

## Materiały

WŁADYSŁAW STAREWICZ (1882 - 1965)  
TWÓRCA FILMU LALKOWEGO

Filmy rysunkowe i lalkowe przenoszą nas w świat bajek i baśni, ale jednocześnie w świat głęboko realny, bliski widzowi. Świat filmów lalkowych jest przede wszystkim światem form posiadających własną prawdziwość. Lalka sama określa swój charakter, a siłą motoryczną filmu lalkowego staje się fantazja wizualna. Bohaterowie-lalki żyją w filmie jakby życiem realnym, lecz nie według praw przyrody. Żyją według własnych praw, które istnieją tylko w świecie baśniowym wymyślonym przez artystę.

Tym artystą, który stworzył świat lalek i dał im życie ekranowe — był Władysław Starewicz. Pokazał poprzez filmy lalkowe świat fantastyki i baśni, nadał im poetycką metaforę, wrażliwość liryczną, obdarował uczuciem. Swymi filmami oczarował nie tylko dzieci, lecz także dorosłych. Jego obrazy wywierały silne wrażenie również jako instrument satyry obyczajowej i karykatury politycznej. Stosował często parodię, by wyśmiać i wykpić ludzkie przywary, by wykazać profanację sztuki.

Władysław Starewicz był synem Aleksandra i Antoniny z Legieckich. Ojciec jego brał udział w powstaniu styczniowym w oddziale księdza Marcinkowskiego w okolicach Szawel na Litwie. W obawie przed represjami schronił się w Moskwie, gdzie został aptekarzem w szpitalu ks. Golicyna. Starewiczowie pochodzili z zaściankowej szlachty ze wsi Surwiliszki koło Kiejdan, w powiecie kowieńskim.

Kiedy sprawa powstania nieco ucichła, Aleksander Starewicz odwiedził Kiwno, by tam się ożenić, i wrócił z powrotem do Moskwy. Tam urodził się dnia 8 sierpnia 1882 r. Władysław. Kiedy miał zaledwie 4 lata, matka mu obumarła. Wówczas ojciec odesłał go do Kowna, do rodziny żony.

„Po śmierci matki ojciec uważając, że dla wychowania dziecka jest niezbędna kobieca laska, a również i przed obawą, żebym nie 'skapcał' zupełnie zdecydował ulokować mnie u mojej babki” — zanotował później artysta w swym pamiętniku<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wspomnienia Władysława Starewicza czerpię z kopii maszynopisu udostępnionego mi przez autora z zachowaniem autorskich wielokropków, interpunkcji, usterek w ortografii i stylu gwarowego mowy.

Dzieciństwo więc i młodość Starewicz spędził w Kownie. Tam w licznej rodzinie dziadków, babek, wujków i ciotek mały Władysław znalazł się pod czujnym okiem wielu krewnych i tam rozwijała się kultura plastyczna chłopca oraz jego późniejsze zamiłowania przyrodnicze. Dziadek Aleksander i wuj Marcin malowali akwarele: ptaki, zwierzęta, kwiaty, rozległe krajobrazy. Ciotka Kazimiera grała na fortepianie, dziadek wieczorami grał na flecie walce Chopina, a z rana gwizdał melodie nasładowując śpiew słowika. Po domu spacerował oswojony szpak, był także cietrzew, który tokował, gdy tylko zagrano znaną mu melodię. Była i sroka-złodziejka i oswojona sarenka.

Świat przyrody chłopiec poznawał z natury. Ze swoim wujkiem Teofilem, starszym od niego ledwo o 10 lat, chodził do lasu łapać w sidła ptaki, a na łąki motyle.

Jednocześnie, choć to się nie zdarzało w bardzo zgodnej rodzinie, mały Starewicz bardzo wczesnie zaczął ujawniać pociąg do komedianctwa — jak to nazywali jego opiekunowie. Pomysłowość chłopca w figlach, psołach i zabawach rozwijała się nad wyraz szybko, wyobraźnia rosła ponad wiek.

„O ile cicho było w domu babki Jakobiny, o tyle głośno na podwórku. — Władeke, Władeke, komm hier ... — krzyczeli przed oknem żydziaki. Dłużej nie mogłem wysiedzieć nad książką. [...]

Na podwórku stał duży pień, z którego każdy korzystał jak chciał: to szewc z sułtereny nabijał zelówki, to kszlejąca szwaczka, panna Malwina, grzejąc plecy na słońcu coś szyła, ale najczęściej tu odbywały się publiczne egzekucje kurcząt i kur, a przed świętami nawet i indyków.

Tego dnia pień nie był zajęty. Zabrałem Zosi fartuszek, włożyłem jako ornat i rozpocząłem mszę przed tym pniem, imitując księdza-kapelana.

Dziatwa z całego podwórka przyjmowała udział w tej zabawie, żydziacy również chętnie przyłączyliby się, jak zawsze, ale bali się zatrefnić.

Ja zaś to śpiewałem, to bąkałem sobie coś pod nosem. Przyszła Brońcia w kapelusiku z kwiatkami. Spotkałem ją śpiewem: — ... i ... ta ... Brońcia ... jest ..., zakończając długim tremolo. Wlażem na pień i zacząłem kazanie, potępiając kocietki w kapelusikach z kwiatkami i sukienkach z kokardkami... Nagle spałem z pnia i dotkliwie stłukłem kolano.

A widzisz, jak cię Pan ukarał... Będiesz teraz wyśmiewał się z wiary”.

Pierwsze zetknięcie się z latarnią magiczną wywarło nań silne wrażenie. Zapragnął poznać jej tajemnice, a gdy już zrozumiał konstrukcję aparatu, sam zbudował prymitywny model. Wkrótce urządzał już widowiska dla dzieciarni całego podwórka.

Również na podwórku urządził strzelnicę. Zrobił w tym celu kilka różnych przedmiotów, a także lalki, m. in. kukłę Murawjewa-Wieszatiela. Chłopcy strzelali do celu z procy. Razu pewnego zobaczyła taki popis przyjaciółka babci i zrobiła rwetes: „Ależ, Jakóbciu kochana — krzyknęła przerażona — toż to Murawjew, jak wykapany. Broń Boże, zobaczą, zapchają wszystkich do trumny”.

Niemiałe znaczenie dla przyszłych losów twórczych Starewicza było zdobycie przez niego magicznej książeczki, na marginesach której narysowane były obrazki w postępujących fazach ruchu, opartej na zasadzie

popularnej na Zachodzie zabawki zwanej *thaumatrop*, w której wykorzystano naukowe spostrzeżenie o syntezie ruchu.

— „Otrzymałem pieniądze na kupno nowych książek do drugiej klasy. W księgarni zobaczyłem malutką, grubą, podłużną książeczkę, na pierwszym arkusiku fotografia śpiącego Niemca w szlafmycy, na ostatniej ten sam Niemiec podnoszący pierzynę, a w środku szereg póź tego samego Niemca. Księgarz wytłumaczył, że trzeba rozpatrywać w taki sposób, ażeby stroniczki prędko fruwały. Zobaczyłem pierwszy ożywiony rysunek: — Niemiec zrywał się z łóżka, podnosił pierzynę i szukał pchły. Cena 25 kopiejek.

W domu pochłonięty byłem całkowicie magiczną książeczką. [...] Zdziwiło mnie, że przy przewracaniu w odwrotnym kierunku — Niemiec kładzie się do łóżka [...] ale zaraz zrozumiałem. Począłem robić ołówkiem rysunki na lewych stronach książeczki i moja figurka zaczęła się ruszać.

Przeniosłem swą działalność na marginesy wszystkich książek i grubych ka-  
jetów [...] Epidemia rozpowszechniła się na całą klasę.

— Odną parszywają owca celoje stado zarażają — mówił inspektor Karauchow, wskazując palcem na mnie. Nie karał, bo za cóż karać? [...] Ani za 'powiedzenie', ani za 'wnimanie', a tym bardziej za 'przełazanie'”.

Wreszcie za opuszczenie urzędowego nabożeństwa, skąd uciekł nad Niemen łapać motyle, został wyrzucony z gimnazjum z „wilczym biletem”.

— „Namówiłem kolegę, Rosjanina, z którym szedłem w szeregu i obydwaj ukryliśmy się w bramie na zakręcie. Jak tylko orszak przeszedł, on zemknął nie wiem dokąd, a ja za Niemen na Wesołówkę po motyle.

Wyciąłem pałeczkę z leszczyny, nadziałem składaną siatkę.

Jaka rozkosz na polance łapać motyle. [...] Tu cytrynówki, tam znów kilka innych motylków uganiają się jeden za drugim, pędzi jak za pilną sprawą aurora. Wiele ich tu było. Nie wiem jak, ale sam mi wpadł do siatki żałobnik. Tak było wiele różnych motyli, że ledwie mogłem zdążyć wkładać do kopertek i chować pod czapkę.

Powróciłem z 'cerkwi' rozpalony i czerwony.

— A czemu tak późno?

— Cóż ja winien, jeżeli archirej tak długo 'służy'”.

Ojciec był zmuszony ulokować chłopca w gminazjum w Dorpacie (Estonia).

Tutaj, gdzie zdał eksternistyczny egzamin do trzeciej klasy, ujawniła się w pełni nieokiełznana natura Starewicza, bogata w niewyczerpane pomysły, komedianctwo, zdolność do prześmiewek połączone już wyraźnie z cechami satyrycznymi i karykaturą. Rozwinęły się w nim umiejętności malarskie i scenograficzne. Wydawał uczniowski żurnal humorystyczny, którego był głównym autorem. To „Karawule i kleksy”. Były w nim: poezja i proza, humor, karykatura, rebusy. Później wraz z synem nauczyciela przyrody wydawał piśmko „Entomologiczeskij żurnal”, w którym dał się poznać jako zamiłowany przyrodnik, znawca motyli i owadów. Preparował dla szkolnego gabinetu przyrodniczego ptaki, robił to dobrze zyskując wielkie uznanie pedagogów.

Zdolności malarskie Starewicza zaczęli wykorzystywać nauczyciele gimnazjum, polecając mu wykonywanie przeźroczy do zajęć. Później

ksiądz katecheta kazał mu malować świętych. Malował także widokówki, które sprzedawał dorabiając na swoje utrzymanie.

Po ukończeniu gimnazjum przez rok uczęszczał do rządowej Wileńskiej Szkoły Rysunkowej prowadzonej przez artystę-malarza I. P. Trutniewa, w której lekcje rysunku i rzeźby dawał mu miejscowy artysta-malarz Jarocki.

Był już dorosły i musiał sam zarabiać na swoje utrzymanie. Wrócił więc do Kowna, gdzie zaczął przyjmować zamówienia na obrazy. Z jego usług korzystały szczególnie kościoły. Brał także żywy udział w różnych imprezach kulturalnych urządzanych przez polskie towarzystwa, jak Sokół, Lutnia, Stowarzyszenie Handlowców. Grał w amatorskich spektaklach teatralnych, przeważnie role komiczne, sam się charakteryzując. Rysował karykatury do pism kowieńskich celując ostrością satyry. Projektował kostiumy na bale maskowe, uzyskując w kolejnych trzech latach pierwsze nagrody za strój z rohoży, z korków, z kłosów żyta, o których pisano nawet w stołecznych gazetach<sup>2</sup>.

Był doskonałym fotografem, namiętnie chodził do kina. Oddawał się także z całą pasją kolekcjonowaniu motyli i wszelkich owadów, stał się zamiłowanym amatorem-entomologiem. Uzbierał nawet sporą kolekcję, z której później korzystał w swej pracy filmowej<sup>3</sup>.

W końcu musiał zdecydować się na stałe zajęcie. Ożenił się już z właścicielką pracowni kapeluszy damskich przy Nikołajewskim prospekcie, czas było na założenie rodziny. Przyjął posadę urzędnika kowieńskiej Izby Skarbowej, niedługo jednak tam się zatrzymał. Nie umiał brać łapówek, czym się wszystkim naraził, zarówno kolegom jak klientom. Do wciwnie opisał jeden z epizodów swojego urzędowania:

— „Gdy urzędowałem w Izbie Skarbowej, tkwił we mnie jeszcze sztubak. [...] W poufnej rozmowie z kolegą dowiedziałem się, że najprostszy sposób załatwiania spraw — wszywać je do środka pierwszego lepszego kartonu.

[...] Jest różnica między — 'Nado zdať' a 'Nadoz dať'. Pierwsze oznacza — trzeba czekać, drugie — trzeba dać. Na ten temat kursowało w kołach urzędniczych sporo anegdót, a oto nowa prawdziwa:

— Zapytałem swego zwierzchnika, czy mogę dać przedsiębiorcy dodatkowe informacje co do kosztorysu budowy mostu na Dubisie? [...] — Możecie dać nie urzędowo i niepiśmiennie, ale nie jest to obowiązkowe. Miałem pilne sprawy, więc kilkakrotnie zbywałem wychylającą się spoza drzwi głowę, prosząc zaczekać. Wreszcie obznajomiony ze sprawą, podeszłem aby udzielić informacji. Poczulem, jak coś pełnie i wciska się do ręki. Zobaczyłem zielony papierek. Cofnąłem się mimo woli: — Co to jest? ... Co Pan robi? ... — Nic, ja tylko pożartowałem. [...]

Informacji nie dałem. Czulem się głupio zaskoczony. Podeszedłem do stołu i zacząłem beżmyślnie przebierać papiery, spotkałem wzrok kierownika: — Wot głupyszkin ... — powiedział!

<sup>2</sup> A. Chanżonkow, *Pierwyj multiplikator*. W: *Iz istorii kino. Materiały i dokumenty*. Moskwa 1968, nr 7, s. 200.

<sup>3</sup> B. Michin, *Chudożnik-czudiesnik*. „Iskusstwo kino”, Moskwa 1961, nr 8, s. 120; *Kownianin znakomitym inscenizatorem kinematograficznym*. „Dzień Kowieński” (Kaunas diena), Kowno 1 III 1927.

Odszedł z Izby Skarbowej, pracował dorywczo. Zbierał materiały statystyczne z obszaru Suwalszczyzny dla Warszawskiego Towarzystwa Rolniczego. Przy okazji robił zdjęcia fotograficzne i czynił notatki na temat historycznych zabytków, typów ludowych, piękna krajobrazu itp. Materiały te ofiarował Oddziałowi Etnograficznemu Muzeum Miejskiego w Kownie. W rozmowie z kustoszem, artystą-malarzem Tadeuszem Dowgirdem, znanym później archeologiem litewskim<sup>4</sup>, doszli wspólnie do wniosku i postanowili robić filmy etnograficzne dotyczące się ziem litewskich.

Starewicz pojechał więc do Moskwy, gdzie była skoncentrowana produkcja filmowa cesarstwa rosyjskiego i zaproponował swoje usługi przedsiębiorcy filmowemu Antoniemu Chanżonkowowi. Propozycja została przyjęta i Starewicz z umową na prawo pierwokupu filmów przez wytwórnię moskiewską oraz kilkoma pudełkami taśmy filmowej i kamerą zdjęciową wrócił do Kowna.

Tak się zaczęła przygoda filmowa polskiego artysty i zaczął się realizować cel jego życia.

Był rok 1909. Starewicz zrealizował swój pierwszy film *Nad Niemnem*. Tematem filmu były ruiny starych zamków litewskich, usypane pagórki z czasów przedhistorycznych, znaleziska archeologiczne i słynny kamienny topór zwany „dowgirdowskim” z na wpół wydrążoną dziurą w obuchu. W drugiej części filmu Starewicz pokazał procesję Bożego Ciała dookoła starego kościoła w Sapieżyskach i nie odmówił sobie przyjemności, by podpatrzeć i sfilmować kłócących się przed kościołem żebraków podczas podziału ubieranej jałmużny. Film kończyła scena zachodu słońca nad Niemnem oraz scena przedstawiająca stado krów wychodzących z wody.

Chanżonkow był zadowolony z filmu i zamówił następne. Tematem ich były owady. Starewicz zrealizował teraz dwa filmy entomologiczne: *Życie ważki* i *Skarabeusze*.

Aby wykonać zbliżenia owadów aż do naturalnej wielkości, Starewicz dorobił do swojej kamery, którą zakupił w Moskwie podczas pierwszego pobytu, specjalną oprawkę obiektywu. Odtąd będzie stale dostosowywał do kamer zdjęciowych różne przez siebie konstruowane przyrządy i aparaty wynikające z potrzeb realizacyjnych podejmowanych tematów, akcentując tym niejako sprzężenie i integrację widowiska filmowego z techniką.

Głębokie i trwałe zamiłowania przyrodnicze wskazały Starewiczowi właściwy kierunek jego pracy twórczej. Obserwując życie owadów, postanowił sfilmować ich zachowanie. Oto jego pierwsze próby nad filmem eksperymentalnym, który nazwał *Walka żuków jelonków*:

„Poza różnymi scenami innych owadów wielką nadzieję pokładałem na walkę samców jelonków (*Lucanus Cervus*). Widziałem raz jednego wieczorem taką walkę. Na razie myślałem, że to dwa szamocące się owady zaplątały się w trawkach, ale nie, to była ich walka.

<sup>4</sup> O Tadeuszu Gowgirdzie pisał M. Brensztejn, *Tadeusz Dowgird (wspomnienia pośmiertne)*. Warszawa 1922.

Przyszykowałem na stole odpowiednią dekorację i lukową lampę, umieściłem dwóch samców blisko siebie i dałem im poczuć samicę.

Jelonki zwykle 'baranieją' ze strachu, ale po pewnej chwili powracają do stanu normalnego. Tym razem zaszło to samo. Gdy wreszcie zaczęły się poruszać, dałem światło — zamaryły nagle i na bardzo długi czas.

Kilka razy powtarzałem to samo i miałem ten sam rezultat. Próbowałem ich związać włoskami... na nic. Zrezygnowałem\*.

Przed snem, rozmyślając, o nieudanej walce, szukałem różnych innych sposobów rozstrzygnięcia tego zadania. Stanęły mi przed oczyma nóżki i rączki tych figurynek, które chodziły i biegały po marginesach moich kajetów szkolnych.

Jeżeli rysunek można ożywić zmieniając jego pozy, to czemuż martwego żuka nie można również ożywić nadając mu potrzebne pozy.

Naturalnie, żuk musi być odpowiednio preparowany. Cóż może być łatwiejszego, jak wstawić jelonkowi cienkie druciki do łapek i umocować na wosku do tułowia. Przyszykowany takim sposobem żuk mógł przybierać różne pozy.

Teren, na którym miała odbyć się walka wymodelowałem z plasteliny, do której lgnęły łapki owadów.

Nadanie ruchu nie sprawiło mi trudności. 'Figurki na marginesach' dały mi poczucie ruchu. W przebiegu mającej się odbyć walki ustaliłem etapy i zarysowałem pozy. W zdjęciu prowadziłem moich bohaterów od jednego etapu do drugiego, rozkładając każdy ruch na szereg upozowań (16 na sekundę), robiłem zdjęcie każdego upozowania. Oświetlałem scenę żarówkami<sup>5</sup>.

Eksperyment udało się. Był czerwiec 1910 r. — data narodzin animowanego filmu lalkowego.

Po udanym eksperymencie Starewicz powziął zamiśl wykonania filmu lalkowego z określoną fabułą. Tak się narodził pierwszy na świecie film lalkowy pt. *Piękna Lukanida albo krwawa wojna rogaczy i wąsali* (*Priekrasnaja Lukanida ili krowawaja wojna rogaszej i usaczej*), którego treścią była fantazja na temat Pięknej Heleny z Odysei.

W średniowiecznym zamku króla żuków rogaczy jelonków (*Lucanus Cervus*), Cervusa Rogatego, którego Starewicz ubrał w muszkieterskie buty i dał mu pałasz, odbywa się bal. Władca sąsiedniego państwa zgrabny, wysoki i szczupły hrabia Heros wąsaty (żuk *Ceramby*) zdobywa na tym balu w tańcu serce małżonki gospodarza, królowej Lukanidy. Pojedynek, ucieczka zakochanej pary do swojego zamku, oblężenie. Kiedy już nie ma ratunku, hrabia Heros wysadza w powietrze wieżę zamkową, dokąd się schronili. Zakochani wzlatają pod niebiosa i spadają do róz, która ich okrywa swymi płatkami.

„Oto triumf miłości” — kończy film jego twórca<sup>5</sup>.

Chanżonkowowi podobał się film. Starewicz otrzymał propozycję stałej pracy i przeniósł się do Moskwy.

Premiera *Pięknej Lukanidy*, długości 230 metrów, odbyła się 26 marca 1912 r. w Moskwie. Ten pierwszy na świecie komercyjny już film lalkowy podbił krytyków i publiczność, wzbudził zachwyt wśród sfer arty-

\* Wiele lat później Starewicz dowiedział się, analizując swój eksperymen, że żuki jelonki walczyły tylko o zmrok. Więc gdy zabłysło światło żarówki — zamierały.

<sup>5</sup> Według czasopisma „Sinie-fono”, Moskwa 1 III 1912, nr 11, ss. 26 - 27.

stycznych i producentów filmowych. Jeszcze (po wcześniejszym pokazie nowych filmów wytwórni w styczniu 1912 r. sprawozdawca moskiewskiego tygodnika „Więstnik kinematografii” pisał:

„Na ostatnim przeglądzie nowych filmów biura 'Chanżonków i Co' zwróciła na siebie powszechną uwagę i wywołała zachwyty drobniostka filmowa z życia owadów (żuków-rogaczy i wąsali) pod nazwą Lukanida. Cały ten 'wstrząsający' dramat z miłością i krwawą wojną, a nawet poezją, został odegrany przez żuki. Obraz jest tak niezwykle, tak nowe i oryginalny w pomyśle, że wprawia w osłupienie nawet specjalistów od spraw filmowych. Filmowi można rokować szalone powodzenie”<sup>6</sup>.

Scenograf wytwórni Chanżonkowa, Borys Michin, wspominał:

„Ten pierwszy film lalkowy, zrealizowany metodą animacji, jeszcze nie znaną ani w Rosji, ani za granicą, wywołał w Moskwie sensację nie tylko wśród filmowców, lecz także wśród szerokich kół społeczeństwa. O Lukanidzie zaczęto mówić z zachwytem. Kto jest autorem? Skąd się zjawil? Znanych wśród filmowców nie miał, nikt go nie znał. Sądząc po filmie był to reżyser utalentowany i oryginalny. Myśmy wszyscy chodzili oczarowani i zaintrygowani. Rzeczywiście na ekranie podrożowały prawdziwe, jakby żywe, trójwymiarowe żuki, grały swoje 'role'. O Starewiczu mówiło się jak o nowym filmowym cudzie”<sup>7</sup>.

*Piękna Lukanida* była pierwszym rosyjskim filmem, który został sprzedany za granicę, a w Rosji był wyświetlany bez przerwy, nawet jeszcze w 1926 r. pt. *Kurtyzana na tronie*<sup>8</sup>.

Czar pierwszego filmu lalkowego Starewicza był tak wielki, że historyk filmu rosyjskiego B. Lichaczew po zbadaniu materiałów pisał w 1927 r. „że film [...] został przyjęty na serio, był reklamowany jako 'cud' tresury i wywoływał niesamowite zachwyty wśród widzów”<sup>9</sup>.

Inny historyk filmu rosyjskiego i radzieckiego, prof. N. Lebidzew stwierdzał autorytatywnie, że:

„W 1912 roku reżyser, operator i scenograf W. Starewicz zrealizował według własnego scenariusza krótkometrażowy film *Piękna Lukanida*, w którym osobami grającymi były artystycznie wykonane figurki żuków. Skręcone według zasad animacji ruchy tych figurek na ekranie wydawały się na tyle naturalne, że widz przyjmował żuki za prawdziwe. To była pierwsza próba zdjęć moltiplicacyjnych nie tylko w Rosji, lecz także w praktyce światowej kinematografii”<sup>10</sup>.

Zachwycał się filmem także francuski operator pracujący w Moskwie, Louis Forestier:

„Pierwszy film lalkowy Starewicza *Piękna Lukanida* [...] wzór wyjątkowego talentu i trudnej do wiary cierpliwości wywołał sensację. Stworzony w warunkach najbardziej prymitywnej techniki film *Piękna Lukanida* był rzeczywiście cudem.

<sup>6</sup> Z 1 II 1912, s. 16.

<sup>7</sup> B. Michin, jw.

<sup>8</sup> A. Chanżonkow, jw.; S. Ginzburg, *Risowannyj i kukolnyj film*. Moskwa 1957, s. 58.

<sup>9</sup> *Kino w Rossiji 1896 - 1913*. Leningrad 1927.

<sup>10</sup> *Oczierk istorii kino SSSR*. Moskwa 1947, s. 29.

Jaki diabelski trud musiał przewyciężyć Starewicz, by nakręcić obraz długości 230 metrów. Wykonał wiele dziwaczych malutkich żuczków i fotografował — klatka po klatce — ciągle zmieniając ruchy swych miniaturowych 'aktorów'<sup>11</sup>.

Z perspektywy czasu, znany i ceniony operator i reżyser radziecki, Jurij Żelabuzki oceniał publicznie film *Piękna Lukanida* charakteryzując w 1935 r. twórczą działalność Starewicza w ramach kinematografii rosyjskiej:

„Trzeba zaznaczyć, iż jego *Piękna Lukanida* była zrobiona tak doskonale, że gdyby porównać ten film z obecnymi pracami, nie wiem, po czyjej stronie byłoby pierwszeństwo”<sup>12</sup>.

Taki był debiut filmowy Władysława Starewicza, twórcy filmu lalkowego.

W ramach kinematografii rosyjskiej zrealizował jeszcze kilka następnych filmów lalkowych. Z nich *Zemsta operatora filmowego (Miest' kinematograficzeskogo operatora)*, także o silnych akcentach parodystycznych, podobnie jak *Piękna Lukanida*, był z wielkim powodzeniem wyświetlany we Francji. Wzbudził podziw widzów paryskich we wrześniu 1912 r. pt. *Miłość się mści (L'Amour se venge)*<sup>13</sup>.

Drugą cechą, obok parodii, wczesnych filmów Starewicza była poetyka, w której wystąpiły elementy liryczne i patos. Obserwowaliśmy już je w filmie *Piękna Lukanida*, w którym artysta dowcipnie parodiując zwyczaj średniowiecznych rycerzy, poddał się sam nastrojowi poezji romantycznej. Poetyka wizji artystycznej wystąpiła w całej krasie w filmie *Gwiazdka u leśnych mieszkańców (Roždżestwo obitatielej liesa)*, pierwszym filmie lalkowym dla dzieci, zapoczątkowującym nowy gatunek twórczości filmowej w podejmowanej tematyce.

Św. Mikołaj zwołał najmniejszych mieszkańców lasu: budzą się żuczki majowe i wylażą z różnych zakamarków, lecą boże krówki, koniki polne, skaczą żabki i wszyscy razem ze swoimi dziećmi gromadzą się wokół choinki. Św. Mikołaj rozdaje podarki, rozpoczyna się zabawa. Jedni obrzucają się śnieżkami, żuki ślizgają się na łyżwach, na nartach pojechał konik polny, nawet św. Mikołaj nie wytrzymał i też stoczył się z góry.

O świcie św. Mikołaj wrócił do pokoju dzieci i znów znieruchomiał na choince<sup>14</sup>.

Trzecia cecha charakterystyczna filmów lalkowych Starewicza, najtrudniejsza do wydobycia środkami filmu lalkowego — to ukazanie dramatu człowieka. Starewicz pokusił się, by oddać na ekranie tragedię ludzką poprzez historię owadów. Uczynił to w filmie *Konik polny i mrówka (Striekoza i murawiej)*.

Była to transpozycja znanej bajki Iwana Kryłowa. Artysta w tej umoralniającej opowieści sięgnął po alegorię, by środkami filmu lalko-

<sup>11</sup> L. Forestier, *Wielki niemoj*. Moskwa 1945, s. 42.

<sup>12</sup> Stienogramma sowieszczanija po sozdani istorii sowietskoj kinematografii (1403, 2003, 2603 1935). Maszynopis znajduje się w Zakładzie Sztuki Filmowej WGİK w Moskwie (nr inw. 15675).

<sup>13</sup> L. Fagos w „Rêvue de Cinéma”, Paris 20 V 1931.

<sup>14</sup> Według czasopisma „Wiestnik kinematografii” nr 6, 8 XII 1912.



wego, zawsze umownymi, ukazać wizję artystyczną ludzi pracowitych i lekkomyślnych.

Autorytet Starewicza był już tak duży, że nikt nie wątpił o sukcesie nowego filmu. Biura wynajmu śpieszyły jedne przez drugie kupić film jeszcze w trakcie realizacji. Wykonano rekordową liczbę 140 kopii. Film został sprzedany na wszystkie rynki europejskie, wywołując wszędzie entuzjastyczne recenzje.

Film *Konik polny i mrówka* stał się wydarzeniem artystycznym sezonu filmowego 1913 r. Jego prapremiera odbyła się w Danii, w jednym z kin Kopenhagi w grudniu 1912 r. Film wywołał wśród widzów wielkie wrażenie i w tym momencie, kiedy mrówka położywszy zrąbane przez nią drzewka na wózek powiozła je, cała sala zaczęła klaskać. Chyba był to pierwszy wypadek oklaskiwania akcji filmowej przez widzów kinowych.

Premiera rosyjska odbyła się dopiero 22 lutego 1913 r., wśród widzów rosyjskich film także wywołał olbrzymie wrażenie.

Zakątek lasu, widoczne są tylko dolne partie drzew, różne owady pełnią swoje codzienne zajęcia. Powoli nadchodzi poważna i pracowita mrówka, która popycha przed sobą ciężką, wyładowaną taczkę. Pojawia się także wesoły, niefrasobliwy konik polny, świecąc skrzydełkami i tańcząc w powietrzu. Ma on twarz ludzką, ręce i nogi stylizowane na członki owada. Jego skrzydełka, kiedy je składa, stają się podobne do barwnego płaszcza lub narzuty. W rękach trzyma buteleczkę z napojem, z której raz po raz 'pociąga'. Po każdym łyku widz spostrzega, jak jego brzuszek staje się grubszy. W miarę picia konik polny wpada w wesoły nastrój, tańczy i bawi się. Śmieje się z mrówki widząc, jak ta z wielkim wysiłkiem zbiera materiał na budowę zimowego domu i gromadzi zapasy na zimę.

Mija lato. Powoli na ziemię zaczynają spadać z drzew jesienne liście. Konik polny odczuwa głód i chłód. Pada śnieg. Zakątek leśny pustoszeje. Mieszkańcy ukryli się w swoich domkach. Tylko konik polny nie ma domu. Puka do mrówki, ale ta nie wpuszcza leniucha.

Zima. Konik polny jest sam. Śnieg pada wielkimi płatami. O losie konika polnego świadczy tylko mały pagórek śnieżny na leśnym podszyciu.

Szczyt napięcia (dramatycznego osiągnęła w filmie scena śmierci zziębniętego i głodnego, osamotnionego konika polnego.

We Francji film *Konik polny i mrówka* był wyświetlany w największym kinie paryskim *Gaumont-Palace* pt. *La cigale et la fourmi*<sup>15</sup>.

Przegląd wczesnej twórczości Władysława Starewicza w dziedzinie filmów lalkowych pozwala wysnuć wniosek, że twórca ten wypracował precyzyjnie nie tylko technikę budowy lalek, ich animacji i scenerii, które obowiązują do dziś, ale stworzył także podstawowe środki wyrazu artystycznego filmu lalkowego.

Według świadectwa temu współczesnych, artysta wkładał bardzo dużo pracy w realizację swoich filmów. Starannie budował lalki, opracowywał z całą skrupulatnością wszystkie detale ruchu, dążąc do scharak-

<sup>15</sup> R. Jeanne, Ch. Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma 1895-1929*. Paris 1952, s. 265.

teryzowania swoich bohaterów w pozach, gestach i mimice, upodabniając ich jednocześnie do ludzi.

Radziecki reżyser filmów lalkowych, Dmitrij Babczenko, pisze:

„[...] Miniaturowe lalki Starewicza były bardzo ruchliwe i pełne wyrazu. Technika animacji lalek w jego filmach była na tyle doskonała, że widz przyjmował sztuczne owady i żuki za żywe. [...]”

Dzięki codziennej drobiazgowej i rozumnej pracy, utalentowany artysta doprowadził do doskonałości ruch i grę maleńkich lalek 'aktorów'. Starewicz oddarzył swoich bohaterów ścisłymi wyrazistymi cechami charakterów, zaś gruntowna znajomość przyrody pozwoliła mu uzyskać naturalne ruchy lalek.

Filmy Starewicza nie były naturalistyczne. W formę metaforycznej baśni wcielały tematy ważne i stały na o wiele wyższym poziomie ideowo-artystycznym od repertuaru filmowego tamtych lat<sup>16</sup>.

„Czym zostało wywołane to zadziwające powodzenie lalkowych filmów Starewicza? — zapytuje prof. S. Ginzburg, radziecki historyk i teoretyk filmu<sup>17</sup>. Faktu tego zapewne nie można objaśnić tylko niezwykłością techniki plastycznej i lalek, co Starewicz pokazał na ekranie. Sukces Starewicza, czy sam był tego świadom czy nie, nie był sukcesem kolejnej atrakcyjności filmowej. Do czasu pojawienia się filmów Starewicza, Méliès nie tylko zdążył zarejestrować w swoich czarodziejstwach wszystkie cudowne przemiany, niegdyś opisane w bajkach, lecz i stracił swoją popularność. Kino, które przestało być atrakcyjnym widowiskiem i nie uformowało się jeszcze jako sztuka, zaczęło być szczególnym rodzajem ilustracji dla utworów prozy i dramaturgii, a niektóre najbardziej znaczące filmy realizowały już samodzielne zadania artystyczne.

Filmy Starewicza nie były ilustracjami. [...] Filmy Starewicza były utworami polemicznymi, parodiami, których zadaniem było wykpienie głupiej tematycznej i aktorskiej sztampy zapożyczonych przez film tamtych lat z literatury i teatru”.

S. Ginzburg dodaje, że do dziś zdumiewa fachowców niezrównana kultura ruchów lalek Starewicza. Płynność i miękkość układu była tak przez twórcę wypracowana, jak gdyby realizator korzystał z uprzednio przygotowanego planu rozłożenia ruchów na fazy, jak to czyni się dziś, i korzystał z kart ekspozycyjnych.

Trzeba podkreślić, że Starewicz sam był scenarzystą, reżyserem, operatorem i scenografem swoich filmów; sam rzeźbił lalki, projektował kostiumy, które szyła jego żona Anna, sam wykonywał niezbędne przyrządy techniczne.

Ponieważ przyobiecane atelier do realizacji filmów lalkowych na terenie wytwórni Chanzonkowa ciągle jeszcze nie było gotowe, Starewicz zaproponował swoje usługi przy realizacji filmów fabularnych. Pamiętamy, że prawie od dziecka był uważany przez rodzinę za komedianta. Wybrał jako temat opowiadania Nikołaja Gogola i już pierwszym filmem pt. *Straszliwa zemsta (Straszna miast)* ukończonym w połowie 1913 r. odniósł wielki sukces artystyczny i kasowy. Miał ogromne powodzenie u widzów, wysoką ocenę recenzentów oraz otrzymał pierwszy w dziejach

<sup>16</sup> *Iskusstwo multiplikacji*. Moskwa 1964, s. 82.

<sup>17</sup> S. Ginzburg, jw., s. 60.

rosyjskiej kinematografii złoty medal na Międzynarodowej Wystawie w Mediolanie podczas Festiwalu Filmowego.

Odtąd Władysław Starewicz aż do 1919 r. realizował w ramach kinematografii rosyjskiej filmy fabularne, bowiem wytwórnia Chanżonkowa zachęcała wielkim sukcesem kasowym filmów przez niego zrobionych. Starewicz nie podejmowała już żadnych prób powrotu do filmów lalkowych. Starewicz w ciągu tych lat zaadaptował na ekran kilku utworów Gogola oraz poematy Aleksandra Puszkina i Aleksandra Ostrowskiego, opowiadania i powieści Michaiła Lermontowa, z polskich — Józefa Ignacego Kraszewskiego i Jerzego Żuławskiego, a także szereg filmów według scenariuszy oryginalnych, zwłaszcza w czasie wojny.

Lata pracy W. Starewicza w fabularnym filmie aktorским w ramach kinematografii rosyjskiej były nie mniej płodne od twórczości filmu lalkowego. Cała jego działalność twórcza była przepełniona nowatorstwem, ciągłym poszukiwaniem nowych rozwiązań w zakresie ekspresji filmowej, scenografii, zastosowania techniki i jej podporządkowaniu celom sztuki filmowej. Był urodzonym filmowcem, człowiekiem kina, nie zawsze rozumianym przez aktorów teatralnych, którzy w tamtym okresie stanowili trzon aktorstwa filmowego. Przenosili żywcem konwencje teatralne do gry filmowej, doprowadzając obraz ekranowy do stanu karykaturalnego. Stąd wynikały częste nieporozumienia Starewicza z renomowanymi aktorami moskiewskimi, choć wspomnienia polskich aktorów, których chętnie angażował do swoich filmów są w przeważającej mierze mu przychylnie. Mimo różnicy stanowisk lub braku wszelkich stanowisk ze strony aktorów teatralnych w owych czasach w odniesieniu do inności środków wyrazu artystycznego przydatnego jedynie w kinie — w wielu wspomnieniach aktorów grywających u Starewicza wyraźny jest szacunek i podziw dla jego sztuki.

Osiągnięcia artystyczne W. Starewicza w filmie fabularnym i jego ogromne zasługi w rozwoju tej gałęzi kinematografii wymagają oddzielnego studium. Jest to piękna karta jego twórczej drogi w kinematografii rosyjskiej w latach 1913 - 1919.

Władysław Starewicz wraz z grupą aktorów rosyjskich po rewolucji październikowej wyemigrował do Francji i osiedlił się w Paryżu, gdzie poświęcił się znów wyłącznie filmowi lalkowemu rezygnując całkowicie z fabularnego.

Pokutujące jeszcze do niedawna sądy, podające w wątpliwość racje opuszczenia przez Starewicza w 1919 r. Rosji Radzieckiej — obala radzieckiej historyk filmowy, Romiś Sobolew, pisząc na ten temat w swej książce z 1961 r. następująco:

„Starewicz jednak nie był białym emigrantem — jako zwykle się uważać. Kiedy w czasie wojny domowej rząd polski zwrócił się do Polaków zamieszkałych za granicą z wezwaniem powrotu do ojczyzny, Starewicz wyjechał z Krymu ze stanowczym zamiarem ułokowania się w Warszawie. Droga do Polski w tym czasie wiodła przez Francję. I Starewicz pozostał w Paryżu, gdzie otrzymał dobre możliwości do pracy”<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> *Ludzi i filmy ruskogo dorewolucyjonnogo kino*. Moskwa 1961, s. 42.

Istotnie, W. Starewicz już nie dojechał do Polski mimo kilku prób. Pozostał we Francji, znalazł tam po paru latach dogodnie możliwości realizacji filmów lalkowych i temu gatunkowi filmu animowanego już pozostał wierny do końca życia.

Rozpoczął swój żywot artystyczny w stolicy Francji z dużym bagażem artystycznym, imponującym dorobkiem w sferze osiągnięć impresji filmowej w konwencji filmu lalkowego i sławą nowatora i wszechstronnie uzdolnionego człowieka filmu, który, w wielu jego galeziach, na terenie rosyjskiego filmu lat 1913-1919 był nieporównywalny.

O swoich początkach na bruku paryskim zwierzył się poecie i pisarzowi, Aleksandrowi Jancie-Półczyńskiemu:

„Z największą trudnością przyszło mi umieścić pierwszy obraz. Była to rzecz nowa, niespotykana zupełnie. Nikt nie chciał ponieść ryzyka. Któż mógł wiedzieć, jak zareaguje publiczność? Byli jednak tacy, którzy pamiętali mój debiut przed wojną w 'Gaumont'. Film mój poszedł na ekrany paryskie. Miał sukces nieoczekiwany”<sup>19</sup>.

Mógł Starewicz żywić duże obawy, czy film lalkowy znajdzie widza. Po pierwsze — filmy lalkowe już od dawna nie były na ekranach francuskich z wyjątkiem starewiczowskich sprzed I wojny światowej<sup>20</sup>, po drugie — ekrany kin paryskich zostały zalane filmami amerykańskimi, doskonałymi od strony technicznej niosącymi nową rzeczywistość i nowy, powojenny styl życia.

Tym pierwszym filmem lalkowym na terenie Francji był dramat pt. *W szponach pająka* (*Dans les griffes de l'araignée*) — tragedia muchy, która trafiła w sieć pajęcza. Film był animowany w 100%, długi, bo 600 metrów liczący, zrealizowany w typie *Pięknej Lukanidy*. Kopie zostały zakupione przez biuro Br. Pathé do rozpowszechniania na cały świat.

Trzeba w tym miejscu dodać, że całkowite wyposażenie atelier do realizacji filmów lalkowych, łącznie z bogatym zbiorem karykatur wykonanych przez Starewicza oraz wiele gablot z cennymi zbiorami motyli i innych owadów gromadzonych przez wiele lat, jeszcze w okresie kowieńskim — pozostało w Moskwie i zginęło bez śladu<sup>21</sup>. Starewicz bowiem w końcu 1918 r., na zaproszenie producenta Chanżonkowa wyjechał z rodziną na Krym celem realizacji kilku filmów. Do Moskwy już nie powrócił wobec trwających walk, lecz — jak wiemy — ewakuował się drogą morską na południe, a później do Francji.

Starewicz musiał więc budować od nowa cały swój warsztat realizatorski, niezbędny do produkcji filmów lalkowych łącznie z ponownym kolekcjonowaniem motyli i innych owadów, z których korzystał przy

<sup>19</sup> U Władysława Starewicza, *Paryż w grudniu*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, Kraków 8 I 1930; dodatek „Kurier Filmowy” nr 1.

<sup>20</sup> G. Rondolino w swej historii filmu animowanego (*Storia del cinema d'animazione*. Torino 1974) nie był w stanie wymienić żadnego twórcy filmów lalkowych o ciągłej pracy, prócz Władysława Starewicza.

<sup>21</sup> B. Michin (moja rozmowa w Moskwie 5 XI 1960) opowiedział, że część karykatur Starewicza widział sprzedawanych na rynku w Moskwie.

budowie scenariusza i lalek. Nienaruszona pozostała jedynie inwencja twórcza i bogate doświadczenie, które pozwoliło na dokonanie rekonstrukcji.

Filmem następnym była komedia dla dzieci *Małżeństwo Babilasa* (*Le mariage de Babilas*): 350-metrowy, z udziałem córeczki reżysera, Niny Star. Tym razem kopie ekranowe zakupił przedstawiciel sieci dystrybucyjnej „Gaumont”, z prawem rozpowszechniania we wszystkich krajach.

O ile pierwszy film nie zwrócił jeszcze uwagi krytyki fachowej, o tyle *Małżeństwo Babilasa* wywołało już wyraźne zainteresowanie opinii publicznej. Czasopismo „Le cinéma” w recenzji z 29 września 1922 r. zwróciło uwagę na technikę animacji:

„Rodzi się pytanie, jak można sprawić, aby marionetki i laleczki mechaniczne poruszały się jak prawdziwi artyści, co powoduje, że film jest ciekawy, a zupełnie do tej pory nieznanymi. Trzeba przyznać, że sposób realizacji filmu jest całkowicie nowy. Absorbuje uwagę widza, a widzownia nie może się powstrzymać od komentarzy na ten temat [...]. Trzeba zobaczyć *Małżeństwo Babilasa*, jest to szalony sukces osobiwości”.

Film *Małżeństwo Babilasa* zwrócił na siebie uwagę także dystrybutorów radzieckich. Został zakupiony i był wyświetlany w kinach Związku Radzieckiego pod tytułem *Wesele lalek*.

Trzeci film Starewicza zrealizowany we Francji także był wyświetlany w ZSRR. To *Strach na wróble* (*Epouvantail*), w typie *funambulesque* z wieloma udziwieniami i wieloma scenami zasługującymi na uwagę, jak w recenzji z 23 listopada 1923 r. podkreślił sprawozdawca „La Semaine Cinématographique”. Zwrócił on uwagę na grę Niny Star, która tu także występuje.

Filmy Starewicza powoli zdobywały uznanie francuskich krytyków filmowych, cieszyły się coraz większym powodzeniem wśród widzów kinowych. Były rozpowszechniane we wszystkich kinach europejskich. Zwracano uwagę na oryginalną metodę ożywiania lalek i wielką precyzję ich „gry” na ekranie, graniczącą z wirtuozerią.

Francuski historyk i teoretyk filmowy, Léon Moussinac napisał dla Starewicza scenariusz na podstawie znanej bajki Jeana de La Fontaine'a. Powstała 100% animacja pt. *Zaby chcą króla* (*Les grenouilles qui demandent un roi*). Polski krytyk filmowy Zofia Dromlewiczowa, która w 1926 r. odwiedziła Starewicza w Paryżu, napisała potem<sup>22</sup>, że wszystkie państwa kupują i wyświetlają filmy Starewicza, nie wyłączając Chin, gdzie właśnie *Zaby chcą króla* cieszy się szczególnym powodzeniem.

Radzieckim widzom film ten rekomendował w 1926 r. miesięcznik „Kino”, którego recenzent wyraził podziw dla techniki animacji lalek pisząc: „Istotnie, patrząc na tę interesującą i dowcipną realizację filmową można uwierzyć, że w filmie występują żywe zaby”<sup>23</sup>.

Jak kiedyś film Starewicza *Strasliwa zemsta* z 1923 r. zdobył dla kinematografii rosyjskiej pierwszy w jej dziejach złoty medal na między-

<sup>22</sup> „Kino dla Wszystkich”. Warszawa 1926, nr 24, s. 24.

<sup>23</sup> „Kino” Moskwa 1926, nr 1049.

narodowym forum filmowym, tak obecnie film Starewicza zrealizowany we Francji zdobył dla jej kinematografii pierwszy w jej dziejach złoty medal nadany przez kinematografię Stanów Zjednoczonych.

Filmem tym był *Słowiczy głos* (*La voix du rossignol*) z 1923 r. zrealizowany według własnego scenariusza, koloryzowany ręcznie systemem *Pathé*.

To poetycka fantazja na temat słowika, który wpadł w sidła i śpiewa w klatce o dziejach swego życia i swej miłości. Z tęsknoty za rodziną, która została pozabawiona swego żywiciela, a przede wszystkim pozbawiony wolności — stopniowo traci swój głos. Dziewczynka, która stała się jego właścicielką, zrozumiała tragedię ptaszka i zwróciła mu wolność. W nagrodę za dobre serce i okazane współczucie słowik ofiarował jej swój głos. Oto dlaczego słowiki śpiewają tylko o zmroku, bo wtedy dzieci idą spać, a one odzyskują na ten czas swój piękny głos.

Sprawozdawca paryskiego „Ciné-Miroir” z 15 grudnia 1923 r. nazwał film *Słowiczy głos* niebiańską bajką.

Dystrybutor francuski *Pathé Consortium Cinéma* sprzedał kopie filmu *Słowiczy głos* do Stanów Zjednoczonych, gdzie jego eksploatacją zajęła się firma *Educational Film Exchanges, Inc.* Film początkowo był wyświetlany w nowojorskim kinie Rialto. Podczas plebiscytu na najbardziej nowatorski krótki film nowelowy wyświetlany w 1925 r. w kinach Stanów Zjednoczonych *Słowiczy głos* uzyskał pierwsze miejsce i zdobył ufundowany w tymże roku przez doktora Hugona Riesenfelda złoty medal jego imienia.

„*Słowiczy głos* wyśpiewuje Złoty Medal za muzykę dla firmy *Educational* — pisał William J. Reilly w 1924 r.<sup>24</sup> *Słowiczy głos* był jednym z trzech filmów kolorowych przedstawionych przez firmę *Educational Pictures Inc.* zrealizowany przez polskiego artystę Władysława Starewicza w Paryżu. Z wybranych do nagrody — podkreślał sprawozdawca czasopisma 'Moving Picture World' — był najbardziej oryginalny”.

Oficjalna prezentacja tej jednoaktowej opowieści kolorowej odbyła się w kinie Rialto w Nowym Jorku. Od czasu opublikowania wiadomości o nagrodzie bardzo wielu znanych właścicieli kin zamówiło w firmie dystrybucyjnej kopie filmu, które dodatkowo sprowadzono z Francji.

Należy podkreślić znamieny fakt, że *Słowiczy głos* był filmem lalkowym i jako taki konkurował w plebiscycie amerykańskim 1925 r. wespół z filmami fabularnymi, aktorskimi. Tym większa więc chwala dla filmu lalkowego i dla jego twórcy za sztukę animacji.

Wiadomości o przyznaniu złotego medalu *Gold medal the most novel short subject of the year* filmowi Starewicza *Słowiczy głos* szybko obiegła cały świat filmowy. Nazwisko polskiego twórcy pojawiło się w całej prasie światowej, zjednując mu uznanie i podziw dla jego sztuki. W artykułach akcentowano polskie pochodzenie reżysera nagrodzonego filmu. Pi-

<sup>24</sup> *Gold Medal Officially Given „The Voice of the Nightingale”*. „Moving Picture World” z 26 XII 1925; *Sing a Song of Victory. „Voice of the Nightingale” sings Gold Medal Music for Educational* (14 XI 1925, s. 14).

sano o nim w paryskich czasopiśmie: „Cinématographie Française” (25 XI 1925), „Excelsiore” (2 I 1926) i innych.

Brytyjski krytyk filmowy, Marie Seton napisała o Starewiczu:

„Jego najpopularniejszym filmem za granicą jest *Śłowiczy głos, który otrzymał medal Hugona Riesenfelda w Ameryce, ponieważ był w 1925 r. najlepszym krótkim filmem fabularnym*”<sup>25</sup>.

Zaś dr Stanisław Kolbuszewski w paryskiej korespondencji do „Wielkopolskiej Ilustracji” 20 października 1929 r. nazwał *Śłowiczy głos* arcydziełem.

Film W. Starewicza, będący wybitnym osiągnięciem artystycznym kinematografii, miał także duże znaczenie propagandowe. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że *Śłowiczy głos* był pierwszym filmem nieamerykańskim, który zdobył złoty medal w plebiscycie na terenie Stanów Zjednoczonych jako film najlepszy, o najwyższych walorach artystycznych spośród wszystkich zgłoszonych. Doniosłość tego wyróżnienia podkreślił William Hays, prezes *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, zwany przez filmowców „carem filmowym”, który osobiście wręczał złoty medal przedstawicielowi firmy dystrybucyjnej prosząc o jak najrychlejsze przekazanie go twórcy.

W. Starewicz zrealizował następujących kilka filmów lalkowych, z których największym powodzeniem cieszyły się *Smocze oczy (Les yeux du dragon)* — chińska bajka, interesująca szczególnie od strony kompozycji scenograficznej i innowacji optycznych.

Powodzenie artystyczne i kasowe niemych filmów Starewicza pozwoliło mu urządzić własne atelier w Fontenay-sous-Bois pod Paryżem. Odtąd stał się zupełnie niezależnym twórcą i producentem zarazem, rozwijał wciąż nowe formy wyrazu artystycznego, twórczo wykorzystywał technikę animacji lalek dla ukazania charakterów i czynów ludzkich.

Coraz częściej w prasie zaczynają się pojawiać wypowiedzi i artykuły, w których nazywa się Starewicza czarodziejem, twórcą fantastycznych bajek i feerii.

Oto Alexandre Arnoux nazywał go w swoim poetyzowanym artykule zamieszczonym w „Pour Vous” (7 III 1929) magiem ekranu.

„Jego bohaterowie mają własne życie, grację trochę dwuznaczną, pewną subtelna niezgrabność i różnorodność, które przyciągają i czarują.

[...] Bierze za temat wagę chińską i lud książęcy, kwiat, wojowników, smoki i inne zwierzęta. Nie podejmuję się opowiedzieć wam treści. Poezja tryskająca, feeria bez przerwy zmieniająca się, gdzie każdy gra swą rolę: insekty tak samo jak słońce. Sygnalizuję w szczególności jazz świerszcza i konika polnego, którym akompaniuje charleston muchy, bieg planet na ich orbitach, by zaznaczyć mijanie wieków między dwoma epizodami filmu. One są tam, rzeczy znalezione przez poetę, czarodzieja, czarownika.

Nie pójde składać wizyty Starewiczowi w jego willi w Fontenay, bo jest zdolny zamienić mnie w kamień na swym progu albo puścić na mnie swoje

<sup>25</sup> *Trick Film Maker — Starevitch — Reiniger — Bartosch*, „World Film News”, London, October 1936, Vol. I, No 7.

gnomy, swoich figlarzy, swoje chochliki, swoje komary straszliwe, swoje smoki z diamentowymi oczami”.

Sporo wypowiedzi prasowych zebrał film Starewicza zrealizowany na podstawie bajki La Fontaine'a *Szczur miejski i szczur polny* (*Le rat de ville et le rat de champs*), całkowicie animowany. Była to szczególna modernizacja francuskiego bajkopisarza. Dzięki doskonale skonstruowanym lalkom i precyzyjnej technice animacyjnej na ekranie „grają” szczury. Szczury w fartuszkach, habitach, w baletkach; szczury jako kobiety światowe, jako dyrygenci orkiestry.

Szczur miejski, bogata znakomitość, posiadacz Citroena, wyjeżdża z miasta i trafia na drogę prowadzącą na wieś. W tragicznym wypadku samochód rozbija się na drzewie, pasażer znajduje się nagle w czymś ogrodzie. Właściciel jego — to spokojny polny szczur, który siedzi na progu swojego domu i pali fajkę. Szczury zaprzyjaźniają się ze sobą. Miejski zaprasza swojego gospodarza, by odwiedził jego mieszkanie paryskie. Jadą razem pociągiem do miasta. A tymczasem w mieszkaniu szczura miejskiego odbywa się prawdziwa orgia. Gra szczurza orkiestra na czele ze szczurem dyrygentem, jest też fonograf, jest rewia na scenie, dekoracje ze snów, szczury-tancerki wykonują wyszukane ewolucje.

Nagle wbiega kot. Wybucho panika, ogólna ucieczka w nieładzie, schronieniem staje się piwnica. Tancerki po drodze gubią swoje skromne ubiory, inne „panie” — suknie.

Kot opuszcza dom i wszystko wraca do normy, feta zaczyna się od początku. Gospodyni domu dokonuje inspekcji przez lorgnon i stwierdza, że można zabawę kontynuować.

Szczur polny, na początku oszołomiony przepychem domu i zabawy, przejrzał. Wrócił na wieś. Gospodarzowi miejskiemu oświadczył, że woli prostotę od miejskich uciech. I oto szczur polny śpi spokojnie we własnym domu trapiiony przez straszne sny o wielkomiejskim życiu.

#### Sprawozdawca „L'Information” (z 4 IV 1927 r.) relacjonował:

„Dopiero co obejrzelśmy zmodernizowanego *Szczura miejskiego i szczura polnego*. Szczury na polach, na dancingu i na ulicy, dziwacznie przystrojone jak parzykanie usiłują zabawić się, mają pozy i ekspresję ruchów pełne zdumiewającej kokieterii”.

A Lucien Wahl w „Le Journal de Débats” z 3 kwietnia tegoż roku, przypominał, że Starewicz ma zdumiewającą umiejętność nadawania ekspresji swym lalkom. Zastanawiał się, czy jest ktoś zdolny z nim rywalizować.

Swój podziw dla artystycznych osiągnięć twórcy z Fontenay wyrazili filmowcy radziecy. W artykule zamieszczonym w „Sowietskomi Ekranie” (nr 20 z 1926 r.) recenzent tego filmu pisał:

„[...] Dla zrobienia zdjęć tylko z kilkoma owadami Starewicz musiał poświęcić miesiące żmudnej pracy. [...] Dla każdej lalki miał około setki głów z rozmaitymi wyrazami twarzy. W trakcie zdjęć zmieniał ostrożnie głowy tak, że dla otrzymania jednego uśmiechu musiał zmienić około 20 głów, robiąc zdjęcie po jednej klatce każdej zamianie głowy”.



W 1927 r. Starewicz zrealizował *Królową motyli* (*La reine des papillons*) — poetycką bajkę z udziałem Niny Star. Udało mu się dokonać interesującego połączenia w jednym kadrze abstrakcyjnego ruchu muzycznego z grą żywych aktorów i lalek. O poetyckim charakterze tej bajki pisał cytowany już dr Kolbuszewski:

„Taka na przykład bajka o *Królowej motyli* zaczynająca się w sposób ogromnie prosty, a później przekształcająca się w precudny poemat. [...] Chłopcy wyrzucają pudełko, w którym została zamknięta gąsienica. Jakaś biedna dziewczyna ocala tę gąsienicę od śmierci i dowiaduje się, że gąsienica ta jest królową motyli.

I teraz zaczyna się bajka: O Królową stara się Król Pająków, pragnie ją pojąć za żonę. Królowa nie chce się zgodzić, wobec tego jej rycerze, koniki polne, podejmują bój z pajakami. Wojna pajaków z konikami polnymi jest prawdziwym arcydziełem”<sup>26</sup>

Władysław Starewicz wyraźnie oddzielał pojęcia uruchomienia lalki i jej ożywienia, dążąc nie tylko do uzyskania maksymalnej precyzji ruchu, ale także do nadania lalce piękna i pełnego wyrazu.

„Dwie rzeźby różnych artystów. Patrzysz, oceniasz i nie wiesz, której masz dać pierwszeństwo. Jedna prosi się, aby ją dotknąć, a od drugiej ręce same uciekają — daje porównanie artysta.

Dwa płótna. Do jednego coś wciąga duszę i zatrzymuje kąpiącą się w jego barwach, a od drugiego skupiona uchodzi wstecz.

To samo jest i u marionetek: — jedna istotka ma urok, druga nie ma.

Pierwsza żyje i nie można jej krzywdzić, bo ją to boli; druga kukielka, której nie tylko łeb można urwać, ale i nogę oderwać [...] i śmiać się z tej przygody”.

Przypominając swym czytelnikom, że Starewicz przygotowuje nowe filmy, czasopismo „Cinématographie Française” pisało 19 lutego 1927 r. o powodzeniu jego obrazów wśród szerokiej publiczności.

„Wszyscy przypominają sobie owacje, jakimi były nagradzane oryginalne filmy znanego twórcy Władysława Starewicza; filmy, w których wykonawcami były insekty i lalki.

[...] Wszyscy jego bohaterowie są wykonawcami z podobnych materiałów: skóry gienzowej, żelaznych pręcików etc., ale z troską i drobiazgowością.

Choć taśma filmowa nie reprodukowała kolorów, to jednak wszyscy bohaterowie Starewicza są uformowani w kolorach jak w prawdziwym życiu, a sceny uzyskują złudzenie realnej natury”.

Zainteresowanie twórczością Władysława Starewicza rosło również w kraju, w miarę jak zwiększały się jego sukcesy w świecie filmowym.

W 1928 r. odwiedził Starewicza w Fontenay Antoni Piekarski, przedstawiciel warszawskiego „Informatora Kino-Filmowego” i złożył obszerną relację:

„Malowniczy kąciek pod Paryżem — Fontenay-sous-Bois — tak zwie się urocza miejscowość, gdzie budzi się do życia bajka w swej malowniczej szacie. Zbliżamy

<sup>26</sup> *Kraina baśni ożyła...* „Wielkopolska Ilustracja”, Poznań 26 X 1929, s. 21.

się drogą, po której zda się nikt nie stąpa, bo tak tu cicho i spokojnie. Spomiędzy drzew wylania się ku nam ocieniona willa kształtów iście miniaturowych, jak wszystko co wewnątrz się znajduje, też jest miniaturą w najartystyczniejszym tego słowa znaczeniu, a miniaturę tę ożywia gigant duchowy jej twórca, p. Władysława Starewicz, alchemika arcydzieł opartych na tematach bezpośrednich wrażliwości dziecięcych, przy oglądaniu których oko i szkiełko krytyków filmowych korzy się z pokorą przed wnikliwą znajomością duszy ludzkiej.

Na progu swojego sanktuarium wita nas p. Starewicz i serdecznym gestem zaprasza intruzów do wnętrza i z iście polską gościnnością odsłania tajemnice swojej sztuki. Czujemy się dumni, iż gościmy u wielkiego twórcy nowego kierunku kinematograficznego, uznanego nie tylko przez Europę zachodnią, lecz przez Amerykę, która uczciła jego sławę ofiarowaniem złotego medalu za najpiękniejszy obraz w konkursie produkcji kinematograficznej za rok 1925. W Polsce znakomity nasz rodak jest bardzo mało znany, filmy jego prawie nie dochodzą do nas, zmonopolizowane są one przez filmowy przemysł amerykański.

[...] Niepospolity czar oraz forma (jego) obrazów polega na tym, że [...] uzmysławiają świat zaludniony [...] przez fantastyczny korowód żywych smoków, karzełek, koboldów, ptaszków i motylków i wszelkich dziwów zamieszkujących na niebie i ziemi, a także przebywających w głębinach morskich, powołanych do życia, jeżeli można użyć tego wyrazu, niepospolitą magią p. Władysława Starewicza.

[...] Leaderzy przemysłu filmowego we Francji i Ameryce nie mogą wyjść ze zdumienia, w jaki sposób p. Starewicz przychodzi do podobnych rezultatów, bo też praca nad jednym obrazem trwa cały rok, składa się ona z tak drobiazgowej koronkowej roboty, o jakiej my pojęcia nie mamy. Proszę wyobrazić sobie, że p. Starewicz jest twórcą, który sam jeden sztukę swoją tworzy, sam swoje koronkowe dekoracje projektuje, sam je rzeźbi, maluje i ubiera i żywy film z nich tworzy. Żywi aktorzy z materialu. Coś, w co trudno uwierzyć, a jednak... Pan Starewicz odsłonił mi tajemnicę i pokazał, jak realizuje swoją wyjątkową sztukę.

Każdy aktor powołany przez niego do życia składa się z laleczki mającej do wciśniętą maszynię. Wnętrze (każdej lalki) składa się ze szkieletu drucianego, bardzo elastycznego: na szkielecie osadzony jest tułów zrobiony z drzewa, na nim z wełny i zamszu głowa i szyja oraz kończyny, wszystko elastyczne i ruchome. Tak powołane do życia twory artystyczne w postaci małego karzełka, ptaka czy smoka mogą przybierać różne formy.

Podstawą jest jednak mimika twarzy i tu stajemy przed iście generalną pracą wymagającą benedyktyńskiej cierpliwości i niebываłych zdolności rzeźbiarskich, połączonych ze świetną znajomością psychiki ludzkiej. Każda figurka posiada cały szereg twarzy-masek, które się bezustannie nakładają w czasie akcji. Pociąga to za sobą cały szereg pojedynczych zdjęć, fotograficznych i kinowych. Po zmontowaniu obrazu złudzenie jest takie, jakby dana postać była żywym odtwórcą. Najtrudniejszym momentem jest nadawanie każdej figurce wyrazu twarzy i stopniowych pozycji całej postaci. Każdy nowy wyraz twarzy jest studiowany na żywym modelu, po czym fotografowany. Figurki ustawia się odpowiednio do sytuacji, nagrywa się akcję i utrwała na kliszy.

[...] Ilość maseczek nagrywana dla jednej figurki jest rozmaita: dla lalki grającej rolę pierwszorzędną potrzeba 1500 masek, dla mniejszej, rozumie się, mniej. Robota masek jest długa i bardzo uciążliwa i, jak nadmieniałem, wymaga znajomości człowieka, talentu i cierpliwości w drobiazgach. Jeden metr filmu wymaga zrobienia 52 zmian sytuacyjnych jednej lalki. Takie przygotowanie jednometrowej

taśmy pociąga za sobą pracę półtorej godziny. Jeżeli dwie figurki występują jednocześnie zużywa się do tego dwie i pół godziny, aby zagrać jednometrową taśmę. Proszę sobie wyobrazić, jak szalonej trzeba uwagi i naprężenia pamięci, żeby nie zapomnieć sytuacji poprzednich pozycji.

[...] Wielki reżyser pokazał nam jeszcze wspaniałą kolekcję motyli, które różnobarwnością swą dostarczają mu motywów do jego osobliwych obrazów.

Zapytany przez nas o dalszą swą pracę, objaśnił p. Starewicz, że dąży do konstruktywizmu w sztuce filmowej i użycia jako kinowej formy linii i figur geometrycznych, poza tym interesuje się sienkiewiczowskim *Jankiem Muzykantem* [...]

— Chciałbym złożyć hold choć w ten sposób mojej ojczyźnie i nawiązać kontakt z krajem ojczystym — wyznał artysta<sup>27</sup>.

Ostatnim filmem niemym Starewicza był *Cudowny zegar (L'Horloge Magique)*, długa 600-metrowa bajka średniowieczna, w której twórca nawiązał do rzeczywistości poprzez fantastyczny sen, który się sni jego aktorce Ninie Star. Opowieść o zegarmistrzu i średniowiecznym zegarze przezeń stworzonym oraz o jego uczniu, który przeczulony wyobraźnią, wywołał dziwny świat marzeń o rycerzach walczących na turniejach o rękę królowej.

*Cudowny zegar* miał wielką prasę, zdobył wśród widzów ogromne powodzenie. We wszystkich krajach Europy podkreślano zdumiewającą realizację mistrza Starewicza. Pisano nawet, że jest on obecnie najbardziej cenionym reżyserem na świecie.

Aleksander Janita-Polczyński stwierdzał w swojej korespondencji paryskiej wprost:

„To nie jest sprawa wyłącznie kina czy filmu, czy 'srebrnego ekranu' — jak kto woli. To jest sprawa przede wszystkim polska.

Nazwisko Starewicza jest dziś w całym świecie najznamienszym nazwiskiem polskim. Filmy tego człowieka, owoc iście benedyktyńskiej pracy, zdobyły uznanie, mało tego, podziw i zdumienie niezwykle nawet w Ameryce, odnoszą również wspaniałe sukcesy w Paryżu czy Berlinie<sup>28</sup>.

Wypada tu dodać także słowa S. Kolbuszewskiego, który analizując szczegółowo twórczość artystyczną naszego rodaka oraz jego koncepcje w dziedzinie sztuki filmowej — nie wahał się napisać, że:

„Starewicz wyrabuje swą estetyką i realizacją swego świata marzeń naprawdę nowe drogi kinematografowi.

[...] I radość bierze, że tym sposobem ten przedziwny, a wielki artysta razem ze sławą swoich filmów niesie w świat imię Polski. Bo polskość swą zaznacza zawsze w sposób zdecydowany i silny<sup>29</sup>.

Pierwszy swój film dźwiękowy pt. *Mała parada (La petite parade)* z 1930 r. Starewicz oparł na motywach bajki Andersena o ołowianym żołnierzyku. Był to antywojenny film o nieszczęśliwym żołnierzu inwa-

<sup>27</sup> Z 20 IX 1928, nr 6, ss. 1-2.

<sup>28</sup> *Wizyta u czarodzieja*. „Tęcza”, Warszawa 22 III 1930, z. 12.

<sup>29</sup> *Kraina baśni ożyła...* „Wielkopolska Ilustracja”, Poznań 26 X 1929, s. 21.

lidzie. W dobie powszechnego kryzysu gospodarczego i szalejącego bezrobocia miał również wielkie powodzenie wśród widzów.

Sprawozdawca rosyjskiego czasopisma „Tieatr i żiźń”, wychodzącego w Paryżu, napisał wiele pochlebnych słów o polskim twórcy:

„Starewicz jest szeroko znany w wielu różnych środowiskach związanych z twórczością filmową. Publiczność zna go jako „dobrego czarodzieja”, który swoimi filmami przynosi nam w świat marzeń i bajek pracując nie z żywymi aktorami, lecz z lalkami.

W dziedzinie marionetkowo-filmowego stylu Władysław Starewicz osiągnął tak nadzwyczajne efekty, że jego filmy w rodzaju *Opowieść o lisie* lub *Mała parada* stały się szlagierami w wielu krajach podbitych przez „wielkiego niemowę”.

Gra marionetek, fantastycznych upiórów, zwierząt, diabłów, aniołów, rycerzy, błaznów i innych jest tak żywa, tak wzruszająca w filmach Władysława Starewicza, że czasem zapomina się, iż ma się przed sobą tylko lalki, a nie ludzi. Są one tak naturalne, barwne, zajmujące i obrazowe.

Wprowadzając obecnie do swej pracy dźwięk, Władysław Starewicz, na przykład w *Małej paradzie*, osiągnął nadzwyczajne efekty artystyczne, łącząc niepokojące dźwięki z ruchem, dając nowe wyobrażenia o rytmie.

[...] Władysław Starewicz przezwyciężył trudności pracy z żywymi aktorami, łącząc ruch swoich lalek z dźwiękiem w sposób syntetyczny. Na tej drodze, jak w całej swej poprzedniej, oryginalnej pracy filmowej stał się najbardziej znaczącym i wybitnym twórcą nowego kierunku w twórczości filmowej”<sup>30</sup>.

Również wiele pochwał i zachwyków zebrały filmy dźwiękowe Starewicza oparte na dwóch bajkach La Fontaine'a: *Lew i mucha* (*Le lion et moucheron*) i *Lew starzeje się* (*Lion devenu vieux*).

Jacques Bonheur w la „La Dépêche de Toulouse” z 25 sierpnia 1933 r. tak o nich pisał:

„Już od czasu ich prezentacji sygnalizowaliśmy w prasie sukces, jaki uzyskały dwa nowe filmy, które ten wielki pracowity człowiek dopiero co ukończył i które rozpoczynają swą turę po Francji. Dotyczy to tym razem drobnostek — dwóch bajek La Fontaine'a *Lew i mucha* i *Lew starzeje się*.

Są to dwa arcydzieła. Brak słów na ich opisanie. Lalki wykonane przez Starewicza cudownie ożyły, ich ruch jest nadzwyczajny.

Zabawne jest to, że i tym razem autor nie ujawnił ani trochę swoich sekretów. W ucieśnym przejściu z bajki do bajki pokazuje nam proces tworzenia filmu, który akurat w tej chwili oglądamy na ekranie. Od momentu, kiedy na drzewnym szkielecie lepi lalki z plastycznej substancji, formuje pozycje i nadaje maskom ludzki wyraz. Asystujemy w ten sposób przy narodzinach filmu i powstawaniu sztuki. Następnie Starewicz kieruje kamerę na małych aktorów i poruszając korbką fotografuje każdy ruch zapisany w scenariuszu, więcej — każdą fazę każdego ruchu”.

Jules Casadesus w swojej recenzji w „Le Petit Journal” z 17 marca 1933 r. akcentuje niezwykle istotny szczegół ekranizowanych bajek, który należy zaliczyć do nowych środków wyrazu w filmie lalkowym.

<sup>30</sup> Ł. Starewicz w *Sorbonie*. „Tieatr i żiźń”, Paris 1932, nr 44.

„Kiedy oglądacie żyjące na ekranie przed naszymi oczami te zdumiewające stylizacje antropomorficzne zwierząt z bajek, zapytujecie zapewne, jakim cudem ich rysy mają taką ruchliwość. Wydaje się niemożliwie, by rysy lalek przybierały tak subtelny wyraz. Dotychczas unikano w marionetkowych filmach używania zbliżeń. Wprowadzenie przez Starewicza zbliżeń w tych filmach jest faktem dla niewtajemniczonych zdumiewającym”.

Wiele też komentarzy i niezwykle pochlebnych recenzji i ocen fachowych zebrał kolejny film Starewicza pt. *Fetysz-maskotka* (*Fetichemascotte*). Był to długi, 600 metrowy film. Powodzenie miał na całym świecie. Wyświetlany jako nadprogram w paryskim kinie *Agriculteurs*, wywołał frenetyczne oklaski widzów. Publiczność krzycząc z entuzjazmu zażądała powtórzenia seansu. „I stała się rzecz po raz pierwszy w dziejach kinematografii notowana” — napisał Zdzisław Karr-Jaworski, obecny na pokazie, korespondent paryski „Dziennika Bydgoskiego”<sup>31</sup>.

U łóżecka małego dziecka czuwa matka. Czuwa i pracuje, bo musi zapracować na utrzymanie swego dziecka. Właśnie ma w rękach małego pieska, zabawkę z filcu. Gdy ją skończy, zaniesie do magazynu, z którym ma stałą umowę. Za zarobione pieniądze kupi choremu dziecku lekarstwa.

Bo dziecko, jej jedyne dziecko, jest bardzo chore. Gorączkuje. Prosi o pomarańczę. Biedna matka nie może mu jej dać, bo dopiero gdy skończy pracę, zdobędzie potrzebne pieniądze. Słucha z wielkim smutkiem gorączkowych słów swego dziecka i z oczu jej spadają na pieska grube, ciężkie łzy.

W taki sposób narodziła się maskotka, mały piesek z filcu, w którym zaszyta jest łza matki. Ta łza stała się bodźcem dobrych uczynków pieska, stała się jego sercem.

To już nie pierwszy raz bohaterowie Starewicza powodują się współczuciem w swym postępowaniu, a mierzadko rekrutują się z biednych warstw.

Triumfalny pochód *Fetysza-maskotki* po ekranach kin europejskich, poczynając od Londynu, a później Paryża, trwał nieprzerwanie przez kilka lat, wszędzie wywołując zachwyt i podziw publiczności kinowej oraz wysokie oceny jego walorów artystycznych ze strony krytyków i teoretyków filmu.

Największym filmem Władysława Starewicza w całej jego karierze artystycznej w dziedzinie filmu lalkowego była *Opowieść o lisie* oparta na motywach średniowiecznej bajki Goethego pt. *Lis przechera* (*Die Reineke Fuchs*). Pracę nad scenariuszem Starewicz rozpoczął jeszcze w 1926 r., następnie stopniowo przygotowywał lalki, o czym stale informowała prasa francuska. Niektóre fragmenty już zrealizowanych partii bajki były parokrotnie udostępnione na pokazach publicznych, np. w Le Vieux Colombier lub podczas konferencji w gmachu Sorbony poświęconej tematowi *Marionetki i film*.

Uroczysta premiera filmu *Opowieść o lisie* (w wersji niemieckiej: pt. *Reineke Fuchs*) odbyła się w Berlinie 28 kwietnia 1937 r. w sali Lessinghochschule z udziałem Władysława Starewicza, który na specjalne zaproszenie przyjechał do stolicy Niemiec.

<sup>31</sup> W numerze 61 z 14 III 1935.

*Reineke Fuchs* był pierwszym długometrażowym filmem lalkowym w 100% animowanym. Mierzył 2100 metrów. Charakter filmu był abstrakcyjny, twórca bowiem uważał, że w ten sposób najlepiej odda satyryczne intencje autora pierwowzoru literackiego. Zresztą wytwórnia niemiecka *UFA*, która finansowała przygotowanie kopii ekranowej, dała Starewiczowi całkowicie wolną rękę. Muzykę do filmu napisał Julius Kopsch.

*Reineke Fuchs* miał olbrzymie powodzenie w całym Niemczech, nie schodził z ekranów przez dwa lata. Napisano ponad setkę artykułów i recenzji wyświetlanego filmu. Jeden z autorów recenzji, C. R. Martins, podkreślił także narodowość Starewicza w swym artykule zamieszczonym 2 października 1937 r. w berlińskim „*Völkischer Beobachter*”, stwierdzając: „[...] że film ten otwiera nową drogę dla realizacji bajek filmowych, jest pełen prawdziwego artyzmu i głębokiego odczucia czaru zwierzęcego świata baśni”.

O wielkim sukcesie filmu Starewicza w Niemczech przypomniła prasa polska. „*Polska Zbrojna*” z 9 października 1937 r. zwracała uwagę na recenzje zamieszczone w „*Völkischer Beobachter*”, zaś „*Kurier Poznański*” z 13 października tegoż roku pisał:

„[...] słynny na cały świat, a tylko w Polsce zaniedbywany, mistrz filmu marionetkowego, Władysław Starewicz, odnosi teraz w Niemczech ogromny sukces swym *Reineke Fuchs* z muzyką Kopscha”.

Z sukcesów odnoszonych przez Starewicza cieszyła się szczególnie Polonia francuska. „*Gazeta Polska Polonii Nowej*” pisała w marcu 1937 r. tytułując swą zapowiedź *Uczta intelektualna na 15 marca*:

„Kolonja polska w Paryżu będzie miała wkrótce prawdziwe święto. Klub Polski, o powstaniu którego donosiliśmy, urządza w dniu 15 bm. propagandową audycję filmów Władysława Starewicza. Filmy Starewicza to jedno z największych wydarzeń w dziedzinie sztuki kinowej. Pisaliśmy już na łamach naszego pisma o tych cudach fantazji, pomysłowości, techniki. Zachwycaliśmy się głęboką twórczością Władysława Starewicza. Cieszyliśmy się, że jest naszym rodakiem. Cóż więc mamy dziś do dodania? Chyba to, że Władysław Starewicz wykończył nowy film, najlepszy z dotychczasowej swej produkcji filmowej, długości 2400 metrów”.

Wersję francuską filmu *Opowieść o lisie*, zamówioną przez biuro *Paris Cinéma Location*, ukończył Starewicz w 1940 r., a premiera miała miejsce w kwietniu 1941 r. w paryskim kinie Cesar. Charakter filmu, na wyraźne żądanie dystrybutora, był realistyczny o podkładzie romantycznym w stylu *fabliaux* epoki trubadurów. Muzykę napisał Vincent Scotto, pieśń kota wykonał Jaime Plana.

Z powodu warunków wojennych nie dane było tej wersji pt. *Roman de Renard* uzyskać szerokiego rozpowszechnienia i odpowiedniej reklamy.

O filmie *Opowieść o lisie* w obu wersjach pisano wiele. Zajmowali się nim krytycy i historycy filmowi. Carl Vincent w swej *Histoire de l'Art Cinématographique* (Bruxelles 1939, s. 174) napisał:

„W początkach okresu dźwiękowego Starewicz zrealizował ze swymi marionetkami długi film według *Opowieści o lisie*. Średniowieczna baśń ukazała się jako sa-

tyra feudalnej społeczności, ucieszna parodia pieśni, gestów, epopea rodzinna, w której odkrył człowieka pod maską zwierząt”.

Walter Alberti w *Il cinema di animazione, 1832 - 1956* (Torino 1956, s. 121) poświęca więcej miejsca temu filmowi, pisząc m. in.: *Opowieść o lisie*, długometrażowy film lalkowy animowany, zrealizowany około 1934 r., ukazuje postacie w szatach zwierzęcych, których podstępny, działania i namiętności są wszakże zakorzenione w sercach ludzi.

Lalki Starewicza są osobliwymi maskami, które nam przypominają pewne magiczne i polemiczne transformacje charakterystyczne dla klasyków. I w dziele Starewicza unosi się dziwaczny duch metamorfozy. Jego lis jest stworzeniem człowieczym przebranym za zwierzę i efekt jest tym szczególniejszy, że autor używa właśnie lalki, a nie rysunku. Głowy modelowane przez Starewicza rzeźbione są z wnikliwym wyczuciem satyrycznym i subtelną umiejętnością obserwacji”.

Powojenne filmy Starewicza już nie miały tego czaru i poezji, co zrealizowane przed 1939 r. Co prawda, *Zanzabelle w Paryżu* (*Zanzabelle à Paris*) o przygodach młodej żyrafy na paryskim bruku, na Festiwalu Filmowym w Wenecji w 1949 r. zdobył medal w kategorii filmów dla dzieci, a *Kwiat paproci* (*Fleur de fougère*) — adaptacja bajki J. I. Kraszewskiego, pierwszy barwny film Starewicza — otrzymał I Nagrodę na II Festiwalu Filmów Dziecięcych w Wenecji w 1950 r., nie miały one już jednak świeżości i tej tak niezwyklej dla tego niezapomnianego twórcy pomysłowości.

Władysław Starewicz zasłużył się dobrze tradycjom polskiej kultury w służbie cywilizacji europejskiej. Z braku środków finansowych pozostał nieukończonych szereg interesujących tematów, jak np. *Stworzenie świata*, o którym wiele pisała prasa francuska.

Zmarł w Paryżu 30 stycznia 1965 r.

WŁADYSŁAW JEWSIEWICKI

## POPZEDNICY ZA CHLEBEM

Fakt emigrowania mieszkańców ziem polskich w poszukiwaniu lepszych warunków bytowych znalazł odbicie w rodzimej literaturze pięknej. Stanowi on coś w rodzaju *leitmotiv*, czy obiegowego motywu przewijającego się poprzez utwory literackie od połowy wieku XIX, a więc od początków wychodźstwa zarobkowego, po czasy nam współczesne. Zagadnienia takie, jak: okoliczności i przebieg emigracji, los rodaków na obczyźnie, świadomość istnienia sporych skupisk ludności polskiego pochodzenia z dala od kraju czy powroty tych ludzi z „ziemi obiecanej”, inspirowały rozległy krąg problemów począwszy od ściśle związanych z naturą samego procesu kwestii społecznych po zawile dylematy moralne, by wspomnieć tu chociażby *Niespodziankę* Karola Huberta Rostworow-