pluralizacji – zwłaszcza klasowej i płciowej – filmowej publiczności, której rezultatem

[55] Zbiory NAC, zdjęcie nr 1-K-7450.
[56] Zbiory NAC, zdjęcie nr 1-K-7448.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

było wykształcenie się nowej kategorii „[kobiecego] widza przed ekranem, fanki, kobiecej konsumentki”[57]. Podobna grupa kobiecych widzów, zafascynowanych obrazami filmowi i ich wykonawcami oraz wykonawczyniami wyłoniła się również w Polsce, o czym świadczy nie tylko profil produkcji filmowej, ale także zbudowana wokół niej kultura konsumpcji. To do tej grupy skierowane były reklamy wykorzystujące wizerunek gwiazd, jak oferta firmy kosmetycznej zawierająca rysunkowy portret Zofii Batyckiej. Aktorka jest w niej potraktowana jako rozpoznawalna marka, nadająca produktom odpowiedniej rangi, zwłaszcza że pod portretem znajduje się podpisany osobiście, odręczny komentarz, jeszcze bardziej zachęcający do identyfikacji z gwiazdą.

Wizerunki gwiazd filmowych wywodzących się z Galicji, to tylko jeden w wątków w badaniach nad udziałem galicyjskich kobiet w kulturze filmowej. Bardziej szczegółowych działań badawczych wymaga pytanie o to, w jakim stopniu uosabiały one model „nowej zachodniej kobiety”, o jakiej pisała Miriam Hansen, a w jakim wykreowały własny wzorzec. Poszukiwanie odpowiedzi wiąże się z eksplorowaniem obszarów kobiecej aktywności – twórczej i konsumpcyjnej – związanej z emancypacją i coraz większym udziałem w sferze publicznej, także w jej kulturowym i rozrywkowym wymiarze.

Bibliografia

(B) [Leon Burn], *Dookoła* Dusz w niewoli, „Kino” 1930, nr 2.

Bańdo A., *„Ilustrowany Kurier Codzienny” – pierwsze nowoczesne polskie pismo masowe*, [w:] G. Wrona, P. Borowiec, K. Woźniakowski (red.), *Ilustrowany Kurier Codzienny. Księga Pamiątkowa w stulecie powstania dziennika i wydawnictwa 1910–1939*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010.

Beauvoir de S., *Druga płeć*, Jacek Santorski & Co, Warszawa 2007.

Buhle P., *Popular Culture*, [w:] Ch. Bigsby (red.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

Frost L., *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents*, Columbia University Press, New York, 2013.

Gacki S., *Wiatr od morza*, „Ostatnie Wiadomości” 1931, nr 1.

Gierszewska B., *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006.

Gierszewska B. (red.), *Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Grabowska G.M. (red.), *Kino okresu wielkiego niemowy*, cz. II: *Od Wielkiej Wojny po erę dźwiękową*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 2009.

Hallett H.A., *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, University of California Press, Berkeley 2013.

Hansen M., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

[57] M. Hansen, *Babel and Babylon…*, s. 1.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.

Hendrykowska M., *Pomiędzy Wielką Wojną a przełomem dźwiękowym*, [w:] G.M. Grabowska (red.), *Kino okresu wielkiego niemowy*, cz. II: *Od Wielkiej Wojny po erę dźwiękową*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 2009.
Lant A., Perez I. (red.), *Red Velvet Seat. Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, Verso, London 2006.
Lastra J., *Sound, Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000.
M.J.W. [Wielopolska], *Dzikuska*, „Głos Prawdy" 1928, nr 273.
M.J.W. [Wielopolska], *Dusze w niewoli*, „Kurier Poranny" 1930, nr 81.
Poskuta-Włodek D., *Co dzień powtarza się gra… Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*, Wydawnictwo ARTA, Kraków 1993.
Poskuta-Włodek D., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
Rotter D., *Cinema and Modernism*, Blackwell Publishing, Oxford 2007.
Samozwaniec M., *Jak to na wojence ładnie*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 6.
Samozwaniec M., *Tajemnica starego narodu*, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 52–53.
Szlakiem hańby, „Kino Teatr" 1929, nr 18.
Wielopolska M.J., *Mogiła nieznanego żołnierza*, „Głos Prawdy" 1927.
Woolf V., *The Movies and Reality*, [w:] A. Lant, I. Perez (red.), *Red Velvet Seat. Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, Verso, London 2006.
Zahorska S., *Sprawy i sprawki XI muzy*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 45.
Zahorska S., *Sprawy XI muzy*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 51.
Zahorska S., *Szkice o literaturze i sztuce*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1995.

Publikacja objęta prawem autorskimi. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie i rozpowszechnianie zabronione.
Publikacja przeznaczone jedynie dla klientów indywidualnych. Zakaz rozpowszechniania i udostępniania w serwisach bibliotecznych.