

Wielkowiejskie życie Drugiej Rzeczy- pospolitej w polskim filmie fabularnym okresu międzywojennego

Wstęp do tematu [1]

Jak dowodzą socjologowie i antropolodzy kultury, media, w tym film, są z jednej strony mniej lub bardziej zniekształconym odbiciem rzeczywistości, z drugiej – stanowią źródło świadomego i zamierzonego propagowania określonych postaw, poglądów i przekonań[2]. Mając to na uwadze, nie sposób pominąć sztuki filmowej i jej oddziaływań na proces kształtowania się rodzimej kultury i obyczaju. „Powinniśmy mieć świadomość – na co zwraca uwagę Michael Herzfeld – że medium filmowe, podobnie jak wcześniej beletrystyka, jest źródłem cennych informacji o tym, w jaki sposób ludzie zbiorowo definiują swoje tożsamości”[3]. Film nie tylko prezentuje, ale też zmienia oblicze świata.

Teza ta sprawdza się również w odniesieniu do omawianego tematu. Medium filmowe w doskonały sposób spełnia funkcje mimetyczne – odzwierciedla rzeczywistość danego miejsca i czasu, z drugiej jednak strony – w dużej mierze kształtuje światopogląd odbiorcy poprzez typowe dla niego funkcje kreacyjne, zarówno w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym[4].

Mając świadomość tych ograniczeń i niebezpieczeństw badawczych, można z powodzeniem odnaleźć w poszczególnych obrazach filmowych określone dokumenty epoki. Każdy bowiem film potraktowany jako źródło historyczne komunikuje coś o rzeczywistości. Oczywiście historia na ekranie w każdym filmie jest historią wyobrazoną. Tak czy inaczej przybiera ona w danym tekście filmowym postać swobodnego komunikatu o przeszłości, a więc jej pewnego symbolicznego przedstawienia. Odpowiednio odczytany utwór filmowy o charakterze fikcyjnym może stać się dla badania nieocenionym wprost źródłem studiowania i poznawania przeszłości. W tym też znaczeniu dokument historii, jakim jest filmowa fikcja artystyczna, okazuje się

[1] Poniższy tekst zawiera nawiązania do artykułu mojego autorstwa zatytułowanego *Obraz Drugiej Rzeczypospolitej w polskim filmie fabularnym okresu międzywojennego*, w: *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, pod red. W. Mędrzeckiego i A. Zawieszewskiej, IH PAN, Warszawa 2012; wykorzystuję w nim również fragmenty z niego pochodzące.

[2] B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli Wojna postu z karnawałem*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 22–23.

[3] M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 404.

[4] Pierwiastek kreacyjności stanowi dominantę filmów fabularnych, ale nie jest ich pozbawiony również dokument filmowy.

komunikatem równorzędnym – alternatywnym wobec zapisu dokumentalnego, wnoszącym niekiedy ogromną wartość do naszej wiedzy historycznej o wybranym aspekcie przeszłości. Pod warunkiem jednak, że zostanie on potraktowany jako „tekst kultury” – z istoty swej stanowiący pewien symboliczny wyraz indywidualnej i zbiorowej świadomości danego miejsca i czasu^[5].

Mając to na uwadze, spróbuję prześledzić polskie filmy fabularne okresu międzywojennego i odnaleźć w nich te elementy świata przedstawionego, które oddają na rozmaitych płaszczyznach i w różnorodnych odniesieniach rzeczywistość pozafilmową Drugiej Rzeczypospolitej w odniesieniu do tematyki miasta. Będą to naturalnie zjawiska najbardziej typowe i charakterystyczne, gdyż całościowy ich opis zająłby zbyt wiele miejsca.

Już na samym początku należy zaznaczyć, że wielu istotnych kwestii dotyczących chociażby zagadnień politycznych czy społecznych polscy filmowcy okresu międzywojennego w ogóle nie podjęli z obawy przed cenzurą – zarówno polityczną, jak i kościelną – lub z powodu ograniczeń finansowych i nacisków ze strony producentów. Należy mieć również świadomość, że rodzima kinematografia omawianego okresu rzadko wspinała się na wyżyny kina artystycznego lub zaangażowanego społecznie. Przeważały produkcje komercyjne spod znaku melodramatu i komedii filmowej. Prezentowana na ekranie rzeczywistość stwarzała więc wrażenie szalenie uproszczonej i schematycznej, niekiedy niepełnej, zawołowanej komizmem i przesiąkniętej obyczajowym stereotypem. Niemniej jednak wśród wielu tego typu obrazów można z powodzeniem odnaleźć te, w których spod filmowej fikcji i kreacji wyłaniają się autentyczne i znamienne dla tamtego czasu zjawiska, trendy, mody i determinanty społeczno-kulturowe typowe dla specyfiki miasta rozumianego w bardzo szeroki sposób – od zagadnień urbanistycznych poczynając, na problemach społecznych skończywszy.

Plenery i wnętrza, czyli o przestrzeni

Na świat przedstawiony filmów składają się przede wszystkim rozmaite obiekty architektoniczne oraz bohaterowie poruszający się na ich tle. Zarejestrowane przez kamerę filmową budynki, ulice i trotuary stają się swego rodzaju dokumentem epoki, zaświadczającym naocznie o wyglądzie miast, wsi i miasteczek w danym momencie historycznym. Ten oczywisty mimetyzm uwidaczniał się w polskim filmie fabularnym omawianego okresu na zasadzie mniej lub bardziej barwnego tła dla rozgrywających się zdarzeń lub miejsc szczególnie predestynowanych do opowiedzenia zajmującej historii. W pierwszym przypadku mamy zazwyczaj do czynienia z łatwo rozpoznawalnym fragmentem przestrzeni miejskiej, najczęściej warszawskiej (*Tajemnice Nalewek* Franciszka Zyndrama-Muchy, 1921), w przypadku drugim chodzi bardziej o wyeksponowanie jakiegoś obiektu, któ-

[5] Zob. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, „Ars Nova”, Poznań 2000, s. 42–47.

ry implikuje znaczenia symboliczne (zespół klasztorny Zakonu Paulinów w Częstochowie – *Pod Twoją obronę* Edwarda Puchalskiego [6], 1933) lub nacechowane emocjonalnie (port w Gdyni z filmu Leonarda Buczkowskiego *Rapsodia Bałtyku*, 1935).

Osobny wymiar filmowej przestrzeni stanowiły ekranowe wnętrza, w których rozgrywała się akcja. W zależności od opowiadanej historii były to najczęściej mieszkania i sutereny mniej lub bardziej okazałych kamienic. Mieszkania były zazwyczaj niewielkie, wynajmowane od tzw. kamieniczników, czyli właścicieli kamienic, nierzadko jednoizbowe, z zaimprovizowaną w kącie kuchnią i namiastką łazienki za kotarą. Osoby o wyższym statusie materialnym mogły sobie pozwolić na mieszkania z osobnymi łazienkami i kuchniami. Wysoki standard miały natomiast domostwa składające się z kilku pokoi, w tym dużego salonu, kuchni, łazienki, pomieszczeń gospodarczych i przeznaczonych dla jednej lub dwóch osób służby. Na kupno lub posiadanie własnego domu stać było niewielki procent społeczeństwa.

To, co prezentowały obrazy filmowe, w dużej mierze pokrywały się z prawdą. Jak zauważa Władysława Malicka, sytuacja mieszkaniowa w okresie międzywojnia w Polsce nie przedstawiała się zbyt okazale. Ludzie zajmowali niewielkie i bardzo skromne lokale, gnieźdząc się całymi rodzinami w jednym pokoju, z niewystarczającym zapleczem sanitarnym [7]. Naturalnie, architektura i urbanistyka miast oraz powiązane z nią mieszkalnictwo różniły się dość znacząco w poszczególnych regionach kraju, zgodnie z dawnymi granicami zaborów, ale wyposażenie wnętrz prezentowało się w miarę jednolicie. Warto więc skupić się na konkretnych przykładach filmowych.

W mieszkaniach o niskim standardzie, najczęściej jednoizbowych, zajmowanych przez ubogich robotników, umeblowanie ograniczało się do dużej szafy, szafki kuchennej, dwóch lub trzech łóżek oraz stołu z krzesłami, umiejscowionego zazwyczaj w centrum pomieszczenia. Sytuację tego rodzaju oddają realia filmu Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego pt. *Strachy* (1938), w którym rodzina głównej bohaterki – Teresy Sikorzanki, ubogiej tancerki kabaretowej, gnieździ się w małym mieszkanku gdzieś na peryferiach stolicy. Nieporównanie częściej jednak akcja polskich filmów międzywojnia rozgrywała się w mieszkaniach składających się z co najmniej kilku pomieszczeń. Rodzima kinematografia rzadko bowiem sięgała po tematy zaangażowane społecznie, przeważały melodramaty i komedie filmowe, których bohaterami byli najczęściej członkowie klas średnich [8]. Ich status materialny pozwalał im na zajmowanie mieszkań

[6] Film reżyserował Józef Lejtes, lecz na życzenie sfer kościelnych – ze względu na jego żydowskie pochodzenie – usunięto nazwisko z czołówki filmu.

[7] W. Malicka, *Mieszkanie – formy przestrzenne i aspekty społeczne*, w: *Przemiany rodziny polskiej*, pod red. J. Komorowskiej, IW CRZZ, Warszawa 1975, s. 60.

[8] Jak zauważa Włodzimierz Mędrzecki – pod koniec okresu międzywojennego około połowy wszystkich mieszkań w Polsce było jednoizbowych, a zajmowały je przeciętnie cztery osoby. Zob. <<http://www.dwudziestolecie.muzhp.pl/index.php?dzial=latadwudzieste3>> [dostęp: 8 grudnia 2011].

z osobnymi łazienkami, dwu- lub trzyizbowych, na wyposażeniu których znajdowały się, oprócz podstawowych mebli, także rozmaitych wzorów kanapy, komody, sekretarzyki, toaletki, stoliczki, a nawet pianina. Pod koniec lat 30., wraz z rosnącą popularnością radia, asortyment ów poszerzono o sporych rozmiarów odbiorniki radiowe, zaprojektowane w ten sposób, aby funkcję rozrywkową łączyły z walorami estetycznymi. Znakomitym tego przykładem jest scena z filmu *Paweł i Gawęł* Mieczysława Krawicza (1938), w której starsze małżeństwo, kupując odbiornik radiowy, na sugestię sprzedawcy zachwalającego urządzenie o małych gabarytach odpowiada w następujący sposób: „Kiedy to takie małe, niepozorne. To nie mebel, proszę pana”. W innych produkcjach, realizowanych bądź to w naturalnych wnętrzach, bądź w atelier, zarysowany powyżej model scenografii wdrażano z niewielkimi zaledwie odstępstwami. Świadczy o tym np. wystrój mieszkań z filmów: *Dwie Joasie* Mieczysława Krawicza (1935), *Piętro wyżej* Leona Trystana (1937) czy *Rapsodia Bałtyku* Leonarda Buczkowskiego^[9]. Bardzo modne w tym czasie, zwłaszcza wśród bogatego mieszczaństwa, były duże mieszkania z obszernym salonem, oddzielnym od pozostałych pomieszczeń charakterystycznymi rozsuwanymi drzwiami, których zadaniem było zawężanie przestrzeni w sytuacjach codziennych oraz jej poszerzanie podczas bankietu lub przyjęcia (*Zapomniana melodia* Konrada Toma i Jana Fethke, 1938, czy *Co mój mąż robi w nocy* Michała Waszyńskiego, 1934). Tego typu domostwa wzbogacano ponadto meblami secesyjnymi (fotele, kanapy, witryny etc.), ozdobnymi lampami, wazonami i świecznikami oraz dziełami sztuki, głównie obrazami.

Moda^[10]

Jak już wspomniałem, ekranowe przestrzenie były wypełniane określonymi obiektami architektonicznymi, na tle których pierwszoplanowe role odgrywali filmowi bohaterowie. Jako nieodłączny element świata przedstawionego filmu stanowili źródło wiedzy na temat ówczesnych miast i typowej dla nich rzeczywistości społecznej. Kostiumy filmowe, w których występowali, zaświadczały w dużej mierze o panujących wówczas trendach i stylach obowiązujących w wielkomiejskiej modzie, określając tym samym wiek i status społeczny postaci. W polskim kinie okresu międzywojennego można zauważyć w tej sferze daleko posunięty schematyzm i rażącą konsekwencję. I tak dziewczynki z tzw. dobrych domów nosiły białe bluzeczki i ciemne spódniczki lub sukienki oraz dekorujące włosy kokardki (*Paweł i Gawęł* Mieczysława Krawicza), chłopcy natomiast przywdziewali najczęściej krótkie spodenki na szelkach, białe koszule i podkolanówki (*Wacusz* Michała Waszyńskiego, 1935). Ekstrawagancji, polotu

[9] Datę produkcji filmu podaję tylko przy pierwszym przywołaniu.

[10] Analizując modę w kontekście polskiego kina lat międzywojennych, korzystam z następujących opracowań: M. Hendrykowski, *Film i moda*, Wydawnic-

two Naukowe UAM, Poznań 2012; M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 253–267; oraz A. Sieradzka, *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, WNT, Warszawa 1993, s. 132–139.

i oryginalności brakowało również w garderobie dorastającej młodzieży, panien na wydaniu i kawalerów oraz zacnych mężów i żon. Dziewczęta występowały zazwyczaj w szczelnie je okrywających, skromnych sukienkach i w butach na małym obcasie, młodych mężczyzn zaś można było podziwiać na ekranie w kompletnych garniturach przyozdobionych krawatem lub muszką na tle bijącej bielą koszuli.

To jednak obraz nazbyt uproszczony. Żaden okres nie przyniósł takiej rewolucji w modzie jak dwudziestolecie międzywojenne. Wojna spowodowała rewolucję obyczajową, która oprócz zmiany stylu życia, sytuacji ekonomicznej i społecznej, przełożyła się również na garderoby pań i panów.

Przedwojenne konwencje męskiego stroju uległy widocznemu rozluźnieniu. Frak, który wcześniej obowiązywał na co dzień, był zarezerwowany na specjalne okazje, natomiast surdut zupełnie wyszedł z użycia. W ubiorze męskim standardem był trzyczęściowy garnitur, który składał się z marynarki, jedno- lub dwurzędowej, spodni z mankietami oraz kamizelki. Kamizelka była wykonana z tej samej tkaniny co spodnie i marynarka. Jako wierzchnie okrycie stosowano proste palta, tzw. dyplomaty – były one dopasowane, zrobione z wełny. Zimą noszono pelisy – płaszcze podbite futrem i zaopatrzone w futrzany szalowy kołnierz.

Ten typ ubioru zarezerwowano w filmie dla mężczyzn pochodzących co najmniej z klasy średniej, nierzadko w zaawansowanym wieku i szanowanej pozycji w społeczeństwie. Najlepszym tego przykładem są kreacje aktorskie Antoniego Fertnera, który wcielał się zazwyczaj w role rozmaitych baronów (*Papa się żeni* Michała Waszyńskiego, 1936), prezesów (*Jaśnie pan szofer* Michała Waszyńskiego, 1935), kupców (*Fredek uszczęśliwia świat* Zbigniewa Ziemińskiego, 1936) oraz statecznych i bogobojnych mężów i ojców (*Ada, to nie wypada* Konrada Toma, 1936, i *Zapomniana melodia*). Mężczyźni młodszego pokolenia rezygnowali z kamizelki, preferowali za to modne w tym czasie i mające mniej formalne kształty nakrycia głowy, czyli kapelusze typu homburg, wykonane z miękkiego filcu, z niewielkim rondkiem i charakterystycznym „załamaniem główki”. Elegancji dodawały im skórzane, sznurowane buty, które wyparły obowiązujące nieco wcześniej trzewiki z wysokimi cholewami. Pod kapeluszem natomiast królowały nowoczesne fryzury – o dłuższych włosach ułożonych z przedziałkiem i gładko zaczesane, nierzadko o widocznym połysku za sprawą powszechnie stosowanej brylantyny. Upowszechnienie takiego wizerunku męskich bohaterów filmowych to z pewnością zasługa dwóch niezwykle rozpoznawalnych aktorów tamtej epoki: Eugeniusza Bodo i Adolfa Dymyzy. Stworzyli oni wiele interesujących kreacji aktorskich, w których dominowały role przystojnych amantów, inżynierów, pracowników przemysłowych, drobnych przedsiębiorców i arystokratów. Pierwszy z nich zabłysnął w takich filmach, jak: *Jego ekscelencja subiekt* (1933), *Pieśniarz Warszawy* (1934) i *Jaśnie*

pan szofer Michała Waszyńskiego oraz *Sklamalam* Mieczysława Krawicza (1937) i *Książatko* Konrada Toma (1937). Drugi zaś stworzył niezapomniane role w filmach: *Dwanaście krzeseł* Michała Waszyńskiego i Maca Friča (1933) oraz Mieczysława Krawicza *Niedorajda* (1937) i *Sportowiec mimo woli* (1939). Równie często można było rozpoznać ich w rolach prowincjuszy i ubogich włóczęgów, w których lansowali ubiór bardziej codzienny, skromny i luźniejszy, składający się ze sfatygowanej marynarki i czapki z daszkiem (*Każdemu wolno kochać* Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego, 1933, *ABC miłości* Michała Waszyńskiego, 1935, oraz *Robert i Bertrand* Mieczysława Krawicza, 1938). Jak zatem widać, kostium bohatera filmowego zdradzał jego pochodzenie, status materialny i styl życia. Był jednocześnie wyraźną aluzją do rzeczywistości pozaekranowej, obecnych w niej mód i trendów.

O ile w ubiorze męskim tamtego czasu zaszły niewielkie zmiany, o tyle moda dla pań przeszła prawdziwą rewolucję. Przyczyniła się do tego w pierwszej kolejności – wojna, w drugiej – nowatorskie pomysły Coco Chanel.

Podczas wojny wiele kobiet po raz pierwszy zaczęło pracować zawodowo – ktoś musiał zastąpić walczących na froncie mężczyzn. Wraz z wojną nadszedł również kres orientalnych ekstrawagancji – obszerne i zdobione kreacje zaczęły wyglądać staromodnie, zamiast nich pojawiły się nowoczesne proste kostiumy i kapelusze. Początki zmian nastąpiły tak naprawdę w roku 1915, kiedy to legendarna postać, jaką była Coco Chanel, wylansowała strój sportowy jako idealne ubranie do pracy. W bardzo krótkim czasie zmieniło to myślenie wielu milionów kobiet na całym świecie.

W pierwszych powojennych latach kobieca talia zaczęła przesuwać się znacząco w dół, modne długości zmieniały się z sezonu na sezon. Suknie i spódnice coraz bardziej się skracały, a w sezonie 1924–1925 opinię publiczną zszokowała ukazująca się łydka, a w tańcu nawet (!) kolano. Przez kilka lat prym wiodła sylwetka chłopięca – charakteryzowała się małymi piersiami i wąskimi biodrami, najbardziej pożądane były kobiety o figurze współczesnych topmodelek. Najodważniejsze panie w latach 20. sięgnęły po szminkę, lakier do paznokci, czarny tusz do rzęs i taki też ołówek do oczu. Wśród bohemy modny stał się – skandalizujący – zwyczaj palenia papierosów także przez kobiety. Palaczki doczekały się nawet modnej oprawy swojego nałogu – ozdobnych, długich cygaretek. Na modę lat 20. bardzo wyraźnie wpłynęły awangardowe kierunki w sztuce – najbardziej malarstwo abstrakcyjne (np. symultanimizm). Przejawiło się to w jaskrawych zestawieniach kolorystycznych, w graficznych formach i wzorach tkanin. Widoczna stała się też geometryzacja ubioru: poszczególnych jego części oraz dodatków. Na przestrzeni kilku lat królowała figura, która swoim wyglądem przypominała wąski walec – nie było wcięcia w tali, a biust był płaski. Krój tylko uwydatniał płaszczyznę przodu i tyłu sylwetki.

Biodra, talia i biust „nie istniały” w modzie tego okresu. Maskowano je zatem gumowymi paskami i spłaszczającymi biustonoszami. Również krój bluzek, spódniczek i sukienek ukrywał wszelkie naturalne krągłości kobiecego ciała. Płaską sylwetkę uzyskiwano przez noszenie strojów luźnych, bez wcięcia w tali, szytych z miękkich, lejących się tkanin. Linia taka, mająca upodobnić kobietę do młodego chłopca, zyskała nazwę *la garçonne* (chłopczyca), wziętą z tytułu głośnej wówczas powieści Victora Margueritte. Popularnym ubiorem codziennym była właśnie garsonka, czyli dwuczęściowa suknia o prostej, długiej bluzie i wąskiej bądź plisowanej spódnicy, ledwie przykrywającej kolana. Tę smukłą linię, odrzucającą wszelkie przeładowania dodatkami, lansowała Coco Chanel, której sława rozpoczęła się właśnie w latach 20. Głowa chłopczycy definitywnie pozbawiona została długich włosów, wygrała krótka fryzura z grzywką nad czołem. Nakrycie głowy musiało być proste i niewielkie. Najlepiej spełniały to zadanie kapelusze „kaski” lub „klosze”, przypominające wojskowy hełm lub męski melonik. Noszono je głęboko nasunięte na czoło i uszy, tak by spod małego rondka widoczne były jedynie mocno umalowane „zmysłowe” usta. Jedynie w kreacjach wieczorowych stosowano bogate, błyszczące od haftów i aplikacji materiały, wycinano duże dekolty, najczęściej na plecach.

Relacje mody i kina przebiegały w obu kierunkach. Z jednej strony twórcy filmowi próbowali oddać na ekranie panujące w tej dziedzinie trendy i upodobania, z drugiej – z pełną świadomością owe trendy i upodobania kształtowali. Lansowanie przez aktorki nowych fasonów strojów, fryzur, biżuterii ma długą tradycję. Słynne mistrzyni sceny, tancerki, śpiewaczki i aktorki – niejednokrotnie prezentujące ekstrawaganckie podejście do mody – uznawane były za wzór elegancji. Lecz dopiero kino – sztuka i rozrywka dla mas – sprawiło, że gwiazdy filmowe, podziwiane i uwielbiane przez miliony kobiet, stały się dla nich wzorcem równie atrakcyjnym jak wskazówki paryskich dyktatorów mody. Panie starały się upodobnić wyglądem do gwiazdy, znanej wszystkim z ekranu, fotografii i prasy. Zaczęły więc masowo ścinać włosy, czesząc się z grzywką nad czołem i pejsikami przy uszach, wyskubywać brwi w wąski łuk i malować usta jaskrawokarminową szminką. Wzorowały się przede wszystkim na bożyszczu kinowej publiczności lat 20. – Poli Negri^[11].

Te inspiracje i nowinki mody z powodzeniem ilustruje jeden z najciekawszych filmów polskiego międzywojnia – *Mocny człowiek* Henryka Szaro (1929)^[12]. Film Szaro to mroczna opowieść o czło-

[11] Charakterystyczny w tym względzie jest jej portret autorstwa Tadeusza Styki z roku 1922, na którym prezentuje się w szerokiej opasce ze złocistego brokatu, obejmującej jej krótką fryzurę, na jej szyi zwisa sznur pereł, a plecy odsłania duży dekolot otoczony spływającą z ramion futrzaną etolą.

[12] To swobodna adaptacja powieści Stanisława Przybyszewskiego pod tym samym tytułem, wydanej drukiem na przełomie roku 1912 i 1913. Obraz Warszawy ukazany w filmie ma jednak wyraźne znamiona życia, kultury i obyczaju z okresu międzywojennego.

wieku z makiawelicznym uporem dążącym do pieniędzy i sławy, który za sprawą silnego uczucia odradza się moralnie, przezwycięża zło, ale płaci za to najwyższą cenę. Na ekranie towarzyszą mu dwie bohaterki – zakochana w nim bez pamięci, ale przez niego obdarzana pogardą – Łucja (Agnes Kuck), oraz Nina (Maria Majdrowicz), żona jego dawnego przyjaciela, z którą nawiązuje namiętny romans. Filmowe wizerunki obu kobiecych postaci prezentują się przed oczami widza jakby „wyjęto” je z najnowszych żurnali mody. Obie noszą charakterystyczne kapelusze, szczelnie okrywające głowę i uszy, o kształtach przypominających kask z rybich łusek lub morską muszlę. W sytuacjach mniej oficjalnych zakładają proste „lejące” się sukienki, wydatnie spłaszczające sylwetkę, a na wyjątkowe okazje – wizyty w teatrze czy wyścigi konne – wybierają kreacje bardziej wyszukane, ozdobione koronkami, haftami i woalami, z głębokim dekoltem odsłaniającym plecy. Komplementarny w stosunku do całości jest agresywny makijaż, czernią podkreślający otoczkę oka oraz uwydatniający usta, stanowiące w twarzy element dominujący.

Naturalną reakcją mody na płaską i kanciastą sylwetkę chłopczycy z lat 20. naszego stulecia był zwrot w kierunku podkreślenia kobiecej figury. Od początku czwartej dekady znów „nosiło się biodra i biust”, eksponowane odpowiednim fasonem ubioru. Talia wróciła na swe anatomiczne miejsce, a ramiona umiejętnie poszerzano. Starano się dopasować strój do pory dnia i okoliczności – decydowały o tym względy ekonomiczne. Ogromną popularność zdobyły wówczas projekty Marii Misiążanki – która w roku 1936 wygrała konkurs jednego z paryskich żurnali. W jej propozycjach przewijają się dwa fasony: sukienka i kostium. Sukienka w typie sportowym odznaczała się prostym krojem – stanik lekko dopasowany, mały kołnierzyk, zapięcie z przodu, rękaw nieznacznie poszerzony u góry, w talii ściśnięta paskiem, spódniczka z fałdami nisko zaszytymi. Podstawową formą kostiumu był żakiet *tailleur* z poszerzonymi ramionami, dopasowany w talii, i wąska spódniczka. Zmieniały się dodatki i rodzaj materiału, w zależności od okoliczności. Kostium w wydaniu wizytowym noszony był z jedwabną bluzką, na ramiona zaś narzucano kołnierz z lisa. Czarny kolor, a w tym płaszcz z futrem, był wskazany dla starszych kobiet – dostojnych matron. Kostium wieczorowy miał wydłużoną do kostek spódnicę i bluzkę z błyszczącej lamy, uzupełniano go dyskretną biżuterią. Kostium sportowy, szyty najczęściej z szarej, angielskiej wełny, mógł mieć żakiet z klapami i kieszonką. W wersji spacerowej kostium taki robiono z jasnej tkaniny lub zamieniano na garsonkę. Do strojów tych dobierano odpowiednie dodatki: buty na niewysokim słupku, prostokątne torebki, niewielkie kapelusiki. Suknie wieczorowe zdradzały więcej fantazji i ozdobności, były długie i obcisłe modelujące sylwetkę. Początkowo eksponowano duże dekolty na plecach, później wydłużone i powiewne rękawy. Do tego długie do łokcia rękawiczki – do dekoltów, oraz rozmaite ozdoby w postaci sztucznych lub prawdziwych kwiatów, zarówno przy sukniach, jak i kapeluszach.

Oglądając polskie komedie i melodramaty z lat 30., nie sposób nie ulec wrażeniu, że projekty Marii Misiążanki stały się obowiązujące również dla bohaterek X muzy. Młode dziewczęta i panny na wydaniu ubierały się skromnie, w sukienki typu sportowego – w sytuacjach codziennych, lub w kostiumy – przy okazji randek, proszonych wizyt i rodzinnych odwiedzin. Znakomitym tego przykładem są chociażby bohaterki z filmu *Piętro wyżej* Leona Trystana – Lodzia (Helena Grossówna) i Alicja (Alina Żeliska), które pojawiały się na ekranie albo w dopasowanych, dłuższych sukienkach przepasanych wąskim paskiem, albo w poszerzanych w ramionach żakietach i wąskich, obcisłych spódniczkach, z nieodłącznym małym kapelusikiem i niewielką torebką o geometrycznych kształtach. Styl ten obowiązywał niemal we wszystkich filmach tego okresu. Podobnie ubierały się dziewczęta z teatrzyków rewiowych w filmie *Strachy* Eugeniusza Cękalskiego i Karola Szołowskiego, tytułowe – Ada (*Ada, to nie wypada* Konrada Toma) i Lucyna (*Czy Lucyna to dziewczyna* Juliusza Gardana, 1934), młode panny (*Dwie Joasie* Mieczysława Krawicza) i te nieco starsze, ale na stanowiskach (*Pani minister tańczy* Juliusza Gardana, 1937), dziewczyny zarówno ze stolicy (*Za winy nie popełnione* Eugeniusza Bodo, 1938), jak i z prowincji (*Sklamalam* Mieczysława Krawicza), a także dostojne mężatki i panie domu (*Co mój mąż robi w nocy* Michała Waszyńskiego). Naturalnie, kobiety z niższych warstw społecznych, pojawiające się zresztą w polskim kinie tamtego czasu dość rzadko, odbiegały nieco wyglądem od powyższych schematów. Młode dziewczęta nosiły proste, przydługie spódnice i szare, płócienne koszule, ozdobione jedynie drobną kokardką (*Dorożkarz nr 13* Mariana Czauskiego, 1937), kobiety starsze zaś występowały zazwyczaj w długich, luźnych i ciemnych sukienkach lub w kuchennych fartuchach, niekiedy również w chustkach na głowie (*Ludzie Wisły* Aleksandra Forda, 1938; *Dziewczęta z Nowolipek* Józefa Lejtesa^[13], 1937).

Swoją reprezentację filmową zdobyły ponadto stroje wieczorowe. Na bale i wizyty w nocnych klubach bohaterki, zgodnie z panującą wówczas modą, zakładały długie, dopasowane w biodrach i talii sukienki, nierzadko także bujnie ozdobione na ramionach lub ze znacząco odkrytym dekoltem, osłoniętym niekiedy ozdobnym szalem lub woalem. Znamienne w tym względzie są np. kreacje Mieczysławy Ćwiklińskiej, która wcielala się najczęściej w role despotycznych matron lub bogatych i wpływowych arystokratek. Głównym zatem zajęciem jej ekranowych bohaterek był udział w rozmaitych balach, rautach i proszonych przyjęciach. Przy takich okazjach obowiązywał oczywiście strój wieczorowy, który składał się z długiej sukni z „napuszonymi” przy ramionach rękawami (*Trędowata* Juliusza Gardana^[14]) lub sukni

[13] Film opowiada o rzeczywistości krótko przed okresem dwudziestolecia, ale w kwestii mody jest reprezentatywny również dla czasów po pierwszej wojnie światowej.

[14] *Trędowata* jest filmową adaptacją powieści Heleny Mniszkówny, której akcja rozgrywa się przed okresem międzywojnia. Należy mieć jednak świadomość, że stereotypy obyczajowe na temat polskiej ary-

równie imponującej długością, ale z wydatnym dekoltem, przyozdobionym perłową biżuterią (*Czy Lucyna to dziewczyna* Juliusza Gardana). Przypadek szczególny w kwestii mody kobiecej stanowi kreacja Eugeniusza Bodo w filmie *Piętro wyżej* Leona Trystana, która zaowocowała jedną z najbardziej rozpoznawalnych w polskim kinie parodii śpiewno-tanecznych. Aktor wcielił się w postać spikera radiowego, który podczas balu karnawałowego parodiuje w przebraniu występ popularnej ówczesnie gwiazdy estrady – Mae West, wykonując znaną piosenkę *Sex appeal to nasza broń kobieca*. Na tę wyjątkową okazję mężczyzna włożył długą do kostek, czarną, obcisłą, satynową sukienkę z bezceremonialnie wykrojonym dekoltem, ponadto bogatą w asortymencie biżuterię (naszyjnik, kolczyki, pierścionki i bransoletkę) i, oczywiście, czarne rękawiczki aż po same łokcie. Jak dowodziły reakcje publiczności, ten styl ubioru i sposób zachowania wywoływał ogromne emocje i gwarantował powodzenie u płci przeciwnej.

Życie w stolicy, życie na prowincji

Życie mieszkańców dużych miast w omawianym okresie cechowały ogromne dysproporcje społeczne i dysharmonia. Naturalnym następstwem takiego stanu rzeczy było znaczne zróżnicowanie warunków egzystencji i stylu życia. Owe dysproporcje znalazły swój szczególny wyraz na ekranie filmowym.

Już na samym początku należy zauważyć, że rodzima kinematografia omawianego okresu niechętnie sięgała po tego typu tematy. Jeśli się pojawiały, to dotyczyły zazwyczaj bliższej lub dalszej przeszłości, rzadko zaś okresu dwudziestolecia międzywojennego. Przyczyn takiego stanu rzeczy było co najmniej kilka. Najważniejszą z nich była specyfika polskiego kina międzywojennego, które w przytłaczającej większości schlebiali gustom masowej publiczności, lubującej się w niezobowiązujących komediach i melodramatach filmowych. Do nielicznych wyjątków zaliczyć możemy ledwie kilka filmów, m.in.: *Legion ulicy* Aleksandra Forda (1932) oraz *Ludzi Wisły* Aleksandra Forda i Jerzego Zarzyckiego (1938), *Przebudzenie* Aleksandra Forda i Jana Nowiny-Przybylskiego (1934) oraz *Strachy* Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego, a także *Granicę* Józefa Lejtesa (1938).

Problem pauperyzacji polskiego społeczeństwa podejmowali programowo członkowie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START (Ford, Cękałski, Zarzycki), ale temat ten incydentalnie zaistniał także w komediach filmowych. I choć stanowił najczęściej wątek poboczny, a jego siłę wyrazu osłabiała konwencja gatunkowa, wiele mówił o rzeczywistości pozaekranowej. W kilku filmach podjęto kwestię trudnego losu ludzi bezrobotnych, którymi niejednokrotnie zostawali przybywający do wielkich miast mieszkańcy wsi. Najbarwniejszymi tego typu bohaterami pokazywanymi w konwencji komediowej byli z pewnością Szczepko i Tońko, czyli dwaj lwowscy

stokracji zaszczerpane w prozie Mniszkówny powszechnie przenoszono do opinii społecznej charakteryzującej dwudziestolecie międzywojenne.

włóczędzy, których z niezwykłym wyczuciem i empatią zagrali popularni wówczas gawędziarze radiowi: Kazimierz Wajda i Henryk Vogel-fänger^[15]. W filmach Michała Waszyńskiego *Będzie lepiej* (1936) i *Włóczęgi* (1939) stworzyli komiczny duet serdecznych przyjaciół, skromnych i bez grosza przy duszy, ale zawsze optymistycznie spoglądających w przyszłość, którzy utrzymywali się jedynie z ulicznych występów. Równie nonszalancki żywot (daleki od wielkomiejskich realiów) wiedli i inni bezdomni i bezrobotni bohaterowie, którzy jednak, jak to w komediach bywało, zawsze znajdowali wyjście z trudnej sytuacji i dumnie stawiali czoła przeciwnościom losu. Wśród tych malowniczych postaci znaleźli się: Hipek z *Każdemu wolno kochać* Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego, Felek z *Dorożkarza nr 13* Mariana Czauskiego czy tytułowi bohaterowie z filmu Mieczysława Krawicza *Robert i Bertrand*.

Obrazy komediowe nie oddawały w należyty sposób ani rozmiaru, ani skutków biedy panującej wówczas w kraju, a był to problem niezwykle poważny i o ogromnym zasięgu, zarówno terytorialnym, jak i społecznym. Jak pokazują badania, w Polsce w tym czasie, a zwłaszcza w pierwszej połowie lat 30., w latach wielkiego kryzysu, co trzeci robotnik pozostawał bez pracy, a duża część ludności zamieszkującej wsie i małe miasteczka była zmuszona do emigracji zarobkowej^[16]. Ta trudna sytuacja znalazła swoje odbicie na ekranach filmowych, głównie w filmach Aleksandra Forda. W niezachowanym, niestety, do dziś *Legionie ulicy* reżyser sportretował środowisko młodocianych sprzedawców gazet, którzy – pełni heroizmu – próbowali ustrzec siebie i swoich najbliższych przed skrajną nędzą i marginalizacją społeczną. Główny bohater – Józek, syn obłożnie chorej szwaczki, zostaje „gazeciarem”, gdyż w wyniku choroby matki oboje zostają pozbawieni wszelkich źródeł dochodu, poza tym kobietę czeka kosztowna operacja, więc chłopak stara się zdobyć na ten cel fundusze. Staje do wyścigu kolarskiego, wygrywa rower i awansuje na „majdaniarza”, czyli gońca rozwozącego gazety.

Problematyka społeczna, skądinąd niezwykle nośna, nie znalazła szerokiej reprezentacji w rodzimej kinematografii okresu międzywojennego. Wyjątek stanowić mogą m.in. filmowa adaptacja prozy Zofii Nałkowskiej pt. *Granica* w reżyserii Józefa Lejtesa czy ekranizacja powieści Marii Ukniewskiej *Strachy*, zrealizowana przez Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego. O wiele większym powodzeniem cieszyły się komedie i melodramaty filmowe, w których konwencja gatunkowa nierzadko wypaczała obraz realiów tamtego czasu, ale mimo wszystko pewne zjawiska życia publicznego znalazły w nich swoją dość wierną reprezentację. Mam tu na myśli głównie

[15] Obaj byli wielkimi gwiazdami powstałej w roku 1933 „Wesołej Lwowskiej Fali”.

[16] J. Żarnowski, *Społeczeństwo Polski międzywojennej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 32, oraz M. Ciechocińska, *Próby walki z bezrobociem w Polsce międzywojennej*, PWE, Warszawa 1965, s. 5.

szeroko pojętą obyczajowość oraz kulturę spędzania czasu wolnego w mieście.

Wśród kilku najbardziej charakterystycznych tematów obecnych w polskim filmie tego okresu wymienić należy konwenanse i stereotypy kulturowe dotyczące relacji damsko-męskich, wielkomiejską prostytutkę oraz niski poziom kultury rodzimej prowincji.

Związki uczuciowe i towarzyszące im małżeństwa przedstawiano na ekranie w sposób w miarę jednolity. Zakochani w sobie bohaterowie w wielu przypadkach zwracali się do siebie w bardzo oficjalnym tonie, używając form adresatywnych: „pan/pani”, i stosując się do obowiązujących wówczas zasad *savoir vivre*’u, np. przywitanie przez pocałunek dłoni. Jeszcze bardziej skonwencjonalizowane były zachowania dotyczące spraw matrymonialnych. Jak pokazują popularne melodramaty i komedie filmowe, a co pozytywnie weryfikowała rzeczywistość pozaekranowa, w kojarzeniu par obowiązywała zasada równości społecznej i dobrego imienia rodziny. W praktyce polegało to na tym, iż preferowano związki osób o tym samym statusie społecznym. Najwyraźniej wątek ten eksplorowały melodramaty filmowe opowiadające o życiu arystokracji, z natury swej bardzo hermetycznej i podszytej snobizmem, która nie akceptowała mezaliansów, troszcząc się z jednej strony o dobre imię rodu, z drugiej – o własne majątki. Wzorcowym obrazem filmowym w tym względzie jest adaptacja prozy Heleny Mniszkówny *Trędowata* z roku 1936, autorstwa Juliusza Gardana^[17], w której uboga guwernantka – Stefania Rudecka – ma poślubić ordynata Michorowskiego, co napotyka stanowczy sprzeciw całej jego rodziny. Jak wiadomo, powieść Mniszkówny odsyła czytelnika do czasów sprzed pierwszej wojny światowej, wydaje się zatem, że niewiele ma wspólnego z okresem dwudziestolecia międzywojennego. Jednak zarówno recenzje krytyków, jak i głosy widzów wskazują, że obraz arystokracji wykreowany w książce i na ekranie odbierano jako najbardziej aktualny i zgodny z ówczesną rzeczywistością. Elitaryzm tego środowiska, podparty wysoką pozycją społeczną i nieprzeciętnym bogactwem, oddawano w filmowych kadrach poprzez łożawe i sentymentalne historie, których największą atrakcją były wielkie romanse, huczne bale oraz spektakularne pojedynki w obronie honoru rodziny.

Skomplikowane relacje damsko-męskie i towarzyszące im skandale z równym powodzeniem przenoszono w realia wielkomiejskie, w których pierwszoplanowe role odgrywali bogaci i wpływowi przemysłowcy i bankierzy oraz ubogie dziewczęta z prowincji lub skromne i dobrze wychowane urzędniczki i pracownice zakładów rzemieślniczych. Najczęściej powtarzającym się schematem fabularnym było małżeństwo bogatego panicza i pięknej, choć niezamożnej dziewczyny, do którego próbują nie dopuścić skostniała w swych poglądach

[17] Dziesięć lat wcześniej powieść Mniszkówny zekranizował również Edward Puchalski.

rodzice narzeczonego. Znakomitym tego przykładem są chociażby historie tytułowych bohaterek z filmów: *Rena* Michała Waszyńskiego (1938) oraz *Kłamstwo Krystyny* Henryka Szaro (1939), w których ojcowie ich narzeczonych próbują wszelkimi sposobami, łącznie z przekupstwem i szantażem, odwieść je od zamążpójścia. Powszechnym napiętnowaniem naznaczano ponadto kobiety w niechcianych ciążach lub z nieślubnym dzieckiem przy boku oraz bohaterów z rozwodami w swoich życiorysach lub z niechlubną przeszłością (*Biały murzyn* Leonarda Buczkowskiego, 1939; *Wyrok życia* Juliusza Gardana, 1933; *Skłamałam* Mieczysława Krawicza; *Za winy nie popełnione* Eugeniusza Bodo).

Znaczącym problemem społecznym polskiego międzywojnia była miejska prostytutka oraz związana z nią plaga chorób wenerycznych[18]. Temat ten, mimo delikatności zagadnienia i niekiedy także sprzeciwu Kościoła, kilkakrotnie pojawił się jako wątek fabularny w melodramatach i filmach o tematyce społecznej. Twórcy kina starali się nie tylko sygnalizować problem, ale także wskazywać jego przyczyny i szukać recepty na poprawę sytuacji. Ich ujęcie tematu w dużej mierze pokrywało się ze stanem faktycznym i ustaleniami socjologów. Jak podaje Józef Macko, główną przyczyną nierzędu w tamtym czasie była trudna sytuacja ekonomiczna, warunki socjalne oraz brak odpowiedniego wychowania[19]. Analizując ekranowe życiorysy bohaterów filmowych, można dojść do podobnych wniosków. Dla przykładu – Frania Wątołek z filmu *O czym się nie mówi* Mieczysława Krawicza[20] (1939) zostaje prostytutką, gdyż nie ma innych źródeł dochodu, Hela Urbankówna natomiast – bohaterka filmu *Skłamałam* Mieczysława Krawicza – trafia do domu rozpusty, gdyż wykorzystano jej naiwność i brak środków do życia. Powyższe produkcje to typowe melodramaty, z dominującą funkcją rozrywki dla masowego odbiorcy. Inaczej rzecz ma się w odniesieniu do innego filmu o tej tematyce – *Za zasłoną* Tadeusza S. Chrzanowskiego (1938). To opowieść o młodym robotniku, który po skorzystaniu z usług „ulicznych dziewcząt” zapada na chorobę weneryczną i wstydząc się swojej przypadłości, leczy się bezskutecznie u znachora. W końcu, za namową narzeczonej, udaje się do lekarza specjalisty, który uświadamia mu powagę i niebezpieczeństwo sytuacji. W formie akademickiego wykładu, ukazanego zresztą w tej konwencji na ekranie, opisuje mu – i jednocześnie potencjalnym widzom – etiologię, przebieg i konsekwencje choroby.

[18] Zob. W. Chodźko, *Prostytucja i choroby weneryczne jako zjawiska społeczne*, Warszawa 1939.

[19] J. Macko, *Nierzęd jako choroba społeczna*, Polski Komitet Walki z Handlem Kobietami i Dziećmi, Warszawa 1938, s. 43.

[20] Jak wynika z przebiegu fabuły, film opowiada o polskich realiach sprzed dwudziestolecia między-

wojennego, ale – jak trafnie zauważa Mariusz Guzek – wiele elementów diegezy filmowej wskazuje na rzeczywistość okresu międzywojnia. Zob. idem, *O czym się nie mówi. Obraz prostytutki w kinie polskim okresu międzywojennego*, w: *Polskie kino popularne*, pod red. P. Zwierzchowskiego i D. Mazur, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2011, s. 26–35.

Innymi problemami żyła rodzima prowincja, skupiona nie tylko wokół wsi, ale także małych miasteczek. Jej obraz w polskiej kinematografii omawianego okresu miał zdecydowanie pejoratywny wydźwięk, głównie w komedii filmowej. Największą część kinowej publiczności stanowiła bowiem ludność wielkich miast, która niechętnie widziała siebie jako obiekt żartów, z aprobatą natomiast przyjmowała filmy ukazujące w krzywym zwierciadle mieszkańców małych miasteczek. Twórcy filmowi eksponowali na ekranie typowe dla prowincji wady, przywary, negatywne stereotypy i marzenia prowincjuszy o wielkim mieście. Do najpopularniejszych z nich należały: naiwność i złudne wyobrażenia o tzw. wielkim świecie, niski poziom intelektualny i kulturalny oraz plotkarstwo i zabobony. W filmie *Książątka* Konrada Toma młoda urzędniczka pocztowa Władzia marzy o życiu w wielkim mieście, które kojarzy się jej z dobrobytem i małżeństwem z przystojnym i bogatym arystokratą lub przemysłowcem; w *10% dla mnie* Juliusza Gardana (1933) krytyce poddano postawy i zachowania prowincjonalnych bohaterów, głównie ich sąsiedzka zawiść i skłonność do roznoszenia plotek; a w *Każdemu wolno kochać* Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego – nieokrzesanie i brak kultury osobistej. W prześmiewczy sposób oddaje to scena rozgrywająca się w teatrzyku rewiowym, w której bezrobotny Hipek wdaje się w niekontrolowane i usiane przezwiskami konwersacje z pewnym typem spod ciemnej gwiazdy.

W filmowych kadrach starano się także uchwycić życie codzienne prowincji, a w szczególności zajęcia, którym ludność oddawała się w czasie wolnym od pracy. Oprócz wspomnianych już teatrzyków rewiowych, największym zainteresowaniem cieszyło się oczywiście kino – w tamtym okresie jedna z najtańszych i najbardziej przystępnych form rozrywki – oraz ćwiczenia i zawody straży pożarnej, a także zabawy taneczne w remizach, cyrk, jarmarki, występy ulicznych grajków i sport (boks). Taki obraz prowincji wykreowano na przykład w filmach *Niedorajda* Mieczysława Krawicza oraz *Kocha, lubi, szanuje* Michała Waszyńskiego (1934).

Filmowa wersja życia wielkich miast dawała więcej możliwości. Kultura spędzania czasu wolnego odznaczała się przede wszystkim większym zróżnicowaniem. Filmowe elity intelektualne preferowały teatr i operę, warstwy niższe zadowalały się wizytą w kinie lub kabarecie. Wielkim powodzeniem cieszył się także sport, a poza tym – spacerowanie na warszawskich skwerach, zabawy w wesołych miasteczkach oraz randki w popularnych kawiarniach, a wieczorami – nocne kluby i tzw. jaskinie hazardu. W rodzimej kinematografii okresu międzywojennego taki właśnie obraz Warszawy i największych polskich miast znalazł swoją szeroką egzemplifikację. Bohaterowie z ochotą odwiedzali iluzjony, rewie, teatry i kabarety (*Jego wielka miłość* Mieczysława Krawicza, 1936; *Ada, to nie wypada* Konrada Toma), tłumnie gromadzili się na wyścigach konnych, meczach hokejowych i zakopiańskich konkursach skoków narciarskich (*Mocny człowiek* Henryka

Szaro, *Sportowiec mimo woli* Mieczysława Krawicza, *Biały ślad* Adama Krzeptowskiego^[21]), na randki i spotkania towarzyskie umawiali się np. w bardzo popularnej wówczas stołecznej kawiarni Mała Ziemiańska, mieszczącej się przy ulicy Mazowieckiej 12 (*Dwie Joasie* Mieczysława Krawicza), a wieczorami i aż do późnych godzin wieczornych zaglądali do nocnych klubów, w których nawet w okresie prohibicji można było napić się alkoholu, potańczyć i posłuchać jazzowej muzyki (*Pani minister tańczy* Juliusza Gardana, *Co mój mąż robi w nocy* Michała Waszyńskiego, *Czy Lucyna to dziewczyna* Juliusza Gardana i inne). Należy mieć świadomość, że prezentowane obrazy upraszczały i trywializowały w wielu miejscach ówczesną rzeczywistość rodzimych miast, ale podobnie jak w przypadku innych zjawisk, np. przestrzeni, mody czy konwenansów obyczajowych okresu międzywojnia, stanowiły szczególnego rodzaju tekst kultury balansujący między fikcją a rzeczywistością.

[21] Największym ośrodkiem sportów zimowych w Polsce było oczywiście Zakopane, które ceniono także za walory klimatyczne i piękno krajobrazu.