

Filmowy Mińsk (1915–1918) – polskie doświadczenie podczas Wielkiej Wojny

ABSTRACT. Guzek Mariusz, *Filmowy Mińsk (1915–1918) – polskie doświadczenie podczas Wielkiej Wojny* [Cinematic Minsk (1915–1918) – Polish experience during the Great War]. „Images” vol. XXVI, no 35. Poznań 2019. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 147–158. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2019.35.08.

Polish film life in the Eastern Borderlands of the former Republic of Poland is replete with numerous white spots. During World War One, however, activity was quite intense, as evidenced by book-length studies on Vilnius, Lviv and even Kiev. Minsk, the future capital of Belarus, also had its own film-related Polish culture. The article focuses on the functioning of Minsk cinemas and their repertoire, as well as the Polish accents associated with them, which repeatedly had a mobilizing and identitarian character around which the national community of this provincial city was organized. Minsk's border status means its cinematographic ancestry can be claimed by various national cinematographies, including Russian and Belarusian, but the source query and resulting findings clearly indicate that in the years of the Great War, this center was most strongly associated with Polish culture

KEYWORDS: Polish film, Great War, film in the Russian Empire, silent cinema

Mińsk Litewski między 1915 a 1918 rokiem był jednym z miejsc tymczasowego pobytu ludności polskiej, która musiała opuścić przejęte przez wojenną administrację państw centralnych swoje dotychczasowe siedziby i udać się tysiące kilometrów na wschód. Rozpoczęta w sierpniu 1915 roku ofensywa niemiecka, rozwijana w kierunku Kowno–Wilno–Mińsk, zakończyła się zajęciem 3 września starożytnej stolicy Litwy, ale pozostawiła, za cenę olbrzymiej determinacji armii rosyjskiej, po drugiej stronie frontu przyszłą stolicę Białorusi[1]. Dla uciekinierów – Białorusinów, Żydów, Polaków – Mińsk nie był celem, a raczej etapem w drodze do prowincji nadwołżańskich, zauralskich, a nawet syberyjskich. W literaturze przedmiotu używa się wobec setek tysięcy uchodźców nazwy bieżęncy i raczej nie wiąże się ich z doświadczeniem filmowym[2]. Jednak miasto, będące przecież stolicą guberni,

[1] Z. Szybieka, *Historia Białorusi 1795–2000*, przeł. H. Łaskiewicz, Lublin 2001, s. 185–186.

[2] W niedawno opublikowanym reportażu historycznym Aneta Prymaka-Oniszk wspomina o pomieszczeniach kinowych jako o ewentualnej bazie kwaterunkowej dla bieżęnców, głównie w miasteczkach syberyjskich (zob. A. Prymaka-Oniszk, *Bieżęncy 1915*, Wołowiec 2018, s. 168). Warto też dodać, że w lutym 1915 roku na ekrany kin rosyjskich wszedł

film *Bieżęncy* (alternatywne tytuły: *Dzieci rozerwanego kraju*, *W odmętach wojny*, *W sieci rozpusty*, *W domu z zamkniętymi okiennicami* – co wskazuje na rozmaite strategie jego prezentacji), o którym pisano, że jest to „szablonowy, awanturniczy dramat o dwóch młodych uciekinierkach z Pribaltiki, zwabionych do domu publicznego. W akcję wmontowano szereg obrazów dokumentalnych o bieżęncach”; zob. W. Wiszniewski, *Chudożestwiennyje filmy doriewoliu-*

od kilku dziesięcioleci stanowiło jedno ze wschodnich centrów polskiego życia umysłowego, a warunki wojenne sprawiły, że jego potencjał demograficzny się zwielokrotnił – z około 100 tysięcy mieszkańców w początkach roku 1914 do 250 tysięcy w połowie roku następnego[3]. Zdecydowaną część narodowej społeczności tworzyła teraz wileńska inteligencja, która opuściła gród nad Wilią latem 1915 roku. Wykazywała ona potrzebę integracji z pozostałymi miejscowymi grupami, opartej na inicjatywach obywatelskich, których agendę mogła tworzyć prasa. Powołanie do życia „Nowego Kuriera Litewskiego” jako forum wymiany informacji i poglądów było w tej sytuacji szczególnie istotne[4]. W pierwszym numerze wyraźnie to zaznaczono:

Mińsk nie miał dotąd drukarni, która mogłaby drukować nie już gazetę, ale w ogóle czasopismo polskie, lub większych rozmiarów dzieło. [...] Wszyscy rozumieć powinniśmy, że praca społeczna w miejscowościach przez klęski dotkniętych, że praca nad utrzymaniem tu i rozwojem kultury polskiej ma znaczenie nie tylko lokalne, że jest ona przeciwnie pracą dla dobra powszechnego i jako taka przez wszystkich też traktowana być winna[5].

Czy piszący w imieniu redakcji Zdzisław Ludkiewicz, późniejszy rektor Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, a wcześniej redaktor wileńskiego „Tygodnika Rolniczego”, miał na myśli również kino? Wiele na to wskazuje. Repertuar mińskich kinematografów drukowany był od numeru czterdziestego codziennie, najczęściej na stronie pierwszej, anonse zawierały sporo informacji, a jeżeli można było z celuloidowej przestrzeni wyłuskać polskie konteksty, zawsze to czyniono.

Jednym z pierwszych kinematograficznych konterfektów polskości był wyświetlany jeszcze w 1915 roku jako nadprogram krótki obrazek pokazujący jak „znana baletnica cesarskiego teatru E. Helcer i baletmistrz teatru Cesarskiego W. Tichomirow wykonują taniec *Nocturne Chopina*”. W roku następnym na ekranach czterech mińskich kinematografów (podobnie jak w całej Rosji) królował *Antosza*, czyli Antoni Fertner, rekomendowany jako „znakomity artysta państwowych warszawskich teatrów”. Po raz pierwszy pokazał się w kinie Gigant w „prześlicznej komedii w 2 aktach *Student i nieznajoma*” ze swoją partnerką Wierą Karalli, następnie w „pysznej wesołej farsie *Ukarany Antek*” i „dużej, wesołej komedii *Bojowniczkę o równouprawnienie*”, kilka tygodni później pojawił się jako „Antoś, który nie umie obchodzić się z porządnymi kobietami”. Można go też było podziwiać w filmach: *Pozostał nos – zabrakło zęba*, *Fertner i psychopatka*, *Fertner i czarna ręka*, *Antosza zgubił gorset*, *Antoś pogromcą teściowej*, *Antoś szczęśliwy spadkobierca*, *Napój miłosny Antosia*, *Antoś strażak*, *Antoś złodziej* i *Antoś spekulant*.

Jednak prawdziwe emocje filmowe przynosiły odwołania literackie i nieważne było, czy pochodziły one z interiorów rosyjskiej

cjonnoj Rossii (filmograficzieskoje opisanije), Moskwa 1945, s. 52.

[3] Z. Szybieka, op.cit., s. 193.

[4] D. Tarasiuk, *Między pokojem a niepokojem. Dzia-*

łalność społeczno-kulturalna i polityczna Polaków na wschodniej Białorusi w latach 1905–1918, Lublin 2007, s. 56.

[5] *Od redakcji*, „Nowy Kurier Litewski” 1915, nr 1, s. 1.

kultury, czy też przybywały z jej zachodnich kresów, znad Wisły. Jak w każdym innym ośrodku pokazy *Potopu* w reżyserii Piotra Czardynina, wyprodukowanego przez Aleksandra Chanżonkowa, mobilizowały nie tylko bywalców kinematografów. Szczęśliwym posiadaczem praw eksploatacyjnych był właściciel kina Moderne, który pozwolił sobie na zaprezentowanie szczegółowych informacji – film złożony był z dwóch serii, 5000 metrów i dziewięciu części. Podano także nazwiska aktorów odtwarzających kluczowe postaci: Iwana Mozzuchina jako Kmicica, Nadieždy Nelskiej w roli Aleksandry Bilewicz, Piotra Starkowskiego odtwarzającego Michała Wołodyjowskiego, ale także Arsenija Bibikowa (Kordecki), Aleksandra Wyrubowa (Janusz Radziwiłł) i Aleksandra Cheruwimowa (Zagłoba). Pierwszą serię mińska publiczność mogła podziwiać między 13 a 17 kwietnia, zaś druga seria trafiła do Moderne również na pięć dni, poczynając od 18 tego miesiąca. Opinia publiczna była informowana o pokazach na bieżąco:

Kinematograf Moderne wystawił *Potop* Sienkiewicza w interpretacji wybitnych aktorów rosyjskich. Dotychczas dawana była pierwsza seria. Od wczoraj poszła i druga. Przedstawienia cieszą się niezwykłą popularnością, bilety dostać trudno. Publiczność pociąga nazwisko znakomitego pisarza polskiego oraz temat. Ponieważ dużo osób nie mogło widzieć jeszcze pierwszej serii, przeto powtórzona ona dziś i jutro między 12 a 3 po południu[6].

Zresztą, wzorem kinematografów w Królestwie Polskim, po śmierci Henryka Sienkiewicza i w mińskim Gigancie „dla pamięci wielkiego powieściopisarza” na początku grudnia 1916 roku przypomniano *Potop*, a szczególną aurę zapewniono dodatkowo, gdyż „podczas obrazu wykonane były melodie polskie pod kierownictwem naszego doświadczonego i uzdolnionego dyrektora pana Sztejna”[7]. W ten sposób upamiętniania, bardzo zresztą popularnego w Rosji, laureata Literackiej Nagrody Nobla wpisał się premierowy pokaz obrazu kinowego nakręconego na podstawie jego powieści *Wiry* – „gwóźdź kinematografów stołecznych, wspaniała wystawa w polskim stylu, wszędzie ogromne powodzenie” – wieściła prasowa reklama[8]. I tym razem, podobnie podczas wspomnianych wyżej pokazów *Potopu*, patriotyczny nastrój zapewniała kinowa „orkiestra pana Sztejna”. *Wiry* trafiły bardzo szybko do repertuaru mińskiego. Wieniamin Wiszniewski podaje w swoim katalogu, że jego premiera odbywała się 25 grudnia, a omawiane pokazy miały miejsce 8 (16 według starego stylu) tego miesiąca. Być może „Ptolomeusz rosyjskiego kina” ustalił datę pierwszej projekcji jedynie na podstawie kwerendy stołecznej, stąd ten nieuprawniony pogląd. Jedno jest pewne, *Wiry* (oryginalny tytuł *Omut*) to obraz wyprodukowany przez Torgowij Dom W. Wiegierowa i W. Gardina, wyreżyserowany przez Borysa Suszkiewicza ze zdjęciami Aleksandra Stankego i rolami

[6] *Kronika. „Potop” w kinematografie*, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 101, s. 2.

[7] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 330, s. 1.

[8] Oczywiście stołeczny kontekst prezentacji dotyczył jedynie Petersburga i Moskwy, na ziemiach byłych guberni warszawskiej i piotrkowskiej *Wiry* nigdy nie zostały wyświetlone.

Olgi Priobrazńskiej i Marii Kulikowej[9]. Ostatnim sienkiewiczowskim akordem było odświeżenie granego od 1913 roku włoskiego przeboju *Quo vadis* w reż. Enrico Guazzoniego w kinie Modern.

Podobnie fetowano w kinie Eden projekcją *Pana Twardowskiego* – „inscenizację legendy polskiej według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego w pięciu aktach z prologiem w wykonaniu lepszych artystów teatru warszawskiego”. Pisano jednak z sarkazmem:

Kinematograf Eden wystawia obraz osnuty na tle ładnej legendy unieśmiertelnionej przez utwór Mickiewicza o „Panu Twardowskim”. Legenda ta posłużyła również za temat do powieści Kraszewskiego. *Pan Twardowski* na ekranie przedstawia się bardzo zajmująco. Właściciele kinematografu dołożyli wszelkich starań, aby obraz wystawić porządnie. Między innymi wydrukowali treść legendy również w języku polskim, szkoda jednak, że zaufali nadesłanemu im tekstowi. Pisał go ktoś kto bardzo słabo władał językiem polskim. Stąd bardzo wiele wyrażen niemiłe robi wrażenie na czytelniku polskim. Obraz, którego idzie obecnie dopiero pierwsza seria, warto zobaczyć[10].

Dyrekcja krytykowanego iluzjonu odpowiedziała na zarzut natychmiast, nie tylko publikując przeprosiny, ale także tłumacząc, że „tekst libretta w języku polskim i rosyjskim otrzymaliśmy z fabryki razem z obrazem *Pana Twardowskiego*. Dlatego też z naszej strony nie ma tu żadnej winy”[11]. Należy dopowiedzieć, że to „prasowo-kinematograficzne poruszenie” spowodował jeden z kilku wyreżyserowanych dla Komitetu Skobielewskiego filmów późniejszego klasyka animacji kombinowanej Władysława Starewicza[12]. Ciekawa była też (choć prasa polskiego kontekstu nie zauważyła) prezentacja filmu *Judasz. Ukoronowany zdrajca Bułgarii*[13] nakręconego przez jednego z pionierów polskiej kinematografii Edwarda Puchalskiego, który spędził wojnę w Rosji, kierując założoną przez siebie wytwórnią Lucyfer. *Judasz* był środkową częścią jego propagandowej trylogii wojennej, którą uzupełniały dwa tytuły: *Król bohater* i *Antychryst*[14] – jednak ich zabrakło w mińskich kinematografach. Takich emocji nie budziły w kinie Lux *Dzieje grzechu* „w sześciu dużych aktach z rosyjskiej złotej serii” według Stefana Żeromskiego „z udziałem artystów teatrów cesarskich i moskiewskiego: [Aleksandra] Chochłowa, [Stefana] Zborowskiego, [Aleksandra] Górskiego, [Iwana] Gedike, [?] Bogdanowskiej, [Władimira] Wasiliewa i innych”[15], czy pokazana nieco później *Panna Mery* na podstawie Kazimierza Tetmajera. Ten ostatni reklamowany był jako

[9] W. Wiszniewski, op.cit., s. 108.

[10] *Kronika*. „*Pan Twardowski*”, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 276, s. 2.

[11] *Listy do redakcji*, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 278, s. 2.

[12] Losy i konteksty (literackie, artystyczne, polityczne) tej realizacji wnikliwie zostały omówione w odrębnym artykule, zob. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Pierwsza ekranizacja „Pana Twardowskiego”*, „Images. The International Journal of European Film,

Performing Arts and Audiovisual Communication” 2017, vol. XXIX, nr 29, s. 149–160.

[13] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 60, s. 1.

[14] M. Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf. Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914–1918*, Bydgoszcz 2014, s. 313.

[15] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 302, s. 1. Film ten w rosyjskich kinach prezentowany pod tytułem *Cwioty nieba i ziemi* wyreżyserował M. Doronin, zob. W. Wiszniewski, op.cit., s. 119.

utwór „reżyserii dwu wybitnych polskich reżyserów Przybytniewskiego i Bolluzecha”[16]. W rzeczywistości film nakręcił Jakow Protazanow, a wymienieni w inseracie Władimir Baliuzek i Walerij Przybytniewski byli Rosjanami i odpowiadali jedynie na przygotowanie scenografii[17]. Warto dodać, że *Pannę Mery* czyli *Nieziszczone marzenia*, prezentowano pod tytułem *Hrabina Czorsztyńska* przez kilka pierwszych sezonów w kinach niepodległej Polski[18]. Tymczasem w Mińsku prasa pisała:

Kinematografy wystawiają teraz sporo sztuk polskich. W Edenie bezpośrednio po *Panu Twardowskim* idzie *Panna Mery* Tetmajera. Obraz ten wystawiony jest bardzo ładnie, powinien wzbudzić spore zainteresowanie wśród publiczności polskiej. Idzie przez trzy dni. Być może, że zostanie jeszcze przedłużony na niedzielę[19].

Podobnie jak Sienkiewicz, Żeromski i Tetmajer dobrą pozycję wśród przedstawicieli rosyjskiej branży filmowej miał Stanisław Przybyszewski. Do mińskich kin trafił między innymi zrealizowany przez Władysława Lenczewskiego film *Otchłań* z nim i Heleną Bożewską w rolach głównych. Co do produkcji tego dzieła (w literaturze polskiej znanego pod tytułem *Topiel*) jest mnóstwo znaków zapytania[20], ale jedno jest pewne – pokazał je miński Nowy Teatr 11 sierpnia 1917 roku. Wcześniej w pierwszych miesiącach tego roku kinowych bywalców zelektryzowała zapowiedź premiery w Gigancie wyprodukowanej w wytwórni Dmitrija Charitonowa adaptacji innej powieści Przybyszewskiego *Za szczęściem* z Wierą Chołodną i Władimirem Maksimowem w rolach głównych, a pod koniec roku *Mocnego człowieka* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda.

Do Mińska sprowadzono tylko jedną wojenną produkcję z Warszawy – wyprodukowaną przez należącą do Aleksandra Hertza wytwórnię Sfinks ekranizację dramatu Lucjana Rydla *Zaczarowane koło*. Wyświetlił ją cieszący się największą estymą kinematograf Modern w czerwcu 1916 roku[21]. Zainteresowanie musiało być spore, bowiem po kilku tygodniach sprowadzono ponownie taśmę z *Zaczarowanym kołem*, jeszcze wyraźniej podkreślając narodowy kontekst seansu. W inseracie rekomendującym „wspaniały obraz według sztuki wspaniałego pisarza polskiego Lucjana Rydla” pojawiły się nazwiska Bolesława Leszczyńskiego jako Wojewody, Marii Murskiej w roli Maryny i Stanisława Knake-Zawadzkiego kreującego Diabła Borutę[22]. Do Mińska trafiły także polskie filmy wyprodukowane przed wybuchem Wielkiej Wojny. Wielkim sukcesem była *Halka* (1913) – „dramat z życia polskiego według opery Moniuszki w 4 aktach” pokazana ponownie w Moderne w wrześniu roku 1916.

[16] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 319, s. 1.

[17] W. Wiszniewski, op.cit, s. 109.

[18] „Kurier Polski” 1921, nr 94, s. 3, „Kurier Poranny” 1921, nr 98, s. 3.

[19] *Na ekranie*, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 319, s. 4.

[20] M. Guzek, *Co wspólnego z wojną...*, s. 442–443; B. Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006, s. 140

[21] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 137, s. 1.

[22] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 153, s. 1.

Obraz odznacza się doskonałą artystyczną grą osób i swojskimi motywami wsi polskiej, toteż ściąga nadzwyczaj liczną publiczność. Demonstracji towarzyszy muzyka z motywów *Halki*. Napisy na obrazach również są polskie. Kinematograf Moderne stara się, jak widać, wystawiać obrazy o tematach polskich, ze względu na polską publiczność. Tak na przykład demonstrował już *Potop* Sienkiewicza, *Zaczarowane koło* Rydla. Obrazy odznaczają się zawsze artystycznym wykonaniem. Należy mieć nadzieję, że kinematograf Moderne na przyszłość demonstrował będzie również podobne obrazy^[23].

Polski kontekst tworzyły inne produkcje rosyjskie, z pojawiającymi się w nich aktorami warszawskimi, których wojenne losy lub osobiste wybory rzuciły w objęcia rosyjskiej kultury. Wśród nich wyróżniała się Pola Negri, która po raz pierwszy pokazała się miejscowym kinomanom we „wstrząsającym dramacie z życia współczesnego *Wszystko oplakano..., wyśmiano... rozbite...*”^[24], a później reklamowana jako „primabalerina” w dramacie *Niewolnica namiętności, niewolnica grzechu*. Pod koniec 1916 roku w kinie Gigant publiczność bawili Halina Szmolcówna, Wojciech Brydziński i Jan Szymański jako bohaterowie dramatu w czterech aktach *Pojedynek niekrwawy*. Tego samego dnia Eden zapraszał na „dramat z życia apaszów warszawskich” wyprodukowany przez Komitet Skobielewski *Na warszawskim trakcie*, którego gwiazdami byli Waleria Walewska i Stanisław Czapelski^[25].

W Mińsku istniały następujące obiekty kinowe, początkowo dwa – Modern i Eden, w grudniu 1915 roku dołączyły do nich kolejne: Gigant i Lux, w czerwcu roku następnego Illusion, a wiosną 1917 roku zapowiedziana została premiera nowego przybytku X Muzy, zlokalizowanego na rogu ulic Zacharzewskiej i Dobroczynnej i liczącego 150 krzeseł^[26]. Działalność rozpoczął w sierpniu pod niezbyt wyszukany szyldem Nowy Teatr^[27]. W lutym 1918 roku, na skutek politycznych zawirowań, kina zostały w całości przejęte przez Radę Delegatów Robotniczych i Żołnierskich, co doprowadziło większość z nich do upadku. Ostały się jedynie Lux i Gigant^[28]. Przez lata 1915–1918 kina w Mińsku borykały się z takimi samymi problemami jak iluzjony w innych

[23] *Kronika*. „*Halka na ekranie*”, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 225, s. 2. O tej prezentacji w Mińsku wspominałem w kontekście twórczości polskich filmowców na terenie imperium rosyjskiego w czasie Wielkiej Wojny, zob. M. Guzek, *Z kamerą w carskich mundurach. Polscy operatorzy jako czołówka Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego (1913–1917)*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95.

[24] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 133, s. 1. Wiszniewski podaje jako prawdopodobnego reżysera M. Martowa. Film powstał w wytwórni Creo należącej do M. Bystrickiego, przedsiębiorcy, który miał wyłączność na eksploatację wizerunku z Polą Negri poza Królestwem Polskim, patrz: *Lietopis rossijskiego kino 1863–1929*, Moskwa 2004, s. 167.

[25] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 205, s. 1. Reżyserem i scenarzystą tego noszącego alternatywne tytuły: *Córka oberżysty* i *Czarny kruk* filmu był Władysław Starewicz. Obraz opisywano jako „dramat kryminalny opowiadający o miłości córki oberżysty do polskiego arystokraty i zemście zakochanego w niej bandyty-przemytnika”; zob. W. Wiszniewski, op.cit., s. 104.

[26] *Nowy kinematograf*, „Nowy Kurier Litewski” 1917, nr 94, s. 3.

[27] „Dziennik Miński” 1917, nr 44, s. 4.

[28] *Kronika. Kinematografy*, „Goniec Miński” 1918, nr 7, s. 4. Nie zachował się w polskich źródłach dokument opisujący procedurę przejęcia kinematografów z rąk prywatnych przez Radę Delegatów. Jednak tego samego dnia tym samym przepisom zaczęły podlegać

przestrzeniach wojennej Europy – choćby z przemocą finansową, która w postaci obowiązkowych domiarów była przekleństwem raczkującej przeciw branży. Zimą 1916 roku informacja o zamknięciu kin i teatrów z powodu święta Oczyszczenia Najświętszej Marii Panny została uzupełniona o zapowiedź natychmiastowego wprowadzenia nowych regulacji podatkowych, co, jak profetycznie zaznaczono, spowoduje podniesienie cen biletów na widowiska filmowe[29].

Sytuacja taka sprzyjała nadużyciom spekulacyjnym. Jesienią 1917 roku kontrola w kinoteatrze” wykazała, że w ciągu jednego dnia sprzedano 120 biletów bez magistrackich stempli, a co z tym się wiązało, nie odprowadzono do kasy miejskiej podatku „na cele filantropijne”. Właściciel zapłacił grzywnę, a miejscowy naczelnik policji oświadczył, że „podobne wykroczenia będą karane z całą surowością prawa”[30]. 10 listopada 1917 podatkami od widowisk zajęła się też rada miejska, która wzorem innych ośrodków uchwaliła, iż minimalna kwota odprowadzana od sprzedanego biletu powinna wynosić 10 kopiejek, maksymalna zaś aż 2 ruble. Radni powołali do życia także instytucję kontrolerów biletowych wyposażonych w bardzo szerokie uprawnienia[31]. Kilka miesięcy później pisano nawet, że:

Zarząd miasta postanowił energicznie egzekwować podatek od widowisk, nałożony na właścicieli kinematografów, przeznaczony na dobroczynność, a głównie na utrzymanie szpitali[32].

W tym samym czasie władze miejskie uregulowały też przepisy dotyczące godzin otwarcia kinematografów. W postanowieniu zapisano, że „sklepy mają być zamykane o godz. 7 wiecz., a kinematografy zaś otwierane o godz. 8 wiecz.”[33]. Polscy mieszkańcy Mińska, a przynajmniej czytelnicy „Nowego Kuriera Litewskiego”, od czasu do czasu dowiadywali się o szerszych rządowych poczynaniach wobec organizacji ruchu filmowego:

Ponieważ sfery rządowe zauważyły, iż prasa subsydiowana nie cieszy się wielką poczytnością i niewielki ma wpływ, wpadły na pomysł zorganizowania sieci kinematografów po wsiach. W chwili obecnej opracowuje się odpowiedni projekt. Ponieważ urządzenie kinematografów tych pociągnie za sobą znaczne wydatki projekt ma być przeprowadzony w trybie prawodawczym. Inicjatorzy tego projektu, z których jako głównego wymieniają prezesa rady ministrów Stuermera [Borisa Stürmera – od stycznia do

apteki, można więc domniemywać, że pozbawienie własności dotychczasowych przedsiębiorców kinowych wyglądało podobnie: „Na zasadzie dekretu mińskiego komitetu wykonawczego rady delegatów robotniczych i żołnierskich, wszystkie apteki w Mińsku przechodzą na własność mińskiej rady delegatów. Prywatny handel towarami aptecznymi zostaje zniesiony. [...] Właściciele aptek usuwa się od prowadzenia aptek, a ci z nich, którzy pragną wstąpić na służbę, powinni wnieść podanie do wydziału zdrowotnego. Pracownikom aptekarskim zaleca się przejść

na służbę rad i pozostać na swoich stanowiskach”; zob. *Apteki*, „Goniec Miński” 2018, nr 10, s. 4.

[29] *Kronika. Nowy podatek od widowisk kinematograficznych*, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 30, s. 2.

[30] *Kronika. Nadużycia z biletami*, „Dziennik Miński” 1917, nr 58, s. 3–4.

[31] *Kronika. Podatek od widowisk*, „Dziennik Miński” 1917, nr 114, s. 4.

[32] *Kronika. O podatek z widowisk*, „Dziennik Miński” 1918, nr 58, s. 3.

[33] *Kronika*. „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 31, s. 3.

listopada 1916 roku premier rosyjskiego rządu – przyp. M.G.], spodziewają się z organizacji kinematografów powiększenia dochodów, których rząd został pozbawiony z powodu zamknięcia monopoli wódczanych[34].

Wiemy też, że w niektórych kinematografach, takich jak Eden, pokazom towarzyszyła „symfoniczna orkiestra salonowa, pod kierunkiem specjalisty skrzypka dyrektora”[35], a niektóre seanse miały charakter dobroczynny. W lutym 1917 roku kino Gigant połowę dochodu z eksploatacji filmu *Czym życie nasze... Zabawą?* przekazało mińskiemu powiatowemu kuratorium nad przytułkiem dla dzieci im. Cesarzowej Marii. Dodatkowo między seansami w iluzjonie zorganizowano loterię, w której główne nagrody stanowiły „srebrna taca do zakąsek, pół tuzina srebrnych łyżek stołowych, ścienny zegar dębowy i zegarek-bransoletka”[36]. Pod koniec 1917 roku kinematografy Illusion, Moderne i Lux przyłączyły się do zbierania datków „dla głodujących za kordonem”, czyli akcji pomagania ludności głównie z Królestwa Polskiego[37].

Najbardziej gorącą ofertę tworzyły obrazy dokumentujące przebieg działań zbrojnych, rytuały wojskowe czy obecność czołowych graczy ogólnoswiatowego konfliktu w celuloidowej perspektywie. Pokazywane były wydania „Kroniki Gaumonta”, „Dziennika Pathé” (zawsze opatrzone informacją „kronika wypadków ostatnich”), „Kronik Wojennych”, „Kronik Komitetu Skobielewskiego” (Skobielewskich Wojskowych Kronik), jak również rejestracje z samodzielnymi tytułami. Jednym z pierwszych dokumentów był *Pobył Najjaśniejszego Pana w Briańsku i zwiedzenie zakładów briańskich*. W tym samym roku na ekrany kinematografów Moderne i Eden trafiły: *Fotografie naturalne – Nowości z frontu zachodniego*, *Kronika z zachodniego teatru wojny – Na linii ognia*, *Naturalne fotografie z wojny – Waleczne czyny kawalerii włoskiej*, „ról Albert i prezydent Poincare w armii czynnej”, *Wielki obraz wojenny z natury – Bohaterska obrona twierdzy Verdun*. Znacznie intensywniejszy pod tym względem był repertuar roku następnego: *Porażka Niemców w Szampanii*, *Pogrzeb generała Leniewicza*, *Flota Bałtycka*, *Armia angielska*, *Wojenny for Villefranche*, *Ćwiczenia kozaków dońskich*, *Pobył Najjaśniejszego Pana z Następcą Tronu w Odessie*, *Szturm i zdobycie Erzerumu*. Ten ostatni, na który składały się następujące części – „Na drodze ku twierdzy erzerumskiej”, „Szturm przednich fortyfikacji” oraz „Zdobycie Erzerumu i trofea Wielkiego zwycięstwa Erzerumskiego”, stanowił samodzielną produkcję oddziału filmowego Komitetu Skobielewskiego. Do tego zestawu należy dorzucić: *Próby wzlotu hydroplanów w obecności cesarzowej Marii Teodorówny*, *Działania wojenne na froncie francuskim* oraz *Zdobycie Trapezundu i wkroczenie wojsk rosyjskich*. Wielkie poruszenie wywołał prezentowany jako seans główny w kinie Eden – *Front francuski (Verdun)*, o którym pisano, że jest to „szcze-

[34] Z *Rosji. Kinematograf rządowy*, „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 276, s. 3.

[35] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 139, s. 1.

[36] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 58, s. 1.

[37] *Kronika. Na głosujących za kordonem*, „Dziennik Miński” 2017, nr 28, s. 4.

głowy, dokładny za pozwoleniem francuskiego ministerium wojny demonstrowany obraz, przedstawiający bohaterstwo Francuzów na froncie od Morza Północnego do granicy szwajcarskiej. Obrazy te demonstrowane były w Carskim Siole w obecności Najjaśniejszego Pana” [38]. Wspomniane prezentacje uzupełniały: *Ostatnie odwiedziny tragicznie zmarłego lorda Kitchenera w armii francuskiej*, *Wojska rosyjskie we Francji*, kolejny dokument Komitetu Skobielewskiego *General Brusilow, jego sztab oraz jeńcy wzięci do niewoli w ostatnich walkach*, *Jego Cesarska Mość Najjaśniejszy Pan z Następcą Tronu w kwaterze cesarskiej*, *Pogrzeb W. Księcia Konstantyna Konstantynowicza w Piotrogradzie*, *Powodzenie oręża rosyjskiego na tureckim froncie – w 6 długich aktach*, *Produkcja pocisków dużego kalibru*, *Pociąg opancerzony*, *Wywiad napowietrzny*, *Łódź podwodna*, *Rosyjskie wojska w Salonikach*.

Większość wymienionych tytułów stanowiła część pokazową określaną mianem nadprogramu. Jednak prawdziwym wydarzeniem było wprowadzenie do repertuaru jesienią 1916 roku głośnego i wyświetlanego po różnych stronach frontu epickiego dokumentu *Bitwa nad Sommą – Lipiec 1916*, reklamowanego jako „wydanie obrazu kinematograficznego przy francuskim ministerium wojennym w obecności prezydenta Poincaré i głównodowodzącego Joffré” [39]. Dłuższe opisy, co tworzyło bardziej ekskluzywny kontekst odbioru, towarzyszyły też pokazom obrazów rosyjskich. Mniej więcej w tym samym czasie kino Lux oferowało „*Bohaterskie czyny armii kaukaskiej – fotografowane pod kierownictwem kierownika muzeum historycznego pułkownika Esadze w 2 aktach w obecności Jego E.W. Księcia Mikołaja Mikołajewicza i generała Judenicza*”. Do epickich obrazów wojny należy zaliczyć także pokazaną niemal rok później *Bohaterską obronę Anglików na froncie – wspaniały obraz w pięciu aktach*, znany również pod tytułem *Anglicy na polach bitwy*.

Jednym z pierwszych frontowych dokumentów pokazanych w styczniu 1917 roku w mińskim kinie Gigant było *Świętokradztwo Niemców w Dubnie*, później w tym samym kinie zaprezentowano złożony z dwóch części program wyłącznie złożony z aktualności. Składały się na niego dwuaktowe rejestracje – *Otwarcie kolei taurydzkiej* i *Porażka Niemców przy Verdun*. Z pewnością spodobały się mińskiej publiczności, bo konkurujące z Gigantem iluzjony Lux i Illusion sprowadziły dwie serie epeji *Z wojny ojczyстей 1914–1917 – Zwycięsko powiewają sztandary*, a na deser zaserwowały dwa krótkie reportaże *Przemysł naftowy Baku* i *Wyścigi kawalerzystów*. Zresztą ten tydzień prezentacji w mińskich kinach był wyjątkowo dokumentalny – trzeci z iluzjonów – Modern jako główną atrakcję udostępnił *Ostatnie wypadki w Moskwie*, czyli rejestrację wydarzeń z lutego, które przenicowały trwający od trzech stuleci porządek w imperium Romanowów. Pozostałe projekcje utrzymane były w stylu i poetyce wytyczonej przez wojenny kontekst: *Obrona Verdun'u przez wojska sojusznicze* i *Front francuski. Walki pod Verdun*.

[38] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 155, s. 1.

[39] „Nowy Kurier Litewski” 1916, nr 292, s. 1.

Najważniejszy segment repertuarowych prezentacji tworzyły produkcje rosyjskie, które nie musiały pokonywać linii frontowych, celnych barier i ograniczeń komunikacyjnych. Wśród nich królowały produkcje wytwórni Chanżonkowa, Jermoliewa, Libkena, a nawet fabularne obrazy Komitetu Skobielewskiego. Były to zarówno adaptacje literackiej klasyki, jak i ekranizacje mniej znanych powieści i opowiadań. Do pierwszej z kategorii należała nakręcona według Iwana Turgieniewa *Pierwsza miłość* (reż. Eugeniusz Bauer, Wiaczesław Wiskowski) – złożona z trzech części: *Kielkujące uczucie*; *Ojciec rywalem* i *Tragedia młodej miłości* z Warwarą Janową, Iwanem Gedike i L. Nikolskim w rolach głównych oraz *Szlacheckie gniazdo* (reż. Władimir Gardin) z Olgą Prieobrażeńską w roli Marii Kalitiny, Fiodora Dostojewskiego *Skrzywdzeni i poniżeni* (reż. Iosif Sojfer), Antoniego Czechowa *Końskie nazwisko* (reż. Edward Puchalski), Aleksandra Puszkina *Dama pikowa* (reż. Jakow Protazanow) z Iwanem Mozzuchinem, niezwykle ceniona filmowa wersja arcydzieła Lwa Tołstoja *Wojna i pokój* (reż. Piotr Czardynin) i *Nadzieja Mikołajewna* (reż. Władimir Izumrudow, wł. Władimir Garlicki), dla której inspiracją była proza Wsiewołoda Garszyna. Drugą między innymi reprezentowały: *Siła oporu* (reż. Eugeniusz Bauer) – komedia według Arkadija Awierczenki, *Katarzyna Iwanowna* (reż. Aleksander Uralski) i *Dzieje dziewczyny* (reż. Borys Głagolin) na podstawie utworów bardzo popularnego i często przez kino przyswajanego Leonida Andrejewa, *Tajemnica zakładów Kruppa* (reż. Mark Naletnyj), której akcja została oparta na sensacyjnej powieści Aleksandra Rozławlewa, jak też bardzo sentymentalna *Wiera Mircewa* (reż. Michaił Martow), wykorzystująca wątki równobrzmiącego dramatu scenicznego Leona Urwancewa. W mińskich kinach pojawiły się także fabuły rosyjskie nawiązujące do aktualnych wydarzeń, takie jak *Zrzeczenie się Mikołaja II*.

Ostatni numer „Nowego Kuriera Litewskiego”, który jest podstawowym repozytorium filmowych informacji, ukazał się w lipcu 1917 roku. Był przewodnikiem po rozmaitych inicjatywach kulturalnych, dokumentował życie polskich uchodźców, komentował sytuację frontową. Ostatnie słowo do swoich czytelników skierowali przedstawiciele redakcji: Włodzimierz Kryński, Mieczysław Porowski i Adolf Świda:

„Kurier” nie mógł i nie miał pretensji dorównać innym polskim dziennikom, wydawanym w Moskwie i Piotrogradzie. Mińsk nie był i nie mógł być ośrodkiem polskiego społecznego i umysłowego życia w szerszym tego słowa znaczeniu. Położony z dala od centrum, gdzie decydowały się i omawiały najżywotniejsze nasze sprawy^[40].

Prasa polska jednak nie zniknęła z mińskiego pejzażu kulturalnego – na opróżnionym miejscu „Nowego Kuriera Litewskiego” pojawił się „Dziennik Miński”, ale problematyka filmowa na jego łamach w obliczu wydarzeń, które zmieniły także status byłej stolicy guberni, została zepchnięta na plan dalszy. Ogłoszenia kinematografów zostały

[40] W. Kryński, M. Porowski, A. Świda, *Do Czytelników*, „Nowy Kurier Litewski” 1917, nr 156, s. 1

przesunięte na stronę czwartą, później informowano jedynie o zmianie programu bez podawania tytułów wyświetlanych filmów, od zimy 1917/1918 ograniczając rekomendacje do dwóch kin: Lux i Giganta, które prawdopodobnie jako jedyne jeszcze funkcjonowały[41].

W Mińsku działali też przyszli filmowcy, choć na razie ich aktywność koncentrowała się na działaniach obywatelskich i pomocowych. Jednym z nich był Ryszard Biske, późniejszy prezes Zrzeszenia Producentów Filmów Krótkometrażowych[42]. Wraz z bratem Karolem aktywnie uczestniczył w pracach powstałego w 1916 roku Towarzystwa Opieki nad Zabytkami – sprawował nawet funkcję sekretarza zarządu, a jednocześnie redagował nieregularnie ukazujące się pismo „Siew Bellony”[43]. Niewiele też wiemy o dwóch dokumentach nakręconych w Mińsku, prawdopodobnie przez operatorów Urzędu Filmowego lub Sfinksa. Pierwszy z nich *Pogrzeb komendanta Legionów Mościckiego* był relacją z uroczystości funeralnych ppłk. Bolesława Euzebiusza Mościckiego (w nekrologu „Dziennika Mińskiego”, błędnie nazwanego Stanisławem), który jako dowódca 1. Pułku Ułanów Krechowieckich zginął podczas potyczki z bolszewikami, drugi nakręcony „przy okazji” nosił tytuł *Mińsk po zajęciu (Ostatnie dni Mińska)*. Nigdy nie zostały pokazane w żadnym z miejscowych iluzjonów – ich premiera odbyła się w maju 1918 roku w warszawskim kinematografie Stylowy[44].

Mińsk na mocy traktatu ryskiego, ku niezadowoleniu polskiej społeczności, wszedł w skład Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Skończyło się budowanie jego miejsca w pejzażu polskiej kultury. Losy filmowe miasta nie zajmowały już rodzimych badaczy. W opracowaniu Heleny Głogowskiej o życiu kulturalnym na Białorusi mińskie życie filmowe w ogóle jest pominięte, ale autorka wzmiankuje aktywność kinematografów w Witebsku, drugim co do wielkości ośrodkiem miejskim Białorusi. To ciekawy przypadek, bowiem w 1919 roku:

Spośród pięciu kinematografów [...] funkcjonowały tylko trzy, z których teatr Artystyczny wykorzystywano tylko trzy razy w tygodniu do projekcji filmowych, teatr Rekord dwa razy w tygodniu udostępniano na mityngi i kabarety, a teatr Odeon był zamknięty ze względu na brak dopływu energii elektrycznej. Teatr Kino-Ars zajęty był przez wojsko. W pełni pracował tylko Iluzjon. W repertuarze znalazły się filmy *III Międzynarodówka*, *Siostra dekabrysty*, *Podróż Kalinina po Rosji* i *Tunel*[45].

Mińsk był w okresie Wielkiej Wojny miastem o dość rozbudowanej jak na warunki prowincjonalne infrastrukturze filmowej, z porównywalną liczbą kin jak w Wilnie czy Lublinie. Bez dokładnej kwerendy archiwalnej trudno ustalić kolejność powstawania poszczególnych kinematografów, ich własność, relacje z władzami, a przecież nawet

[41] Było to prawdopodobnie związane z rozporządzeniem władz bolszewickich z 21 listopada 1917 r. zakazującym drukowania ogłoszeń w gazetach niurzędowych, zob. D. Tarasiuk, op.cit., s. 56.

[42] *Z żałobnej karty. Śp. Ryszard Biske*, „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 14, s. 3.

[43] Zienkiewicz, *Polskie życie literackie w Mińsku w XIX i na początku XX wieku (do 1921 roku)*, Olsztyn 1997, s. 122, 1997, s. 112

[44] M. Guzek, *Co wspólnego z wojną...*, s. 56.

[45] H. Głogowska, *Białoruś 1914–1929*, Białystok 1996, s. 68.

najbardziej rzetelna eksploracja zachowanych świadectw nie zawsze gwarantuje satysfakcjonujący efekt. Jednak nawet przy tak ograniczonym korpusie źródłowym możliwe są pewne strategie interpretacyjne, poszukiwania kontekstów, interesujące rekonesanse, stanowiące nie tylko wyzwanie naukowe, ale i przyjemność, dla osiągnięcia której entuzjaści starego kina poświęcają tygodnie, miesiące i lata starań. Polski charakter filmowego Mińska w pionierskim okresie jego rozwoju, przynajmniej dla piszącego te słowa przestał być zatem jedynie hipotezą – a stał się istotnym komponentem narodowej kultury.

BIBLIOGRAFIA

- Gierszewska B., *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006
- Głogowska H., *Białoruś 1914–1929*, Białystok 1996
- Guzek M., *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich 1914–1918*, Bydgoszcz 2014
- Guzek M., *Z kamerą w carskich mundurach. Polscy operatorzy jako czołówka Wojskowo-Kinematograficznego Oddziału Komitetu Skobielewskiego (1913–1917)*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95
- Hendrykowska M., Hendrykowski M., *Pierwsza ekranizacja „Pana Twardowskiego”*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2017, vol. XXIX, nr 29
- Lietopis rossijskiego kino 1863–1929*, Moskwa 2004
- Prymaka-Oniszk A., *Bieżeńcy 1915*, Wołowiec 2018
- Szybieka Z., *Historia Białorusi 1795–2000*, przeł. H. Łaskiewicz, Lublin 2001
- Tarasiuk D., *Między pokojem a niepokojem. Działalność społeczno-kulturalna i polityczna Polaków na wschodniej Białorusi w latach 1905–1918*, Lublin 2007
- Wiszniewski W., *Chudożestwiennyje filmy doriewoliucjonnoj Rossii (filmograficzeskoje opisanije)*, Moskwa 1945
- Zienkiewicz T., *Polskie życie literackie w Mińsku w XIX i na początku XX wieku (do 1921 roku)*, Olsztyn 1997