

LUNA

MIAŁO STO LAT KULTURY

Łukasz
Biskupski

Narodziny kultury
masowej na przelocie
XIX i XX wieku



Plik jest zabezpieczony znakiem wodnym

Łukasz Biskupski

Miasto atrakcji

**Narodziny kultury masowej
na przełomie XIX i XX wieku**



**NARODOWE
CENTRUM
KULTURY**

*Książkę tę poświęcam pamięci
Stefana Biskupskiego, mojego ojca*

Podziękowania

Pierwsze badania, które zaowocowały powstaniem *Miasta Atrakcji*, wykonałem na potrzeby pracy magisterskiej napisanej w 2009 roku na Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem prof. Ryszarda W. Kluszczyńskiego. Kwerendy archiwalne prowadziłem w latach 2008-2012 w kilku etapach dzięki wsparciu Prezydenta Miasta Łodzi, Stowarzyszenia Naukowego „Collegium Invisibile”, a przede wszystkim Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, która dofinansowała również druk książki w ramach grantu pochodzącego ze środków na Badania Statutowe Wydziału Kulturoznawstwa i Filologii.

Do powstania tej książki w obecnym kształcie przyczyniło się wiele osób i instytucji. Dr. hab. Tomaszowi Majewskiemu oraz prof. Annie Zeidler-Janiszewskiej chciałbym podziękować nie tylko za wiarę w niniejszy projekt od samego początku, ale przede wszystkim za przewodnictwo po świecie humanistyki i pokazanie, na czym polegać może idea uniwersytetu.

Michałowi Pabisiowi-Orzeszynie jestem wdzięczny za zwrócenie uwagi na problematykę wczesnego kina, dzięki czemu mogłem połączyć zainteresowanie kinem, historią i Łodzią. Dariuszowi Majewskiemu oraz Wiktorowi Marcowi i Agacie Zysiak – za współpracę przy w kwerendach archiwalnych. Hannah Borisch, Julii Haremskiej, dr Magdalenie Saryusz-Wolskiej, Sophie Schwarzmaier, oraz Monice Wąsik – za pomoc w tłumaczeniach. Aleksandrze Jach – za udostępnienie cennej bibliografii. Ponownie Wiktorowi Marcowi, Agacie Zysiak i dr Magdalenie Saryusz-Wolskiej oraz dr. Mirosławowi Filiciakowi i dr. Andrzejowi Dębskiemu – za lekturę wcześniejszych wersji tekstu i krytyczne uwagi (wszelkie niedoskonałości są jednak moją winą). Stefanowi Brajterowi, Przemysławowi Górskiemu i Adamowi Musiałowiczowi – za wsparcie w opracowaniu materiałów wizualnych, a Malwinie Wadas oraz Joannie Ufnalskiej – za ratunek redakcyjny. Pracę nad książką ułatwiła również życzliwość pracowników Biblioteki Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki im. Józefa Piłsudskiego w Łodzi, Archiwum Państwowego w Łodzi oraz Biblioteki Narodowej.

Szczególne wyrazy wdzięczności winien jestem dyrektorowi Narodowego Centrum Kultury Krzysztofowi Dudkowi za życzliwe zainteresowanie niniejszym przedsięwzięciem oraz Annie Wieczorek za opiekę nad procesem wydawniczym.

Praca nad „Miastem Atrakcji” utwierdziła mnie w przekonaniu, że nauka jest grą zespołową.

Fragmenty i wcześniejsze wersje tekstów, które znalazły się w *Mieście Atrakcji*, ukazały się w następujących publikacjach:

- *Kinematograf wernakularny. Kino w kulturze popularnej Łodzi przełomu XIX i XX wieku*, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- *Narodziny kina z ducha varieté. Kultura atrakcji przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku*, „Dialog”, 2013, nr 1.



Il. 1. Dom towarowy Emila Schmechela i budynek Zgromadzenia Majstrów Tkackich na skrzyżowaniu ul. Piotrkowskiej i Przejazd. W głębi kinematografy Luna i Odeon / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

*Tam nasz początek. Na próżno się bronić,
Próżno wspominać daleki Wiek Złoty.
Nam raczej przyjąć i uznać za swoje
Wąsik z pomadą, melonik na bakier
I tombakowej brzękanie dewizki.*

*Za swoją uznać pieśń przy kuflu piwa
W czarnych jak sukno fabrycznych osadach.
Zapałką trzasnąć, na dwanaście godzin
Iść, tworzyć w dymach postęp i bogactwo.
[...]*

*Trafiona z pistoletu gra pianola.
Kadryl po knajpach goni dzikie pary.
I ruda, tłusta, przykając w podwiązkę,
Z rozwalonymi udami na tronie,
W pantoflach z puszką, czeka tajemnica
Na domokrażców gum i salwarsanu.*

*Tam nasz początek Już miga iluzjon
Max Linder krowę prowadzi i pada
W ogródkach świecą przez zieleń lampiony.
Żeńska orkiestra w puzon, w puzon dmie*

Czesław Miłosz
Traktat poetycki^[1]

*Każde pokolenie pisze na nowo historię, ponieważ
z innej perspektywy patrzy na przeszłość, z innymi
zjawiskami dnia dzisiejszego zestawia i porównuje.*

Jerzy Toeplitz^[2]

^[1] Czesław Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, t. II, s. 8–9.

^[2] Jerzy Toeplitz, przedmowa, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 11.

Wstęp

Zawiązanie akcji

W 1913 roku publicysta warszawskiego tygodnika społeczno-kulturalnego „Złoty Róg” pisał w zamiejscowej korespondencji:

W żadnym mieście nie zapanowały tak kinematografy jak w Łodzi. W ciągu paru lat ostatnich te liczne przedsiębiorstwa zdobyły się na własne budynki lub specjalnie pobudowane lokale, usadowiły się jeden przy drugim lub naprzeciwko siebie, zalały światłem różnorodne ulice, oblepiły ściany i parkany jaskrawymi reklamami i prześcigają się we współzawodnictwie^[3].

Kolorowana pocztówka wydana w drukarni Józefa Ostrowskiego z tego samego roku pokazuje róg ul. Przejazd (Tuwima) i ul. Piotrkowskiej. Na pierwszym planie w obiektyw ciekawie spogląda chłopiec w szkolnym mundurku. Stoi tuż przy torach pierwszego w Kongresówce tramwaju elektrycznego, który regularnie przemierza z hukiem główną ulicę miasta. Po drugiej stronie ulicy koło latarni gazowej i słupa trakcyjnego rosyjski policjant spogląda czujnie na uliczną handlarkę. Pośród wozów i dorożek przechodzą mężczyźni w surdutach i melonikach oraz kobiety w eleganckich sukniach. Nie widać bluz robotników ani grubych chust, które wiejskim zwyczajem nosiły włóknarki. Z okien ekskluzywnego magazynu konfekcyjnego Emila Schmechela przy ul. Piotrkowskiej 98 na uliczny ruch spoglądają manekiny demonstrujące najnowsze kolekcje paryskie. Po przeciwległej stronie Przejazdu nad otoczeniem góruje Meisterhaus z charakterystycznym znakiem trzech czólenek tkackich ułożonych w trójkąt na fasadzie – potężny gmach Zgromadzenia Majstrów Tkackich, elity wśród pracowników fabrycznych. Idąc w górę Przejazdem, tuż za ogrodem majstrów z restauracją Tivoli i muszlą koncertową, napotkamy kościół Św. Krzyża, najważniejszą katolicką świątynię w mieście, i Mikołajewski Ogród Miejski oraz nową siedzibę poczty. Podążając w przeciwnym kierunku, dojdziemy do eleganckiego korso spacerowego przy następnej przecznicy. W lewo i w prawo przy ul. Piotrkowskiej znajdują się giełda, redakcja dziennika „Lodzer

Zeitung” mieszczącego się w okazałej neogotyckiej kamienicy drukarza Johanna Petersilgego, pałace „wełnianego króla” Juliusza Heinzla i bankiera Maksymiliana Goldfedera, luksusowe sklepy, składy i kamienice. Słowem, róg Przejazd i Piotrkowskiej znajdował się w bodaj najbardziej wielkomiejskim odcinku Piotrkowskiej, „pryncypalnej” ulicy Łodzi, ciągnącym się od ul. Dzielnej do Nawrot. Tutaj łodzianie robili zakupy, interesy, chodzili do cukierni i spacerowali. Trotuary wypełniały...

tłumy ubrane elegancko, damy w modnych kapeluszach, w bogatych okrywkach, mężczyźni w długich czarnych paltach, w hawelokach z pelerynami. Żydzi w długich surdutach zabłoconych, Żydówki przeważnie piękne w aksamitach, którymi zamiatały błoto na trotuarach. Wrzawa napełniała ulicę, przepychano się ze śmiechem, tłoczono, spacerowano w górę ulicy aż do Przejazd i Nawrot i z powrotem^[4].

Dobre samopoczucie przechodniów musiał zakłócać jedynie fetor z otwartych rynsztoków – miasto nie miało kanalizacji.

To właśnie to skrzyżowanie co wieczór kinematografy zalewały migającym światłem. Większość iluzjonów zlokalizowanych było w ścisłym centrum, ale działały jeszcze skierowane do uboższej klienteli sale projekcyjne na Chojnach i Bałutach. W 1913 roku, 17 lat po pierwszej demonstracji kinematografu w Helenowie, elitarnym ogrodzie dla łódzkiej burżuazji, kino na trwałe wpisało się w kulturowy i przestrzenny pejzaż miasta. Tuż przed wybuchem I wojny światowej w ponadpółmilionowej Łodzi działało kilkanaście kin, w tym dwa luksusowe kinoteatry, trzy kinematografy uznawane za pierwszorzędne oraz co najmniej dziewięć mniej prestiżowych lokali organizujących za opłatą projekcje filmowe^[5]. Chodzenie do kina stało się powszechną praktyką konsumpcyjną i sposobem na manifestację miejskiego stylu życia. Kino dostarczało poruszających doznań estetycznych nie tylko na ekranach, ale także na scenie wielkiego spektaklu miasta. Budynki kinematografów wraz z oświetleniem ulicznym, reklamami czy tramwajami współtworzyły wielkomiejski krajobraz. Zbudowany w 1908 roku tuż za magazynem Schmechela kinematograf Odeon przy ul. Przejazd 2 – obwieszał lampkami i afiszami sąsiedni budynek domu towarowego. Dokładnie naprzeciwko Odeonu w Meisterhausie znajdowała się kino Luna (to właśnie te sąsiadujące kinematografy, o których pisze korespondent „Złotego Rogu”). Neon Luny górował nad skrzyżowaniem, ale o uwagę przechodniów wieczorami musiał walczyć z „reklamami świetlnymi” wyświetlanymi za pomocą latarni magicznej na zamontowanym na dachu wielkim ekranie (fotograf tak ustawił kadr, aby go nie uchwycić, ale na pocztówce widać budkę projekcyjną). W pobliżu,

w podwórku przy ul. Piotrkowskiej 67, w budynku po spalonym teatrze prowadzonym przez Aleksandra Zelwerowicza działał od 1911 roku największy w mieście kinoteatr Casino na tysiąc miejsc. Kolejne kino mieściło się na piętrze Grand Hotelu, jeszcze jedno, Bio-Express, kawałek dalej przy ul. Zielonej, koło Wielkiej Synagogi zamykającej korso na ul. Spacerowej. (Bio-Express był pierwszym w Łodzi budynkiem zaprojektowanym specjalnie na potrzeby projekcji filmowych, wcześniej pokazy odbywały się w adaptowanych przestrzeniach). Wszystkie te kinematografy można było obejść w czasie kilkuminutowego spaceru.

Odeon, Luna wraz z Casinem miały status „zeroekranowców” – to znaczy, że do nich najpierw trafiały wszystkie nowości. Odeon mógł pomieścić jednorazowo 450 osób, Luna była podobnej wielkości. Przy każdej wtorkowej lub sobotniej zmianie programu, a zwłaszcza kiedy wyświetlano szeroko reklamowane sensacyjne dramaty, przy kasach ustawiały się długie kolejki. Kinematografy te standardem przewyższały teatry, często zresztą, w przeciwieństwie do kin, utrzymujące się na granicy rentowności. Przed Luną stał wytworny szwajcar i zachęcał przechodniów do wejścia na takie filmy jak katastroficzny dramat historyczny *Ostatnie Dni Pompei* (*Jone o Gli ultimi giorni di Pompei*, reż. Ubaldo Maria Del Colle, Giovanni Enrico Vidali, 1913, 2500 m)^[6]. W Odeonie widzów witał czarnoskóry portier w liberii i wprowadzał ich do poczekalni pełnej drzew palmowych. Kinowe foyer nie było bowiem – jak zauważył Jurij Cywjan – elementem rzeczywistego miasta, lecz sferą eksterytorialną, w której następowała „teatralizacja życia na wzór kina”^[7]. Tak w Łodzi, mieście archetypowym dla nowoczesności, rozkwitało medium archetypowe dla dwudziestowiecznej kultury masowej. Tak też rodził się obraz kina jako „fabryki snów”, a wieloetniczne miasto przemysłowe stawało się miastem atrakcji, w którym przestrzeń miejska zamieniała się w spektakl, a spektakl – w towar.

Rewizja

W ostatnich dekadach XIX wieku ziemie polskie, podobnie zresztą jak inne regiony Europy Środkowo-Wschodniej, doświadczyły gwałtownych procesów modernizacyjnych. Wówczas narodziła się nowoczesna kultura polska. W latach 1890–1914 ukształtował się modernizm artystyczny. Wykrystalizował się też pełen wachlarz nowoczesnych postaw politycznych i intelektualnych od anarchosyndykalizmu po ideologię narodową i od marksizmu po psychoanalizę. W końcu wyodrębniło się autonomiczne pole nowoczesnej masowej komercyjnej rozrywki zdominowane przez literaturę sensacyjną, a później kino.

Pierwsze dwa obszary kultury – modernizm artystyczny i nowoczesne idee – związane są z powstaniem nowej grupy społecznej czy też formacji intelektualnej określanej u nas mianem inteligencji. Rozwój popkultury to z kolei skutek dynamicznych procesów modernizacyjnych: urbanizacji, industrializacji, znacznego upowszechnienia czytelnictwa i wytworzenia się czasu wolnego związanego z kapitalistyczną pracą zarobkową. Ważnym składnikiem tego nowego „miejskiego” stylu życia stały się popularne formy rozrywki. Wszystkie te procesy modernizacji kultury polskiej przebiegały w swoisty dla siebie sposób zgodnie z kolonialną logiką centrum-peryferie. Wysoki modernizm intelektualny w polskim wydaniu spotkał się na przykład z zarzutami o niedostateczne przyswojenie zachodnich postaw, co Stanisław Brzozowski nazwał „intelektem taroczkowo-bezikowym”^[8]. Z kolei niski modernizm miejskich rozrywek i kultury masowej nigdy nie osiągnął takiego poziomu masowości jak w państwach zachodnich. Modernizacja kultury również przebiegała w sposób właściwy dla modernizacji peryferyjnej.

Niezależnie od oceny zjawiska nie sposób nie zauważyć, że spośród wskazanych aspektów modernizacji kultury polskiej – modernizmu artystycznego, nowoczesnych idei oraz kultury popularnej – narodziny tej ostatniej w Polsce doczekały się stosunkowo najmniejszej liczby opracowań. W *Mieście Atrakcji* podejmuję próbę uzupełnienia tego obrazu. W związku z tym, że pojęcia „kultura masowa” i „kultura popularna” obarczone są znacznym bagażem semantycznym i powiązane z konkretnymi – krytycznymi bądź afirmatywnymi – dyskursami^[9], staram się ich nie używać, mówiąc w zamian o masowej komercyjnej rozrywce, którą proponuję nazywać kulturą atrakcji^[10]. Obejmuje ona takie zjawiska, jak literatura sensacyjna, ogródki rozrywkowe, kabarety i varieté, muzea osobliwości i panoptika, atrakcje jarmarczne, panoramy, fotoplastykony i salony iluzji optycznych, zabawy ogrodowe i sport (np. wrotki i rowery). W książce opisuję procesy modernizacji kultury atrakcji, skutkujące dominacją kina w uniwersum miejskich rozrywek wielkiego ośrodka przemysłowego – Łodzi. Pokażę, jak zmieniła się masowa komercyjna rozrywka w mieście w związku z rozwojem kina. Moje poszukiwania organizuje próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób w tej wielkoprzemysłowej i wielokulturowej metropolii położonej na zachodzie Cesarstwa Rosyjskiego kino wyłoniło się jako osobny i cieszący się bodaj największą popularnością segment branży rozrywkowej. Przyglądam się, jak nowinka techniczna pozwalająca na wyświetlanie na płaszczyźnie obrazów fotograficznych dających złudzenie ruchu została włączona w różne formy i formaty rozrywkowe, by z czasem stać się autonomiczną formą w miarę taniej rozrywki. Opisuję instytucję, publiczność i sieci wczesnego kina. Badam rozwój nowego formatu rozrywkowego – kinematografu, czyli przedsiębiorstwa, które specjalizuje się

w pokazywaniu filmów, będącym podstawowym źródłem ich dochodu. Charakteryzując boom kinematograficzny czy też, jak wówczas mawiano, „kinematografomanię” zapoczątkowaną około roku 1907–1908.

Książkę tę można zatem sytuować dwojako: przestrzennie i dyscyplinarnie. Po pierwsze w odniesieniu do historii polskiej kultury, po drugie – wobec akademickiego filmoznawstwa. W obu aspektach proponuję uzupełnienie istniejących narracji.

a. Rewizja historii kultury polskiej

W czasach, kiedy idea kulturowego kanonu poddawana jest zmasowanej krytyce, zasadne wydaje się włączenie do narracji o polskiej kulturze – zdominowanej, jak sądzę, przez zjawiska wysokoartystyczne – również tego, co miejskie, codzienne i niskie. Jak przypominał Miłosz w *Traktacie poetyckim* – tam właśnie, w osadach fabrycznego pyłu i migotliwym świetle iluzjonów, tkwi prawdziwy początek nowoczesnej polskiej kultury. Historyk i teoretyk kultury popularnej Tomasz Majewski przypomina, że brakuje w Polsce badań nad rodzimą kulturą popularną (również kinem) sprzed 1989 roku^[11]. Owocnie rozwijające się ostatnio pod wpływem zachodnich impulsów naukowych kulturoznawcze analizy polskiej popkultury nie wykraczają swoimi zainteresowaniami poza szeroko rozumianą współczesność. Brakuje zaś historycznych ujęć tego zjawiska, co autor postrzega jako specyficzną cechę kultury polskiej, zwrotnie wpływającą na zainteresowania badaczy. „Nie trzeba się tutaj odwoływać aż do wyrafinowanego teoretycznie konceptu «fałszywej świadomości», żeby zauważyć, że mamy najwidoczniej w Polsce pewien problem z odniesieniem społecznie usytuowanej jednostki do jej codzienności, do kultury, która jest zwyczajna i nie manifestuje się wyłącznie w formach artystycznych i odświętnych”^[12]. Oczywiście wskazać można wyjątki, chociażby wielu badaczy reprezentujących literaturoznawstwo, etnologię czy socjologię, skupionych wokół różnych jednostek Uniwersytetu Łódzkiego zainteresowanych kulturą popularną i robotniczą. Literaturę popularną badał tam Janusz Dunin; historię popularnej kultury robotniczej Władysław Lech Karwacki; socjologią kultury masowej zajmowała się Antonina Kłoskowska; systematyczną próbę opisu łódzkiej społeczności robotniczej przed 1939 rokiem prowadzili etnografowie skupieni wokół Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej, tworząc zaczątki polskich studiów miejskich^[13]. Interesujące, że ich zainteresowania, mniej lub bardziej systematycznie osadzone na podbudowie teoretycznej marksizmu, czasowo zbiegają się z poszukiwaniami przedstawicieli brytyjskich studiów

kulturowych. Wiele polskich badań nad kulturą popularną urwało się jednak po 1968 roku. Od tego czasu zaś, w ciągu ostatnich trzydziestu lat w światowym obiegu naukowym pojawiło się wiele monografii poświęconych odczytaniu kulturowego wymiaru wczesnego kina, wysokonakładowej prasy ilustrowanej przełomu XIX i XX wieku, domów towarowych, literatury sensacyjnej, miejskiej ikonosfery czy parków rozrywki. Przyglądanie się im pozwala nie tylko poznać historię mediów masowych, ale również kulturowy wymiar modernizacji. Warto tę optykę zastosować również do rodzimej kultury.



Il. 2. Ruch uliczny i sklepy przy ul. Piotrkowskiej 47 / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.

„Może i nie wynalazłem kina, ale to ja zamieniłem je w przemysł”^[14] – powiedział podobno Charles Pathé. Kolej żelazna, telegraf, telefon, elektryczność, fotografia, taśma montażowa, imperializm, kuchenka gazowa, globalizacja, rozwój kultury konsumpcyjnej, szczepionki, kino... Słowem – nowoczesność. Narodziny nowoczesnej kultury masowej to przejaw szerszych procesów modernizacyjnych związanych przede wszystkim z urbanizacją i industrializacją, rewolucją transportową i komunikacyjną. Na proces modernizacji składają się między innymi: rozpowszechnienie zmechanizowanych technik produkcji przemysłowej, rozwój gęsto zaludnionych ośrodków miejskich w efekcie migracji, głównie z terenów wiejskich, a co za tym idzie, przekształcenie tradycyjnych więzi społecznych, sekularyzacja, alienacja pracy fabrycznej, ale również upowszechnienie edukacji i czytelnictwa, poszerzenie praw wyborczych, emancypacja obyczajowa, rozwój opieki zdrowotnej i zabezpieczeń socjalnych, rozwój społeczeństwa konsumpcyjnego. Narodziny i upowszechnienie się kina wpisują się w te przemiany i odzwierciedlają je. Już wcześniej następowała modernizacja kultury popularnej rozumiana jako stopniowa standaryzacja, komercjalizacja i industrializacja form popkulturowych. Wytwory kulturowe – chociażby slajdy do latarni magicznej – stały się towarami cyrkulującymi

zgodnie z prawami popytu i podaży, wytwarzanymi przemysłowo z pomocą technik masowej produkcji i w formie możliwie najbardziej zestandaryzowanej, aby obniżyć koszty. Dopiero jednak kino – obok popularnej prasy i radia – stało się, jak twierdzi Dominic Strinati, „archetypowym nowoczesnym środkiem masowego przekazu”^[15]. Z kolei Miriam Bratu Hansen przekonuje, że kino klasyczne stanowiło formację kulturową

która była postrzegana jako wcielenie nowoczesności, jako medium estetyczne paralelne do fordowsko-taylorowskich metod produkcji przemysłowej i masowej konsumpcji. Paralelne do drastycznych zmian w stosunkach społecznych, seksualnych i płciowych obecnych w materialnej tkance codziennego życia, w organizacji zmysłowej percepcji i doświadczenia^[16].

Zdaniem Hansen, kino miało ponadto charakter refleksyjny wobec tych przemian. Pozwalało widzowi oswoić sprzeczności nowoczesności w dwojaki sposób. Na poziomie narracyjnym odbywało się to poprzez dostarczanie wzorów tożsamości, które pokazywały, jak być nowoczesnym, czy też poprzez zapośredniczoną konfrontację z typowymi zagrożeniami współczesności, takimi jak katastrofy czy morderstwa. Na poziomie sensorycznym z kolei estetyka atrakcji odzwierciedlała nieciągłe i intensywne doświadczenie wielkowiejskiej nowoczesności.

Apogeum rozwoju tych „archetypowych mediów” przypada na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, ale o kinie jako masowej rozrywce i globalnym przemyśle kultury można zasadnie mówić już w odniesieniu do okresu tuż przed pierwszą wojną światową. U progu wojny kino jest już narzędziem masowej produkcji i konsumpcji ruchomych obrazów, dominującym elementem nowoczesnego systemu rozrywkowego. Filmy stały się kluczową formą kultury wizualnej, jednym z najważniejszych globalnych mediów masowych i, obok muzyki, najbardziej dochodową praktyką kultury popularnej. Wywodząc się z bogatej tradycji praktyk rozrywkowych, naukowych, ekonomicznych i edukacyjnych, technologia publicznej projekcji obrazów na płaszczyźnie, wytwarzająca w widzach wrażenie ruchu, przeszła drogę od nowinki technicznej o niejasnym statusie i zastosowaniu do osobnego pola i istotnej siły ekonomicznej o światowym zasięgu oddziaływania. Kino jest przejawem fordyzmu w sferze kultury, wzorcowym przykładem nowoczesnego przemysłu kultury – masowo i mechanicznie wytwarzanej formy rozrywki, która, inaczej niż wysokonakładowa prasa, osiągnęła globalny zasięg dzięki niezależności niemej kina od języka. W ciągu kilkunastu lat ukształtowało się kilka liczących się ośrodków produkcji filmowej z Francją na czele, których produkty dzięki globalnemu systemowi dystrybucji konsumowane były w tysiącach kin rozsianych z różnym

zagęszczeniem w całym modernizującym się świecie. W różnych miejscach (zgodnie z innymi relacjami władzy wyznaczanymi przez oś centrum-peryferie) proces wyodrębniania się kina jako autonomicznego pola kulturowej produkcji i konsumpcji zachodził z różną dynamiką i specyfiką.

Przyjrę się rozwojowi tego globalnego medium w jednym z tych miejsc, gdzie modernizacja nie zachodziła lub zachodziła w sposób zupełnie inny niż w krajach centrum, a mianowicie – Łodzi, kapitalistycznej wyspie pośród oceanu pól i brzozowych gajów Królestwa Polskiego^[17].

Łódź, wielkoprzemysłowa, wieloetniczna metropolia Europy Wschodniej, jest szczególnie interesującym miejscem, które daje możliwość porównawczej analizy rozwoju kina jako globalnej instytucji komercyjnej rozrywki. Choć istniała wcześniej jako niewielka miejscowość, jako monokultura przemysłowa powstała na początku XIX wieku niemal na surowym korzeniu wskutek kilkudziesięcioletniego procesu kapitalistycznej produkcji przestrzeni i jest przykładem peryferyjnej nowoczesności^[18]. Wprawdzie rozwinęła się dzięki rewolucji przemysłowej, ale modernizacja miasta nie zachodziła tu w sposób analogiczny do modelu zachodniej Europy. Takie zjawiska, jak rozwój ruchów politycznych, przemiany społeczne i obyczajowe, urbanizacja czy rozwój masowej kultury konsumpcyjnej przebiegały inaczej lub z inną intensywnością niż w miastach należących do centrum globalnego systemu społeczno-ekonomicznego.

Narodziny kina przypadają w Łodzi na okres dynamicznego rozwoju, a także najbardziej burzliwych tarć społecznych. Łódź została wyznaczona na osadę włókienniczą, dziś powiedzielibyśmy: specjalną strefę ekonomiczną, w 1820 roku. Za granicą podjęto szeroką akcję werbowania profesjonalistów: tkaczy, farbiarzy i prędzalników, gwarantując im ulgi i pomoc finansową. Zniesienie w 1850 roku barier celnych pomiędzy ziemią dawnego Królestwa Polskiego a resztą Cesarstwa Rosyjskiego otworzyło dostęp do ogromnych rynków zbytu na łódzkie produkty włókiennicze. Przyjazd przedsiębiorców i wysoko wykwalifikowanych fachowców z zachodu Europy, zwłaszcza z Niemiec, zapewnił know-how oraz kapitał inwestycyjny, a uwłaszczenie chłopów w 1863 roku i wielkie migracje do miasta, zwłaszcza młodych osób, dostarczyły niezbędnej taniej siły roboczej, wymuszając jednocześnie radykalną zmianę ich stylu życia i tworząc zupełnie nowe środowisko sensoryczne^[19]. O gwałtowności zmiany społecznej katalizowanej przez Łódź niech zaświadczy cytat z listu mieszkańca podłódzkiej miejscowości:

Łódź, ta potężna Łódź – ten potwór fabryczny pochłania siły robocze. Niech

tylko chłopiec lub dziewczyna skończy lat 15, wnet rodzice pchają swe dzieci do Łodzi. [...] Idą tedy masy od nas co rok do Łodzi i wielu powraca z tej krainy obiecanej, lecz powraca w stanie zrujnowanym moralnie i fizycznie. Wielu z takich robotników nabiera miejskich fanaberyj i później nie chce im się wziąć do znoonej pracy na roli^[20].

Miasto liczące w 1831 roku 4700 mieszkańców przekroczyło 100 tys. w 1873 roku, a w ciągu ostatniego półwiecza przed wybuchem I wojny światowej przybyło ponad 400 tys. kolejnych osób. Spis urzędowy z 1913 roku wykazał populację 630 tys. mieszkańców w Łodzi wraz z Bałutami pozostającymi wówczas poza granicami administracyjnymi miasta^[21]. Łódź była największym ośrodkiem produkcji włókienniczej w Królestwie Polskim. W 1913 roku pracowało tu 25% wszystkich robotników i wytwarzano w nim 31% globalnej wartości produkcji przemysłowej Królestwa^[22]. 78% mieszkańców stanowili robotnicy (ze znaczną liczbą kobiet), 15-20% – kupcy i rzemieślnicy, 5% – inteligencja i 5% burżuazja^[23]. Spowodowało to, że „Ziemia obiecana” stała się teatrem tarć i napięć na tle klasowym i etnicznym. W 1911 roku miasto zamieszkiwało 52% katolików, 14 % ewangelików i 33% żydów, a do tego pozostawało ono pod rosyjską administracją^[24]. „Kominogród” był największym w Królestwie skupiskiem Niemców i drugim po Warszawie – Żydów. Większość kapitału i fabryk znajdowała się w rękach Niemców i Żydów, podczas gdy siła robocza rekrutowała się z polskich przybyszów z okolicznych wsi. Łódź stała się centrum ruchu robotniczego. W 1892 roku doszło do wielkiego strajku paralizującego pracę miasta, a napięcia klasowe osiągnęły swój szczyt w trakcie rewolucji 1905 roku, która w Łodzi przebiegła w sposób szczególnie burzliwy, destabilizując sytuację co najmniej do 1907 roku^[25].

Na skutek tych zjawisk Łódź stała się jednym z największych ośrodków przemysłowych carskiej Rosji, ale również locus „ciemnej strony nowoczesności” i negatywnych skutków rewolucji przemysłowej, począwszy od nierówności ekonomicznych, przez tarcia etniczne, po dziką urbanizację i niską jakość życia spowodowaną zapóźnieniem infrastrukturalnym miasta, w którym – jako jedynym europejskim ośrodkiem tej wielkości – do lat dwudziestych XX wieku nie było chociażby kanalizacji. Rozwój ekonomiczno-przestrzenny, struktura etniczna i klasowa Łodzi nie pozostały bez wpływu na kształt systemu rozrywkowego w mieście, w którym ukształtowała się sieć instytucji zajmujących się profesjonalnie dostarczaniem rozrywki skierowanej do grup o różnym poziomie zamożności. U progu I wojny światowej kino było już najpopularniejszą wśród miejskich atrakcji. Ich historia również jest częścią historii kultury.

b. Rewizja historii kina

Drugim celem mojego wywodu jest próba uzupełnienia tradycyjnej polskiej narracji historyczno-filmowej o ujęcia społeczno-kulturowe identyfikowane ze zwrotem historycznym w filmoznawstwie^[26]. Sądzę bowiem, że dominuje u nas paradygmat badawczy, który można skrótowo nazwać „modernistycznym”. Innymi słowy, krąży nad nim widmo – widmo X Muzy.

W 1913 roku w popularnym warszawskim tygodniku „Świat” ukazał się artykuł Karola Irzykowskiego *Królestwo ruchu*, później przedrukowany w jego zbiorze esejów filmowych *Dziesiąta Muza*. Irzykowski, znany wówczas przede wszystkim jako pisarz oraz krytyk literacki i teatralny, polemizował z wyobrażeniem kina jako „skandalu publicznego”. W przeciwieństwie do potocznej opinii o kinie jako zjawisku płytkim, demoralizującym młodzież, psującym smak i zdrowie itd. – poszukiwał w nim znamion artyzmu. Przekonywał, że kino należy sytuować w obrębie zagadnień estetyki i filozofii. Zgodnie z ówczesnym horyzontem teoretycznym pytał, czy kino jest sztuką czystą, sztuką nową czy modyfikacją sztuk istniejących. Artystyczności i specyfiki kina dopatrywał się w jego zdolności do oddawania ruchu. Twierdził, że może jeszcze nie obecnie, ale *in potentia* kino to sztuka. „Jeśli się zapomni, że kino jest dziś «sztuką dla tłumów» i rozważy sprawę bez uprzedzenia, odkryje się może, że jest ono rudą zawierającą szlachetny i cenny materiał na sztukę, kto wie, czy nie wedle wszelkich prawideł estetycznych”^[27]. Kino zmaga się z problemem mechanicznej reprodukcji, która powoduje, że inaczej niż np. malarstwo, nie jest ono sztuką właściwą. Zagrożeniem dla rozwoju kina, jego „śmiercią techniczną” i „kupiecką” jako eksperymentu estetycznego byłoby, zdaniem Irzykowskiego, jego udźwiękowienie i eksploatacja jako formy rozrywki. Ale jeśli tylko kino pójdzie w kierunku eksplorowania swojego potencjału jako medium zdolnego oddawać ruch, będzie widzieć w ruchu swój główny temat, uzyska własne miejsce na Parnasie obok dziewięciu rezydujących tam już od dawna muz.

Irzykowskiego można uznać za pierwszego przedstawiciela dyskursu wówczas nowatorskiego, a dziś archaicznego, którego elementy nadal pojawiają się w myśleniu o kulturze. Łączy się tu potępienie komercyjnego charakteru kina, typowo modernistyczne zainteresowanie specyfiką medium i próba wpisania filmu w pole sztuki, a tym samym jego legitymizacja jako kultury wysokiej. Z tego widma zrodziło się po części akademickie filmoznawstwo, które można uznać za rodzaj krytyki artystycznej

prowadzonej innymi metodami. Jak zauważa William Uricchio^[28] odnośnie do sytuacji w USA, niegdyś badania filmoznawcze źródłowo określały swój obszar zainteresowania w opozycji do sfery komercyjnej, koncentrując się na historii medium, wymiarze tekstualnym i artystycznym. Wypracowane przezeń pojęcia i kategorie wywodziły się z tradycyjnie rozumianej historii sztuki i literaturoznawstwa. Widmo X Muzy wymusza, jak sądzę, trzy dyspozycje badawcze: 1) postrzeganie filmu jako formy artystycznej, 2) zorientowanie na interpretację tekstu filmowego i 3) skupienie się na kinie narodowym jako kategorii analitycznej. W ten sposób kluczowa staje się historia stylów, gatunków i autorów oraz kinematografii poszczególnych krajów. W tym paradygmacie dominuje historia stylów, gatunków i autorów oraz kinematografii poszczególnych krajów. Model ten dobrze sprawdzał się w złotej erze cinephilii, w dobie przedwojennego kina modernistycznego i jego kontynuacji w powojennych estetykach nowofalowych, od lat jednak w obrębie akademickiego filmoznawstwa pojawiają się już jednak ujęcia bardziej (auto)krytyczne.

Zwrot historyczny i kulturowy w badaniach humanistycznych w latach siedemdziesiątych oraz ułatwiony dostęp do archiwów filmowych, skłonił badaczy do przemyślenia sposobów, w jakich pisze się historię i myśli o filmie. Szczególnym obszarem zaś, na którym opracowywano i testowano nowe ujęcia stały się zwłaszcza początki kina. W USA modernistyczna „perspektywa X Muzy” została uzupełniona w latach siedemdziesiątych o ujęcia właściwe historii społecznej, literaturoznawstwu w duchu New Historicism (poetyki kulturowej) i coraz bardziej widocznym wówczas studiom kulturowym zainteresowanym między innymi obiegiem wytworów kulturowych i doświadczeniami ich odbiorców. Odkrycie archiwów, przemiany w historiografii i wpływy studiów kulturowych mocno odcisnęły się na filmoznawstwie. „Ta zmiana perspektywy była głęboka, zrywała z domniemaną oczywistością opowieści o historii rozwoju medium od prostego czarno-białego filmu niemego do współczesnych systemów rzeczywistości wirtualnej (lub, warto odnotować, paralelnej narracji o coraz bardziej wyrafinowanych technikach kontroli ideologicznej)”^[29]. W ramach tego, co nazwano Nową Historią Filmu^[30], medium zaczęto umiejscawiać w obrębie historycznie usytuowanych intertekstualnych i intermedialnych sieci, badając powiązania kina ze starszymi od niego systemami reprezentacji właściwymi dziewiętnastowiecznej kulturze spektaklu. Uricchio porównuje ten zwrot do rewolucji, jaką w pisarskiej samoświadomości Herodota uczyniła jego podróż do Egiptu, zmuszając go do uświadomienia sobie relatywizmu własnego grekocentrycznego punktu widzenia, który dotąd uważał on za jedyny obowiązujący. Podobnie we współczesnej refleksji medialnej „znajome punkty odniesienia, z dawna utrzymywane założenia i ten rodzaj

pewności, który wynika z przekonania o posiadaniu monopolu na prawdę, został zakwestionowany, zrekontekstualizowany i poruszony”^[31]. Widmo X Muzy, przynajmniej gdzieś, zostało przeprowadzone.

Dziś, kiedy zmieniała się kulturowa pozycja kina, a kontakt z ruchomym obrazem w różnych postaciach stał się wszechobecny, koncentracja na pełnometrażowym filmie fabularnym jako dziele sztuki filmowej wydaje się ujęciem zbyt wąskim. Andrzej Gwóźdź przekonuje, że badacz sytuujący się w obszarze pokrewnym z dyscypliną, którą z przyzwyczajenia nazywamy filmoznawstwem, nie może już być (wyłącznie) ani „opisywaczem «filmów», ani lektorem biografii tych, co je zrobili” – jego poszukiwania powinny być ufundowane na intermedialnym dyskursie teoretycznofilmowym^[32]. Dostrzegając współczesną rewolucję cyfrową, staliśmy się też wrażliwsi na różnorodność i odrębność krajobrazu medialnego przeszłości, a zwłaszcza na dziewiętnastowieczną kulturę wizualną. Zagadnienia te wcześniej stanowiły margines w narracji, dla której głównym punktem odniesienia i zwieńczeniem dziejów była zaciemniona sala, w której na ekranie odbywały się projekcje pełnometrażowych filmów fabularnych z 35-milimetrowej celuloidowej taśmy^[33]. Ta różnorodność powoduje, zdaniem Thomasa Elsaessera, że wczesne kino można postrzegać jako klucz do paradygmatu nowych mediów. Przyglądanie się zaś dynamice konwergencji i dywergencji medialnej właściwej wyodrębnieniu się kina jako osobnej praktyki kulturowej oraz teoretyczne konsekwencje z uświadomienia sobie nieliniowości historii pozwalają lepiej zrozumieć współczesne przejście ku mediom cyfrowym. Stąd konceptualizacje, w których klasyczne kino Hollywood pojawia się jedynie jako antrakt (Zielinski^[34]) w historii form audiowizualnych, czy gromadzenie kolejnych dowodów na problematyczność najbardziej stereotypowej narracji o linearnej ewolucji kina od filmu niemego do dźwiękowego, od czerni i bieli do koloru, od 2-D do 3-D i od wizjera do ekranu. Stąd też zwrot ku drobiazgowym studiom przełomu medialnego związanego z narodzinami kina. W ostatnich latach, obok Nowej Historii Filmu i archeologii mediów, wyraźnie zarysowuje się perspektywa nazywana Nową Historią Kina^[35] (a nie tylko filmu). Reprezentanci tego programu postulują powiązanie historii kina z z problemami istotnymi dla historii kultury czy historii społecznej. Stąd zwrot ku badaniom recepcji – przyglądanie się roli, jaką w ciągu ostatniego wieku filmy odgrywały w życiu różnych grup społecznych, i jak wiązały się z rozwojem nowoczesnych społeczeństw.



Il. 3. Widok ogólny Łodzi od strony szosy Pabianickiej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Niewiele z tych ustaleń przedostało się do polskiej literatury. To, co Jacques Derrida nazwał „archiwalną gorączką” – właściwą zwrotowi historycznemu w humanistyce, w przeciwieństwie na przykład do studiów nad sztukami wizualnymi^[36] – nie rozpałiło jeszcze zbyt mocno polskiego filmoznawstwa. Marcin Adamczak rozpoczyna swój tekst będący próbą rewizji kategorii autora, fundamentalnej dla perspektywy X Muzy, od obserwacji:

Gdy porównać spisy treści dwóch wydanych niedawno podręczników akademickich – *Teorii literatury XX wieku* Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego oraz *Historii myśli filmowej* Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego – okazuje się, że ich kolejne rozdziały traktują w zasadzie o analogicznych koncepcjach badawczych, z tą różnicą, iż na gruncie refleksji nad filmem pojawiają się one jako twórcze adaptacje, spóźnione o kilka czy kilkanaście lat, i są swoistym odbiciem teorii literackich, filozoficznych lub psychologicznych^[37].

Autor *Globalnego Hollywood* zauważa, że zbieżność kończy się przy ostatnich rozdziałach, gdy w książce poświęconej teorii literatury pojawiają się ujęcia społeczno-kulturowe takie jak nowy historycyzm, które uznają rolę badań kontekstowych. Pokazuje to, że chociaż na konieczność przemyślenia początków kina i teoretyczną wagę tego zagadnienia wskazują między innymi wspomniani już Andrzej Gwóźdź i Tomasz Majewski, a także Mirosław Filiciak^[38] i Michał Pabiś-Orzeszyna^[39], zdobycze zwrotu historycznego nie są jeszcze obowiązkowym elementem w rodzimej filmoznawczej skrzynce z narzędziami. Rewizjonistyczne, świadome teoretycznie, społeczno-kulturowe badania nad wczesnym, zwłaszcza rodzimym^[40] kinem, identyfikowane z Nową Historią Filmu, znajdują się nadal

poza akademickim mainstreamem. Słowem, gorączka archiwów nie trawi polskiego filmoznawstwa^[41]. W głównym obszarze zainteresowania rodzimych historyków znajduje się film fabularny jako obiekt interpretacji i forma sztuki. Widmo X Muzy wydaje się szczególnie niebezpieczne w przypadku badania pierwszych dekad kina. Nie jest od niego wolna najnowsza polska synteza historii filmu, aspirująca do miana kanonicznego podręcznika^[42], a także kluczowe opracowania dotyczące historii kina „na ziemiach polskich”.

Polskie badania wczesnego kina

Jednym z pierwszych^[43] projektów badawczych dotyczących początków kina były prace podejmowane w ramach wieloletniego projektu „Historia filmu polskiego”, prowadzonego przez Zakład Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierownictwem Jerzego Toeplitza. Warto wspomnieć, że był to szerszy element powojennego projektu instytucjonalnego i ideologicznego mającego wzmocnić pozycję filmu w kulturze polskiej oraz jego propagandowe oddziaływanie i „społeczną użyteczność”. Można tu również wskazać na inne działania: oprócz założenia wytwórni filmowych to również powstanie szkoły filmowej w Łodzi, powołanie na Uniwersytecie Łódzkim pierwszego polskiego filmoznawstwa, założenie „Kwartalnika Filmowego” i popularnych czasopism filmowych takich jak „Film” oraz filmoteki. Projekt „kodyfikacji pamięci” o polskiej kinematografii, który miał na celu dostarczenie oficjalnej opowieści o rozwoju kina, wpisuje się w te założenia. Jednym z filarów wiedzy o polskim filmie miało być archiwum filmowe, innym – jednostka badawcza działająca w ramach PAN. Po wojnie dokumenty zaczęto gromadzić w archiwum filmowym przy Szkole Filmowej w Łodzi, od jego powstania w 1955 roku w Centralnym Archiwum Filmowym (od 1970 roku Filmoteka Narodowa). Po 1955 roku powstała Redakcja Historii Filmu Polskiego złożona z Władysława Banaszkiwicza, Aleksandra Jackiewicza, Bolesława Lewickiego i Jerzego Toeplitza, która ustaliła zawartość trzytomowej historii polskiego filmu (warto podkreślić – filmu, nie kina). Część poświęcona okresowi najwcześniejszemu, napisana przez Władysława Banaszkiwicza, wieloletniego dyrektora Filmoteki Narodowej, jest nie tylko podstawowym źródłem danych faktograficznych, ale również dominującą narracją o początkach kina na ziemiach identyfikowanych z późniejszą Polską^[44].

Zgodnie z założeniami metodologicznymi wszystkich tomów każda z sekcji miała przyglądać się trzem obszarom: „mechanizmom powstawania i odbioru filmów”, czyli

trybowi produkcji i recepcji, „twórczości”, a więc samym filmom, oraz myśli i kulturze filmowej danego okresu. Podstawowa wartość tej publikacji leży w rzetelnym i drobiazgowym zebraniu (i zarchiwizowaniu) danych faktograficznych. Proponowana narracja unika również wartościowania, przedstawiania początków kina jako formy bardziej „prymitywnej”, „niedojrzałej” lub takiej, która jeszcze nie „odkryła swojej specyfiki”. Główny nacisk został jednak położony na historię pionierów techniki filmowej i wynalazków technicznych, a niewiele uwagi poświęcono sposobowi prezentowania filmów w kinach, konstrukcji programów kinowych i zagadnieniu dystrybucji. Marginalnie potraktowano również filmy niefikcyjne. Głównym obszarem analizy i podstawą do uogólnień jest Warszawa, bez uwzględnienia Łodzi jako drugiego największego ośrodka miejskiego w dawnej Kongresówce oraz mniejszych miejscowości i terenów wiejskich. Pomimo wspólnego rozpatrywania wszystkich zaborów, stosowania anachronicznej kategorii „film polski” czy pomijania zagadnienia ciągłości kina wobec starszych form rozrywki, należy podkreślić, że założenia metodologiczne tego przedsięwzięcia, skupionego na badaniu kultury filmowej, pozostają nadal zaskakująco aktualne.

Kolejną istotną publikacją na temat początków kina na ziemiach polskich jest książka *Śladami tamtych cieni* Małgorzaty Hendrykowskiej wydana w 1993 roku^[45]. Tytuł pracy nasuwa skojarzenia z niezwykle wpływową książką *Life to those Shadows* Noëla Burcha, będącą jedną z pierwszych prób rewizji historii wczesnego kina. Te rewaloryzacje i reorientacje metodologiczne, już bardzo widoczne w latach osiemdziesiątych, w niewielkim stopniu zostają w tej książce uwzględnione. Jest to raczej kolejny przykład badań pozostających pod wpływem widma X Muzy. Autorka zadaje bardzo ważne pytanie o społeczne funkcjonowanie filmu, o związek kina z przemianami kulturowymi tego okresu. Bierze pod uwagę kontekst sposobu prezentacji filmów: wygląd kin, układ programów kinowych, przygląda się rozwojowi kina w małych i dużych miastach wszystkich terenów porzbińskich, analizuje również publiczny dyskurs na temat kina. Materiału dostarczyły jej imponujące rozmachem kwerendy archiwalne, głównie prasowe. Podstawowym zastrzeżeniem, jakie można sformułować pod adresem książki, są dyskusyjne założenia teoretyczne. Problematyczne wydają się trzy kwestie: przyjęta definicja kultury, teleologiczna wizja historii oraz modernistyczne (a może nawet romantyczne) residua analityczne. Starając się umieścić film w kulturze polskiej przełomu wieków, Hendrykowska przyjmuje elitarną, wartościującą definicję kultury. Głównym obszarem jej zainteresowania jest relacja pomiędzy kulturą wysokoartystyczną a kinem. Można jednak odnieść wrażenie, że zabiera ona głos w sporach sprzed wieku,

zamiast poddać je problematyzacji. Podejmuje się obrony kina jako kultury popularnej, ale z elitarystycznego punktu widzenia. Wikła się w ówczesne „wojny kulturowe”, broniąc kina przed etykietką rozrywki jarmarcznej, oraz w jałowe z poznawczego punktu widzenia próby dowodzenia, że kultura popularna może być niemal tak wartościowa jak wysoka. Po drugie w interpretacjach proponowanych przez autorkę bardzo wyraźne jest przekonanie o teleologicznym charakterze rozwoju medium. Wczesny film postrzegany jest jako forma bardziej prymitywna, niedoskonała zapowiedź filmu w kształcie docelowym, właściwym kinu okresu klasycznego czy też kinu stylu zerowego. Po trzecie to, co nazywam modernistycznymi residuami, przejawia się chociażby w implicytnym założeniu, że film jako medium posiada swoje wewnętrzne właściwości, które należy jedynie odkryć: „[...] w roku 1910, 1911 Capellani, Feuillade mają już o wiele głębszą świadomość kina, wiedzą, że żadna próba uszlachetnienia filmu nie okaże się skuteczną, jeśli film nie będzie wykorzystywał sobie tylko właściwych możliwości, jeśli dobrowolnie zrezygnuje ze swojej atrakcyjności”^[46]. Z tej przyczyny książka *Śladami tamtych cieni*, choć dostrzega istotny problem, wymaga krytycznej lektury oraz uzupełniających analiz, jeśli chodzi o miejsce kina w kulturze przełomu wieków. Wydaje się, że zastosowanie niewartościującej definicji kultury popularnej i odniesienie się do dyskusji o nowoczesności, zastosowanie takich pojęć, jak system rozrywkowy czy kino atrakcji pozwala lepiej uchwycić specyfikę zjawiska niż próba wpisania kina w porządek kultury wysokiej i modernistyczną teorię sztuki. Sformułowane wyżej zastrzeżenia nie zmieniają faktu, że ustaleniom autorki wiele zawdzięczam. Praca Hendrykowskiej, pionierska w obszarze badania wczesnej kultury filmowej oraz doborze materiału źródłowego, zajęła stałe miejsce w literaturze przedmiotu.

W dużo mniejszym stopniu można to powiedzieć o mało znanej próbie opisu początków kina podjętej przez Kazimierza St. Michalewicza^[47]. Rozprawa ta analizuje źródła historyczne, ujmując je z perspektywy semiotycznej jako akty wypowiedzi świadczące o społecznej funkcji filmu^[48]. Autor definiuje dwa obszary badania: prasowe wypowiedzi potoczne oraz wypowiedzi socjologiczne, starając się zrekonstruować dyskurs na temat kina w odniesieniu do takich zagadnień, jak kategoria ruchu, estetyczne, poznawcze czy moralne oceny kina. Szczególnie ciekawym problemem jest relacja pomiędzy kinem a rodzącą się socjologią polską. *Polskie rodowody filmu*, mimo imponujących rozmiarów zebranego materiału, trudno umiejscowić w szerszym horyzoncie refleksji nad wczesnym kinem. Użyte kategorie analityczne powodują, że ustalenia trudno powiązać z innymi badaniami, a lekturę komplikuje pewna zawilość stylu. Niemniej liczne jednostkowe obserwacje oraz przywoływany materiał źródłowy stanowią cenny wkład w badania.

Wczesne kino jako kino narodowe?

Właściwa widmu X Muzy kategoria kina narodowego jest szczególnie problematyczna w odniesieniu do wczesnego rodzimego kina, gdzie ujawnia swoją skonstruowaną naturę. W związku z nieistnieniem państwa polskiego została ona przekształcona w „kino na ziemiach polskich”^[49]. Obszar definiowany jako „ziemie polskie” ustalony został jednak arbitralnie i bez eksplicytnego odniesienia do ideologicznego charakteru tej kategorii. Bezrefleksyjne włączanie tego okresu w narrację o przeszłości kina narodowego wydaje się jednak co najmniej anachronizmem (a przez to błędem metodologicznym), by nie rzec – zabiegiem z zakresu polityki historycznej. Wszak wyobrażone „ziemie polskie” stanowiły część trzech różnych państw. Filmy były wówczas dystrybuowane, pokazywane, a czasami nawet produkowane w ramach trzech odmiennych systemów prawnych, ekonomicznych i kulturowych Imperium Rosyjskiego, Monarchii austro-węgierskiej i Cesarstwa Niemieckiego i taki też powinien być horyzont badań historycznych. Ponadto w takim ujęciu – i jest to zarzut uniwersalny w stosunku do historii narodowych – historia głównych ośrodków władzy podlega często uniwersalizacji jako historia całego opisywanego bytu. Uwidacznia się to w *Historii Filmu Polskiego*, w której, jak wspominałem, historia wczesnego kina na ziemiach polskich jest w dużym stopniu historią kina w Warszawie. Co więcej, wspomnieni autorzy wyodrębniają również filmy polskie, posiłkując się, kryterium językowym. Tym samym poza ich głównym obszarem zainteresowania znajdują się tytuły skierowane do publiczności żydowskiej (jidysz), których wiele powstało chociażby w warszawskim Kantorze Siła Mordechaja Towbina. A zatem, jak widać, badanie wczesnego „kina na ziemiach polskich” czy też „filmu polskiego” wymaga odpowiedniej ideologicznej ostrożności, a być może również – zmiany optyki.

Można podążyć za ciekawym rozwiązaniem tego problemu przez Jana Sowę, który zaproponował, aby nie pisać o Polsce, lecz o ~~Polsce~~^[50], i analogicznie sformułować program badania *Historii Kina Polskiego*. Innym rozwiązaniem jest przyjęcie perspektywy lokalnej. Wraz ze zwrotem przestrzennym i „pamięciowym” w humanistyce lokalnej czy też oddolnej zaczęto zwracać uwagę, że historia ma wymiar przestrzenny, zawsze ma swoje miejsce (*history always takes place*)^[51]. Narracja historyczna powinna brać pod uwagę, że przestrzeń ma znaczenie. W przypadku historii kina polskiego oznacza to, że zamiast narracji ujmującej rozwój abstrakcyjnego tworu, jakim jawi się „kino polskie” początku XX wieku, wprowadzona zostaje narracja pokazująca jego rozwój w konkretnych miejscach. Zamiast tworzenia „generalnych” historii kina w perspektywie narodowej

właściwsze jest zawężenie optyki i konstruowanie przestrzennie osadzonych, lokalnych bądź regionalnych mikrohistorii. W tym kierunku zdają się iść systematycznie prowadzone badania historii kina na Śląsku pod auspicjami Andrzeja Gwoźdźcia^[52]. Podobnie sytuować można wykazujące różną świadomość teoretyczną monografie filmowego Lwowa^[53], Wrocławia^[54], Krakowa^[55], Poznania^[56] czy Łodzi^[57]. Wszystkie te prace pozwalają uświadomić sobie, że *history takes place*, że nie można badać przeszłości bez uwzględnienia przestrzennego wymiaru narracji historycznej. W tym kierunku idę również w swoich poszukiwaniach.



Il. 4. Fabryki i domy w okolicach ul. Piotrkowskiej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Model teoretyczny: podwójne narodziny kina

Chciałbym „przepędzić” widmo X Muzy – wyjść poza perspektywę wysokoartystyczną, skoncentrowaną na tekście filmowym i narracji narodowej. Zamiast historii „generalnej” proponuję lokalną, zamiast artystycznej – popularną, zamiast historii filmu – historię kina. Thomas Elsaesser wyróżnił trzy główne obszary zainteresowania archeologii mediów (w odniesieniu do kina): historię technologii (np. arkuszy celulozowych czy krzyża maltańskiego)^[58], historię różnych form ekranowej sztuki projekcji (fantasmagorie, pokazy latarni magicznej)^[59] oraz historię kina jako publicznego występu i rozrywki^[60]. Swój wywód sytuuję w tym trzecim obszarze.

André Gaudreault i Phillippe Marion, których teorię wykorzystuję, podobnie jak Rick Altman i wielu innych badaczy z obszaru Nowej Historii Filmu, postulują uhistorycznienie wczesnego kina. Przekonują do przyglądania się kontekstowi kulturowemu, w którym

ruchome fotografie się rozwijały, włączane w obręb już solidnie umocowanych praktyk kulturowych. Wówczas – jak twierdzi André Gaudreault – problematyzacji ulegają nawet same fundamentalne kategorie pre-kina (*pre-cinema*) i wczesnego kina (*early cinema*)^[61]. Po pierwsze, jego zdaniem, *pre-cinema* to zbyt ogólny termin, który wrzuca wszystkie zjawiska kulturowe z badanego okresu do jednego worka, podporządkowując je dyskursowi uprzywilejowującemu kino – jako jego mniej istotną zapowiedź. A nie można tych zjawisk traktować jako „niezróżnicowanej magmy”. Po drugie, błędem jest, jego zdaniem, ostre oddzielanie pre-kina i wczesnego kina. Dla historii kina istotniejsza jest nie technologia, ale praktyka kulturowa (dlatego pytanie o to, kto wynalazł kino, nawet jeśli nie okazuje się źle postawione, to przestaje być istotne). Wczesnego kina nie można jeszcze postrzegać jako kina właściwego, tego, które wykształciło się około 1910 roku: „[...] jeśli wczesne kino nie jest jeszcze kinem, to dlatego, że [...] tak zwane «wczesne kino» jest zasadniczo nadal i tylko «pre-kinem»! To lekcja trudna do przyswojenia, zwłaszcza dla historyków kina...”^[62] – pisze Gaudreault. Dostępność nowej technologii nie zmienia radykalnie utartych ludzkich zachowań i zwyczajów. To stopniowy proces i podobnie jak wynalezienie mikroskopu nie oznacza automatycznie stworzenia mikrobiologii, tak wynalezienie kinematografu nie powołuje do życia kina^[63]. „Zanim kino stało się autonomicznym medium, nie tylko podlegało wpływom innych mediów i sfer kulturowych popularnych na przełomie XX wieku, ale zarazem było pokazem magicznym, feerią, *varieté* [*café concert-act*], pokazem wodewilowym, latarnią magiczną – *tutti quanti*”^[64]. Konsekwencją uznania takiego stanu rzeczy jest porzucenie ostrego podziału na pre-kino i wczesne kino i przyjęcie perspektywy „panoramicznej” i „retrospektywnej”, badanie kina w kontekście jego intermedialności i pokrewnych mu praktyk kulturowych, nie tylko technik iluzji optycznych, ale również pokrewnych formatów rozrywkowych.

Dlatego przyjmuję założenie o podwójnych narodzinach kina. W ciągu ostatnich trzydziestu lat wieloaspektowej krytyce poddana została linearna wizja historii filmu/kina wraz z przekonaniem, że możliwe jest odkrycie początkowego punktu, od którego wyprowadzać można narrację o ewolucji tego zjawiska. Zakwestionowano twierdzenia takie jak to, że kino narodziło się w 1895 roku w chwili publicznej projekcji aparatu braci Lumière lub że pierwsze kino na ziemiach polskich założyli w 1899 roku w Łodzi bracia Władysław i Antoni Krzemińscy. Zamiast tego zaproponowane zostały modele, które oferują bardziej złożone wyjaśnienie rozwoju kina jako medium masowego, takie jak koncepcja „podwójnych narodzin medium” Gaudreaulta i Mariona zastosowana do badania rozwoju kina, fotografii i komiksu^[65] oraz „historiografii kryzysowej” Ricka Altmana stworzonej, aby opisać rozwój kina dźwiękowego^[66].

Oba modele zakładają, że proces wyłaniania się kina był powolny i nie sposób wyznaczyć żadnej satysfakcjonującej cezury początkowej. Zanim kino rozpoznane zostało jako nowe pole instytucjonalne czy medium, zanim uzyskało swoją tożsamość, aparat kinematograficzny postrzegany był jako uzupełnienie istniejących praktyk wizualnych i performatywnych składających się na nowoczesną kulturę atrakcji. Gaudreault i Marion: „Utożsamiać narodziny medium z wynalazkiem technologii, i to nie tylko w przypadku kina, to ulegać «grande illusion». Pomimo «atrakcyjności» nowego urządzenia, pomimo jego statusu nowinki technologicznej, medium było wówczas używane do robienia tych samych starych rzeczy”^[67]. Funkcjonowało przede wszystkim jako nowa forma prezentacji istniejących już formatów rozrywkowych: pokazów magicznych, fars, panoram, wystaw osobliwości czy pokazów wędrownych showmanów. Dopiero wraz z instytucjonalizacją kino uzyskało status osobnego wyrazistego obszaru posiadającego własną specyfikę, co wiązało się również z ustaleniem jednej obowiązującej nazwy. Dlatego, jak twierdzą Gaudreault i Marion, medium zawsze rodzi się dwa razy: raz jako technologia, drugi raz – jako instytucja. Pierwsze narodziny charakteryzuje wykorzystywanie technologii w istniejących już praktykach, drugie – wyłanianie się medium jako autonomicznego pola wykorzystującego możliwości stwarzane przez nową technologię^[68]. Doprecyzowując swój model, badacze przekonują, że zamiast mówić o narodzinach medium, a przynajmniej tym, co charakteryzują jako jego drugie narodziny, lepiej mówić o jego „konstytucji”. Owo drugie przyjscie na świat nie jest bowiem, jeśli uwzględnić również kontekst społeczno-kulturowy, a nie jedynie technologiczny, jednorazowym wydarzeniem możliwym do umiejscowienia w czasie i datowania. Konstytucję medium badacze charakteryzują jako stopniowo zachodzący proces, na który składają się trzy momenty. Przyporządkowują im triadę pojęć. Historia wczesnego kina byłaby zatem przejściem od pojawienia się aparatury technologicznej (*appearance*), przez wyłonienie się kultury ruchomych obrazów (*emergence*), po konstytucję instytucji medialnej (*constitution*)^[69]. Wypracowawszy zaś taki model na przykładzie kina, badacze testują go także w odniesieniu do fotografii i komiksu^[70].

W podobnym duchu Rick Altman argumentuje, że kino to „znak kulturowy”, byt skonstruowany społecznie, a nie dany raz na zawsze i historycznie niezmienny. Choć dzisiaj mamy w miarę jasne wyobrażenie na temat tego, czym jest kino, powinniśmy pamiętać, że jako nowa technologia miało ono charakter bardzo nieokreślony. Altman efektownie zauważa, że „nowe technologie zawsze rodzą się bez imienia”^[71]. Patrząc na kino jako konstrukt społeczny, argumentuje Altman, odkrywamy, że technologia, którą nazywamy dziś kinem, przez ponad dekadę była zupełnie inaczej postrzegana przez

współczesnych. „[...] to, co obecnie retrospektywnie uznajemy za kino, w owym czasie stanowiło szereg dosyć odmiennych fenomenów przenikających się z już istniejącym medium”^[72]. W swoich wczesnych latach projektowane ruchome obrazy ujmowane były na wiele różnych, często sprzecznych, sposobów. I właśnie z powodu tej wielorakiej tożsamości określenie daty narodzin staje się niemożliwe, a metafora narodzin w przypadku kina okazuje się nieadekwatna. To, co chcemy postrzegać jako narodziny, jest raczej źródłowym „kryzysem tożsamości”. Kryzys taki, jak proponuje Altman, składa się z trzech etapów: wielorakiej identyfikacji (*multiple identification*) nowej technologii, sporu o jurysdykcję (*jurisdictional conflict*), o to, jak powinna wyglądać właściwa tożsamość, i w końcu doprecyzowania rozwiązań (*overdetermined solutions*) określających charakter medium. „Kryzys tożsamości” przejawia się w kwestii terminologii charakteryzującej nowy wynalazek, statusu prawnego i technologii, a także praktyk prezentacji. Technologia, ale również nomenklatura, sposoby prezentacji oraz oczekiwania widzów konstyтуują się stopniowo.

Model podwójnych narodzin kina i historiografii kryzysowej, określający dynamikę i wielokierunkowość procesu „konstytucji medium”, pozwala, jak sądzę, wyjaśnić, jak nowe technologie stają się oswojonymi towarami i legitymizowanymi mediami. Zjawisko to demonstruję w mikroskali, na przykładzie Łodzi.

Struktura pracy

Wykorzystując omówione wyżej ujęcia, opisuję proces „konstytucji” lub „społecznej konstrukcji” kina tak, jak dokonywała się ona w Łodzi w okresie od mniej więcej ostatniej ćwierci XIX wieku do wybuchu I wojny światowej. Staram się uchwycić przejście od „oglądania ruchomych fotografii” do „kinomanii” i dominacji kina w miejskim systemie rozrywkowym, próbując odpowiedzieć na pytania:

- 1 Jak wyglądało miejsce kina w Łodzi w fazie emergencji, bezimienności, w czasie, kiedy nie było jeszcze czegoś takiego jak „kino”, a kinematograf wykorzystywany był przez istniejące instytucje rozrywkowe w dotychczas stosowanych formatach?
- 2 Jak wyglądało przewyciężenie „kryzysu tożsamości” i wyłonienie się kina jako osobnego segmentu branży rozrywkowej?

Optykę instytucjonalną warto uzupełnić o zagadnienia związane z recepcją. Donald

Crafton, zauważył, że badania widowni wczesnego^[73] kina koncentrują się przede wszystkim na USA (choć w szybkim tempie powstają studia dotyczące Europy, Azji i innych regionów świata) i potrzebna jest „prawdziwie międzynarodowa refleksja nad publicznością wczesnych filmów”^[74]. W związku z tym – pragnąc przyczynić się do rozwoju debaty na ten temat – do postawionych wyżej dwóch pytań dodaję trzecie:

3 Kto wówczas chodził na filmy w Łodzi i jak wyglądał publiczny odbiór kina?

Tak zadane pytania określiły strukturę pracy. W rozdziale pierwszym, *Nowa Historia Kina*, opisuję ewolucję badań nad wczesnym kinem, które doprowadziły do wyłonienia się nowych perspektyw badawczych, i wskazuję główne problemy oraz dyskusje, rozwijając wątki nakreślone we wstępie. W rozdziale drugim, *Kultura Atrakcji*, szkicuję swoistą mapę miasta atrakcji, podejmuję próbę opisu ówczesnego systemu rozrywkowego tak, jak wyglądał on tuż przed pojawieniem się kina. Rozdział trzeci, *Kinematograf! Sensacyjna atrakcja współczesności*, skupia się na fazie emergencji. Pokazuję w nim, jak wykorzystywano kinematograf jako jedną z atrakcji w widowiskach różnorodności, włączając pokazy filmowe w program numerowy, i jak powoli stawał się on osobną formą rozrywki. Ostatnia część, *Kinomania*, charakteryzuje różne aspekty instytucjonalizacji kina jako autonomicznej praktyki kulturowej. Tym samym opowiadam dzieje kina w Mieście Atrakcji przekonując, że nie ma czegoś takiego jak jego „początek” – bo „kino rodziło się dwa razy” – i że w realiach peryferyjnej modernizacji kino, podobnie jak wiele innych importów z „cywilizacyjnego centrum”, było silnie powiązane z tymi grupami społecznymi, które mogły uczestniczyć w procesach konsumpcji, oraz z wyobrażeniami o nowoczesnym miejskim stylu życia.

Źródła

W przemowie do pierwszego tomu *Historii Filmu Polskiego* Toeplitz wspomina o przedwojennym zbiorze reżysera Ryszarda Biskego, który zgromadził u siebie „całe skrzynie programów, afiszy, fotosów, pism i wycinków filmowych”^[75]. Kolekcję przejęło później państwo, powierzając ją Radzie Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce. W czasie wojny zbiory te zaginęły, prawdopodobnie zostały zniszczone przez Niemców jako bezwartościowe. Powojenne próby ocalenia dziedzictwa filmowego okazały się bardziej skuteczne, ale losy źródeł na temat wczesnego kina przypominają nam, że proces znikania przeszłości da się spowolnić, lecz nie zatrzymać. Podczas poszukiwań materiałów

do niniejszego projektu uderzyły mnie zwłaszcza dwa przykłady: losy wspomnień kinooperatora Władysława Gralaka i *Aktualności z Wystawy Rzemieślniczo-Przemysłowej*. Po wojnie powstał Związek Zawodowy Pracowników Kultury i Sztuki, w którym działała Komisja Historyczna dokumentująca wspomnienia najstarszych związkowców. Zebrane przez Komisję wspomnienia Władysława Gralaka z pracy jako kinooperator w łódzkim kinie Odeon cytuje Hanna Krajewska. Jest to ostatni ślad po tym materiale. Wiele trudu zajęło mi odnalezienie instytucji kontynuującej po transformacji ustrojowej działanie ZZPKiS. Okazało się, że nieskatalogowane materiały istnieją – znajdują się w warszawskiej siedzibie związku – ale wspomnienia Gralaka oraz dziewięć teczek o kolejnych sygnaturach, prawdopodobnie wszystkie zawierające materiały łódzkie, zniknęły i nikt nie potrafi zrekonstruować ich losów. Drugi przykład dotyczy materiału filmowego. W połowie 2008 roku dotarłem do prywatnego kolekcjonera posiadającego dupnegatyw zdjęć dokumentalnych z Wystawy Rzemieślniczo-Przemysłowej, która odbyła się w Łodzi w 1912 roku. Było to wydarzenie doniosłe dla polskiej społeczności Łodzi, która mogła w ten sposób zmanifestować swój udział w sferze produkcji przemysłowej, co było ważne ze względu na dominację gospodarczą innych grup etnicznych, zwłaszcza Niemców. To może również wyjaśniać fakt zachowania się tej akurat taśmy. W puszcze na film znajdował się raport Działu Kontroli Technicznej Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi datowany na 6 kwietnia 1960 roku^[76]. Wynikało z niego, że dupnegatyw, opatrzony tytułem „Próby archiwalne”, wyprodukowany został przez Wydział Obróbki Taśmy. Nie udało mi się ustalić, jak materiał trafił do Wytwórni ani jak przeszedł w prywatne ręce. Można jedynie przypuszczać, że pochodzi on ze zlikwidowanego w latach pięćdziesiątych archiwum WOT, z którego wiele materiałów podobno zaginęło^[77]. Inny los czekał materiały gromadzone latami przez Władysława Jewsiewickiego. Te niedawno przeszły w prywatne ręce^[78]. Nie sposób powiedzieć, jakie archiwalia zostały stracone, a jakie jeszcze znajdują się poza publicznymi instytucjami gromadzącymi dziedzictwo kulturowe.

A zatem z uwagi na okoliczności historyczne dostępne źródła są bardzo fragmentaryczne. Nie zachowały się praktycznie żadne akta handlowe, korespondencja, dokumenty prawne, ulotki, plakaty czy ikonografia, nie wspominając o samych filmach, zwłaszcza niefabularnych. Dysponujemy jedynie wspomnianymi dwoma materiałami dokumentalnymi (z około dwudziestu wyprodukowanych do 1916 roku) – aktualnościami z Wystawy Rzemieślniczo-Przemysłowej w Łodzi w 1912 roku. Badania opieram zatem na analizie najlepiej dostępnego źródła, czyli prasy, zarówno tej popularnej (jak „Dziennik Łódzki”, „Lodzer Zeitung”, „Rozwój”, „Kurier Łódzki”)^[79], jak i nielicznych zachowanych

numerów prasy branżowej (np. „Kino, Teatr i Sport” bądź „Nowiny Sezonu”). Omawianego tematu dotyczą również fragmenty wspomnień i pamiętników. Niezwykle cenne materiały znaleźć można w aktach rosyjskiej administracji. Akta Wydziału Budowlanego i Wydziału Administracyjnego Guberni Piotrkowskiej, choć niepełne, zawierają liczne plany architektoniczne. Akta Policmajstra Miasta Łodzi – podania, raporty z inspekcji oraz dokumentację rozmaitych zajęć i incydentów, które związane były z działalnością kin i innych instytucji rozrywkowych^[80]. Mniej tradycyjnym źródłem informacji są dla mnie ilustrowane kartki pocztowe^[81].

Z pewnością z tych fragmentów potłuczonej wazy nie można dokonać jej pełnej rekonstrukcji, ale wierzę, że obraz będzie na tyle kompletny, aby dać wyobrażenie o bogactwie przeszłości. Rozpocznę jednak od przybliżenia dyskusji, które toczą się wśród badaczy wczesnego kina.



Il. 5. Fabryka Poznańskiego przy ul. Ogrodowej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

[3] „Złoty Róg” 25.05.1913.

[4] Władysław St. Reymont, *Ziemia Obiecana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, t. I, s. 114. „Sto razy tam i sto z powrotem / pomiędzy Krótką a Nawrotem” – pisał po latach Tuwim. Julian Tuwim, *Kwiaty Polskie*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2010, s. 78

[5] Zgodnie z ówczesnym uzusem językowym staram się używać nazwy kinematograf, jedynie czasami, ze względów stylistycznych, mówiąc o kinach. Pierwsze lokale specjalizujące się w projekcjach filmowych określam historycznym mianem iluzjonu, a kina o wyższym standardzie – kinoteatru. Zob. Kazimierz St. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*, Polska Agencja Ekologiczna, Warszawa 1998, s. 42–47.

[6] Tam, gdzie to możliwe, podaję tytuł oryginalny filmu, datę premiery i nazwisko reżysera, ewentualnie długość w szpulach lub metrach (na podstawie informacji z bazy IMDB.com). Nie zawsze jednak udało mi się ustalić wszystkie dane; z kolei w przypadku kina atrakcji nazwiska twórców są nieznane, tytuły miały zaś drugorzędne znaczenie i często ulegały zmianie zależnie od kontekstu prezentacji.

[7] Yuri Tsivian (Jurij Cywjan), *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, University of Chicago Press, Chicago 1998, s. 47.

[8] Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 42.

[9] Zob. John Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003; Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

[10] Czasami, ze względów stylistycznych, używam jednak pozostałych pojęć, nie mając na myśli odniesień do dyskursów, które je ukształtowały: konserwatywnej krytyki kultury masowej i afirmacji kultury popularnej przez studia kulturowe.

[11] Tomasz Majewski, *Wstęp*, [w:] Janusz Dunin, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej*, Oficyna, Łódź 2010.

[12] Tamże, s. 11.

[13] Zob. Łukasz Biskupski, *W poprzek i na skos. Uwagi na marginesie książki „Kulturoznawstwo. Dyscyplina bez dyscypliny”*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 85–88.

[14] Za: Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Los Angeles 1994, s. 9.

[15] Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej...*, s. 16.

[16] Miriam B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, przeł. Ł. Biskupski i in., [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 186.

[17] Zasadne zatem wydaje się rozważenie użyteczności w tym kontekście zaproponowanej przez Immanuela Wallersteina kategorii modernizacji półperyferyjnej. Immanuel Wallerstein, *Analiza systemów-światów*, przeł. K. Gawlicz i M. Starnawski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.

[18] Niestety nie trafiłem na opracowanie historii Łodzi z tej perspektywy. Próbę charakterystyki peryferyjnej modernizacji w Polsce (ze szczególnym uwzględnieniem Łodzi) w odniesieniu do okresu późniejszego podjął Kacper Pobłocki, *The Cunning of*

Class. Urbanization of Inequality in Post-War Poland, Budapest 2010, niepublikowana rozprawa doktorska <http://etnologia.amu.edu.pl/go.live.php/PL-H648/dr-kacper-poblocki.html> (30.04.2013). Por. m.in.: Bohdan Baranowski, Jan Fijałek (red.), *Łódź. Dzieje miasta*, t 1 do 1918 roku, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1980; Gryzelda Missalowa, *Studia nad powstaniem łódzkiego okręgu przemysłowego 1815-1870*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, t. 1–3, 1964–1975; Wiesław Puś, Stefan Pytlas, *Dzieje Łódzkich Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju (dawnych Zjednoczonych Zakładów K. Scheiblera i L. Grohmana)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1979; Wiesław Puś, *Dzieje Łodzi przemysłowej*, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1987; Julian Janczak, *Ludność Łodzi przemysłowej 1820-1914*, „Acta Universitas Lodzensus. Folia Historica” nr 11, Łódź 1982; Stefan Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864-1914*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994; Helena Brodowska (red.), *Studia i materiały do dziejów Łodzi i Okręgu Łódzkiego. Uwłaszczenie chłopów i mieszczań-rolników*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1966; Paweł Samuś (red.), *Polacy, Niemcy i Żydzi w Łodzi w XIX-XX w.: sąsiedzi dalecy i bliscy*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 1997; Krystyna Radziszewska, Krzysztof Woźniak (red.), *Pod jednym dachem. Niemcy oraz ich polscy i żydowscy sąsiedzi w Łodzi w XIX i XX wieku*, Literatura, Łódź 2000; Bartosz M. Walczak, *Zespoły fabryczno-mieszkalne: między tradycją a nowoczesnością*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3): Sztuka obok awangardy*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Łodzi, Łódź 2005; Wisława Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2006.

[19] Zob. Wiktor Marzec, Agata Zysiak, *Miasto, morderstwo, maszyna. Osobliwe przypadki wczesnonowoczesnej Łodzi*, [w:] Tomasz Majewski (red.) *Rekonfiguracje...*

[20] „Rozwój” 7.07.1898.

[21] Julian Janczak, *Ludność Łodzi...*, s. 132.

[22] Bohdan Baranowski, Jan Fijałek (red.), *Łódź. Dzieje miasta*, s. 285.

[23] Za: Marta Piestrzeniewicz, *Rozrywka łodzian na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2010, s. 23.

[24] Za: Maria Nietyksza, *Rozwój miast i aglomeracji miejsko-przemysłowych w Królestwie Polskim 2895-1914*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, Tabela 41 – Ludność Warszawy i Łodzi według wyznań w latach 1864–1914 (w procentach).

[25] Władysław L. Karwacki, *Łódź w czasach rewolucji 1905-1907*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975.

[26] *In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn*, „Cinema

Journal” 2004, nr 1 (44).

[27] Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 16.

[28] William Uricchio, *Historicizing Media in Transition*, [w:] David Thorburn, Henry Jenkins, Brad Seawell (red.), *Rethinking Media Change: the Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge Mass. 2003, s. 27.

[29] Tamże, s. 29.

[30] Por. Thomas Elsaesser, *The New Film History*, „Sight and Sound” 1986, nr 4.

[31] Tamże, s. 23.

[32] Andrzej Gwóźdź, *Przedmowa*, [w:] tegoż (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 7.

[33] Zob. Andrzej Gwóźdź, *Kino po kinie – film po kinie*, [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Kino po kinie...*

[34] Siegfried Zielinski, *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek 1989; wyd. ang.: *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, przeł. G. Cunstance, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.

[35] Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, Malden, Mass. 2011.

[36] zob. *Tytuł roboczy: archiwum*, katalog Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010 oraz „Kultura Współczesna” 2011, nr 4.

[37] Marcin Adamczak, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 56.

[38] Mirosław Filiciak, *Media, wersja beta*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013 (w druku), rozdz. *W parku rozrywki: granice mediów – maszynopis* udostępniony przez autora.

[39] *Historie ewentualne i inne prowokacje dla historii filmu*, referat wygłoszony na konferencji „Kino, którego nie ma” (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, 2011), maszynopis udostępniony przez autora; *Dawno temu przed Nanookiem. Czy wczesne kino niefikcjonalne to przeszłość podrzędna historiografii filmowej?*, [w:] Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie. Wokół filmu niefikcjonalnego*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

[40] Nie oznacza to jednak, że wartościowe badania nie są u nas prowadzone – o innych badaczach i badaczkach piszę w dalszej części pracy.

[41] Chciałbym podkreślić, że mam tu na myśli badania najwcześniejszego okresu kina.

[42] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2008. Zob. krytykę projektu autorstwa Tomasza Majewskiego, *Historia kina po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2. Autor zwraca uwagę, że przedsięwzięcie to, mimo deklarowanej rewizji historycznofilmowej, często w sposób implicytny powieliła paradygmaty badawcze sprzed wielu dekad, charakteryzujące się niemal heglowskim zainteresowaniem „logiką rozwoju dziejów kina i hierarchią zjawisk w ich obrębie”, reprodukując skonstruowany przed laty kanon filmów czy determinizm technologiczny, który każe uznawać przełom dźwiękowy za ważną cezurę historyczną. W centrum zainteresowania jest kinematografia narodowa (jeden z rozdziałów nosi tytuł: *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle epoque – Francja, Wielka Brytania, Włochy*) i kategoria autora. O tej ostatniej w kontekście rozdziału *Lumiére i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf* Majewski pisze: „w tej formie sylwetki «inicjatorów kinematografii», służą promowaniu modelu historiografii z połowy lat 50., sprzedając go co gorsza czytelnikom – co nie jest już wcale zabawne – jako «nową optykę» historyczną”. Kluczowemu zaś dla najnowszych badań nad wczesnym kinem pojęciu „kina atrakcji” poświęcona została zaś raptem jedna kapsułka na marginesie głównych wywodów.

[43] Jeszcze w latach pięćdziesiątych tematem tym zajmował się Władysław Jewsiewicki. Zob. m.in. *Materiały do dziejów filmu w Polsce*, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1952; tegoż, *Historia filmu polskiego. Wprowadzenie do historii polskiej kinematografii 1894-1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź 1959.

[44] Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

[45] Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993.

[46] Tamże, s. 177.

[47] Kazimierz St. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*, Polska Agencja Ekologiczna, Warszawa 1998.

[48] Tamże, s. 7.

[49] Taką perspektywę prezentują dwa omówione polskie opracowania: Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*; Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...*

[50] Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2012.

[51] Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci*

i miastach, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011. Przykładem analizy dotyczącej lokalnego kontekstu, uwzględniającej aspekt przestrzenny jest Kacpra Poblóckiego, *The Cunning of Class...*

[52] W kontekście badań najwcześniejszego okresu historii kina szczególnie istotne są następujące artykuły: Weronika Jaglarz, *Widzowie lat pierwszych. Z zagadnień recepcji wczesnego kina na Górnym Śląsku*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Filmowcy i kiniarze*, Rabid, Kraków 2004; Małgorzata Kaganiec, *Wśród Bytomskich przybytków X Muzy*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Filmowcy i kiniarze*; Weronika Jaglarz, *Dziesiąta muza w Gliwicach – pierwsze lata i rozwój*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, Rabid, Kraków 2005; Piotr Hnatyszyn, *Z dziejów filmowego Zabrze*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Historie celuloidem podszyte...*; Andrzej Dębski, *Pierwsze pokazy filmowe we Wrocławiu*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Historie celuloidem podszyte...*

[53] Barbara Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006.

[54] Andrzej Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.

[55] Zbigniew Wyszynski, *Filmowy Kraków 1896-1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; Andrzej Urbańczyk, *Cyrk Edison: pierwsze kino Krakowa, 1906-1912*, Krakowski Dom Kultury, Centrum Sztuki Filmowej, Kraków 1985; tegoż, *Kinematograf na scenie: Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie XI-XII 1896*, Krakowski Dom Kultury, Centrum Sztuki Filmowej, Kraków 1986.

[56] Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Ars Nova, Poznań 1996.

[57] Hanna Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Łódź 1992, dalej jako *ŻFŁ*. Praca ta stanowi cenny przyczynek do badań nad początkami kina w Łodzi. Autorka zidentyfikowała znakomitą większość materiałów źródłowych na ten temat, począwszy od materiałów prasowych, przez materiały archiwalne, często nieoczywiste, jak akta policmajstra miasta Łodzi, po wspomnienia, tworząc swoisty „katalog” informacji.

[58] Zob. np. M.J. Punt, *Early Cinema and the Technological Imaginary*, University of Amsterdam, London 2000. Online: <http://dare.uva.nl/en/record/86563>(30.03.2013).

[59] Zob. np. Siegfried Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznym*, przeł. K. Krzemień, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

[60] Thomas Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. G.

Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 22.

[61] André Gaudreault, *The Diversity of Cinematographic Connections in the Intermedial Context of the Turn of the 20th Century*, [w:] Simon Popple, Vanessa Toulmin (red.), *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image, in the 19th century*, Flicks Books, Trowbridge 2000.

[62] Tamże, s. 13.

[63] Tamże, s. 12.

[64] Tamże, s. 14.

[65] André Gaudreault, Philippe Marion, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, „Convergence” 2002, nr 8.

[66] Rick Altman, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004.

[67] André Gaudreault, Philippe Marion, *The Cinema as a Model...*, s. 13–14.

[68] Tamże, s. 13–14.

[69] Tamże, s. 14.

[70] André Gaudreault, Philippe Marion, *A Medium Is Always Born Twice*, „Early Popular Visual Culture” 2005, nr 3, s. 4–15.

[71] Rick Altman, *Silent Film...*, s. 19.

[72] Tamże.

[73] Piszę o nich szerzej w następnym rozdziale.

[74] Donald Crafton, *Audiences: Research Issues and Projects*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopaedia of Early Cinema*, Routledge, Florence 2004. s. 64. Dalej jako *EEC*.

[75] Jerzy Toeplitz, *Przedmowa*, [w:] *Historia filmu polskiego...*, s. 8.

[76] Raport nr 956 wykonany na podstawie zlecenia nr 1346 przez Punkt Kontrolny nr 5, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi, 1960.

[77] Od samego kolekcjonera dowiedziałem się, że taśmę „wyrzuciło na śmieci jedno z łódzkich muzeów, nie Muzeum Kinematografii”. Nie udało mi się jednak uzyskać nazwy tej instytucji.

[78] Uzyskałem niepotwierdzoną informację, że materiały są w posiadaniu gdyńskiego studia filmowego Harpoon Films.

[79] W Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego i Archiwum Państwowym w Łodzi znajdują się dzienniki w jidysz zaledwie z kilku miesięcy.

[80] Szczególnej trudności nastęrcza wielojęzyczny charakter źródeł. Oficjalne dokumenty pisane były w urzędowym języku rosyjskim, reklamy zaś ukazywały się w prasie w języku polskim, niemieckim i jidysz.

^[81] Były one jednym z przejawów „szaleństwa widzialności” i elementem popularnej kultury wizualnej przełomu XIX i XX wieku. Ambicją każdej większej miejscowości było posiadanie własnego zestawu widokówek. Prezentowano na nich to, co dane miejsce miało w powszechnym przekonaniu najlepszego, dlatego badanie starych pocztówek pozwala odtworzyć „topografię emocji”, zrekonstruować mentalną mapę miast.

Rozdział 1

Nowa Historia Kina. Zwrot kulturowy w filmoznawstwie

Mitem założycielskim badań nad wczesnym kinem, często przywoływanym w literaturze, stała się konferencja Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych (La Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF), która odbyła się w 1978 roku w Brighton. Było to pierwsze spotkanie filmoznawców i archiwistów filmowych zorganizowane na tak wielką skalę. Pod egidą FIAF największe archiwa świata zaprezentowały około pięciuset filmów wyprodukowanych w latach 1900–1906. Wśród pokazanych tam obrazów znalazło się wiele świeżo odrestaurowanych, niektóre wyświetlono po raz pierwszy od ponad siedemdziesięciu lat. Możliwość obejrzenia setki nowych filmów w wersjach najbliższych pierwotnym wywołała bez mała rewolucję w badaniach nad wczesnym kinem, dając impuls do wielu ożywionych debat. Konferencja w Brighton znalazła swoją kontynuację w imprezie „Le Giornate del Cinema Muto”, odbywającej się corocznie od 1982 roku w Porderone we Włoszech, i organizowanej co dwa lata konferencji Domitor. Owocem tego typu spotkań były liczne publikacje, z których największy oddźwięk uzyskały przywoływane do dziś *Film Before Griffith* pod redakcją Johna Fella^[82] oraz *Frame, Space, Narrative* pod redakcją Thomasa Elsaessera^[83].

Dziś badania wczesnego kina są bodaj najbardziej płodnym i najszybciej rozwijającym się działem filmoznawstwa. Jak sygnalizowałem we wstępie, przywołując Williama Uricchio, do wzrostu zainteresowania wczesnym kinem przyczynił się ułatwiony dostęp do źródeł, ale również – nowe inspiracje teoretyczne. Porzucono modernistyczną perspektywę X Muzy na rzecz ujęć zainspirowanych studiami kulturowymi, Nowym Historyzmem czy historią społeczną. Niniejszy rozdział daje krótkie sprawozdanie z najważniejszych dyskusji w obrębie badań nad wczesnym kinem, sytuując je w kontekście przemian paradygmatów historiografii filmowej.

„Wersja Standardowa” i jej wrogowie

David Bordwell, badacz zainteresowany przede wszystkim estetyką filmu, twierdzi, że zwrot ku początkom kina spowodowany został przez poszukiwania adekwatnego sposobu opisanie zmian i ciągłości w stylu filmowym^[84]. W *On the History of Film Style* amerykański filmoznawca zaproponował historyczną typologię teorii filmowych. Ujmuje ona następujące po sobie paradygmaty czy też, jak je nazywa Bordwell, „programy badawcze” oferujące kolejne hipotezy wyjaśniające ewolucję stylu filmowego – od pierwszych teoretycznych refleksji nad kinem, przez teorie z kręgu André Bazina i tak zwanej nowej francuskiej krytyki filmowej, aż po późniejszych badaczy dążących do rewizji tradycyjnej narracji o historii filmu. Posłużę się nią w swoim omówieniu.

Początkowo wczesnym kinem interesowano się jedynie w kontekście technik projekcyjnych i filmowych. W modelu, który można nazwać determinizmem technologicznym, za najważniejszy czynnik rozwojowy uznawano innowacyjne rozwiązania techniczne dokonywane przez wielkich innowatorów, takich jak Georges Méliès, Thomas Edison czy W.L.K. Dickson. Ujęcie to, zwane przez rewizjonistów historyków kina, Roberta Allena i Douglasa Gomery’ego, „teorią wielkich mężów” (*Great Men Theory*), kazało nam wyobrazić sobie historię jako ciąg okrzyków „Eureka” wznoszonych bladym światem przez samotnych wynalazców, jak to złośliwie przedstawiają wspomniani autorzy^[85]. W narracji takiej, konstruowanej wstecznie jako ewolucyjny ciąg zjawisk prowadzący do teraźniejszości, istotne były tylko te wynalazki i ci wynalazcy, którzy posuwali kino ku obecnemu zaawansowaniu technologicznemu. Dzieje innowacji technologicznych, nieustraszonych pionierów i wielkich arcydzieł składają się na to, co David Bordwell nazywa „podstawową opowieścią” (*Basic Story*) o historii filmu^[86]. Perspektywa ta skupiona jest na legitymizowaniu filmu jako sztuki i wypracowywaniu kolejnych technik pozwalających osiągnąć większą sprawność narracyjną kina. Georges Méliès (efekty magiczne), Edwin Porter (akcja równoległa), David W. Griffith (retrospekcje, montaż analityczny), Szwedzi (odkrycie potęgi naturalnego krajobrazu), francuscy impresjoniści (poetyckość), niemieccy ekspresjoniści (zerwanie z realizmem), radziecka szkoła montażu, by wymienić tylko niektórych, wyznaczają kolejne innowacje stylistyczne prowadzące do wzrostu artystycznego poziomu kina. Korpus tytułów, reżyserów i szkół narodowych utrwalony przez opowieść podstawową – dalej relacjonując narrację Bordwella – wszedł w skład modernistycznej „wersji standardowej” (*Standard Version*) historii filmu (której residua nazwałem we wstępie widmem X Muzy). W ramach

jej założeń „[...] historia stylistyczna nie była traktowana po prostu jako szereg innowacji. Historycy twierdzili, że styl filmowy można rozumieć jako rozwój ku odkryciu wewnętrznych właściwości kina. Do linearnej koncepcji postępu stylistycznego historycy dodali odkrywania potencjału medium”^[87]. Założenie to jest jednym z podstawowych przekonań modernistycznej refleksji nad sztuką. Wczesne teorie filmowe Ricciota Canuda, Hugo Münsterberga, Rudolfa Arnheima czy Erwina Panofskiego a w Polsce Karola Irzykowskiego starały się znaleźć odpowiedź na pytanie, jakie specyficzne dla medium filmowego czynniki powodują, że możemy uznać je za formę sztuki, a nie jedynie narzędzie reprodukcji rzeczywistości. Zgodnie z tym ujęciem wczesne filmy nie rozpoznawały jeszcze swojego potencjału artystycznego, pozostając albo mechaniczną rejestracją zdarzeń (lumierowskie *actualités*), albo „sfilmowanym teatrem” niedodającym żadnych specyficznym filmowych efektów. Nie potrafiły również, jak twierdzono, opowiadać bardziej złożonych historii ani oddawać skomplikowanych ciągów przyczynowo-skutkowych. Dopiero *Narodziny Narodu* Davida W. Griffitha (*The Birth of the Nation*, 1916, 3 530 m, 165 min.), gdzie zastosowano montaż równoległy, niemożliwy do powtórzenia na scenie, uznano, jak przekonuje Bordwell, za pierwszy film prawdziwie „filmowy”. Kreacyjny potencjał kamery i montażu wyznaczał kierunek odkrywania natury medium w celu wypracowywania bardziej efektywnych narzędzi narracyjnych. Zgodnie z tym ujęciem nieme kino pod koniec lat dwudziestych osiągnęło szczyt potencjału twórczego. Wprowadzenie dźwięku zburzyło taką wizję ewolucji stylu filmowego. Wielu teoretyków i krytyków stwierdziło – jak głosi popularne powiedzenie – że kino „umarło na dźwięk”. Robert Brassilach i Maurice Bardèche, autorzy pracy *Histoire du cinéma* (1935)^[88] uznawanej przez Bordwella za najbardziej reprezentatywny przykład wersji standardowej, który wpłynął między innymi na kształt kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku, opisali ewolucję kina jako stopniowe pozbywanie się naleciałości teatralnych. Nadejście dźwięku miało zaś być krokiem w tył, powrotem do teatru. „Autorzy pozostawiali otwartym pytanie, czy uda się wypracować specyficzną estetykę kina dźwiękowego, podejrzewali jednak, że wzmożone naciski komercyjne spowodują, że stworzenie prawdziwie artystycznego dzieła stanie się bardzo mało prawdopodobne”^[89]. W podobnym duchu – mimo znacznych różnic w interpretacji wielu kwestii szczegółowych, chociażby roli tak zwanej Szkoły z Brighton pomijanej przez parę francuskich historyków – utrzymana była słynna *Histoire générale du cinéma* Georges’a Sadoula^[90], jedna z najbardziej wpływowych ujęć historii kina. Jak zauważa Bordwell, jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych w poważnych akademickich ujęciach niemego i wczesnego filmu dźwiękowego dominował korpus tytułów i periodyzacja

wprowadzone w kanonicznych ujęciach wersji standardowej^[91]. Reżyserzy i nurty ujęte w tych narracjach (poszerzone o „autorów” kina powojennego) składają się na kanon kina reprodukowany do dziś w wielu podręcznikach, na przeglądach filmowych i w programach popularnych kursów historii filmu^[92].

Pierwszy bardziej systematyczny sprzeciw wobec „wersji standardowej” został sformułowany – nadal relacjonuję narrację Bordwella – zaraz po II wojnie światowej przez grupę młodych francuskich krytyków skupionych wokół André Bazina. Autorzy ci, wychowani już na kinie dźwiękowym, mieli zupełnie inne spojrzenie na historię filmu. Dla nich punktem odniesienia nie były filmy sprzed przełomu dźwiękowego, lecz współczesne im kino amerykańskie czy włoskie, masowo pokazywane w Cinémathèque Française i setkach *ciné clubs*, dostarczające naoczego dowodu, że historia kina jeszcze się nie skończyła. Młodzi krytycy nie cenili eksperymentów formalnych przedwojennej awangardy, ponad kreacyjne możliwości montażu przedkładając estetykę bardziej przejrzystego kina popularnego i faworyzującego „rzeczywistość” *decoupage*. Najlepszym przykładem takiego myślenia jest teoria ontologicznego realizmu Bazina^[93]. Bazin zakwestionował linearną wizję rozwoju filmu jako samodoskonalenia się medium na rzecz wizji „dialektycznej”, jak ją nazywa Bordwell, w której ścierały się tendencje stylistyczne reprezentowane przez reżyserów „wierzących w obraz” i „wierzących w rzeczywistość”, niemniej faworyzując reprodukcyjną funkcję filmu^[94]. W nieco podobnym duchu, chociaż w opozycji do Bazina, pisali ogarnięci *cinéphilią* młodzi krytycy z „Cahiers du cinéma” gloryfikujący „autorów” kina popularnego, takich jak Howard Hawks, Otto Preminger czy Alfred Hitchcock, i działanie w obszarze *mise-en-scène* jako kwintesencję filmowości.

Krytyka ideologiczna

Powojenny rozkwit kina eksperymentalnego stworzył zapotrzebowanie na nową narrację, która zrelatywizowałaby kino stylu zerowego, dowartościowując alternatywne praktyki filmowe. Krytyki formułowane z perspektywy semiotycznie podbudowanego marksizmu uderzały z kolei w kino głównego nurtu, prezentując je jako burżuazyjny konstrukt ideologiczny forsujący zafałszowany obraz rzeczywistości, który nie jest niczym więcej niż zestawem przygodnych kodów.

Jean-Louis Comolli pisał o „ideologii tego, co widzialne” i atakował tradycyjne narracje:

Dla historyków-estetyków w rodzaju Mitry’ego oraz teoretyków takich jak

Bazin, którzy dali się ponieść wyjaśnianiu filmowego pisania i ewolucji języka filmowego za pomocą postępów techniki, [...] konieczne było, by cały techniczny aparat kina zdawał im się tak „naturalny”, tak „oczywisty”, że pytania dotyczące jego przydatności i celu (czemu służy) pozostawały całkowicie przysłonięte przez jego wykorzystanie (jak się nim posługiwać)^[95].

Demaskując ideologiczny wymiar aparatu kinematograficznego, Comolli odwołał się do początków kina. Udowadniał, że głębia ostrości, powszechnie wykorzystywana w pierwszych latach rozwoju kina (między innymi we *Wjeździe na stację La Ciotat* braci Lumière (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896, 15 m, 1 min.), zniknęła na długi czas nie z powodów technologicznych, jak twierdził Jean Mitry, lecz ideologicznych – jako zbędna w procesie produkcji „efektu rzeczywistości”^[96]. Comolli posłużył się wczesnym kinem w argumentacji na rzecz ideologicznego wymiaru reprezentacji filmowej i dowartościowania tego, co się takiej reprezentacji opiera – wytwarza „ślepotę będącą istotą tego, co widzialne” i odziera nas ze złudzeń.

Z podobnych pobudek, jednak dużo bardziej szczegółowo, początkami kinematografii zainteresował się Noël Burch. Opisując alternatywny styl pierwszych filmów, pokazywał względność absolutystycznych aspiracji kina głównego nurtu. Aby ukazać pozorną uniwersalność tych zasad, Burch zwrócił się ku estetycznym tradycjom kina japońskiego oraz początkom kinematografii. Argumentował przeciw pogładowi, że wczesne kino było naiwnie teatralne i że postęp języka filmowego składał się z serii naturalnych i neutralnych ideologicznie usprawnień. „Chodziło o to, by pokazać, że «język kina» w żaden sposób nie jest naturalny, *a fortiori*, że nie jest wieczny, że ma swoją historię i że jest produktem Historii” – pisał po latach Burch^[97]. Przekonywał, że reguły stylistyczne mają swoją społeczną i polityczną historię związaną z kapitalistycznymi społeczeństwami Zachodu. Kino iluzjonistyczne wspierane przez klasę średnią i system kapitalistyczny określił mianem „Instytucjonalnego Trybu Reprezentacji” (IMR – *Institutional Mode of Representation*)^[98]. Prawidła stylu zerowego (motywacja psychologiczna bohaterów, struktury narracyjne, zasady montażowe itd.) mają, jego zdaniem, charakter ideologiczny, a ich celem jest utwierdzanie obrazu świata faworyzowanego przez burżuazję. Twierdzi on, że w latach 1894–1914, kiedy IMR nie uzyskał jeszcze pozycji dominującej, kino miało charakter antyiluzjonistyczny. Praktyki filmowe z tego okresu charakteryzuje jako „prymitywny tryb reprezentacji” (PMR – *Primitive Mode of Representation*)^[99]. PMR miał określać (i dowartościowywać) swoistość wczesnego kina, wskazując na jego autonomiczność i brak konieczności postrzegania go jako etapu

w ewolucji ku formom bardziej rozwiniętym. W PMR, zdaniem Burcha, filmy składały się z jednego bądź kilku *tableaux* ujętych w planie ogólnym, a relacje przestrzenne i czasowe pomiędzy następującymi po sobie obrazami nie były jasno określone. Punkt narracyjnej focalizacji pozostawał zewnętrzny wobec bohaterów, brakowało ciągłości narracyjnej i dramaturgicznych punktów kulminacyjnych.

Teksty Burcha były jedną z pierwszych systematycznych prób dowartościowania wczesnego kina. Dowartościowanie to miało jednak wesprzeć krytykę ideologiczną kina głównego nurtu przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Stąd pewne teleologiczne „skrzywienie”. Wiele propozycji Burcha nie daje zjawiskom z przeszłości autonomii jako historycznie swoistym bytom, lecz ujmuje je jako prefiguracje samoświadomego i autorefleksyjnego powojennego kina eksperymentalnego. Dziś taka tendencja jest poddawana krytyce, niemniej jego badania przyczyniły się do rewizji tradycyjnej opowieści o historii filmu i stanowią ważny punkt w historii historiografii filmowej.

Rewizjonistyczna Historia Filmu

Dzięki łatwiejszemu dostępowi do archiwów i licznym programom restauracji i konserwacji znacząco zwiększył się korpus materiałów, które można było poddać analizie. Możliwość dokładniejszej analizy filmów zaowocowała opracowaniem chronologicznej listy innowacji technologicznych i przemian zbiorowych norm tworzenia filmów (struktura ujęcia i jego związek z narracją, inscenizacja kadru, montaż itd.). Dokładna analiza pozwoliła Barry’emu Saltowi stwierdzić na przykład, że David W. Griffith nie był pionierem montażu równoległego występującego w owym czasie już dosyć powszechnie^[100]. Analizom Salta zarzucano jednak linearne, ewolucyjne rozumienie historii stylu filmowego, przejawiające się we wprowadzeniu kategorii „przeżytku” (*evolutionary dead-end*) na określenie rozwiązań, które zostały zarzucone w późniejszym rozwoju stylu filmowego. Takie teleologiczne podejście uniemożliwia pełne zrozumienie wczesnej kultury filmowej, a brak zainteresowania „ślepych uliczek” historii filmu zubaża i zniekształca obraz historii kina^[101].

Grupa badaczy nazwana rewizjonistami poddała krytyce ujęcia teleologiczne (oraz w ogóle możliwość napisania powszechnej historii stylu filmowego) na rzecz analiz mikrohistorycznych uzupełniających badanie estetyki filmu o konteksty technologiczne, ekonomiczne i społeczne. Wskutek ich dociekań w obręb zainteresowania filmoznawców weszły obszary związane ze zjawiskami uprzemysłowienia i standaryzacji rozrywki oraz

formami spędzania czasu wolnego wytworzonymi wskutek oddziaływania procesów modernizacyjnych. Badacze zakwestionowali przeświadczenie, że tekst filmowy dostarcza koniecznych i wystarczających danych potrzebnych do jego interpretacji. Równorzędnym obok filmów przedmiotem zainteresowania stała się prasa z epoki, lokalne akta sądowe, plany zagospodarowania miast, umowy handlowe czy akta patentowe. Efektem badań jest między innymi niemal już dziś kanoniczna książka *The Classical Hollywood Cinema* Janet Staiger, Kristin Thompson i Davida Bordwella^[102]. Najbardziej wyczerpujące ujęcie teoretyczne rewizjonistycznej historii filmu prezentuje zaś chyba *Film History. Theory and Practice* Roberta Allena i Douglasa Gomery'ego^[103]. Rewizji poddano również początki kina^[104]. Badacze zwrócili uwagę, że na wczesne kino można patrzeć nie jako na formę prymitywną, ale – inaczej niż Burch, który widział wczesne kino jako antycypację kina eksperymentalnego – najbardziej zaawansowaną z dziewiętnastowiecznych form rozrywki, która spełniała wszystkie stawiane jej wymagania.

Rewizjoniści prowadzili drobiazgowo badania filmów z uwzględnieniem ich uwarunkowań demograficznych, ekonomicznych, przemysłowych i technologicznych oraz „intertekstów medialnych”: wodewilu i innych popularnych rozrywek, takich jak *penny arcades*, pokazy medyczne czy podróże Hale'a^[105] (nie absolutyzując związków filmu z literaturą i teatrem). Kluczowa okazała się znajomość pierwotnych wersji filmów. Najbardziej znanym przykładem jest chyba nowa interpretacja *Życia amerykańskiego strażaka* (*Life of an American Fireman*, reż. Edwin S. Porter, John S. Fleming, 1904, 130 m) dokonana przez Charlesa Mussera na podstawie znalezisk w archiwach. Dotarł on do zgłoszonej do opatentowania wersji filmu (wcześniej badacze opierali się na kopii przechowywanej w Museum of Modern Art w Nowym Jorku), dzięki czemu odkrył, że film oryginalnie posiadał zupełnie inną strukturę narracyjną, niż dotychczas sądzono. Pożar prezentowano najpierw z zewnątrz, a później od wewnątrz, a nie naprzemiennie jak w wersji przechowywanej w muzeum. Okazało się, że film gloryfikowany za prekursorskie zastosowanie montażu równoległego miał w istocie bardzo prostą konstrukcję, a dotychczas obowiązująca wersja historii filmu opierała się na fałszywych przesłankach^[106]. Zbadanie ówczesnych praktyk ekspozycyjnych i produkcyjnych, warunków projekcji i odbioru – akompaniamentu muzycznego, typów ekranów, a zwłaszcza roli antreprenera – rzuciło nowe światło na ocenę wczesnego kina. Musser doszedł między innymi do wniosku, że prezentera należałoby traktować raczej jako pełnoprawnego „autora” ze względu na jego swobodę w składaniu programu z filmów jednoujęciowych (montażu) i kontroli nad tym, co nazwalibyśmy dziś postprodukcją^[107]. Coraz więcej uwagi zwraca się na kulturowe, ekonomiczne, społeczne, etniczne

i genderowe uwarunkowania tworzenia i oglądania filmów we wczesnym okresie kinematografii^[108]. Nie sposób w tym krótkim opracowaniu zarysować wszystkich dyskusji i obszarów badawczych nowej historiografii. Porzucając typologię Bordwella, skupię się tutaj na czterech zagadnieniach: koncepcji kina atrakcji, tezie o nowoczesności, badaniach filmów niefikcyjnych i badaniach widowni.

Nowe obszary i perspektywy

Kino atrakcji

Jako ramę integrującą szereg badań mikrohistorycznych i szczegółowych analiz najczęściej przyjmuje się koncepcję „kina atrakcji”. Termin ten został upowszechniony przez Toma Gunninga dla charakterystyki kina sprzed około 1906 roku^[109]. Model ten, nawiązujący do „montażu atrakcji” Siergieja Eisensteina, zwraca uwagę na kluczową cechę odróżniającą wczesne kino od „kina fabularnej integralności” (*cinema of narrative integration*)^[110]. Właściwe temu pierwszemu krótkie nienarracyjne porcje przyjemności wizualnych, niezwykłych widoków, gagów, trików i tym podobnych scenek, mają charakter ekshibicjonistyczny – „cehuje je fizyczność rodem z teatru sensacji Grand Guignol”^[111]. W swoich początkach film był jednym, nienajważniejszym, z „numerów” składających się na pokaz rozrywkowy. Taki kontekst instytucjonalny wpłynął na właściwości wczesnych filmów: podkreślanie aktu demonstrowania (a nie opowiadania); obecność elementów zaskoczenia i szoku doświadczanych przez widownię (a nie przyjemności z obserwowania rozwoju fabuły); angażowanie widza podczas produkcji znaczenia (a nie jego kontemplacyjny odbiór), chociażby poprzez spoglądanie postaci w kamerę. Do kategorii kina atrakcji odwołuję się w kolejnych rozdziałach^[112].

Teza o nowoczesności

Gunning jest jednym z najbardziej znanych zwolenników badania kina w kontekście przemian społeczno-kulturowych zwanych nowoczesnością. Od końca lat osiemdziesiątych akademicy zainspirowani pismami Siegfrieda Kracauera i Waltera Benjamina zaczęli rozwijać ich intuicje i obserwacje dotyczące związków kina i nowoczesności. Badacze ci – można tu wskazać również Anne Friedberg, Leo Charneya, Miriam Hansen, Vanesę

Schwartz, Lauren Rabinovitz i Bena Singera – zaczęli się zastanawiać nad powiązaniem wczesnego kina i sensorycznego środowiska nowoczesnego miasta z późnowiedziętnastowiecznymi wynalazkami związanymi ze zmianą sposobów doświadczania czasu i przestrzeni (na przykład podczas podróży pociągiem), a także z innymi elementami kultury wizualnej zaawansowanego kapitalizmu (domami towarowymi, muzeami, reklamami ulicznymi)^[113]. Ta perspektywa badawcza jest dobitnym przykładem dokonującego się zwrotu kulturowego w badaniach nad filmem.

Niejako modelowym – zarówno ze względu na kompleksowość ujęcia nowych perspektyw, jak i przez dbałość o staranne empiryczne motywowanie tez – przykładem nowej historiografii jest monumentalna książka Richarda Abla *Ciné Goes to Town. French cinema 1896-1914*^[114]. Abel scharakteryzował francuski przemysł filmowy, demonstrując jego wiodący wpływ na rozwój wczesnego kina i znaczenie jako jednego z najważniejszych przemysłów kultury. Ukazał francuskie kino w kontekście imperializmu ekonomicznego państwa i specyficznej sytuacji społecznej i politycznej panującej we Francji doby III Republiki, a zwłaszcza roli kultury masowej w kształtowaniu się tożsamości narodowej. Scharakteryzował przejście od kina atrakcji do kina narracyjnego, uwzględniając czynniki prawne, ekonomiczne, polityczne i ideologiczne. Unikając prostego determinizmu, zanalizował złożoną sieć powiązań pomiędzy sferą produkcji, dystrybucji i wyświetlania filmów, oferując drobiazgowy opis zarówno przemiany architektury kin, jak i estetyki filmów.

Podjęcie właściwe badaczom poszukującym związków kina i nowoczesności spotyka się z krytyką bardziej tradycyjnie nastawionych filmoznawców, zaniepokojonych częstym, jak twierdzą, brakiem zakorzenienia w empirii i nadmiernymi uogólnieniami dokonywanymi przez tych badaczy. David Bordwell uważa zwolenników „tezy o nowoczesności” (*modernity thesis*^[115]), jak etykietuje tę perspektywę, za zakamuflowanych przedstawicieli krytykowanej przez niego Wielkiej Teorii Wszystkiego (*SLAB Theory*) spod znaku marksizmu i psychoanalizy. Ich działania nazywa „pół-zwrotem historycznym” (*Historical Half-Turn*), z dużą dozą złośliwości pisząc:

Wielu niedawnych autorów, którzy teraz chlubią się swoim zatonięciem w archiwach, uczyło się na pamięć Wielkiej Syntagmatyki i próbowało zrozumieć, o co chodzi w fazie lustra, w czasach gdy Balio i Gomery [rewizjonistyczni historycy filmu – Ł.B.] przewijali mikrofilmy i przerzucali strona po stronie zakurzone papiery^[116].

„Moderniści” z kolei zarzucają Bordwellowi upraszczające podejście do skomplikowanych kwestii filozoficznych. Polemiki związane z zasadnością szerokich uogólnień teoretyczno-filmowych i teoretyczno-kulturowych w odniesieniu do wczesnego kina trwają i ich zrelacjonowanie wykracza poza możliwości tego opracowania^[117].

Filmy niefikcjonalne

Kolejnym nowym obszarem, który chciałbym pokrótce omówić, jest wczesny film niefikcjonalny, który długo pozostawał poza zainteresowaniem nie tylko historyków dokumentu, ale również badaczy wczesnego kina. Niemal kanoniczne dziś prace *Documentary: A History of the Non-fiction Film* Erika Barnouwa z 1974 roku^[118] oraz *Non Fiction Film. A Critical History* Richarda M. Barsama z 1973 roku^[119] – obie kilkakrotnie wznawiane – początek historii dokumentu lokują w twórczości Roberta Flaherty’ego. Z kilkudziesięciu lat historii kinematografii poprzedzających aktywność tego reżysera autorzy interesują się – jako „prehistorią dokumentu” – głównie filmami z wytwórni braci Lumière oraz (Barsam) kronikami wojennymi, mimo że twórczość niefabularna długo przeważała w produkcji kinematograficznej. Kino niefabularne wykluczono jednak podwójnie, bo również w gronie badaczy wczesnego kina. Pozostawało ono chociażby poza zainteresowaniem uczestników konferencji w Brighton, którzy skupili się na dziełach fabularnych. Jeszcze w 1995 roku oraz na kolejnych konferencjach Domitor w programie filmowym prawie nie było produkcji niefabularnych. Jak przekonuje Stephen Bottomore, głównym archiwistycznym powodem takiego stanu rzeczy był utrudniony dostęp do filmów niefikcjonalnych oraz olbrzymie trudności z identyfikacją poszczególnych realizacji, gdyż powstawały one w niewielkiej liczbie kopii i nie reklamowano ich szeroko w prasie^[120]. Jednak jako główny teoretyczny powód takiego braku zainteresowania Bottomore wymienia dominujące wśród większości badaczy przekonanie o artystycznej i autonomicznej naturze filmu w ogóle, czyli właśnie widmo X Muzy. „Twierdzą – pisze Bottomore – że model ten zdominował większość dyskusji i pism na temat filmu niefikcjonalnego aż do dzisiaj. Zakładał on, że jeśli film dokumentalny nie jest sztuką, to jest niczym, a tym samym, że żadne prawdziwe dokumenty nie powstały przed 1920 rokiem”^[121]. Jeden z pierwszych teoretyków gatunku, Paul Rotha, za pionierskie dokumenty uznawał *Nanooka z Północy* (*Nanook of the North*, 1922, 79 min.) Roberta Flaherty’ego, eksperymenty Dżigi Wiertowa, film *Berlin. Symfonia Wielkiego Miasta* Waltera Ruttmanna (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927, 74 min.) czy *Poławiaczy śledzi* Johna Griersona (*Drifters*, 1929, 49 min.). W podobnym kierunku

podążały wszystkie ważne publikacje dotyczące historii filmu dokumentalnego, koncentrujące się jedynie na najsłynniejszych tytułach tworzonych przez wybitnych „autorów”^[122]. Trawelogi, filmy przemysłowe, reklamy, filmy naukowe czy aktualności nie były uznawane za „prawdziwe” dokumenty, ponieważ nie posiadały personalnego odcisku twórcy, stanowiącego przesłankę Griersonowskiej „twórczej interpretacji rzeczywistości”. Wykluczony przez wersję standardową i późniejsze paradygmaty badawcze wczesny film niefikcyjny stanowił białą plamę historiografii aż do połowy lat dziewięćdziesiątych. Niemniej – jak przekonuje Bottomore – ów wywodzący się z modernizmu paradygmat wysokoartystyczny jest nadal częstym sposobem pisania o ruchomym obrazie, a badacze i – zwłaszcza – krytycy koncentrują się na tych wytworach, które uznać można za sztukę^[123].

Jak argumentuje ten sam badacz, krytykowany pogląd wpływał również na sposób prezentacji wczesnych filmów na festiwalach i warsztatach, które chciały zmienić ten stan rzeczy. Przede wszystkim błędem było grupowanie filmów w bloki tematyczne na podstawie podobieństw stylistycznych, co przeczyło sposobowi układania programów kinowych w epoce. Ponadto zakładano, że do ich zrozumienia nie potrzeba żadnych dodatkowych informacji. „[...] jeśli filmy są postrzegane jako dzieła sztuki, może się wydawać, że posiadają one immanentną wartość estetyczną, odrębną od kontekstu ich powstania, i że można je badać jako ciąg obrazów bez żadnej historii”^[124]. Tymczasem, jak przekonuje Bottomore, wartość wczesnych filmów niefikcyjnych nie leży w ich stylistyce, ale raczej w zawartości informacyjnej. Wymaga to jednak zupełnie innych metod badawczych, gdyż zawiodą tu tradycyjne sposoby analizy.

Filmy niefikcyjne od około 1903–1905 roku^[125], czyli od czasu, kiedy produkcja fabularna zdominowała kinematografię, nie uległy prawie żadnej ewolucji stylistycznej ani warsztatowej. Inaczej niż w przypadku filmów fabularnych z tego okresu, w których śledzić możemy zmiany w montażu, technikach oświetlenia, grze aktorskiej itd., materiały *non-fiction* praktycznie nie ewoluowały, co wiązało się między innymi z ich postępującą marginalizacją w programach filmowych, gdzie funkcjonowały jako dodatek (nadprogram) do filmów fabularnych. Ów brak przemian stylistycznych zmusił badaczy zajmujących się estetyką formy filmowej do wypracowania nowych kategorii opisu, takich jak „estetyka widoku” zaproponowana przez Toma Gunninga^[126]. Wczesną produkcję niefikcyjną opisuje się również z perspektywy krytycznokulturowej i politycznej z zastosowaniem między innymi teorii feministycznych czy postkolonialnych. Za przykład tej ostatniej perspektywy można uznać teksty Alison Griffiths, która analizuje

wykorzystanie filmowych reprezentacji obszarów kolonialnych w dyskursie politycznym i naukowym^[127].

Szczególnym przypadkiem są tu badania nad filmami lokalnymi^[128]. Ważnym impulsem, który zwrócił uwagę badaczy na rolę zaniedbywanych dotąd filmów niefikcyjnych we wczesnej produkcji filmowej, było odnalezienie w 1994 roku w Wielkiej Brytanii archiwum Mitchella i Kenyona. W trakcie porządkowania piwnicy pod sklepem z artykułami fotograficznymi w starym przemysłowym mieście Blackburn odkryto 830 puszek z nitrocelulozowymi negatywami filmowymi w zabezpieczonych pojemnikach^[129]. Odkrycie to zwiększyło liczbę filmów z lat 1900–1913 znajdujących się w zbiorach National Film and Television Archive o 20 procent. W celu opracowania znaleziska zorganizowano szeroko zakrojony projekt badawczy koordynowany przez British Film Institute, polegający na odrestaurowaniu i krytycznym opisie materiałów^[130]. Konieczne okazało się stworzenie nowych pojęć do opisu poetyki wczesnych filmów niefikcyjnych. Pracownicy spółki Sagara Mitchella i Jamesa Kenyona w latach 1897–1922 przemierzali hrabstwa Lancashire i West Yorkshire, dokonując rejestracji filmowych lokalnych wydarzeń z przeznaczeniem do wyświetlania na objazdowych jarmarkach. Filmowali robotników opuszczających fabryki, kibiców i graczy podczas imprez sportowych, uczestników świąt kalendarzowych religijnych, wojskowych, rozrywkowych pochodów, demonstracji i innych zgromadzeń. Dzięki temu materiały te mogą dziś służyć do badania autoprezentacji przedstawicieli różnych grup społecznych przez analizę sposobu chodzenia, gestyki, mimiki, zachowań tłumu opuszczającego fabryki, ludzi wypełniających ulice, przechadzających się po promenadzie czy oglądających mecze^[131]. Pokazało to znaczenie przekazów wizualnych również dla badaczy z obszaru historii społecznej czy socjologii historycznej^[132].

Badania widowni

Przejawem fuzji historii społecznej i filmoznawstwa są też badania publiczności kinowej. Jak twierdzi Donald Crafton, dociekania na temat struktury, funkcji i zachowań publiczności oglądającej wczesne filmy zaowocowały jednymi z najżywszych i najbardziej produktywnych dyskusji w filmoznawstwie^[133]. Jak wyglądała etniczna i klasowa struktura publiczności kinowej? Kto chodził do kina w najwcześniejszym okresie i jakie pełniło ono funkcje? To jedne z najczęściej dyskutowanych i najtrudniejszych do uchwycenia kwestii.

Historiografia filmowa długo zakładała, że wczesna widownia kinowa w USA składała się przede wszystkim z robotników i imigrantów. Głównym punktem odniesienia w tych dyskusjach była tak zwana teza o uburżuazyjnienu (*bourgeoisification thesis*) sformułowana w latach siedemdziesiątych w USA. Głosi ona, że rozwój kina polegał na przejściu od rozrywki dla klas pracujących do formy popularnej wśród klasy średniej. Zgodnie z tym ujęciem modelowym przykładem dla historii kina były małe robotniczo-imigranckie kina na Manhattanie zwane nickelodeonami, powstające między 1905 a 1910 rokiem, w których imigranci uczyli się *American way of life*. Po tym, jak nowinka techniczna „opatrzyła się”, producenci i dystrybutorzy podjęli próbę ściągnięcia bardziej wyrafinowanej publiczności, co wiązało się z wprowadzeniem nowego formatu programu kinowego (dłuższe metraże, kino fabularne, tematy zaczerpnięte z kultury wysokiej), który utożsamiany jest z filmami Davida W. Griffitha. Pogląd ten został poddany gruntownej rewizji. Zwracano między innymi uwagę, że wniosek o uburżuazyjnienu został sformułowany na podstawie obserwacji publiczności jedynie w Nowym Jorku i Chicago, a przypisuje mu się prawdziwość dla całych Stanów Zjednoczonych. Inaczej przecież wyglądała sytuacja w wielkich miastach, inaczej na wsi. Nawet w samym Nowym Jorku można wskazać różnice pomiędzy wspólnotami imigrantów żydowskich i włoskich. To swoiste „wynalezienie etniczności” dostarcza, jak zauważa Judith Thissen, świeżej strategii badawczej rzucającej nowe światło na to, czym dla imigrantów w Nowym Jorku na przełomie XIX i XX wieku było chodzenie do kina. Perspektywa ta:

pozwała na uwzględnienie wewnętrznej dynamiki lokalnego przemysłu rozrywkowego w odniesieniu do zmieniających się realiów w społecznościach imigranckich i wśród „prawowitych Amerykanów” (*American mainstream*) i zadać bardziej precyzyjne pytania o to, co sami imigranci rozumieli jako amerykańską rozrywkę. Innymi słowy, ta strategia badawcza wiąże się z zainteresowaniem dwoma zagadnieniami: 1) wpływem praktyk etnicznych na doświadczenie chodzenia do kina konkretnych grup imigranckich 2) na sposoby, w jakie chodzenie do kina wspomagało procesy wytworzenia tożsamości etnicznej (*ethnicization*) tych imigrantów^[134].

Przykładowo, analizy wzorów chodzenia do kina wśród żydowskiej publiczności Lower East Side, dokonane przez Judith Thissen, i włoskiej Małej Italii, przeprowadzone przez Giorgia Bertelliniego, ujawniły złożoną rolę kina w praktykach kulturowych imigrantów. Zaobserwowano, że Włosi dużo mniej chętnie chodzili do kina niż żydowscy imigranci z Europy Wschodniej, odkryto też, że filmy pełniły równie istotną rolę w podtrzymywaniu

odrębności etnicznej przybyszów, jak i w ich akulturacji^[135]. Ożywioną debatę wywołała również książka Bena Singera *Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors*^[136]. Singer powrócił do dyskusji na temat nickelodeonów, twierdząc, że rola klasy średniej przed 1910 rokiem została wyolbrzymiona i faktycznie publiczność imigrancka i proletariacka dominowała wśród klientów kin (a żydowscy przedsiębiorcy dominowali wśród właścicieli kin). Ogólnie wskutek tych poszukiwań zaczęto skłaniać się ku pogładowi, że kino nie było początkowo rozrywką właściwą wyłącznie środowiskom imigrancko-robotniczym, a zmiany szły raczej w stronę szerszej i bardziej zróżnicowanej społeczności, a nie w kierunku zmian grup odbiorczych. Czy właściciele pierwszych kin kierowali się do klas niższych, czy od początku starali się przyciągnąć ludzi bardziej zamożnych, nadal pozostaje istotnym zagadnieniem.

Podsumowanie: historia na nowo

Wczesne kino stanowiło istotny poligon doświadczalny dla zwrotu kulturowego i historycznego w filmoznawstwie. Toczące się w ostatnich dekadach dyskusje i prowadzone badania na tyle zmieniły perspektywę badawczą, że zaczęło się mówić wręcz o Nowej Historii Filmu. Charles Musser wymienia pięć wyzwań stojących przed nową historiografią: 1) dotarcie do najbardziej pierwotnych wersji tekstów filmowych, 2) usytuowanie ich na tle innych wytworów kultury, które często odwoływały się do tych samych tematów i konwencji narracyjnych, 3) usytuowanie tekstów filmowych na tle trybów produkcji, dystrybucji, recepcji, 4) metarefleksja nad naturą narracji historyczno-filmowej, a zwłaszcza uwzględnienie aspektu intermedialnego – np. pokazów latarni magicznej czy teatru popularnego, 5) rozpatrywanie filmów w odniesieniu do kontekstu społecznego oraz uwzględnianie aspektów ideologicznych^[137]. Richard Maltby z kolei postuluje, aby wyjść poza historię samych filmów i w ramach Nowej Historii Kina zgłębiać problemy istotne również dla historii społecznej i socjologii historycznej^[138].

Badania nad wczesnym kinem prowadzone z nowej perspektywy uzyskały dziś swoją instytucjonalną legitymizację. Powstają zakłady i katedry zajmujące się tą tematyką, ukazują się liczne periodyki naukowe, organizuje się przeglądy filmowe i konferencje. Podjęto również próby systematyzacji i popularyzacji wiedzy o tym okresie, pisząc podręczniki^[139] i encyklopedie^[140]. Wczesne filmy i ich kontekst przestały być marginalnym obszarem zainteresowania filmoznawstwa, stając się pełnoprawną gałęzią posiadającą swój przedmiot i właściwe sobie metody. Znajomość faktów i dyskusji

związanych z wczesnym kinem ma jednak znaczenie dla refleksji filmoznawczej w ogóle. Bez tych kontekstów przemiany w historiografii filmowej, sposobach prowadzenia badań historycznych i teorii stylu filmowego stają się mniej zrozumiałe. W tym sensie refleksja nad wczesnym kinem jest refleksją nad kinem jako takim.

[82] John L. Fell (red.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Los Angeles 1993.>

[83] Thomas Elsaesser (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute Publishing, London 1990.. Od tego czasu wiele się wydarzyło

[84] David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997.

[85] 4 Robert Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, McGraw-Hill, New York 1985, s. 110.

[86] Zob. David Bordwell, *On the History...*, s. 13–27.

[87] Tamże, s. 27.

[88] Robert Brassilach, Maurice Bardèche, *Histoire du cinéma*, Editions André Martel, Paris 1948 (i inne wydania).

[89] Tamże, s. 39.

[90] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 1–6, Denoël, Paris 1973–1975.

[91] Por. Tomasz Majewski, *Historia kina po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2.

[92] Na temat kodyfikacji i upowszechniania korpusu filmów składających się na „wersję podstawową” zob. David Bordwell, *On the History...*, s. 21–27.

[93] André Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

[94] Zob. tamże, rozdz. *Against the Seventh Art: André Bazin and the Dialectical Program*, s. 46–82. Por. Donato Totaro, *André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context*, „Offscreen” July 2003, www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.htm> (30.04.2013).

[95] Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego*, z ang. przeł. A. Piskorz i A. Gwóźdź, [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być*, Universitas, Kraków 2001, s. 455.

[96] Tamże, s. 459. Nie znaczy to jednak, jak twierdzi Comolli, że głębia ostrości i związany z nią sposób odwzorowania jest neutralny. „Głębia ostrości stanowi nie tylko znak podporządkowania owym kodom reprezentacji oraz historiom i ideologiom [związanym z klasyczną perspektywą – Ł.B.], które z konieczności je określają i nimi

kierują, lecz w sposób ogólny sygnalizuje, że kino samo generuje aparat ideologiczny poprzez owe kody i systemy reprezentacji [...]”. Tamże, s. 457.

[97] Noël Burch, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley 1990, s. 2.

[98] Więcej na temat IMR zob. Bordwell, *On the History...*, s. 95-102.

[99] Zob. Noël Burch, *A Primitive Mode of Representation*, [w:] Thomas Elsaesser (red.), *Early Cinema: Space...*, Por. tegoż, *Life To Those Shadows*.

[100] Zob. Barry Salt, *Film Form 1900-1906*, [w:] Thomas Elsaesser (red.), *Early Cinema. Space...* oraz tegoż, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 1–3, przeł. A. Helman, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.

[101] Zob. Simon Popple, Joe Kember, *Early Cinema. From the Factory Gate to Dream Factory*, Wallflower Press, London 2004, s. 32–33.

[102] David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

[103] Robert Allen, Douglas Gomery, *Film History...*

[104] Sprawozdanie z działalności rewizjonistów wczesnej historii filmu podaje Bordwell w *On the History of Film Style* w rozdziale *Piecmeal History*. Zob. też wstęp Thomasa Elsaessera, *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology*, [w:] tegoż, *Early Cinema: Space...*; rozdz. *Approaches to Early Cinema*, [w:] Simon Popple, Joe Kember, *Early Cinema: From Factory Gate...* W języku polskim dostępny jest artykuł Donalda Craftona omawiający założenia i problematykę rewizjonizmu, zwłaszcza stanowiska badawcze Burcha, Mussera, Gunninga, Gaudreaulta i Abła. Zob. tegoż, *1895-1905: Problemy wczesnego kina*, przeł. P. Sitarski, [w:] Jan Rek, Elżbieta Ostrowska (red.), *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998; Thomas Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68

[105] Zob. Raymond Fielding, *Hale's tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*, [w:] John L. Fell (red.), *Film before Griffith*, University of California Press, Berkeley 1983.

[106] Zob. David Bordwell, *On the History...*, s. 129. Por. Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991.

[107] Musser zakwestionował również typologię trybów produkcji filmowej zaproponowaną przez Janet Staiger w *The Classical Hollywood Cinema*. Dowodzi, że nie

dominował wówczas operator (*cameraman system of production* według Staiger), lecz model oparty na współpracy wielu osób. Zob. Charles Musser, *Pre-Classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production*, [w:] Richard Abel (red.), *Silent Film*, Athlone, London 1996. Por. Simon Popple, Joe Kember, *Early Cinema from Factory Gate...*, s. 42–44.

[108] Zob. np. Lauryn Rabinovitz, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-century Chicago*, Rutgers University Press, Fredericksburg 1998 czy Gregg Bachman, Thomas J. Slater (red.), *American Silent Film. Discovering Marginalized Voices*, Southern Illinois University Press, Carbondale – Edwardsville 1997; Miriam B. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1994.

[109] Zob. Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Cinema. Its Spectator and the Avant-Garde, Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film; 'Primitive' Cinema: A Frame-up? or the Trick's on Us*, [w:] Thomas Elsaesser (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative...* oraz *'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of The Cinema of Attractions*, [w:] Richard Abel, *Silent Film...* Por. Tom Gunning, *Cinema of Attractions*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London – New York 2004; Wanda Strauven, *Introduction to an Attractive Concept*, [w:] tejże (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007. Por. André Gaudreault, *Teatralność narracyjność i trickowość. Oceniając kino Georges'a Mélièsa*, [w:] Małgorzata Hendrykowska (red.), *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*, Wydawnictwo Ars Nova. Poznań 1995.

[110] Zob. przypis nr 72 w: Tomasz Majewski, *Modernizmy i ich losy*, [w:] tegoż (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 43–44.

[111] Donald Crafton, *1895-1905: Problemy...*, s. 23.

[112] Warto też odnotować popularność kategorii „atrakcji” w opisach filmów współczesnych jako sposobu uchwycenia odejścia kina od wyznaczników klasycznego kina Hollywood, dominacji spektaklu nad narracją.

[113] Zob. Leo Charney, Vanessa Schwarz (red.), *Cinema and the Intervention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley 1995; Murray Pomerance (red.), *Cinema and Modernity*, Rutgers University Press, Fredericksburg 2006; Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York 2001; Lauryn Rabinovitz, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and*

American Modernity, Columbia University Press, New York 2012. Por. Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*

[114] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1998

[115] David Bordwell, *On the History...*, s. 139–149.

[116] David Bordwell, *Film and the Historical Return*, „DavidBordwell.net” www.davidbordwell.net (30.04.2013).

[117] Relację z debaty z uwzględnieniem argumentów obu stron zdaje Ben Singer w rozdz. *Making Sense of the Modernity Thesis*, [w:] tegoż, *Melodrama and Modernity...*

[118] Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York 1974.

[119] Richard M. Barsam, *Fiction Film. A Critical History*, E.P. Dutton & Co., New York 1973.

[120] Stephen Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film*, „Film History” 2001, vol. 13, nr 2.

[121] Tamże, s. 160.

[122] Zob. tamże, s. 160–161. Por. Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber, London 1936, s. 77.

[123] Potwierdza to na przykład artykuł Jadwigi Hučkovej *Nieme kino dokumentalne*, [w:] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Kino nieme*, t.1, Universitas, Kraków 2009. Okresowi sprzed twórczości Flaherty’ego autorka poświęca raptem trzy wstępne akapity.

[124] Stephen Bottomore, *Rediscovering...*, s. 166.

[125] Toczy się dyskusja na temat właściwej cezury.

[126] Zob. Tom Gunning, *Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the ‘View’ Aesthetic*, [w:] D. Hertogs, N. de Klerk (red.), *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997.

[127] Alison Griffiths, „Światu świat pokazujemy”: *wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie*, przeł. Ł. Biskupski, M. Pabiś, [w:] Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2012.

[128] Zob. Uli Jung, *Local Views: a Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2002, nr 3; Martin Loiperdinger, *The Audience Feels Rather at Home...”: Peter Marzen’s Localization of Film Exhibition in Trier*, [w:] Frank Kessler, Nanna Verhoeff (red.), *Networks of*

Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915, John Libbey Publishing, Chesham 2007.

[129] Na temat samego odkrycia zob. John K. Walton, *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.

[130] Zob. Vanessa Toulmin, Patrick Russel, Simon Popple (red.), *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, British Film Institute Publishing, London 2004.

[131] Zob. tamże.

[132] Zob. *The Lost World...*, część *The Films as Historical Evidence*

[133] Donald Crafton, hasło *Audiences: research issues and projects*, [w:] *EEC*, s. 60.

[134] Judith Thissen, *Moyshe Goes to The Movies: Jewish Immigrants, Popular Entertainment, and Ethnic Identity in New York City (1880-1914)*. PhD dissertation, Utrecht University, 2001, s. 15, maszynopis udostępniony przez autorkę.

[135] Judith Thissen, *Jewish Immigrant Audiences in New York City 1905-14*; tejże, *The Emergence of Cinema in Jewish New York. How the Movies Came to Rivington Street*, [w:] Corinna Müller, Harro Segeberg (red.), *Kinoöffentlichkeit. Entstehung, Etablierung, Differenzierung 1895–1920*, Schüren, Marburg 2008; Giorgio Bertellini, *Italian Imageries, Historical Feature Films, and the Fabrication of Italy's Spectators in Early 1900s New York*, [w:] M. Stokes, R. Maltby (red.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to Early Sound Era*, British Film Institute Publishing, London 1999.

[136] Ben Singer, *Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors*, [w:] Lee Grieveson, Peter Krämer (red.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge, London 2004.

[137] Charles Musser, *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, „Cinema Journal” 2004, vol. 44, nr 1, s. 102–107.

[138] Richard Maltby, *On the Prospect of Writing History from Below*, „Tijdschrift Voor Mediageschiedenis” 2006, nr 9(2).

[139] Np. Simon Popple, Joe Kember, *Early Cinema. From the Factory Gate...*

[140] Richard Abel (red.), *Encyclopaedia of Early Cinema...*

Rozdział 2

Kultura atrakcji. System rozrywkowy Łodzi końca XIX wieku

Opinia o mieście zajęтым wyłącznie „geszeftem” i pozbawionym życia kulturalnego stale powraca w korespondencjach z Łodzi do warszawskich pism końca XIX wieku^[141]. Za kulturę wysoką uznawano wówczas między innymi muzykę, teatr i malarstwo, to wzmianki na ich temat pojawiały się w sekcjach kulturalnych prasy i to im dedykowały swoją działalność stowarzyszenia – dramatyczne, śpiewacze, muzyczne czy popierania sztuk pięknych. Na przełomie wieków działał w Łodzi dom koncertowy przy ulicy Dzielnej i, zależnie od okresu, trzy-cztery teatry oferujące repertuar dramatyczny^[142]. Jednak, jak pisze Władysław Lech Karwacki, „jeden spektakl w niewielkiej sali teatru był w stanie pomieścić wszystkich potencjalnych miłośników dramatu czy komedii, a właściwie farsy i operetki, ponieważ ten rodzaj sztuki najbardziej przypadł do gustu mieszczańskiemu i burżuazyjnemu widzowi teatralnemu”^[143]. Chociaż przedstawiciele polskiej inteligencji dyskredytowali – co zrozumiałe – masową komercyjną rozrywkę i wypowiedzieli jej „wojnę milczenia”, rozwijała się ona zarówno w Łodzi, jak i w innych miastach dużo żywiej niż jakakolwiek forma kultury elitarnej. To właśnie masowa komercyjna rozrywka stanowiła jeden z głównych elementów miejskiego stylu życia, jedną z podstawowych – obok domów towarowych, tramwajów, restauracji czy kawiarni – atrakcji konsumpcyjnych w widowiskowej strukturze miasta. Liczne instytucje rozrywkowe z sukcesem prosperowały w Łodzi. Ich działanie opierało się na podobnej formule praktycznie we wszystkich nowoczesnych ośrodkach miejskich^[144].

Kultura masowa XIX wieku, w obszarze której lokowało się także kino, związana była z systemami rozrywkowymi przybierającymi formę rozbudowanych konglomeratów atrakcji, zwanych ogólnie „pokazami” lub „spektaklami”. Ówczesny show-biznes łączył w jednej, niesłychanie pojemnej formule „widowiska różnorodności” (czego ślad mamy w nazwach: *varieté*, *potpourri*) najrozmaitsze typy prezentacji: akrobatów, magików, wędrownie menażerie, teatry psów i małą, pokazy atletów, szopki mechaniczne, muzea

„medycznych fenomenów” i „gabinety osobliwości” – zwane czasami z odwołaniem do sztafazu naukowego „Muzeami Higieny i Anatomii”, a także pokazy zabawek optycznych i „demonstracje obrazów” – począwszy od latarni magicznej, stereoskopu, fotoplastykonu, na panoramie i kinematografie kończąc. Nadrzędną zasadą estetyczną przy tworzeniu tych pokazów było zorganizowanie różnorodnych numerów w „spektakl atrakcji”. Abstrahując od cyrkowej, przyrodniczej, technicznej, etnograficznej, sportowej czy artystycznej genezy, atrakcją mogło być wszystko, co nowe, osobliwe, monstrialne, zdumiewające, wszystko, co mogło przyciągnąć uwagę szerokiej publiczności. Atrakcję stanowiły zarówno występy „linochodów”, demonstracje „preparatów monstrów zakonserwowanych w słojach i woskowych odlewów chorobowo zmienionych narządów ciała”^[145], jak i pokazy „osobliwie grubej damy”^[146], kosmoram z widokami słynnych miast czy mały wyręczający publiczność na loterii fantowej.



Dziś i codziennie „Non plus ultra”, przedstawienia z nowym bogatym programem. Wielki pierwszorzędnny szotlandki. **cyrk i teatr mały**. Właściciel W. Salomon. Mieści się we własnym budynku przy rogu ul. Nowo-Cegielnianej i Lipowej. Otwarta codziennie od godz. 10 rano do godz. 10 wieczór. Niewidziana dotąd nowość i poraż 1 okazana w Łodzi walka zapasnicza z lwem, wykonana przez odważnego zapasnika H. M. Truszkowa. Występ znakomitego tresownika małych H. Willmana ze swymi tresowanymi małpami, codziennie od 6 do 8 i pół w. Występy słynnego zapasnika H. Woins. Występ znakomitych tresowników H. Salomona z tresowanymi słoniami, psami i ponny. Występ wszystkich artystów w nowym repertuarze. Ceny zwyczajne. O godz. 8 wieczorem karmienie zwierząt. Początek przedstawień o godzinie 2, 4, 6 i 8 i pół w. 123—4—2 Z poważaniem W. Salomon.

Il. 6. Reklama cyrku i teatru małego / „Rozwój” 25.01.1903

W tym rozdziale charakteryzuję łódzką kulturę atrakcji i spektaklu z końca XIX wieku tuż przed pojawieniem się kinematografu, szkicując swoistą mapę miasta atrakcji. Przyglądam się takim formatom i instytucjom rozrywki, jak zabawy i atrakcje jarmarczne, salony osobliwości, varietés i inne przybytki „podkasanej muzy”, cyrk, salony iluzji optycznych, panoramy itd. Takie tło pozwoli mi w następnym rozdziale pokazać, jak w istniejący system rozrywkowy Łodzi wpisał się wynalazek kinematografu, który, wykorzystując pokrewne tematy i konwencje narracyjne, kierował się do podobnych grup odbiorców.

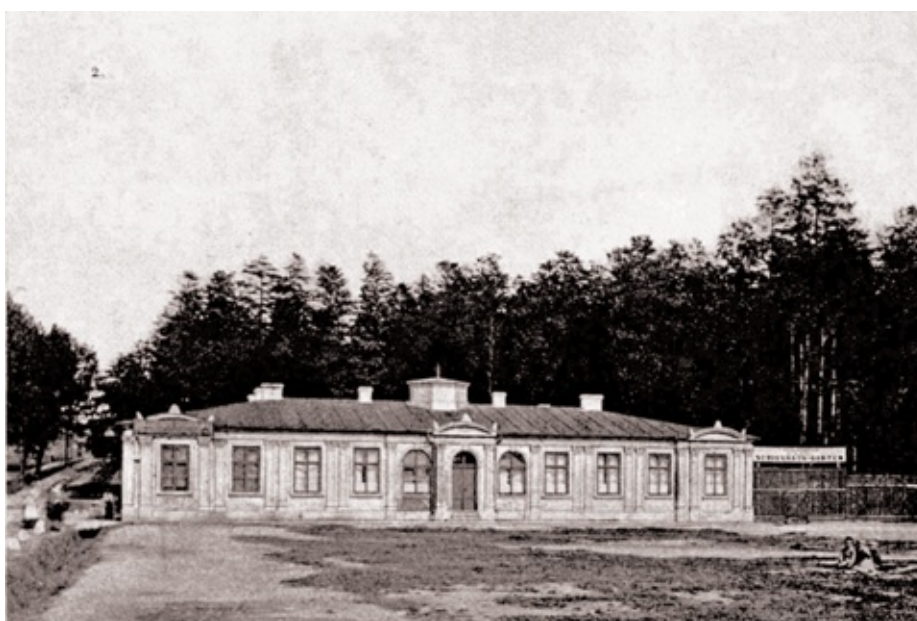
Zabawy ludowe, panoptika i kultura wizualna

Nowoczesna kultura popularna zazwyczaj była w Łodzi zachodnim importem. Wiele z popularnych miejskich rozrywek wywodziło się jeszcze z kultury pierwszych niemieckich osadników. Pierwszy opis nowoczesnej Łodzi autorstwa Oskara Flatta z 1853

roku jest też pierwszą relacją na temat kultury atrakcji. W umowie z zagranicznymi przybyszami Rząd Królestwa Polskiego – oprócz przywilejów osobistych i gospodarczych – zapewnił im wolność powołania Zgromadzenia Strzeleckiego, czyli Bractwa Kurkowego^[147]. Powstało ono w 1824 roku. Flatt pisze, że dwoma najważniejszymi wydarzeniami w ówczesnej Łodzi były bal noworoczny i zabawa strzelecka w Zielone Świątki^[148]. Główny punkt zielonoświątkowej imprezy stanowiło *Vogelschiesen* – strzelanie do ptaka zakończone galowym pochodem przez Piotrkowską i balem wyprawianym w ogrodzie Paradyz (o którym jeszcze wspomnę). Towarzyszyły im inne rozrywki jarmarczne:

[...] gdy więc ci z wysileniem o koronę strzelecką walczą, na placu tymczasem i w ogrodzie zgiełk, wrzawa jarmarczna, wesołość i zabawa – Na placu urządzone są igrzyska ludowe; ale oprócz owych karuzeli, huśtawek, młynów diabelskich i słupów z nęcącymi zdobyczami – widzieliśmy tu zabawy i współzawodnictwa nowego zupełnie rodzaju: nie tutejszo-krajowe, niemieckie to pomysły, wojeżyźnione tylko na naszą ziemię dla Łódzkich mieszkańców – Dookoła rozbite szałas z jarmarcznymi artykułami, a wszędzie ujrzyć tolerowane wyjątkowo: fortunę i ruletę^[149].

W Łodzi, podobnie jak w innych miastach, pokazy kuriozów i aparatów optycznych cieszyły się ogromną popularnością przez cały XIX wiek. Wędrowni hecarze, sztukmistrzowie czy właściciele panoptików rozstawiali swoje budy zwane „bałaganami” na placach publicznych albo podczas okolicznościowych imprez – jarmarków czy zabaw ludowych takich jak „Fajka”, czyli Zielonych Świątek urządzanych na Wodnym Rynku (pl. Zwycięstwa) i w sąsiadującym z nim parku Źródliśka zwanym „Kwelą”^[150]. Do celów rozrywkowych służyła część wschodnia południowej strony rynku, która należała do Towarzystwa Strzeleckiego. Tam organizowano zabawy z karuzelami, huśtawkami, strzelnicą, występami cyrków itd. Tradycyjnie przyjazd jarmarcznych atrakcji sygnalizowała czerwona flaga powiewająca nad prowizorycznymi budami i namiotami:



Il. 7. Budynek Bractwa Kurkowego przy Wodnym Rynku / *Vidy iz gorodov Lodzi, Zgierza i Pabianic - Ansichten aus den Städten Lodz, Zgierz und Pabianice*, Łódź 1889

Na dogodnym placu rozbijano budę, przed nią ustawiano pomost i można było rozpoczynać widowisko. Najpierw uderzano w bęben, któremu nieraz towarzyszyła trąba, aby zwrócić uwagę publiczności. Kiedy zgromadziło się już trochę gapiów, na pomost wstępował arlekin, który pociesznymi figlami i kociołkami ściągał ciekawskich. Kiedy krąg widzów był już odpowiedni, „wywoływacz” informował o szczegółach widowiska, a dyrektor przedsięwzięcia sprzedawał bilety a raczej zbierał „co łaska” do kapelusza: „Panowie i panie! Sztuki achrobatyczne, magiczne i fordamozy, mechaniczne aftomaty, chodźcie, korzystajcie z odpustu, podziwiajcie...”^[151].



Il. 8. Czerwona flaga na budzie „bałaganu” na Wodnym Rynku podczas Zielonych Świątek / Pocztówka, ok. 1900 r. Ze zbiorów prywatnych

Dobór atrakcji był ograniczony jedynie zdolnościami organizacyjnymi „dyrektora”. Zgromadzeni widzowie mogli podziwiać magików, którzy wyciągali królika z cylindra, atletów zrywających łańcuchy lub pięścią rozbijających kowadła, pudle jeżdżące na wózkach i grające na bębenkach, cyrki pcheł i teatry małe czy przenośne muzea anatomiczno-przyrodnicze bądź „historyczne narzędzi inkwizycyjnych i innych męczeńskich”^[152] oraz różnorodne zabawki optyczne. W jednej z odmian przenośnej panoramy znajdowały się iluzjonistyczne obrazy malarskie nawinięte na wałki umieszczone w skrzynce zaopatrzonej w wizjery. Widz, kręcąc pokrętłami, przesuwał sobie przed oczyma widoki dalekich krajów i ważnych wydarzeń. Jeden z antreprenierów pokazujący za parę kopiejek widoki z różnych stron świata tak się reklamował: „Szanowna publiczności [...] sprowadziłem już dużo nowości z Hamburga i Europy i mam teraz tyle ładnych i cudownych rzeczy, że każdy za niską opłatą może podziwiać wszystkie cuda tego marnego świata!”. Antreprenier podnosił chorągiewkę i kręcąc korba, objaśniał zmieniające się widoki:

Miasto Londyn nad Czarnym Morzem, stolica kraju Anglii, gdzie mieszka królowa Wiktoria i gdzie przyjeżdżają korabie z całą załogą.

Pomnik królowej Aleopatry (czytaj Kleopatry) w Afenach; ludzie czytają napisy na pomniku i obok pomnika: na wierzchu pomnika siedzi sowa i patrzy.

Algier na Kaukazie, wojsko stoi załogą.

Tu informator komentował dodatkowo, że tam był i niejedną krwawą kampanię przeżył i objaśniał dalej:

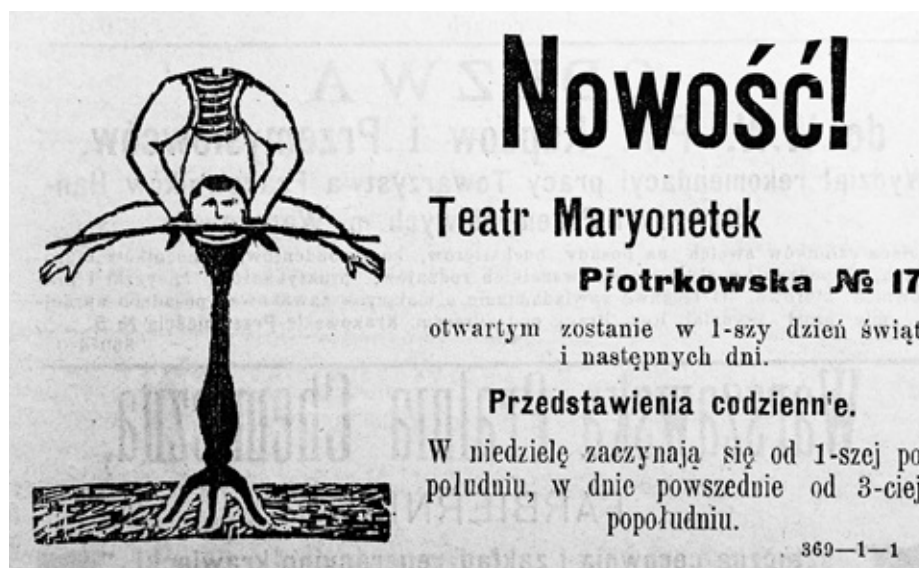
Pogrzeb strzelca. Zajęce ze świecą idą naprzód, zwierzęta trumnę niosą na ramionach.

Bitwa pod Strosburgiem, wojsko idzie na bagnety, trupy padają milionami, w kołokolniach dzwonią, a imperator francuski razem z panami ratuje się.

Kościół Notre-Dame w Paryżu, kołokolnie na wieżach, tak jak u nas w kościele... [tu nazwa lokalnego kościoła – Ł.B.]^[153].

Asortyment rozrywek podczas Zielonych Świątek nie ulegał zasadniczym zmianom. W 1885 roku felietonista „Dziennika Łódzkiego” odnotowywał „dwa tuziny katarynek ustawione na placu pod parkiem, rzędem o 20 kroków jedna od drugiej i grających chórem

rozmaite melodye”^[154]. Z trudem znosząc ich hałas, uciekł dopiero, jak pisał, przed trąbą dyrektora teatru marionetek do budy z panoramą.



Il. 9. Reklama teatru marionetek / „Rozwój” 16.03.1902

Ów dziennikarz przez szkła powiększające oglądał – nie omieszkując złośliwie skomentować błędów ortograficznych – „Powrut generała Ziółkowskiego z bitwy pod Cieciorą”^[155]. W 1901 roku sprawozdawca „Rozwoju” naliczy na Wodnym Rynku dwa teatry marionetek, strzelnicę, gimnastykę, budy dla akrobatów i magików, „teatr magiczny”, „teatr nowości”, cyrk akrobatów i cyrk konny, 12 karuzel i 34 huśtawki^[156]. Przedsiębiorcy ci w okresie pozaświątecznym krążyli po kraju, demonstrując swoją ofertę. Przyjrzyjmy się bliżej wachlarzowi atrakcji tam oferowanych.



Il. 10. Karuzele i huśtawki na Wodnym Rynku podczas Zielonych Świątek / Poczłówka, ok. 1900 r. Ze zbiorów prywatnych

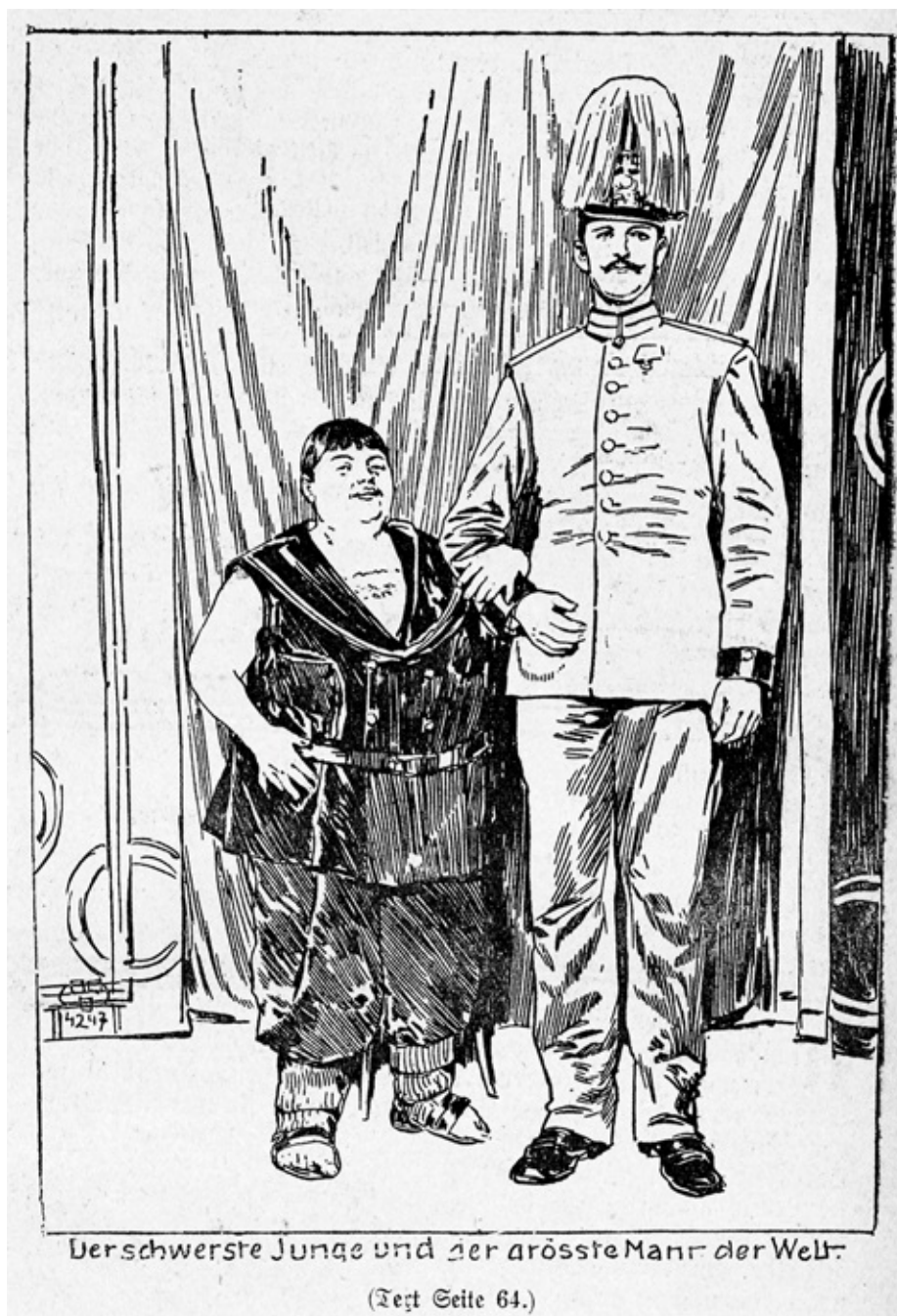
Długą tradycję w postaci jasełek i szopek z ruchomymi figurami wystawianymi

w kościołach miały świeckie pokazy z wykorzystywaniem lalek i marionetek. Były to między innymi szejne-katarynki, teatry mechaniczne czy gabinety figur woskowych. Już w końcu XVIII wieku w Warszawie pokazywano „Teatrum z 44 osób woskowych złożone”, w którym, jak głosił afisz, prezentowano „osoby tak kształtnie zrobione jakoby mówić miały [...]”. Można tam było obejrzeć, jak „Xiążę Leopold de Brunświg z swoim Regimentem Uniformnym był podczas wielkiej wody na rzece Odrze pod Frankfortem nieszczęśliwy i jako go czterech rybaków z rzeki wyratowano”^[157]. W innym teatrze na początku XIX wieku obiecywano widzom, że „Obaczy się jako pięć figur w maskary ubrane tańczą, a na hiszpańskich bębnach bębnią, a to wszystko bardzo ucieszne i foremnie”. W innej scenie: „Obaczy się jako jedna figura, połowa człowieka i konia przyjdzie, a ze lwem się będzie biła”. Można też było oglądać sceny historyczne, „jak Turcy z chrześcijany na okrętach do siebie z dział strzelają, a społem się biją”^[158].

Najbardziej rozpowszechnionym tego typu urządzeniem były szejne-katarynki (*schöne Katherine* lub *charmante Catherine*) obnoszone po wszelkiego rodzaju zgromadzeniach. W katarynce w takt muzyki na malutkiej scenie tańczyły drewniane lalki, chociaż czasem „poważniejszą przedstawiały scenę, np. historię Otella i Desdemony lub śmierć Napoleona”^[159]. Większe teatry figur mechanicznych zwano *Teatre pittoresque*. W 1891 roku do Łodzi zawitały przedstawienia teatrzyku „słynnych amerykańskich maryonetek” Mr. Willarda pokazywane w ogrodzie Bendorfa przy ul. Dzielnej^[160] i Teatru marionetek pani Schmidt, który dawał przedstawienia w Teatrze Sellina. Teatrzyk Pani Schmidt, wcześniej przez dwa miesiące pokazywany w Warszawie w Eldorado, prezentował między innymi *Don Juana* z udziałem dwustu mechanicznych aktorów. Do innych pokazywanych w Łodzi cudów techniki należał zagadkowy aparat mechaniczny przedstawiający „foksal [dworzec] w chwili przybycia i odejścia pociągu, ruch pasażerów starających się o bileta i zajętych bagażami oraz czynności urzędników kolejowych i telegrafistę przy aparacie funkcjonujących, także żandarmów, pilnujących porządku oraz konduktorów i dróżników dających gwizdki i sygnały”^[161].

Niektórzy antreprenerzy podróżowali, demonstrując kurioza, których funkcję pełniły zarówno zwierzęta, jak i ludzie o nienormalnej fizjonomii. Jeszcze w 1914 roku atrakcją był wędrowny zwierzyniec reklamujący się tak: „Spieszcie obejrzeć najrzadszy okaz zoologiczny Orang-Utanga, który pokazywany będzie jeszcze kilka dni tylko, został bowiem sprzedany do londyńskiego parku zoologicznego za 30 000 marek, jak również spieszcie oglądać i inne ciekawe zwierzęta”^[162]. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się dzieci-olbrzymy, rodziny liliputów, siostry syjamskie, grube i chude dziewice, kobiety

z brodą czy, jak w 1898 roku przy ul. Piotrkowskiej 100, „jedyni żywi w świecie znamienici tatuowani ludzie od głowy do nóg”^[163]. W 1900 roku przy ul. Piotrkowskiej 15 za niewielką opłatą (30 kopiejek, dzieci 20, żołnierze 5) można było oglądać „osobliwy wybryk natury”: żywego chłopca ośmioletniego o lwiej grzywie i najmniejszą rodzinę na całym świecie: markizę Luizę i markiza Volge z 15-letnim synem Paulem wzrostu 20 cali^[164]. Antreprenerzy opowiadali dzieje ich życia (często dostępne też w wersji drukowanej), przedstawiając medyczne „dowody” ich niezwykłości. Atrakcyjność takich pokazów „dziwolągów” opierała się, jak twierdzi Joe Kember, na tym, że widzowie *freak shows* utwierdzali się w swoim wyobrażeniu o normatywnej tożsamości i spełnianiu przez siebie jej kryteriów^[165]. Równie popularne były kuriozalne przedmioty.



Il. 11. Najgrubszy chłopiec i najwyższy człowiek świata / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1908, nr 8



Il. 12. Sidonia de Barcsy – kobieta z brodą i pułkownik Ricu - karzeł / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1903, nr 39

Dotychczas nie bywałe w Łodzi.

Wielki podziw w wieku dziewiętnastym

DZIECI OLBRZYMY,

Anna 5 lat wagi 170 f., Herman 7 lat wagi 178 f., Ida 9 lat 210 f.
 Dzieci te nie były widziane jeszcze w Łodzi i nie mają nic wspólnego z będadzami, a którymi profesorowie i doktorzy się interesowali.

Nowy-Rynek obok magistratu.

Widzieć można co dzień od 10 rano do 10 wieczór. Wejście: I miejsce 40 k., II miejsce 20 k., dzieci do lat 12 placą połowę. 3-1

Il. 13. Reklama pokazów dzieci-olbrzymów na Nowym Rynku / „Rozwój” 22.09.1899

NOWOŚĆ!!! Poraz pierwszy w tutejszem mieście **NOWOŚĆ!!!**
Proszę przyjść, zobaczyć i podziwiać!!!

Ulica Piotrkowska № 15

począwszy od dnia dzisiejszego codziennie od godziny 11 rana do 11-ej wieczór otwarta wystawa osobliwego wybrzku natury:

Żywego chłopca 8-letniego o lwiej grzywie.
ŻYWA!!! Najmniejsza rodzina na całym świecie. **ŻYWA!!!**

Markiza Luiza i Markiz Volge i syn ich PAUL 15-letni wzrostu 20 cali.
 Cena wejścia kop. 30 i 20, uczniowie i dzieci a także żołnierze 5 kop.

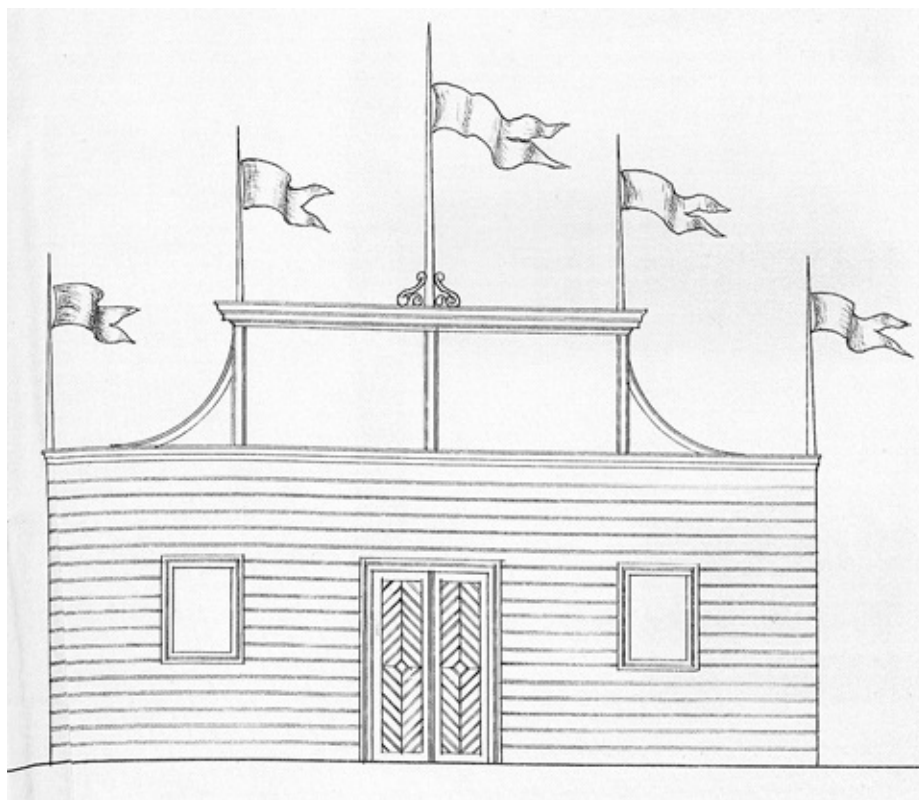
Il. 14. Reklama pokazów chłopca o lwiej grzywie oraz „najmniejszej rodziny na całym świecie” / „Rozwój” 26.10.1900

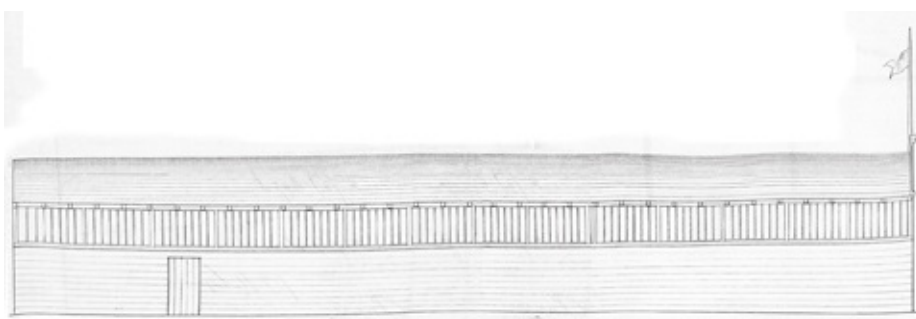
Figury mechaniczne, urządzenia optyczne i magiczne czy osobliwości anatomiczne spotykano również w panoptikach zwanych też muzeami. Większość z nich z własnymi budami przez cały rok wędrowała po zabawach i odpustach, wielkich i małych miastach, niektóre zatrzymywały się w jednym miejscu na dłużej, nawet na lata, nieliczne miały stałą siedzibę i podróżowały tylko okolicznościowo.

Budy jarmarczne z najróżnorodniejszymi panoramami, figurami woskowymi i menażeryami są bardzo rozpowszechnione w Niemczech. Te wędrujące dziwolągi niejednokrotnie nawiedzają nasz kraj i objeżdżają mniejsze miasteczka, ściągając haracz z żadnej, rozciekawionej publiczności, która myśli znaleźć jakieś nadzwyczajne lub nadprzyrodzone rzeczy i wychodzi

W muzeach osobliwości demonstrowano, pojedynczo lub w grupach, ruchome figury woskowe naturalnej wielkości, przedstawiające znane postaci historyczne i mitologiczne oraz spektakularne aktualne wydarzenia. Odtwarzały one dramatyczne momenty za pomocą dwu- i trójwymiarowych elementów scenografii i odpowiedniego oświetlenia. Kolekcję uzupełniały pokazy iluzji optycznych i automatów mechanicznych, a osobną strefę stanowił dział anatomiczny zawierający między innymi zmienione chorobowo organy i figury anatomiczne. Wstęp tam po uiszczeniu dodatkowej opłaty miały jedynie osoby dorosłe (w niektóre dni wyłącznie kobiety).

Jak wyglądało takie przedsiębiorstwo z zewnątrz, możemy się przekonać dzięki projektowi architektonicznemu muzeum-panoptikum Karola Stephana zachowanemu w Archiwum Państwowym w Łodzi. Była to rzeczywiście mało efektowna buda. Ten przedsiębiorca rozrywkowy, najprawdopodobniej Niemiec, przebywał w Łodzi latach 1896–1904^[167]. W różnych miejscach, między innymi na placu na rogu ul. Dzielnej (Narutowicza) i Wschodniej w pobliżu dworca Łódź Fabryczna stawiał drewniany, podłużny parterowy gmach swojego panoptikum. Nad prostą fasadą z pojedynczym dwuskrzydłowym wejściem i dwoma oknami górowała attyka z pięcioma chorągiewkami zwiastującymi „bałagan”^[168].





Il. 15. Buda panoptikum Stephana / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 6115

Kilkakrotnie przy ul. Przejazd (Tuwima) naprzeciwko toru cyklistów zatrzymywało się Muzeum Kreutzberga. Oprócz figur woskowych muzeum posiadało „panoramy, stereoskopy, duży wybór paryskich mechanicznych obrazów i automatów”^[169]. U Kreutzberga widzowie podziwiali naturalnej wielkości figury woskowe: *Odaliskę, piękność wschodnią, Dziewczynę porażoną piorunem, Cesarzową Austriacką Elżbietę i jej mordercę Luchenię, Bismarcka* oraz panoramy *Zatonięcie statku „La Bourgogne” przy czym utonęło 600 ludzi, Kapitan Dreyfus na wyspie dyabelskiej, Wojna amerykańsko-hiszpańska*^[170] czy *Głód i dżumę w Indyach*^[171]. Muzeum pokazywało też, jak anonsuje prasa, „cielę z głową podobną do ludzkiej i nogami psimi, psa z ośmiu nogami, koty z dwoma głowami, barana z jedną głową i dwoma twarzami”^[172]. Do pewnego czasu Muzeum reklamowało również „teatr wilków”, czyli popisy treserskie „dyrektora” Kreutzberga. Dziennikarz „Rozwoju”, pisząc prawdopodobnie właśnie o tym panoptikum, z pogardą stwierdzał, że znajduje się tam: „kilka ohydnych masek zbrodniarzy, źle odlanych z wosku, są figury mechaniczne, woskowe, oddychające lub przewracające oczy, są obrazy, na które patrzy się przez szkiełko powiększające, są wreszcie fotografie i trochę etnograficznych zbiorów”^[173]. W dziale etnograficznym znajdowały się narzędzia i broń zestawione chaotycznie, jak krytykował publicysta, bez naukowej systematyczności. Obrazy, takie jak *Ostatnie chwile posądzonego* czy sceny z *Wojny amerykańsko-hiszpańskiej* publicysta opisywał je jako „źle malowane, kiepskie w rysunku i ohydne w kolorze, ale przedstawiające sceny wstrząsające”. Osądzał, że malarz nie widział wojny ani morza, a statek w płomieniach i tonących na falach przedstawiał nieudolnie.

MUZEUM



Kreutzberga

ul. Przejazd vis-a-vis toru cyklistów,

Codziennie o godz. 11 rano do 10 wieczor otwarte.

Muzeum posiada zbiór figur woskowych naturalnej wielkości, przedstawiających znakomitości i wybitne osobistości.

NOWE. Dotychczas jeszcze w żadnym muzeum nie pokazywane.

Obraz duży, Wybuch w Tulonie i następnie scena „Po wybuchu”.

Najnowsze wypadki dziejowe:

Podróż cesarza Wilhelma na wschód (wjazd do Jerolimy i Betleemu), piękna Józefina.

Ciele z głową podobną do ludzkiej i nogami psiem, pies z ośmiu nogami, koty z dwoma głowami, baran z jedną głową i dwoma twarzami.

Panorama, stereoskopy. Duży wybór paryskich mechanicznych obrazów i automatów.

Wejście w dni powszednie 20 kop. W niedzielę 10 kop. Do oddziału anatomicznego 10 kop.

Il. 16. Reklama panoptikum Kreutzberga / „Rozwój” 21.05.1889

Prasa różniła się jednak w opiniach. Ekspozycja petersburskiego muzeum-panoptikum Bozwy gościła w Łodzi co najmniej dwukrotnie: w 1889 i 1891 roku. Podczas pierwszej wizyty ogłoszenie prasowe zachwalało jako gwóźdź programu „piękną Galateę – marmurowy biust ożywiający się w oczach widzów”. Dwa lata później czytelników zachęcano „Amfitrytą, czyli żywą kobietą latającą w powietrzu” i – pozbawionym już mitologicznego sztafażu – popiersiem kobiety rozmawiającej z publicznością, czyli popularnymi wówczas elektrycznymi dziewczycami i telefonicznymi biustami. Reklama podkreślała również, że muzeum posiada wielką liczbę nowości wynalezionych przez profesora Voisena^[174], które cieszyły się wielką popularnością na Wystawie Światowej w Paryżu (1889), pokazywanych naprzemiennie co dwa tygodnie. Szczegółowe opisy odwiedzający mogli znaleźć w rozdawanych przy wejściu katalogach po polsku, rosyjsku, niemiecku i, jak zanotował jeden z dziennikarzy, „hebrajsku”^[175]. Wewnątrz zwrócił on uwagę na woskową figurę amora, Helenę Ateńską, która „mocno przypomina «rąbnięte» przez nas szansonistki niemieckie, ale nic a nic powabną córę Grecyi”, Kleopatę „co sekund parę kąsana przez zjadliwą żmiję” – „damę co się we lwie kochała [...] jak objaśnił mnie muzealny cycerone” oraz „tortury hiszpańskie i ‘pana’ Torquemadę, który z lubością obraca głowę na tę i ową stronę, aby się dziełu swemu przypatrzeć”^[176]. Więcej entuzjazmu miał inny dziennikarz tej samej gazety, który nieco wcześniej odwiedził przybytek Bozwy w jego warszawskiej siedzibie. Relacja jest na tyle unikalna, że warto przytoczyć ją w całości, aby uzyskać wgląd w doświadczenie wizyty w podobnym miejscu.

Dziesięć salonów – jeden z największych apartamentów w Warszawie, ledwie pomieścić mogą okazy muzealne. Woskowe figury, naturalnej wielkości są do tego stopnia efektowne i w wykonaniu złudzające, iż w pierwszej chwili byłem pewny, że widzę Esterę, Kleopatę, Puszkina, Gambettę i innych, cieszących się najlepszym zdrowiem. Podziwiając uroczą bachantkę, marzącą na jawie, przeniosłem się i ja w tę krainę, gdy naraz zbudzony zostałem koncertem, który wyprawilo mi całe towarzystwo – liliputów woskowych i grona mechanicznych ptaków. Kto tego nie widział i nie słyszał – ten pojęcia mieć nie może, co to jest, zapomina się bowiem, iż się jest nie w lesie, lecz w Muzeum. Dużo tu podobnych okazów, a jeszcze liczniejszy dział historyczno-etnograficzny: tu widzi się plastycznie to, czego uczymy się opisowo w książkach. Oddział anatomiczny mieszczący się w osobnych salonach, zawiera okazy godne niemniejszego podziwu. Niema tu takiego nagromadzenia drobiazgów, jak zwykle w Muzeach bywa, lecz za to odpowiedni dobór rzeczy zajmujących i pouczających. O wieczornej porze odbywają się przedstawienia niknących obrazów Drummond i Krosso viribus unitis rzucają na dwunastołokciowy ekran piękne widoki, karykatury, obrazy, a także oznajmiają widzów z astronomią, geologią, wyprawą Franklina, boską komedią. Piękne to są rzeczy i pouczające, lecz piękniejsza jeszcze uprzejmość p. Bozwa, staje który, mając na względzie, iż nie wszyscy widzowie mogą zrozumieć obrazy z nauk ścisłych, historii lub literatury, postarał się o tłumacza i szczegółowe opisy w polskim i niemieckim języku. Od obrazów przechodzimy do drugiej sali. P. Bozwa [okazał] się tu cudotwórcą: zwyczajny biust marmurowy w obecności widzów zamienia się w żywą, piękną dziewczkę i odwrotnie. Krótki to eksperyment i zabieram się do odwrotu, a tu, jakby z ziemi zjawia się jeszcze jedna dziewczka z tą tylko różnicą, że nie zamienia siebie w marmur, lecz widza. Dziewczka ta ma 3,5 łokci wysokości, 280 funtów wagi, a czasu by zebrać to wszystko miała tylko 11 lat, co potwierdzają dowody prawne. Sala z modelami elektro-technicznymi; piękna, co tydzień nowa panorama, czystość, liczna uprzejma służba, oto warunki, które złożyły się na to, że prawdziwie przyjemnie cały wieczór spędził^[177].

Widać więc, że panoptika były niejako modelowymi przykładami przedsiębiorstwa rozrywkowego kultury atrakcji – prezentującego tanie i popularne widowisko różnorodności, z atrakcjami performatywnymi (występy, narrator-przewodnik) i optycznymi (np. latarnia magiczna). Format ten okazał się niezwykle stabilny mimo

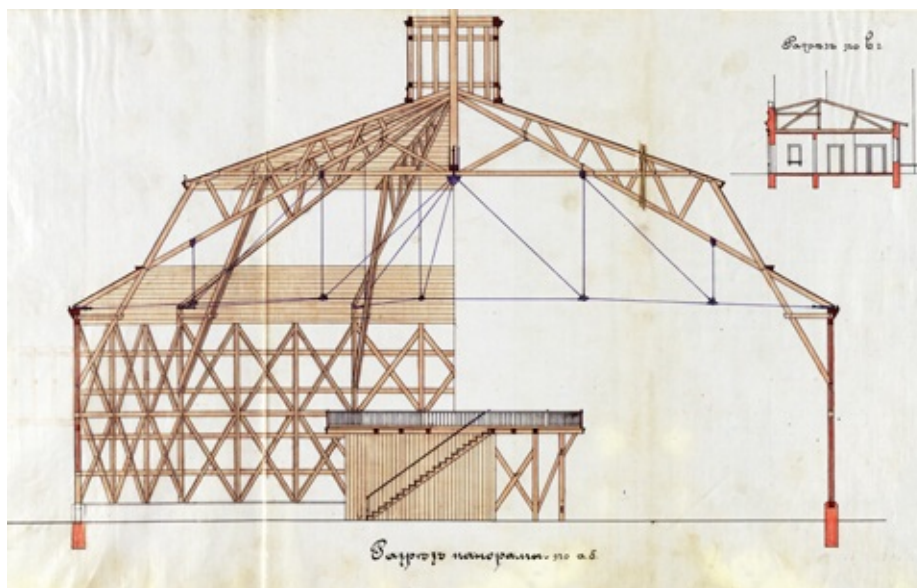
zmieniającego się asortymentu niezwykłości w ofercie.

Latarnie magiczne, czyli projektory do wyświetlania szklanych przezroczy, znajdowały wówczas podwójne zastosowanie: jako pomoc w odczytach naukowych oraz jako atrakcja w pokazach rozrywkowych. W obu kontekstach postać operatora była niezwykle istotna – odpowiadał on zarówno za jakość techniczną projekcji, jak i za opowieść, którą opatrywane były pokazywane obrazy. Cytowany felietonista „Dziennika Łódzkiego” wspomina, że wieczorem u Bozwy odbywały się przedstawienia „niknących obrazów”, jak nazywało się wówczas projekcje z wykorzystaniem latarni magicznej, urządzone przy świetle gazowym według systemu Drummonda (Krosso to najprawdopodobniej nazwisko operatora urządzenia). Funkcje operatora i narratora były jednak często rozdzielane. W 1892 roku w sali koncertowej przy ulicy Dzielnej występował „znany w świecie całym prestidigitator brzuchomówca, solista na werafonie i jedyny w swoim zakresie wirtuoz na arfie Eolskiej” dr S. Epstein starszy, który dawał „nadzwyczajne fantastyczno-czarodziejskie przedstawienie” w trzech „oddziałach” (częściach) złożone ze sztuczek magicznych, popisów brzuchomówstwa, koncertu na harfie Eolskiej i latarni magicznej^[178]. „Słynne niknące obrazy w dużych rozmiarach, oświetlonych światłem Drummonda” prezentował napotkany już w warszawskiej relacji prasowej fizyk J. Krosso^[179].

Na iluzji optycznej opierały się również stereoskopy, prezentowane zarówno jako jedna z atrakcji panoptików, jak i w roli samodzielnej atrakcji. Iluzję głębi uzyskiwano w przypadku obrazów malarskich, ale również fotografii. Już w styczniu 1860 roku w domu Wilhelma Ginsberga na Nowym Rynku 7 (obecnie Pl. Wolności) impresario włoski A. Rungaldjer pokazał *Wystawę z natury zdjętych obrazów optycznych stereoskopów* ukazującą widoki miast, między innymi Moskwy, Petersburga, Heidelbergu, a także *Rivoli, ulicę nową w Paryżu, Polowanie na boa czy Mody paryskie*^[180]. Były to zapewne stereoskopowe dagerotypy (rozślawione podczas Wystawy Światowej w Londynie w 1851 roku roku) lub nieco nowsze stereoskopy przenośne systemu Brewstera lub Holmesa^[181]. Technika ekspozycji stereoskopów udoskonalił berliński przedsiębiorca August Fuhrmann, który opracował i wprowadził na rynek fotoplastykon, w Niemczech nazywany Kaiser-Panoramą^[182]. Fotoplastykon to automat do prezentacji całych cykli fotografii stereoskopowych. Pojedyncze stereogramy przesuwano przed widzem siedzącym na jednym z 25 stanowisk wyposażonych w wizjery. Każdemu przesunięciu obrazu towarzyszył dzwonek, „ilekroć rozbrzmiewał, tęskny nastrój pożegnania przenikał góry aż do ich podnóża, miasta z oknami lśniącymi jak zwierciadła, dalekich, malowniczych

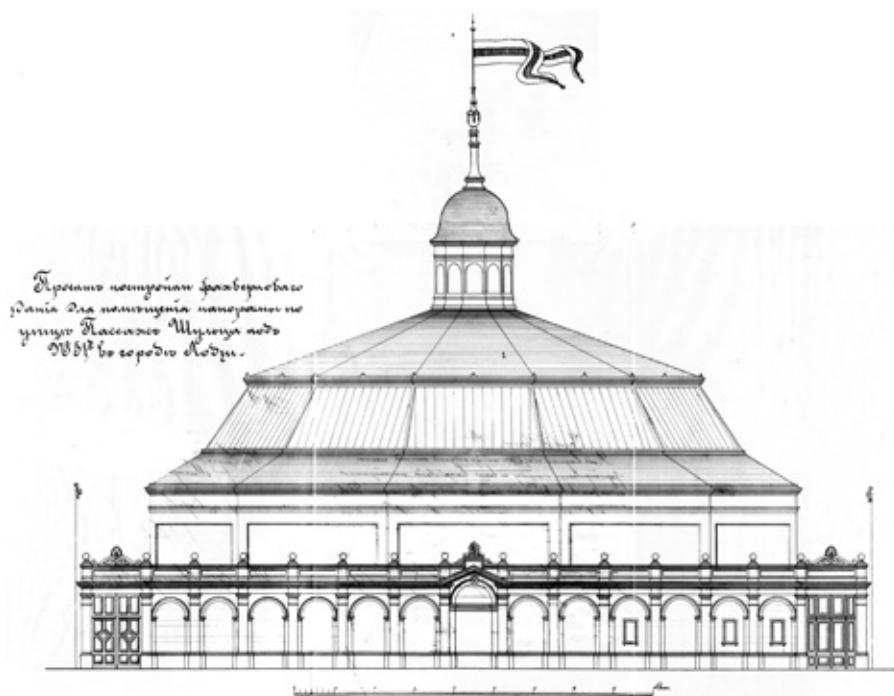
tubylców, dworce kolejowe pełne żółtego dymu, przenikał wzgórze z winnicami aż po najdrobniejszy liść” – wspominał swoje dziecięce wizyty w berlińskim fotoplastykonie Walter Benjamin^[183]. W 1899 roku w repertuarze „cesarskiej panoramy” w panoptikum Kreutzberga były *Sceny z życia Jezusa* i *Tajemnice sypialni małżeńskiej*, o czym z oburzeniem informował łódzki tygodnik „Ognisko Rodzinne”^[184]. W 1901 roku reklamowano tam „nowość z dziedziny panoramy i stereoskopów” *Pałace Królowej Wiktorii* oraz przedstawienia z niknącymi obrazami, czyli latarnią magiczną^[185]. Zmieniające co tydzień serie zdjęć stereoskopowych pokazywano również od grudnia 1900 roku w fotoplastykonie przy ul. Piotrkowskiej 69. W serii VII z 17 stycznia demonstrowano widoki Styrii, tydzień później – Indii Zachodnich. 18 lutego w serii XI widzów zapraszano w wirtualną podróż po Alzacji i Lotaryngii, a 16 marca w serii XV mogli zapoznać się z cudami Wystawy Paryskiej z 1900 roku^[186].

W 1899 roku do prośby o zgodę na postawienie na Bałuckim rynku „wielkiej panoramy” przedsiębiorca G. Ostrołuchow dołączył rosyjskojęzyczną ulotkę z wcześniejszego pobytu w innym mieście. „Wielkiej panoramie” towarzyszyła wystawa zmieniających co czwartek „artystycznych obrazów”, prawdopodobnie mniejszych panoram pudełkowych, gdzie prezentowano między innymi obrazy z wojny chińsko-japońskiej oraz widoki z Nicei i innych miast europejskich. Wstęp kosztował niewiele, raptem 10 kopiejek. Za dodatkowe 10 można było podziwiać *raznoobraznyje* przedstawienia „znamienitego prestidigitatora i magika” K. Narwisza, który na zakończenie repertuaru złożonego z 50 numerów przedstawiał „Mówiącą głowę” odpowiadającą na pytania publiczności. Przy „bałaganie” postawiono zaś „Chińską grę” polegającą na narzucaniu kółek na noże i inne przedmioty. Każdy, komu się to udało, otrzymywał nagrodę – 1 kopiejkę za każde trafienie.



Il. 18. Projekt panoramy w Pasażu Szulca – przekrój pionowy / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 6157

Klasyczną Barkerowską cykloramą^[187] była „Wielka Panorama”, której rotunda stała w 1898 roku w Pasażu Szulca, reprezentacyjnej ulicy w zachodnim śródmieściu. Był to obraz olejny rozpięty na cylindrycznej konstrukcji, zaprojektowany tak, aby widz stojący we wnętrzu uzyskiwał widok panoramiczny (360-stopniowy) i mógł w pełni zanurzyć się w podziwianą reprezentację^[188]. Jak można zaobserwować na planie architektonicznym zachowanym w Archiwum Państwowym w Łodzi, była to dziesięcioboczna rotunda na ażurowej drewnianej konstrukcji z kopułą zwieńczoną latarnią, na której zatknięta była flaga. Otaczała ją pierścieniowe attykowe obejście ozdobione półkolumnami i łukami. Do wnętrza prowadziły dwa przeciwległe wejścia. We wnętrzu w połowie wysokości budowli biegła galeria, na którą wchodziło się po drewnianych schodach. Obrazy do panoramy były kosztowne i trudne w transporcie, więc zmiany programu odbywały się rzadko. W panoramach przeważnie prezentowano obrazy o tematyce historycznej, batalistycznej i religijnej. Podobnie w Łodzi. W latach 1898–1900 eksponowano *Oblężenie Paryża (Bitwa pod Villers)* ze scenami z wojny francusko-pruskiej^[189]. Od czerwca 1900 roku obraz zmieniono na *Betleem (Narodziny Chrystusa)*. Na przełomie maja 1901 roku ślad w „Rozwoju” się urywa^[190].



Il. 17. Projekt panoramy w Pasażu Szulca – fasada / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 6157

Varieté i inne przykłady kultury performatywnej

Ważną instytucją kultury atrakcji były cyrki, które przyjeżdżały do Łodzi od 1860 roku. Miasto często odwiedzały trupy braci Truzzich i A. Devigne'a, a cyrkowe namioty rozstawiały się zazwyczaj na Targowym Rynku (Pl. Dąbrowskiego), na Wodnym Rynku i na wolnym placu przy zbiegu ulic Zawadzkiej i Pańskiej (Próchnika i Żeromskiego)^[191].



Il. 19. Projekt drewnianego, tymczasowego cyrku Cinsellich / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 17681

Atrakcje tam prezentowane cechowało wiele pokrewieństw z popularną kulturą wizualną. Punktem kulminacyjnym programów cyrkowych były pantomimy będące skrzyżowaniem, jak to ujął Witold Filler, „hippiki z żywym obrazem, historii ze szmirą”^[192]. Uczestniczyli w nich wszyscy członkowie trupy. Pełno tam było gonitw na koniach, walk, potyczek, ogni sztucznych, strzałów i tym podobnych efektów wizualno-słuchowych i choć widowiskowość była nadrzędną zasadą formalną, to zawsze wprowadzano jakąś, raczej pretekstową, ramę fabularną.

B. CEDRONI.
The American Original Acrobats.

TRIO
Gedroni
(1 dama, 2 mężczyzn).
Skok ze
STROPU CYRKU
do BASENU.

Przyjmuje
engagement przez
agenturę VITOLLO w Warszawie.

Wolni zaraz.
Atrakcja dla
każdego cyrku.

Il. 20. Reklama usług Tria Cedroni – akrobatów cyrkowych / „Organ”, 1910, nr 1

Jakkolwiek w tych pantomimach więcej było efektownych gonitw, bijatyk, koziółków i pirotechnicznych efektów niż treści zapowiadanych w afiszach i choć wszystkie toczyły się według określonych schematów, z góry wiadomo było, jak się zakończą, publiczność zawsze przeżywała je silnie i angażowała się uczuciowo. W pantomimach przedstawiających Boerów z Anglikami zawsze ci ostatni musieli być pokonani, a kiedy raz odwrócono ten porządek, o mało nie doszło do zdemolowania cyrku przez publiczność^[193].

W cyrkach wystawiano pantomimy, takie jak *Dzicy na wyspie Otahity*, *Przygody rycerza Don Kiszota ze swoim giermkim szansopansa*, *Rinaldo Rinaldini albo straszna godzina o północy*, *Mazepa* czy *Eleonora albo pośmiertna jazda o północy (według ballady Burgera)*. Streszczenie w programie podaje, że przed Eleonorą zjawił się jeździec pancerny, „ta bieży w jego objęcia, jeźdźcowi pancerz spada, a Eleonora strachem zdjęta widzi się objęciach kościotrupa. Ów pojmawszy ją bieży do płomiennego grobu, które to widowisko sztucznym zakończa się ogniem”^[194]. Łódzkie ogłoszenie prasowe z 1903 roku zapowiadało akrobacje hippiczne, między innymi „Powrót Markiza i Markizy Pompadour z balu, którzy rozbierają się z toalety balowej i ubierają się na spoczynek do dwuosobowego łóżka”, a na zakończenie „wielka pantomima baletowa w trzech aktach:

Łowy na zamku angielskim barona d'Auberville. Współdział całej trupy, corps de baletu, statystów, 30 koni-skoczków. Komiczne role główne wykonają Lepomme i Eugeniusz”^[195]. W innym programie zaś znalazła się pantomima historyczna w 8 aktach i 50 obrazach na podstawie *Ogniem i mieczem*. „Wielkie przedstawienie z prologiem, apoteozą, żywymi obrazami, śpiewem, tańcami, chórami i wspaniałym baletem” – 300 osób corps de ballet, chór śpiewaków i 40 koni^[196]. Modelowy przykład dziewiętnastowiecznej kultury atrakcji w wydaniu performatywnym stanowił jednak format widowiska różnorodności (varieté) związany z różnymi przestrzeniami rozrywki i konsumpcji.

Wraz z niemieckimi przybyszami przywędrowała do Łodzi kultura publicznego picia piwa oraz ogródki piwne, czyli *biergarteny*, w których majstrzy i weberzy mogli dodatkowym kuflem uczcić fircentag, czyli wypłatę wynagrodzenia za poprzednie dwa tygodnie pracy. Taki obraz niemieckiego meistra kreślił Artur Gliszczynski:

I on z dala przywędrował, Lecz się z Łodzią zżył,
Własnych fabryk nie budował, Za to sobie tył.
Dniem pracuje bez wytchnienia, *Donner-wetter* klnie;
Wieczór humor i strój zmienia, i kufelki tnie.
W politykę się nie bawi i nie czyta nic,
Chyba, ot, z *Fliegende Blatter* Jakiś pieprzny witz.
Za łeb trzyma pryncypała, Własny ceniąc stan,
Kto ten człowiek? Majster z Wólki *So, ein Lodzer-Mann*.
Ma *stammkufel*, jest *stammgastem* W knajpce spędza czas
I potrafi po piętnastym Wołać: *Noch ein Glas*^[197].

W Warszawie miejsca, gdzie można było dostać kufel piwa, nazywano bawariami. W latach czterdziestych XIX wieku powstał tam ogród Szymanowskiego (tzw. Szymanowszczyzna) oraz ogród pod Lipką^[198]. Ich właściciele, żeby zabawić publiczność i dostarczyć im „pieprznych witzów” sprowadzali harfiarki, „skrzypicieli”, „fortepianistów”, „sztukmistrzów” czy „domowe menażerie”. Dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” tak pisał o tych miejscach:

Każda z takich bawaryj ma ugodzoną swoją muzykę i jakieś specjalne widowisko, którem podnieca ciekawość publiczności. Tutaj mimik odgrywający po niemiecku jakieś sceny, których nikt nie rozumie; tam menażerya składająca się z kreta, gęsi i dwóch świeżo złapanych szczurów; tam znowu jakieś widowisko optyczne, akrobatyczne, balony. Bóg wie nie co. A wszędzie

iluminacja i niemal wszędzie sztuczne ognie. Jak to wszystko pomiędzy godziną 10tą a 11tą wieczorem zacznie po kolei pukać, pękać, syczyć i wyskakiwać w górę różnemi racami, szmermelami, bukietami i kołami brylantowemi, to zdawałoby się, że Warszawa lada chwila wyleci w powietrze^[199].

W początkach lat sześćdziesiątych właściciele bawarii zaczęli angażować śpiewaków, kuplecistów, a nawet zespoły francuskich szansonistek i „sielskie dotychczas ogródki zaczęły zamieniać się w paryskie *caffe chantants*^[200], przyjmując nazwy, takie jak Casino, Belle-View czy Tivoli^[201]. O tym ostatnim Bolesław Prus pisał w swoim felietonie:

Przejście od koncertowych ogródków do teatrzyków ogródkowych stanowi „Tivoli” zakład, który obok traktierni posiada [...] małą scenkę podobną do dużej szopki. W szopce tej przesuwali się kolejno: węgierscy muzycy w silnie wyszamerowanych i podszarzałych kurtkach, pejsaty Indianin grający na dwunastu bębnach i jakiś meloman egzekwujący swoją sztukę na dwunastu kieliszkach, obecnie panuje tam trupa „komiczno-zagranicznych śpiewaków”. Perły między nimi stanowią Miss Minie Daevis, artystka opatrzona muskułami akrobaty i głosem lalki mechanicznej, jakieś tłuste indywiduum, któremu dwuznaczna powierzchowność pozwala występować w charakterze dam i mężczyzn, a wreszcie włoska czy też niemiecka primadonna, która z desek teatru opery na deski „Tivoli” sprowadził nos, istotnie trochę za duży jak na jedną osobę^[202].

W związku z dużą liczbą ludności pochodzenia niemieckiego i piwo, i ogródki cieszyły się w Łodzi wielką popularnością. Najstarszym tego rodzaju przybytkiem w Łodzi – istniejącym od początków Łodzi przemysłowej – był wspomniany przez Flatta ogród publiczny Paradyz (*Paradies* – ‘raj’) założony na trzech działkach rękodzielniczych przy ul. Piotrkowskiej 175. Dzierżawili go prywatni przedsiębiorcy,



Il. 21. Ogród Paradyz / *Vidy iz gorodov Lodzi, Zgierza i Pabianic - Ansichten aus den Städten Lodz, Zgierz und Pabianice, Łódź 1889*

którzy prowadzili tam zajazd i ogród spacerowy w stylu angielskim oraz kręgielnię i altanę, a później restaurację. Początkowo ogród pełnił funkcję wypoczynkową, ale pod koniec XIX wieku, otoczony rozbudowującymi się działkami, działał głównie jako dodatek do restauracji i sali tanecznej^[203]. Na posesji przy obecnej ul. Kopernika 60, sięgając aż do granic lasu miejskiego, rozciągał się Lasek Milscha^[204]. Pierwszy właściciel Teodor Milsch, właściciel sąsiedniego browaru, stworzył tam park leśny, staw z łódkami i dużą drewnianą willę Waldschlösschen. W Leśniczówce w sezonie letnim odbywały się koncerty poranne i popołudniowe oraz wielkie zabawy ogrodowe z programem rozrywkowym. W 1902 roku roboty ziemne przy kolei i budowa wokół fabryk obniżyła poziom wód gruntowych przez co drzewa zaczęły usychać. W 1911 roku magistrat wykupił część działki pod ulicę prowadzącą do dworca, resztę działek rozparcelowano. Przy zbiegu ul. Letniej i Żelaznej (Długosza) działał ogródek sprzedający piwo z browaru Gehligów. Tutaj również część terenu została zajęta na potrzeby kolei Kaliskiej, a w 1908 roku cały ogród uległ parcelacji. Z kolei w okolicach Księżego Młyna przy ul. Przędzalnianej 70 znajdował się ogród Elizjum kierujący swoją ofertę do robotników. W starszej części ogrodu znajdowała się piwiarnia, kręgielnia i altana koncertowa, a obok – restauracja i sala taneczna A. Bauma (Przędzalniana 68), w której odbywały się również występy sceniczne.

Mademoiselle Mora również wykorzystywała nowe technologie. W jej ofercie znajdował się pikantny taniec w kostiumie motyla z sensacyjnymi efektami świetlnymi uzyskiwanymi dzięki 400 trójkolorowym żarówkom wszytym w skrzydła. Ten numer świetlno-taneczny wszędzie podobno odnosił wielki sukces. Inni performerzy wybierali bardziej typowe formaty. Józef Aleksandrowicz występował na scenie jako humorysta. Prezentował sceny „humorystyczne” i „mimiczne”, ale specjalizował się w kupletach. W repertuarze miał je w odmianie „frakowo-salonowej” i „charakterystycznej”, również własnego autorstwa. Szczycił się też zdolnością improwizowanego układania kupletów na temat zadany przez publiczność. Był ulubieńcem widzów, wszędzie cieszącym się nadzwyczajnym powodzeniem, zwłaszcza wśród polskiej widowni, gdyż część repertuaru wykonywał po polsku. Aurę międzynarodowego blichtru rozciągał z kolei francuski duet taneczny Les Lina Darwil's prosto z paryskich kabaretów Eldorado i des Ambassadeurs. Byli niezawodni w prezentacji wszystkiego, co aktualnie modne: tańców „ekscentrycznych”, brazylijskiego tanga maczicze czy tańców „apaszowskich” wykonywanych w bogatych, błyskawicznie zmienianych kostiumach.

W 1909 roku wszyscy ci artyści-performerzy, próbując szczęścia na terenie Rosji, znaleźli się w Warszawie. Z pomocą impresaria Ernesta Vitolla z varieté Aquarium próbowali zdobyć *engagement* na scenach rosyjskich varieté będących odpowiednikami francuskich *cafés-concerts*, brytyjskich music halli czy amerykańskich wodewili^[205]. Wszyscy zachwalali swoje „oryginalne i bezkonkurencyjne” występy w redagowanym przez Vitolla „Organie”. Był to fachowy dwutygodnik skierowanym do profesjonalistów branży estradowej, poświęcony „sprawom teatru, kabaretu, teatru varieté, cyrku, kinematografii, itp.”. Pismo ukazywało się od 1909 roku aż do wybuchu wojny. Wychodziło po polsku, rosyjsku i niemiecku, co demonstrowało kosmopolityczną specyfikę ówczesnego przemysłu rozrywkowego związanego ze sceną. Zasięg oddziaływania periodyku rozciągał się na dużą część Imperium Rosyjskiego, a Królestwo Polskie było często pierwszym przystankiem zagranicznych artystów.

W tym samym czasie w „Organie” reklamowali swoje usługi również „ruscy gladiatorzy-siłacze” Bracia Schilinscy, bosonoga tancerka, współzawodniczka Isadory Duncan o pseudonimie scenicznym Dora Dumcan, „napowietrzni gimnastycy” „Les Zanatos”, znakomity transformista z ośmioma przebraniem w tajemnicze kostiumy przed oczyma publiczności Ernesto Felden, japoński zongler Takaszima czy turecki skoczek i „saltomortalista na piramidzie” Marzulla. Artyści ci krążyli po większych i mniejszych miastach Imperium Rosyji, angażując się na krótkie okresy do kolejnych przedsięwzięć

rozrywkowych. Kabarety, teatry warieté, kinematografy, restauracje z orkiestrami również ogłaszały się w „Organie”, pragnąc uzupełnić skład orkiestry, trupy czy zapełnić program numerowy. W 1910 roku w piśmie można było znaleźć ogłoszenia między innymi teatru warieté Apollo z Kijowa, familijnego ogrodu i teatru Liwadja z Kurska, teatru Urania w Łodzi czy ogrodu Chateau des Fleurs w Melitopolu^[206]. Łódź była ważnym punktem na rozrywkowej mapie kraju.

Długo największym potentatem rozrywkowym w Łodzi pozostawał Fryderyk Sellin. W 1864 roku ten niemiecki przedsiębiorca, właściciel cukierni i zajazdu, w przebudowanej wojskowej ujeżdżalni przy ul. Konstantynowskiej 14 (Legionów) uruchomił Teatr Arkadia.



Il. 24. Teatr Fryderyka Sellina / „Ognisko rodzinne”, 1899, nr 18

Z uwagi na zgrzebność zwano go Wielką Budą. Po przebudowie w 1881 roku i podwyższeniu standardu nadano mu nazwę Theatre-varieté. W 1901 roku na jego miejscu powstał zaś nowoczesny i ekskluzywny Teatr Wielki. Na połączonych działkach w przy ul. Konstantynowskiej 14/16 w 1873 roku przedsiębiorca wybudował również Teatr Letni. W 1898 roku stary budynek teatru zasłonił nowy gmach całorocznego teatru Apollo (od 1910 roku Popularny), który stanął prostopadle do drugiego budynku teatralnego^[207].

W gmachach Sellina można było zobaczyć występy międzynarodowych grup teatralnych, pokazy warieté, trup cyrkowych, a w późniejszym okresie – kinematografu^[208]. Podobnie jak w amerykańskim wodewilu, kultura popularna była zwornikiem dla zróżnicowanych (etnicznie, religijnie) widzów i wykonawców^[209]. Jak pisze Małgorzata Leyko (chyba jednak przesadnie podkreślając wyjątkowość teatrów Sellina na tle innych łódzkich przedsiębiorstw rozrywkowych):

Składankowy charakter przedstawień i wielość języków, jakimi posługiwali się wykonawcy, przyciągały publiczność różnych narodowości i sprawiały, że do końca wieku Teatr Sellina był miejscem najsilniejszego przenikania się kultur w Łodzi. Mimo powtarzającego się ubolewania prasy nad złym gustem przedstawień i zbyt emocjonalnym zachowywaniem się widowni, właśnie na tej scenie powstała najpopularniejsza forma przedstawień w Łodzi, przejmowana później przez inne scenki, równie chętnie odwiedzane przez widzów żydowskich^[210].

W 1900 roku w teatrze Sellina z trzema przedstawieniami wystąpiła trupa „Prawdziwych chińczyków” z pokazami akrobatycznymi^[211]. W 1905 roku Łódź odwiedziła Mademoiselle Julietta ze swoimi tresowanymi lwami morskimi. Za zapewnienie dużego budżetu na potrzeby tego pokazu chwalił Sellina „Neue Lodzer Zeitung”. Dziennik pisał, że warto wybrać się zobaczyć lwy, rzadko spotykane w Łodzi; zachwalał je jako naprawdę zmyślne i posłuszne zwierzęta: „ani Mądry Hans [inteligentny koń rozwiązujący zadania matematyczne, bardzo wówczas popularny – Ł.B.], ani nasze pudle nijak mają się do tych pulchnych istot, których [...] inteligencja objawia się w lustrze ich oczu^[212]”. W 1907 roku występowała tam zaś Miss Emerita, prezentująca tradycyjne pieśni i tańce wyspy Samoa (jak podawał „Neue Lodzer Zeitung” – z zawodu będąca nauczycielką)^[213].

Teatry Sellina odwiedzała przeważnie publiczność niemiecka i żydowska. Środowiska polskiej inteligencji ogniskowały się wokół Teatru Victoria, zwanego potocznie teatrem polskim. Instytucja powstała w 1877 roku na podwórzu Hotelu Victoria przy ul. Piotrkowskiej 67 (w 1909 roku strawił go pożar). Od 1888 roku Teatr Victoria był siedzibą stałego zespołu dramatycznego, kierowanego między innymi przez Aleksandra Zelwerowicza^[214], ale wystawiano tam również – o czym często się zapomina – przedstawienia lżejszego kalibru, które można zaliczyć do kultury atrakcji. W 1898 roku „Rozwój” opisuje występy transformisty Artura Zawadzkiego.

Wieczorami humorystycznymi, które zawsze prawie w Łodzi cieszą się dużym powodzeniem. W sobotę wypowie p. Zawadzki następujące monologi: *Pan Gadulski ma głos*, *Jankiel rekrutem*, *Mama Joasi w Szczawnicy* i *Urlopowany*, tudzież odegra jednoaktową fraszkę sceniczną „Gabinet w restauracji”, w której wszystkie role męskie i kobiece w 32 odmianach grać będzie sam jeden w odmiennych kostymach i przy odpowiedniej charakteryzacji^[215].

Ważnym miejscem w Łodzi była również Sala Koncertowa Ignacego Vogla przy ul.

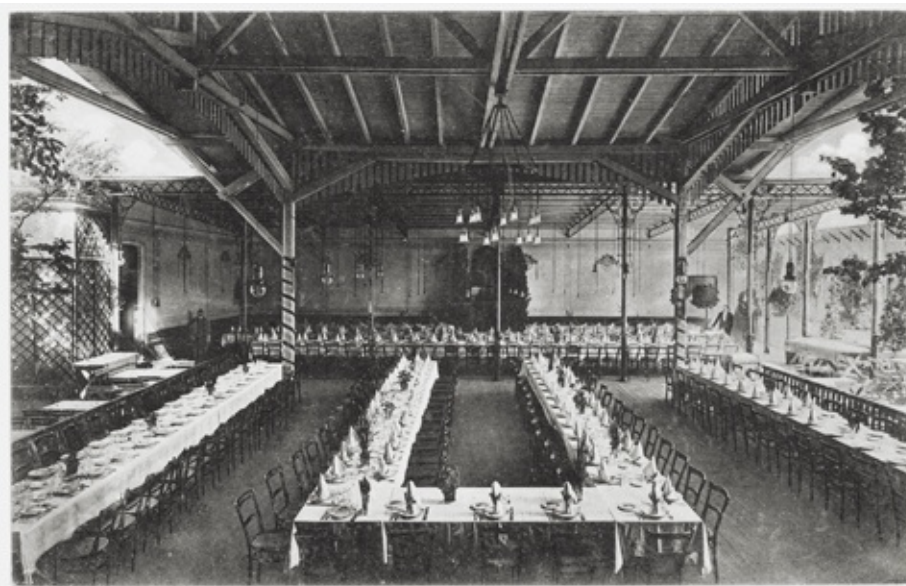
Dzielnej 18 (Narutowicza) ukończona w 1886 roku. Pełniła ona funkcję miejskiej filharmonii – gościła zespoły muzyczne i sławnych solistów (koncertowali tam między innymi Ignacy Jan Paderewski i Artur Rubinstein) – ale nie ograniczała się do repertuaru elitarnego. Na znanej fotografii sali Vogla widać duży transparent „Troupe Samoa”, który zapowiada prawdopodobnie występ przedstawicieli ludów Oceanii, zaspokajając zapotrzebowanie lokalnej publiczności na egzotykę. Przez lata odbywały się tam występy warieté i pokazy kinematografu. Kiedy indziej zaś Roland Amundsen opowiadał przy ul. Dzielnej o swoich podróżach, ilustrując je pokazami filmowymi^[216].



Il. 25. Dom koncertowy Ignacego Vogla przy ul. Dzielnej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Ostatnim teatrem wybudowanym w mieście przed wybuchem wojny był Teatr Skala przy ul. Cegielnianej 18 (Jaracza). Wkrótce po otwarciu w 1912 roku reklamował się jako „pierwszorzędny teatr różnorodności dla rodzin; najpiękniejszy teatr w Królestwie Polskim, dostępny każdemu”^[217]. Instytucja ta miała bardzo zróżnicowany program złożony z komedii, wodewili, przedstawień dla dzieci, seansów magicznych, pokazów tresury zwierząt oraz pokazów kinematografu.

W prasie szczególnie intensywnie reklamowano występy kabaretowe w letnim ogrodzie i Sali Białej eleganckiego Hotelu Manteuffel na rogu ul. Zachodniej 45 należącego do braci Petrykowskich. Hotel chwalił się wysokim komfortem pokoi, omnibusem hotelowym do każdego pociągu oraz restauracją z wielkim wyborem dań w karcie, wyborowymi winami, a w sezonie rybami morskimi, homarami i ostrygami oraz oświetleniem elektrycznym^[218]. W 1909 roku niedzielny dodatek do „Neue Lodzer Zeitung” informował o otwarciu na Zielone Świątki ogródka koncertowego:



Il. 26. Letni ogród w Hotelu Manteuffel / Poczłówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Podobnie jak hotel „Manteuffel” z jego wyszukaną ofertą dobrej kuchni, także i piękny ogród stanowi miejsce spotkań eleganckiej Łodzi. Pan Petrykowski także w tym roku sprawuje artystyczną pieczę nad dobrymi napojami. Kabaret pod przewodnictwem cenionego dyrektora Donato rozpoczyna sezon. Wystawiany jest pełen blasku program, do którego zaangażowano najdoskonalsze siły artystyczne. [...] Także w tym roku kabaret Manuteuffel wprowadzi wyrafinowaną, subtelną i artystyczną nutę w przeciętność zwykłych przedstawień^[219].



Il. 27. Letni ogród w Hotelu Manteuffel / Poczłówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Trudno stwierdzić, które z przedstawień recenzent zaliczyłby do wyrafinowanych, a które do przeciętnych. W prasie znajdujemy ilustrowane informacje o występach „oryginalnego polskiego duetu chłopskiego Pałuba” śpiewającego humorystyczne pieśni i kuplety^[220],

„Mr Swana tańczącego żonglera” oraz cudownych psów pana Kretona z „małym artystą czytania i mistrzem rachunków, który z podziwu godną zgodnością potrafi rozwiązać najróżniejsze zadania”^[221]. Oferta taka z pewnością nie odpowiadała jednak konserwatywnie nastawionej polskiej prasie. „Rozwój” narzekał, że w tym – jak go określił – jednym z najbardziej uczęszczanych „cabaretów” spotkać można „wyrostów i młode panienki, nieomal jeszcze podlotki, wśród tłumów publiczności z inteligencji, zawzięcie i z rozplamienionymi niezdrową żądzą twarzyczkami i roziskrzonemi oczętami śledzących najtłuściejsze i najdrastyczniejsze kawałki głupio-dowcipnego programu, obliczonego na podrażnienie zmysłów i żądz”^[222].

Kabaret Hotelu Manteuffel należał do najelegantszych w mieście. Pod koniec pierwszej dekady XX wieku ważnym miejscem był również varieté Urania przy ul. Cegielnianej, o którym piszę szerzej w następnym rozdziale. Działo też wiele lokali o bardzo złej opinii. Beletrystyczny opis jednego z takich podupadających kabaretów (oparty na wspomnieniach z bytności w Łodzi w czasie I wojny światowej) daje Joseph Roth:

Dziewczyna ma na imię Stasia. Na programie nie ma jej nazwiska. Tańczy na deskach tanich kabaretów [...]. Robi parę obrotów orientalnego tańca, później siada z podwiniętymi nogami przed kotłem z kadzidłem i czeka na koniec. Widać jej ciało, niebieskie cienie pod pachami, wykwitające pączki brunatnych piersi, okrągłą linię bioder; nagie uda wyglądają spod kończącego się nagle trykotu. Była tam śmieszna dęta kapela, brakowało skrzypiec, co było prawie bolesne. Śpiewano stare, humorystyczne piosenki, były zbutwiałe dowcipy kłowna, tresowany osioł z czerwonymi wstążeczkami na uszach dreptał tam i z powrotem, biali kelnerzy, których czuć było piwnicą, uwijali się z pełnymi kufkami między czarnymi rzędami, blask żółtego reflektora padał skośnie z otworu w suficie, ciemne tło sceny krzychało jak rozwarte szeroko usta, skrzeczał konferansjer, zwiastun smutnych wieści^[223].

Często lokale te łączyły występy kabaretowe z działalnością domu publicznego:

Wypiłem dwie wódki i wśliznąłem się w skórzany fotel. Pod barem stali panowie i jedli kanapki z kawiozem. Pianista usiadł do fortepianu. Siedzimy przy małych stolikach, wszyscy się tu znajdują, jest to jedna rodzina. Pani Jetka Kupfer dzwoni srebrnym dzwonkiem i nagie kobiety wstępują na scenę. Robi się cicho i ciemno, krzesła się posuwają, wszyscy patrzą na deski sceny. Dziewczęta są młode i upudrowane. Tańczą źle, wyginają się w takt muzyki,

każda według swego upodobania. Między wszystkimi – jest ich dziesięć – zwróciłem uwagę na małą, chudą, która ma piegi widoczne pod pudrem i niebieskie, wystraszone oczy. Wąskie kostki jej nóg są kruche, jej ruchy są niezgrabne i strwożone, bezskutecznie stara się rękami zakryć piersi, drobne i spiczaste, i bezustannie drażące jak młode marznące zwierzątka.

Następnie pani Jetka znowu dzwoni srebrnym dzwonkiem, taniec ustaje, pianista uderza potężnie w klawisze, światło jasno zabłyśka, a ciała dziewcząt cofają się równomiernie krótkimi krokami, wyglądają jak gdyby je dopiero jasność rozebrała. Odwracają się i drobnym kroczeniem, gęsiego schodzą ze sceny. Pani Jetka woła:

Toniu!

Przychodzi Tonia, z piegami; pani Jetka opuszcza bar, schodzi jak z chmur, rozsiewa zapach perfum i likierów i przedstawia:

Panna Tonia, nasza najnowsza!

Świetnie! – zawołał któryś z panów; był to pan Kanner, fabrykant aniliny, jak mię pan Glanz objaśnił. – Tońka! - rzekł i uszczypnął ją kciukiem i palcem wskazującym, był w dobrym humorze, wyciągnął lewą rękę i chwycił ją za łydkę^[224].

Skojarzeń właśnie z takimi lokalami starały się uniknąć miejsca, które aspirowały do tytułu godziwych rozrywek. Te w reklamach podkreślały swój „artystyczny charakter” i „dostępność dla rodzin”, co oznaczało przede wszystkim rezygnację z atrakcji o zabarwieniu erotycznym. Varieté starało się sytuować w segmencie przystępnej i przyzwoitej wieczornej rozrywki dla szanujących się mieszkańców miasta. Że się to udawało, świadczy fakt, że pokazy o charakterze teatrzyku różnaitości stanowiły jedną z licznych atrakcji ekskluzywnego Helenowa.

O Parku w Helenowie

Epicentrum dziewiętnastowiecznej kultury spektaklu w wydaniu łódzkim, w którym różne formy rozrywek kumulowały się w jedną wielką przestrzeń iluzji i fantazji, był Park w Helenowie. Wśród łódzkich pocztówek sprzed I wojny światowej obok „widoków

ogólnych”, kilku reprezentacyjnych ujęć ulicy Piotrkowskiej, pałaców, fabryk i kościołów, znajduje się zaskakująco dużo reprezentacji wizualnych tego parku. Powstało co najmniej kilkanaście widokówek obrazujących jego różne części (a nie zachowało się na przykład żadne zdjęcie kinematografu Odeon). Ten prywatny ogród rozrywkowo-spacerowy założony w 1885 roku w korycie rzeki Łódki przez rodzinę Andstatów i nazwany na cześć żony jednego z nich Heleny był nie tylko chętnie odwiedzany przez zamożniejszych łodzian, ale również wybierany jako ten obraz miasta, który chcieli oni wysyłać w świat na pocztówkach. Helenów stanowił jeden z najważniejszych punktów na mapie Miasta Atrakcji. Tu też odbyły się pierwsze projekcje filmowe w Łodzi.

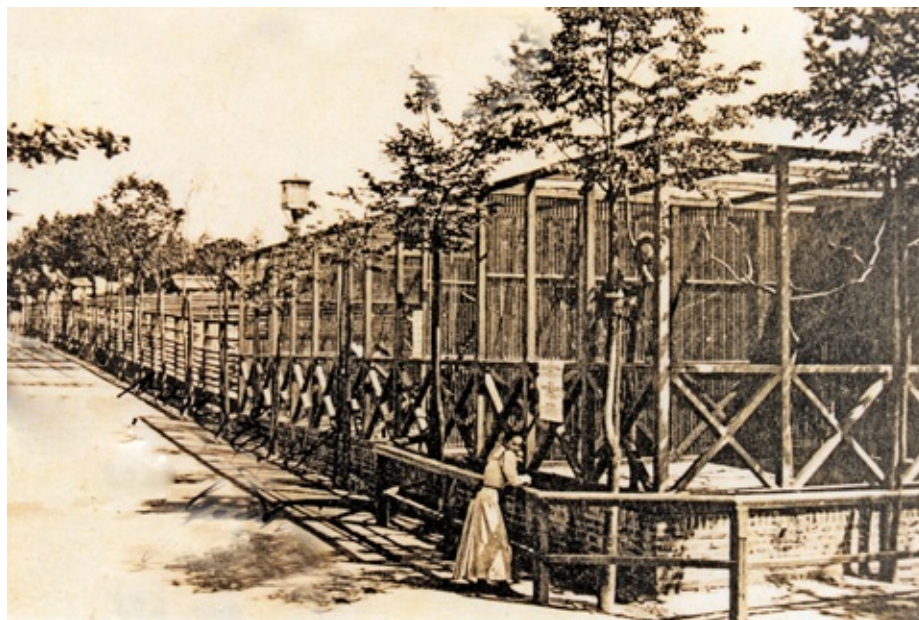
„Ma Berlin wspaniałe ogrody zoologiczne i botaniczne, Warszawa – świetny Ogród Saski i Dolinę Szwajcarską, a Łódź ma cudowny Helenów” pisał w 1908 roku dziennikarz w ilustrowanym dodatku niedzielnym do „Neue Lodzer Zeitung”^[225]. Autor artykułu w weekendowym dodatku do „Lodzerki” niczym *flaneur* zabiera nas na spacer po Helenenhofie. „Zaraz po wejściu przez piękną bramę (*schöne Gittertor*) ukazuje się oku patrzącego długa aleja po obu stronach ocieniona wielkimi starymi drzewami” – zaczynał wirtualną przechadzkę. Dalej, na lewo, znajduje się gmach restauracji, po prawej drewniana muszla dla orkiestry letniej. Po kilku krokach po lewej oczom przechodniów ukazuje się duży staw otoczony drzewami i krzewami, po którym pływają łódki wiosłowe oraz czarne i białe łabędzie. Nad stawem góruje kamienna kaskada wodna na skarpie rzeki Łódki, a panoramę zamyka przystań w formie „mauretańskiego kiosku” z kopułami i muzułmańskim półksiężycem (*de facto* prosty budynek z doczepionymi attykami udającymi kopuły).



Il. 28. Staw, kaskada wodna i kiosk mauretański w parku w Helenowie / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

W oddali zaś – o tym dziennikarz nie wspomina – wznoszą się monumentalne wieże

fabryki Biedermanna, która sąsiaduje z parkiem. Na prawo od głównej alejki znajduje się zwierzyniec. W tym miniaturowym zoo goście mogą podziwiać między innymi strusie, dziki, kondory, mały i lisy, ale największą atrakcją stanowi „jaskinia” z czerwonej cegły z wieżami, przypominająca nieco budynki fabryczne, w której trzymany jest niedźwiedź^[226]. (Mała powierzchnia klatek wywoływała agresję zwierząt, co było dodatkową atrakcją dla publiczności, lecz powodowało poważne wypadki – w 1904 roku rozszczoła niedźwiedzica rozszarpała dozorcę^[227]). W artykule przedrukowano fotografię (obraz ten funkcjonuje również jako samodzielna pocztówka) przedstawiającą grupę chłopców oglądających niedźwiedzia – niektórzy w szkolnych czapkach, inni w eleganckich słomkowych kapeluszach z prostym rondem. Idąc w bok od głównej alei, docieramy do obszernego terenu przeznaczonego do uprawiania sportu. Znajduje się tam „plac do lawn tenisa, wielki plac do wyścigów cyklowych z boiskiem pośrodku dla grających w piłkę nożną (foot-ball)”^[228], zimą zaś ślizgawka. Idąc do końca głównej alei i skręcając w prawo, dociera się do obrośniętej pnączami groty z tufu wulkanicznego (wspomnianej w cytowanym fragmencie wiersza), gdzie w letnie wieczory organizowano popularne i efektowne widowiska. Dalej zaś napotkamy budynek z wieżą widokową oraz cukiernią i mleczarnią z werandą, które stanowiły „szczególną atrakcję dla świata dam”^[229].



Il. 29. Zwierzyniec w Helenowie / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Wizyta w parku, podobnie jak w sanatorium czy teatrze, stawała się narzędziem dystynkcji społecznej, umacniając w odwiedzających poczucie przynależności do klasy wyższej, jednocześnie oferując złudne wrażenie jednolitości społeczeństwa, gdyż wszyscy byli sobie mniej więcej podobni. Oczywiście jeśli zdołali przekroczyć bramę. W 1913 roku łódzki korespondent warszawskiego „Złotego Rogu” odmalowywał taką scenkę:



Il. 30. Brama wejściowa do Parku w Helenowie / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

- Przed bramą parku w Helenowie stoi gromadka dziatwy wybladłej, o cerze zielonkawej i oczach mocno podsiniąłych. Co kilka minut zajeżdża tramwaj, z którego się wysypuje publiczność świątecznie ubrana i spieszy do ogrodu.
- Z daleka dochodzą odgłosy muzyki. Cienista aleja o świeżej zieleni majowe nęci oko. – Ach! – jak tam ładnie! – woła dziewczynka i uśmiecha się blademi, anemicznymi ustami, które pokazują szereg zębów zepsutych, szerniałych.
- A czy ty wiesz, Mańka, że tam są różne zwierzęta zamorskie w klatkach. – Tam jest restauracja! Panowie siedzą, słuchają muzyki, jedzą i piwo piją. – Dorzucił chłopak o rachitycznych nogach i przełknął ślinę, która się potoczyła do pustych trzewi.
- Tam je taka woda duża, na niej łódki stojom ładne, koło takiego budynku na wodzie. – Tam jest taka dziwna altana z kamieni, które wiszą jak w zimie lód na dachu tej chałupy, gdzie mieszkamy.
- To nie altana, to „grota”.
- Skąd ty wiesz, Walek?
- Ojciec mój bywa tu u stróża, który mówił.
- A ty tam chodzisz?
- Nie! Nie puszczajom! Przed bramą staje jakaś staruszka, podtrzymywana pod rękę przez wątłą, przyzwoicie, lecz skromnie ubraną dziewczynę.
- Jak tam ładnie! Zielono! Ławki są. Chodźmy, posiedzimy trochę...
- Wchodzą, lecz im drogę zastępuje stróż:
- Bilety są... nie ma?!... To jazda! Tu nie można bez biletów. Dziś muzyka!
- Szkoda! Szkoda! – mówi z rezygnacją staruszka...
- Można jutro, w dzień powszedni! – dorzucił łagodniej stróż.

- Jaka szkoda, że tak daleko mieszkamy i że ty, Franiu, w dzień powszedni wracasz dopiero o 9-tej wieczorem z pracy. Przyszłybyśmy i posiedzieliśmy tutaj...
- Czego gapicie się łobuzy? Idźcie precz! Może chcecie gałęzie łamać i kwiaty obrywać? – zawołał ten sam stróż gniewnie do gromadki dziatwy.
- Ee... co tu stać! Goniom nas! Chodź, Walek, zabawimy się w policjanta i bandytę na placu, koło cyrku...^[230].

Sam park, położony na obrzeżach miasta i odgradzony płotem od otoczenia, wypełniony „baśniową” infrastrukturą, był sferą odrealnioną, stanowił feeryczną przestrzeń, w której – parafrazując intuicję Waltera Benjamina – zamożni łodzianie mogli śnić swój kolektywny sen na jawie^[231]. Z jednej strony widzom oferowano doświadczenia tworzące wizualne iluzje, z drugiej – doznania angażujące ich zmysły i dostarczające dreszczu emocji. Reklamy atrakcji helenowskich drukowane w prasie informują o okazjonalnych popisach prezentowanych przez artystów widowiskowych z objazdowych zespołów, okolicznościowych zabawach i festynach oraz regularnych spektaklach teatru varieté. We wrześniu 1898 roku prasa donosiła o codziennych przedstawieniach trupy indyjskich fakirów odbywających się między godz. 16:00 a 21:00 (wstęp dodatkowo 30 kopiejek, w dni powszednie 25, zniżka dla dzieci)^[232]. Trzy lata później w tym samym miesiącu jako atrakcję reklamowano balonowe skoki „znanego, jedyne w swymrodzaju aeronauty Welly-Wildenhofa ze spadochronem własnego wynalazku.

HELENÓW. ☀

W niedzielę dnia 8 czerwca r. b.
na rzecz:
Pogotowia Ratunkowego
odbędzie się

WIELKA ZABAWA OGRODOWA

PROGRAM:

1. Zabawa dziecięca. 2. Występ cyrkowy W. T. C. Biegi kaskaderskie. 3. Podczas całej zabawy różne gry sportowe, strzelanie z nagrodami. 4. ...

Balon - Spadochron,
na którym wzniesie się i opuści na ziemię pani Lada Windobosł. 5. Confetti, serpentyny, kwiaty latające, piśki japońskie i.t.d. 6. „Sobótki”, wielka zabawa na wodzie, śpiewy, liznowane łodzie, grupy malownicze. 7. Podczas całej zabawy przegrywają będą dwie orkiestry. 8. Wspaniały fajerwerk urządzony przez p. A. Dieringa. 684

Początek zabawy o godzinie 3 popoł. Wejście dla dorosłych 45 kop., dla dzieci 25 k.

Il. 31. Reklama letniej zabawy w Helenowie / „Rozwój” 24.05.1902

Wildenhof wlatuje do wysokości 3000 m. i spuszcza się na ziemię”^[233]. Od 15:00 można było oglądać balon, wzloty zaczynały się o 17:00. Udział w pokazie kosztował 30 kopiejek i 45 za miejsce siedzące. W lipcu 1903 roku w Helenowie pojawiła się „wielka sensacja XX wieku. Pierwszy występ cieszącej się wszechświatową sławą nieporównanej Mistrzyni chodzenia po drucie, Donny Eroina wraz z dogiem Rexem i mistrza championa chodzenia po drucie Mr. Oreni”^[234]. Nad stawem na wysokości 80 łokci rozwieszono drut długości 150 łokci, po którym akrobaci chodzili i jeździli rowerami oświetlani przez ognie sztuczne. Pokazy pirotechniczne miały zresztą same w sobie status atrakcji niemal artystycznej. We wrześniu 1898 roku odbył się pokaz „znanego zaszczytnie pyrotechnika” pana M. Kollera z Warszawy, który zaprezentował „dwa pierwszorzędne arcydzieła pyrotechniczne”: *Fantastycznego welocypedystę na linii drucianej* oraz *Parowiec wojenny w bitwie na pełnym morzu*^[235].



Helenów.

W niedzielę, 2 sierpnia świeży program. Od dnia 28 r. m. codziennie dwa przedstawienia, pierwsze o godz. 6¹/₂, drugie o godz. 9¹/₂.

Wielka sensacja XX wieku

Występ cieszącej się wszechświatową sławą nieporównanej **mistrzyni chodzenia po drucie Donny Eroina** wraz z dogiem Rexem i i mistrza championa chodzenia po drucie **Mr. Oreni**.

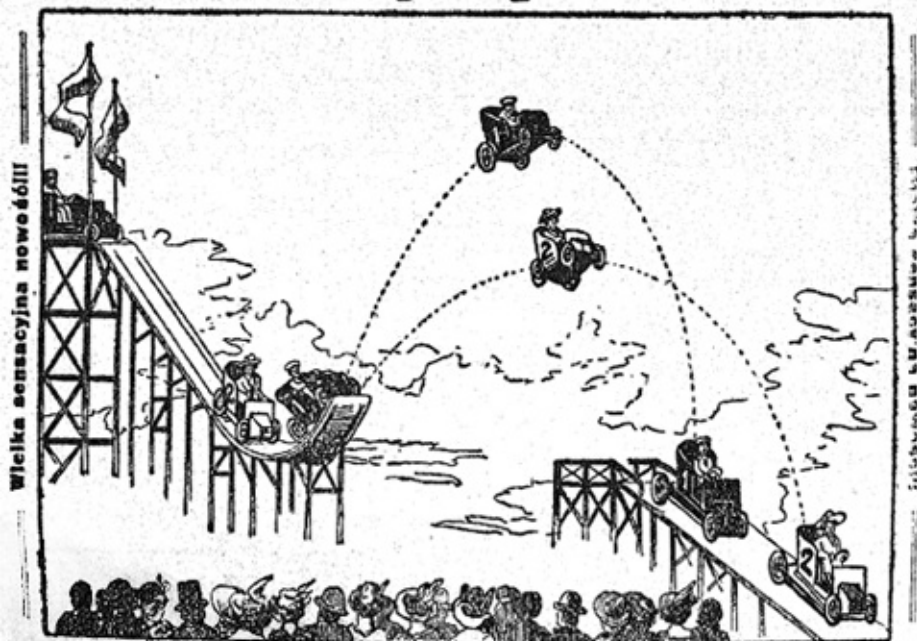
Popis odbędzie się na drucie długości 150 łokci, zawieszonym na wysokości 80 łokci nad stawem. Pierwszy występ o godz. 6; drugi występ o godz. 9¹/₂.

o godzinie 9; przy wspaniałym oświetleniu ogni sztucznych sensacyjna **jazda na rowerze po drucie** w obu kierunkach. Mr. Oreni na własnym aparacie trapezowym, przyczepionym do roweru, wykona tę szaloną jazdę. Codzień 2 przedstawienia. Wejście w sobotę i niedzielę 30 kop. i 15 k. Wejście w dni powszednie 25 k. i 10 k.

1055-1-1

Il. 32. Pokazy akrobatyczne w Helenowie / Rozwój" 23.07.1903

CYKLODROM W HELENOWIE
Wielka sensacyjna nowość!!!
Powietrzne Wyścigi Samochodów



Od dnia 26-go b. m. do 2-go czerwca staraniem
Resursy Rzemieśniczej na korzyść Szkoły Rzemiosł i Towarzystwa Opieki Szkolnej
odbędzie się cykl widowisk, połączonych z popisami Towarzystw sportowych miejscowych i zamiej-
scowych. 1741 Szeregóły w Afiszach.

Il. 33. Reklama pokazów akrobacji automobilowych w Helenowie / „Rozwój” 21.05.1912

Co jakiś czas w miesiącach letnich organizowano większe imprezy, często związane z intencją charytatywną, podczas których starano się zgromadzić jak najwięcej atrakcji. Zapraszano mistrzów efektownych numerów akrobatycznych, wykonawców lekkiego repertuaru rozrywkowego, orkiestry, organizowano pochody kwiatowe i zabawy, takie jak obrzucanie się confetti i zarzucanie wieńców kwiatowych na szyję. Pokazy fajerwerków, iluminacja łodzi na stawie czy grotty za pomocą ogni bengalskich, które płonęły różnobarwnymi płomieniami i wydzielały duże ilości dymu, przewijają się przez lata w ogłoszeniach jako zwieńczenie letnich imprez. W świetle sztucznych ogni inscenizowano żywe obrazy (*tableaux vivants*), czyli kompozycje z grup osób przygotowywane przez znanych artystów malarzy^[236], a w grocie odgrywano „włoskie zemsty” (*italienischer Rächte*)^[237] dające okazję do stosowania efektownych środków świetlnych, będące zapewne popularną wariacją na tematy zaczerpnięte z dramatu elżbietańskiego, pełnego morderstw i duchów, oraz feerie, czyli widowiska sceniczne, w których „główną treścią są dekoracje, czarodziejskie zmiany, balet, ubiory itd.”^[238]. W ten sposób cały park stawał się przestrzenią fantazji, a mieszkańcy bawelnianego grodu mogli uczestniczyć w widowisku wszechogarniającej fantasmagorii. Imprezy przyciągały podobno tysiące osób.



Il. 34. Żywe obrazy / „Ognisko rodzinne” 1899 nr 7

W niedzielę 10 czerwca 1900 roku odbyła się wielka zabawa ogrodowa na rzecz Łódzkiego Pogotowia Ratunkowego^[239]. W programie znalazło się między innymi korso na ukwieconych rowerach oraz popisowa jazda cyklistów. Przez całą imprezę kilkunastu amatorów miało fotografować przechodniów, ustawiono też kamerę obscure, która odzwierciedlała ruch, i zorganizowano projekcje kinematografu. Dodatkowymi atrakcjami były „Confetti, rzucanie serpentynami, podrzucanie piłki, zarzucanie wstęg z kwiatami na osoby wybrane”. Przygrywała orkiestra, odbyły się też występy chóru polskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” i niemieckiego Männergesangsvereinu. Zadbano też o „środki podniecające humor”: murzyna i dwóch chińczyków, którzy mieli zachęcać do kupna dowcipnie „skonstruowanych figielków jak miniaturowe latarki Pogotowia, trąbki, zabawki itd”. Pod wieczór widzowie obejrzeliby *tableaux vivant* „według pomysłu p. Pilichowskiego w barwnym oświetleniu i przy ilustracji muzycznej”. W pamięci mieszkańców zapisał się festyn Straży Ochotniczej Ogniowej z 1911 roku, podczas którego na płycie cyklodromu wybudowano japońską wioskę z pagodami i herbaciarniami, a przed gośćmi, którzy poruszali się z chryzantemami wpiętymi w klapy marynarek, prezentowali się strażacy przebrani za gejsze. Festyn zakończył się podpaleniem pagody i pokazem akcji gaśniczej i nocnym spektaklem ogni sztucznych. Imprezę odwiedziło podobno około 20 tys. osób^[240].





Gruppenaufnahme der Geisha.

35. Kufn. R. Sac. bjejn.

Il. 36. Strażacy przebrani za gejsze podczas festynu w Helenowie w / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1911, nr 33

W niedzielę 24 maja 1902 roku odbyła się wielka zabawa ogrodowa na rzecz Pogotowia Ratunkowego. Od godziny 15:00 do wieczora odwiedzającym przygrywały dwie orkiestry, a w programie znalazła się zabawa dziecięca, występy cyklistów („biegi humorystyczne”) i różne gry sportowe, w tym strzelanie z nagrodami. Gwoździem programu były, widocznie bardzo popularne, bo prezentowane regularnie od lat, skoki spadochronowe z balonu. Po obu stronach głównej alejki rozbijano namioty, w których można było nabyć „confetti, serpentyny, kwiaty latające, piłki japońskie itd.”. Ogłoszenie z 1903 roku zapraszało z kolei na „Wielką Zabawę Ogrodową z Tańcami” zorganizowaną przez drukarzy łódzkich na rzecz powodzian. W programie między innymi występ słynnego polskiego „improvizora-kuplecisty” Bronowskiego, „rosyjsko-żydowskiego kuplecisty” Arsenjewa, „imitatora kobiet” Edlem von Metza, „znanego humorysty” Toegla oraz „człowieka-węża” Louisa d’Allemonda. Wieczorem ogród miał zostać „rzęsiście uiluminowany różnokolorowymi lampkami i ogniami bengalskimi”^[241]. Po podobnej zabawie zorganizowanej na cześć Straży Ogniowej Ochotniczej w sierpniu 1907 roku dziennikarz „Rozwoju” donosił, że namioty z confetti były oblegane i „przez kilka godzin obsypywano się wzajemnie kolorowymi papierkami”^[242]. Punkt kulminacyjny stanowiły „sobótki”, wielka zabawa na wodzie ze śpiewami, „iluminowanymi łodziami” i „grupami malowniczymi”, czyli *tableaux vivants*. Wieczór kończył zaś „wspaniały fajerwerk”^[243]. W wydarzeniu można było uczestniczyć po uiszczeniu opłaty 45 kopiejek (dzieci 25)^[244].

Warto zwrócić uwagę, że efektownym widowiskiem publicznym, a tym samym ważnym

elementem ówczesnej kultury popularnej był również sport^[245]. Upowszechniony pod koniec XIX wieku jako sposób na spędzanie wolnego czasu miejskiej elity, sytuował się w podobnym porządku jak opisywane zjawiska. Sporty, takie jak tenis, jazda na wrotkach i zimą na łyżwach, a przede wszystkim welocypedy, były ówczesnym krzykiem mody, tak popularnym, że powstało nawet pismo poświęcone tym formom rekreacji „Kolarz, wioślarz, łyżwiarz”. Przy ul. Olgińskiej w listopadzie 1910 roku otworzył się, nie pierwszy w Łodzi, „The English Skating Ring”, czyli, jak zdecydowano w tym samym roku, wrotnisko^[246], w którym odbywała się „jazda na kółkach w specjalnie wspaniale urządzonych salach” oraz popisy „wszechświatowego championa skatingu” Mr. Turnera z Anglii (kolejny tor wrotkowy znajdował się na działce przy ul. Olgińskiej, tuż przy granicy parku w Helenowie). Zimą na helenowskim boisku wylewano ślizgawkę, na której ślizgano się przy dźwiękach orkiestry, a w karnawale urządzano bale maskowe. Podobną rozrywkę oferował Fryderyk Sellin na przy Konstantynowskiej. Bodaj najbardziej spektakularnym, ale również – z uwagi na wysokie ceny „maszyn”, „welocypedów” i „bicyklów” – elitarnym sportem była jazda na rowerze. Towarzystwo Cyklistów Łódzkich „Union” działało od 1886 roku^[247]. Klub „sprężystów”, jak ich nazywano, skupiał bogatych przemysłowców (prezesem był fabrykant Juliusz Heinzel), handlowców i urzędników wysokiego szczebla, zamożniejszych inżynierów i adwokatów, przede wszystkim Niemców, ale członkami byli również Polacy. Klub cyklistów posiadał 60 „maszyn” i własny lokal klubowy przy ul. Przejazd, gdzie mieściła się między innymi biblioteka. Organizowano wycieczki i wyścigi. Najpierw wykorzystywano tor wyścigowy w Selinówce, a od 1893 roku używano nowego toru w Helenowie. Na jednej z 11 ilustracji do cytowanego artykułu w „Lodzer Zeitung” umieszczono fotografię wyścigów kolarskich wykonaną najpewniej w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Wyścigi bicykli z wielkim przednim kołem przy akompaniamencie orkiestry obserwuje elegancka publiczność odgradzona od toru sznurkiem. Później, po przebudowie toru, powstały drewniane trybuny, a kolarze przesiedli się na nowoczesne rowery z przekładnią łańcuchową. Z okazji międzynarodowych wyścigów kolarskich zorganizowanych na otwarcie „toru kołowego” wydano nawet jednodniówkę „Cyklista łódzki” z tekstami Artura Gliszczynskiego^[248]. Klub cyklistów zajmował ważne miejsce w życiu towarzyskim i kulturalnym. Organizował „wieczory humorystyczne” i dwa głośnie bale: przed adwentem i w karnawale. Charakteryzował je „Szyk i wykwin, bo na niego mogą sobie pozwolić młodzież i panie należące do najzamożniejszych sfer przemysłowo-handlowych miasta, a stanowiące jego *le monde ou l'on s'amuse*”^[249]. Tańczono tu – to wyłączność – kotyliona z przyborami. Jak mieliśmy okazję się przekonać, klub aktywnie włączał się

również w organizację atrakcji na letnie zabawy w Helenowie.

Zimą oprócz ślizgawki główną atrakcją Helenowa stanowiły pokazy w salce restauracyjno-widowiskowej. W sezonie zimowym 1901 roku przyjęły one formułę stałego teatru varieté. W czwartek 10 stycznia 1901 ogłoszenie w „Rozwoju” informowało o otwarciu Międzynarodowego Teatru Nowości Varieté. J. Sibilski i L. Drange, prawdopodobnie właściciele lub najemcy, informują, że chcą wzorować się na berlińskim Wintergarten i teatrzyku Liebiga we Wrocławiu, zapewniają, że będą prowadzić go „na stopie pierwszorzędnej, zmieniając program z doborem jednak dostępnym dla rodzin”. Aby utrzymać wysoki poziom, kierownictwo artystyczne przedsięwzięcia powierzyli panu Alfredowi Hohenau z Wiednia i pani Jolan de Hopp z Budapesztu, którzy zadbają o to, by co sobota można było podziwiać nowych artystów^[250]. Koncert inauguracyjny wieczór zaczynał się o godz. 20:00, a samo przedstawienie o 20:30. Właściciele zapewniali również, że „powrót tramwajami po przedstawieniu zapewniony”^[251]. Cena za miejsce siedzące wynosiła 1 rubla 15 kopiejek, a dodatkowo datek 10 kopiejek na ubogich. Stoły w pierwszym rzędzie można było zająć za 75 kopiejek (+ 5) a w II rzędzie 50 kopiejek (+ 5). Była to więc rozrywka dosyć kosztowna.

Program teatrzyku składał się z występów śpiewaków, akrobatów, gimnastyków, subrettek (komiczna postać pokojówki z operetek), tancerzy, żonglerów, kłownów, transformistów czy humorystów. Na przełomie grudnia i stycznia 1901 roku Helenów gościł między innymi „M-melle Sophie Petit wraz ze swym partnerem M-r Michel jedynych na świecie wykonawców tańca Tourbillon”^[252], trupę akrobatów, Josephine Raimond odgrywającą postać subretki, byli też muzycy kłowni ekscentrycy Lola i Elida, weseli chińscy „parodyści” Czing Czang-Fu czy Sitkow – „oryginalny humorzysta ruski”^[253]. W lutym zaś występowali między innymi Emmo humorysta Raschdorf, śpiewaczka koncertowa Alice Sanille, subretka niemiecka Emma Neuman i trupa Huebele „ze swoimi wspaniałymi putpourri w powietrzu”^[254]. Po jednym z przedstawień dziennikarz „Rozwoju” relacjonował, że sala była przepełniona i komentował: „Znać łodzianie gustują w lżejszych rozrywkach więcej, niż w teatrach i koncertach”^[255]. Varieté stanowi jeden z najważniejszych formatów rozrywkowych w kontekście narodzin kina, do czego powrócę jeszcze w następnym rozdziale.

**Podsumowanie: estetyka atrakcji
i kultura konsumpcyjna**

W takim kontekście instytucjonalnym, estetycznym i społecznym, w szczytowej fazie dziewiętnastowiecznej modernizacji, w momencie wysokiej konwergencji różnych form medialnych i formatów rozrywkowych, zaistniały pierwsze pokazy filmowe, którym przyjrzyć się dokładniej w następnym rozdziale. Przywołane przykłady pokazują ogromną różnorodność dziewiętnastowiecznej kultury atrakcji, a jednocześnie ich jednolitość, jeśli chodzi o zasadę estetyczną. Ówczesne przestrzenie rozrywki charakteryzowała złożona konfiguracja medialnie zapośredniczonej reprezentacji i fizycznej obecności. Z dużą dozą uproszczenia można jednak wyodrębnić dwa, niejako modelowe formaty rozrywkowe: gabinetu osobliwości (panoptikum) i teatrzyku różnaitości (varieté). W pierwszej przestrzeni największe znaczenie zdawał się mieć aspekt wizualny, w drugiej – performatywny. Pomędzy tymi biegunami znajdowały się jednak przestrzenie „kombinowane”. Wszystkie cechowało to, co charakteryzuję poniżej jako afektywność i multimedialność.

Pod względem estetycznym popularne formy rozrywki łączyły się w nadrzędnym akcie ekspozycji, wystawiania czegoś na spojrzenia. Wspólny im był także cel w postaci podekscytowania odbiorców, wszystkie zawierały element sensacji wzmocniony dodatkowo melodramatyczną oprawą i opowieścią antreprenierów. Pokazy i występy – wizualne i performatywne elementy widowiska – stapiały się w jedną „sekwencję niezwykłych wrażeń zmysłowych” (Siegfried Kracauer), która dookreślała i definiowała każdą osobliwość lub numer artystyczny jako „atrakcję”. Widowiska tego rodzaju nie zakładały odbioru zdystansowanego, estetycznej kontemplacji właściwej kulturze wysokiej. Operowały raczej tym, co Tom Gunning odnośnie do wczesnego kina nazwał estetyką zdziwienia^[256]. Talent retoryczno-performatywny antreprenera – *cicerone* w panoptikum czy operatora latarni magicznej – odgrywał kluczową rolę w tych pokazach i decydował o ich sukcesie lub porażce. Musiała go zatem charakteryzować, jak zauważył Joe Kember, „zdolność do przekształcenia nawet najmniej obiecującego materiału w bardzo atrakcyjne widowisko publiczne przy wykorzystaniu dogłębnej i najprawdopodobniej intuicyjnej wiedzy o wartości tego, co inne, dla konkretnej publiczności”^[257]. Showmeni obudowywali pokazywane eksponaty fantastycznymi historiami, które podkreślały i wzmacniały ich inność i kuriozalność. Publiczność zaś świetnie rozumiała i wysoko ceniła zdolność performerów do przesadzania i koloryzowania. Budowanie napięcia emocjonalnego szło tu w parze z angażowaniem ciała i zmysłów widza, którego odpowiednikiem po stronie spektaklu był fizyczny, cielesny charakter demonstracji. Jak przekonuje Henry Jenkins w swojej rekonstrukcji estetyki występów popularnych na przykładzie amerykańskiego wodewilu (posiadającego wiele

cech wspólnych z omawianymi „widowiskami różnorodności”), najważniejszą cechą tych pokazów było skoncentrowanie na rzeczywistym, materialnym ciele wykonawcy:

Od performerów oczekiwano wykonywania swoich popisowych numerów niezmiennie z najwyższą możliwą precyzją i prędkością. Często występy były tak pomyślane, żeby skupić uwagę na umiejętnościach performerera, i nie miały żadnego lub prawie żadnego innego uzasadnienia ani tematu. Z pewnością tak było w przypadku pokazów transformistów [*protean or quick-change acts*], w których gwiazda mogła oprzeć cały jednoczęściowy, prezentowany samotnie występ, zmieniając gesty, tembr głosu i kostiumy, aby odegrać czterdzieści czy pięćdziesiąt różnych postaci. Parodyści, karykaturzyści, imitatorzy obu płci, gwizdaczki, przebierańcy, ekscentryczni tancerze, naśladowcy zwierząt lub dzieci korzystali z fascynacji samą umiejętnością atrakcyjnego wykonania numeru [*showmanship for its own sake*]; takie akty odpowiadały na potrzebę olśnienia zręcznością performerera bardziej niż na potrzebę śledzenia jakiejś opowieści^[258].

Мурдини
Mourdiny

„Человѣкъ въ
стекляной
банкѣ“

Новѣйшій ориги-
нальный актъ ныря-
нія и освобожденія
отъ оковъ.

Аттракція въ
„Акваріумъ“ -
Варшава.

Предложенія непосред-
ственно или черезъ мо-
его представителя для
— Россіи. —

Г. Е. ВИТОЛЛО,
ВАРШАВА-
Ординацкая 13.



„The Man
in the can“

Neuester Original
Tauch- und Fes-
sel-Act.

Attraktion im
„Aquarium“ -
Warschau.

Offerten direct oder durch
meinen Vertreter für
— Russland. —

Herrn E. VITOLLO,
WARSCHAU-
ORDYNACKA 13.

Il. 37. Reklama numeru Mourdiniego / „Organ” 1911, nr 42

Nastawienie na prezentację (a nie reprezentację), bezpośrednio i osobiste oddziaływanie na odbiorcę odróżnia widowiska różnorodności od iluzjonistycznego teatru, w którym fikcyjny świat dramatu dominuje nad światem cielesnej rzeczywistości, a „ciało semiotyczne” – znak fikcyjnego ciała fikcyjnej postaci scenicznej – nad ciałem materialnym^[259]. W teatrze dramatycznym arystotelesowska zasada prawdopodobieństwa wymuszała na aktorach „schowanie się za postacią”, ukrycie własnych psychicznych i fizycznych cech szczególnych w celu zbudowania jak najbardziej wiarygodnej iluzji. Teatr „czwartej ściany” kazał aktorom udawać, że nie dostrzegają istnienia widowni i pogрузić się w fikcyjnej rzeczywistości reprezentacji. Wodewilowe widowisko różnorodności ignorowało te reguły. Aktorzy eksponowali swoją fizyczność (niezwykły wzrost, wielkość nosa, długość brody były zaletą, a nie wadą), a cała maszynaria sceniczna, jak zauważa Jenkins, miała podkreślać jednostkowość performerów –

występował on często w punktowym świetle i przed opuszczoną kurtyną. Jeszcze silniej zasada ta uwidaczniała się, kiedy do numerów wykorzystywano zwierzęta, jak w cyrkach czy teatrzykach varietés^[260]. Sukces artysty zależał zaś właśnie od umiejętności nawiązania kontaktu z widownią, „czytania” jej reakcji i dostosowywania do nich gry^[261]. Podporządkowanie estetyce atrakcji powodowało też, że treść przedstawienia nie zakładała stworzenia iluzji fikcyjnej rzeczywistości ani spójnej narracji przyczynowo-skutkowej. Poszczególne numery, takie jak akrobacje, sztuczki magiczne czy występy tresowanych fok miały przede wszystkim wywołać żywą reakcję widowni. Program widowiska różnorodności składał się z modułów o długości około dwudziestu minut. Te pojedyncze numery były zestawiane ze sobą w taki sposób, aby uzyskać efekt nowości i różnorodności, a nie konsekwencji logicznej. „Program jako całość nie oferował żadnego spójnego przekazu; poszczególne numery mogły formułować sprzeczne bądź konkurujące komunikaty. Koniec końców to, co wodewil komunikował przede wszystkim, to przyjemność nieskończonej różnorodności w nieskończonej liczbie kombinacji”^[262]. Całość była zaś luźno podporządkowana jedynie zasadzie budowania napięcia aż do osiągnięcia spektakularnego zakończenia – „Wow Finish”, jak je nazywa Jenkins^[263].

Dziewiętnastowieczna kultura atrakcji była w znacznym stopniu kulturą wizualną. Rozwój technologii produkcji i reprodukcji obrazów spowodował, że druga połowa XIX wieku pogrążyła się – jak to ujął Jean-Louis Comolli – w „istnym szaleństwie widzialności”^[264], czego konsekwencją była zupełna zmiana sposobu doświadczania czasu i przestrzeni. Jak pisze Anne Friedberg:

W XIX wieku szeroka gama aparatów poszerzyła „obszar tego, co widzialne”, i przekształciła zwizualizowane doświadczenie w formę towarową. Dzięki szerokiemu rozpowszechnieniu druku pojawiła się nowa forma ilustracji gazetowych. Wraz z wynalezieniem litografii zaistniały karykatury Daumiera, Grandville’a i innych. Kiedy zaś upowszechniła się fotografia, środki publicznej i rodzinnej dokumentacji uległy przekształceniu. Telegraf, telefon i elektryczność zwiększyły prędkość komunikacji, kolej i parostatek zmieniły pojęcie odległości, a nowa kultura wizualna – fotografia, reklama i wystawa sklepowa – przeorganizowały naturę pamięci i doświadczenia. Czy będzie to „szaleństwo widzialności”, czy „potężna akumulacja spektakli”, życie codzienne zostało przekształcone za sprawą „społecznej multiplikacji obrazów”^[265].

Friedberg przekonuje, że wszechobecność urządzeń optycznych wpłynęła również na

powstanie nowych reżimów widzialności. Inaczej niż w benthamowskim panoptikonie przywołanym jako metafora nowoczesności przez Michela Foucaulta, w dziewiętnastowiecznych „maszynach widzialnego” – Friedberg koncentruje się na dioramie i panoramie – nastąpiło uruchomienie („zmobilizowanie”, jak chcą polscy tłumacze) spojrzenia, które pozwalało odbywać wirtualne podróże. Inaczej rozkładając akcenty w narracji o nowoczesności, Friedberg zauważa, że diorama i panorama wprawdzie nie były narzędziami opresji, ale podobnie jak panoptikon opierały się na unieruchomieniu widza i nadwartościowaniu funkcji wizualnej^[266]. Spojrzenie uruchomione (mobilne), ale tylko wirtualnie, charakteryzuje zatem dziewiętnastowieczne społeczne relacje patrzenia, a panoramy, dioramy i inne urządzenia optyczne są aparatami obowiązującego reżimu wizualnego. Kiedy kinematograf dołączył do innych „maszyn widzialnego”, nie spowodował rewolucyjnej zmiany, lecz wpisał się w istniejący system rozrywkowy jako narzędzie rejestracji występów scenicznych, urządzenie do wykonywania sztuczek magicznych lub aparat do uruchamiania spojrzenia widza, chociażby poprzez ukazywanie dalekich egzotycznych krajów. Nie było to kino opowiadające złożone historie, lecz „kino atrakcji”.

Jak pokazuje nawet pobieżny rzut oka na ówczesną popularną kulturę wizualną (w wydaniu łódzkim), „uruchomione spojrzenie” to tylko jeden z wielu możliwych „parametrów” jej odbioru. Przestrzeń rozrywki z końca XIX wieku (sale varieté, muzea anatomiczne, parki rozrywki) była wysoce nasyconym technologicznie środowiskiem integrującym różne formy medialne, które oferowały bogate i złożone doświadczenie estetyczne wykraczające poza kategorię audiowizualności. Ówczesne przestrzenie rozrywki – wypełnione figurami mechanicznymi, aparatami optycznymi i audialnymi, preparatami anatomicznymi, przyrządami magicznymi i performansami – cechowała multimedialność, haptyczność i immersyjność oraz zasada remediacji, jak w przypadku *tableaux vivants*. Rozwijając intuicję Thomasa Elsaessera o wczesnym kinie jako „rozszerzonym polu praktyki medialnej”, w którym relacja pomiędzy przestrzenią ekranu a przestrzenią widowni może przyjmować różne parametry^[267], można tu włączyć dodatkowe wymiary. Zgodnie z zaproponowanym przez Elsaessera rozumieniem diegezy obejmującej różne konfiguracje przestrzeni, czasu i podmiotu równie istotne jest zwrócenie uwagę chociażby na narracyjną funkcję antreprenera, który integrował ze sobą poszczególne atrakcje^[268]. Pojawiały się konfiguracje, takie jak unieruchomiony widz / ruchome spojrzenie i nieruchomy widz / ruchome spojrzenie, ale również:

- płaski ekran / obiekt trójwymiarowy / wizjer

- oświetlona sala / zaciemniona sala
- obiekt pasywny / obiekt interaktywny / performer
- nawigacja / pasywny odbiór
- publiczność jako zbiorowość / publiczność jako zbiór podmiotów

Fragmentaryczność dostępnego materiału nie pozwala na łódzkim przykładzie przeanalizować dokładnie różnych możliwych kombinacji tych parametrów. Zasadne jednak wydaje się twierdzenie, że ówczesne przestrzenie rozrywki miały charakter powiększonej przestrzeni (*augmented space*)^[269] cechującej się wysokim nasyceniem informacją oraz złożoną konfiguracją obecności i reprezentacji podporządkowanych estetyce atrakcji. Oprócz urządzeń optycznych, aktów performatywnych i obiektów interaktywnych. Osoby wchodzące tam mogły przyjmować naprzemiennie funkcje widza (jak w przypadku pokazów latarni magicznej czy aktów performatywnych), zwiedzającego (kiedy przechodzili do działu anatomicznego), użytkowników (jak w przypadku kontaktów z takimi interaktywnymi obiektami jak biusty telefoniczne) czy nawet graczy (podczas zabaw ogrodowych). Tak jak teatr różnitości opierał się na akcie ekspozycji efektownego numeru i cielesności performerera, tak salon osobliwości koncentrował uwagę widza/użytkownika na atrakcji w postaci obiektu czy obrazu luźno jedynie sfunkcjonalizowanego w ramach szerszej opowieści.

Na koniec warto jeszcze podkreślić, że pojawienie się masowej komercyjnej rozrywki jest również przejawem rozwoju kultury konsumpcyjnej, traktującej spektakl jako towar. Choć niektóre formy kultury atrakcji wywodziły się z tradycji ludowej, jest ona zjawiskiem *par excellence* nowoczesnym. Dynamiczny rozwój gospodarczy Łodzi, napływ wykwalifikowanej kadry fabrycznej z Zachodu oraz niskopłatnej siły roboczej z podłódzkich wsi wytworzyły zapotrzebowanie na atrakcyjne i przystępne sposoby spędzania wolnego czasu wśród wszystkich klas. W dużej mierze było ono zaspokajane przez przedsiębiorstwa rozrywkowe.

Łódzką mapę rozrywki wyznaczały centralne eleganckie dzielnice z okazałymi kamienicami i przestrzeniami konsumpcji, gdzie obok sklepów, domów towarowych czy restauracji znajdowały się lepsze *varieté* i kabarety oraz inne często uczęszczane publiczne przestrzenie, w których ustawiały się muzea osobliwości, wędrowni demonstratorzy osobliwości i inne przedsiębiorstwa rozrywkowe. Praktyki konsumpcyjne były sposobem na uczestnictwo w wielkomijskim stylu życia w zachodnim wydaniu. W pełni korzystała z nich przede wszystkim nowo tworząca się klasa *petit-bourgeois* – grupa w miarę zamożnych kupców czy personelu fabrycznego średniego i wyższego

szczebla i ich rodzin, traktując je jako wyraz swoich cywilizacyjnych aspiracji^[270]. Ówczesny kapitalizm w peryferyjnym wydaniu powodował, że znaczna część społeczeństwa była jednak wyłączona z konsumpcji. W sytuacji, kiedy większość populacji żyła na granicy nędzy, pracując po 12 godzin dziennie, mogąc sobie pozwolić jedynie na zaspokojenie podstawowych potrzeb, komercyjna rozrywka była zbytkiem niedostępnym lub trudno dostępnym dla znacznej części mieszkańców. Masowość nowoczesnych form rozrywki, rodzących się przemysłów kultury opierała się jednak na ich stosunkowo powszechnej dostępności, zwiększającej się wraz z upływem czasu. Wstęp do panoptikum kosztował tyle samo co na zabawę ludową, a chociaż bilet do varieté mógł kosztować i ponad rubla, to kupno za 25 kopiejek najtańszego biletu na galerii było jednak w zasięgu tych, którzy zarabiali chociaż trochę powyżej życiowego minimum. W zamian zaś otrzymywało się możliwość uczestnictwa w atrakcjach wielkiego miasta. Zagadnienie to rozwinę w kolejnych rozdziałach.

[141] Zob. Kamil Śmiechowski, *Z perspektywy stolicy. Obraz Łodzi w warszawskich tygodnikach społeczno-kulturalnych (1881-1905)*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2012.

[142] Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1995; Małgorzata Leyko (red.), *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000; Karolina Prykowska-Michalak, *Teatr niemiecki w Łodzi. Sceny – Wykonawcy – Repertuar*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

[143] Władysław Lech Karwacki, *Teatr dla robotników przed 1914 r. (Przyczynek do dziejów awansu kulturalnego klasy robotniczej)*, [w:] Stanisław Kalabiński (red.), *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. VII, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1970, s. 178.

[144] Zob. Vanessa Toulmin, 'Curios Things in Curios Places': *Temporary Exhibition Venues in the Victorian and Edwardian Entertainment Environment*, „Early Visual Popular Culture” 2006, vol. 4, nr 2; Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*, University of California Press, Berkeley 1999; Lauren Rabinovitz, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University Press, New York 2012.

[145] Anna Wieczorkiewicz, *Kobieta-małpa, kobieta-niedźwiedź. Historia spojrzenia na Julię Pastranę*, „Konteksty” 2007, nr 1 (272).

[146] Vanessa Toulmin, 'Curios things in curios places'..., s. 125.

- [147] Oskar Flatt, *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Reprint, Grako, Łódź 2002, s. 143.
- [148] Tamże, s. 118.
- [149] Tamże, samż. 147.
- [150] Por. Marta Piestrzeniewicz, *Rozrywka łodzian na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2010, s. 50-55
- [151] Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 133.
- [152] Tamże.
- [153] Władysław L. Karwacki, *Zabawy na Bielanach*, PWN, Warszawa 1978, s. 130–131.
- [154] „Dziennik Łódzki” 31.05.1885.
- [155] Tamże.
- [156] „Rozwój” 24.05.1901.
- [157] Stefan Strauss (red.), *Bibliografia źródeł do historii teatru w Polsce. Druki zwarte i ulotne*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 219. Cyt. za: Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 161–162.
- [158] „Tygodnik Ilustrowany” 15.07.1871, cyt. za: Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 162.
- [159] Cyt. za: tamże, s. 130.
- [160] „Dziennik Łódzki” 20.08.1891.
- [161] „Dziennik Łódzki” 1.01.1892, cyt. za: *ŻFŁ*, s. 162.
- [162] „Rozwój” 5.01.1914.
- [163] Codziennie od 11 rano do 11 wieczorem prezentowali się „piękna tatuow. dama La Belle Madeleine” oraz „Mister Rivalli”, „Rozwój” 15.09.1898.
- [164] „Rozwój” 26.10.1900; „Rozwój” 8.11.1900.
- [165] Joe Kember, *The Functions of Showmanship in Freak Show and Early Film*, „Early Popular Visual Culture” 2007, 1(5), s. 14.
- [166] „Rozwój” 13.12.1898.
- [167] *ŻFŁ*, s. 14.
- [168] Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 6115.
- [169] „Rozwój” 5.01.1905.
- [170] Reklama „Muzeum Kreutzberga”, „Rozwój” 20.05.1899. Co istotne z punktu widzenia badań nad kinem, prezentowane tam figury włączano w narrację dotyczącą aktualnych wydarzeń. W 1905 roku były to na przykład „najnowsze wypadki dziejowe”:

Spotkanie Dreyfusa z żoną, Dreyfus przed sądem wojennym oraz sceny z Wojen Burskich takie jak *Rozbicie pędzącego pociągu przez Boerów pod Kimberley (13.01.1900)*.

[171] „Goniec Łódzki” 23.04.1898.

[172] Dni powszednie 20 kop. Wejście 10 kop, oddział anatomiczny: 10 kop. „Rozwój” 5.01.1905.

[173] „Rozwój” 13.12.1898.

[174] Tytuł profesora w tym ogłoszeniu uzyskał Emile Voisin, wynalazca urządzeń do sztuczek magicznych, właściciel sklepu dla magików Rue Vielle-du-Temple w Paryżu, nauczyciel Georges’a Mélièsa

[175] „Dziennik Łódzki” 21.05.1889.

[176] Tamże.

[177] „Dziennik Łódzki” 4.04.1889.

[178] „Dodatkowo pomiędzy występami dra Epsteina prezentowana będzie sztuczka *Kokon* polegająca na przemianie gąsienicy w żywą kobietę”, „Dziennik Łódzki” 13.01.1892.

[179] Prawdopodobnie była to postać, wspomniana w cytowanej powyżej relacji „Dziennika Łódzkiego” która dawała pokazy latarni magicznej w muzeum Bozwa.

[180] Tak zachęcał afisz: „każdy, kto kupi bilet za kop. 20, otrzyma Obraz lub Muszlowej roboty pudełko”. Afisz „Wystawa z natury zdjętych obrazów optycznych stereoskopów”, Archiwum Państwowe w Łodzi, reprodukcja w *ŻFŁ*, s. 11.

[181] Zob. Michał Witkowski, *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

[182] Fuhrman uruchomił też wypożyczalnię i sprzedaż serii ręcznie kolorowanych przezroczy z najdalszych zakątków świata dostarczanych przez pracujących dla niego fotografów. Dieter Lorenz, *Das Kaiserpanorama. Ein Unternehmen des August Fuhrmann*, Münchner Stadtmuseum, München 2010.

[183] Walter Benjamin, *Cesarska panorama*, [w:] *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 28.

[184] Wisława Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2006, s. 23.

[185] „Rozwój” 24.05.1901.

[186] „Rozwój” 17.01.1901; 21.01.1901; 18.02.1901; 16.03.1901. Ostatnie reklamy fotoplastikonu w „Rozwoju” pojawiają się w czerwcu.

[187] Stephen Herbert (red.), *A History of Pre-Cinema*, t. 2, Routledge, London 2000, s.

[188] Najśłynniejszym, do dziś zachowanym przykładem cykloramy jest Panorama Raławicka namalowana na Powszechną Wystawę Krajową we Lwowie w 1894 roku przez Jana Stykę i Wojciecha Kossaka. Dzięki połączeniu obrazu olejnego z elementami dekoracyjnymi leżącymi u jego podnóża artyści zacierali granicę między widzem a dziełem, dzięki temu publiczność odczuwała wrażenie uczestnictwa w uwiecznionych wydarzeniach.

[189] „Rozwój” 5.09.1898, nr 203; „Goniec Łódzki” 16.10.1899.

[190] „Rozwój” 6.07.1900 i 24.05.1901.

[191] Marta Piestrzeniewicz, *Rozrywka...*, s. 96.

[192] Witold Filler, *Cyrk czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 39.

[193] Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 162.

[194] Witold Filler, *Cyrk...*, s. 45.

[195] „Rozwój” 25.11.1903.

[196] „Rozwój” 20.12.1903.

[197] Artur Glisczyński, *Majster*, cyt. za: Helena Karwacka, Artur Glisczyński. *Pieśniarz fabrycznej Łodzi*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975, s. 324.

[198] Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 165.

[199] Wacław Szymanowski, *Niedziela w mieście*, „Tygodnik Ilustrowany” 10.12.1860.

[200] Cyt za: Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 165.

[201] Czyli podobnie jak późniejsze kina.

[202] „Kurier Codzienny” 18.07.1870. Cyt. za: Władysław L. Karwacki, *Teatr dla robotników...*, s. 166.

[203] Anna Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, s. 21–22.

[204] Informacje na temat Milscha, Gehliga i Elizjum podają za: Krzysztof Kowalczyński, *Łódź przelotu wieków XIX/XX*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2008, s. 71–72.

[205] Zob. odpowiednie hasła w *EEC*.

[206] „Organ” 1910, nr 1.

[207] Krzysztof R. Kowalczyński, *Łódź przelotu...*, s. 105–106.

[208] Zob. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana...*

[209] Robert Synder, *Artyści wodewilu i ich świat*, przekł. zbiorowy, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*

[210] Małgorzata Leyko, *Zamknięta karta. Teatr żydowski w Łodzi*, „Kronika Miasta

Łodzi” 2007, nr 1.

[211] „Chińczycy – czarodzieje wschodu. Chińczycy – znakomici ekwilibryści, Chińczycy – nieporównani zonglerzy, Chińczycy – sztukmistrze zadziwiają wszystkich swymi tajemniczymi produkcjami, Chińczycy mieli olbrzymie powodzenie w Petersburgu i Moskwie” – zachwalała reklama. „Rozwój” 3.02.1900.

[212] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1905, nr 4.

[213] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1907, nr 41.

[214] Zob. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana...*

[215] „Rozwój” 19.07.1898.

[216] „Nowa Gazeta Łódzka” 29.01.1914.

[217] Cyt. za: Krzysztof R. Kowalczyński, *Łódź przełomu...*, s. 107.

[218] Reklama w kalendarzu „Czasu” na 1912 rok.

[219] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1909, nr 22.

[220] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1908, nr 37.

[221] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1911, nr 24.

[222] Dodawał, że „najdrastyczniejsze produkcje cabaretowego repertuaru” wykonywane są „ku uciechu licznie zgromadzonej młodzieży płci obojga i ku wstydnemu siwowłosych wielbicieli podkasanej muzy szynkawianej, dających młodemu pokoleniu wstrętny, pełen ohydy przykład, jak życie marnować i to w chwili, kiedy kraj i jego lud woła rozpaczliwie o odrodzenie”. „Rozwój” 5.09.1908.

[223] Joseph Roth, *Hotel Savoy*, Cyklop, Łódź 2002, s. 23–24.

[224] Tamże, s. 47–48.

[225] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1908, nr 30, s. 236.

[226] Zwierzyniec został wykorzystany również w jednej z humorystycznych miniatur poetyckich Artura Gliszczyńskiego, który opisywał romantyczną wieczorną schadznię młodej pary. Zalotnik składał wybrane wyrazy miłości...

I błdy księżyc za chmurek szaty
Jak za mgłą gazy się chowa,
Srebrząc łagodnie krzewy i kwiaty,
I stawy Helenowa

W tej właśnie chwili, co rozmarzeniem
Zmysły i serce opęta,
U nóg jej klęczał i z upojeniem,

Drobne całował rączęta.

[.....]

I pocałunek drżących ust dwoje

W namiętne spoił pieśczoły:

Młodzian wciąż szeptał zaklęcia swoje

Na honor, piekło i groty.

Aż gdy przywołał niebo na świadki,

Że nie opuści niebogiej...

Zaryczał niedźwiedz z pobliskiej klatki.

Młodzian się zerwał i... w nogi!

Artur Gliszczyński, *Ballada*, cyt. za: Helena Karwacka, *Artur Gliszczyński...*, s. 330–331.

[227] Krzysztof R. Kowalczyński, *Łódź przelomu...*, s. 69.

[228] Stanisław Miszewski, *Ilustrowany Przewodnik po Łodzi i okolicach*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Lublin – Łódź 1912, s. 54.

[229] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1908, nr 30, s. 237.

[230] Heron, *Przed bramą Helenową*, „Złoty Róg” 1913, nr 20.

[231] Zob. Tomasz Majewski, *Fantasmagoria i episteme nowoczesności*, [w:] tegoż, *Dialektyczne feerie. Nowoczesność i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011.

[232] „Goniec Łódzki” 3.11.1898.

[233] „Rozwój” 20.09.1901.

[234] „Rozwój” 23.07.1903.

[235] „Dziennik Łódzki” 20.09.1889.

[236] *Grupy osób w kostiumach, z rekwizytami i dekoracjami, z towarzyszeniem muzyki inscenizowało pozy historyczne i alegoryczne znane z literatury i teatru. Dziewiętnastowieczny amerykański podręcznik do tworzenia żywych obrazów proponował między innymi takie układy: Wenus wychodząca z morza, Flora i wróżki, Napoleon ze swoją gwardią pod Waterloo, Śpiąca dziewczyna, Pokój, Wolność, Religia. Zob. James H. Head, *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*, Tilton and Co, Boston 1860 „Project Gutenberg”*

<http://www.gutenberg.org/files/19724/19724-h/19724-h.htm#INTRODUCTION>>

[237] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1908, nr 30.

[238] Michał Arct, *Słowniczek wyrazów obcych*, Wyd. M. Arcta, Warszawa 1905, s. 76.

[239] „Rozwój” 2.06.1900.

[240] gh., *Japan in Helenenhof*, „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1911, nr 33, s. 261.

[241] Za: Krzysztof R. Kowalczyński, *Łódź przełomu...*, s. 71.

[242] „Rozwój” 26. 08. 1907.

[243] „Rozwój” 24. 05.1902.

[244] Robotnicy z kolei najpowszechniej bawili się, tańcząc. Dziennikarz komentujący obyczaje robotników zauważał, że robotnicy, którzy do dyspozycji mają tylko niedziele i święta, lubowali się w potańcówkach. Pisał, że robotnik „półsetki niedziel i tyleż świąt w ciągu roku przekołuje”, „każda majówka cechów i związków, każda wieczornica robotniczego stowarzyszenia «Echo» wypełniona jest tańcami”, a przeciętna zabawa ludowa, gdzie wstęp kosztuje 20 kopiejek, gromadzi 3-4 tysiące osób (ci zaś, których i na to nie stać, urządzali zabawę na polance w lasku). *Echa tygodniowe. Jak bawią się robotnicy?*, „Nowy Kurier Łódzki” 26.07.1908.

[245] Więcej o łódzkim sporcie w kontekście rozrywki zob. Marta Przestrzeniewicz, *Rozrywki...*, s. 75-95. Tam też dalsza bibliografia.

[246] „Rozwój” z 30 października 1910 roku donosił, że w Warszawie odbył się konkurs na polską nazwę „Roller Skating Ringu”. Z nadesłanych 812 propozycji komisja, w której zasiadali między innymi Antoni Fertner i Stanisław Szober, zdecydowała, że najlepszy będzie wyraz „wrotnisko”. „Łyżwa na kółkach nazywać się ma «Wrotka», a łyżwiarz jeżdżący na kółkach «Wrotnik»”.

[247] Helena Karwacka, *Artur Gliszczyński...*, s. 89.

[248] Tamże, s. 92.

[249] Artur Gliszczyński, „Cyklista łódzki”, s. 211. cyt za: Helena Karwacka, *Artur Gliszczyński...*, s. 90.

[250] „Rozwój” 10.01.1901.

[251] Tramwaj mógł „zajechać” w trosce o gości, gdyż właściciel parku Zenon Anstadt był zaangażowany w prace konsorcjum tramwajowego, i kiedy w grudniu 1898 roku uruchomiono komunikację tramwajową w Łodzi trasa jednej, z linii została poprowadzona (dzisiejszą ulicą Andstadta) pod samą bramę wejściową do parku. W bardzo małej skali ujawnia się tutaj często podkreślany związek rewolucji miejskiego transportu publicznego z rozkwitem rozrywek. Poetycki ślad po łódzkich tramwajach znajdziemy u Tuwima: „Na cmentarz żółta trójka wiedzie, / do domu szóstka granatowa, / Zieloną czwórka się dojedzie / Do zielonego Helenowa”. Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2010, s. 79.

[252] „Rozwój” 15.01.1901.

[253] „Rozwój” 30.12.1900 i 1.01.1901.

[254] „Rozwój” 27.02.1901.

[255] „Rozwój” 2.01.1901.

[256] Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] Linda Williams (red.), *Viewing Positions*, Rutgers, New Brunswick 1995.

[257] Joe Kember, *The Functions of Showmanship...*, s. 3.

[258] Henry Jenkins, „*A regular Mine, a Reservoir, a Proving Ground*”: *Reconstructing the Vaudeville Aesthetic*, [w:] tegoż, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992, s. 68–69. Zob. Robert W. Snyder, *Artyści wodewilu i ich świat*, przeł. P. Kruczkowska, J. Stępień, M. Wójcik, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*

[259] Na temat różnic między tymi dwoma porządkami zob. Erika Fischer-Lichte, *Rzeczywistość i fikcja*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „*Didaskalia*” 2005, nr 70, s. 66.

[260] „Kiedy tylko zwierzęta pojawiają się na scenie, ujawniają od razu swoją niesamowitą «obecność». [...] Wejście zwierzęcia na scenę postrzega się jako wdarcie się realnego świata w świat fikcyjny, przypadku w porządek, natury w kulturę. Kiedy na scenie pojawia się zwierzę, to niczym orkan lub powódź wprowadza ten moment, który grozi, że ludzki porządek stanie się pastwą natury; a zatem moment, w którym – inaczej niż w czasie orkanu czy powodzi – zburzenie ludzkiego porządku, czyli przerwanie inscenizacji przez zwierzę, wydaje się o wiele bardziej radosną perspektywą niż pełna realizacja z góry powziętego planu. Wejście zwierzęcia na scenę wprowadza w inscenizację moment subwersywny, grożąc rozsadzeniem jej od środka, co budzi zarazem ogromną fascynację w widzu”. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 173.

[261] Zob. Henry Jenkins, *A regular Mine...*, s. 74–77.

[262] Tamże, s. 63.

[263] Tamże, s. 79.

[264] Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego*, przeł. z ang. A. Piskorz, A. Gwóźdź, [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być*, Universitas, Kraków 2001, s. 449.

[265] Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flaneur/flaneuse*, przekł. zbiorowy, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 59–60. Na temat społecznych konsekwencji tego procesu zob. John B. Thompson, *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, przeł. I. Mielnik, Astrum, Wrocław 2006.

[266] W ujęciu Friedberg panorama i diorama miały podobną eskapistyczną funkcję, jaką niektórzy przypisywali kinu, telewizji, a później grom komputerowym: „Technologia

dioramy polegała, co prawda, na unieruchomieniu widza, ale oferowała wizualną wędrówkę i wirtualne uwolnienie od ograniczeń codziennego czasu i przestrzeni. Jeżeli panoptikon polegał na uwięzieniu spojrzenia w wewnętrznym ograniczeniu zamkniętych, ale widzialnych podmiotów, to diorama opierała się na wyobrażonej ekspansji tego spojrzenia. Inaczej niż strażnik-observator, widz dioramy nie był kuszony władzą nad ludzkimi podmiotami, ale nieustannie angażowany w rozkosze panowania nad sztucznie stworzonym światem, w przyjemność zanurzenia się w świecie nieobecnym”. Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne...*, s. 83.

[267] Jak może wyglądać analiza wczesnego kina z użyciem tych kategorii, pokazuje Elsaesser na przykładzie dwóch niemieckich filmów: *Richard Wagner* oraz *Des Pfarers Tochterlein*, Thomas Elsaesser, *Early German Cinema: A second life?*, [w:] Thomas Elsaesser, Michael Wedel (red.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, s. 32–37.

[268] Funkcja zręcznego komentowania obrazów, o czym pisać będę dalej, odgrywała również olbrzymią rolę w przypadku objaśniania filmów i utrzymała się w kinach bardzo długo aż do wprowadzenia plansz międzyujęciowych około 1908 roku.

[269] Lev Manovich, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, przeł. A. Nacher, [w:] Ewa Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.

[270] Zwracał na to uwagę chociażby Witold Wandurski – pionier zaangażowanego społecznie teatru według wzorów radzieckich – pisząc, że formy komercyjnej kultury popularnej takie jak *varieté* były domeną ludzi zamożniejszych, nie robotników, wśród których upowszechniły się one dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. Wandurski tak w 1923 roku charakteryzował przedwojenny łódzki krajobraz kulturowy, wiążąc popularność z dynamiką życia nowoczesnego ośrodka miejskiego: „Szantan, *varieté*, *tingl-tangl* – zawsze miały powodzenie w Łodzi, gdzie przez cały rok robi się «interesa» – gorączkowo, nerwowo, współobląkanie – a wieczorem się «odpoczywa». Chadzała tam kiedyś finansjera. Dziś chodzi rzeźnicki majster, sklepikarz, paskarz, człowiek z czarnej giełdy...”. Witold Wandurski, *Upodobania estetyczne proletariatu*, „Nowa Kultura” 1923, nr 6, cyt. za: Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, s. 119.

Rozdział 3

„Kinematograf! Sensacyjna atrakcja współczesności” (1896–1907)

Kino nie pojawiło się w instytucjonalnej próżni. W poprzednim rozdziale naszkicowałem mapę łódzkiego systemu rozrywkowego z przełomu XIX i XX wieku, funkcjonującego zgodnie z formułą kultury atrakcji. Jej zasadą były estetyka zaskoczenia, program numerowy (lub zestaw atrakcji) oraz złożona konfiguracja obrazu i fizycznej obecności. Zazaczyłem również, że był to moment znacznej konwergencji medialnej. Nadmieniałem, że z pewną dozą uproszczenia wśród różnych form kultury atrakcji wyodrębnić można dwa paradygmatyczne formaty rozrywkowe: muzeum osobliwości oferujące tanią i egalitarną rozrywkę do konsumowania „z ulicy” oraz teatr varieté, również popularny, skierowany do nieco zamożniejszej publiczności poszukującej przystępnej, ale „cywilizowanej” rozrywki. W tym rozdziale skupię się na powiązaniach kinematografu z istniejącym systemem rozrywkowym, w który wynalazek wpisał się jako jedna z wielu atrakcji. W europejskich miastach przed powstaniem autonomicznej instytucji kina głównymi platformami popularyzacji ruchomych obrazów były lokale oferujące program składankowy takie jak teatry varieté. Jak zwraca uwagę Deac Rossel „w związku z tym, że te miejsca stałych projekcji (*fixed location exhibitions*) stworzyły bazę dla ewolucji wyspecjalizowanych kinematografów, a także nowszego systemu prezentacji i dystrybucji filmów, miały one uprzywilejowaną pozycję w dotychczasowych historiach filmu”^[271]. Aby uzupełnić istniejące narracje, badacze zainteresowali się ostatnimi laty działalnością wędrownych operatorów, którzy urządzali projekcje w wynajętych publicznych salach, a poza dużymi miastami – na jarmarkach^[272]. Postaram się przedstawić początki lokalnych pokazów filmowych w Łodzi zarówno w kontekście działania objazdowych demonstratorów, jak i stałych instytucji rozrywkowych. Opiszę kontekst pierwszych demonstracji kinematografu i przyjrę się „łódzkiemu okresowi” braci Krzemińskich, właścicieli jednego z najbardziej prężnych wędrownych przedsiębiorstw zajmujących się komercjalizacją nowego urządzenia w pierwszych latach jego funkcjonowania na rynku. Blżej przyjrę się też – w związku ze znaczeniem varieté dla wykształcenia się instytucji

kina – teatrowi Urania prowadzonemu przez Eugéne’a Juliusa Vortheila i Theodore’a Junoda. Zwróć też uwagę na współistnienie różnych formatów rozrywkowych i mediów. W ten sposób opiszę „pierwsze narodziny kina”.

Kino atrakcji

Jak sygnalizowałem we wstępie, termin „kino atrakcji”, ta „magiczna formuła filmoznawstwa”^[273] określa stylistyczną odrębność kina z pierwszej dekady kinematografii (mniej więcej do lat 1905–1907, kiedy upowszechniło się kino fabularnej integralności i format filmu o długości najpierw jednej szpuli, a od około 1911 roku – wielu). W okresie tym przeważały filmy, które nie opowiadały złożonych historii, jakie stały się znakiem rozpoznawczym kina klasycznego. Tom Gunning pisze:

kino atrakcji bezpośrednio przyciąga uwagę widza, pobudzając ciekawość wizualną i dostarczając przyjemności poprzez ekscytujący spektakl – unikalne wydarzenie, czy to fikcyjne, czy dokumentalne, które samo w sobie jest interesujące [*that is of interest in itself*]. Wyświetlana atrakcja może mieć również naturę kinematograficzną [*cinematic*], taką jak wczesne zbliżenia [...] albo filmy trikowe, w których zabieg kinematograficzny (zwolnione tempo, podstawienie, wielokrotna ekspozycja) zapewnia filmowi powab nowości. Sytuacje fabularne zdają się ograniczać do gagów, numerów wodewilowych lub odtwarzania szokujących lub interesujących wydarzeń (egzekucje, wydarzenia bieżące). Takie podejście do filmowania definiuje to, że atrakcja jest oferowana przez kinowego antreprenera w formie bezpośredniego zwrotu do publiczności. Tryb teatralnej prezentacji dominuje nad angażowaniem fabularnym, podkreślając bezpośrednią stymulację przez szok lub zaskoczenie, zamiast rozwijać historię lub tworzyć rzeczywistość diegetyczną^[274].

Kino atrakcji operowało prezentystyczną estetyką *tableaux*, statycznych ujęć łączonych na zasadzie prostych zestawień (reguły opowiadania z użyciem montażu upowszechniły się później). Celem było **pokazywanie**, a nie **opowiadanie**, i to takie pokazywanie, które wywołać miało wywołać u widzów podniecenie i zaskoczenie. Tak oddziaływały spektakularne numery ekwilibrystyczno-akrobatyczne, feerie, fantazje i inne „spektakle nadmiaru”, gagi czy aktualności. Taki charakter miały też filmy pornograficzne, opisane w katalogu handlowym Pathé jako „scènes grivoises d’un caractère piquant”^[275], a w Łodzi prezentowane w ramach pokazów „specjalnych”. Jeśli już była w tych filmach jakaś

fabuła, to miała ona na celu raczej stworzenie ramy dla efektownego numeru lub demonstracji kreatywnego (magicznego) potencjału medium.

Cenny przegląd takich realizacji daje zestaw filmów wydanych na płycie DVD *Europaisches Kino der Attraktionen 1896-1916*^[276], wybranych przez Vanesę Toulmin, Claude'a Bertemes'a i Nicole Dahlen. Wybór ten pozwala zapoznać się z modelowymi programami filmowymi, analogicznymi do tych, które były również w Łodzi. Pomocny może być szybki przegląd typowych przykładów kina atrakcji. Ważną część stanowiły **rejestracje pokazów akrobatycznych i gimnastycznych oraz innych numerów scenicznych**. Przykładami tu są *Will Evans muzyczny ekscentryk* (*Will Evans, the Musical Eccentric*, 1899, 1 min.), będący zapisem numeru, w którym wykonawca przebrany za kłowna prezentuje akrobacje z krzesłem i mandoliną oraz *Agoust – żonglerska rodzina* (*Agoust Family of jugglers*, 1898, 1 min.), jak również kłownada *Komicznych akrobatów* (*Acrobati comici*, 1910, 5 min.). Do żelaznego repertuaru wczesnych pokazów należał kolorowany *Taniec Serpentine* (*Dansa Serpentina*, 1900, 1 min.) przedstawiający efektowny układ choreograficzny z wykorzystaniem bufiastej sukni. *Tajemniczy mężczyzna* (*L'Homme mysterieux*, 1910, 6 min.) i *Miss Harry – kobieta wąż* (*Miss Harry, femme serpent*, 1911, 3 min.) (kolorowany) pokazują, jak wyglądały występy osób prezentujących niezwykle zdolności do wyginania się w różnych kierunkach. *Cudowne psy* (*Les chiens savants*, 1907, 5 min.) to z kolei przykład występu tresowanych zwierząt, w tym wypadku psów przebranych za ludzi, wykonujących na teatralnej scenie numery akrobatyczne i grających na pianinie. Kolejną odmianę stanowiły **filmy-feerie**^[277] i **inne obrazy prezentujące potencjał kina jako sztuczki magicznej**. *Kiriki – japońscy akrobaci* (*Les Kiriki, acrobates japonais*, 1907, 3 min.) to trikowy zapis numeru akrobatycznego niewykonalnego z uwagi na prawa grawitacji, zrealizowany dzięki filmowaniu z góry trupy leżącej na podłodze. W kolorowanej feerii *Tulipany* (*Les Tulipes*, 1907, 4 min.) również wykorzystano efekty specjalne. Dzięki zastosowaniu podstawień i zdjęć nakładanych uzyskano cudownie wyrastające kwiaty, leśne bożki nagle pojawiające się w obłokach dymu i mówiącą głowę wielkości dwóch postaci ludzkich (magiczną aurę uzupełniały żywe obrazy, fajerwerki i ognie bengalskie). Inny przykład tego, jak film mógł pełnić funkcję sztuczki iluzjonistycznej, daje *Król Dolarów* (*Le Roi des Dollars*, 1905, 2 min.), w którym magik wyczarowuje monety z dłoni i z ust. Ważną częścią każdego programu składankowego były „**natury**”, dokumentalne zdjęcia zarówno egzotycznych kuriozów i nietypowych sytuacji, jak i aktualnych wydarzeń politycznych oraz widoków podróźniczych^[278]. W omawianej kolekcji do natur należy *Amblyostoma* (*L'Amblystôme*, 1913, 7 min.) ukazująca efektownego płaza posiadającego zarówno

skrzela, jak i płuca, a osobliwa natura *Foksteriery i szczury* (*Foxterriers et rats*, 1902, 1 min.) przedstawia mężczyzn i kobiety z dobrego towarzystwa z wyraźnymi oznakami zadowolenia rzucających szczury na pożarcie psom zamkniętym w klatce. Szczególną naturą jest też *Gabinet dr. Macintyre'a* (*Dr Macintyre X-ray cabinet*, 1909, 1 min.), film rentgenowski ukazujący ruch stawu kolanowego i pracę żołądka wypełnionego bizmutem. Na pokazach „specjalnych” demonstrowano **sceny pornograficzne**, zarówno takie, na których reprezentowano jedynie kobiecą nagość (*Kąpiel dam dworu – Bain des dames de la cour*, 1904, 1 min. czy *Spacer Chrysis – La reveil de Chrysis*, 1897-1899, 1 min.), jak i akt seksualny (*Scene pornographique*, 1909, 2 min.). **Sceny komiczne**, były nieco bardziej zintegrowane fabularnie. Należała do nich przygoda mężczyzny odprowadzającego do sypialni pulchną kobietę, niezwykle w jego oczach atrakcyjną (*Do widzenia i dziękuję – Au revoir et merci*, 1906, 2 min.), który przekonuje się, że bujne kształty niewiasty zostały uzyskane dzięki balonom i poduszkom włożonym pod ubranie. Komizm *Denerwującego błędu* (*Facheuse meprise*, 1905, 1 min.) polegał zaś na tym, że dwie kobiety w kościele zamiast wodą święconą przeżegnują się farbą pozostawioną przez nieuwważnego malarza. Źródłem humoru w *Nowoczesnym fryzjerze* (*Le Barbier fin de siècle*, 1896, 1 min.) jest zaś obserwacja, jak fryzjer ucina głowę klienta, goli ją na stole, po czym odkłada z powrotem na szyję i ten wychodzi, jak gdyby nic się nie stało.

Tym podobne krótkie realizacje stanowiły przeważającą większość produkcji w pierwszych latach kina^[279]. Prezentowali je również lokalni przedsiębiorcy rozrywkowi w Łodzi.

Kinematograf – nowa atrakcja

Jak wiemy, łodzianie byli przyzwyczajeni do regularnych wizyt demonstratorów różnych atrakcyjnych ciekawostek – osób o nienormatywnej fizjonomii, performerów o nadzwyczajnych zdolnościach, treserów zwierząt czy operatorów efektownych urządzeń technicznych takich jak elektrotachiskop prezentowany w 1891 roku przez niejakiego Bremera^[280]. Ubożsi podziwiali je na rynkach (Bałuckim, Wodnym, Nowym) i w innych ogólnodostępnych przestrzeniach, zamożniejsi mogli cieszyć się rozrywkami, jednocześnie manifestując swój status podczas pokazów w restauracjach, w Parku w Helenowie, na scenach Sellina, w sali koncertowej przy ul. Dzielnej czy w Meisterhausie. Kinematograf w Łodzi pojawił się właśnie jako jedna z takich nowych atrakcji demonstrowanych na okolicznościowych pokazach.

Chociaż aparat braci Lumière trafił do powszechnej sprzedaży dopiero po pewnym czasie

od jego publicznej prezentacji, europejscy przedsiębiorcy mieli do dyspozycji wiele modeli projektorów wytwarzanych przez różnych producentów^[281]. W sierpniu do Łodzi przybyli wędrowni demonstratorzy „kinematografu Edisona”, którzy chcąc zapewne przyciągnąć zamożną publiczność burżuazyjną i wyższy personel fabryczny, zorganizowali szeroko reklamowane w niemieckojęzycznej prasie pokazy w Helenowie, najchętniej uczęszczanej letniej przestrzeni rozrywkowej. Jedno z ogłoszeń prasowych zachwalało, że codziennie od 18:00, a w niedziele i święta od 15:00 za 30 kopiejek (miejsce siedzące) lub 20 (stojąc) można oglądać *Sensationellste Sehenswürdigkeit der Gegenwart!* („Sensacyjną atrakcję współczesności”)^[282]. Inne informowało, że tylko przez krótki czas zapoznać się można z *Originell! Hochinteressant! Edisons lebende photographien in lebensgrosse* („Oryginalne! Nadzwyczaj interesujące! Żywe fotografie Edisona naturalnej wielkości”)^[283]. Projekcje odbywały się z akompaniamentem muzycznym z edisonowskiego fonografu, a po ich zakończeniu widzom prezentowano jeszcze chiński teatr cieni. Wyświetlono między innymi *Taniec kobiet z haremu*, *Taniec tatarski*, *Fragmenty znanych oper i operetek*, *Przygody z dzikimi zwierzętami*, *Ulice i place wielkich miast*^[284] oraz *Pożar fabryki w Chicago* i *Taniec wojenny Indian Sioux w Ameryce Północnej*^[285]. „Lodzer Tageblatt” pisał, że dzięki skomplikowanemu mechanizmowi poruszania obrazów za pomocą elektryczności, uzyskano naturalnej wielkości obraz (*lebensgrosse*) i naturalny ruch. „Wszystko, co widać na wielkim ekranie, porusza się, zdaje żyć”^[286]. Dziennikarz wyrażał satysfakcję z faktu, że „tylko mieszkańcy niektórych największych miast Europy i Ameryki mieli dotychczas okazję zobaczyć ten najnowszy wynalazek będący połączeniem fotografii i elektryczności”^[287]. 19 sierpnia przedsiębiorcy przenieśli się do równie prestiżowego Zgromadzenia Majstrów Tkackich, gdzie za tę samą cenę urządzali pokazy do 24 sierpnia (w tygodniu od godziny 18:00, a w niedziele w godzinach 12:00-14:00 i 16:00-22:00)^[288]. Filmy zaistniały zatem w ekskluzywnej przestrzeni dostępnej jedynie zamożnym łodzianom i w aurze nowoczesności.

Wędrowni antrepreneryzy organizowali projekcje w rozmaitych kontekstach: salach rozrywkowych, wynajętych pomieszczeniach, cyrkach i innych przedsiębiorstwach rozrywkowych. 7 listopada 1896 roku „Lodzer Zeitung” w lakonicznej notce informował, że przy ul. Piotrkowskiej 17 „demonstrowany jest aktualnie ostatni genialny wynalazek Edisona, aparat do pokazywania żywych fotografii. Jest tu również wystawiony fonograf”^[289]. W 1897 roku cyrk International A.L. Durowa, który rozbił swój namiot przy Zielonym Rynku, miał w programie pokazy kinematografu. W tym samym roku Teatr Iluzji Szenka ulokowany na placu przy ul. Dzielnej, gdzie często rozstawiały się bałagany, oprócz iluzji optycznych i numerów performatywnych oferował pokazy filmów

z messterowskiego thaumatografu^[290]. W czerwcu do Łodzi dotarli demonstratorzy przedstawiający się jako wysłannicy firmy braci Lumière z pokazami „prawdziwego sinematografu”^[291]. 11 czerwca w sali koncertowej w Helenowie zorganizowano seans przedpremierowy, a od 12 do 20 czerwca o 17:00 odbywały się prezentacje dla publiczności. Oprócz kosztu wejścia do parku należało jeszcze zapłacić dodatkowo 30 kopiejek. Seans trwał 30 minut i składał się z ośmiu filmów. Prasa zwróciła uwagę na *Koronację jego majestatu*, *Wizytę najwyższej pary cesarskiej w Paryżu*, *Dwie cesarskie parady we Wrocławiu*, *Scenę na Placu św. Marka w Wenecji*, *Przybycie pociągu na stację*, *Pojedynek dwóch szablistów*, *Kąpiel Diany w Mediolanie*. W ciągu ośmiu dni program zmieniono trzy razy. W lipcu 1899 roku projekcje filmowe stanowiły już bardziej regularną atrakcję w Parku w Helenowie. Oprócz codziennych koncertów pod batutą kapelmistrza Kwasta odbywały się również – za opłatą 20 kopiejek za krzesło lub 10 za wejście – codzienne demonstracje „żywych obrazów za pomocą aparatu biografa Royal”^[292]. W tym roku w Łodzi pierwsze pokazy filmowe zorganizowali – jak podają niektóre źródła – bracia Krzemińscy.

Krzemińscy – tradycja gabinetu iluzji

W najstarszych opracowaniach naukowych dotyczących historii kina polskiego bracia Krzemińscy przedstawiani są jako założyciele pierwszego kina na ziemiach polskich^[293]. W nowszych narracjach ich osoby są albo marginalizowane^[294], albo słusznie polemizuje się z zasadnością obsesyjnego poszukiwania wyraźnych początków^[295]. Niemniej są to pierwsi przedsiębiorcy rozrywkowi demonstrujący kinematograf, o których do dziś zachowało się więcej informacji. Piszę o nich nie jako o pionierach, ale – reprezentantach ówczesnej branży rozrywkowej, skupiając się na ich strategiach marketingowych. Podkreślając ciągłość, a nie nowość, proponuję, aby myśleć o nich nie jako o założycielach pierwszego kina na ziemiach polskich, ale – właścicielach rozszerzonego gabinetu iluzji i wędrownych demonstratorach.

Władysław Krzemiński po ukończeniu szkoły średniej w Radomiu przeniósł się do Warszawy i w 1888 roku został zatrudniony w panoptikum Bozwy jako przewodnik i objaśniacz eksponatów^[296]. Musiał zatem posiadać talent retoryczny, aby opowiadać historię woskowej Estery, Kleopatry, Puszkina czy Gambetty, komentować slajdy o tematyce naukowej czy artystycznej i zadziwiać zwiedzających osobliwościami w dziale anatomicznym. Po tym, jak Bozwa opuścił Warszawę, jadąc ze swoim panoptikum dalej

na Wschód^[297], Krzemiński w 1892 roku otworzył w Łodzi własny gabinet osobliwości w wynajętej salce przy ul. Piotrkowskiej 17^[298]. Przybytek miał otrzymać nazwę Gabinetu Iluzji.

Program Gabinetu był typowy dla panoptików i stanowił mieszaninę kuriozów anatomicznych (ośmiopalczysta dłoń w słoiku, wypchany dwugłowy pies, żywe karły i olbrzymy) i urządzeń iluzji optycznej (panoramy, stereoskopy, latarnia magiczna)^[299]. Być może część eksponatów Krzemiński odkupił od swojego dawnego pracodawcy. W maju 1889 roku w panoptikum Bozwy zachwalano zestaw atrakcji: Dafne, fonograf oraz panoramy prezentujące ekspedycję Stanleya i spotkanie z Eminem Paszą^[300]. W podaniu z 1899 roku o zgodę policmajstra na dokonywanie pokazów iluzji na Nowym Rynku Władysław Krzemiński informował o dokładnie takiej samej ofercie: Dafne, mikrograf i panoramy^[301]. Do dokumentu załączona była dwujęzyczna „wiatrówka” (jak wówczas nazywano ulotki) reklamująca „Teatr Nowości” z programem o połowę tańszym niż u Bozwy (nie 20, lecz 10 kopiejek za wejście). Gwóźdź programu stanowiły pokazy „Daphne prześladowanej przez Apolla”, jednej z „ostatnich paryskich nowości z dziedziny iluzji” wynalezionej przez „professora Wuazena”^[302].

Одно изъ превращеній Дафнэ.



Jedna z zmian Daphne

Il. 38. Ulotka reklamująca pokazy Dafne – 1 strona / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 848

Widzowie na scenie mają zobaczyć, jak Dafne dzięki czarodziejskim sztuczkom zamienia się w koszyk kwiatów, kwiaty w „drzewo muzyczne laurowe”, na nim wyrastają róże, by zamienić się zaraz w dzwonki. Następnie drzewo przekształca się w wielki szkielet człowieka, po czym Dafne ponownie ukazuje się siedząca na scenie, ale znika w powietrzu, pozostawiając krzesło, które zamienia się w różne przedmioty, a w końcu w samą Dafne. Organizatorzy podkreślają, że te transformacje odbywają się na oczach widzów i – inaczej niż w innych „czarnych i tajemniczych gabinetach i pieczarach” – przy pełnym oświetleniu sceny, a całość jest szczegółowo objaśniana. Oprócz Dafne miał być prezentowany widzom ostatni wynalazek Edisona „Mikrograf”, z którego puszczane będą arie, kuplety i opowiadania^[303], oraz panorama obrazów. Seanse rozpoczynały się w południe i trwały godzinę. Taka formuła przedstawienia rozrywkowego została później

uzupełniona projekcjami filmowymi.



Il. 39. Ulotka reklamująca pokazy Mikrografu – szczegó! / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 848

1-sza zmiana przedstawień. **TYLKO NA DWA TYGODNIE.** 1-sza zmiana przedstawień.
Przy ulicy Dwornej, w domu Korniksa (drugi dom od placu pocztowego)
CODZIENNE, od godziny 11 z rana do g. 10 wieczorem OTWARTY

TEATR NOWOŚCI

Nowości w którym jest wystawioną jeszcze dotychczas w mieście tutajżem nigdy i przez nikogo nie pokazywana Nowości
SCENA Z MYTOLOGII GRECKIEJ

DAPHNE prześladowana przez APOLLA.

Scena ta, wynaleziona przez profesora Witzelm w Paryżu, obejmująca wiele interesującego i zagadkowego, treść jej następująca:

Według podań mytologicznych, Daphne, córka Diany, córka bóstwa Pineausa, prześladowana była przez Apolla i chcąc uniknąć tego prześladowania, Daphne za pomocą czarodziejstwa Pineausa, zamienia się w kwiaty, kwiaty zamieniają się w drzewo muzyczne, drzewo, na drzewie wyrastają róże, które następnie zamieniają się w dźwięki, poczem drzewo zamienia się w wielki szkielet człowieka lub w węża; Daphne powtórnie ukazując się siadając na sośnie i odpoczywając od prześladowania Apolla, Apolla nie przestając jej nie przestaje, Daphne szuka w powietrzu, pozostawiając krzesło, które zamienia się w pamiątkę przedmioty, a następnie w Daphne, trzymając w rękach nad lunetą wynalazek.

Wymienione zdarzenia i zamiany odbywają się wobec widzów momentalnie, przy zupełnym oświetleniu sceny. Wszystkie działania objaśnieniami będą szczegółowe.

Scena ta wszędzie sprawnie walczy podziw i ferogę, pokazując się w Łodzi po raz pierwszy.

UWAGA. Uprasza się nie porównywać przedstawienia Daphne, z pokazywanymi dotychczas w mieście tutajżem różnymi przedstawieniami, czarodziejami i tajemniczymi gabinetami i pokazami, choćby tylko dla tego, że podczas przedstawienia Daphne, scena pozostaje w zupełnym oświetleniu, co się nie praktykuje podczas przedstawień wszelkich gabinetów i pokazów. Daphne przedstawia jedną z ostatnich Paryskich nowości z dziedzin Iluzji.

Prócz DAPHNE w teatrze nowości wystawioną jest ostatni wynalazek EDISSONA

M I K R O G R A F.

Apparat ten specjalnie urządzony do koncertów w teatrach i wielkich salonach, w czasie obecnym on jedyny w Rosyji i reprezentuje sobą ostatnie słowo techniki w postarzeniu dźwięków.

Główne przymioty mikrografu są: NATURALNE, CZYSTE I GŁOSNO ODDAWANIE DŹWIĘKÓW.

Mikrograf oddaje dźwięki jak mikrofon i telefon, za pomocą krętka aluminiowego, wskutek czego dźwięki otrzymują się zupełnie naturalne i czyste. Mikrograf oddaje dźwięki przez tubę tak, że jednocześnie może słuchać 1000 osób.

Repertuar sztuk mikrografu składa się z całych orkiestr, aryj i oper, romansejów i pieśni, śpiewanych przez słynnych ruskich i zagranicznych artystów, a także z kupletów, opowiadań i t. p. Ogółem do 100 sztuk.

Na każdym przedstawieniu mikrograf wykonuje: 1) Arję z opery, śpiewaną przez słynnego artystę z akompaniamentem. 2. Solo na jednym z muzycznych instrumentów, 3. Pieśń, kuplety, opowiadanie lub t. p. 4. Sztukę graną przez całą orkiestrę (amerykańską).

PRZEDSTAWIENIA ROZPOCZYNAJĄ SIĘ O G. 12 W POŁUDNIE I ODBYWAJĄ SIĘ CO GODZINĘ.

Na każdym przedstawieniu mikrograf wykonywać będzie inne sztuki.

PRÓCZ DAPHNE I MIKROGRAFU WYSTAWIONĄ JEST

PANORAMA OBRAZÓW.

lepszych zagranicznych artystów-malarzy, które się bardzo często zmieniać będą.

Za wejście do panoramy i na przedstawienie Daphne i mikrografu tylko 10 kop. Osoby życzące siedzieć na przedstawieniu płacą za wejście 20 kop.

Za 2-a tygodnie będzie wystawioną 2-ga zmiana przedstawień.

SEG. A. SPERKALOWSKA WŁ. JONKA

Il. 40. Ulotka reklamująca pokaz Mikrografu / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 848

Podstawowym źródłem wiedzy o braciach Krzemińskich są wspomnienia młodszego z nich, Antoniego, spisane w 1953 roku, a więc w pół wieku po relacjonowanych wydarzeniach. Nie można zatem odnosić się do informacji tam zawartych jako faktycznych. Antoni pisze, że we wrześniu 1899 roku otrzymał od brata propozycję współprowadzenia przedsiębiorstwa rozrywkowego „Gabinet Iluzji” przy ul. Piotrkowskiej 17. Bracia kupili w Berlinie projektor „systemu Lumiera” i 18 filmów, by w grudniu 1899 roku przy ul. Piotrkowskiej 120 uruchomić „pierwsze kino w Polsce”^[304]. Próbę weryfikacji okoliczności powstania „pierwszego kina” podjęła Hanna Krajewska. Ustaliła ona, że zachowane dokumenty nie potwierdzają opisaney wersji^[305]. Badaczka zwróciła uwagę, że w Aktach Policmajstra miasta Łodzi znajduje się podanie Władysława Krzemińskiego z 30 listopada 1899 roku, ale dotyczy ono zgody na uruchomienie

przedsiębiorstwa rozrywkowego o innym charakterze i w innym miejscu. Chodziło bowiem o urządzenie Gabinetu Nowości przy Nowym Rynku 2 w domu Leinvebra z opisanymi powyżej atrakcjami (Dafne, Mikrograf i stereoskopy) i nie pada w nim informacja o pokazach kinematografu. Z kolei również w listopadzie 1899 roku o zezwolenie na projekcje filmowe prosił Eugeniusz Kreutzberg (w podaniu, w rosyjskiej transkrypcji: Krejberg), prawdopodobnie właściciel panoptikum opisywanego w poprzednim rozdziale. Projekcje miały się odbywać od 6 listopada 1899 roku w dawnej restauracji Adolfa Fiszera przy... ul. Piotrkowskiej 120. Krajewska nie dotarła do wzmianek na temat projekcji w tym miejscu. W „Gońcu Łódzkim” z grudnia 1899 roku znajduje się jednak ogłoszenie potwierdzające, że przy ul. Piotrkowskiej 120 dostępne są „nowe zmiany kinematografu – Lumière”^[306]. Niestety w ogłoszeniu nie ma nazwiska właściciela. Z kolei pierwsza informacja prasowa o projekcjach w domu Leinvebra przy Nowym Rynku znajduje się w „Rozwoju” z 5 maja 1900 roku. Reklama informuje o pierwszych w Łodzi pokazach Bioscopu, które rozpoczną się 15 maja^[307]. Trudno stwierdzić, kto prowadził ten lokal, gdyż o Bioscopie Krzemiński w ogóle nie wspomina, sugerując, że bracia działali od grudnia 1899 roku do wyjazdu z Łodzi w marcu 1900 roku przy ul. Piotrkowskiej 120. Z kolei anonse w „Rozwoju” świadczą o istnieniu Bioscopu przy Nowym Rynku 2 w okresie maj-lipiec 1900^[308]. Przez kwiecień mieli, według relacji Krzemińskiego, pokazywać filmy w Radomiu, później w Częstochowie od maja do września, w październiku we Włocławku, by w listopadzie powrócić do Łodzi i przez rok prowadzić lokal o nazwie Biograf przy ul. Piotrkowskiej 17. Z kolei ogłoszenie z 28 czerwca dowodzi, że pokazy filmowe utrzymały się w Łodzi jeszcze kilka miesięcy – do 5 lipca^[309].

W świetle zarysowanych powyżej niejasności niemożliwe jest precyzyjne usytuowanie w czasie poszczególnych etapów rozwoju kinematograficznego biznesu braci Krzemińskich. Nie sposób ustalić, jak wyglądała chronologia ich działań przed wynajęciem lokalu przy Nowym Rynku 4 na sezon zimowy 1901 roku. Opowieść Krzemińskiego nie znajduje potwierdzenia w dokumentach archiwalnych i źródłach prasowych a czasami jest z nimi sprzeczna. Nie wiadomo, czy to oni organizowali projekcje przy ul. Piotrkowskiej 120 (bardziej prawdopodobne, że był to Kreutzberg, właściciel panoptikum) ani czy mieli jakiś związek z projekcjami na Nowym Rynku 2 w drugim kwartale 1900 roku. Wiele wskazuje na to, że przy spisywaniu po pięćdziesięciu latach wspomnień Krzemińskiego zawiodła pamięć, a niewykluczone również, że autor świadomie dokonał drobnej mistyfikacji, która miała przedstawić braci jako pionierów kinematografii. W przypadku kwestii pierwszeństwa i chronologii mamy do czynienia

z równaniem, w którym zawsze pozostaje jakaś niewiadoma.

Zasadniej jest skupić się na przykładzie Krzemińskich jako jednych z wielu objazdowych przedsiębiorców rozrywkowych, którzy zaczęli specjalizować się w projekcjach filmowych. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy bracia uruchamiali seanse, w Łodzi działały liczne lokale oferujące komercyjną wizualną rozrywkę. Z tych reklamowanych w prasie można wymienić między innymi (wielką) panoramę w Pasażu Szulca oraz panoramy i stereoskopy w Muzeum Kreutzberga na rogu ul. Mikołajewskiej i ul. Przejazd oraz Fotoplastykon przy ul. Piotrkowskiej 69, prezentujący widoki krajoznawcze. Rozszerzenie asortymentu gabinetu iluzji o projekcje kinematograficzne mogło pomóc Krzemińskim w uzyskaniu przewagi nad konkurencją. Musiał to być „strzał w dziesiątkę”, skoro swoje dalsze losy związali z kinem. Zależnie od tego, czy działali w wielkim mieście nasyconym ofertą rozrywkową, czy na prowincji, inaczej kształtowali swoją ofertę, co dawało możliwość maksymalizacji zysków. Starając się zrekonstruować marketingową strategię braci, można wyróżnić metropolitalną formułę rozszerzonego gabinetu iluzji i prowincjonalną formułę ważnego wydarzenia kulturalnego.

Na początku kinematograf nie spowodował zasadniczej zmiany w działaniu gabinetu iluzji Krzemińskich – liczba posiadanych filmów nie pozwalała na organizację samodzielnych seansów. Kiedy kupili projektor lumierowski i 18 filmów (najdłuższy 12 m, najkrótszy 6 m), włączyli je do oferty prowadzonego przez siebie salonu przy Nowym Rynku 2 (lub ul. Piotrkowskiej 120, tudzież ul. Piotrkowskiej 17). Były to filmy z wytwórni Braci Lumière lub ich „podróbki”, które wówczas również krążyły na rynku^[310]. Jeden seans składał się z czterech filmów o łącznej długości 40 m, czyli trwał, zakładając, że projekcja odbywała się z prędkością 16 klatek na sekundę, około półtorej minuty. Projekcje uzupełniano innymi atrakcjami, „efektami świetlnymi”, których Krzemiński nie charakteryzuje (zapewne były wśród nich wymieniane powyżej urządzenia magiczne), i pokazami latarni magicznej, uzyskując 45–50-minutowy program. Całość zaś spajał komentarzem jeden z braci. Kolejne wejścia odbywały się co godzinę od 11:00 do 23:00, a klienci oczekujący w poczekalni mogli oglądać stereoskopy z widokami krajoznawczymi. Program zmieniano co tydzień. Bilet na seans miał kosztować tyle co do podobnych przybytków rozrywkowych: 20 kopiejek za miejsce siedzące, a 10 za stojące (co nie stanowiło wygórowanej ceny)^[311]. W ogłoszeniach reklamujących pokazy przy ul. Piotrkowskiej 120 nie ma jednak wzmianek o ofercie innej niż filmowa. W programie z 6 grudnia zapraszano na: *Taniec serpentine*, *Ćwiczenia w maneżu*, *Sprzeczkę cyklistów*, *Malarza rysującego zwierzęta* i podobne „więcej interesujące oraz komiczne sceny”. Przede wszystkim

zwracano jednak uwagę na „nowe zmiany”: *Robinson Kruzo*, *Fenomenalny żyjący biust* oraz *Występ koncertowego wirtuoza p. Rotini*^[312].

Ograniczony zestaw filmów nie pozwalał na związanie się z jedną publicznością. Niebawem bracia wyruszyli w objazd po okolicznych większych miastach (niewykluczone, że Władysław ze swoim gabinetem iluzji podróżował już wcześniej). W Radomiu demonstrowali kinematograf podczas pokazów tamtejszego cyrku, by później przenieść się do Częstochowy (korzystając z dużego napływu pielgrzymów) i Włocławka, gdzie na potrzeby pokazów wzniesli drewnianą budę o rozmiarach 30x20 m. Znajdowała się w niej osobna kasa i poczekalnia oraz widownia dla publiczności z miejscami siedzącymi i stojącymi, sceną i ekranem. Projektor umieszczony był poza zasięgiem wzroku widzów w oddzielnej kabinie. Przed budynkiem zaś, jak w przypadku każdego innego „bałaganu”, stał informator, który w różnych językach zachęcał do kupna biletu^[313].

W następnym sezonie wiosenno-letnim, w 1900 roku, bracia działali ponownie w Łodzi w lokalu przy Nowym Rynku 2, czyli w jednym z najbardziej żywych punktów miasta, ważnej przestrzeni handlowej, na której znajdowało się targowisko i jatki, a także magistrat i kościół ewangelicki. Dawało to nadzieję na dużą liczbę klientów. Analiza ogłoszeń prasowych skłania do przyjęcia innej wersji, niż ta, którą przedstawia Krzemiński. Wbrew zapisom ze wspomnień wydaje się, że funkcjonowali już wówczas zgodnie z formułą przedsiębiorstwa rozrywkowego oferującego pełen program kinowy jako konkurencja dla gabinetów iluzji.



Il. 41. Nowy Rynek w dzień targowy / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Ogłoszenia zachwalają „olbrzymi program ze 100 numerów” zmieniany trzy razy w tygodniu, co sugeruje, że posiadali już wówczas stały dostęp do nowych filmów.

Władysław Jewsiewicki, prawdopodobnie na podstawie informacji uzyskanych od Krzemińskiego, podaje takie przykładowe programy (jeden seans składał się z dwóch szpul):

Pierwszy program:

Królestwo włoscy w Paryżu

– przyjazd królestwa włoskich na przegląd wojsk

– odjazd z przeglądu wojsk w Vincennes

Przyjaciele dzieci

Kłótnia czterech kobiet

Magiczny kapelusz

Drugi program:

Boerzy na czatach

Scena w obozie Boerów

Walka kogutów

Trzeci program:

Krzysztof Kolumb Sceny historyczne w 8-miu obrazach

Bunt na morzu. Ziemia.

U brzegów Ameryki

Spotkanie z tubylcami i przyjęcie

Uroczysty wjazd do Barcelony

Przyjęcie na dworze hiszpańskim

Krzysztof Kolumb w niełasce

Krzysztof Kolumb w więzieniu

Hołd pamięci Krzysztofa Kolumba^[314]

Komunikat reklamowy i reakcje prasy pozwalają twierdzić, że swoją ofertę pozycjonowali Krzemińscy w segmencie iluzji optycznych. Samo ogłoszenie ozdobione jest alegoryczną ilustracją przedstawiającą kobietę w antycznej tunice trzymającą latarnię, która rzutuje obraz rozbitego na wyspie statku, balonu i napis „bioskop”. Bracia zachwalali „żywe fotografie wykończone doskonale”, a recenzent gazetowy w swojej ocenie zwracał uwagę na aspekt techniczny, pisząc: „ruchome te obrazy łudzą na tyle oko widza, że zdaje się, iż wszystko jest naturalnem”^[315]; podobnie późniejsza o kilka tygodni notka gazetowa większość miejsca poświęciła technologii projekcji i tego, że obrazy na kliszy są „niewielkie i powiększające się za pomocą soczewki”^[316]. Zarówno artykuły prasowe, jak

i wspomnienia Krzemińskich wzmiankują, że kinematograf na Nowym Rynku cieszył się powodzeniem, postrzegany wówczas jeszcze jako stosunkowo atrakcyjna nowinka techniczna warta odwiedzenia po to, by zobaczyć, jak wyglądają „ożywione fotografie”. Atrakcją było samo urządzenie. W czerwcu „Rozwój” pisał:

Bioskop w Łodzi należy do lepszych bioskopów, a chociaż klisze są już trochę porysowane można tu przepędzić parę chwil z dużym zainteresowaniem, zwłaszcza na popołudniowych przedstawieniach dla rodzin, gdzie dziatwa ubawi się wystawą „Kopciuszka” lub wojny z Transwalu. Zwłaszcza balet Kopciuszek wystawiony jest aż w 20 obrazach. Bardzo ładny jest też taniec Serpentine i inne sceny z życia zwierząt lub ryb!^[317]

Bioskop otwarty był wtedy od godziny 12:00 do 23:00. Miejsce siedzące kosztowało 20 kopiejek, stojące 10. Oprócz szerokiej publiczności grupą docelową były również rodziny z dziećmi oraz dorośli mężczyźni. Dzieci do 10 lat płaciły połowę normalnej ceny biletu, a dla rodzin organizowano specjalne popołudniowe pokazy (w godzinach 16:00-20:00) z osobnym programem. Ciekawe, że oprócz filmu *Kopciuszek* Georges’a Méliès’a (*Cinderella*, 1899, 6 min, 124 m) za atrakcyjne dla dzieci dziennikarz uznał również aktualności z wojny Burskiej. Od 22:00 do 23:00 organizowano zaś „specjalne” przedstawienia filmów pornograficznych („dla panów”), na które wstęp kosztował najpierw 50 kopiejek, ale po kilku tygodniach już tylko 30.

Przedsiębiorstwo musiało przynosić znaczne dochody. Zgodnie z narracją Krzemińskiego, w sierpniu 1901 roku Władysław pojechał do Paryża, gdzie w firmie braci Pathé kupił projektor oraz „parę tysięcy metrów” filmów – wszystkie, które były na składzie (co musiało kosztować według podanej stawki 37 kopiejek za metr – od 1000 do 3000 rubli), a po powrocie bracia wynajęli na trzy lata, począwszy od sezonu zimowego, trójizbowy lokal na parterze w domu przy Nowym Rynku 4^[318]. W pomieszczeniu frontowym była kasa i poczekalnia ze stereoskopami, w drugim ekran i „tak zwana widownia” z 30 krzesłami, a za nimi miejsca stojące na 60 osób, chociaż podobno zazwyczaj było ich tam 120, a w kolejnym – kabina projekcyjna z nowo zakupionym projektorem Pathé. Lokal mieli nazwać „teatrem żywych fotografii” (choć w ogłoszeniach nazwa ta pojawia się dopiero w następnym sezonie i to z rzadka). Nie było bocznych wyjść, więc z widowni wychodziło się przez poczekalnię.

Nowy Rynek 4.
Do Kinematografu

nadszedł nowy repertuar, z którego zasługują na uwagę:
Stracenie Czołgosza za pomocą elektryczności.
 Niemilosierny bogacz (legenda gwiazdkowa). Zawierucha w sypialni. Magik-transformista. Zabawa kwiatowa i 25 innych najnowszych numerów.
 Przedstawienia od 12 rano do 10 wieczorem co godzinę. Codziennie inny program. Program każdego dnia jest wystawiony przy wejściu.

➡ Krzesło 20 kop., wejście 10 kop., dzieci płacą połowę. ➡

We wtorki, czwartki i soboty o 10 i pół wieczorem, odbywa się przedstawienie specjalne. Wejście 50 i 30 kop.

Il. 42. Reklama kinematografu na Nowym Ryнку / „Rozwój” 10.11.1901

Bracia dostawali regularnie filmy z Pathé, nawiązali kontakt również z Gaumontem. Pokazy odbywały się co godzinę od 12:00 przy niezmiennych cenach: krzesła 20 kopiejek, miejsca stojące 10, dzieci do 10 roku życia płaciły połowę. Projekcjom akompaniowało mechaniczne pianino. Zmiana programu odbywała się co tydzień, a repertuar stanowiło kino atrakcji: mieszanka scen akrobatycznych, komicznych, natur, aktualności, feeri i sztuczek magicznych, a na oddzielnych pokazach – filmów pornograficznych. W ogłoszeniach prasowych zapraszano na „powiększony program przedstawień”, podkreślając długość filmów. 23 stycznia 1902 roku ogłoszenie w „Rozwoju” zachwalało „ostatnią nowość paryską” *7 Czarodziejskich zamków*, „olbrzymią teatralno-kinematograficzną feerję w 40-u obrazach, z zadziwiającymi zjawiskami i zamianami, z 2-ma baletami, apoteozą”^[319]. Był to podobno „najdłuższy z istniejących obrazów kinematograficznych” o długości 18-20 minut. Dodatkowo pokazywano wówczas filmy Kazimierza Prószyńskiego: *Przed pomnikiem Mickiewicza* i *Polski mazur w kostjumach*. W styczniu 1900 roku bracia pokazywali balet *Kopciuszek*, *Taniec Serpentine*, sceny z życia zwierząt i ryb – natury, *Królestwo włoscy w Paryżu*, aktualności z wojny Burskiej, *Walka kogutów*, *Magiczny kapelusz*. We wspomnieniach Krzemiński tak charakteryzował filmy trikowe nabyte po jednej z podróży do Paryża:

Chińska Wędliniarnia, stoi maszyna z kręcącym się kółkiem, z wierzchu jest duża tuba, ludzie znoszą prosiaki, psy, koty, wrzucając ich do tuby, z drugiej strony wychodzą wspaniałe serdelki, *Defilada Żuawów Paryskich*, natura, *Zaczarowany pokój stołowy* (stół znika z potrawami, konsumenci przestraszeni uciekają, *Zadziwiający krawiec*: klient ubiera się w pracowni krawieckiej, wychodzi na ulicę, ubranie z niego znika – wraca i bije krawca itp.^[320].

W 1902 roku w ogłoszeniach pojawia się częściej wyróżnienie jednego tytułu wśród całego

programu. Jedno z ogłoszeń kusi filmem *Aladyn albo lampa cudowna*. Miała to być „wielka feerja z 1001 nocy w 45 obrazach z zadziwiającymi zjawiskami i zamianami, z 2-ma baletami, apoteozą itp”. Oprócz tego tytułu program uzupełniała „codziennie nowa serya innych, tylko co otrzymanych obrazów”, takich jak *Zawalenie się mostu między dwoma pociągami*, *Stara panna i operator odcisków*, *Pies i fajka*, *Scena w wagonie*^[321]. Parę miesięcy później pokazywano „wielką kinematograficzną baśń”, feerię w 12 obrazach *Śpiąca królewna*. Ponownie przekonywano, że to najdłuższy z istniejących filmów, który trwa 20 minut (1 szpulę), a poszczególne obrazy są objaśniane przez lektora.

Jak pozwalają sądzić zachowane relacje, nowa technologia cieszyła się olbrzymim zainteresowaniem. Projekcje, jak zapewniał Krzemiński, odbywały się przy przepelnionej widowni, osiągając coraz większy rozgłos. Według jego relacji publiczność odwiedzająca ich kinematograf składała się w dziewięćdziesięciu procentach z robotników i robotnic fabrycznych, natomiast pozostałe dziesięć procent stanowili fabrykanci, przedsiębiorcy, kupcy i ludzie zamożni „dla których wydatek 20 kopiejek [10 za miejsce stojące – Ł.B.] za wejście do «teatru żywych fotografii» nie przedstawiał żadnego problemu, jednakże ta publiczność odnosiła się do filmów lekceważąco i informator musiał długo objaśniać, co to jest «żywa fotografia», zaczem słuchający tych wyjaśnień zdecydował się wejść”^[322]. W pierwszym tygodniu działania odwiedziło ich podobno przeszło 12 tys. widzów. Przy zmianach programu, jak wspomina Krzemiński, lub w dni świąteczne frekwencja była tak duża, że w poczekalni gromadziło się po kilkaset osób oczekujących na swoją kolej. W związku z adaptowanym charakterem przestrzeni projekcyjnej i brakiem drugiego wyjścia ludzie ci nie chcieli wychodzić z budynku, aby wypuścić widzów z sali projekcyjnej. Po seansie publiczność musiała zatem opuszczać pomieszczenie oknem, co, jak pisał Krzemiński, „odbywało się szybko i bez żadnej pretensji do nas”. Również wewnątrz panował ścisk, lecz nie spotykało się to z licznymi protestami widzów^[323]. Można zatem sądzić, że salon był rozrywką egalitarną, dostępną niezależnie od dochodów i płci. Nie istniały jasne reguły zachowania się w kinematografie, ludzie przebywali w nim w ubraniach i, jak wspomina Krzemiński, żywiołowo reagowali na filmy i szeroko je komentowali.

Ponieważ bracia dysponowali już wówczas dwoma urządzeniami – „amerykańskim” i projektorem Pathé – zdecydowali się zorganizować równoległe do prowadzonego salonu w Łodzi pokazy objazdowe w pobliskich większych miastach, w których, jak twierdził Krzemiński, kinematograf nie był wcześniej demonstrowany. Zestawienie strategii stosowanej przez nich w Łodzi z tą „prowincjonalną” pozwala zaobserwować ciekawą

różnicę. Kiedy w Łodzi projekcje filmowe funkcjonowały jako jedna z wielu popularnych rozrywek (aczkolwiek najnowsza i być może najciekawsza), w mniejszych miastach – wykorzystując aurę nowości i nowoczesności prezentowanej technologii – bracia starali się stworzyć aurę ważnego wydarzenia kulturalnego.

W 1902 roku, w towarzystwie dużej już ekipy technicznej, ze swoimi pokazami odwiedzili Tomaszów, Kalisz, Zduńską Wolę, Sieradz, Koło i Konin. W każdym z tych miast starali się wynająć przestrzeń najbardziej prestiżową, czyli, jeśli tylko było to możliwe, sale teatralne, gdzie, upodabniając się do teatru, organizowali pojedyncze dwugodzinne wieczorne pokazy, a nie całodzienne seanse w odstępach co godzinę, jak w Łodzi. Drukowano afisze na firmowym papierze i rozsyłano imienne zaproszenia do oficjeli, do biletów rozdawano program imitujący teatralny, a do filmów przygrywała wynajęta orkiestra. Ceny też były „teatralne”, dużo wyższe od łódzkich. W Kaliszu za łóżę należało zapłacić od 3 do 5 rubli, za pierwsze miejsca, najbliżej ekranu, półtora rubla, za ostatnie rzędy – 75 kopiejek, a miejsce stojące na galerii kosztowało już tylko 35 kopiejek. Program zmieniano dwa razy w tygodniu. Zestaw filmów był taki sam jak w Łodzi. Krzemiński wspomina, że niekiedy na życzenie publiczności musieli niekiedy powtarzać, a szczególnym zainteresowaniem cieszyła się *Pantomima akrobatów* i *Szalony koń*. Kiedy Antoni objeżdżał miasta regionu, Władysław zakończył sezon zimowy w Łodzi i przeniósł się do Ciechocinka, największego wówczas uzdrowiska w Królestwie Polskim, gdzie z kolei zastosował miejski format „ciągły”^[324], z tym że zmiana zestawu odbywała się codziennie, a ceny były wyższe. Pokazy odbywały się w postawionej na ten cel budzie. Bracia zostali tam cały sezon, odwiedzając również Piotrków, Częstochowę, Dąbrowę Górniczą, Sosnowiec, Kielce, Radom i Łomżę. Formułę teatralną zastosowali również w Płocku i Lublinie, gdzie zarobili podobno 2000 rubli. W Białymstoku zostali zaangażowani na miesiąc w tamtejszym ogrodzie spacerowym o nazwie Zwierzyniec, gdzie jako zwieńczenie programu warieté urządzali półgodzinną projekcję. Zainkasowali 1750 rubli. Dostali również zaproszenie do zorganizowania projekcji w Mońkach z okazji święta suwalskiego pułku piechoty. Honorarium za trzygodzinny seans wyniosło 500 rubli. Następnie powrócili do Łodzi przygotowywać sezon zimowy.

Zgromadziwszy fundusze – dalej opieram się na zapisach z pamiętnika – Władysław odbył kolejną podróż handlową do Paryża. Nabył kilka tysięcy metrów filmów od Pathé i Gaumonta, ponownie kupując wszystkie tytuły, które były w sprzedaży, w tym nowość – dwukrotnie droższe filmy kolorowane (2 franki za metr)^[325]. Zawarł również z obydwoma firmami kontrakt na regularne dostawy nowych filmów do Łodzi i kupił kolejny projektor

Gaumonta wyposażony w tarczę wirazową. Dodatkowo w wytwórni Pathé nakręcił krótki materiał, w którym wychodzi na scenę, kłania się, dziękując publiczności



Nowy Rynek Nr. 4.

Przez cały sezon zimowy, codziennie otwarty od 11 rano do 10 wieczorem

Teatr żywych Fotografji.

Przedstawienia za pom. najlepszego kinematografu obecnego czasu:
„Amerykańskiego Bioskopu”.

Wszystkie ukazujące się za granicą nowości kinematograficzne, stale nadchodzą.
Szczegóły w afiszach i programach, wystawionych przy wejściu.

Pouczające i interesujące miejsce rozrywki.



Il. 43. Reklama kinematografu braci Krzemińskich / Kalendarz „Łodzianka” na 1903 r.

za przybycie na seans^[326]. W kolejnym sezonie puszczano go na zakończenie każdej projekcji. Sezon w kinematografie przy Nowym Ryнку 4 trwał od września 1902 roku do kwietnia 1903 zgodnie ze sprawdzoną formułą: pięćdziesięciminutowe seanse od południa do wieczora, krzesła 20 kopiejek, wejście – 10. Dzieci do lat 10 – połowa. We wtorki, czwartki i soboty o 22:00 – „przedstawienia specjalne” (krzesło 50 kopiejek, wejście 30). Reklamowali się na afiszach rozklejanych w mieście, w sklepach i przy wejściu do lokalu, zamawiali ogłoszenia w pismach i dystrybuowali wiatrówki, których tygodniowo rozdawali podobno aż 50 tysięcy. W kulturalno-humorystycznym kalendarzu „Łodzianka”

na 1903 rok znajduje się bogato ilustrowane ogłoszenie, ozdobione ornamentami z kwiatów i alegorią muzy (kobiety siedzącej na półksiężycu z latarnią magiczną). Tekst zachwala „przedstawienia za pomocą najlepszego kinematografu obecnego czasu «Amerykańskiego Bioskopu»”. Podkreślono również stały dopływ ukazujących się za granicą „nowości kinematograficznych”, a całość opisano jako „pouczające i interesujące miejsce rozrywki”^[327].

Ostatni sezon w Łodzi zakończyli Krzemińscy, jak podawała prasa, w niedzielę 24 maja 1903 roku^[328] (podobno nastąpiła też wówczas przerwa w dostawach filmów), i wyjechali w kolejny objazd, urządzając wieczorne pojedyncze pokazy w teatrach prowincjonalnych. W następnym sezonie organizowali seanse w Warszawie, by w latach 1094–1908 przemierzać całe Imperium Rosyjskie z okolicznościowymi projekcjami, a kiedy czas prosperity dla wędrownych kinooperatorów się skończył, w 1909 roku otworzyć stały kinematograf w Częstochowie^[329].

Podsumowując, stwierdzić można, że rodzinne przedsiębiorstwo Krzemińskich stanowiło kontynuację dziewiętnastowiecznej kultury atrakcji. Antoni Krzemiński ostrogi w przemyśle rozrywkowym zdobył jako objaśniacz eksponatów w wędrownym panoptikum Bozwy, po czym otworzył własny salon iluzji, którego ofertę z czasem rozszerzył o nową technologię – projekcje filmowe, by następnie usunąć z programu demonstrację innych mediów. W latach 1900(1899)–1903 bracia działali zgodnie z formułą wędrownego przedsiębiorstwa rozrywkowego, które w sezonie zimowym za swoją bazę obrało Łódź, a latem objeżdżało miasta prowincjonalne. Bardzo świadomie i uważnie kształtowali swoje strategie marketingowe zależnie od grupy odbiorców, do której się kierowali. Łódzkie przedsiębiorstwo Krzemińskich – zgodnie ze strategią, którą nazwałem metropolitalną – starało się przyciągnąć publiczność normalnie odwiedzającą salony osobliwości i wykazującą właściwe tym miejscom oczekiwania i przyzwyczajenia. Świadczą o tym zarówno lokalizacje w uczęszczanych punktach miasta, ciągły tryb projekcji oraz polityka niskich cen przyciągająca możliwie najszerszą publiczność. Z kolei w miejscowościach, w których, według relacji Antoniego, kinematograf nie był wcześniej pokazywany, przedstawiali swoje widowiska jako prestiżowe wydarzenie kulturalne związane z okolicznościową demonstracją nowej atrakcji, co może przeczyć pogładowi o niskim statusie kina objazdowego. Seanse organizowali w teatrach, a bilety miały cenę teatralną (nawet dwudziestopięciokrotnie wyższą niż w Łodzi). W okresie, kiedy kinematograf otoczony był jeszcze aurą nowości, pozwoliło im to zgromadzić znaczny kapitał, a formułę sprawdzoną w guberniach nadwiślańskich zastosowali później

w azjatyckiej części Imperium Rosyjskiego.

Działy w Łodzi również inne przedsiębiorstwa, które próbowały skomercjalizować nowy wynalazek. Przez chwilę funkcjonowało kilka takich proto-kinematografów, które – na co warto zwrócić uwagę – w swoich nazwach odwoływały się do modeli aparatów projekcyjnych, co wskazuje, że samo urządzenie było atrakcją. W październiku 1903 roku uruchomiony został Kinematograf przy ul. Głównej 1 (al. Mickiewicza) i działał do grudnia. Pierwsze ogłoszenie informowało, że pokazy odbywają się od 17:00 do 22:00, a w niedziele i święta od 13:00, wejście 15 i 10 kopiejek. Właściciel zawiadamiał „szanowną publiczność”, że ma „komplet najnowszych i najciekawszych widoków dotąd niewidzianych”. Wymienia *Podróż pod księżycem* i *Życie szulera*^[330]. Przez miesiąc, w kwietniu 1904 roku, istniał przy ul. Piotrkowskiej 95 Amerykański Pleograf. Podobnie krótko prosperował Mutograf przy ul. Piotrkowskiej 15^[331]. Efemeryczny charakter tych przedsięwzięć nie musi koniecznie oznaczać braku zainteresowania publiczności. Możliwe, że były to pokazy organizowane przez wędrownych demonstratorów prezentujących filmy w wynajętych na krótko pomieszczeniach, którzy następnie udawali się w dalszą drogę. Stanowiło to wówczas powszechną praktykę w całej Europie.



Muzeum pozostaje tylko dwa tygodnie, do 4 sier-
460-4-1 pnia, 5-go będzie zamknięty!

Spacerowa № 7.
Otwarte codziennie od 10 rano do 11 wieczorem

Muzeum

Nowość! Czwarta zmiana Panoramy. Między obrazami Nowość: Straszna katastrofa na wyspie Martynice. Rozszerzenie Węgrów 1000 lat napowrót i wiele innych. Na scenie muzeum pokazuje się codziennie **kinematograf**. Początek przedstawienia codziennie o 3, 5, 7 i 9 godz. w., w niedziele i dni świąteczne od 1, co godzinę.

Wejście do muzeum i na przedstawienie tylko **10** kop. Oddział anatomiczny, tylko dla dorosłych za dopłatą **10** k.; dla pań wyłącznie w piątki.

Il. 44. Reklama pokazów kinematografu w panoptikum przy ul. Spacerowej / „Rozwój” 6.07.1902

Seanse odbywały się również w Anglo-Amerykańskim Muzeum i Panopticum przy ul. Spacerowej 7. Muzeum działało od 19 kwietnia^[332] do 18 sierpnia 1902 roku^[333]. Podobnie jak w innych panoptikach w różnych działach pokazywano tam figury woskowe (w tym wypadku Inkwizycji hiszpańskiej), „wielką panoramę obrazów artystycznych” (w lipcu w panoramie prezentowano *Straszną katastrofę na wyspie Martynice*) i oddział anatomiczno-naukowy. Projekcje kinematograficzne odbywały się w tygodniu o 15:00, 17:00, 19:00 i 21:00, a w niedzielę od 13:00 co godzinę. 18 listopada 1901 roku informowano, że we wtorek 26 listopada po raz pierwszy w Łodzi odbędzie się przedstawienie kinematografu fotografów dworu cesarskiego K.E. Von Hahna i spółki.

Zapowiadano, że będzie to powtórzenie pokazu, który zorganizowano w obecności cara w Skierniewicach. Anonsowano 45 obrazów w trzech częściach, między innymi film ze śniadania rodziny cesarskiej i świty podczas polowania w Białowieży, wizyty we Francji i innych wydarzeń z życia dworu. Ceny ustalono według I kategorii teatralnej^[334]. W grudniu 1902 roku filmy pokazywano w cyrku A. Devigne'a. W codziennych i niedzielnych przedstawieniach demonstracja „biografu” towarzyszyła występom zwierzęcych baletów i pantomim^[335].

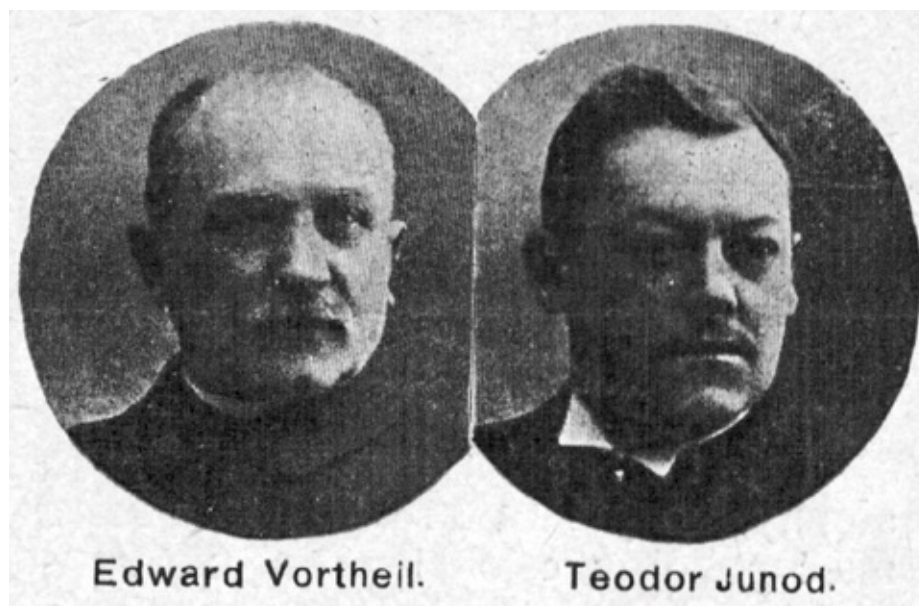
Opisane przykłady pokazują, że używanie nazwy „pierwsze kina” odnośnie do przedsiębiorstw demonstrujących filmy w tym okresie jest uproszczeniem. Były to często salony osobliwości z ofertą rozszerzoną o projekcje kinematograficzne lub efemeryczne lokale prezentujące nowe urządzenia jako ciekawostkę techniczną. Wydaje się że kluczową rolę w instytucjonalizacji kina odegrały teatry varieté.

Rozszerzone varieté

Pierwsze pokazy filmowe w wielkich metropoliach Europy w latach 1895–1897 odbywały się właśnie w przedsiębiorstwach rozrywkowych działających zgodnie z formatem varieté. W Berlinie ruchome obrazy zaprezentowały teatry Wintergarten i Apollo, w Londynie Empire, Alhambra i Palace, a w Paryżu Olympia, Eldorado i Casino de Paris^[336]. Projekcje szybko weszły w skład programu numerowego, dołączając tam do pokazów akrobatycznych, tresury zwierząt, kupletów, piosenek itp. Również w Łodzi główną platformą rozpowszechniania ruchomych obrazów stały się teatry varieté, które włączały do swoich programów, w różnych proporcjach, projekcje filmowe. Już w styczniu 1901 roku w omawianym w poprzednim rozdziale Międzynarodowym Teatrze Nowości Varieté w Helenowie oprócz wiedeńskich sióstr Helm, tancerki i śpiewaczki, M-lle Sophie Petit i Mr Michela, jedyńskich wykonawców tańca Tourbillon, prezentowano, jak podkreślano w ogłoszeniu, „Kinematograf! Kinematograf! Kinematograf!”^[337]. Również od sezonu zimowego 1901 do typowego zestawu występów clownów, pantomim, elektrycznych produkcji z kwiatowym koszem teatr Apollo dołączył The American Bioscop, który działał do 1903 roku^[338]. Choć dziś projekcje w tym kontekście można postrzegać jako „boczną odnogę” historii kina, hybrydyczny format „rozszerzonego varieté” złożony z numerów performatywnych i pokazów filmowych był bardzo popularny w Łodzi w latach 1903–1907 i później. Dlatego przyjrę się teraz dokładniej działaniu jednego z takich przedsiębiorstw.

Vortheil i Junod, teatr Urania

Obok Apolla usytuowanego w sąsiedztwie teatru Sellina, jednym z najprężniej rozwijających się i najbardziej widocznych publicznie lokali tego typu był teatr varieté Urania prowadzony przez dwóch przybyszy z zachodu Europy: Eugéne'a Juliusa Vortheila i Theodore'a Junoda. Obaj mieli doświadczenie w branży rozrywkowej. Junod (Jounod, Jounaut), inżynier pochodzący ze Szwajcarii był, jak twierdził Ludwik Sempoliński, „specjalistą od prowadzenia kabaretów i szantanów na prowincji”^[339]. Był też ojcem urodzonego w 1899 roku Eugeniusza Bodo. Ten wspominał: „Już jako niemowlę zacząłem życie bardzo ruchliwe, dużo podróżowałem.



Il. 45. Theodore Junod i Eugéne Vortheil / „Świat” 1909, nr 11

Zjeździwszy całe imperium rosyjskie oraz pogranicze Chin i Persji, gdzie śp. ojciec mój wyświetlał filmy, zawitaliśmy do Polski i osiedliliśmy się tu na stałe. Ojciec otworzył w Łodzi teatr Urania, a mnie kształcono, chcąc zrobić jakiegoś użytecznego członka społeczeństwa”^[340]. Z kolei Vortheil, Duńczyk, przypisywał sobie rolę pioniera kinematografii. To niezwykle tajemnicza postać. Według współczesnej relacji żyjących członków rodziny Masickich, którzy kontaktowali się z nim w dzieciństwie, urodzony w 1851 roku Vortheil studiował chemię w Dorpacie, ale studiów nie ukończył – przeniósł się do Paryża, gdzie założył teatr varieté, i z trupą aktorów jeździł po Europie. Zafascynowany kinematografem braci Lumière, kupił jeden z ich aparatów i wykorzystując swoją wiedzę chemiczną, sam wywoływał swoje filmy. Następnie wyjechał do Petersburga (według relacji Masickich jako pierwszy w Cesarstwie Rosyjskim otrzymał koncesję na prowadzenie kinoteatru). Tam też miał być jednym z operatorów filmujących koronację cara Mikołaja II. Jedną z osób w orszaku był szach Persji, który,

jak podają Masiccy, zaprosił go do siebie w celu filmowania dworu (wedle ich zapewnień same filmy, dyplom i odznaczenie znajdowało się w archiwum rodzinnym Masickich do 1939 roku)^[341]. Opowieść ta jest niemal niemożliwa do potwierdzenia i mało wiarygodna, a dokonania te przypisuje się powszechnie innym postaciom, między innymi Bolesławowi Matuszewskiemu. Niemniej to dzięki Vortheilowi pokazy filmowe – również filmów kręconych w Łodzi – stanowiły ważny element programu Uranii.

W marcu 1903 roku wspólnicy otworzyli lokal przy ul. Piotrkowskiej 21^[342]. Krzemiński wspomina o przedsiębiorstwie Jounoda i Vortheila, ale kreśli obraz podrzędnej speluny: na widownię wchodziło się wprost z ulicy, sala mogła pomieścić 30 osób, ale siedziało jedynie 11 widzów. Ekran był o połowę mniejszy niż ich i miał około metra, jakość obrazu też była niższa. Jednym z wyświetlanych filmów była podobno *Paryżanka w swoim buduarze*, która rozbiera się do kąpieli w wannie. Krzemiński pisze, że zdziwiła go bardzo poufałość właściciela, który zajął miejsce pomiędzy osobami siedzącymi na widowni i po skończeniu filmu – być może zgodnie ze swoimi nawykami kabaretowego konferansjera – powiedział: co, dobre? Tylko mało. Cóż robić, co dobre to zawsze mało”^[343]. Być może takie właśnie były początki tego interesu rozrywkowego, ale szwajcarsko--duński duet systematycznie podnosił standard lokalu. W sierpniu 1903 roku Vortheil i Junod przenieśli się na ul. Piotrkowską 17^[344]. Powiększyli widownię, dobudowali scenkę, na której odbywały się występy. W listopadzie 1906 roku, na nowy sezon zimowy, przyjęli nazwę Teatr Urania^[345].

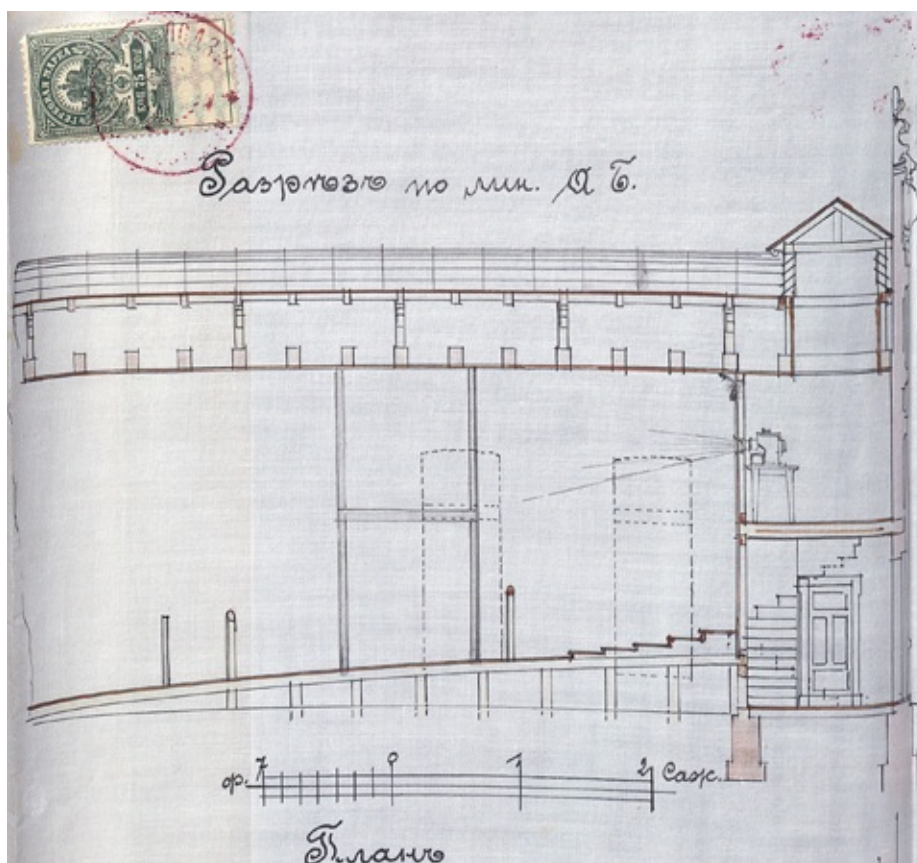
Do kogo kierowali swoją ofertę? Chociaż 1907 rok wyznacza powolny powrót Łodzi do stanu prosperity, początek roku nadal stoi pod znakiem rewolucji. Dużą część doniesień prasowych w „Kurierze Łódzkim” zajmowała kronika lokautowa, informacje o morderstwach, walkach partyjnych, napadach rabunkowych, rewizjach i aresztowaniach^[346]. W tym czasie, w styczniu 1907 roku w teatrzyku Junoda i Vortheila występował „znany” transformista Jacobini, po nim w American Bioscope wyświetlany był „sensacyjny” obraz *Cudowna lampa Alladyna* w „ośmiu zmianach i kolorach”, *Zatrute kurczę*, film komiczny w sześciu zmianach, oraz *Żandarm chce pić*, również komiczny w sześciu zmianach^[347]. Strategia marketingowa dwóch wspólników zakładała docieranie do stosunkowo zamożnego klienta różnej narodowości, który nie angażował się w walkę klasową. Nie robotnicy byli głównymi adresatami oferty wspólników, lecz wielonarodowa grupa zamożniejszych łodzian – przedsiębiorców, kupców czy pracowników zakładowych kantorów, być może również najbardziej zamożny, wykwalifikowany personel fabryczny. Ujawnia się to w konstrukcji przestrzeni, programowaniu i reklamie.

W 1907 roku Junod i Vorthheil mieli już wystarczający kapitał, by zbudować na rogu ul. Piotrkowskiej i Cegielnianej (Jaracza) nowy wystawny budynek, nazywając go ponownie Urania. Był to w zasadzie kompleks rozrywkowo-gastronomiczny. Znajdowała się w nim centralnie ogrzewana i elektrycznie wentylowana widownia na 250 miejsc (podzielonych na III kategorii) z pochyłą podłogą, aby widzowie sobie nie zasłaniali, duża scena (szer. 5 m, dł. 6 m, wys. 4,5 m^[348]) ze zdobioną kurtyną. Pod sufitem, w rogach po bokach sceny zwieszały się dwie kariatydy.



Il. 46. Wejście do varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11

Sala była również wyposażona w galerię oraz miejsce na orkiestrę ukryte we wgłębieniu. W sąsiednich pomieszczeniach znajdował się bufet, weranda spacerowa i letni ogródek. Plan architektoniczny uwzględniał infrastrukturę projekcyjną – kabinę ze stolikiem na projektor na wysokości piętra, co pokazuje, że o projekcjach właściciele myśleli jako o integralnym elemencie swojej oferty. W sierpniu 1908 roku dokonano kolejnej przebudowy: powiększono scenę i widownię oraz – zapewne w odpowiedzi na podnoszące się często głosy o zagrożeniu pożarem powodowanym przez kinematograf – zwiększono liczbę wyjść i wprowadzono dodatkowe zabezpieczenia^[349].



Il. 47. Plan architektoniczny varieté Urania / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 11918

Na planie architektonicznym zaznaczono trzy kategorie miejsc siedzących w zależności od odległości od ekranu. Za nimi znajdowała się, najtańsza, galeria z miejscami stojącymi. W ogłoszeniach prasowych wspólnicy nie informowali o cenach biletów, ale bilety wstępu do analogicznego teatru Belle Vue kształtowały się następująco: I miejsca 1 rubel, II miejsca 75 kopiejek, III miejsca 50, galeria 25. Uczniowie i dzieci: 15 kopiejek^[350]. Były zatem wyższe niż ceny wstępu do fotoplastykonów i muzeów osobliwości oraz przedsiębiorstwa Krzemińskich.

Przedsiębiorcy kierowali się do łódzkich aspirujących *petit-bourgeois*, przekonując ich, że kupując bilet do Uranii, zamanifestują swój nowoczesny miejski styl życia właściwy zachodnim metropoliom. Przejawiało się to w takich detalach, jak francuskojęzyczne napisy na programie rozdawanym widzom („Theatre varieté Urania, Lodz, direction Junod & Vortheil”), opatrzonym również ryciną przedstawiająca Uranię oświetloną światłem elektrycznym, przed którą pędzi automobil i spacerują wytworni przechodnie^[351]. Strategię marketingową szwajcarsko-duńskiego duetu dobrze ilustruje artykuł – najpewniej sponsorowany – w „Świecie” z 1909 roku, jednym z najbardziej popularnych polskojęzycznych pism o krajowym zasięgu. Autor podpisujący się jako Fks, odwołując się być może do prowincjonalnych aspiracji i kompleksów przemysłowego miasta, zapewnia, że Urania działa na zachodnim poziomie. Sytuuje łódzki teatr wśród

europijskich music-halli i kabaretów, takich jak Folies Bergere i Olympia w Paryżu, Wintergarten w Berlinie, Ronacher i Apollo w Wiedniu^[352]. Podkreślanie pokrewieństwa ze sposobami spędzania czasu w metropoliach zachodniej Europy i jej najślynniejszych lokali miało wytworzyć aurę zachodnioeuropejskości. Dziennikarz pisze, że wspomniane zachodnie przybytki oferują „łżejszą zabawę”, rozumiejąc fakt, że „po ciężko przepracowanym dniu człowiek pożąda rozrywki, nie wymagającej silniejszych wysiłków umysłowych”. Również w Łodzi, jak twierdzi, potrzeba miejsca, w którym „rozbrzmiewa wesoła lub liryczna piosenka, gimnastycy pokazują swe trudne, nieraz karkołomne sztuki”. Publicysta „Świata” poświęca dużo uwagi przekonywaniu, że rozrywka pełni funkcję społecznie pożyteczną: „praca, przełożona rozrywką, godziny spędzane w kantorze, sklepie lub laboratorium, przepiecione od czasu do czasu godzinką, spędzoną w miejscu rozrywki, staje się żywszą, intensywniejszą, doskonalszą i oczywiście owocniejszą”^[353].



Il. 48. Bufet w varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11



Il. 49. Weranda w varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11

Autor próbuje też udowodnić, że Urania to miejsce prowadzone przez profesjonalistów. „Piosnka, ćwiczenia gimnastyczne, numery, zapożyczone z cyrku, z kabaretu, z music-hall’u, tak zwanej dalej *spécialités* dają dyrektorowi bogactwo wielkie wyboru”. Sam jednak wybór, jak podkreśla, to kwestia doświadczenia i wyczucia, które to oba, jak zapewnia, Junod posiada, i dzięki temu programy „stopniują zrećźnie dawane wrażenia”. „Bawić, a nie nużyć” to motto Uranii i jej program pozbawiony ma być celowo wydłużanych przerw między numerami. „Przedstawienie jest treściwe, powiedzielibyśmy soczyste, i daje dwie godziny zabawy, tak szczelnie wypełnione, iż nuda ani na jeden moment nie jest zdolna się tu zakraść”. Publicysta „Świata” niejako zabezpiecza się też przed polskimi czytelnikami z kręgu inteligencji (dalej pisze, że Junod ma się za „prawdziwego przyjaciela Polaków”), zapewniając, że teatr polski w Łodzi jest doskonale prowadzony przez Aleksandra Zelwerowicza, ale w mieście przebywa wielu Niemców i Żydów oraz przybyszów ze Wschodu i Zachodu nieznających lub słabo znających język polski, których „dramat polski pociągać nie może”. Co ważne, Urania miała też oferować godziwą rozrywkę pozbawioną pornografii.

[P]rzed kilku laty dwóch cudzoziemców szwajcar p. Junod i duńczyk p. Vorthheil zawarli spółkę celem założenia w Łodzi teatru „varietés” na wielką skalę i w najlepszym smaku. Byli to ludzie o lepszych aspiracjach artystycznych. Za wzór wzięli sobie nie ordynarne analogiczne cafes chantant’y niemieckie albo pornografie uprawiające *beuglanty* francuskie - ale wielkie music-hall’e londyńskie. I odnieśli zwycięstwo, dzięki zrećźnie dobieranemu i co dwa tygodnie systematycznie zmienianemu repertuarowi, który bawił, nie szerząc

zgorszenia i zepsucia, dzięki ruchliwości i dobrej organizacji. Stała się nawet rzecz niepraktykowana. Do teatru Urania poczęły uczęszczać rodziny^[354].

Inaczej niż „różni spekulanci, którzy „raczyli polski Manchester różnorodnymi kinematografami, illusionami i tinglami” nastawionymi na „najniższe instynkty szerokich miast”, właściciele przedsiębiorstwa z ulicy Cegielnianej nie narażali widzów na to, że coś wywoła tam niezdrowe wypieki na obliczach ich synów i rumieńce wstydu na twarzach córek.

**Братья
БАЛЛОТЪ**
Невиданный гимна-
стическо - эквилибри-
стическій актъ.
НОВО ДЛЯ РОССІИ.

СЕЙЧАСЪ:
ЛОДЗЬ,
ТЕАТРЪ
„УРАНИА“
Прсятъ
о предло-
женіяхъ.

FÜR RUSSLAND GANZ
NEU!
BALLOT
Bros.
Kraftbalance höchste
Vollendung.

16 — 31
MÄRZ:
LODZ
„URANIA“
Offerten
erbeten.

Il. 51. Reklama numerów akrobatycznych braci Ballot / „Organ” 1911, nr 31

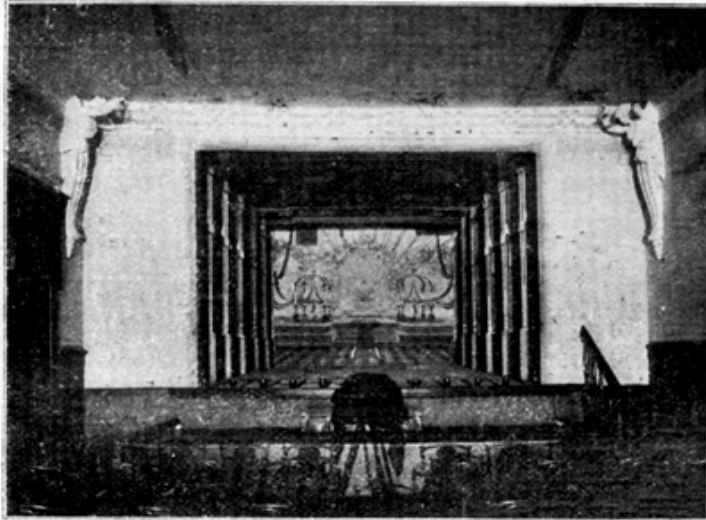
Jak były konstruowane programy w teatrze Junoda i Vortheila? Była to mieszanina występów akrobatów wykonujących na przykład „powietrzne gimnastyczne ćwiczenia”, żonglerów-komików, śpiewaków i tancerzy, humorystów, transformistów, subretek czy iluzjonistów^[355], uzupełnione o projekcje filmowe. Przykładowo, w 1911 roku w Uranii widzów bawiła trupa tańczących liliputów. Niedzielny dodatek do „Neue Lodzer Zeitung” pisał:

Do tego, co małe, kochane i miłutkie żywimy zazwyczaj cieplejsze uczucia niż do tego, co normalne i duże. Dlatego występujące obecnie w Łodzi liliputy, które pozostaną w Teatrze Urania tylko na krótko, zjednują sobie dużo sympatii publiczności. Co wieczór wszystkie miejsca są wyprzedane. Mali kosmopolici zachwycają pewnością siebie, radosną prezencją i sympatycznymi głosikami. W całej ich naturze jest coś baśniowego. Ukazują się z uroczą gracją

połączoną z czymś miłym chociaż opisują siebie jako osoby dorosłe. Gaworzą bardzo słodko i wszystko rozumieją i możemy nawet im zazdrościć. Malcy świetnie czują się w Łodzi^[356].

Początkowo kolejne numery prezentowano trybie ciągłym od otwarcia do zamknięcia, ale już w styczniu 1907 roku nastąpiło przejście na tryb „teatralny” z wyraźnie określonymi godzinami rozpoczęcia spektakli^[357]. Stopniowo wzrastała liczba numerów na żywo w programie, a znaczenie projekcji filmowych spadało. W styczniu 1907 roku, kiedy wspólnicy działali jeszcze przy ul. Piotrkowskiej 17, I dział trzyczęściowego programu stanowiły występy „znakomitych” iluzjonistów M-me et M-r Fanta z Wiednia, II dział wypełniała M-is Eleonora „Żywa Akwarela” w „zachwycających pozach plastycznych”, a III – „Amerykański Bioscop, czyli żywa fotografia” (*Porwana księżniczka, czyli w Królestwie Neptuna*, „sensacyjny obraz w 35 zmianach i kolorach” oraz *Tajemnice dna morskiego*)^[358]. Już w październiku tego samego roku, po przenosinach na ul. Cegielnianą, widzów zabawiali: Mr Foretti, treser psów, duet śpiewaczek i tancerek sióstr Llund, duet transformistów Finno Duo, Mr. Edwan imitator i komik grotesque oraz S. Bolesławski, polski humorysta „ulubieniec łódzkiej publiczności”. W Bioscopie prezentowano *Przygodę pajaca*, „wielką ferję kinematograficzną”, „wspaniały obraz w 40 zmianach”^[359]. Od następnego roku w ogłoszeniach informowano już zdawkowo, że w Bioscopie wyświetlana będzie „wielka ferja kinematograficzna”

Das „Urania-Theater“ in Lodz.



Die Bühne.



Gruppe der Artisten.



Der Theater-Garten.

w marcu już tylko, że w American Bioscope lub Bioskopie (potem Urania Bio) demonstrowana będzie nowa seria obrazów. W dwugodzinnym programie prezentowanym od 16 lutego do 1 marca 1912 roku numerów było już 12 (to oznacza, że jeden numer mógł trwać co najwyżej 10 minut, podobnie projekcje):

1. Orkiestra muzyki pod kierunkiem kapelmistrza Neumana
2. Les Antonoff Trio – oryginalne śpiewy i tańce
3. Diuwal Rossyjski – humorysta-autor
4. Arzdurff – duo akrobatyczne tańce
5. Belle Marion – śpiewaczka
6. Rattenfaenger – niszczyciel szcurów
7. Hueber et Com. Prezentujący akt gimnastyczny
8. Lili Najmniejsza na świecie tancerka i subretka
9. The Steinrettys – parter akrobaci
10. Stamer duo – wiedeński kontrastowy duet
11. M-lle Amanda et M-r Sidoni – ręczni ekwilibryści
12. Franz Radotzky z grupą tresowanych niedźwiedzi
13. Urania-Bio – nowa seria obrazów^[360]



Il. 53. Trupa performerów z varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11

Seanse filmowe American Bioscope lub Bioscop odbywały się na zakończenie pokazów artystycznych. Junod z Vortheilem traktowali projekcje jako uzupełnienie występów na żywo w jednym widowisku różnorodności. Inaczej niż w przypadku przedsiębiorstwa Krzemińskich, numery performatywne nie miały na celu wydłużenia seansu, którego z powodu niewystarczającej ilości filmów nie dało się wypełnić w całości projekcjami. Raczej odwrotnie – to filmy mogły uzupełniać niedostateczną liczbę wykonawców

w pierwszych latach działania wspólników. Przedsiębiorcy nie dążyli do wyeliminowania występów na żywo z programu; przeciwnie, kiedy przyjrzeć się ich ogłoszeniom na przestrzeni kilku lat, widać, że coraz mniej miejsca zajmują tam informacje o pokazach bioskopu. Być może, kiedy utwierdzili swoją pozycję i zbudowali sieć kontaktów, nie musieli ratować konstrukcji programu projekcjami (zwłaszcza, że powstawała coraz większa konkurencja wyspecjalizowanych kinematografów). Film był ważnym obszarem ich działalności również w inny sposób. W 1907 roku nakręcili i włączyli oni do swojego programu sceny z życia łódzkich elit: zabawę ogrodową, wyścigi rowerowe i wyścigi konne, prowadzili też biuro wynajmu filmów. Projekcje z programu zniknęły całkowicie w 1913 roku, kiedy otwarto w Uranii nowy kabaret pod nazwą „Maxime”^[361]. Być może ważnym czynnikiem była rosnąca konkurencja oraz zmiany w charakterze ówczesnej produkcji filmowej, która spowodowała, że dłuższe, fabularne filmy przestały pasować do numerowej formuły teatru varieté. W każdym razie rezygnacja z projekcji spowodowała odejście ze spółki Vortheila, który założył własny kinematograf w Pabianicach^[362]. Całe przedsiębiorstwo pod koniec 1913 roku przejął zaś Benedykt Zarzycki i nadał mu nazwę „Miniature”^[363].

Junod i Vortheil, „specjaliści od prowadzenia szantanów na prowincji” byli antreprenerami przybyłymi z zachodu Europy, którzy przeszczepiali tamtejsze modele branży rozrywkowej. Kierowali jedenymi z kilku łódzkich teatrów varieté z różnorodną ofertą atrakcji skierowaną do grupy nieco zamożniejszych łodzian, dla których varieté mogło być jednym ze składników wyobrażenia o nowoczesnym wielkomiejskim stylu życia. Przez cały okres swojej działalności stosowali program składankowy złożony z numerów performatywnych i projekcji filmowych, nigdy nie dążyli jednak do wypełnienia nimi całego programu. Nie był to jedyny lokal oferujący składankowy program złożony z mieszanki występów scenicznych i kina atrakcji.



Widownia teatru „Urania” w Łodzi, zwykle przepelniona doborową publicznością.

Inne „rozszerzone varieté”

W 1907 roku nastąpiło apogeum rozwoju przedsiębiorstw działających zgodnie z formułą teatru varieté włączającego w swój program na prawach osobnego „numeru” projekcje filmowe. W tym roku powstały co najmniej trzy takie miejsca, a wiele istniejących zwróciło się ku projekcjom filmowym. Trudno powiedzieć, czy wiązało się to bardziej z globalnym wzrostem popularności kina, czy lokalnym odrodzeniem gospodarczym miasta po rewolucji. Niemniej w 1907 roku formuła rozszerzonego varieté stała się standardem. Rozkwit takich lokali zwrócił uwagę prasy. We wrześniu 1907 roku w „Nowym Kurierze Łódzkim”, piśmie, które nie charakteryzowało się tak silnym społecznym moralizatorstwem jak „Rozwój”, ukazał się krytyczny artykuł na ich temat. Autor konstatuje, że w Łodzi, podobnie jak w innych miastach europejskich, jak grzyby po deszczu wyrastają „tak zwane cabarety”. W tekście wymienia Apollo, Uranię, Illusion, Theatre Optique, salę koncertową Vogla i Belle-Vue^[364]. Przedsiębiorstwa łódzkie są jednak, zdaniem autora, nędzną parodią lokali zachodnioeuropejskich. Zapewnia on, że choć nie jest purytaninem i ceni dobry kabaret, musi stwierdzić, że to, co pokazuje się w Łodzi, tylko demoralizuje publiczność. Ku uciesze osób zajmujących tańsze miejsca na galerii humoryści prezentują poziom wyrafinowania humoru z Rynku Bałuckiego, a kupleciści występują bez fraków, jest dużo efektownej atrakcji, za to mało dobrych, lekkich numerów śpiewanych^[365]. Opis zamieszczony w gazecie potwierdza, że format performatywno-filmowy dominował wówczas w lokalach rozrywkowych:

Podstawową część widowisk owych teatrzyków stanowi nieodzowny kinematograf. Dzięki maszynie edissonowskiej na ekranie ujrzysz to, co było, co będzie, i czego nigdy nie będzie, a nawet to, czego w publicznym miejscu pokazywać się nie powinno.

[...]

[Oprócz kinematografu można tam zobaczyć występy] „ekscentrycznych kłownów” grających na pudełku od cygar lub „jaśku” do butów, piejących jak koguty, albo wreszcie naśladowujących świnię (ku czemu ujawniają wybitne uzdolnienie). Jeżeli jeszcze trafi się jakaś wyranżerowana szansonistka, to program nazywa się „obfitym” i „nader urozmaiconym”. Właściwi reprezentanci kabaretu – kupleciści i wodewilistki – znajdują się na ostatnim planie. Dyrektorzy teatrzyków starają się niby o jakiegoś „humorystę”

polskiego zwanego zwykle ulubieńcem publiczności, ale cały dowcip takiego pana ogranicza się zwykle na odśpiewaniu kilku oklepanych piosenek z „Kurjera Świątecznego” i odtańcowaniu polki „Oj-ra” – ku czemu nieodzowną jest odpowiednio złachmaniona marynarka^[366].

Po artykule w „Kurierze Łódzkim” na parę miesięcy zniknęły ogłoszenia „niby kabaretów”, lokale te nie przestały się jednak dynamicznie rozwijać^[367].

Przy ul. Piotrkowskiej 17, w miejscu zwolnionym przez Uranię, we wrześniu 1907 roku Lucjan Aniołkiewicz otworzył *Teatr Illusion*. 5 września 1907 roku na scenie teatru występował polski humorysta Śliwiński i rosyjski tancerz Gorbaczewski, a w „bioskopie” pokazywano filmy *Wszechświatowe tańce* w 18 obrazach, *Psy-szwarcownicy* w 17 obrazach, *Anglik w Haremie* w 19 obrazach, *Dom poprawy dla nieletnich przestępców* w 15 obrazach, *Strajk mamek* w 18 obrazach. W dni powszednie od 17:00, w niedziele i święta od 15:00^[368]. Od soboty 2 listopada zapraszano na występy „tanc-humorysty p. Razdolskiego ze swemi tanc-nowinkami” oraz filmy *Ofiara progresu* w 20 obrazach, *Zaczarowana kuchnia – iluzja* w 12 obrazach, *Tragiczna chwila* w 17 obrazach, *Manekin*, komiczny w 18 obrazach, *Góry Alp*, natura w 12 obrazach, *Spłoszone konie* w 10 obrazach, *Policjant w opałach* bardzo komiczne w 10 obrazach. W niedziele i soboty od 15:00, w tygodniu od 17:00. Zmiana programu również co tydzień. Julian Tuwim pozostawił literackie wspomnienie wizyt w Illusionie:

[W] podwórzu domu przy Piotrkowskiej 17 odbywały się pokazy „iluzjonu”: drewniane ławki w ponurej izbie bez podłogi (po prostu na glinianej ziemi ustawione), pomarszczone prześcieradło na ścianie – oto na płótno wjeżdża szary, wibrujący w deszczu migań parowóz [...]. Po sensie filmowym zjawiał się na estradzie kuplecista i śpiewał:

Przyjechałem tu do Łodzi

By na harfie grać

I zarobić trochę grosza

I Maryśce dać

Serwus Brzezina, jak się bracie masz itd.

Inny śpiewał:

Antoś, Antoś, ty będziesz wielki pan,

Antoś, Antoś, w całych Bałutach znan!

Złapiesz frajera, nie pytaj dużo, pal!

Kulę na cal, w łeb mu uwal,

To będzie dla ciebie bal.

Albo:

Niedziela gdy zawita,

Wnet cieszy się kto żyw,

Chce nawet pan Mykita

Na Kaście wywrzeć wpływ...

[...]

Wreszcie zjawiała się jakaś biodrzasta dama w trykotach, rozwijała skrzydłaramiona i trzepocąc niemi w ciemności, stawała się żywym kalejdoskopem krążących fantastycznie kolorowych świateł^[369].

Sala koncertowa przy **ul. Dzielnej 18** była wynajmowana różnym przedsiębiorcom rozrywkowym. W sezonie zimowym 1907 roku u Vogla działał teatr varieté według rozszerzonej formuły. Od 1 listopada występowali tam Ella i Heo, sześciolatekowie wykonujący żywe obrazy, Allesandro, oryginalny malarz na szkle, The Pawel & Sophies, znakomici naśladowcy świń, oraz humorysta Śliwiński, który zapewne przeszedł tu z Teatru Illusion, gdzie występował parę tygodni wcześniej. W Bioskopie zaś, bez wymieniania poszczególnych tytułów, pokazywana być miała nowa seria wspaniałych obrazów w dużym formacie^[370]. W nieco innym kontekście kinematograf pojawił się w sali Vogla w karnawale 1908 roku. We wtorek 4 lutego w Łodzi pojedynczy pokaz dała japońska trupa gejsz z Tokio i Nagasaki, którą zaproszono do Petersburga, Moskwy i Warszawy (wystąpiła w Teatrze Wielkim), korzystając zapewne z silnego wówczas zainteresowania orientem. „Dziesięć piękności z kraju Wschodzącego Słońca”, „Gejsze grają, gejsze tańczą, gejsze śpiewają” – zachwalała reklama. „Perły herbaciarni tokijskich”, jak nazwał je później gazetowy recenzent, wystąpiły we wspaniałych, oryginalnych kostiumach z przyrządami magicznymi i we własnych dekoracjach przedstawiających wnętrza herbaciarni gejsz. Ponadto demonstrowany był aparat Taumatograf – „wspaniałe obrazy, repertuar zadziwiający”^[371].

Organizowano również samodzielne pokazy filmowe. W „Rozwoju” z marca 1907 roku znajduje się ogłoszenie **varieté w Helenowie**, które zaprasza w sobotę i niedzielę 23 i 24 marca na godzinę 21:00 na „Wielkie Przedstawienie Kinematograficzne” w 4 oddziałach. Po kupnie biletu za 40 kopiejek można było zobaczyć takie tytuły jak: *Idylla śmierci*,

Paryskie życie studenckie, i „wzbudzający obecnie sensację obraz *Ręce do góry* ze „współudziałem pierwszorzędných artystów”. Atrakcją mógł stanowić fakt, że zamiast mechanicznego akompaniamentu oferowano koncert kapeli damskiej Payer-Messerschmidt^[372].



Il. 55. Projekcje filmowe w varieté w Helenowie / „Rozwój” 23.03.1907.

Jak wspominałem, w każdym sezonie letnim otwierały się ogródki rozrywkowe i odbywały się liczne zabawy ogrodowe. W tym kontekście również wielokrotnie pojawiał się kinematograf prezentowany często przez właścicieli opisywanych wyżej lokali. W sobotę 30 maja 1908 roku nastąpiło otwarcie letniego ogrodu przy hotelu **Manteufel**^[373]. Na inaugurację zaplanowano występy „znanego illuzjonisty, fizjognomisty-mimika” Natana Szwarca, który miał imitować członków Dumy Państwowej. Przygrywała zaś, po raz pierwszy w Łodzi, damska orkiestra włościańska pod batutą dziesięcioletniego Henia Sienkiewicza. Na koniec zaś zaserwowano „ostatnie nowości z kinematografu”. Początek o 20:30. Wejście 50 kopiejek, po tygodniu 25 kopiejek^[374]. „Kurier Łódzki” donosił, że otwarcie ściągnęło liczną publiczność. „[...] rzeszystemi oklaskami powitano znane z licznych portretów postacie jak Ibsena (uderzające podobieństwo), Sienkiewicza, cesarza Franciszka Józefa, Muromcewa, Milukowa, Rodiczewa i wielu innych”. Zaciekawienie wzbudził też podobno kinematograf^[375]. 9 czerwca ogłoszenie zapowiadało następujące projekcje: *Romans biednej dziewczyny* – dramat, *Zaczarowany cylinder* – obraz komiczny, *Motyle japońskie* – obraz fantastyczny w kolorach, *Wicher nad morzem* – obraz komiczny, *Dziecko w koszarach* – obraz komiczny^[376]. Przedstawienie zaczynało się o godzinie 20:00, pokazy kinematografu o 22:00 i 23:30.

W Helenowie już latem 1899 roku – jak wskazywałem na wstępie tego rozdziału – kinematograf stanowił jedną z atrakcji. Później przez parę lat był atrakcją niemal

obowiązkową. Przykładowo 13 sierpnia 1904 roku „Rozwój” na niedzielę zapowiadał zabawę w lesie miejskim z popisami gimnastyków. Mieli utworzyć pochód słonia w towarzystwie murzynów, z miejsca zabawy przejść do lasu, by tam popisywać się „tańcami charakterystycznymi” ze słoniem. Następnie zaplanowano widowisko teatralne – operetkę i *divertissement* baletowe, a od 20:00 do 21:00 kinematograf ze scenami „komiczno-charakterystycznymi”. Ponadto w programie zapowiadano „skoki do kielbas, zjadanie placków, karuzele, huśtawki, tańce, strzelnica”. Wieczorem oświetlenie lampkami elektrycznymi i lampionami chińskimi^[377]. Podczas zabawy w Helenowie w 1906 roku w programie znalazł się koncert orkiestry Heinzla i Kunitzera. Wieczorem zaś zaplanowano tradycyjnie „iluminację” i bengalskie oświetlenie ogrodu oraz walkę confetti oraz „wielkie przedstawienie Kinematografu” w trzech oddziałach. Miał być wyświetlony film *Meksykańscy rabusie kolejowi*, czyli *Córki Weichenstellera* oraz *Na huśtawce*, a także sceny komiczne o tytułach *Wesołe praczki i przygody Don Żuana*, *Śmierdzący ser jako podarek imieninowy* itp. Na zakończenie „Występ pani Jadwigi w zachwycających pozach pod tytułem *Żyjąca akwarela* lub *Kobieta kameleon*”^[378]. W 1908 roku pierwsza letnia zabawa ogrodowa zaplanowana została na 31 maja w Helenowie na rzecz sekcji pielęgnowania chorych „Bykur Cholim”. Rozrywkę miał zapewniać ponownie aeronauta skaczący z balonu, loteria fantowa, „foot-bul”, czyli zapasy Łódzkiego Koła Petersburskiego Klubu Sportowego oraz kinematograf w ogrodzie nad wodą^[379]. 7 i 8 czerwca 1908 roku w Ogrodzie Mikołajewskim odbyła się zabawa ogrodowa na dochód Szkoły Rzemiosł. Do atrakcji należały dwie orkiestry, kinematograf, efektowna dekoracja i iluminacja, confetti, cukiernia i bufet na miejscu^[380]. Podsumowując zielonoświątkowe zabawy, „Rozwój” pisał, że wzięło w nich udział 31 007 osób. Dziennikarz ubolewał, że najwięcej ludzi przyciągnęły budy kuglarskie na Wodnym Rynku – 22 tys. osób. W ogrodzie przy ul. Mikołajewskiej [Sienkiewicza] – 4 100 osób. Dobre wrażenie psuł podobno na obu zabawach kinematograf, który działał „ogromnie licho” (w ogrodzie Manteufla przez chwilę też podobno były problemy)^[381]. W kolejnych latach kinematograf rzadziej pojawiał się w programach zabaw ogrodowych.

Współistnienie z innymi formatami rozrywkowymi

Chociaż kilkakrotnie była o tym mowa, warto podkreślić, że pojawienie się pokazów kinematograficznych ani nie wyeliminowało innych form rozrywki, ani automatycznie nie spowodowało, że zostały one uznane za przestarzałe. W 1899 roku – tym samym, w którym zainaugurował działanie kinematograf przy ul. Piotrkowskiej 120 – na Nowym

Rynku koło magistratu, tam gdzie parę miesięcy później Krzemińscy demonstrowali swoje filmy, można było oglądać wzbudzające „wielki podziw w wieku dziewiętnastym” dzieci olbrzymy, pięcioletnią Annę o wadze 170 funtów, siedmioletniego Hermana (178 funtów) i dziewięcioletnią Idę (210 funtów). „Dzieci te nie były widziane jeszcze w Łodzi i nie mają nic wspólnego z bedącymi, a którymi profesorowie i doktorzy się interesowali”^[382]. Regularnie reklamowano również pokazy osobliwości i ciekawostek. W styczniu 1901 przy Piotrkowskiej 108 można było oglądać Teatr Marionetek^[383], a w styczniu 1903 w budynku na rogu ul. Nowocegielnianej i Lipowej występował „wielki pierwszorzędnny szotlandcki cyrk i teatr małp” należący do W. Salomona^[384]. Regularnie Łódź odwiedzał cyrk A. Devigne’a z końskimi pantomimami, walkami zapaśniczymi człowieka z lwem i z tresowanymi małpami, słoniami, psami i ponny. W 1904 roku zaś na Piotrkowską 17, w podwórko, gdzie później powstał Theatre Illusion, zawitały „żywe fenomeny”: miss-Emelina „tatuowana dama amerykanka mająca na swem ciele przeszło 300 tatuowanych różnokolorowych obrazów” („jedyny okaz w Europie”) oraz dwunastoletni „Chłopczyk olbrzym atleta”, dwunastoletni o wadze 10 pudów i 25 funtów^[385]. Jeszcze w 1914 roku można znaleźć anons informujący o tym, że „jadą do Łodzi jedyne w świecie fenomeny” dama z brodą i wąsami, człowiek o kończynach zwierzęcia morskiego i dama olbrzym^[386].

Utrzymywały się również inne atrakcje optyczne. W 1898 roku, w dwa lata po pierwszych pokazach kinematografu w Łodzi, uruchomiono omawianą w poprzednim rozdziale panoramę w Pasażu Szulca, która działała do 1901 roku. Bezpośrednią konkurencją dla bioskopu Krzemińskich były inne gabinety iluzji i muzea-panoptika, które sytuowały się w tym samym segmencie cenowym. W tym okresie w „Rozwoju” tuż obok Bioskopu Krzemińskich reklamowały się panoptika Kreutzberga i Stefana^[387]. Wydaje się, że nie w kontekście rozrywkowym, ale edukacyjnym funkcjonowały dokonywane za pomocą różnych mediów pokazy widoków krajoznawczych. Przy ul. Piotrkowskiej 69 w 1901 roku działał wspomniany w poprzednim rozdziale fotoplastykon pokazujący serie zdjęć z różnych zakątków świata. Fuhrmanowskim fotoplastykonem była też prawdopodobnie uruchomiona w październiku 1902 przy ul. Piotrkowskiej 113 stała Diorama Imperial prezentująca kolorowe fotografie stereoskopowe z „600 różnych podróży, wystaw i zdarzeń z bieżącej chwili zebranych z całego świata”. W inauguracyjnym tygodniu w pierwszym aparacie umieszczono widoki Bośni, w drugim – Łodzi^[388]. Miesiąc później z kolei demonstrowano widoki Lwru. Najprawdopodobniej odmianą latarni magicznej wyświetlającej szeroko dostępne już wówczas slajdy z bogato kolorowanych zdjęć fotograficznych^[389] była panorama Terra uruchomiona w październiku 1908 roku (kiedy działało już w Łodzi kilka dużych kinematografów) przy ul. Benedykta. Ta filia, jak

donosił „Rozwój”, polskiej (co podkreślono w notatce) firmy warszawskiej w różnych miastach ustawiała własne „aparaty panoramiczne, będące ostatnim wyrazem techniki i optyki”. Ceny wstępu do niej były niższe niż do kinematografów i wynosiły 15 kopiejek, 10 dla dzieci. Dziennik zachwalał, że program jest zawsze na poziomie „wyższych artystycznych aspiracji i ma przede wszystkim na celu popularyzowanie za pomocą świetlnych seryi znajomości dzieł sztuki, zabytków architektury i rzeźby, wspaniałych widoków przyrody itd.”^[390]. We wrześniu 1909 roku na ulicy Benedykta pokazywano serię widoków z „podróży do Londynu”: wzburzone fale w kanale La Manche, opactwo Westminsterkie, Zamek Windsor i Pałac Kryształowy^[391]. Obrazy te ukazywały widoki odległych miejsc, ludów, lokalne rzemiosła oraz atrakcje, zaspokajając potrzebę egzotyki właściwą kulturze dziewiętnastowiecznej. „Rozwój” pisał: „prócz nieporównanej plastyki i perspektywy, pokazy te oddają wschody i zachody słońca, noce księżycowe i dni słoneczne”. W przypadku zaawansowanych latarni z dwoma lub trzema obiektywami rzeczywiście można było osiągnąć bardzo złożone efekty. W Wielkiej Brytanii podczas podobnych projekcji pokazywano między innymi wschód księżyca nad Tamizą przed budynkiem Parlamentu w Londynie, inny zestaw slajdów ukazywał przejście dnia w noc nad wiejską chatką, nad którą następnie rozpętywała się śnieżycy, a drzewa zaczynały uginać się pod naporem wiatru i śniegu^[392]. Tak jak filmowe trawelogi pełniące podobną funkcję, widoki krajoznawcze w panoramie uznawano za formę szlachetną, gdyż sytuowały się one w kontekście bardziej edukacyjnym niż rozrywkowym. Zapewne tym wyjaśnić można działanie panoramy w czasie, kiedy świetnie prosperowały już duże kinematografy.

Podsumowanie: mediatyzacja i remediacja

Opisując początki kina z perspektywy intermedialności i pokrewnych mu praktyk kulturowych, chciałbym podkreślić nie historię pęknięć, ale ciągłości. Z tej perspektywy czy to Krzemińscy, czy duet Vorthel-Junod jawią się nie jako nieustraszeni pionierzy kina, ale typowi przedsiębiorcy rozrywkowi, którzy poszukiwali nowych atrakcji, aby utrzymać zainteresowanie publiczności i pomnożyć zyski. Sama zaś próba ustalenia ścisłej faktografii ukazuje, że ów mityczny początek, jeśli go szukać, pozostaje w ciągłym ruchu. Niemniej, odchodząc od snucia opowieści poszukującej nowego w starym, a konkretnie najwcześniejszych przejawów kina w takim kształcie, jaki był paradygmatyczny dla większości XX wieku, możemy dokonać ciekawych obserwacji. Na pierwsze przedsiębiorstwa wyświetlające filmy należy spojrzeć nie jako na pierwsze kina, lecz –

„rozszerzone” gabinety iluzji i „rozszerzone” varieté. Łatwiej zrozumieć specyfikę wczesnego kina, jeśli osadzi się je na tle ówczesnej kultury atrakcji.

W przypadku braci Krzemińskich punktem wyjścia był gabinet iluzji optycznych, w którym program urozmaicono filmami, a kiedy okazało się, że generują one znaczne zyski, uczyniono je wyłącznym składnikiem seansów. Przykład Junoda i Vortheila pokazuje z kolei, jak kinematograf został zaadaptowany jako jeden z numerów składankowego programu teatru varieté, gdzie utrzymał się przez lata jako zwieńczenie spektaklu. Ta formuła zdaje się dominować w łódzkim systemie rozrywkowym przed 1908 rokiem. Teatry varieté okazują się kluczową przestrzenią dla historii kina. Na szerszą skalę film zaistniał jako jedna z wielu atrakcji składających się na program numerowy. Varieté kierowały swoją ofertę do wieloetnicznej burżuazyjnej widowni, prezentując się jako jeden z podstawowych elementów nowoczesnego wielkomiejskiego stylu życia w zachodnioeuropejskim wydaniu. Z jednej strony prezentowały się jako wartościowa rozrywka niepozbawiona aspiracji artystycznych, a z drugiej – nie wymagały wysokich kompetencji kulturowych. Można sądzić, że powstające później luksusowe „teatry kinematograficzne” sytuowały się w podobnym segmencie i przejęły niektóre strategie wypracowane przez varieté.

Związki z istniejącym systemem rozrywkowym widoczne są nie tylko na poziomie instytucji, ale również w formie filmowej. Najwcześniejsze filmy określane mianem kina atrakcji mediatyzowały praktyki performatywne i remediowały treści innych mediów. Na takim tle łatwiej wyjaśnić estetyczne właściwości ówczesnych filmów, które wpisywały się w ofertę teatru varieté, gabinetów iluzji, fotoplastykonów i panoram. Kino stanowiło narzędzie rejestracji i rozpowszechniania występu na żywo i było pokazywane jako ich część. Wpisywało się w konwencję numeru scenicznego i często w ten sposób było prezentowane. Tak właśnie traktował medium filmu Georges Méliès – jako sposób na dotarcie ze swoimi sztuczkami magicznymi do szerszej publiczności^[393]. Z kolei lokalni antreprenerzy uznawali projekcje filmowe za atrakcyjne uzupełnienie swoich pokazów. Kino mogło być samo w sobie sztuką magiczną lub iluzją optyczną wykorzystującą „potencjał medium”. W końcu było demonstracją widoku, narzędziem unaocznienia tego, co aktualne, sensacyjne lub egzotyczne. Wiele filmów z tego czasu pokazuje też to, co można było zobaczyć niemal na każdym przedstawieniu teatrzyków varieté: ekwilibrystów, akrobatów, transformistów, komików, tresowane psy, niedźwiedzie czy foki, tudzież iluzjonistów, scenki komiczne i magiczne. Przejście do pokazów bioskopu następowało więc bardzo płynnie i nie stanowiło żadnego „zgrzytu” w programie. Kino

tęgo okresu odzwierciedlało dziewiętnastowieczną kulturę atrakcji, dlatego najlepszym dla niego określeniem wydaje się termin zaproponowany przez Toma Gunninga i André Gaudreaulta – kino atrakcji.

Rozpięte pomiędzy reprezentacją a fizyczną obecnością – jak zwraca uwagę Thomas Elsaesser – wczesne filmy zakorzenione były w kulturze scenicznej również w ten sposób, że projektowały widzów jako fizycznie istniejącą publiczność, z którą tekst filmowy miał nawiązać interakcję^[394]. Stąd zwracanie się wykonawców na filmach wprost do kamery, ukłony do publiczności, widoczna często rama w postaci sceny, kurtyny, kłaniającego się wykonawcy, ale również obecność żywego komentatora pomiędzy ekranem a widownią zapośredniczającego i kształtującego odbiór. Wydaje się, że w takim kontekście należy sytuować na przykład decyzję Krzemińskiego o nagraniu swojego pożegnalnego ukłonu do widzów, komentarze Junoda czy przede wszystkim tak powszechną praktykę włączania projekcji w kabaretowy program numerowy. Tekst filmowy nie był konstruowany w ten sposób, aby symulować obecność widza w prezentowanym świecie, ale by odtwarzać sytuację kontaktu i fizycznej obecności właściwą pokazowi na żywo.

Warto również wskazać na inny aspekt intermedialnego czy też „remediującego” wymiaru pierwszych filmów. Nie mamy dostępu do tego, co konkretnie prezentowane było w Łodzi, ale nawet pobieżny rzut oka na tytuły i tekstową charakterystykę eksponatów w panoptikach, numerów prezentowanych w Helenowie czy teatrach varieté, widoków w panoramach, tematów, którymi interesowała się popularna prasa oraz filmów, ujawnia intermedialny charakter dziewiętnastowiecznych atrakcji. W panoptikach prezentowano *Ekspedycję Stanleja i spotkanie z Eminem Paszą*, aktualności z wojny burskiej (choćby *Rozbicie pędzącego pociągu przez Boerów pod Kimberley*), proces Dreyfusa, sceny ze starego testamentu, *Podróż cesarza Wilhelma na wschód (wjazd do Jerozolimy i Betleemu)*, *Zawalenie pomostu przy spuszczeniu okrętu*, kurioza anatomiczne i przyrodnicze. Panorama w Pasażu Szulca ukazywała sceny z wojny niemiecko-francuskiej, fotoplastykon – widoki Sabaudii, Mont Blanc i domu wybudowanego przez Rosseau. Popularna prasa ilustrowana, chociażby niedzielny dodatek do „Neue Lodzer Zeitung”, starała się dostarczać wizualnej reprezentacji dla podobnych tematów. Znajdziemy tam ilustracje do informacji o katastrofach kolejowych i budowlanych, sceny z życia koronowanych głów, reprezentacje egzotycznych zakątków świata, wynalazków technicznych, wydarzeń politycznych, sportowych i kulturalnych, liliputów, olbrzymów, morderców, skazańców, zdjęcia ofiar wybuchu Wezuwiusza czy nawet osobliwości przyrodniczych takich jak jabłko w kształcie ludzkiej dłoni. Podobne rzeczy prezentowało

kino atrakcji^[395]. Łodzianie żyli zatem w krajobrazie silnie nasyconym informacjami, z którym kontaktowali się w codziennym życiu za pomocą różnych konwergujących ze sobą mediów: prasy, figur woskowych, stereoskopów czy filmów. Wszystko to pokazuje zakorzenienie pierwszych filmów we wcześniejszej kulturze atrakcji, która została zmediatyzowana i zremediowana za pomocą nowej technologii. W następnym rozdziale przyjrzę się przejawom instytucjonalnej odrębności – tryumfowi kinematografu wśród konsumpcyjnych rozrywek miasta atrakcji.

[271] Deac Rossell, *A Slippery Job: Travelling Exhibitors in Early Cinema*, [w:] Simon Popple, Vanessa Toulmin (red.), *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19 Century*, Flicks Books Trowbridge, Wilts. 2000, s. 51. Zjawisko to na przykładzie Niemiec opisuje Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 1994. Zob. też Martin Koerber, *Filmfabrikant Oskar Messter. Stationen einer Karriere*, [w:] Martin Loiperdinger (red.), *Oskar Messter. Filmpionier der Kaiserzeit*, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main – Basel 1994, s. 27–91. Prace te znam jedynie z omówień.

[272] Zob. Deac Rossel, *A Slippery Job...* oraz np. Joseph Garncarz, „Byliśmy na jarmarku”. *Kino objazdowe na Śląsku przed pierwszą wojną światową*, [w:] Andrzej Dębski, Marek Zybura (red.), *Wrocław będzie miastem filmowym. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, GAJT, Wrocław 2008; tegoż, *The European Fairground Cinema. (Re)defining and (Re)contextualizing the Cinema of Attractions*, [w:] A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo (red.), *A companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012. Tam też dalsza bibliografia.

[273] Thomas Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 14.

[274] Tom Gunning, *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, [w:] Wanda Strauven (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, s. 384.

[275] Paolo Cherchi Usai, *Pornography*, [w:] *EEC*, s. 757.

[276] *Crazy Cinematographe. Europaisches Jahrmarktkino 1896-1916*, Cinematheque de la Ville de Luxembourg, Medienwissenschaft der Universitait Trier, 2012.

[277] Zob. Frank Kessler, *Feeries or or fairy plays*, [w:] *EEC*, s. 330–334.

[278] *Actualités* definiowane jako filmy prezentujące aktualne wydarzenia znajdują się

już wśród pierwszych produkcji braci Lumière (wizyty dostojników państwowych, odsłonięcia pomników, parady, procesje i inne wydarzenia przyciągające uwagę szerokiej publiczności). Do najsłynniejszych wczesnych aktualności należą zdjęcia z koronacji Cara Mikołaja II (1896) oraz Diamentowego Jubileuszu Królowej Wiktorii (1897). Nieco osobną odmianę materiałów dokumentalnych stanowią filmy lokalne (zob. rozdz. 1) i trawelogi, czyli krótkie filmy ukazujące obrazy odległych miejsc, ludów, rzemiosł oraz miejscowych atrakcji. Istotą trawelogów była prezentacja specyficznych cech danego miejsca, dostarczenie informacji faktograficznych oraz podkreślenie jego egzotyki. Gatunek ten wywodzi się z wielu starszych mediów, takich jak stereoskop czy latarnia magiczna, które również prezentowały obrazy dalekich krain, zaspokajając potrzebę egzotyki właściwą kulturze dziewiętnastowiecznej. Zob. Jennifer Lynn Peterson, *Travelogues*, [w:] *EEC*, s. 927-931.

[279] Charakterystyka ta, jak sądzę, jest wystarczająca na potrzeby niniejszego opracowania, samo jednak zagadnienie kina atrakcji jest dużo bardziej złożone. Zob. Wanda Strauven (red.), *The Cinema of Attractions...* oraz szczegółowe analizy dokonane przez Richard Abla w rozdziale *The Transition to a Narrative Cinema*”, [w:] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Los Angeles 1994.

[280] W urzędzeniu tym „w budzie, na ekraniku formatu fotografii gabinetowej podziwiano maszerujące wojsko, konia przesadzającego przeszkody, ćwiczenia gimnastyczne itp.”. Cyt. za *ZFL*, s. 16.

[281] Jednym z nich był Hermann Foersterling, który pod nazwą „Edison’s Ideal” sprzedawał kopię projektora Continsouzy cieszące się wielką popularnością w północnej i wschodniej Europie i zachęcał swoich klientów do reklamowania swoich pokazów w powiązaniu z nazwiskami Edisona i braci Lumière. Zob. Deac Rossel, *Foersterling Hermann*, *EEC*, s. 349.

[282] „Lodzer Tageblatt” 1.08.1896.

[283] „Lodzer Tageblatt” 4.08.1896.

[284] „Lodzer Tageblatt” 1.08.1896.

[285] „Lodzer Tageblatt” 20.08.1896.

[286] „Lodzer Tageblatt” 1.08.1896.

[287] Tamże.

[288] „Lodzer Tageblatt” 20.08.1896.

[289] „Lodzer Zeitung” 7.11.1896. Hanna Krajewska sugeruje, że projekcje te odbywały się w Gabinetcie Iluzji Krzemińskiego. Zob. *ŻFL*. s. 19.

[290] *ŻFŁ*, s. 16.

[291] *ŻFŁ*, s. 19-20.

[292] „Goniec Łódzki” 7.07.1899.

[293] Władysław Jewsiewicki, *Historia filmu polskiego. Wprowadzenie do historii polskiej kinematografii 1894-1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź 1959.

[294] Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, t.1, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989. Autorzy niedokładnie cytują wspomnienia braci Krzemińskich, opisując zdarzenia, jakie miały miejsce w Łodzi jako dziejące się w Warszawie.

[295] Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993.

[296] Władysław Jewsiewicki, *Historia filmu polskiego...*, s. 8. Szerzej o tym panoptikum pisałem w poprzednim rozdziale.

[297] Tamże.

[298] Taką datę i miejsce podaje Hanna Krajewska, nie wskazując jednak źródła. *ŻFŁ*, s. 19.

[299] Małgorzata Hendrykowska, *Film Journeys of the Krzeminski Brothers, 1900-1908*, „Film History” 1994, vol. 6, nr 2, s. 207.

[300] „Dziennik Łódzki” 21.05.1889.

[301] Podanie Władysława Krzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 848.

[302] Zob. rozdz. 2.

[303] Pokaz mikrografu składał się z: 1) arii z opery 2) solo na instrumencie 3) pieśni, kupletu, opowiadania 4) „Sztuki granej przez całą orkiestrę”.

[304] Antoni Krzemiński, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego dalszy rozwój w Polsce jak i Rosji Carskiej. Ze swoich wspomnień spisał Antoni Krzemiński, pierwszy operator kinowy w Polsce*, Częstochowa 1953, maszynopis ze zbiorów Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Cytuję za przedrukiem w: Grażyna M. Grabowska (red.), *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu wielkiego niemowy, cz. I – początki*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 2008, s. 93.

[305] *ŻFŁ*, s. 26–27. Autorka nie poddała jednak problematyzacji anachronicznej (ahistorycznej) w tym kontekście kategorii „kino”.

[306] „Goniec Łódzki” 6.12.1899.

[307] „Rozwój” 5.05.1900.

[308] Ciekawe, że osiem lat później w 1908 roku przy okazji pierwszego stałego kinematografu Moderne w prasie pojawiła się również tajemniczo brzmiąca notka sugerująca, że Zarzycki był pionierem kina w Łodzi: „Pierwszem przedsięwzięciem pokazów kinematograficznych, jakie przed paru laty powstało w Łodzi jest Bioskop, noszący obecnie tytuł «Theatre Moderne» urządzone w wielkiej sali Grand Hotelu” („Rozwój” 22.10.1908). Zachowane informacje nie pozwalają jednak nic stwierdzić na ten temat.

[309] „Rozwój” 28.06.1900.

[310] Krzemiński pisał: „pociąg wjeżdża na stację (wrażenie, że wjeżdża w publiczność), łyżwiarz na lodzie (zakręcił się wokoło, film się kończy), baletnica (kilka ruchów na estradzie), płacz dziecka, fale morskie, «Łódź» morska, ulica teatralna w Tokio”. Antoni Krzemiński, *Jak powstało...*, s. 93.

[311] Tamże.

[312] „Goniec Łódzki” 6.12.1899. Zgodnie z ogłoszeniem wejście do lokalu było nieco droższe niż podaje Krzemiński i, podobnie jak w teatrach i kabaretach, uzależnione od odległości od frontu sali: I miejsca kosztowały 30 kopiejek, II – 20, a miejsce stojące na galerii – 10, ale były tańsze niż w varieté.

[313] Antoni Krzemiński, *Jak powstało...*, s. 93-94.

[314] Władysław Jewsiewicki, *Historia filmu polskiego...*, s. 10-11.

[315] „Rozwój” 7.05.1900.

[316] „Rozwój” 19.06.1900.

[317] „Rozwój” 19.06.1900.

[318] Antoni Krzemiński, *Jak powstało...*, s. 95.

[319] „Termin *apoteoza* wywodzi się z tradycji scenicznej i odnosi się do efektownie zaaranżowanego obrazu (lub tableau), w którym wszystkie postacie zostały tak ustawione, by stworzyć wizualny ornament, i w którym zastosowano dodatkowe efekty po to, by stworzyć silnie oddziałujące i spektakularne zakończenie, dostarczające widzom przytłaczającą ilość bodźców wizualnych”. Frank Kessler, *Feeries...*, s. 332.

[320] Antoni Krzemiński, *Jak powstało...*, s. 95.

[321] „Rozwój” 8.12.1902.

[322] Tamże, s. 95.

[323] Tamże. Krzemiński wspominał, że gdy ktoś „zaczął wyrażać swoje niezadowolenie z ciasnoty, publiczność natychmiast go uspakajała, mówiąc: «to nasz teatr żywych fotografii» i pan tu nie ma nic do gadania: albo wyjdzie, albo zachowa się przyzwoicie”.

[324] W Ciechocinku program wyglądał tak jak w Łodzi – co godzinę od 11:00 do 22:00.

Miejsca siedzące – 30 kop., stojące – 20. Długość seansu – 50 min. Zmiany filmów – codziennie.

[325] Tytuły zwiastujące feerie: *Tulipany*, *Złote kwiaty*, *Legenda o niezapominajce*, *Wieszczka wiosny*, *Dwanaście strojów głów damskich*.

[326] Kadry z tego filmu reprodukuje Małgorzata Hendrykowska. Zob. *Śladami...*, s. 110.

[327] Kalendarz „Łodzianka” na rok 1903.

[328] „Rozwój” 16.05.1903.

[329] Zob. Małgorzata Hendrykowska, *Peregrynacje braci Krzemińskich. Kartki z historii*, „Kino” 1989, nr 11.

[330] „Rozwój” 3.10.1903.

[331] *ŻFŁ*, s. 32–33.

[332] „Rozwój” 19.04.1902.

[333] Czynne od 10:00 do 23:00. Wejście kosztowało 30 kopiejek, dla dzieci do 10 lat – 15 kopiejek, później, być może pod wpływem niskiej frekwencji, cenę wstępu obniżono do 10 kopiejek. „Rozwój” 16.08.1902.

[334] „Rozwój” 21.11.1901.

[335] „Rozwój” 23.12.1902.

[336] Barry Anthony, *Music hall*, [w:] *EEC*, s. 659.

[337] „Rozwój” 18.01.1901.

[338] *ŻFŁ*, s. 25.

[339] Ludwik Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 196–197.

[340] Cyt. za: Stanisław Janicki, *Trubadur Warszawy – Eugeniusz Bodo*, „Jednota” 2002, nr 2–3. <http://www.jednota.pl/content/view/94/47> (24.05.2009).

[341] Zob. Wojciech Walczak, *Eduard Julius Vortheil*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1995, nr 2(21); por. opowieści rodziny Masickich na filmie dokumentalnym Andrzeja Perza z 2002 roku *Eduard Julius Vortheil. Sny i marzenia pioniera kinematografii*. Tam też podana jest informacja, że Vortheil był na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku, skąd przywiózł zegarek z pamiątkową inskrypcją (demonstrowany na filmie przez Rudolfa Masickiego). Niestety nie udało mi się znaleźć potwierdzenia dla opowieści o życiorysie Vortheila. Wiktor Bieliakow (Viktor Belyakov) pisze tylko, że „[...] dokumenty z Rosyjskiego Państwowego Archiwum Historycznego (RGIA) pokazują, że car był początkowo filmowany przez zagranicznych operatorów, którzy okazjonalnie odwiedzali Rosję w poszukiwaniu egzotycznych tematów. Za każdym razem musieli oni składać petycję do cara z prośbą o jego sfilmowanie, następnie zaś

zobowiązani byli zaprezentować materiał, po czym razem z nim wyjeżdżali. [...] Ostatecznie car doszedł do wniosku, że zgodę na filmowanie dworu powinien posiadać Rosjanin [wspomniany Aleksander Jagielski – Ł.B.]”. Viktor Belyakov, *Russia's Last Tsar Nicholas II and Cinema*, „Historical Journal of Film and Television” 1995, nr 4, s. 518. Z pewnością wśród operatorów, którzy zdobyli taką zgodę, byli Francois Doublier i Charles Moisson wysłani przez braci Lumière. Oni też sfilmowali koronację cara, a następnie udali się w podróż na Wschód, docierając aż do Pekinu, by w 1900 roku powrócić do Francji w celu udokumentowania Wystawy Światowej. Towarzyszyło im wielu pomocników – nie wszystkie nazwiska udało się ustalić. Zob. Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines: Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel 1985. Wśród wymienionych w książce operatorów nie ma Vortheila. Biorąc jednak pod uwagę zbieżności pomiędzy trasami wędrówek wysłanników braci Lumière (koronacja cara, podróż na Wschód, Wystawa Światowa), można domniemywać, że Vortheil rzeczywiście był w tych miejscach jako członek francuskiej ekipy. Temat zasługuje na osobne badania.

[342] Antoni Krzemiński, *Jako powstało...*, maszynopis, s. 10.

[343] Warto zauważyć, że we wspomnieniach Krzemiński nie pisze o tym, że oni również organizowali przedstawienia wyłącznie dla mężczyzn.

[344] *ŻFŁ*, s. 33.

[345] *ŻFŁ*, s. 33. Być może na czas remontu, razem lub osobno, współpracowali z teatrem Apollo. W drugiej połowie 1906 roku nie ma śladów ich działalności w prasie, z kolei w programie konkurencyjnego teatru varieté Apollo znajdują się pokazy „The American Bioscope”, której to nazwy wspólnicy używali na określenie projekcji filmowych w ich repertuarze.

[346] W świetle zebranych przeze mnie źródeł niemożliwe okazało się dokładniejsze prześledzenie związku pomiędzy rewolucją a systemem rozrywkowym miasta.

[347] „Kurier Łódzki” 6.01.1907.

[348] „Organ” 1910, nr 34.

[349] „Nowy Kurier Łódzki” 2.08.1908.

[350] „Nowy Kurier Łódzki” 9.11.1907.

[351] Program od 16 lutego do 1 marca 1912 roku, Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiór Teatraliów Łódzkich, sygn. nr 21–3. W Programie publikowano także dużą liczbę reklam, np. „Jeżeli się kto ożeni, to proszę pójść do Adolfa Bauera Wschodnia 72, tam się dostaje najlepsze meble z gwarancją za gotówkę i na raty”.

[352] „Świat” 1909, nr 11.

[353] Tamże.

[354] „Świat” 1909, nr 11.

[355] Byli to wykonawcy z Europy Zachodniej (Austrii, Niemiec, Francji, Wielkiej Brytanii), Rosji, ale czasami też Polacy, którzy krążyli po Imperium Rosyjskim, zatrudniając się na krótki czas w kolejnych lokalach. Najpełniejszy przegląd znajdziemy w „Organie”, gdzie ogłaszali, się publikując swoje zdjęcie i opis zdolności. Zob. rozdz. 2.

[356] „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1911, nr 7.

[357] W styczniu 1907 roku pierwsze przedstawienia danego dnia rozpoczynały się codziennie o 16:00, w święta i soboty o 13:00. W listopadzie 1907 roku w tygodniu początek kolejnych widowisk miał miejsce o 18:00, 20:00 i 22:00, a w święta i soboty o 15:00 w trybie ciągłym. W lutym 1909 roku były to odpowiednio godziny 20:00 i 22:00 i 16:00.

[358] „Kurier Łódzki” 20.01.1907.

[359] „Kurier Łódzki” 20.10.1907.

[360] Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Zbiór Teatraliów Łódzkich, sygn. nr 21/31

[361] *ŻFŁ*, s. 63.

[362] Zob. Wojciech Walczak, *Eduard...*

[363] *ŻFŁ*, s. 64.

[364] Warto zwrócić uwagę, że te nowe lokale przyjmowały szlachetnie brzmiące francuskie nazwy związane ze sferą wizualności, a nie takie, które były zaczerpnięte z nomenklatury projekcyjnych.

[365] Zdaniem autora artykułu, „prawdziwy *chansonnier*-kuplecista odznacza się niewyczerpanym zasobem humoru i dowcipu ze znaczną domieszką satyry. W kupletach swych porusza zwykle w dowcipnej formie, upstrzonej przejrzystymi aluzjami, wszystkie wypadki chwili, zdarzenia polityczne lub też wytyka ułomności i śmieszności burżuazyjnych «ojców rodzin». Pantoflowych «panów domu», wreszcie «poślacanych młodzieńców» i «dam od Maksyma»”.

[366] S. M-ski, *Niby Kabarety*, „Nowy Kurier Łódzki” 9.11.1907.

[367] Co wskazuje na powstawanie nowego segmentu rynku; część nich można zaklasyfikować jako rozszerzone *varieté*, a część – protokinematografy odpowiadające np. amerykańskim *nickelodeonom*. Ze względu na fragmentaryczność źródeł precyzyjne określenie profilu wielu z nich jest trudne. O niektórych lokalach powstałych w 1907 piszę szerzej w następnym rozdziale.

[368] „Nowy Kurier Łódzki” 5.09.1907.

- [369] Julian Tuwim, *1936-1911=XXV. Nauka szkolna i zainteresowania pozaszkolne*, „Wiadomości literackie” 1.03.1936, nr 9, s. 2.
- [370] „Nowy Kurier Łódzki” 1.11.1907.
- [371] „Nowy Kurier Łódzki” 2.02.1908.
- [372] „Rozwój” 21.03.1907.
- [373] Pisałem o nim w poprzednim rozdziale.
- [374] „Nowy Kurier Łódzki” 29.05.1908.
- [375] „Nowy Kurier Łódzki” 31.05.1908.
- [376] „Nowy Kurier Łódzki” 9.06.1908.
- [377] „Rozwój” 13.08.1904.
- [378] „Rozwój” 6.09.1906.
- [379] „Nowy Kurier Łódzki” 22.05.1908.
- [380] „Nowy Kurier Łódzki” 4.06.1908.
- [381] „Rozwój” 9.06.1908.
- [382] I miejsca 40 kopiejek, II miejsca 20, dzieci do 12 lat połowa. „Rozwój” 4.10.1899.
- [383] „Rozwój” 12.01.1901.
- [384] „Rozwój” 25.01.1903.
- [385] „Rozwój” 5.01.1904.
- [386] „Nowa Gazeta Łódzka” 19.01.1914.
- [387] Pierwsze czynne było codziennie od 11:00 do 22:00, wstęp kosztował 10 kopiejek i dodatkowe 10 za prawo wejścia do działu anatomicznego (ceny określono jako zniżone). Drugie zwiedzać można było codziennie od 10 rano do 23 po uiszczeniu opłaty 25 kopiejek (15 – dzieci) i dodatkowych 15 za prawo obejrzenia osobliwości natury.
- [388] „Rozwój” 11.10.1902.
- [389] Stephen Herbert (red.), *A History of Pre-Cinema*, t. 2, Routledge, London, 2000, s. 98.
- [390] „Rozwój” 9.10.1908.
- [391] „Rozwój” 11.09.1909.
- [392] Stephen Herbert (red.), *A History of Pre-Cinema*, s. 96.
- [393] André Gaudreault, Philippe Marion, *A Medium Is Always Born Twice*, „Early Popular Visual Culture” 2005, nr 3, s. 4–15
- [394] Thomas Elsaesser, Michael Wedel (red.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, s. 34.
- [395] Przykładowo, ostatni seans przed sezonem letnim w kinematografie na Nowym

Rynku 4 obejmował następujący program: *Straszna katastrofa na wyspie Martynice, Uroczystości koronacyjne króla Alfonsa XII w Madrycie, Ostatni wzlot aeronauty Severo na jego balonie Pax, Najnowszy magnetyzm, Wyścigi z przeszkodami, Sen chorej, Katastrofa z samochodem, Przygoda w podróży, Zaczarowany miecz, Teatralna ferja, „Rozwój” 31.05.1902.*

Rozdział 4

Kinomania. Kinematograf jako nowy segment branży rozrywkowej (1907–1914)

Jak udowaśniałem w poprzednim rozdziale, w Łodzi, podobnie jak w wielu innych europejskich miastach, główną platformą upowszechniania filmów w pierwszych latach XX wieku było varieté, takie jak Urania, które włączały projekcje kina atrakcji w swój program numerowy. Instytucje rozrywkowe wyspecjalizowane w projekcjach filmowych zaczęły powstawać później. Pierwsze tego typu lokale pojawiły się w „polskim Manchesterze” w 1908 roku, w czasie gdy poziom produkcji na świecie i rozwinięty system dystrybucji zapewniły stały dopływ nowych tytułów, a lokalni przedsiębiorcy mogli już obserwować sukces nowej branży w metropoliach takich jak Paryż.

W tym rozdziale skupię się na okolicznościach wyodrębnienia się kina jako wyrazistej praktyki kulturowej oraz autonomicznego segmentu branży rozrywkowej, powstaniu infrastruktury kinowej, sieci dystrybucji i nawyku „chodzenia do kina”. Przyjrę się zmianom w systemie rozpowszechniania, kształcie i sposobie prezentacji filmów oraz ich odbiorze przez publiczność. Opiszę zatem powstawanie budynków kinowych projektowanych na potrzeby projekcji kinematograficznych, wprowadzenie sieci dystrybucji filmów opartej na wynajmie taśm, pojawienie się dłuższych, kilkuszpułowych („pełnometrażowych”) filmów fabularnych. Przyjrę się wykształceniu się systemu gwiazd i monopolowych premier, a także publiczności kinowej. Zmiany te nie zachodziły w próżni, a kino było medium globalnym, dlatego opiszę lokalną sytuację w odniesieniu do kontekstu międzynarodowego oraz regionalnego (Rosja, Królestwo Polskie). Ogólnie proces ten można scharakteryzować jako dążenie do standaryzacji – od wytwarzania filmu jako stypizowanego produktu, przez rozpowszechnianie za pomocą ustalonych kanałów dystrybucji, po konsumpcję w ramach jednolitego formatu kulturowego. W ten sposób można uchwycić moment, w którym kinematografia stała się nowoczesnym przemysłem kulturalnym. Opowieść zacznę od ujęcia „w planie ogólnym”, pokazując globalny kontekst rozwoju kinematografii, by następnie przejść do zbliżenia na Królestwo

Wielka czwórka: Francja, Dania, Niemcy, Włochy

Mniej więcej pomiędzy 1907 rokiem a I wojną światową doszło do ukształtowania kultury filmowej, której wiele elementów utrzymało się przez większość XX wieku, a niektóre istnieją do dziś. Przemysł filmowy, chcąc przyciągnąć zamożniejszych mieszkańców miast, skupił się na stymulacji rozwoju eleganckich kinematografów w centralnie położonych dzielnicach. Dzięki zastąpieniu systemu sprzedaży kopii ich wynajmowaniem kina mogły regularnie zmieniać program, co dawało szansę na powroty tych samych widzów i przekształcenie ich w „kinomanów”, czyli osoby nawykowo spędzające swój wolny czas w kinie. Aby skusić klientów z klasy średniej, oferowano atmosferę prestiżu: wystawną architekturę budynków kinowych oraz produkt (filmy) odwołujący się do atrybutów kultury wysokiej, ale jednocześnie atrakcyjny i łatwy w konsumpcji. A zatem realizowano dłuższe, wysokobudżetowe produkcje – dramaty historyczne i melodramaty – odwołujące się do motywów literackich i twórczości głośnych autorów, z udziałem aktorów znanych ze scen teatralnych i operowych, oraz filmy sensacyjne, czerpiące wzorce z literatury popularnej. Format programu kinowego, w którym gwoździem były właśnie takie historyczne, obyczajowe lub sensacyjne „szlagiery”^[396], uzupełniany komediami i materiałami niefikcjonalnymi, zastąpił wcześniejsze formaty numerowe złożone z dużej liczby krótkich filmów. Ważną rolę odegrał tu również kryzys nadprodukcji, który ogarnął europejską kinematografię w latach 1908–1909. Jak pisze Martin Loiperdinger:

W swoim dążeniu do możliwie wysokich zysków oferenci dostarczali na rynek znacznie więcej filmów krótkometrażowych, niż mogli zamieścić w swoich programach i opłacić właściciele kin. Producenci filmowi obniżali więc ceny, aby pomimo tego móc sprzedawać swoje towary. Ponieważ czynili tak wszyscy, zainwestowany w ten sposób w produkcję filmów kapitał uległ deprecjacji, aż ceny sprzedaży spadły poniżej cen produkcji. Stało się wówczas jasne, że produkcja (i wynajem) filmów nie była już opłacalnym interesem^[397].

Kryzys ten doprowadził do przemiany branży kinematograficznej: powstał wyspecjalizowany mechanizm obrotu dłuższymi i droższymi filmami fabularnymi (co najmniej dwuaktowymi, trwającymi około pół godziny), oparty na zmianie programu dwa razy w tygodniu. Wtedy też narodził się fenomen popularnych aktorów filmowych (tzw. system gwiazd) będących magnesem dla publiczności, co dawało nadzieję na większe zyski

z danego tytułu. Aby uczynić wynajem pojedynczego filmu opłacalnym, wprowadzono również system „monopolowy”, działający na zasadzie wyłącznych praw dla dystrybutora na określony region i w określonym czasie – ten mógł wówczas wydać licencję określonemu kiniarzowi. To był początek premier filmowych pozwalających na kapitalizację chęci widzów do konsumpcji nowego, elitarnego produktu.

Największym „graczem” w branży kinematograficznej, a w pierwszej dekadzie XX wieku niemal monopolistą, była francuska firma Compagnie Générale des Établissements Pathé Frères Phonographes & Cinématographes, powstała w 1896 roku. Pomiedzy 1902 a 1907 rokiem Pathé uzyskała światową dominację, dostarczając solidnych aparatów projekcyjnych i kamer oraz filmów, których głównymi odbiorcami byli wędrowni kinooperatorzy prezentujący zakupione filmy na *fêtes foraines* (jarmarkach) oraz w *café-concerts* (i pokrewnych lokalach rozrywkowych). W październiku 1906 roku firma była już sprawną *usine aux images* (po polsku mówiło się o fabrykach film kinematograficznych) wprowadzającą na rynek sześć tytułów tygodniowo, każdy w 75 kopiach^[398]. Wytwórnia niemal zmonopolizowała i zestandaryzowała rynek w tym sensie, że zapewniała pewne, regularne dostawy nowych filmów we wszystkich gatunkach, wystarczające do stworzenia kompletnych programów filmowych. Dopiero w latach 1911–1914 z firmą zaczęły konkurować takie przedsiębiorstwa, jak Gaumont, Éclair i inne wytwórnie z Francji czy Włoch. Pathé stała się też wertykalnie zintegrowaną firmą kontrolującą również dystrybucję filmów i kina. W latach 1904–1906 stworzyła sieć placówek przedstawicielskich w wielu miastach europejskich oraz na innych kontynentach. Była obecna w całej Europie, Rosji, Indiach czy Japonii. W inne miejsca docierała za pomocą pośredników. Od Pathé pochodziła połowa filmów pokazywanych w USA^[399]. System polegający na sprzedaży kopii przynosił znaczny dochód, ale powodował też, że miała ona niewielką kontrolę nad cyrkulującymi taśmami – często były wielokrotnie odsprzedawane. Dlatego w 1907 roku wytwórnia wprowadziła, najpierw we Francji, później w innych regionach świata, system wynajmu filmów z licencją na określony czas. System ten był korzystny dla właścicieli stałych kinematografów, którym bardziej opłacało się wypożyczyć film niż go kupować, skoro liczba potencjalnych widzów i tak była ograniczona. Wielkimi przegranymi tej zmiany stali się z kolei wędrowni kinooperatorzy, którzy nie mogli konkurować z wielkimi kinami. Innowacja w postaci systemu wynajmu nie od razu została zaakceptowana przez inne europejskie wytwórnie, dystrybutorów i właścicieli kin. W związku z tym w 1909 roku zorganizowano w Paryżu kongres producentów filmowych, którego celem było ustalenie zasad eksploatacji filmów na nowym rynku stworzonym przez stałe kina^[400]. Te masowo zaczęły powstawać we Francji

od 1907 roku, okrzykniętego tam „rokiem kina”. W samym Paryżu otworzyło się około pięćdziesięciu kinematografów^[401]. W 1911 roku kina w Paryżu odwiedziły już 3 miliony widzów^[402]. Sama Pathé otworzyła swój pierwszy lokal Omnia Pathè już w grudniu, na trzysta miejsc, a do 1909 roku miała już dwieście placówek we Francji i Belgii. Kolejna fala budowlana przypadła we Francji na lata 1911–1913. Powstała sieć stałych eleganckich kin o wyższym standardzie, takich jak Gaumont Palace, oferujących wyższej jakości produkt, a sam film uzyskał na tyle wysoki status kulturowy, że już w 1912 roku „Le Figaro” i „Excelsior” prowadziły stałe rubryki filmowe.

Szczególnie istotne dla rozwoju nowego modelu marketingowego kina i wydłużenia standardowej długości filmu (model ten, zapoczątkowany około 1909 roku, dominował już w roku 1911) wydają się serie komediowe i kryminalne oraz „jakościowe” produkcje artystyczne. Od 1907 roku we Francji powstawały cykle realizacji z tym samym aktorem/postacią, co było sposobem na zapewnienie regularnych powrotów widzów. Filmy humorystyczne (komiczne), chociaż nigdy nie były gwoździem programu, miały ugruntowaną pozycję jako dodatek do głównego szlagieru, ciesząc się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności. Jedną z pierwszych postaci regularnie powracających w kolejnych filmach komediowych był Boireau, grany od 1907 roku przez André Deeda (produkcja Pathé). Kiedy Deed przeszedł w 1909 roku do włoskiej wytwórni Itala, zastąpiono go Maxem Linderem, który stał się najpopularniejszym aktorem komicznym i obok Asty Nielsen^[403], bodaj pierwszą gwiazdą filmową. Nazywany „królem grymasy” Linder grał przystojnego i eleganckiego, ale zawsze pakującego się w jakieś tarapaty *bourgeois*:

Wiosną 1910 roku sława Lindera osiągnęła taką skalę, że Pathé, wykorzystując samo imię komika, zmieniła tytuł całej serii po prostu na *Max*. Grana przez niego postać nabrała ostatecznie stałych cech nienagannie ubranego młodego *bourgeois* – w surducie, krawacie i kamizelce, z prążkowanymi lub czarnymi spodniami, w getrach, z cylindrem i laseczką. Niezmiennie zamieszkując dobrze urządzone apartamenty pełne służących [...], Max rzadko kiedy pracował; zamiast tego albo adorował młode kobiety (nie zawsze niezamężne) odwiedzał restauracje i nocne kluby, albo uprawiał rozmaite sporty. Innymi słowy, uosabiał próżnującego (*leisured*) francuskiego mieszczańskiego rentiera czy też młodego utrzymanka wiodącego życie „dekadenta”^[404].

Międzynarodowy sukces komików Pathé (popularny był również Charles Prince, gwiazda music-halli, odgrywający postać Rigadina) spowodował, że każda wytwórnia starała się

mieć swojego flagowego komedianta. Przykładowo u Gaumonta, największego konkurenta Pathé, był to Clément Mige – Calin, Jean Durand oraz przede wszystkim Ernest Bourbon grający Onesimea (1912–1914). Louis Feuillade, szef produkcji Gaumonta, stworzył również inną popularną serię komediową z udziałem kilkuletniego Clementa Mary, który pomiędzy 1910 a 1913 rokiem wystąpił w 74 tytułach.

Richard Abel przekonuje, że bodaj najważniejszym czynnikiem stopniowej dominacji jednoszpulowych filmów fabularnych, a następnie jeszcze dłuższych produkcji, była, zwłaszcza we Francji, popularność filmów kryminalnych^[405]. Jedną z pierwszych serii „detektywnych”, osnutą wokół kolejnych przygód Nicka Wintera, wyprodukowała Pathé, w 1908 roku Eclair zaadaptowało z kolei sensacyjną serię zeszytową o przygodach Nicka Cartera. Inne firmy „poszły za ciosem”: Eclipse realizowało filmy o Nacie Pinkertonie, w Niemczech głównym bohaterem filmowym był Stuart Webb, a duński Nordisk produkował serię o Sherlocku Holmesie.



Il. 56. Reklama filmu o przygodach Nicka Wintera *Tajemniczy profesor* w kinematografie Casino / „Rozwój” 29.11.1913

Jednym z pierwszych dłuższych filmów we Francji był trzyszpulowy *Zigomar* Victorina Jasseta (935 m) z 1911 roku produkcji Éclair, oparty na popularnej powieści zeszytowej Eugene’a Sazie. Sukces *Zigomara* skłonił firmę do nakręcenia kolejnych filmów z tym bohaterem oraz innych opowieści w tym gatunku. Gaumont, nie chcąc pozostawać w tyle, zamówił u Louisa Feuillada cykl o Fantômasie, mistrzu zbrodni i przebieżanek z brukowej powieści Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a, niezwykle poczytnej we Francji. W latach 1913–1914 powstało pięć filmów, w których postać grana przez Rene

Navarre'a każdorazowo umyka policji, utrzymując widownię w napiętym oczekiwaniu dalszego rozwoju wydarzeń^[406]. Powstawały również takie intertekstualne kombinacje jak *Nick Carter versus Zigomar* (*Zigomar contre Nick Carter*, reż. Victorin Jasset, 1912, 1 050 m, 3 szpule). Popularność tych filmów stworzyła również nowy fenomen – serial^[407].



Il. 57. Reklama filmu *Fantômas* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 24.01.1914

W legitymizacji filmu jako akceptowalnej praktyki kulturowej kluczową rolę odegrał z kolei gatunek *film d'art*. Firma o takiej nazwie (Film d'Art) powstała w lutym 1908 roku. Jej dyrektorem artystycznym został Henri Lavedan, członek Akademii Francuskiej. Pomysł biznesowy zakładał przyciągnięcie do kin publiczności, która normalnie chodziła do teatru, poprzez powiązanie kina z literaturą i sceną dramatyczną. W tym celu angażowano najbardziej znanych autorów i aktorów epoki (Charles Le Bargy, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt) do filmów opartych na scenariuszach zamawianych u gwiazd pióra. Premierze pierwszej realizacji tego typu, *Morderstwa księcia de Guise*^[408] (*L'assassinat du duc de Guise*, reż. André Calmettes, Charles Le Bargy 1908, 324 m, 15 min) z muzyką Camille Saint-Saënsa, 17 listopada 1908 roku, towarzyszyła głośna kampania reklamowa. Wtedy właśnie francuskie elity symboliczne zwróciły uwagę na sferę kina. Firma Film d'Art zmuszona była dystrybuować swoje filmy za pośrednictwem Pathé, co niekorzystnie odbiło się na ich funkcjonowaniu na rynku. Francuski potentat promował bowiem przede wszystkim tytuły „serii artystycznej” produkowane przez związaną ze sobą Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), powstałą w marcu 1908 roku^[409]. Słaba dystrybucja była jednym z wielu czynników, który doprowadził firmę zarządzaną przez Lavedana do kryzysu^[410]. Inaczej niż Film d'Art, SCAGL nie wykorzystywała oryginalnych scenariuszy, lecz specjalizowała się w adaptacjach głośnych utworów literackich. Nie próbowała też uczynić z kina formy elitarnej, starając się raczej upowszechnić kino o pretensjach artystycznych wśród wszystkich klas społecznych^[411]. Pierwszy film wytwórni, *Arleżanka* (*L'Arlésienne*, reż. Albert Capellani, 1908, 350 m), adaptacja sztuki i opowiadania Alphonse'a Daudeta, miał premierę we wrześniu 1908 roku, miesiąc przed *Gwizjuszem*, ale nie towarzyszyła mu tak

szeroko zakrojona kampania promocyjna. Kolejny film SCAGL, *Ofiary alkoholizmu* w reżyserii Alberta Capellaniego (*L'Assommoir*, 1909, 740 m, 2 szpule), oparty na powieści Emila Zoli *L'Assommoir*, uznawany jest za pierwszy francuski film typu *feature*^[412]. W następnych latach w SCAGL powstały takie szlagiery, jak adaptacje powieści Wiktora Hugo *Notre Dame de Paris* (reż. Albert Capellani, 1911, 810 m, 3 szpule) i *Nędznicy* (*Les Misérables*, reż. Albert Capellani 1912, 3445 m) oraz Zoli – *Germinal* (reż. Albert Capellani, 1913, 3020 m, 10 szpul, 150 min.). Wkrótce inne firmy wprowadziły podobny model: Éclair powołał A.C.A.D., Gaumont, Grand Films Artistiques, a Eclipse, Série d'art.

Okolo 1910 roku standardem produkcyjnym we Francji były jeszcze filmy o długości jednej szpuli. Wpływ na wydłużenie typowego metrażu miał przede wszystkim międzynarodowy sukces duńskiej innowacji w postaci sensacyjnego melodramatu. W 1910 roku hegemonem na lokalnym rynku był Nordisk (drugi po Pathé największy światowy producent filmowy^[413]). Jeden z pierwszych dłuższych szlagierów *Biała niewolnica* (*Den hvide Slavehandel*, reż. Alfred Cohn, 1910, 706 m, 35 min), opowiadający o handlu żywym towarem, wyprodukowała jednak wytwórnia Fotorama. Tytuł okazał się takim sukcesem, że Nordisk, nie zważając na prawa autorskie, wykonał dokładny remake (*Den hvide Slavehandel I*, reż. August Blom, 1910, 603 m, 45 min) i rozpowszechnił go za pomocą swoich międzynarodowych kanałów dystrybucji. Film w wersji Nordisku odniósł duży sukces kasowy i zapoczątkował całą serię długometrażowych filmów o „białym niewolnictwie”. Nowy gatunek sensacyjnego melodramatu stał się znakiem rozpoznawczym duńskiego kina. Wspaniałe aktorstwo i jakość techniczna (światło, praca kamery, dekoracje) oraz atmosfera przepełniona zbrodnią i seksem przyniosły firmie międzynarodową popularność. Światową sensacją okazała się *Otchłań* z 1910 roku (*Afgrunden*, reż. Urban Gad, 1910, 850 m, 47 min). Debiutująca w filmie Asta Nielsen grała w nim dziewczynę z szanowanych sfer, która wbrew wszystkim konwenansom wdaje się w romans z artystą cyrkowym i schodzi na złą drogę. Najbardziej magnetyczną i zarazem kontrowersyjną sceną filmu był taniec gaucho w wykonaniu przyszłej gwiazdy, która na scenie varieté „w prowokacyjnym numerze scenicznym okręca linę wokół swojego partnera, ociera się o niego, podniecając, dominując i w końcu krępując więzami. Nikt nie mógł oprzeć się filmowej chemii Nielsen”^[414]. Tytuł dystrybuowano w Niemczech na zasadzie wyłącznej licencji dla kin (zwanej tam systemem monopolowym), z zakrojoną na szeroką skalę kampanią promocyjną jako „wielki sensacyjny dramat teatralny Urbana Gada w 2 aktach. Jedno z największych dotychczas zrealizowanych dzieł kinematograficznych”^[415], a aktorka ściągała tłumy przed ekrany. Wkrótce Gad i Nielsen

przyjęli propozycję z Niemiec od Paula Davidsona, szefa firmy Projektions-AG Union (PAGU) powstałej w 1910 roku na bazie należącej do Davidsona Allgemeine Kinematographen-Theater Gesellschaft (AKGT), kontrolującej największą sieć kin w Niemczech. Zyski z luksusowych kinoteatrów położonych w centrum Berlina i innych dużych miast przemysłowych pozwoliły wejść firmie w sferę produkcji i dystrybucji filmowej, z sukcesem przyciągając na głośne szlagiery publiczność z klasy średniej.



Il. 58. Reklama filmów z Astą Nielsen i Maksem Linderem w kinematografie Odeon / „Rozwój” 29.11.1913

W maju 1911 roku Nielsen i Gad podpisali umowę z Davidsonem na osiem filmów rocznie, w których aktorka grała role nietypowych kobiet zmagających się z konwenansami i tradycyjnymi rolami płciowymi (dama z towarzystwa, performerka cyrkowa, modelka, sufrażystka, cyganka, dziennikarka, gwiazda filmowa, dziecko, członkini bandy zbrodniarzy, szpieg). Davidson dostrzegł potencjał dystrybucyjny zarówno systemu monopolowego, jak i gwiazdorskiej charyzmy Nielsen. „Nie myślałem o produkcji filmowej. Ale wtedy zobaczyłem pierwszy film z Astą Nielsen. Uświadomiłem sobie, że era krótkich filmów dobiegła końca. A przede wszystkim zdałem sobie sprawę, że ta kobieta była pierwszą artystką w medium filmu. Asta Nielsen, od razu to czułem, mogła okazać się światowym sukcesem^[416]”. *Otchłań*, jak twierdzą badacze, zapoczątkowała w Niemczech erę filmów długometrażowych i wyciągnęła rynek filmowy w Niemczech z kryzysu^[417]. Postać Nielsen była tu równie istotna. Thomas Elsaesser pisze, że jej „pociągający magnetyzm wydatnie przyczynił się do ustanowienia Monopolfilmu jako dominującej praktyki biznesowej i systemu gwiazd jako jego najbardziej widocznej reprezentacji”^[418]. Niemieckim odpowiednikiem *film d’art* był *Autorenfilm* pomyślany jako wartościowa artystycznie przeciwwaga dla melodramatów sensacyjnych. Filmy z udziałem głośnych nazwisk miały wysokie budżety, towarzyszyły im duże kampanie reklamowe podkreślające ekskluzywny charakter premier. Pierwszą tego typu realizacją był *Tamten (Der Andere)*, 1913, 1760 m, 5 rolek) z wytwórni Vitascope, w reżyserii Maxa Macka i ze scenariuszem Paula Lindaua. Z kolei firma Bioscope zawarła kontrakt

z pisarzem Hannsem Heinzem Ewersem i aktorami teatralnymi Paulem Wegenerem, Grete Berger i Alexandrem Moissim na filmy, takie jak *Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, reż. Stellan Rye, Paul Wegener, 1913, 1538 m, 83 min) czy *Das schwarze Los* (reż. John Gottowt, 1913, 1415 m, 4 szpule). PAGU zapewniło zaś sobie współpracę czołowego reżysera teatralnego Maxa Reinhardta. Z największym rozmachem działał jednak Nordisk, który wyprodukował spektakularny *Atlantis* (1913, 2280 m, 121 min) długości 8 szpul w reżyserii Augusta Bloma na podstawie powieści Gerharta Hauptmana z 1912 roku (realizacja zyskała nową aktualność w kontekście niedawnej katastrofy Titanica). *Autorenfilm*, podobnie jak *film d'art*, przyczynił się do rozwoju sieci bardziej luksusowych kin zwiastujących dążenie przemysłu do przyciągnięcia zamożniejszych widzów.

Na włoskim rynku przez lata dominowała wytwórnia Pathé, co skłoniło lokalne firmy, takie jak Cines, Ambrosio czy Itala do produkcji nowej odmiany „filmów artystycznych” wykorzystujących tematy ze starożytnej Grecji, Rzymu czy renesansu. W latach 1911–1914 powstał szereg długich, co najmniej trzyszpulowych realizacji tego typu skierowanych do wyrobionej publiczności. Międzynarodowy sukces trzech filmów wyprodukowanych w 1911: *Piekła* (*L'inferno*, 1200 m, 71 min, 5 szpul) w reżyserii Francesco Bertoliniego i Adolfo Padovana we współpracy z Giuseppe de Liguoro; *Jerozolimy wyzwolonej* (*La Gerusalemme liberata*, reż. Enrico Guazzoni, 4 szpule) i *Upadku Troi* (*La caduta di Troia*, 600 m, 31 min, 2 szpule) w reżyserii Pastrone i Romano Borgnetto określiły przyszłość włoskiej kinematografii. Powstały kolejne monumentalne produkcje: w 1913 *Quo vadis?* wytwórni Cines (2250 m, 120 min, 9 szpul) w reżyserii Guazzoniego 9 1914 – *Cabiria* Itali (reż. Giovanni Pastrone, 4500 m, 186 min). Włoski dramat historyczny wraz z gatunkiem *diva film* opartym na gwiazdorskiej charyzmie takich aktorek, jak Lyda Borelli czy Francesca Bertini utwierdziły światową dominację filmu długometrażowego i jego statusu jako wartościowej formy kultury.

Działania zapoczątkowane we Francji, Danii, Niemczech i Włoszech doprowadziły do powstania złożonego modelu marketingowego wyznaczającego pozycję kinematografii jako przemysłu kultury paradygmatycznego dla XX wieku. Wszystkie jego elementy – sieć eleganckich, centralnie położonych kin, pełnometrażowe szlagiery, gwiazdy, system wynajmu taśm, wyłączne licencje – wzajemnie się stymulowały i warunkowały na zasadzie sprzężenia zwrotnego. To one określiły, co i jak mogli oglądać u siebie mieszkańcy takich regionów jak polska część Cesarstwa Rosyjskiego.

Królestwo Polskie jako część rynku rosyjskiego

Cesarstwo Rosyjskie było ważnym rynkiem zbytu dla wytwórni filmowych. Podobnie jak wiele francuskich firm z innych branż w tym okresie Pathé rozpoczęła ekspansję na rynek rosyjski, sprzedając patefony, filmy, sprzęt, oferując usługi laboratoryjne oraz zajmując się produkcją i dystrybucją filmów. W Rosji firma znajdowała zbyty dla 25 procent swojej produkcji filmowej^[419]. Pierwsze biuro firmy powstało w Moskwie przy ul. Twerskiej 38 już w 1904 roku; na jego czele stanął wynalazca pathéfonu, Guillaume Kemmler, a działem filmowym zarządzał Maurice Hache. W następnych latach powstało jeszcze siedem salonów w Sankt Petersburgu, Kijowie, Rostowie nad Donem, Warszawie i innych dużych miastach^[420]. Carl Philippe (Karol Filip) pełnił funkcję *commis-voyageur'a* odpowiedzialnego za sprzedaż „w terenie”^[421]. (Osoby Hache’a i Philippe’a powrócą jeszcze w polskim kontekście). Produkcję filmową rozpoczęła Pathé w 1908 roku, wysyłając Maurice’a Maître’a i „un grand operateur specialiste dans le tournage sujets russes” Josepha Mundvillera (Meyera) w celu filmowania rosyjskich *actualités*, które jako egzotyczne tematy cieszyły się dużą popularnością na świecie. Widoki z Rosji (*vues russes*) kupowano również od lokalnych operatorów, takich jak Nikołaj Kozłowski na Ukrainie czy Jewgienij Sławiński w Rewlu (Tallinie)^[422]. Lokalne kino szybko zyskiwało na popularności. W 1913 roku w Rosji działało już około 1400–1500 kinematografów, z czego w samym dwumilionowym Petersburgu było ich 130, a w o połowę mniejszej Moskwie – 67^[423]. Chociaż rynek był zdominowany przez produkcję zagraniczną, lokalne wytwórnie również próbowały dostarczać filmy odpowiadające na zainteresowanie rosyjskiej widowni. W 1907 roku własne studio filmowe stworzył Aleksander Drankow, fotograf z Sankt Petersburga. Jego *Stienka Razin* odniósł sukces jako pierwszy rosyjski film fikcyjny^[424]. Do najważniejszych wytwórni należały firmy Chanżonkowa oraz Thiemann i Reinhard. Rosyjska produkcja wzrosła z 19 filmów w 1909 roku do 129 w 1913 (przeważały wśród nich materiały kronikarskie). Wraz z rozwojem filmów długometrażowych również w Rosji zaczęły powstawać adaptacje literackie Puszkina, Czechowa, Gogola i Tołstoja, a także sensacyjnych melodramatów czołowych autorów, takich jak Leonid Andrejew czy Anastazja Werbicka. Zdaniem Jurija Cywjana, spektakularny sukces *Kluczy szczęścia* będących adaptacją jej powieści (reż. Władimir Gardin i Jakow Protanazow, 5000 m) wyznaczył w Rosji przejście od programów numerowych na rzecz takich, w których dominował jeden szlagier.

Polskie dzielnice Cesarstwa Rosyjskiego potocznie zwane Królestwem Polskim stanowiły

jedynie niewielką część rynku rosyjskiego, silnie powiązaną z krajowym i międzynarodowym przemysłem kinematograficznym. Z tych powiązań dobrze zdawała sobie sprawę lokalna prasa. W 1914 roku we wstępniaku inicjującym działanie dwutygodnika „Kino, teatr i sport” redakcja pisała:

Nie ma jeszcze dziesięciu lat od chwili, kiedy Warszawa ujrzała na liście swych codziennych rozrywek teatr kinematograficzny. Od tego czasu w tych niewielu latach liczba tych teatrów-złudzeń, czyli jak zwie je gwara brukowa „illuzjonów”, doszła do kilkudziesięciu i waha się pomiędzy 30-40. W tej liczbie – w śródmieściu Warszawy, w dzielnicach eleganckich i bogatych, gdzie koncentrują się wszystkie pulsujące życia i ruchu – znajduje się kilkanaście takich pierwszorzędnych teatrów, a przez sale ich przeciąga każdego wieczora najmniej dziesięć tysięcy osób spośród inteligentnej publiczności. Kinematograf przestał już być zabawką, stał się przemysłem. Parę milionów rubli rocznie wydaje Warszawa na swoje teatry złudzeń. Jest jednym z lepszych zysków zbytu dla ogromnej produkcji fabryk kinematograficznych paryskich, włoskich, kopenhaskich, amerykańskich. Wytworzyły się nowe specjalności, nowe rodzaje zajęć i pracy, powstały specjalne organizacje handlowe dla kinematografu, zaczynają nawet powstawać lokalne fabryki produkujące taśmy, osnute na swojskich tematach, na literaturze naszej i życiu.

Rozwój sieci kin był powiązany ze sprawnym systemem dystrybucji. W Warszawie już w 1899 roku powstała firma pośrednicząca w sprzedaży filmów Golcz i Szalay, która oferowała taśmy głównie jako dodatek do sprzedawanego przez siebie sprzętu^[425]. Pierwsi kinooperatorzy, tacy jak bracia Krzemińscy, nie mieli zapewnionego stałego dopływu wystarczającej liczby tytułów. Sami sprowadzali filmy z zagranicy, a kiedy lokalna publiczność zapoznała się z całym repertuarem – zmieniali miejsce pobytu. Dopiero jednak stałe lokale zajmujące się projekcjami stanowiły impuls dla rozwoju sieci instytucji pośredniczących w dystrybucji. Po Królestwie Polskim jeździli wędrowni handlarze, tacy jak wspomniany komiwojażer Pathé Karol Philipp, który w 1905 roku dotarł do Łodzi, zatrzymując się w Grand Hotelu „z wielkim zapasem wstęg”^[426]. W 1908 roku pod nazwiskiem Guillame’a Kemmlera funkcjonowało już stałe przedstawicielstwo firmy Pathé na Królestwo Polskie^[427]. W tym samym roku powstały lokalne biura wynajmu. Przy ul. Złotej 14 zaczął działać Kantor Siła przybyłego z głębi Cesarstwa Mordechaja Towbina, charakteryzowanego przez prasę jako „jeden z najruchliwszych kupców kinematograficznych”^[428]. W 1909 ruszyło Towarzystwo Udziałowe Sfinks (ul.

Marszałkowska 116) Aleksandra Hertza, Alfreda Silberlasta, Mordechaja (?) Zukera, Józefa Koernera. Od 1908 roku istniało biuro Roll, własność inżynierów Grzybowskiiego i Karbowskiiego, którzy mieli swoje filie w całej Rosji. W Łodzi biuro wynajmu prowadził Teodor Junod w Uranii. W 1908 roku próbę pośrednictwa podjął też Benedykt Zarzycki, właściciel kinematografu Moderne. Ten ostatni oferował całe pakiety krótkich filmów:

Co tydzień nowe pyszne programy. Wynajem najnowszych filmsów i aparatów kinematograficznych na bardzo wygodnych warunkach. Na składzie zawsze przeszło 75 tysięcy metrów filmsów najlepszych fabryk świata. Używane filmse sprzedaje się od 15 kop. za metr^[429].

Obaj łódzcy przedsiębiorcy porzucili pośrednictwo w 1909 roku. Najprawdopodobniej było to związane z wprowadzeniem systemu wynajmu kopii i powstaniem dużych dystrybutorów, którzy nawiązywali długoterminowe kontakty z wytwórniami i kinami, eliminując z rynku małych „graczy”.

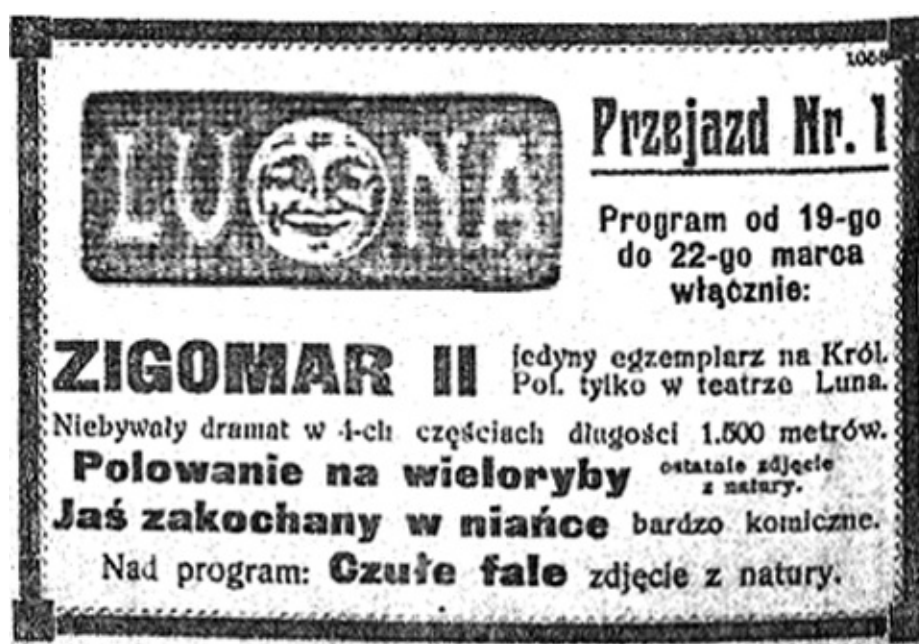
Globalny kryzys nadprodukcji odbijał się również na lokalnym rynku. Panowała duża konkurencja, a operacje wynajmu odbywały się na kredyt – wytwórnie kredytowały biura wynajmu, a biura – kina. Tak sytuacja wyglądała w ocenie lokalnej prasy branżowej:

Szalona konkurencja tych biur wytworzyła warunki pracy oplakane. Ceny wynajmu nigdy nie miały normy. Prześcigano się w ustępstwach, byle zdobyć klientów. Ale nie tylko o ceny wynajmu walka toczyła się zapamiętane. Prześcigano się w mistrzostwie wcześniejszego zdobycia poszczególnych obrazów, aby tym sposobem „popsuć” konkurentowi atrakcyjny program, przez co przy drugim, trzecim wypadku odciągało się klienta, itd. Biura kinematograficzne to wiecznie kłócący się przeciwnicy, których żadne zgodne układy uspokoić nie zdołają^[430].

W związku z trudną sytuacją w 1910 roku odbył się w Moskwie, być może jako reperkusja konferencji paryskiej zorganizowanej rok wcześniej, pierwszy zjazd właścicieli kinematografów. W 1911 roku własny zjazd zorganizowały wytwórnie. Podjęto decyzję o skasowaniu systemu kredytowego, wprowadzono opłatę z góry za wynajem kopii, nałożono ograniczenia na biura wynajmu^[431]. Porozumienie to zostało nazwane przez prasę Syndykatem Kinematograficznym. W zjeździe uczestniczyli przedstawiciele firmy Roll, Mordechaj Towbin i Aleksander Hertz ze Sfinksa, którzy zorganizowali lokalny „podsyndykat”. Umowa zabraniała wypożyczania filmów jakimkolwiek kinom

w Królestwie, które sprowadzałyby obrazy poza podsyndykatem^[432] lub „trustem”^[433]. Nagle odcięto dopływ do nowych tytułów. Warszawa, jak donosił „Kurier Warszawski”, miała trzy biura wynajmu należące do „syndykatu fabrykantów zorganizowanego w Moskwie”. Gdyby któryś z właścicieli kinematografów chciał nabyć filmy poza porozumieniem, wówczas pozbawiłby się możliwości współpracy z syndykatem, który zmonopolizował dostęp do filmów zagranicznych. Sytuacja była jednak złożona, a w 1911 roku działali też w Warszawie bezpośredni przedstawiciele niektórych wytwórni: Braci Pathé reprezentował niejaki Skórzyński, Gaumonta – Adolf Jackowski, Cines – Bruno Eisenman, Thiemann-Reinhardt – niejaki pan Ginsburg (rosyjska firma miała również licencję na Cesarstwo i Królestwo, także na produkcje wytwórni Ambrosio, Nordisk i Vitagraph). Inne przedsiębiorstwa, jak podawała prasa branżowa, miały zastępców w Moskwie i Petersburgu, z największym Towarzystwem Akcyjnym S.A. Frenkel w Moskwie. Niektóre z nich reprezentowane miały być przez Towarzystwo Sfinks^[434].

Kiedy pojawiły się pisma branży okołokinowej^[435], publikowano w niej recenzje nowości sprowadzonych przez biura wynajmu, chociażby *Królowej Nilu* (Cines) dystrybuowanej przez biuro Kinemafilm, *Słodyczy grzechu* (Towarzystwa Sokół) czy *W szponach nędznika* (Pathé) dystrybuowanego przez Sfinksa. Ważną częścią były reklamy biur wynajmu, takich jak Siła, Kinemafilm, Victoria czy biuro M. Bessera, przedstawiciela kilku zagranicznych wytwórni. Publikowano listy filmów, które miały wejść do dystrybucji, podając długość, specyfikację gatunkową (etykiety gatunkowe, takie jak „dramat”, „komiczne”, „natury i naukowe”) i często zamieszczając obszernie opisy. Stąd wiemy przykładowo, że w 1914 roku Towbin miał w swojej ofercie całą rosyjską Złotą Serię, wszystkie pięć serii *Fantômasa*, przygody Sherlocka Holmesa i Zigomara, filmy z Betti Nansen, Jenny Porten i „primadonną kinematografu” Astą Nielsen.



Il. 59. Reklama filmu monopolowego *Zigomar II* w kinematografie Luna / „Rozwój” 19.03.1912

Towbin szczylił się również tym, że nabywa „wszystkie wybitne obrazy monopolowe (około 15 000 metrów tygodniowo)”^[436]. Biura wynajmu opracowywały polskie i rosyjskie (zatwierdzone przez cenzurę) napisy i wklejały je na taśmę filmową^[437]. Jan Skarбек-Malczewski, który od kwietnia 1911 roku pracował jako szef biura wynajmu u Hertza, będąc odpowiedzialnym za układanie programu dla klienta, „odwiedzanie klienteli celem utrzymania stosunków”, inkasowanie należności oraz nadzór i kontrolę wysyłek^[438], wspominał, że zdobyte tytuły najpierw puszczano w samym Sfinksie, a potem w sąsiednim kinie Olimpia przy ul. Marszałkowskiej 114. Następnie zaś kopie wysyłano do Łodzi (drugiego po Warszawie najważniejszego lokalnego odbiorcy filmów) i mniejszych ośrodków. „Konkurencja była tak wielka, że film po zejściu z ekranu, jeszcze ciepły, już szedł na prowincję, aby uprzedzić konkurenta. Bywało tak, że gdy wysłałem program do Łodzi, nadchodziła depesza «Już idzie». Wtedy musiałem natychmiast dostarczyć inny program”^[439].

Sytuacja na lokalnym rynku dystrybucyjnym w okresie „boomu kinematograficznego” lat bezpośrednio poprzedzających I wojnę światową była niezwykle złożona, a jej szczegółowe opisanie wymaga dalszych badań i wykracza poza możliwości niniejszego opracowania. Niemniej w czasie powstawania stałych kin w Łodzi istniała już rozwinięta i złożona sieć dystrybucyjna, a ustalone zasady rozpowszechniania filmów determinowały to, co łodzianie oglądali w kinematografach.

Prawie wszystkie większe miasta „polskich” guberni miały własne kina, niektóre po kilka, ale dokładna ich liczba nie została oszacowana. Stosunkowo wiele wiemy o Warszawie. Według informacji prasowych w 1908 roku miasto miało około 20–30 iluzjonów, a w 1911

roku – już przeszło 60^[440]. Bez szczegółowych badań są to dane trudne do zweryfikowania, zważywszy że w 1914 roku w Warszawie działało jedynie 25 kinematografów możliwych do wymienienia z nazwy i adresu^[441]. Prestiżowe iluzjony koncentrowały się przy głównych ulicach śródmieścia (Marszałkowska, Nowy Świat), ale kina można też było znaleźć w dzielnicach robotniczych. Na woli miało ich być 15, kilka kolejnych na Powiślu, były również w podwarszawskich gminach, takich jak Czyste, Mokotów czy Bródno^[442].

Najpoważniejszymi podmiotami na rynku były Kantor Siła i Towarzystwo Udziałowe Sfinks, które oprócz wynajmu zajmowały się również innymi gałęziami branży filmowej. Powstały w 1908 roku Kantor Siła prowadził własny iluzjon przy ul. Marszałkowskiej 118 w Warszawie, a po pewnym czasie firma uruchomiła także laboratorium i angażowała się w produkcję. W sąsiedztwie, przy ul. Marszałkowskiej 116, 25 lutego 1909 roku spółka Sfinks uruchomiła elegancki kinematograf Sfinks. To biuro kinematograficzne zajmowało się również „sprzedażą aparatów kinematograficznych różnych fabryk, kompletnym urządzeniem teatrów kinematograficznych, instalacjami elektrycznymi, urządzeniem przedstawień publicznych zarówno w Warszawie, jak i na prowincji”. Od 1909 roku firma w produkowała lokalne aktualności, odsprzedawane czasami Pathé jako *vues russes*. W pewnym momencie zwróciła się również ku produkcji fabularnej, organizując własne laboratorium oraz atelier. Firma zintegrowała się z większymi wytwórniami rosyjskimi oraz Pathé Frères, stając się być może lokalnym przykładem stosowanej wówczas strategii biznesowej opartej na sieci blisko powiązanych ze sobą przedsiębiorstw. W listopadzie 1912 roku Sąd Handlowy w Warszawie ogłosił, że „Aleksander Hertz jako firmowy wspólnik, Moryc Gasz [wspomniany Maurice Hache], Józef Jermoljew i Antonina Chanżonkowa będą wspólnie prowadzili przedsiębiorstwo kinematograficzne Sfinks”^[443]. Wiązało się to zapewne nie tylko z korzyściami kapitałowymi, lecz także z możliwością dystrybucji zagranicznych filmów na rynku lokalnym i szerszym zbytem dla własnych produkcji. Przykładowo wyprodukowane parę tygodni wcześniej *Przesądy* reklamowano jako „Polską serię Braci Pathé”^[444]. Hertz nawiązał również bliskie stosunki handlowe między innymi z łódzkimi potentatami kinowymi Franciszkiem Fezerem i Maksem Glicensteinem, być może pośrednicząc w ich kontaktach z większymi wytwórniami (do tego wątku powrócę w dalszej części rozdziału). Tego typu lokalne zagadnienia instytucjonalne są najsłabiej zbadanym obszarem wczesnego rodzimego kina. Niemniej zarówno Siła, jak i Sfinks dążyły do pionowej integracji lokalnego rynku – udziału w dystrybucji, wyświetlaniu i produkcji.

Od 1911 roku lokalne wytwórnie podejmowały próby samodzielnej realizacji filmów długometrażowych we wszystkich modnych gatunkach: melodramatów, filmów artystycznych (głównie adaptacje filmów historycznych), tytułów komicznych. Łącznie do wybuchu wojny powstało kilkadziesiąt filmów. Sfinks próbował sił w adaptacjach i sensacyjnych melodramatach („dramatach towarzyskich”) przedstawiających tematy obyczajowe znane z literatury popularnej. Jeden z pierwszych, *Meir Ezofowicz* w reżyserii Józefa Ostoi-Sulnickiego (650 m, 1911) z udziałem aktorów Teatru Małego w Warszawie, spotkał się z przychylnym przyjęciem prasy. *Przesady* (1912, reż. Józef Ostojka-Sulnicki, 700 m) opowiadały o nieszczęśliwej miłości hrabianki i lokaja. Pierwszy dłuższy film Sfinksa *Wykolejeni* (1300 m) na podstawie *Aszantki* Włodzimierza Perzyńskiego z udziałem znanych aktorów opowiadał o miłosnym trójkącie szwaczki, robotnika i hrabiego. Konstanty Jastrzębski, współwłaściciel iluzjonu Venus (ul. Marszałkowska 137) w 1911 roku rozpoczął zdjęcia do adaptacji *Dziejów Grzechu* Żeromskiego w reżyserii Antoniego Bednarczyka (1300 m) z udziałem znanych warszawskich aktorów (m.in. Marii Mirskiej i Stanisława Knake-Zawadzkiego). Scenariusz specjalnie dla Jastrzębskiego przygotowała Gabriela Zapolska. *Niebezpiecznego kochanka* z lutego 1912 roku z udziałem i w reżyserii Kazimierza Kamińskiego i innych czołowych aktorów powszechnie skrytykowano w prasie jako twórczość brukową. Z kolei próbę produkcji filmów komicznych podjęła w 1911 roku spółka popularnych aktorów Antoniego Fertnera, Juliana Krzewińskiego i Wincentego Rapackiego oraz właściciela warszawskiego kina Corso Juliusza Zagrodzkiego. Ich *Skandal na ulicy Szopena* pokazywał komiczną awanturę zazdrosnego męża na skating ringu w Dolinie Szwajcarskiej i okazał się dużym sukcesem. Po wyprodukowaniu jeszcze kilku filmów spółka rozwiązała się wskutek zatargu z podsyndykatem. Zagrodzki wraz z grupą warszawskich aktorów zawiązał Kooperatywę Artystyczną, która dokonała między innymi adaptacji *Sędziów* Wyspiańskiego pod tytułem *Sąd Boży* (reż. Stanisław Knake-Zawadzki, 1911) oraz *Szkiców węglem* Sienkiewicza, dając im tytuł *Krwawa dola* (reż. Władysław Paliński, 1912). Na dotarcie do publiczności żydowskiej całego Cesarstwa Rosyjskiego nastawiony był Kantor Siła. W ciągu dwóch lat (1911–1912) Towbin wyprodukował około dziesięciu filmów o tematyce żydowskiej oraz „kontuszowy” dramat historyczny *Wojewoda* (1100 m). Również do publiczności żydowskiej skierowane były początkowo filmy wytwórni Kosmofilm, założonej w 1913 roku przez Samuela Ginzburga i Henryka Finkelsteina. Współpracując z zespołem warszawskiego teatru żydowskiego, stworzyli oni kilkanaście filmów z napisami w jidysz, głównie adaptacji sztuk Jakuba Gordina^[445]. Ponadto wytwórnia wyprodukowała adaptację *Halki* (850 m), „pikantną farsę” *Tajemnica pokoju nr 100* (900 m, 1914) z udziałem między innymi Stefana Jaracza i Aleksandra Zelwerowicza oraz

sensacyjne *Męty Warszawy* o długości 900 m. Lokalna twórczość fabularna prezentuje się jednak skromnie na tle możliwości produkcyjnych innych rosyjskich i zagranicznych firm.

W Warszawie powstawała też większość materiałów niefikcyjnych, chociaż rozwój sieci kin spowodował, że wielu przedsiębiorców kinowych decydowało się w pewnym momencie na zamówienie filmów dokumentujących wydarzenia bliskie ich klientom, co mogłyby uatrakcyjnić ich programy^[446]. Wiązało się to z licznymi problemami technicznymi, przede wszystkim brakiem wykwalifikowanego personelu. Skarbek-Malczewski wspomina, że lokalni kiniarze wynajmowali zagranicznych fachowców, operatorów i laborantów, przysyłanych do Warszawy jako korespondenci. Polski operator wymienia dwóch: Georges'a Meyera z firmy Pathé Frères i Anatola Thiberville'a z Gaumonta, u których zamawiali filmy Mordechaj Towbin i spółka prowadząca iluzjon Oaza. Dzięki wspomnieniom Skarbka-Malczewskiego dysponujemy pewnymi informacjami na temat kulisów produkcyjnych filmów niefikcyjnych^[447]. Pierwsze warszawskie realizacje powstały zatem z inicjatywy przedstawiciela Pathé i dzięki jego kontaktom. Polscy operatorzy byli zazwyczaj samoukami, którzy obsługi kamery, wywoływania materiałów oraz kopiowania uczyli się głównie na własnych błędach^[448]. Około 1909 roku pojawił się w Warszawie drugi operator, Stanisław Sebel (Zebel według Skarbka-Malczewskiego), który umiejętności operatorskie zdobył prawdopodobnie w Rosji i pracował dla Kantoru Siła Mordechaja Towbina^[449]. W filmowaniu aktualności specjalizował się Marian Fuks (Fuchs), fotograf tygodnika „Świat”, a później od 1912 roku reporter filmowy dla kina Olimpia. Hertz, przyjąwszy do siebie Sebela i Skarbka-Malczewskiego, a ponadto Czesława Jakubowicza i Leonarda Zawisławskiego, zajął się dokumentacją warszawskich sensacji dnia. Pierwszym filmem nakręconym przez operatorów Sfinksa był prawdopodobnie *Wzlot aeroplanu w Warszawie* zrealizowany w listopadzie 1909 roku^[450].

Iluzjony: powstanie stałych kinematografów

Wykonajmy teraz zbliżenie na Łódź. Jak w mieście przebiegał rozwój sieci kin? Pierwsze instytucje rozrywkowe nastawione wyłącznie lub w znacznym stopniu na projekcje kinematograficzne zaczęły powstawać, jak pozwalają sądzić zachowane źródła, w 1907 roku^[451]. Te „niby kabarety” czy też „iluzjony” komentatorzy prasowi stawiali w jednym rzędzie z innymi podrzędnymi lokalami, takimi jak knajpy czy „górkę” bilardowe. Owe w miarę tanie przybytki przyczyniły się do wyłonienia się kina jako osobnego segmentu rynku rozrywkowego, by później zostać zastąpione przez bardziej eleganckie lokale

(można zatem porównać je do amerykańskich nickelodeonów). Jak sygnalizowałem w poprzednim rozdziale, z uwagi na niewielką ilość zachowanych źródeł, trudno stwierdzić, które z lokali nastawiały się na mieszany program performatywno-filmowy, a które jedynie na projekcje.



Il. 60. Ul. Piotrkowska, nad bramą po lewej stronie widoczny szyld Theatre Optique Parisien / Poczłówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Przedsiębiorstwa te ulokowały się w bramach kamienic położonych na handlowym, ale nieco mniej reprezentacyjnym odcinku ul. Piotrkowskiej. Od frontów na piętrze i parterze powstawały tam sklepy, w podwórza przenosiły się składy hurtowe przędzy i materiałów włókienniczych. Na piętrach umieszczano magazyny i kantory bankierskie^[452]. Przy ul. Piotrkowskiej 35 usytuował się **Amerykański Bioskop**. W styczniu 1907 roku w „Rozwoju” pojawiło się ogłoszenie reklamujące złożony z 16 obrazów film *Wybór kandydata Aładina do Dumy Państwowej*, zapewne uzupełniony mniej atrakcyjnymi tytułami niż ten związany z aktualnymi burzliwymi wyborami do II Dumy. Pokazy odbywały się w tygodniu od 15:00 do 22:00, a w niedziele i święta od 13:00 do 22:00. Ceny nie podano^[453]. Również w styczniu 1907 roku w lokalu po Mutografie przy ul. Piotrkowskiej 15 Mani Hendlisz uruchomił Theatre Optique Parisien na 180 miejsc. W programie przygotowanym na otwarcie, w niedzielę 13 stycznia 1907 roku, reklamowano „nowości nigdy wcześniej nie widziane w Łodzi”. W repertuarze złożonym z trzech oddziałów (szpul) znalazły się: *Powitanie księcia Walii*, *Kłótnia pana Brauna z żoną*, *Dramat w Wenecji* i *Taniec Hiszpański*^[454].

Die Geschwister Barrissons

im Lodzer Theatre optique



Die englischen Sängerinnen und Tänzerinnen, die Geschwister Barrissons, die f. St. allgemeines Aufsehen mit ihren graziösen Tänzen erregten, wurden während ihrer Produktionen von einem Kinematographen aufgenommen. Gegenwärtig wird diese wohl-gelungene Aufnahme in Lodz im Theatre Optique Parisien taglich vorgeführt.

Il. 61. Reklama projekcji w Theatre Optique Parisien / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1907, nr

18

Ceny miejsc były nieco wyższe niż w gabinetach iluzji i panoptikach czy u Krzemińskich, zależnie od kategorii miejsca: 45, 30 i 20 kopiejek za około 45-minutową projekcję. W tygodniu lokal otwierał się o 18:00, a w niedziele i święta o 15:00^[455]. Zmiana programu następowała co tydzień. Kilka miesięcy później, we wrześniu 1907 roku w lokalu po Uranii przy ul. Piotrkowskiej 17 Lucjan Aniołkiewicz otworzył niewielki teatr **Illusion** (poczekalnia na 48 osób, sala na 100, pozbawiona wentylacji). Podobnie jak Urania było to raczej przedsiębiorstwo o charakterze varieté, jeszcze w 1912 roku oferujące program performatywny uzupełniany projekcjami^[456]. Prawie naprzeciwko Illusionu na parterze dwupiętrowej kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 22 we wrześniu 1908 roku Albert Hoffman otworzył kinematograf **Arkadia**. Znajdowała się tam sala na 150 osób i poczekalnia z elektrycznym orkiestronem (w 1913 roku komisja sanitarno-techniczna zwróciła uwagę, że poczekalnia jest bardzo mała)^[457].

Poza Piotrkowską, ale również w ścisłym centrum, w dawnej sali tanecznej Millera przy ul. Mikołajewskiej 40 (pomiędzy kościołem św. Krzyża a Parkiem Mikołajewskim,

w pobliżu towarzystwa cyklistów „Union” oraz ogrodu Meisterhausu), w listopadzie 1907 roku Gustaw Mjunkner i Oskar Kulawiński zainaugurowali działalność Teatru **Belle-Vue**. Przed otwarciem, które miało miejsce 9 listopada oraz przez cały listopad i grudzień reklamowano przedstawienie „Chrono-Megafonu” zachwalanego jako cud XX wieku z „żywymi, śpiewającymi fotografiami i automatycznym regulowaniem siły głosu”^[458]. Podkreślano również, że lokal ma „wspaniałe oświetlenie elektryczne”. Ceny na otwarcie były dosyć wysokie: pierwsze miejsca 1 rubel, drugie 75 kopiejek, trzecie 50, czwarte 25, uczniowie i dzieci na galerii 15 kopiejek.

Iluzjony musiały być atrakcyjnym biznesem, skoro przedsiębiorcy rozrywkowi szybko podjęli decyzję o inwestycjach w nową branżę rynku i zaczęli wznosić budynki przeznaczone specjalnie na potrzeby projekcji. Fakt ten odnotował we wrześniu 1908 roku komentator „Rozwoju”. Pisał, że iluzjony „[...] robią tak świetne interesy, że nie tylko opłacają bardzo wysokie komorne, ale nadto parę z nich buduje już z dużym nakładem kosztów własne dla siebie gmachy, chociaż powstały tak niedawno”^[459]. Ich budowę ukończono na sezon zimowy 1908/1909. 20 września zainaugurował swoją działalność Bio-Express przy ul. Zielonej 2, tydzień później, 29 września przy ul. Przejazd 2 otworzono kinematograf Odeon, 25 października ruszył zaś Teatr Oaza przy ul. Głównej 1. Te nowe kinematografy zlokalizowane były na bardziej reprezentacyjnym odcinku ul. Piotrkowskiej i odznaczały się elegantszym wystrojem.

W tym samym czasie autonomizację kina potwierdziły również regulacje prawne. Wprowadzenie szczegółowych przepisów pokazuje, że iluzjony były już wówczas popularnymi przybytkami przyciągającymi tłumy widzów, a tym samym wzbudzającymi troskę o zachowanie bezpieczeństwa. Początkowo na organizację pokazów potrzebna była jedynie zgoda policmajstra. W 1908 roku kinematografy uznano jednak za instytucje użyteczności publicznej^[460]. Te zatwierdzał gubernator piotrkowski. Należało złożyć podanie do magistratu, które kierowane było do zaopiniowania w Piotrkowie i wracało do Łodzi^[461]. Aby postawić nowy budynek kinowy, należało złożyć w magistracie plan architektoniczny z określeniem rozmiarów, liczby wejść i wyjść, wskazaniem miejsca przechowywania taśm, sposobu urządzenia kabiny, rozstawienia krzeseł, układu rzędów i przejść oraz miejsca dla muzyki. Lokal oceniała komisja techniczno-sanitarna złożona z prezydenta miasta, policmajstra, starszego architekta, dzielnicowego, komendanta straży pożarnej i lekarza. Ewentualną zgodę wysyłało w formie raportu do guberni. Na końcu odbywał się odbiór w obecności tej samej komisji, która sprawdzała obecność zapasowych drzwi, zabezpieczonego miejsca do trzymania (łatwopalnych) taśm, liczbę

krzesel i przejść. Jeśli komisja stwierdziła jakieś uchybienia, właściciel musiał je usunąć i ponownie zaprosić inspekcję. Po wielkim pożarze w Tule w 1909 roku, który pochłonął 14 ofiar, zaczęto zwracać szczególną uwagę na bezpieczeństwo projekcji. Przepisy uległy dalszemu zaostrzeniu po drugiej katastrofie kinowej w Bołogojie 1 marca 1911 roku^[462]. Wtedy architekturę kin w Cesarstwie Rosyjskim uregulowano w ustawie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych złożonej z 48 szczegółowych punktów. Ustawa zakazywała budowania kin powyżej pierwszego piętra, zobowiązywała właścicieli do umieszczania projektorów w wydzielonej od widzów kabinie obitej azbestem, na kinooperatorów nakładała obowiązek przechodzenia szkoleń i zdawania egzaminów. Przepisy regulowały liczbę wyjść (jedno na 150 widzów), dopuszczalną liczbę osób w sali (maksymalnie osiem na sążeń) i sposób instalowania miejsc (przykręcane krzesła, 12 w rzędzie, szerokość między rzędami 2 arszyny). Miejsca stojące i bufety były zakazane^[463]. W salach musiały znajdować się latarnie z palącymi się świecami na wypadek wyłączenia elektryczności, a drzwi na zewnątrz nie mogły mieć żadnych rygli. Poczekalnia powinna mieścić połowę osób mieszczących się na widowni i nie mogły się w niej znajdować „wszelkie automaty, przyrządy ruchome itp. służące za rozrywkę oczekującej publiczności” ani grać muzyka^[464]. A więc poniekąd to same władze za pomocą przepisów ograniczających ofertę iluzjonów do samych projekcji, wsparły wyłanianie się autonomicznego segmentu branży rozrywkowej.

Pierwszym kinematografem w Łodzi uruchomionym w budynku zaprojektowanym specjalnie do tej funkcji był „teatr” **The Bio-Express** przy ul. Zielonej 2, otwarty na sezon zimowy 20 września 1908 roku^[465] przez Juliana Szrojta, krewnego Juliana Tuwima. Kinematograf zlokalizowano od frontu, na krótkim odcinku ulicy prowadzącym od ul. Piotrkowskiej do Wielkiej Synagogi znajdującej się na początku korso spacerowego biegnącego równolegle do tej handlowej ulicy. Początkowo budynek miał być przeznaczony na skład towarów, ale właściciel Ludwik Fiszer podjął decyzję o jego adaptacji na kino^[466]. Z przodu od ulicy znajdowało się wejście, kasa i poczekalnia, nad nimi – kabina projekcyjna. Na salę liczącą 270 miejsc prowadziło dwoje drzwi, z boku znajdowały się również podwójne wyjścia na ulicę. Lokal był oświetlony światłem elektrycznym i wentylowany. Na wyposażeniu kinematografu znajdowały się też dwa aparaty gaśnicze^[467].



Il. 62. Ul. Zielona, w głębi kinematograf The Bio Express / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych

Dziennikarz piszący o otwarciu kinematografu donosił, że ma on być „prowadzony planowo, by uczęszczająca tam publiczność mogła odnieść korzyści naukowe”^[468]. I rzeczywiście, w kinematografie organizowane były często wydarzenia o charakterze edukacyjnym i oświatowym. Właściciel dbał również o dodatkowe atrakcje i ostatnie nowinki. Od października 1911 roku, kiedy otwierał się Kinematograf Casino, Bio-Express wykonał remont i zainstalował aparaturę do projekcji dźwiękowych. Notka prasowa głosiła: „Dyrekcja zakupiła nowy wynalazek firmy Goumonta [sic]: maszyny dające zupełną iluzję głosu i tonu. Będą więc demonstrowane całe opery, operetki, odczyty i lekcje, jak również najlepsze dramaty w wykonaniu artystów królewskich teatrów w Kopenhadze z panią Nilsen na czele”^[469]. Szrojt prowadził kino do końca sezonu letniego 1913 roku, a następnie lokal przejął Grigorij Afanasjew, który zmienił nazwę na Sfinks; w lutym następnego roku kinematograf nabył Maks Glicenstein, współwłaściciel Casina i Odeonu^[470].

Theatre Moderne otworzony w połowie 1908 roku przez Rosjanina Benedykta Zarzyckiego na piętrze eleganckiego Grand Hotelu przy ul. Piotrkowskiej był pierwszym kinematografem działającym z dużym rozmachem jako przedsiębiorstwo organizujące za opłatą seanse filmowe będące podstawowym elementem oferty. Zarzecki posiadał już wówczas Elektro-Biograf przy Piotrkowskiej 86 uruchomiony 1 stycznia 1908 roku^[471] oraz prawdopodobnie – sądząc po ogłoszeniach, które ukazywały się w prasie – również Theatre Optique Parisien^[472]. W anonsach tych kinematografów pojawiła się informacja, że Elektro-Biograf od 19 czerwca zostaje przeniesiony do Grand Hotelu, gdzie będzie działać pod nazwą Theatre Moderne^[473]. Otwarcie nastąpiło 19 czerwca 1908 roku^[474]. Do Moderne (z salą na około trzysta osób^[475]) wchodziło się od ul. Krótkiej (Traugutta), na

piętro po kamiennych schodach. Z prawej strony sali znajdowało się pomieszczenie magazynowe, z lewej – sala do gry w szachy. Na salę projekcyjną mieszczącą trzysta osób prowadziły trzy wejścia. Przez jedno z nich można było przejść bezpośrednio do hotelowej restauracji na parterze^[476]. Wygląda na to, że Zarzycki podejmował ambitne próby rozwoju swojego przedsiębiorstwa.



Il. 63. Teatr Modern w Grand Hotelu / Pocztówka ok.1911 r. Ze zbiorów prywatnych

Jednocześnie z informacjami o nowym kinie w hotelu pojawiły się informacje, że filia Elektro-Biografu działa w górnej sali w Helenowie, gdzie pokazywane są „obrazy paryskiego genru”, czyli filmy pornograficzne^[477]. Na ul. Piotrkowską 86 projekcje powróciły jesienią tego roku, a kinematograf działał tam do końca 1909 roku^[478] (a więc kino nie zostało jednak zlikwidowane, lecz miało charakter sezonowy). Jak wspomniałem, w latach 1908–1909 Zarzycki prowadził też biuro wynajmu filmów^[479]. W reklamach oprócz seansów ogłaszał również, że „aparaty i obrazy ostatniej nowości wypożyczają się. Na składzie przeszło 100 000 metrów; co tydzień otrzymuję 5 000 metrów”^[480]. W 1910 roku kupił od Gustawa Mjunknera i Oskara Kulawińskiego „teatr” Belle Vue przy ul. Mikołajewskiej 40, gdzie 1 listopada 1910 roku otworzył kinematograf Moulin Rouge^[481].

Z powodu remontu^[482] hotelu Grand kinematograf Moderne był zamknięty przez ponad rok (28.09.1911–12.12.1912)^[483], co zapewne nie było właścicielowi na rękę. Jeszcze podczas remontu Zarzycki sprzedał kino Kazimierzowi Różańskiemu, który otworzył je ponownie, kiedy działały już luksusowe kinoteatry Casino i Luna, a konkurencja była dużo większa (kino działało pod różnymi nazwami do wybuchu wojny). Już w 1909 roku Zarzycki porzucił ideę prowadzenia Elektro-Biografu, a w lipcu 1911 roku pozbył się z kolei Moulin Rouge^[484]. Tym samym wycofał się z rynku tuż przed boorem

kinematograficznym lat 1913–1914. W 1913 roku przejął lokal po Uranii Junoda i Vortheila, nadając mu nazwę Teatr Minature i prowadząc go zgodnie z formułą warieté^[485]. W lutym 1913 roku po dwóch latach działalności Różański sprzedał Moderne Lwu Samuelowi Rubaszkinowi, a ten równo rok później odstąpił je Wacławowi Głowińskiemu, który nazwał je Teatr Mirage^[486]. Kino ruszyło w środę 4 marca^[487]. W dużej sali znajdowało się 6 łóż i 300 krzeseł, „w drugiej przyległej sali poczekalnia zaopatrzona w pisma rozłożone na stolikach koszykowej roboty i 50 takichże foteli dla oczekujących”^[488]. W kolejnym zaś pomieszczeniu ustawiono fotoplastykon. Na otwarcie demonstrowano „50 widoków Japonii”, a przedsiębiorstwo reklamowało się jako „pierwszorzędnie wytwornie urządzone kinematograf i photoplastikon w salonach Grand Hotelu”^[489].

Kino **Odeon** powstało przy ul. Przejazd 2 na działce sąsiadującej z rogowym magazynem konfekcyjnym Emila Schmechela. Pierwszym właścicielem do 1913 roku było towarzystwo udziałowe złożone między innymi z Markusa Wohla, Leonida Rozenbauma i Edwarda Babjackiego^[490]. Niedaleko znajdował się ogród Majstrów Tkackich Meisterhaus, plac do ćwiczeń gimnastycznych, tor kolarski i lodowisko w zimie. Nieco dalej – reprezentacyjny Mikołajewski Ogród Miejski oraz wiele sklepów, kantorów fabrycznych i urzędów. Otwarcie Odeonu nastąpiło w sezonie jesiennym 29 września 1908 roku^[491]. Reklama informowała, że „foyer, cukiernia i teatr są wykwiłtnie urządzone i odpowiadają zupełnie nowym wymaganiom”, a „dyrekcja specjalnie czuwa nad etyczną stroną programu”^[492]. Do filmów miał przygrywać „znany” pianista Adolf Schuer. Sala liczyła 350 miejsc^[493].

Fasadę budynku, jak wspomniał wieloletni operator kina Władysław Gralak, pokrywała iluminacja złożona z kolorowych migających świateł. Wieża domu towarowego na rogu obwieszona była czterema rzędami kolorowych lampek, a sowa znajdująca się na zwieńczeniu budynku mrugała oczami, wabiąc publiczność^[494]. Z korytarza wchodziło się przez szerokie drzwi na widownię z 350 miejscami i wydzielonym podestem dla orkiestry oraz na pierwsze piętro z kabiną projekcyjną i lożami obitymi pluszem. Kino to było bardzo nowoczesnie wyposażone. Operator miał do „dyspozycji kabinę z oknami wychodzącymi na ulicę i dysponował aż dwoma aparatami firm Duskes i Master [Messter? – Ł.B.]. Dzięki takiemu wyposażeniu dziewięciogodzinne przebywanie wraz z pomocnikiem w kabinie było daleko mniej uciążliwe niż w pozostałych kinematografach”^[495]. „Sali widowiskowej nie powstydzilaby się niejedna metropolia: kryształowe żyrandole, ozdobne plafony, doskonała wentylacja (elektryczna), gazowe

ogrzewanie, korkowa posadzka wyłożona puszystymi chodnikami”^[496]. Z boku znajdowała się cukiernia i poczekalnia ze świetlikami w dachu, która „tonęła w powodzi laurowych drzew, pod którymi urzędowali bileterzy w eleganckich, ciemnozielonych frakach”^[497]. Do fraków nosili białe krawaty, białe koszule i białe rękawiczki. Rozdawali widzom starannie drukowane dwujęzyczne (polskie i rosyjskie) broszury przypominające programy teatralne^[498]. Przed kinem stał zaś i zachęcał do wejścia szwajcar w czerwonej liberii – w Odeonie w tej funkcji pracował czarnoskóry Sam Sandi^[499]. Od końca 1910 roku w ogłoszeniach – na wzór teatrów czy kabaretów – zamieszczano informację, że program przygotowywany jest pod nadzorem dyrektora Hutten-Czapskiego. Inwestowano w elementy przyciągające widownię, takie jak wyrafinowane urządzenia udźwiękawiania filmów imitujące strzały, krzyki i inne efekty dźwiękowe. Przykładowo w 1909 roku do Odeonu sprowadzono „Biophone” Messtera. Jak wspominał Władysław Gralak:

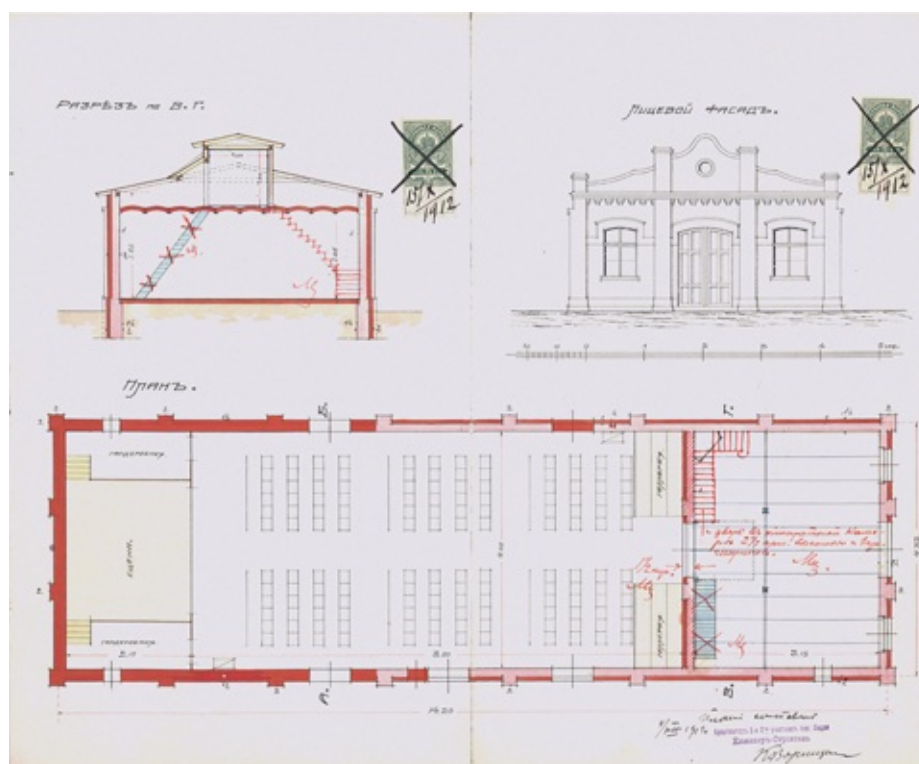
Na widowni przed ekranem został zamontowany gramofon z Wielką Tubą. W specjalnej skrzyni obitej grubym wołokiem ustawiony był 5 KM motor ssąco-tłoczący silny prąd powietrza do specjalnej membrany gramofonowej [...]. Naprzeciw tuby gramofonowej zainstalowano aparat telefoniczny połączony z kabiną ze słuchawkami na uszy. Całe urządzenie przed ekranem zakryto specjalnie zbudowanym parawanem. W kabinie oprócz telefonu zainstalowano specjalną tablicę z tarczą zegarową i wskazówką. Wskazówka połączona była [...] wężykiem z bokiem migawki. Gdy płyta zaczęła obracać się na gramofonie przed ekranem, wówczas obracała się tarcza znakowana cyframi na tablicy w kabinie^[500].

Operator synchronizował obraz z dźwiękiem, przesuwając ręcznie taśmę zgodnie ze wskazaniem zegara. Było to urządzenie bardzo drogie w eksploatacji, bo płyty zużywały się po dziesięciu użyciach, ale mimo kosztów służyło rok, „zapewniając murowaną kasę”. Pod wpływem sukcesu podobny aparat kupiono w firmie Pathé w 1913 roku do Casina. W 1914 roku prezentowano tam „Największą sensację XX wieku: Mówiące obrazy”, pytając w ogłoszeniu: „Czy słyszał pan piejącego koguta? Czy śmiał się pan z Hansem Freddy? Czy słyszał pan łódzką telefoniczną rozmowę?”. W 1913 roku kinematograf przeszedł pod kontrolę właścicieli luksusowego kinoteatru Casino.

Również w 1908 roku Szlem Frankenberg dobudował do swojej kamienicy na rogu ul. Piotrkowskiej i Główniej piętro, które przeznaczył na projekcje filmowe. Mimo zastrzeżeń komisji techniczno-sanitarnej Gersz Szenwic uruchomił tam 25 października

kinematograf **Oaza**^[501]. Sala kinowa na 180 miejsc położona była – niezgodnie z przepisami – na piętrze, do poczekalni wchodziło się po żelaznych schodach, a projektor znajdował się w sali na galerii. Oaza leżała poza najbardziej reprezentacyjnym odcinkiem ulicy Piotrkowskiej, ale za to przy ul. Głównej, która prowadziła w stronę Wodnego Rynku i dalej – na robotnicze osiedla Widzewa. W pierwszym okresie po uruchomieniu kinematograf starał się uzyskać przewagę nad konkurencją dzięki atrakcyjnej polityce repertuarowej. Jak zapewniano w ogłoszeniu, dyrekcja dokładała „[...] starań, aby stać na wysokości swego zadania w wyborze artystycznych obrazów” i sprowadzać „najnowsze serye, jak również ostatnie sensacyjne zdarzenia”^[502]. Przykładowo, to tutaj po raz pierwszy w Łodzi pokazano *Morderstwa księcia de Guise*. W maju 1909 roku Oaza zainicjowała też zmiany programu dwa razy na tydzień. Później, po otwarciu dużych kinoteatrów, przestano zabiegać o klienta za pomocą ogłoszeń prasowych. Dopiero ponownie od 1912 roku, zwłaszcza w dwóch następnych latach Oaza, stała się kinem „drugiego obiegu” pokazującym szlagiery w jakiś czas po tym, jak zeszły z kin „zeroekranowych”, za to w bardziej przystępnych cenach.

W 1909 roku poza centrum powstały dwa kinematografy w południowej części miasta i trzy w północnej, nastawione na mniej zamożną publiczność^[503]. W kwietniu Aleksander Stefański otworzył **Kometę** przy ul. Rzgowskiej 2, koło ruchliwego Górnego Rynku. Było to małe kino z własną prądnicą.



Il. 64. Plany architektoniczne kinematografu przy ul. Rzgowskiej 2 / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 15203

Po pożarze w 1912 roku Kometa powiększyła widownię do 250 osób, dobudowała dwie galerie na około 40 osób oraz poczekalnię na 72 osoby, a także miejsce dla orkiestry. Oprócz projekcji prezentowano tam również „numery atrakcyjne”. Jeszcze bardziej na południe, przy ul. Rzgowskiej 74 w sąsiedztwie Czerwonego Rynku, 23 listopada 1909 roku ruszył iluzjon **Orion**. Początkowo właścicielem był Józef Makowski, a w 1912 roku kino przeszło pod kontrolę Józefa Kazimierskiego i przyjęło nazwę Czary. Na północ od centrum na Bałutach 16 maja powstał teatr **Flora** na 200 miejsc na widowni i 100 na galerii, mieszający projekcje filmowe i numery atrakcyjne. Jeszcze bardziej na północ działał kinematograf **Kassandra** przy ul. Aleksandrowskiej 37, oferujący program mieszany złożony z projekcji i numerów warieté. Zachowała się również informacja, że w grudniu 1910 uruchomił się kinematograf przy ul. Lutomierskiej. Najbardziej eksponowane miejsce w przestrzeni miejskiej zajmowały jednak okazałe kinoteatry.



Il. 65. Mapa kinematografów w 1912 roku. **Pogrubione** – najlepsze łódzkie kina według Stanisława Miszewskiego,

1. Theatre Optique Parisien, ul. Piotrkowska 15 (zał. 1907)
2. Illusion, ul. Piotrkowska 17 (zał. 1907)
3. Moulin Rouge, ul. Mikołajewska 40 (zał. 1907)
4. **Moderne, ul. Piotrkowska 72 (zał. 1908)**
5. **The Bio ul. Express, ul. Zielona 2 (zał. 1908)**
6. **Odeon, ul. Przejazd 2 (zał. 1908)**
7. Arkadia, ul. Piotrkowska 22 (zał. 1908)
8. **Casino, ul. Piotrkowska 67 (zał. 1911)**
9. Oaza, ul. Główna 1 (zał. 1908)
10. Kometa, ul. Rzgowska 2 (zał. 1909)
11. Flora, ul. Zawadzka 22 (zał. 1909)
12. Czary, ul. Rzgowska 74 (zał. 1909)
13. Cassandra, ul. Aleksandrowska 37 (zał. 1909)
14. **Luna, ul. Przejazd 1/3 (zał. 1911)**

1911: „Teatry kinematograficzne” Luna i Casino

W latach 1908–1911 o widzów najbardziej konkurowały kinematografy Odeon, Moderne i Bio-Express; to one najwięcej środków poświęcały na reklamę w prasie, ściąganie szlagierów i dodatkowych atrakcji. 1911 rok przyniósł im poważną konkurencję w postaci dwóch dużych luksusowych kinematografów: Luny i Casina.

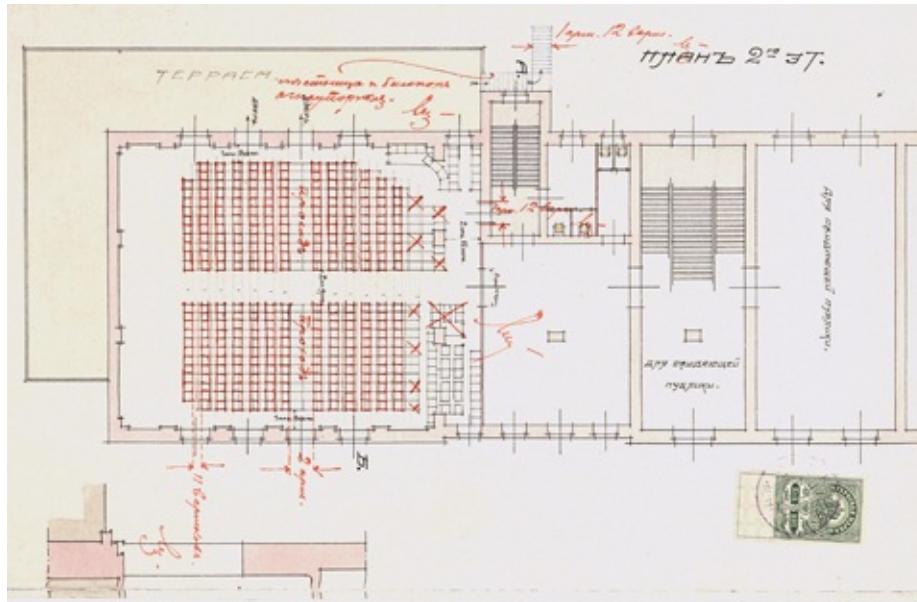


Il. 66. Nagłówek papieru firmowego kinematografu Luna / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 1368

Przy ul. Przejazd 1/3, dokładnie naprzeciwko Odeonu, w 1911 roku otworzył się kinematograf **Luna**. Usytuowano go na piętrze zbudowanego w tym samym roku nowego luksusowego gmachu Zgromadzenia Majstrów Tkackich. Część pomieszczeń przeznaczona była na potrzeby cechowe, część wydzierżawiono wspólnikom Albertowi i Ryszardowi Boehme oraz Józefowi Masickiemu. Na parterze prowadzili oni elegancką restaurację Meisterhaus, w której posiłki umilała orkiestra. W niedziele i święta dodatkowo na piętrze organizowano okolicznościowe płatne koncerty. Od końca stycznia 1911 roku popołudniami i wieczorami grała tam orkiestra 1. pułku strzelców (wejście 20 i 10

kopiejek)^[504]. Latem w ogrodzie Meisterhausu również koncertowała orkiestra, organizowano też występy kabaretowe. W czerwcu odbywały się gościnne występy w ramach programu „Pstrokata scena. Wieczory wesołe i niekrępujące”, w ramach których zapraszano na śpiewane duety, kuplety, „monologi humorystyczno-muzykalne” i jednoaktówki^[505]. Kinematograf na piętrze ruszył 6 grudnia. Przy wejściu do kina wisiały afisze reklamowe i fotosy z filmów, a szwajcar w liberii zachwalał nowy program. Do sali projekcyjnej znajdującej się na pierwszym piętrze wchodziło się po marmurowej klatce schodowej z ozdobnymi witrażami^[506]. W kolebkowo sklepionej sali przed kwadratowym ekranem stały rzędy drewnianych thonettowskich krzeseł (kino mogło pomieścić około 350 widzów^[507]), na ścianach wisiały ciężkie kotary, a wewnątrz ozdabiała dodatkowo rośliny w donicach. Kabina projekcyjna znajdowała się na oddzielnym kamiennym balkonie. Kino oferowało elektryczne oświetlenie, ogrzewanie parowe, bufet i bezpłatną szatnię. Wszystko tu było na najwyższym poziomie. W jubileuszowym wydaniu „Lodzer Zeitung” z 1913 roku znajduje się całostronicowa reklama kina, w której czytamy między innymi: „jakość projekcji w tym teatrze osiągnęła niezrównaną perfekcję, obraz zupełnie pozbawiony jest drgań a aparat pracuje bezszelestnie”^[508]. Obszerną poczekalnię i dwa tarasy wynajmowano na zebrania, przyjęcia i wystawy^[509]. Kupujący bilet mieli prawo do korzystania w przerwach z ogrodu Meisterhausu. Dzierżawcy kina w 1912 roku otworzyli letni kinematograf Luna na Wystawie Rzemieślniczo-Przemysłowej w Parku Staszica, całe wydarzenie udokumentowali również na taśmie filmowej.

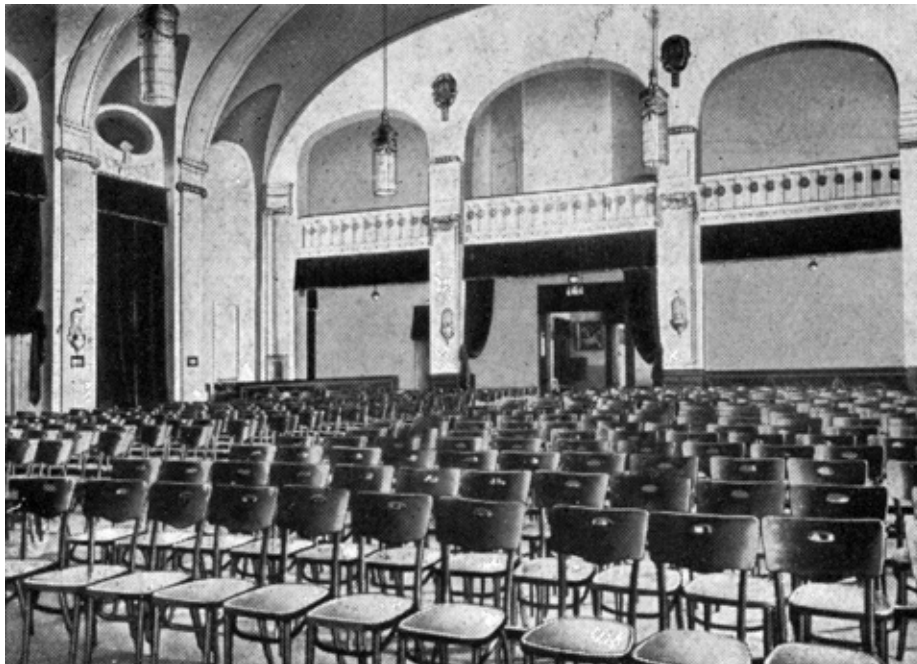




Il. 68. Plan sytuacyjny widowni kinematografu Luna / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 16668



Il. 69. Sala projekcyjna w kinematografie Luna. Widok na ekran / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913



Il. 70. Sala projekcyjna w kinematografie Luna. Widok na kabinę projekcyjną / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913



Il. 71. Poczekalnia w kinematografie Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.



Il. 72. Wejście do kinematografu Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.



Il. 73. Bufet w kinematografie Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913

THEATRE
„LUNA”

in
Lodz

Das im Dezember 1911 im Zentrum der Stadt (Dyplajstraße 1) eröffnete Kinematographen-Theater „Luna“ hat sich ungewöhnlich rasch die Sympathien des Lodzer Publikums erworben und sich an die Spitze dieser Unternehmungen gestellt. Das stets sehr geschmackvoll zusammengestellte Programm enthält fortlaufend die neuesten Schöpfungen der Kinematographie. Den Reigen der hervorragenden Weltanschläger des Luna-Theaters eröffnete „Die Verteidigung Sewastopols“, dem „Qoo Yalis“, „Das Hind von Paris“, „Die letzten Tage von Pompeji“, „Atlantis“ u. a. m. folgten. Die Projektion selbst hat in diesem Theater eine Vollkommenheit erreicht, wie sie kaum überboten werden kann; die vollständig klimafreie und geschlossene Vorführung besagen, daß die Apparat-Kabinen stets durch die neuesten technischen Erfindungen ergänzt wird. Die Sicherheit in diesem Theater hat einen Grad erreicht, daß jede Feuersgefahr als ausgeschlossen zu betrachten ist. Die einzig dastehende Ventilation des Projektionsraumes macht den Besuch des Theaters sowohl im Winter als im Sommer (im Sommer besonders dank der großen Gartenmassen) gleich angenehm. Das Orchester des Luna-Theaters ist als das beste der Stadt anerkannt worden und befriedigt sogar die vornehmsten Ansprüche. Das Luna-Theater geriebt immer das Verdienst, in Lodz die permanenten Kinder-Vorstellungen eingeführt zu haben, und der ständige starke Besuch derselben beweist immer wieder, daß damit einem wirklichen Bedürfnis Rechnung getragen worden ist.

Das Luna-Theater verdient demnach als Zierde und Sehenswürdigkeit der Stadt Lodz bezeichnet zu werden.

Il. 74. Reklama kinematografu Luna w jubileuszowym wydaniu „Lodzer Zeitung” / „Lodzer Zeitung. 1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung”, 1913

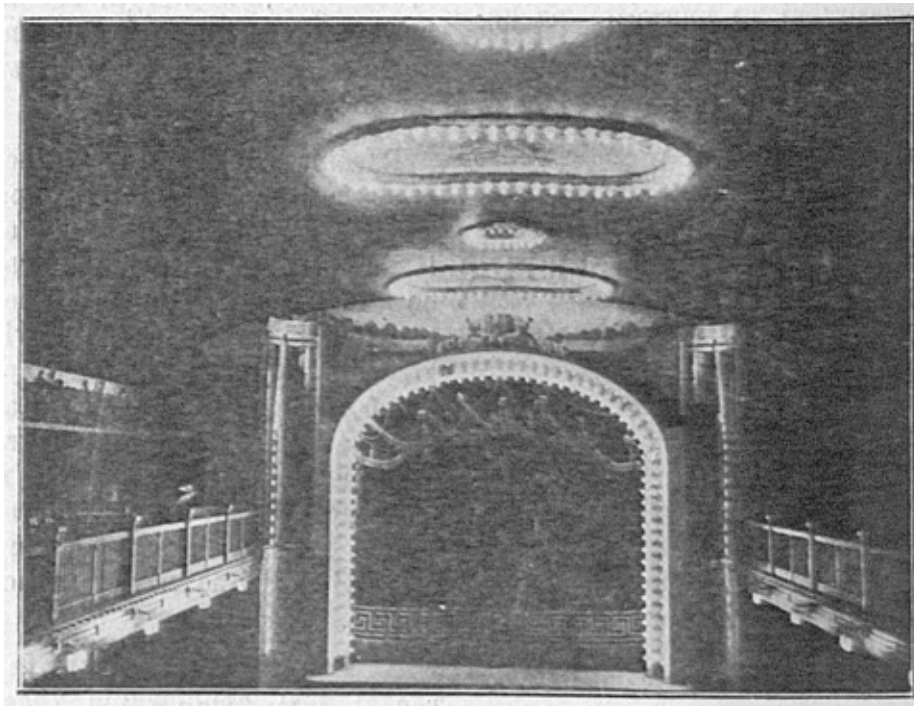
Najokazalszym łódzkim kinematografem był kinoteatr **Casino** znajdujący się w murowanej oficynie na tyłach hotelu Victoria przy ul. Piotrkowskiej 67. Kino należało do Maksa Glicensteina i Anglika Francisa Fezera (Fesera). Wspólnicy byli zamożnymi kupcami i przedsiębiorcami, dorobili się na handlu przędzą poprzez Londyn z Rosją i postanowili zainwestować w nową, dobrze rokującą branżę – kino^[510]. Początkowo w budynku mieścił się wzmiankowany w poprzednim rozdziale Teatr Victoria, który spalił się 1909 roku za dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza. Na jego miejscu we wrześniu 1910 roku powstał tor wrotkowy Victoria Skating Palace. Działalność przedsiębiorstwa pokazuje, że sport można również zaliczyć do kultury popularnej. Tor zbudowany został z kostek drzewa klonowego, nad nim na wysokich kolumnach wznosiły się loże i miejsca dla publiczności. Na terenie budynku znajdowała się kawiarnia, a jeżdżącym czas umilała orkiestra, odbywały się pokazy wirtuozów wrotek, jak chociażby trójki „Three Gandhi

Children”^[511], a w karnawale – również balemaskowe. Jednak już w czerwcu lipcu 1911 roku „Rozwój” donosił, że wrotnisko wzięła w dzierżawę „grupa miejscowych finansistów z kapitalistą angielskim na czele”^[512]. Tor wrotkowy miał pozostać, a obok niego powstać kinematograf, lecz już w lipcu pojawiła się informacja, że komisja techniczno-budowlana zatwierdziła plany inżyniera Edwarda Banasza na przebudowę skating ringu na kinematograf na 800 osób (bez wrotniska). Sala – ostatecznie na 1000 osób^[513] – miała mieć pięć wejść i siedem wyjść, balkon z sześcioma klatkami schodowymi i westybul z kasami ze ścianami ze szkła kryształowego^[514]. Kinoteatr otwarto 4 października 1911 roku. W reklamie czytamy:

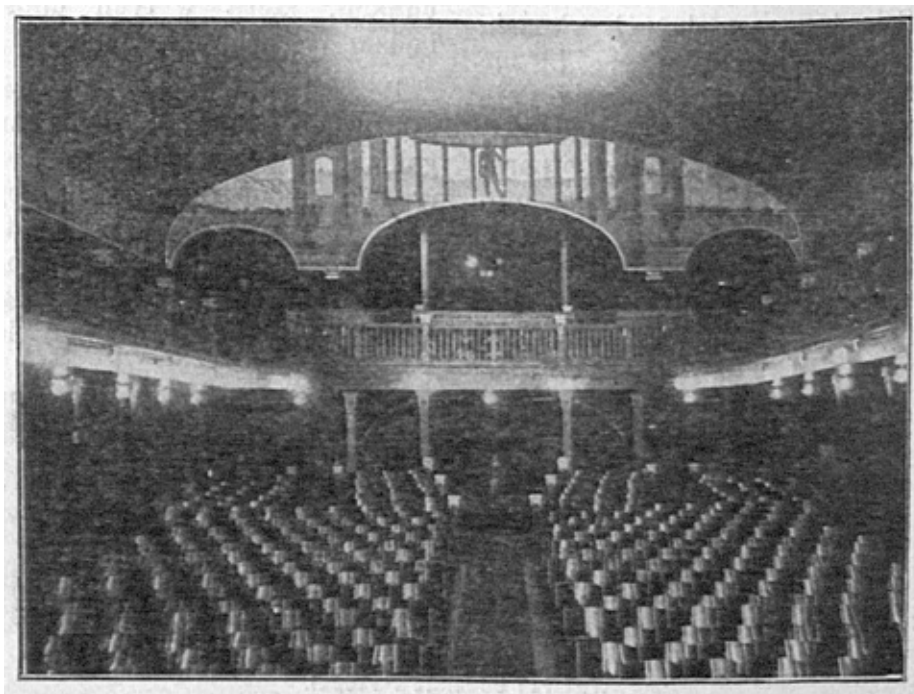
Teatr urządzony podług najnowszych wymagań techniki i sztuki i jest największym, najwygodniejszym, najwspanialszym zakładem kinematograficznym w Łodzi. Wspaniałe obrazy! Doskonała wentylacja zapewnia największe bezpieczeństwo. Doskonały kwartet wiedeński składający się z absolwentów konserwatorium^[515].

Zygmunt Pietkiewicz w swojej korespondencji z Łodzi nazwał Casino „najwspanialszym teatrem kinematograficznym w Królestwie i Cesarstwie”^[516]. Inny dziennikarz tak opisywał wnętrze:

Bardzo duża sala o łukowatym suficie utrzymana jest w tonach makartowskich [znany wiedeński architekt Hans Makart – Ł.B.] (ciemno pąsowe tło rozjaśniono obramowaniem sceny, w głębi sali i po bokach). Umiejętnie zastosowane światło elektryczne (głównie górne) nadają całości wyraz właściwy. Plafony są dziełem malarzy Haltrechta, Tomasona i Pietkiewicza. Na scenie p. Banasz zastosował bardzo dowcipną maszynę do przesuwania ekranu. Prząd sceny zakrywa ciężka, pluszowa zasłona bordo, ze złotymi rzutami^[517].



Il. 75. Ekran kinematografu Casino / „Złoty Róg” 1912, nr 43



Il. 76. Widownia kinematografu Casino / „Złoty Róg” 1912, nr 43

Ścienne malowidła przedstawiały klasycyzujące kompozycje z postaciami na tle antycznych budowli^[518]. Jedną z atrakcji kina były samootwierające się fotele, „które po krzesłach i ławach w innych kinach wyglądały imponująco”^[519]. Zastosowano tam też najnowsze osiągnięcia techniki: centralne ogrzewanie, wentylację elektryczną i mechaniczne odkurzacze. Dyrektorem Casina został Hutten-Czapski, wcześniej dyrektor Odeonu, który między innymi wprowadził wyrafinowany system biletowy, utrudniający widzom pozostawanie na kolejnym przedstawieniu i uniemożliwiający zajmowanie miejsca droższego niż wykupione^[520]. Właściciele mieli na tyle silną pozycję rynkową, że

mogli zawierać umowy licencyjne bezpośrednio z producentami i negocjować wcześniejsze terminy projekcji. Casino było kinematografem „zeroekranowym”:

Zwracam uwagę panów na nasz ekran „0” – mówi dyr. Czapski i wnet objaśnia widząc nasze zdziwione miny. Ekran „0” to znaczy, że każdą filmę otrzymujemy tu wprost z fabryki i demonstrujemy w programie wcześniej, jak Warszawa. Ekran I – to jednocześnie z Warszawą, ekran II – dopiero po Warszawie. W ten sposób łodzianie najwcześniej poznają obrazy, a „Casino” jest jakby „teatrem premier kinematograficznych”^[521].



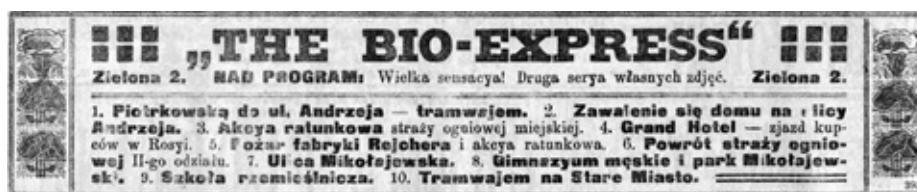
Il. 77. Dyrektor kinematografu Casino / „Złoty Róg” 1912, nr 43

Okres letni był tradycyjnie czasem rozrywek na wolnym powietrzu. Kino wpisało się w ten kalendarz towarzyski, oferując projekcje poza salami kinowymi. Latem 1911 roku,

podobnie jak w innych kinach, w Grand Hotelu zorganizowano kinematograf w ogrodzie pod nazwą Letni Ermitage^[522]. Zarzecki urządzał również letnie projekcje w sali restauracyjnej i na torze wyścigowym w Helenowie, podczas zabaw ogrodowych czy w ogrodzie teatru Sellina przy ul. Konstantynowskiej. Prowadził też letnie kino w Pfaffendorfie, ogrodzie przy ul. Przędzalnianej (była tam restauracja, regularnie organizowano koncerty orkiestr) odwiedzanym głównie przez robotników^[523]. Latem 1912 i 1913 roku Julian Szrojt prowadził przy ul. Zielonej 4 Zieloną Łódź, którą reklamował jako „*Rendez-vous* [sic] eleganckiego świata”. Jak relacjonował dziennikarz:

Ponieważ, pomimo wentylacji, podczas obecnych upałów jest we wszystkich salach rozrywkowych gorąco i duszno, p. Szrojt, właściciel „Expressu” wpadł na szczęśliwą myśl i urządził w ogródku przy ul. Zielonej 4 nowy teatr kinematograficzny pod tyt. „Zielona Łódź”. Pięknie pomyślane dekoracje sceny i ogrodu w stylu greckim wykonali pp. Eustachy Pietkiewicz i Henryk Szczygliński. Ogólną uwagę zwracają na siebie zaraz u wstępu dwa ogromne lwy i prześliczna waza, wykonane przez p. Pietkiewicza. Ogród wieczorem wśród efektownych świateł robi bardzo miłe wrażenie. W czasie przedstawień przygrywa koncertowy kwartet czeski. Przedstawienia cieszą się powodzeniem^[524].

Aby uatrakcyjnić wieczór otwarcia, 22 czerwca jako nadprogram umieszczono lokalną aktualność *Łódzkie psy policyjne chwytają bandytę*^[525], kolejne z „własnych zdjęć” puszczanych przez Szrojta. W programie tego dnia znalazły się: „dramat w 3 częściach *Dwie śmierci* w wykonaniu artystów teatrów królewskich w Kopenhadze z Astą Nilsen [sic] w roli tytułowej, widoki natury, obrazy humorystyczne, wreszcie bardzo zajmujący tygodnik ilustrowany”. W 1913 ustawiono kinematograf w Helenowie na cyklodromie – budkę oraz duży ekran, który można było oglądać z dwóch stron. Kupno biletu do kinematografu upoważniało do bezpłatnego wejścia do parku. „Kinematograf ze względu na położenie i rozgłos świetnej orkiestry p. Furmańskiego, niewątpliwie cieszyć się będzie dużym powodzeniem”^[526]. „Wesoły” program zmieniano co tydzień.



Il. 78. Filmy lokalne jako nadprogram w The Bio Express / „Rozwój” 12.02.1910

Tuż przed wybuchem I wojny światowej w ponadpółmilionowej Łodzi (liczącej wraz

z Bałutami 630 tys. mieszkańców) działało co najmniej 14 kin, w tym dwa luksusowe kinoteatry, trzy kinematografy uznawane za pierwszorzędne oraz co najmniej dziewięć mniej prestiżowych lokali organizujących za opłatą projekcje filmowe. Niestety nie dysponujemy wiarygodnymi danymi na temat liczby kin w Warszawie. Dla porównania przypomnę, że w dwumilionowym Petersburgu było 130 kin, a w o połowę mniejszej Moskwie – 67^[527]. Przy pewnym zaokrągleniu liczb można przyjąć, że około 1912 roku w austriackim Lwowie (200 tys. mieszkańców) działało 21 kin^[528], a w niemieckim Wrocławiu (530 tys. mieszkańców) – 24^[529]. Z kolei w Paryżu (2,8 mln mieszkańców) było ich 150^[530]. Biorąc pod uwagę wielkość miasta, sieć kin w Łodzi była zatem stosunkowo niewielka, co może wiązać się z dużą liczbą robotników, którzy nie mogli w pełni uczestniczyć w praktykach konsumpcyjnych.

Integracja pionowa i pozioma

Rynek kinematograficzny Królestwa był niewielki i stanowił część rynku rosyjskiego. W małej skali zachodziły tu jednak przekształcenia handlowe właściwe dla całej branży. Warszawskie Towarzystwa Sfinks i Kantor Siła dążyły do kontrolowania wszystkich sfer kinematografii: produkcji, dystrybucji oraz kin, czyli tego, co nazywa się integracją pionową. Również w Łodzi można zaobserwować dążenia konsolidacyjne. Próby w tym kierunku podejmował Benedykt Zarzecki w okresie powstawania pierwszych iluzjonów. Zakończyły się one jego całkowitym wycofaniem z rynku. Tuż przed I wojną światową lokalna branża kinematograficzna została opanowana w dużym stopniu przez Glicensteina i Fezera. W 1911 roku wspólnicy zbudowali kinoteatr Casino. Inwestycja musiała się okazać sukcesem, skoro w lipcu 1913 roku przejęli kontrolę nad Odeonem, a na początku następnego roku nad Sfinksem (dawnym Bio-Expressem)^[531]. Przy okazji sprzedaży Odeonu w prasie pojawiła się intrygująca notatka informująca, że „przed rejentem Trojanowskim sporządzony został akt kupna teatru kinematograficznego Odeon przez warszawskie towarzystwo kinematograficzne Sfinks za 25 tysięcy rubli. Faktycznym nabywcą Odeonu przy pośrednictwie Sfinksa jest konsorcjum posiadające Teatr Casino w Łodzi”^[532]. Wskazuje to na silne, lecz trudne do uchwycenia, powiązania biznesowe z firmą Hertza (być może zmiana nazwy kina Bio-Express na Sfinks w tym roku również nie była przypadkową zbieżnością). Z pewnością – jak pozwala sądzić fotografia zamieszczona we wspomnieniach Skarbka-Malczewskiego, pokazu przedstawiciela Pathé na Warszawę Skórzyńskiego, Aleksandra Hertza i Fezera^[533] – pozostawali oni w bliskich stosunkach handlowych, być może nie tylko na polu

dystrybucji. Oprócz budowania małej sieci kin, czyli integracji poziomej, planowali również pionową. Jak podaje Hanna Krajewska, w porozumieniu z Aleksandrem Hertzem i jego rosyjskim partnerem Aleksandrem Chanzonkowem, największym rosyjskim producentem filmowym, planowali zbudować w Łodzi wielkie atelier zdjęciowe i miasteczko filmowe, co w połączeniu z kontrolą nad kinami mogło doprowadzić do powstania silnego konsorcjum kontrolującego większość części rynku^[534]. Położenie Łodzi sprzyjało tym planom. Kapitał początkowy wynosić miał 100 tysięcy rubli i w miarę potrzeby być powiększany. W lipcu 1914 roku władze w Petersburgu zatwierdziły powstanie Akcyjnego Towarzystwa Budowy Atelier. Celem spółki było rozwijanie produkcji filmowej pokrywającej zapotrzebowanie całego Cesarstwa Rosyjskiego. Budynki wytwórni, w tym atelier zdjęciowe, planowano wznieść na Polesiu Konstantynowskim. Zamierzono również budowę w samej Łodzi trzech dwupiętrowych kinematografów – „multipleksów”, każdy z dwoma amfiteatrami po 3 tysiące miejsc. Kina miały stanąć na parcelach budowlanych przy Odeonie, który chciano rozbudować do rogu Piotrkowskiej (z wejściem po olbrzymich marmurowych stopniach w miejscu narożnego domu towarowego), przy Casinie, również rozbudowanym do samej ul. Piotrkowskiej i na rogu ul. Zielonej i Piotrkowskiej^[535]. Rozważano także budowę dwóch nowych obiektów, jednego na Bałutach i drugiego w części południowej miasta przy Górnym Rynku. Małe, niespełniające standardów kina miały być stopniowo wykupione i zamknięte^[536]. Plany tej kinematograficznej ekspansji zostały jednak przekreślone przez wybuch I wojny światowej. Niemniej jest to dobra ilustracja procesu uprzemysławiania kina.

Przestrzenie konsumpcji

Ilustrowany przewodnik po Łodzi i okolicach z 1912 roku do najlepszych kinematografów zaliczył pięć lokali: Casino, Odeon, The Bio-Express, Moderne i Lunę. Jako mniej wytworne wskazał kolejne pięć: Arkadię, Illusion, Moulin Rouge, Oazę, Theatre Optique Parisien, nie wspominając w ogóle o kinach w dzielnicach robotniczych^[537]. Zestawiając ten ranking z listą wszystkich łódzkich kinematografów, widzimy wyraźnie, że większość kin znajdowała się w ścisłym centrum miasta, w tym wszystkie kina uznawane za najlepsze. Te drugorzędne znajdowały się w biedniejszych dzielnicach bliżej Starego Miasta i Bałut oraz na południu. Kina pierwszej kategorii usytuowane zaś były pomiędzy ul. Dzielną (Narutowicza) a Przejazd (Tuwima), czyli na najbardziej reprezentacyjnym, spacerowym odcinku ul. Piotrkowskiej, w okolicy drogich domów towarowych, kawiarni i restauracji. Wszystkie znajdowały się w odległości kilkunastominutowego spaceru od siebie.

Aby wczuć się w miejską przestrzeń konsumpcyjną, warto zagłębić się w wyczerpujący reportażowy opis ulicy Piotrkowskiej, który opublikował „Neue Lodzer Zeitung” z okazji świąt w grudniu 1903 roku. Artykuł ma formę relacji ze spaceru szlakiem bożonarodzeniowych wystaw rozświetlonych „światłem gazowym i elektrycznym”. Po wejściu na Piotrkowską z Nowego Rynku:

zaraz na lewo widać wielkie wystawy składu żyrdowskiego. Pokazane tam przez firmę Hielle i Dittrich lniane wyroby mogą ucieszyć serce każdej dobrej gospodyni. Idziemy dalej, na prawo i na lewo coraz ładniejsze wystawy. Towary galanteryjne, buty, sklepy żelazne. Eleganckie są okna firmy Hertzenberg i Rappaport (Piotrkowska 15) obleżone przez ciekawych od rana do wieczora. Tu czyni zakupy elegancki damski świat – i ma rację. W szerokich, ze smakiem urządzonych wystawach są najdroższe materiały, wspaniałe wieczorowe suknie koronkowe, aksamity, welwety, eleganckie jedwabne spódniczki i bluzki, firanki, obrusy, dywany smyrneńskie i niezliczone różne artykuły branży konfekcyjnej [...]. Zaraz obok [Piotrkowska 15] jest lokal firmy Emanuela Sieradzkiego [...]. Tutaj sprzedaje się najdroższe futra z dalekiej Syberii, z rosyjskich lasów, z całego świata. Rosyjskie sobole, niedźwiedzie, tchórze, wydry, szynszyle [...] corso rozszerza się, wystawy po obu stronach stają się jeszcze elegantsze i pokazują gustowne towary krajowego i zagranicznego przemysłu włókienniczego, wyroby żelazne, lampy, manufakturę i konfekcję, najmodniejsze towary galanteryjne - aż dochodzimy do sklepów kolonialnych i owocowych, na widok których idzie ślinka do ust. W sklepie delikatesowym D. Bienkego [Piotrkowska 34] sprzedają kosztowne owoce krajowe i zagraniczne: jabłka kalwile, gruszki diuszesy, winogrono, ananasy, banany, konserwy, soki, konfitury. Widząc takie nagromadzenie, człowiek zadaje sobie pytanie: „Czy tak dużo jest ludzi bogatych w Łodzi, że mogą tyle smakołyków kupować?” Chyba tak, bo właśnie ilość sklepów delikatesowych zwiększa się z roku na rok. [...]

Dochodzimy teraz do tej części ulicy Piotrkowskiej, gdzie w godzinach popołudniowych i wieczornych płynie olbrzymia fala eleganckiego świata, spieszących kupców i przemysłowców [...]. Tutaj ciągnie się jeden sklep za drugim i każdy stara się prześcignąć sąsiada w elegancji wystawy. Przy rogu Cegielnianej i Piotrkowskiej 29 rzuca się w oczy imponujący budynek Wilhelma Landaua; w tym domu czaruje nas wystawa jubilerska Kantora. Błyszczą złoto

i srebro oraz gustowne drogocenne kamienie [...]. W branży towarów galanteryjnych i w branży nowoczesnych brązów i drobiazgów miasto nasze w ostatnich latach uczyniło wielki krok naprzód. Tutaj wokół starych i dużych firm Ludwika Herniga [Piotrkowska 29, skład lamp i brązów] i Adolfa Rosenthala [Piotrkowska 39, brązy i galanteria] grupuje się znaczna ilość naszych kupców, którzy rozumieją potrzebę eleganckich przedmiotów zdobiących mieszkanie [...]. Stoimy teraz przed sklepem M. Cjubowa – Piotrkowska 33. Widać po wystawie, że jest to sklep szczególny, który przenosi nas w okolice dalekiego Wschodu. Tu leżą dzieła kaukaskiej sztuki metalowej, artystycznie obrobione kamienie, jedwabne, kolorowe szale orientalne, sztylety i sztyleciki [...]. Przed sklepem z wędlinami R. Weyraucha [Piotrkowska 41] wyczekuje znów gromada osób. Przed wystawą stoją także ludzie ubodzy, gdyż tu rozłożono tłuste specjały, z których biedacy chcieliby przygotować coś smacznego na święta Bożego Narodzenia. Widać różowe szynki, serwolatkę, salami, mortadelę i inne niezliczone gatunki wędlin i mięsa [...]. Stajemy przed znaną firmą M. Sprzączkowskiego [...]. Jej właściciel podejmuje corocznie dalekie podróże, aby na miejscu – we Francji czy na Węgrzech, nad Renem lub nad Mozelą, w Hiszpanii lub w Italii - zakupywać najlepsze gatunki win [...]. Należy także wymienić obie cukiernie A. Roszkowskiego – przy Piotrkowskiej 76 i 103, gdzie panuje wielki ruch. Obok stałych gości z eleganckiego świata, napływają z całego miasta zamówienia świąteczne [...]. Do najelegantszych sklepów można zaliczyć skład obuwia produkowanego maszynowo przez Petersburskie Towarzystwo [Piotrkowska 53 „skorochód”]. Błyszczą tam eleganckie damskie buciki, zwykłe i balowe, zimowe z futrzaną podszewką, eleganckie lakierki dla panów, wysokie buty myśliwskie [...]. W sklepie jest zapas 15 00 par butów. Obok [Piotrkowska 55] mieści się sklep Henryka Schwalbego [...]. Firma ta prowadzi wszystko, co zalicza się do nowości sezonowych z branży bielizny, przedmioty potrzebne w podróży; tutaj panują absolutnie stałe ceny.

Idziemy dalej, mnożą się sklepy z materiałami piśmiennymi, papierem, pocztówkami [...] Firma Ostrowskiego, na Piotrkowskiej 66, która prowadzi prócz materiałów piśmiennych także brązy, posiada wspaniałe albumy do poezji, do pocztówek [...]. Znów spotykamy sklep delikatesowy firmy Okojew i Czkwianow, która ma sklep główny na Piotrkowskiej 23 i filię na Piotrkowskiej 69. Wyłożono tu południowe owoce, konserwy, konfitury, soki,

różne ryby [...]. W pięknie udekorowanej wystawie sklepu tytoniowego Jakuba Pfeiffra przy Piotrkowskiej 73 widzimy olbrzymią ilość różnych gatunków drogich cygar, papierosów, tabaki [...]. Fotograf J. Tyraspolski w swej pracowni przy rogu pasażu Meyera wystawił wielkie kolorowe portrety [...]. Po prawej stronie Piotrkowskiej znajduje się skład pianin, instrumentów muzycznych i nut nadwornego dostawcy K. Schroetera^[538].

Dziennikarz nie wspomina o kinematografie, który działał już wtedy przy ul. Piotrkowskiej 17 i reklamował się w tej samej gazecie. Niemniej przestrzenie rozrywki stanowiły integralną część tego konsumpcyjnego krajobrazu miasta, poniekąd ją nawet intensyfikując. Z czasem też zaznaczały się w nim coraz silniej. Odzwierciedla to topografia, architektura, repertuar, a nawet nazewnictwo kinematografów w okresie ich „awansu społecznego”. Około 1900 roku, jak odnotowuje Cywjan, moskiewskie kina nosiły nazwy zaczerpnięte z marek poszczególnych aparatów projekcyjnych – Biograph, Vitagraph, Bioscope, Thaumograph, Pategraph czy Primavivograph. Z kolei około 1910 roku zaczęły pojawiać się nazwy ewokujące splendor, takie jak Universal, Alabaster, Lira czy Mirage. W Łodzi zaobserwować można podobną ewolucję. W kolejnych odsłonach swojego interesu Krzemińscy używali takich nazw, jak Bioskop, Bioskop Amerykański, Biograph, Elektryczny Kineskop. W pierwszej dekadzie działały również Mutograf i Amerykański Pleograf. Później powstały zaś kina o nazwach ewokujących związek z nowoczesnością, sztuką lub ogólnie wysoką jakością kulturalną kojarzoną z Francją: Casino, Odeon, The Bio-Express, Moderne, Luna, Arkadia, Illusion, Moulin Rouge, Theatre Optique Parisien, Bellevue. Elektryka, wentylacja, orkiestry, bufet, obecność kurtyny czy rzeźb i malowideł miały komunikować wysoki status kulturowy i nobilitować widzów, ale również wskazywać na znaczenie samej przestrzeni. Ważną częścią kinoteatru stało się foyer. Pojawiły się szatnie, bufety, dywany, krzesła, tropikalne rośliny czy orkiestra umilająca czas oczekującym. W Odeonie, podobnie jak w przywoływanym przez Cywjana kinie Saturn w Petersburgu, znajdował się nawet tropikalny ogród zimowy. W interpretacji badacza poczekalnia nie była elementem żadnego rzeczywistego miasta, ale sferą wyobraźni, w której następowała „teatralizacja życia na wzór kina”^[539]. Być może czarnoskóry szwajcar witający gości przy wejściu, orkiestra kameralna i snujący się po foyer bileterzy w liberiach wywoływali doświadczenie wkraczania w inną, nadrealną przestrzeń iluzji. Kina, podobnie jak pasáže, ogrody zimowe, panoramy, domy towarowe, panoptika i dworce stawały się benjaminowskimi „domami ze snów”, w których zbiorowość mogła za niewielką opłatą śnić o przynależności do klasy wyższej i uczestnictwie w powszechnej konsumpcji.

Od programów numerowych do programów szlagierowych

Mniej więcej na lata 1908-1912 przypadają gwałtowne zmiany w estetyce i długości filmów oraz układzie programów kinowych. Coraz częściej pojawiały się wieloszpulowe, spektakularne tytuły, które przyciągały widzów, ale jednocześnie stanowiły wyzwanie dla właścicieli układających seanse. Zanim ukształtował się stosunkowo zestandaryzowany format programu złożony z głośnego szlagieru, komedii oraz materiałów dokumentalnych, repertuary przeszły przez fazę eksperymentów. Ewolucja programów jest zagadnieniem bardzo istotnym. Dlatego w kolejnych akapitach staram się dokładnie przyjrzeć się tym przemianom i zrozumieć, jak przebiegały na poziomie lokalnym. W ten sposób przyczynię się do odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, że przez większość XX wieku aż do dziś w kinach dominowały seanse złożone z pojedynczego pełnometrażowego filmu fabularnego. Program szlagierowy wykształcony tuż przed pierwszą wojną światową był bowiem jego bezpośrednim poprzednikiem.

W 1907 roku wszystkie iluzjony oferowały program złożony z wielu krótkich filmów, w niektórych miejscach uzupełniany występami na żywo, tak zwanymi „numerami atrakcyjnymi”. Seans zazwyczaj składał się z trzech części (czasem czterech) odpowiadających długością jednej szpuli, czyli można zakładać, że trwał około 45 minut. Jeden z pierwszych programów Odeonu prezentowany przez tydzień, od piątku 9 października do 16 października, składał się z siedmiu filmów podzielonych na trzy części. W pierwszej znalazły się *Sport wodny w Lyonie* (z natury), *Ekonomiczna podróż* (komiczne) oraz *Nad Nilem* (z natury). Główną atrakcją programu stanowiła „fantazja w kolorach” *Faun* oraz dramat *Grzesznica*. Na zakończenie zaś serwowano humorystyczny *Mendel świeżych jajek* oraz naturę *Poszukiwacze złota w pustyniach Egiptu*^[540]. Oaza w swoim pierwszym programie od soboty 31 października do 6 listopada wyświetlała: 1) *Beatricze-Czency* – „dramat historyczny z życia włoskiej piękności XVII stulecia”, *Tulipany* (w kolorach), 2) *Widoki malowniczej Sycylii* (z natury), *Pierwszy miesiąc rekruta*” (bardzo komiczne), *Serce Cyganki* (dramat), *Dwaj koledzy z ławy szkolnej* (bardzo komiczne)^[541]. Oaza, w niecały miesiąc po otwarciu i w miesiąc po rosyjskiej premierze, od 20 listopada 1908 roku, jako gwóźdź trzyczęściowego programu głośno reklamowała *Stienkę Razina* z wytwórni Drankowa – pierwszy rosyjski film fabularny przeznaczony specjalnie dla krajowej widowni. Tytuł został wyeksponowany w ogłoszeniu (scharakteryzowano każde z sześciu ujęć), ale film trwał około 8–10 minut (224 m), więc nie zajmował nawet jednej całej szpuli. W pierwszym oddziale następowała

po nim fantazja w kolorach „album czarodziejski”. Drugi oddział składał się z „dramatu z czasów Bonapartego” *Warjat z Falicza* oraz humorystycznego filmu *Nadzwyczajna operacja*. Na trzeciej szpuli był dramat *Szczęście domu* oraz dwa obrazy „komiczne”: *Modna kradzież* i *Reklama restauracji nie mającej powodzenia*.

Bodaj pierwsza dłuższa realizacja wyświetlana w łódzkich iluzjonach to film biblijny *Życie Pana Jezusa od narodzenia do zmartwychwstania* wyświetlany przez Amerykański Bioskop w marcu 1907 roku. Był to najprawdopodobniej obraz wyprodukowany przez firmę Gaumont (*La vie du Christ*, reż. Alice Guy, 1906, 33 min) złożony z 25 *tableaux*, jeden z pierwszych filmów dłuższych niż jedna rolka.



Il. 79. Reklama filmu *Życie pana Jezusa* w kinematografie przy ul. Piotrkowskiej 35 / „Rozwój” 23.03.1907

Konstrukcja narracyjna filmu pozwalała na rozłączne projekcje kolejnych części tak, aby właściciel kina mógł elastycznie wpasowywać go w program numerowy^[542]. Amerykański Bioskop wyświetlał ten obraz, dzieląc go na dwie szpule i pokazując w osobnych programach w odstępie kilku dni. Jedno z ogłoszeń prasowych informowało, że „dalszy ciąg tego obrazu przybył i jest pokazywany od dzisiaj”^[543]. Projekcji towarzyszyły zaś „pienia religijne” z fonografu^[544]. Tak długie filmy były wówczas jednak rzadkością, chociaż prezentowano dosyć często filmy jednoszpulowe, które zajmowały cały oddział programu, tak jak w przypadku romansu historycznego w kolorach *Don Juan* w *Moderne*^[545] czy dramatu *Romans Modystki* w Theatre Optique Parisien^[546].



Il. 80. Programy numerowe / „Rozwój” 14.07.1908

Oprócz filmów biblijnych ważną rolę we wprowadzeniu dłuższych filmów jako standardu

odegrały jednoszpulowe filmy kryminalne, takie jak *Sherlock Holmes*, z życia *najśłynniejszego detektywa* wyświetlany w Odeonie^[547] czy *Pinkerton*, *najślawniejszy w całym świecie agent tajnej policji*^[548] w Bio-Express, oba umieszczone w programach w tym samym okresie w październiku 1908 roku, a także gatunek *film d'art*.



Il. 81. Reklama *film d'art* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 23.11.1910

Powstanie trzech nowych iluzjonów w sezonie zimowym 1908 roku zaostriżyło rywalizację na atrakcje programu. Pierwszy *film d'art* – *Arleżjanka* (produkcji SCAGL), pokazywano jako część trzyoddziałowego programu w listopadzie w Moderne, co najmniej przez dwa programy. 21 listopada 1908 roku w „Rozwoju” czytamy, że „na żądanie szanownej publiczności dana będzie po raz drugi sensacyjna nowość”. Z zaznaczeniem, że zdjęcia wykonano w Arles, z udziałem, jak to ujęli autorzy ogłoszenia, zdradzając swoje rosyjskie pochodzenie, „lepszych artystów dramatycznych”. W tym samym czasie w Oazie prezentowano *Stienkę Razina. Morderstwo księcia de Guise* trafiło na łódzkie ekrany miesiąc później. Film również pokazywała Oaza od niedzieli 6 grudnia 1908 roku przez tydzień. W ogłoszeniu dyrekcja teatru zapewniała, że „idąc za postępem”, prezentuje te obrazy, których zadaniem

jest odtworzenie na płótnie dzieła wszelkich ludzi i myślicieli oraz najznakomitsze sceny historyczne. W tym celu powołani zostali najślawniejsi pisarze i artyści teatrów francuskich, przy udziale których zostały odtworzone powyższe obrazy. Łatwy stąd wniosek, iż powyższa serya obrazów będzie jakby perłą wśród przemysłu kinematograficznego^[549].

W trakcie prezentacji zmieniono inne pozycje w programie i tak pod koniec wyświetlania film był zwieńczeniem (nadprogram) zestawu złożonego z dramatu *Gwardzista* i humoreski *Tajemniczy złodziej* (I oddział) oraz komedii *Epolety brygadiera*, natury *Dzieci szkolnej kolonii Paryża* i komicznego *Cudownego silemonotoskopu*. Tytuł prezentowano jako produkcja SCAGL, co było zapewne przejawem strategii Pathé, która promowała w dystrybucji swoją spółkę córkę, kosztem wytwórni Film d'Art. W kolejnych miesiącach w programach w miarę regularnie pojawiały się już filmy serii artystycznej, chociażby pierwszy francuski długometrażowy film fabularny *L'Assomir* [sic] – *tragedia*

pijaństwa, „podług znanego romansu Emila Zoli”, „w wykonaniu najlepszych artystów teatrów paryskich” trafił do Bio-Express w piątek 14 maja 1909 roku. Kinematograf poinformował przy okazji o wydłużeniu godziny otwarcia do północy^[550].

Konkurencja pomiędzy kinami połączona ze stabilniejszym dopływem nowych tytułów z biur wynajmu doprowadziła do zmian programu dwa razy na tydzień (w miejsce zmian cotygodniowych). Innowację tę wprowadził iluzjon Oaza w maju 1909 roku^[551]. Tydzień później w ślad za nim poszedł kinematograf Moderne, który ogłosił, że jako teatr zawsze

zadawał najwybredniejszą gustu Szanownej Publiczności i obecnie uważa za konieczne zmieniać program 2 razy w tygodniu, a to jedynie dlatego, ażeby najwcześniej zaznajamiać publiczność z najświeższymi działami sztuki kinematograficznej. Przy zmianie programu jeden program 3 dni a drugi 4 dni trwać będzie, a że faktycznie same nowości najpierw w Teatrze Moderne przedstawiane będą, więc szanowna publiczność zechce łaskawie tę innowację mieć w pamięci i gremialnie dążyć do teatru, w którym przedstawienia codziennie trwają do godz. 12 w nocy^[552].

W ogłoszeniu wskazano wówczas jedynie „dramat odegrany przez najwybitniejszych artystów teatrów paryskich” pt. *Cyrkowcy, czyli nieszczęśliwa dola wędrownych cyrkowych artystów*. W ślad za Oazą i Moderne poszedł Odeon, który przez chwilę wprowadził nawet zmiany trzy razy na tydzień^[553], z kolei Bio-Express dołączył do nich dopiero w listopadzie tego roku.

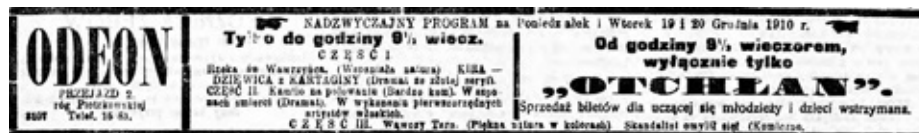
Dłuższe filmy stanowiły wyzwanie z punktu widzenia programowania seansów kinowych. Zanim zdecydowano się na ograniczenie liczby dodatków na rzecz filmu długometrażowego, powszechną praktyką było prezentowanie ich w częściach przez kolejne zmiany programu. W Łodzi tak pokazywano *Życie Mojżesza* oraz dwie wersje *Nędzników*. Wyprodukowane przez Vitagraph pierwsze amerykańskie filmy długometrażowe, czteroszpulowi *Nędznicy* (*Les Miserables*, reż. Brooke Van Dyke, ok. 1200 m) oraz *Życie Mojżesza* (*Life of Moses*, reż. Charles Kent i J. Stuart Blackton, 1909, 1453 m, 5 rolek), w USA dystrybuowany był pod koniec 1909 roku w częściach, które swoją premierę miały w kilkutygodniowych odstępach i wchodziły w skład typowego programu numerowego. Do Łodzi filmy trafiły w lutym i marcu następnego roku, wyświetlane przez Odeon. Kolejne części *Nędzników* pokazywano w krótkich odstępach: w środę 9 i w czwartek 10 lutego zaprezentowano I część, w piątek i sobotę zapewne II, w niedzielę 13, poniedziałek 14 i wtorek 15 – obie części łącznie. Potem od środy 16 do

soboty 19 lutego – część III, następnie zaś zapewne kolejną (brak ogłoszenia). „Sceny biblijne wykonane pod osobistym kierunkiem historyka Stanów Zjednoczonych, Petersa, amerykańskiego rabina”^[554], składające się na *Żywot Mojżesza*, pokazywały równolegle Odeon i Moderne od czwartku 3 marca 1910 roku jako część programu numerowego. W ogłoszeniu Moderne pisał: „Wspaniały ten obraz składa się z 5 dużych części 11 000 stóp i będzie demonstrowany częściami”^[555]. W kwietniu zastosowano zaś inną strategię: wprowadzono dwa różne programy tego samego dnia. Od soboty 23 kwietnia w godzinach 12:00–19:00 prezentowano film w całości, by później, w godzinach 20:00–24:00 zademonstrować drugi, tym razem numerowy program złożony z sześciu filmów w trzech oddziałach^[556]. W Odeonie pokazanie wszystkich pięciu części filmu trwało, prawdopodobnie z przerwami, około czterech tygodni^[557]. W kolejnych latach sporadycznie również dzielono filmy. Tak pokazano w 1912 roku SCAGL-owską wersję *Nędzników*. „Jedyny egzemplarz w Królestwie” tego „arcydzieła sztuki kinematograficznej w wykonaniu najwybitniejszych zjednoczonych artystów Francji (Film d’Art) według nieśmiertelnego utworu *Les Miserables* Wiktora Hugo”^[558] Casino prezentowało w kolejnych programach od soboty 2 listopada 1912 do piątku 15 listopada^[559]. Jeszcze w 1913 roku głośne *Klucze szczęścia* (*Kluczi szczastia*, reż. Władimir Gardin, Jakow Protazanow, 1913, 4700 m), („Monopol! Jedyny egzemplarz! Olbrzymia sensacja!”) podzielono na dwa seanse w kolejnych programach^[560].

Jednymi z najistotniejszych dla publicznej widoczności kina i – z uwagi na sukces frekwencyjny – dla jego przyszłego rozwoju były duńskie melodramaty sensacyjne, a zwłaszcza wzmiankowane już *Biała niewolnica* (*Den hvide slavehandel* I) i *Otchłań*. Bodaj żaden obraz nie był wcześniej tak szeroko komentowany przez łódzką prasę jak pierwszy z wymienionych tytułów. „Kampania promocyjna” filmu sytuowała go w kontekście ważnego społecznego problemu jako „stronicę z dziejów handlu żywym towarem”, „obraz agitacyjny” nakręcony pod patronatem Londyńskiego Towarzystwa Ochrony Kobiet. 3 października 1910 roku w przeddzień premiery kinematograf Odeon zorganizował oficjalny pokaz dla władz i prasy. W związku z tym w „Rozwoju” ukazała się pierwsza w tej gazecie tak rozbudowana wzmianka na temat kina zawierająca streszczenie całej akcji (wraz z zakończeniem). Gazeta opisywała film jako historię „młodych niedoświadczonych dziewcząt, które zwabione szumnymi ogłoszeniami, padają w sidła aferzystów, uwożących je pod pozorem otrzymania korzystnej posady do domu rozpusty”. Obraz zyskał rekomendację gazety: „wobec częstych wypadków wywożenia niedoświadczonych dziewcząt za ocean, pouczający ten obraz może być przestrożą dla robotnic fabrycznych, służących i.t.p. które najczęściej padają ofiarą niecznych handlarzy

żywym towarem”^[561]. Widzowie (wyłącznie dorośli) mogli oglądać film od wtorku 4 października jako samodzielną pozycję repertuaru (do godz. 20:00 prezentowano zwykły program składankowy^[562]), w niedzielę 9 października od 14:30, a w kolejnym tygodniu od 19:00 (do wtorku 11 października). Zainteresowanie filmem musiało być duże, skoro, co było wyjątkowym przypadkiem, dyrekcja Odeonu przeniosła projekcje do Belle Vue, gdzie pokazywano go po obniżonych cenach (kino w tym czasie zmieniał właściciela). W sobotę 15 października pojawiła się notka i ogłoszenie, że z uwagi na to, że film ten ma „duże znaczenie uświadamiające, ważne dla tak bardzo narażonej na pokusy handlarzy żywym towarem sfery robotniczej”, urzęda w sobotę i niedzielę pokazy w kinematografie Belle Vue. Następnie kino, już pod nazwą Moulin Rouge, prezentowało film od 2 do 7 listopada. *Biała niewolnica* zapoczątkowała całą serię realizacji poruszających problem handlu żywym towarem^[563].

Pierwszym w Łodzi pojedynczym tytułem filmowym, który odniósł spektakularny sukces frekwencyjny, była *Otchłań. Dzieje upadku kobiety* Nordisku z Astą Nielsen. Rozpowszechniany w systemie monopolowym film znajdował się w programie Odeonu przez trzy zmiany programu (dwa tygodnie) od 7 do 20 grudnia 1910 roku. Tak długi i kontrowersyjny film sprawiał problem przy układaniu repertuaru. Ostatecznie zdecydowano się na rozwiązanie w postaci dwóch różnych programów w ciągu dnia. W godzinach popołudniowych prezentowano tradycyjny program numerowy, a wieczorem na pokazach tylko dla dorosłych wyświetlano w dwugodzinnych odstępach *Otchłań* (ostatni seans o 22:30). Zainteresowanie musiało być ogromne, skoro wprowadzono przedsprzedaż biletów na oznaczone dni i godziny. W tym czasie odbyło się co najmniej 48 pokazów filmu, a więc taniec gaucho w wykonaniu Asty Nielsen mogło obejrzeć nawet 17 tysięcy łodzian (sala miała 350 krzeseł). „Na ogólne żądanie” publiczności *Otchłań* wróciła do Odeonu na dziesięć dni w lutym 1911 roku. Od 14 do 25 lutego o 22:30 dziennie odbywało się jedno przedstawienie z towarzyszeniem trio koncertowego.



Il. 82. Reklama filmu *Otchłań* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 19.12.1910

Otchłań nie tylko zapoczątkowała gwiazdorską karierę Asty Nielsen (w Łodzi prezentowano co najmniej 18 filmów z jej udziałem), ale również popularność sensacyjnych melodramatów. Z perspektywy rozwoju kina jako instytucji rozrywkowej najważniejsze jest wszelako to, że duńska produkcja przyczyniła się do konstruowania programów, w których dominował długometrażowy film fabularny. Ich dokładna analiza

pokazuje jednak, że ewolucja ta zachodziła stopniowo, zależnie od dostępności tytułów, i *Otchłań* nie przyniosła tak zasadniczej zmiany w programowaniu, jaką przypisują jej niektórzy badacze^[564]. Niemniej to od tego czasu kina dążyły do tego, by w każdym programie znajdował się jakiś atrakcyjny element: czasami był to dramat artystyczny, czasami sensacyjny melodramat, ale równie często sensacyjna aktualność lub dodatkowe numery atrakcyjne (dopóki nie zostały prawnie ograniczone)^[565]. Najbardziej typowy format programu składał się zaś z głównego tytułu, komedii oraz materiału dokumentalnego, zestawianych ze sobą w różnych proporcjach i kombinacjach. Oto kilka przykładowych programów z 1912 roku ułożonych zgodnie z nowym formatem:



Il. 83. Program kinematografu Casino / „Rozwój” 29.02.1912



Il. 84. Program kinematografu Casino / „Rozwój” 20.08.1912

„ODEON”

Czwartek i Piątek dnia 29 i 30 Sierpnia

NA OTWARCIE SEZONU

Kopalnie złota i drogich kamieni (z natury).

Kubuś został komornikiem (komiczne).

CZŁOWIEK - SZATAN

dramat w 2-ach aktach.

LEKARZ Z MUSU — komedia podług Mollera.

Tajemniczy hotel — dramat.

Wycieczka do Grande - Chartreuse — natura.

Il. 85. Program kinematografu Odeon / „Rozwój” 29.08.1912.

Jakie filmy cieszyły się największym zainteresowaniem łodzian, stanowiąc gwóźdź nowych kinowych programów? W Łodzi wyświetlano kolejne obrazy z Sherlockiem Holmesem, Nickiem Carterem, a od 1911 roku z Natem Pinkertonem, Zigomarem, Fantômasem i Arsènem Lupinem. Łódzka prasa z pewnym zrozumieniem pisała o fali popularności takich filmów: „Żyjemy dziś w okresie bandytyzmu w najprzeróżniejszej formie, nic więc dziwnego, że tematy te cieszą się powodzeniem”^[566]. Historie o policjantach o podwójnej osobowości, którzy nocą zmieniają się w przestępców, odpowiadały niepewnej atmosferze czasów i klimatowi wielkich miast. Jednym z pierwszych filmów „komicznych” z Maxem Linderem pokazywanych w Łodzi był *Maks Linder kocha wcześniej* 29 lutego 1912 w Casino, a od połowy 1912 roku Linder już regularnie gościł w programach. W Łodzi pokazywano między innymi *Noc poślubną Maksa*, *Maks w boksie z miliarderką*, *Maks poluje na niedźwiedzie* czy *Maks usuwa odciski*. Apogeum popularności Lindera przypadło na początek 1914 roku, kiedy aktor dał gościnny występ w Warszawie w ramach swojego rosyjskiego tournée. „Gazeta Łódzka” pisała: „Maks I, król Kintopu, osobiście raczył być w Warszawie i własnoręcznie raczył fatygować się na estradzie Filharmonji. Fil-har-monji!” „On, którego imię popularniejsze jest od imion królów, od imion wieszczów. Nie Juljusz, nie Adam, nie Zygmunt – Maksio est Nomen magnum!”^[567] Dziennikarz odniósł się również do zawiedzionych oczekiwań łodzian na wizytę gwiazdy w ich mieście, co dało mu pretekst do opisywania

provincjonalności Łodzi – przekonywał, że Linder nie może odwiedzić miasta, w którym nie ma kanalizacji. Łodzianie musieli zadowolić się oglądaniem wizyty na ekranie. *Przyjazd Maksa Lindera do Moskwy, Podróż Maksa Lindera do Warszawy, Oświadczyiny Maksa Lindera po angielsku* pokazywano wkrótce potem w Casinie^[568].

Seans kinowy zamykany był najczęściej przez film niefikcyjny zwany potocznie „naturą”, czasami z adnotacją „pouczające” lub „sensacyjne”. Oprócz dramatycznych historii i nawiązań do popularnych powieści widzów przyciągały również „wydarzenia aktualne ostatniej doby”. Jednym z wydarzeń, które zelektryzowało opinię publiczną na całym świecie, było *Trzęsienie Ziemi w Messynie*, które pokazywano w Łodzi w 1909 roku. Pisano wówczas w ogłoszeniu: „Specjalnie wysłany przez nas człowiek przywiózł nam cały szereg zadziwiających i nigdzie nie widzianych obrazów, które wszystkie w zachwyty wprowadzą, między innymi znajdują się także dwie najnowsze serye [...] zdjęte z natury podczas których dwóch fotografów poniosło śmierć na miejscu”^[569]. Stopniowo pojedyncze aktualności filmowe dołączane do filmów fabularnych zaczęto łączyć w zestawy. Format kroniki filmowej zawierającej wybór krótkich materiałów dodawanych do programu rozrywkowego został zapoczątkowany przez braci Pathé w 1908 roku w *Pathé Fait-Divers*, później *Pathé Journal*. Wkrótce w ślady Pathé poszła wytwórnia Gaumont (*Gaumont Actualites*) i Eclair (*Eclair-Journal*). Kroniki były zestawem różnorodnych filmów o tematyce lokalnej, zazwyczaj jednorolkowych o długości około minuty, wyświetlanych w regularnych odstępach. Zawierały zazwyczaj informacje znane już widzom z prasy (w epoce kroniki często nazywano animowanymi gazetami), takie jak uroczystości publiczne, parady wojskowe, wodowania statków, wizyty monarchów, trawelogi czy filmy sportowe, które stały się znakiem rozpoznawczym kronik. Dużo rzadziej zawierały informacje sensacyjne, jak w przypadku newsa o oblężeniu Londynu przez gang anarchistów (1911), schwytania gangu Bonnota w Paryżu (1912) czy śmierci sufrażystki Emily Davison pod kopytami konia podczas Derby w Epsom w 1913 roku. Komentarz w postaci początkowych plansz z napisami był bardzo ograniczony i czysto informacyjny^[570]. Szczególnie atrakcyjny charakter miały aktualności lokalne. W Łodzi pierwsze filmy nakręcili w 1907 roku wspólnicy Teodor Jounod i Eduard Julius Vorthheil, właściciele Teatru Urania. 16 października 1907 roku w Bioscopie wyświetlone zostały lokalne aktualności: *Wyścigi konne w Ksawerowie pod Łodzią 2 VII 1907*, *Wyścigi cyklistów Union w Helenowie*, *Zabawa w Helenowie w dniu 1 X 1907* oraz *Pogrzeb Mieczysława Silbersteina*. Są to pierwsze znane filmy nakręcone w Łodzi, niestety – nie zachowały się. Autorem zdjęć był najprawdopodobniej Vorthheil, który przez letnie miesiące rejestrował ważne wydarzenia łódzkich elit: zabawę ogrodową, wyścigi rowerowe

i wyścigi konne oraz głośny pogrzeb Silbersteina, łódzkiego fabrykanta zamordowanego przez robotników rozwścieczonych przez odrzucenie ich żądań strajkowych. Operowanie kamerą opanowali również Julian Szrojt i Julian Różański, właściciele odpowiednio kina The Bio-Express oraz Moderne^[571]. W kolejnych latach, zwłaszcza w 1912 roku, kina regularnie zamawiały materiały filmowe, których tematy były ściśle związane z życiem w Łodzi. Dawały one okazję, aby widzowie zobaczyli na ekranie znane sobie miejsca i wydarzenia, a być może nawet siebie.

Il. 86. Kadry z aktualności z otwarcia Wystawy Rzemieślniczo-Przemysłowej w Łodzi w 1912 roku / Ze zbiorów prywatnych





Il. 87. Kadry z aktualności ze święta pracy na Wystawie Rzemieślniczo-Przemysłowej w Łodzi w 1912 roku / Ze zbiorów prywatnych.







Premiery głośnych szlagierów

Od 1913 roku w ogłoszeniach o programach zaczęły dominować monumentalne szlagiery. Sezon 1912/1913 i 1913/1914, kiedy system monopolowych premier głośnych tytułów był już w pełni rozwinięty, to okres olbrzymiej konkurencji między kinami. Przy każdej zmianie programu zamawiane były wielkoformatowe i bogate graficznie ogłoszenia kuszące sensacyjnym repertuarem. Reklamując film, podkreślano kilka elementów związanych z rozmiarem i rozmachem produkcji. Przy dramatach podawano liczbę aktów i długość filmu, a także informację o wyłącznej licencji na Łódź. Starano się uwypuklić

spektakularne elementy, takie jak katastrofy, pożary czy pościgi: „W dramacie tym monopolowym widzimy straszną katastrofę morską, zatonięcie wielkiego okrętu pasażerskiego”, „Dotychczas niebywały efektowny pożar okrętu osobowego na pełnym morzu”, „Wyścigi pociągu Express i powietrznego okrętu”, „Porywające sceny. Lwy! Walki gladiatorów! Wybuch wulkanu, pożar i zagłada Pompei”.

TEATR LUNA TEATR OSTATNIE DNI

== POMPEI ==

Od dzisiejszego dnia demonstrowana będzie olbrzymia tragedia w 7-miu częściach (2500 metrów) podług wszechświatowo znanego arcydzieła EDWARDA BULWEIRA.



Wykonanie znanej firmy „AMBROZIO” w Torino. Arcydzieło to nie daje się porównać z żadnym dotychczas demonstrowanym obrazem w kinematografie. **Przeszło 30,000 osób biorących udział. Obraz ilustruje walkę gladiatorów i wielkie zgrozę przejmujące lwy.**

SCENY:

Sczęśliwe dnie Pompei. Glaukus i Jona idylla. W ofierze Wenerze. Arbas kapłanem pogańskim. Tęsknota za ukochaną. Wiedźma. Glaukus i Nydja. Ślepa miłość. Zadrość. Podstęp Arbasa. W podziemiu czarownicy. Aposid zbawicielem. Wezwuświe przebudza się ze sna. W podziemiu wiedźmy. Arbas i wiedźma. Djabelny pomysł. Tajemniczy trunek. Glaukus dostał obłędu. Śmierć Aposida. Kto jest mordercą. Glaukus ofiarą. Na arenie. Walka gladiatorów. Lwy na wolności. Coś. Glaukus i lew. Śmierć Arbasa. Wezwuświe sieje wokoło śmierć i zagładę. Ulewny deszcz miesza się z rozpaloną lawą. Koniec Pompei. Glaukus i Jona ocaleni. Sczęście znów wraca. Śmierć Nydji.

Początek przedstawień o godz. 4, 6, 8 i 10 wieczorem.
Ceny miejsc od 50 kop.

Pierwsze przedstawienie po cenach zwyczajnych.
Passe-partout i bilety ulgowa nieważne. 2747

Symfoniczna orkiestra, składająca się z 10-ciu osób.

Il. 88. Reklama filmu *Ostatnie dni Pompei* w kinematografie Luna / „Rozwój” 02.09.1912.

Równie ważnym elementem były nazwiska gwiazd (Asta Nielsen, Max Linder, Lyda Borelli, Henny Porten), często pisane większym drukiem niż tytuł filmu. Jeśli aktorzy nie byli znani, podawano ich pochodzenie (artyści scen francuskich, włoskich), nazwę wytwórni bądź serię (*Fantômas*). Kolejnym elementem komunikowanym potencjalnym widzom była oprawa muzyczna. Chwalono się „najlepszą orkiestrą w mieście”, „powiększoną orkiestrą symfoniczną” tudzież „najlepiej zgranym sextetem muzycznym”. Na największe „szlagiery” obowiązywały specjalne ceny biletów (nie akceptowano karnetów – „*passe partout* nieważne”). Reklamy znajdowały się również w przestrzeni miejskiej na afiszach, kamienicach, tramwajach i specjalnych drewnianych stelażach. Spotykało się to z negatywną reakcją ówczesnych krytyków kultury:

Mówiąc o kinematografach, ich „tasiemcowych” obrazach długości 4 tys. a nawet 5 tys. metrów, co również służy za reklamę, trudno pominąć mi obrazy reklamowe, jakie kina nasze nie wyłączając mniejszych umieszczają na swoich budynkach. Naprawdę aż się zimno robi patrząc na te artystyczne bohomy. Gdy idziesz zamyślony i nagle podniesiesz oczy, to z przerażenia na widok tych sensacji włosy na głowie mogą stanąć dęba a oczy wyłażą na wierzch... Tu śmierć z kosą i dziesiątki szkieletów. Tam pociąg wykolejony. A wszystko to

zrobione z tak małym poczuciem smaku i estetyki, nie mówiąc o braku jakiegokolwiek artyzmu, że podziwiać można ciemnotę umysłową zarządów teatrów zwanych szumnie dyrekcjami, które za podobne obrazy płacą^[572].

Produkowano również ulotki-programy po polsku i rosyjsku, które zawierały streszczenia najważniejszych scen w filmie, nazwiska gwiazd, długość filmów, godziny seansów i hasła promocyjne. Stosowano bardzo zróżnicowaną politykę cenową.

Cena zależna była przede wszystkim od kategorii miejsca, później zaś od rangi szlagieru. W ten sposób zaznaczała się bardzo wyraźnie społeczna segregacja przestrzeni kinowej. Najtańsze miejsca znajdowały się w pobliżu ekranu, a cena wzrastała wraz z oddaleniem. W początkowym okresie istnienia iluzjonów najtańszy bilet w kinach drugiej kategorii kosztował 20 kopiejek, tyle co bilet wstępu do panoptikum. W Theatre Optique Parisien było to już 20, 30 i 45 kopiejek, a w Illusionie 20 i 30^[573]. W 1908 roku ceny na składankowy program do Oazy kształtowały się następująco: balkon – 50 kopiejek, I miejsce – 40, II miejsce – 30, III miejsce – 20, dzieci i młodzież – 12^[574]. W 1910 roku, aby wejść na przedstawienie wigilijne w Moulin Rouge, należało zapłacić 20 kopiejek za I miejsca, 15 za II, dzieci płaciły tylko 10. Po 1911 roku w luksusowych kinoteatrach ceny wzrosły i uzależnione były od statusu projekcji. W 1912 roku podwyższone ceny miejsc na długą, bo siedmiusetmetrową *Walkę byków w Hiszpanii* w Casinie: 45 kopiejek za III miejsce, II miejsce 60, 75 za I miejsce, i 90 za łożę, amfiteatr kosztował zaś 60, a balkon 40 kopiejek^[575]. Najdroższe były zatem ekskluzywne łoża, przeznaczone dla tych, którzy potrzebowali siedzeń wygodniejszych niż drewniane krzesła albo nie chcieli mieszać się z tłumem^[576]. Później na premiery szlagierów obowiązywały ceny specjalne (nie akceptowano też karnetów zwanych *passe-partout*). Na premierę *Walki o byt* w Casinie w zestawie z trzema filmami z Maxem Linderem oraz filmem o tangu w styczniu 1914 bilety kosztowały 40, 50, 60, 75 kopiejek i rubla^[577]. Na *Cleopatrze* w Casinie i Odeonie z symfoniczną czternastoosobową orkiestrą ceny zaczynały się od 50 kopiejek, oprócz pierwszego przedstawienia danego dnia, na które obowiązywały zwyczajne stawki. Po kilku dniach ustalono zaś przedział: 40, 50, 60, 75 kopiejek i rubel za łożę. O cenach „popularnych” w ogłoszeniach zachowało się niewiele informacji, ale w 1912 i 1913 roku Oaza jako ceny zwyczajne podawała przedział: 17-50 kopiejek (uczniowie – 15)^[578], w grudniu: przedział od 22 do 75 kopiejek^[579]. W 1914 roku Sfinks kusił niskimi cenami: 15, 20, 30 kopiejek, 40 za łożę. Podobnie Mirage: od 40 kopiejek do 1 rubla z prawem korzystania z fotoplastykonu. Sam fotoplastykon 20 i 10 kopiejek^[580]. Aby uniknąć posądzeń o demoralizację, kina organizowały specjalne seanse dla dzieci i młodzieży

z bardzo niskimi cenami wstępu (bilety kosztowały tylko 5 i 10 kopiejek^[581]).

Podsumowując politykę cenową kin, można stwierdzić, że w okresie pierwszych iluzjonów koszty biletów kształtowały się podobnie jak w panoramach czy panoptikach, by szybko dorównać tym z lepszych warietę; nigdy nie osiągnęły jednak poziomu najdroższych miejsc teatralnych^[582]. A zatem ktoś, kto chciał cieszyć się premierą kinową z łoży, mógł kupić sobie ten przywilej za ponad trzykrotnie niższą kwotę niż w teatrze. W połączeniu z całym wachlarzem tańszych miejsc pokazuje to, że właściciele kin starali się dotrzeć do możliwie najszerszej publiczności, obok „ekskluzywnych” i „przyzwoitych miejsc” oferując również wstęp za minimalną stawkę, a także różnicując ceny zależnie od atrakcyjności i nowości programu.

Które szlagiery były najdroższe i najgłośniejsze? Od wtorku 11 marca do piątku 14 marca 1913 roku (a potem jeszcze do niedzieli 16 marca) Casino, zwane teatrem premier kinematograficznych, prezentowało „największy detektyw-szlager od czasu istnienia kinematografu”^[583]: „monopolfilm” *Szajka Tygrys (Tigris)*, reż. Vincenzo Denizot, 1400 m). W repertuarze Casina znalazł się też „tryumf sezonu” *Dziecko Paryża (L'enfant de Paris)*, reż. Léonce Perret, 1913, 124 min), „najwspanialszy i najdłuższy w obecnym czasie kino-dramat” („znakomita reżyserya! Wspaniała gra i wystawa. Najdoskonalsze zdjęcia fotograficzne”) trwający 2,5 godziny^[584]. W maju 1913 roku również w Casinie można było oglądać „niebywały obraz detektywów tej samej formy co *Banda Tygrys* i *Dziecko Paryża*” – *Fantômasa*.

CASINO Od dziś do piątku 16-go maja włącznie! **CASINO**

DZIECKO PARYŻA

Tryumf sezonu! Najwspanialszy i najdłuższy w obecnym czasie kino-dramat w 8-miu aktach w wykonaniu pierwszorzędných artystów paryskich. **Tryumf sezonu!**

Arcydzieło sztuki kinematograficznej

Akt I *Dom cierpień*. Akt II *Ocień śmierci*. Akt III *Nieszczęśliwe dziecko*. Akt IV *Druga strona sławy*. Akt V *W siedzibie apaszów*. Akt VI *Garbus*. Akt VII *Podróż do Włoch*. Akt VIII *Ze szpon apaszów*.

W pierwszych 4-ch aktach rzecz dzieje się w Paryżu i Maroko, w następnych 4-ch w Paryżu i Nicei.

Znakomita reżyserya! Wspaniała gra i wystawa. Najdoskonalsze zdjęcia fotograficzne.

Demonstracja obrazu trwa 2 i pół godziny.

Początek przedstawień: pół do 5-cj, pół do 8-cj i 10-cj godzinie wieczorem. Ceny miejsc od 40 kop.
Pierwsze przedstawienie po cenach zwyczajnych. •• Pierwsze przedstawienie po cenach zwyczajnych.

Orkiestra koncertowa „Sextet”. **Passé-Partout nieważne.** Orkiestra koncertowa „Sextet”.

Il. 89. Reklama filmu *Dziecko Paryża* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 13.05.1913

Casino i Odeon, od kiedy zaczęły należeć do tych samych właścicieli, prowadziły wspólną politykę programową. Kinematografy czasami jednocześnie demonstrowały ten sam tytuł,

a innym razem przygotowywały ofertę dla publiczności o różnych zainteresowaniach. I tak przykładowo w tym samym czasie w czerwcu w Odeonie pokazywano przez siedem dni „niebywały monopolowy dramat detektywów” przy cenach popularnych *Księżę żebrak*, a w Casinie pierwszy niemiecki *Autorenfilm*, prezentowany jako monopolowy dramat z „największym artystą Niemiec” Albertem Bassermannem *Tamten* po podwyższonych cenach, trwający ponad 2 godziny^[585]. W październiku 1913 roku „monopolowy szlagier” *Germinal* wyświetlano zaś jednocześnie w Casinie i Odeonie. Podobnie było w przypadku monopolowego filmu *Cleopatra Królowa Nilu* (*Marcantonio e Cleopatra*, reż. Enrico Guazzoni, 1913, 2000 m, 7 rolek)^[586].

TYLKO JESZCZE NIEODWOŁALNIE DWA DNI!



Wszechświatowy cud kinematograficzny
Najpóźniejsze dzieło historyczne w 7 wielkich aktach.
 Przedstawienie trwa przeszło 2 godziny.

Cleopatra (KRÓLOWA NILU)

CASINO Przewyższa „Quo vadis”. Przedstawia przedcenne widowisko. Bajeczna wystawa. Imponujące pochodny legionów rzymskich. Żywe ilustracje okresu historyi świata. Dzieła porównujące. Najpiękniejsze, co kinematograf stworzył i stworzyć może. W Londynie, Paryżu i Berlinie demonstrowano przeszło 500 raz.

ODEON

Powiększona orkiestra symfoniczna. — Początek przedstawień codziennie o 3, 5, 7, 9 i 11. — **Ceny: 40, 50, 60, 75 i łoża rb. I.** — Pierwsze dwa przedstawienia po cenach zwyczajnych. — *Passé-partout nieważne.*

Il. 90. *Cleopatra* w Odeonie i Casinie – ogłoszenie w języku polskim / „Rozwój” 31.01.1914



Il. 91. *Cleopatra* w Odeonie i Casinie – ogłoszenie w języku jidysz / „Lodzer Tageblatt” 1914, nr 15

6 stycznia 1914 roku informowano na dużym ogłoszeniu, że *Cleopatra* „od jutra demonstrowana będzie w teatrach”. Dzień później zaś pojawiło się ogłoszenie o równoczesnej premierze w obu kinach Fezera i Glicensteina: Casinie i Odeonie:

Wszechświatowy cud kinematograficzny: *Cleopatra Królowa Nilu* Najpotężniejsze dzieło historyczne w 7-miu aktach. Przedstawienie trwa przeszło dwie godziny. [...] Najpiękniejsze co kinematograf stworzył i odtworzyć może. W Londynie, Berlinie i Paryżu demonstrowany ponad 300 razy. Powiększona orkiestra symfoniczna. Początek przedstawień codziennie o 3, 5, 7, 9 i 11 godz. Cena od 50 kop. Pierwsze dwa przedstawienia po cenach zwyczajnych. *Passe partout* nieważne.



Il. 92. *Cleopatra* w Odeonie i Casinie – ogłoszenie w języku niemieckim / „Neue Lodzer Zeitung” 27.01.1914

Specyfiką rynku rosyjskiego było, jak sądzono, upodobanie do nieszczęśliwych zakończeń. Rosja była na tyle istotnym odbiorcą dla takich firm jak Nordisk, że produkowano specjalnie ich alternatywne wersje, aby zadowolić lokalną publiczność. Jednym z przykładów takiej praktyki jest *Autorenfilm* tej wytwórni, wysokobudżetowy obraz

Atlantis z 1913 roku, oparty na powieści Gerharta Hauptmana. Film trafił na swój czas. W niecały rok po zatonięciu Titanica zainteresowanie katastrofami morskimi nadal było duże. Twórców oskarżano o żerowanie na tragedii, ale co ciekawe, powieść została opublikowana na miesiąc przed feralnym wydarzeniem. Monopol na Łódź zdobyło kino Luna; tam też we wtorek 12 stycznia 1914 roku odbyła się premiera przy podwyższonych cenach biletów i zwiększonej orkiestrze. Film prezentowano przez dwie zmiany programu do poniedziałku 19 stycznia. Dramat reklamowano jako „najbardziej sensacyjny obraz wszechczasów. Maximum ludzkiej inteligencji”^[587]. Zwracano uwagę na długość filmu (3500 m) i rozmach produkcji: „Odtworzenie obrazu kosztowało ponad pół miliona rubli. Specjalnie dla zdjęć potrzebowano: 1 wielki oceanowy okręt, 3 parowe statki, 2 ratunkowe łodzie, 3 motorowe łodzie i 1 zepsuty statek. Przeszło 1000 osób biorących udział!”. Podkreślano obecność gwiazd: „w rolach głównych najlepsze siły królewskiego teatru w Kopenhadze, pani Ida Orłowa z wiedeńskiego cesarskiego teatru i znany artysta bez rąk C.H. Untan”. Film został nakręcony z dwoma zakończeniami: *happy endem* zgodnym z literackim pierwowzorem oraz z zakończeniem nieszczęśliwym. Jak dowiadujemy się z komentarza Dansk Filminstitut umieszczonego w cyfrowym wydaniu filmu, Hauptman nie zgadzał się na zmianę finału, więc alternatywna końcówka miała być pokazywana jedynie na Syberii, z nadzieją, że informacja ta nie dotrze do pisarza. Ogłoszenie z lokalnej prasy zawierające opis wszystkich „obrazów” pozwala sądzić, że zakaz nie był respektowany również w innych regionach^[588]:

1. Symptomy psychicznego rozstroju żony Fryderyka stają się coraz widoczniejsze
2. Piękna tancerka Mari w swym oryginalnym tańcu „Ofiara pająka”
3. Spotkanie Fryderyka z Marią na okręcie „Roland” podążającym do Ameryki
4. Zachód słońca na Oceanie Atlantyckim. Sygnały podczas mgły. Uspokójcie się. Niema niebezpieczeństwa!
5. Giniemy, ratujcie się! Straszna panika na pokładzie. Okręt tonie, ludzie zmieniają się w stado krwiożerczych dzikich zwierząt, w walce o życie, gdyż każdy chce żyć!
6. Straszna noc minęła, nastał piękny poranek, wielką mogiłę setek ofiar pokrywają spienione jeszcze fale morskie *Życie nasze cierpieniem Radość i szczęście w nim cieniem Jak sen bezpowrotnie przemija Gdy godzina śmierci*

7. Fryderyk czuje zbliżające się suchoty

8. Zbyt późno

Można zaryzykować twierdzenie, że z uwagi na polski rodowód literackiego pierwowzoru, najważniejszym filmem dla rodzimej kultury filmowej przed I wojną światową był *Quo Vadis*. W Łodzi zrobiło się o nim głośno, jeszcze zanim obraz wszedł do kin:

Zwolennicy kinematografu tryumfują, gdyż nawet wrogowie muszą przyznać po wystawieniu *Quo Vadis*, że teatry kinematograficzne mają swoją rację bytu, popularyzując wiekopomne dzieła nie nadające się lub niemożliwe do wystawienia na scenach [...] dlaczego nasze kina [...] nie pomyślały o sprowadzeniu tej filmu do Łodzi i Warszawy?^[589]



Il. 93. Reklama filmu *Quo Vadis* w kinematografie Casino / „Rozwój” 15.04.1913

Wkrótce taśma została prowadzona do Królestwa przez Aleksandra Hertza ze Sfinksa. Skarbek-Malczewski tak wspominał okoliczności wyświetlania filmu:

Aleksander Hertz był bardzo ruchliwy, często wyjeżdżał za granicę i przywoził „szlagiery”. Razu pewnego przywiózł obraz *Quo Vadis* – i to był superszlagier. Premiera odbyła się z wielką pompą, zaproszono przedstawicieli władz, prasy, salę wypełniła elita towarzyska Warszawy. Na dalsze seanse przybywało tylu widzów, że tłumy odchodziły nieraz od kasy nie mogąc dostać biletu. [...] „Sfinks” z Hertzem triumfował, ale niedługo bo oto okazuje się, że jego

konkurent [Mordka Towbin – ŁB] również dostał film *Quo Vadis* i zaczął demonstrować go w Łodzi. Ponieważ Hertz kupił film z wyłącznym prawem na Polskę, pojechał do Łodzi z wielką awanturą, chciał skonfiskować film przez policję i sądy, ale mu się nie udało. Zajadły przedsiębiorca nie zrezygnował. Zakradł się do kabiny i oblał film klejem. Towbin musiał zrezygnować z wyświetlania *Quo Vadis* w Łodzi^[590].

Rzeczywiście film reklamowany jako monopolowy demonstrowały różne kina, nie sposób jednak stwierdzić, czy któreś z nich przerwało projekcję w opisany sposób. Spodziewając się dużej frekwencji, zorganizowano przedsprzedaż biletów i zaplanowano dużą liczbę seansów. *Quo Vadis* pokazywano w Odeonie od soboty 12 kwietnia do czwartku 1 maja jako „jeden egzemplarz w Królestwie”, jednak tego samego dnia projekcję rozpoczęto w Casinie (które dopiero w lipcu przeszło pod kontrolę tej samej spółki), a dzień później, w niedzielę, tytuł pojawił się w Lunie. Casino i Luna zgodnie z zapowiedzią w ogłoszeniu, zakończyły projekcję w piątek 18 kwietnia, podczas gdy Odeon prezentował go po zwyczajnych cenach jeszcze do piątku 2 maja. W świetle tych źródeł trudno potwierdzić opowieść Skarbka-Malczewskiego. Warto jednak zwrócić uwagę, że Luna dzień po zakończeniu prezentacji *Quo Vadis* zapraszała w programie na... *Quo Vadis*. Była to jednak inna, krótsza adaptacja powieści, w programie, w którym gwoździem był *Upadek Adryanopola*, a dodatkowo pokazywano również dramat *Niewolnica fal* oraz komedię *Nie udało się*^[591].

Łącznie odbyło się około stu seansów filmu; „Rozwój” pisał, że „po 200 osób odchodzi od kasy”^[592], a w samym „Odeonie” mogło go obejrzeć nawet 29 tysięcy widzów. Ceny zostały podwyższone, a kina zadbały o właściwą oprawę muzyczną: w Odeonie akompaniowała dwunastoosobowa orkiestra, w Casinie zaangażowano chór, podobnie było na seansach w Lunie, gdzie, jak pisała prasa, chór w „katakumbach wykonywa pienia religijne”^[593]. Dziennikarze chwalili:

Piękne plenery, trójwymiarowe dekoracje, masy statystów, szalejące i falujące tłumy, orgia Nerona, wzruszające sceny chrztu Winicjusza, grozą przejmujące sceny na arenie, straszny pożar Rzymu, bogactwo zarówno treści jak i scenografia przyciągały do kina spragnionych emocji i wrażeń przez blisko miesiąc^[594].

„Po dantejskim *Piekle* jest to największa i najpiękniejsza rzecz, jaka ukazała się w reprodukcji kinematograficznej”, pisał „Rozwój”. Pismo to wykorzystało też popularność

filmu w manifestacji siły kultury polskiej. W recenzji podkreślono, że film powstał na podstawie powieści polskiego pisarza, jednej z najchętniej czytanych książek na świecie, opracowanej dla Włochów przez niejakiego profesora Ordyńskiego. „Teraz patrząc na tę reprodukcję, podziwiamy olbrzymią fantazyę i twórczość polskiego pisarza”. Zwrócono również uwagę, że na projekcjach przeważa niemiecka publiczność, która, nie „znając dzieła mistrza, dziś dobija się o tę powieść”, a księgarze zamówili nowe dostawy wydania w oryginale^[595]. Z kolei „Neue Lodzer Zeitung” odniósł się do filmu dużo chłodniej, określając ten dwugodzinny program jako nudny. Mimochodem ujawniło to zatem kulturowo-etniczny antagonizm wśród lokalnych elit. O tym, jak ważna była to premiera dla polskiej gazety, zazwyczaj niechętnie piszącej o filmach, może świadczyć również fakt, że parę tygodni po premierze na jej łamach ukazał się jeszcze obszerny artykuł *Jak wykonano filmę „Quo Vadis”* poświęcony kulisom produkcyjnym powstawania ekranizacji^[596]. Specyficzna lokalna recepcja tego filmu jest o tyle interesująca, że był to globalny przebój przeznaczony na bardzo różne rynki i dla możliwie szerokiej publiczności.

Na koniec warto również odnotować wykształcenie się kinematografów, które możemy nazwać „drugoobiegowymi”. Prezentowały one głośne szlagiery w przystępniejszych cenach, ale w jakiś czas po tym, jak zeszły one z ekranów „0”. W takich projekcjach po remoncie w sierpniu 1913 roku wyspecjalizowała się Oaza. Od 26 sierpnia do 5 września, czyli w pięć miesięcy po premierze *Quo Vadis*, wyświetlano tam po cenach zwyczajnych to „arcydzieło sztuki kinematograficznej”, przekonując, że „nikt nie winien się zrzec sposobności zapoznania się z wybitnym arcydziełem Henryka Sienkiewicza”^[597]. Podobnie było w przypadku innych filmów. W styczniu 1914 roku w repertuarze znalazły się *Ostatnie dni Pompei* (pięć miesięcy po premierze), *Tajemnice Adrianopola*, a w marcu *Atlantyk* i *Klucze szczęścia*.

КИНО-ЭНТОГРАФИЯ
ШАЛЮНОВСКИЙ
Театръ
Цетельна 15

„QAZA” Teatr

уголь Глувной и Петроковской. ❁ róg Głównej i Piotrkowskiej.

СЕГОДНЯ — СЕГОДНЯ

!!! ВЕЛИЧАЙШАЯ СЕНСАЦИЯ!!!

Шедевръ кинематографического искусства.

„Камо грядеши”?

По знаменитой повѣсти

„Q U O V A D I S”?

Генриха Сенкевича

въ 6-ти дѣйствіяхъ.

Въ инсценизовкѣ проф. Р. ОРДЫНСКАГО

Начало представл. по буднимъ съ 3 час. по пол.
въ воскресенье съ 1 час.

D Z I Ś ————— D Z I Ś

!! ŚWIATOWA SENSACJA !!

Arcydzieło sztuki kinematograficznej

QUO VADIS?

Według
powieści

Henryka Sienkiewicza

w 6-ciu częściach (2800 metr. długości.)

Inscenizow. przez prof. RYSZARDA ORDYŃSKIEGO

Początek przedstawień w dniu powszedn.
od g. 3 p. p., w niedzielę od g. 1-ej.

HEUTE ————— HEUTE

!! Welt - Sensation !!

KUNSTWERK der KINEMATOGRAPHIE !

„Quo Vadis”?

Das gewaltigste Filmdrama aller Zeiten in 6 Teilen (2800 Meter
Länge) nach dem gleichnamigen Roman von

Henryk Sienkiewicz

Anfang der Vorstellungen an Wochentagen von 3 Uhr,
nach M. Sonntag von 1 Uhr.

W ten sam sposób zaczął działać Sfinks, który w marcu 1914 zapraszał na *Germinal*^[598]. Powstanie tego typu kinematografów również było skutkiem wprowadzenia systemu monopolowego. Stanowiły one rynkową odpowiedź na rozwój „teatrów premier kinematograficznych”, kierując się do tych widzów, którzy nie mogli lub nie chcieli płacić za przywilej premierowych projekcji.

Podsumowanie: Kinomani

W latach 1908–1914 kino wyłoniło się jako nowy segment branży rozrywkowej. Za symboliczną datę lokalnych drugich narodzin kina można uznać sezon zimowy 1908 roku. W tym łódzkim „roku kina” – w ścisłym centrum miasta powstały trzy iluzjony o dość wysokim standardzie. Podobnie jak we Francji druga fala budowlana przypadła na rok 1911, kiedy obserwować można już było spektakularne sukcesy frekwencyjne takich filmów jak *Otchłań*, a widzów przyciągały coraz regularniej premiery długometrażowych produkcji. W 1911 roku powstały dwa kolejne „kinoteatry” – Luna i Casino, które wielkością i wystrojem przewyższyły wszystkie dotychczasowe miejsca projekcji. Rozwijała się również sieć tańszych i bardziej peryferyjnych kin. U progu I wojny światowej kino było już zjawiskiem masowym, przyćmiewającym varieté jako najbardziej popularna forma komercyjnej miejskiej rozrywki. Premiery spektakularnych monopolowych szlagierów z gwiazdorską obsadą, wystawne produkcje historyczne, katastroficzne czy sensacyjne przyciągały tłumy, a gazety dziwiły się szybkiemu tempu, w jakim łódzką publiczność ogarnęła swoista „kinomania”. W 1913 roku „Rozwój” lamentował:

W jakim stopniu ta kinomania zawładnęła publicznością łódzką! Ponoć każdy przeciętny kulturalny łodzianin uważa za swój obowiązek być na premierze w jednym z tych kinów, gdy teatry nasze – mówię to specjalnie o polskich – te jedyne prawdziwe przybytki sztuki i kultury świecą zawsze pustkami^[599].

Autor nazywał nowe zjawisko, używając modnego wówczas neologizmu opartego na zroście z wyrazem mania (pisano wówczas również m.in. o tangomanii). Abstrahując od wartościującego sądu zawartego w tym cytacie, należy zauważyć, że dziennikarz celnie rozpoznał powstanie nowej praktyki kulturowej i nowej kategorii konsumenta –

kinomana. Inny z kolei konstatawał dużą częstotliwość, z jaką publiczność „pędzona nudami i brakiem innych rozrywek odwiedza 2-3 różne teatry tego rodzaju w tygodniu”^[600].

Teatry kinematograficzne w 1913 czy 1914 roku w niewielkim już stopniu przypominały lokal braci Krzemińskich, gdzie w stuosobowej sali ludzie siedzieli lub stali w dużym ścisłości, w ubraniach, wchodzili jeden na drugiego, a widownię opuszczali przez okna. Wizyty w kinie stały się czynnością na tyle powszechną, że w 1912 roku *Ilustrowany Przewodnik po Łodzi* mógł już swobodnie pisać, że w Łodzi „[d]o bardzo ulubionych widowisk należą obecnie przedstawienia kinematograficzne [...]”^[601] i obok urzędów oraz teatrów opisywać również kinematografy. Ich funkcjonowanie regulowały przepisy, takie jak okólnik rządu gubernialnego piotrkowskiego z 1914 roku zobowiązujący właścicieli kinematografów do wpuszczania na salę jedynie tylu osób, ile jest miejsc, i zabraniają publicznosci stania pomiędzy rzędami. Jednocześnie kino stało się rozrywką popularną wśród wszystkich grup społecznych, etnicznych i płciowych. W 1914 roku „Nowy Kurier Łódzki” pisał, że można tam spotkać: „Obok niebieskiej bluzy robotnika, dobrze skrojony żakiet światowca. Obok mało rozwiniętej jednostki, człowieka de nomine stojącego na świeczniku naszej umysłowości”^[602]. Ważną grupą klientów była również młodzież. Z pewnością młodych mężczyzn i kobiety atmosfera sali kinowej mogła przyciągać obietnicą atrakcji matrymonialnych. Same kinematografy wykorzystywały również ten aspekt w swojej promocji:

Poznali się w Odeonie...

Siedzieli przy sobie blisko...

Trafem trąciły się dłonie...

Przeprosił... skłonił się nisko...

Potem jej spadła chusteczka...

Podniósł... był dziarskim młodzieńcem...

Ona przygryzła usteczka...

Twarz jej splotęła rumieńcem...

Ciemność zaległa na sali...

Westchnęła przeciągle, smutnie,

Bo słodko się całowali –

Ale – aktorzy na płótnie...

Westchnęła znów (brak „tonu”)

Oczarowana obrazem,

Co sprawił, że z Odeonu,

Wyszła – z sąsiadem swym razem...^[603].

Popularność kina wśród młodzieży była tak duża, że podjęto nawet próby naukowego (socjologicznego) zbadania zjawiska^[604].

Słowem, powstała nowa, przystępna finansowo i powszechna praktyka kulturowa, która odpowiadała nowemu „miejskiemu stylowi życia”. Dostrzegł to dziennikarz „Kurier Warszawski”:

Kinematograf stał się najbardziej demokratycznym miejscem zabawy. Gdzie leży tajemnica tego powodzenia? Niewątpliwie wielką rolę odegrał tutaj wzgląd ważny, czysto materialny – to niskie ceny wstępu. Ale wartość tego motywu jest czysto problematyczna, bo mimo niskich cen kinematograf wyciąga z kieszeni „oszczędnych” obywateli w ogólności sumę znacznie większą niż inne rozrywki artystyczne przez to, że stwarza typ „stałych bywalców”, którzy idą na każdą prawie zmianę programu, a więc co najmniej 2-3 razy tygodniowo. [...] Rozwój przyszedł sam, nie stworzyli go aferzyści, którzy skwapliwie ujęli w swe ręce to nowe źródło dochodu. Oni wyczuli tylko nieświadomie psychikę współczesnego tłumu i dali mu „circenses”. Życie współczesne, zwłaszcza miejskie, płynie wartkim prądem, dając mnogość, ale zarazem i rozwiewność wrażeń, utrzymując nerwy w nieustannym napięciu, domagając się ciągłej gotowości do reagowania natychmiastowego na zagadnienia życiowe – i to wszystko w atmosferze walki o byt, prawa, wiedzę^[605].

Na sukces kina złożyły się, jak sądzę, trzy czynniki. Po pierwsze, kino wpisało się w istniejące konwencje rozrywkowe i praktyki kulturowe związane ze spędzaniem wolnego czasu, ale zmodernizowało je, zapewniając bardziej atrakcyjny, tańszy (zarówno dla przedsiębiorcy, jak i dla widza) i zróżnicowany produkt kulturowy niż, przykładowo, salony osobliwości czy pokazy wędrownych antrprenierów i performerów. Po drugie, kino zaoferowało hybrydyczną (łączącą elementy wysokie i niskie) formę uczestnictwa w kulturze, najbardziej odpowiadającą potrzebom masowej widowni. Jako popularna rozrywka zdołało uzyskać podwyższony status kulturowy bez podnoszenia progu kompetencji właściwego instytucjom kultury wysokiej, takim jak opera czy teatr. Innymi

słowy, chodzenie do kina stało się usankcjonowaną społecznie praktyką kulturową, wyznaczając narodziny nowoczesnej kultury masowej. Po trzecie, w tak wielokulturowym mieście jak Łódź, kino, nieme i globalnie ujednoczone, inaczej niż teatr (każda grupa etniczna w Łodzi miała swój), nie kierowało się do jednej grupy językowej i z reguły nie wiązało się z uczestnictwem w kulturowych wojnach i tożsamościowych rozgrywkach różnych grup etnicznych. W ten sposób przemieniło odrębne grupy etniczne i społeczne w masową publiczność nowoczesnych konsumentów.

Kino na wiele sposobów powiązane było z rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego, silnie wpisując się w miejski krajobraz domów towarowych, restauracji czy hoteli. Taki był też zapewne ideologiczny efekt kina, jeśli chodzi o kształtowanie postaw konsumpcyjnych. Na związki kina z towarami użytkowymi, modą, stylem życia czy podróżami zwanymi w języku niemieckim zbiorczo *die Konfektion* zwraca uwagę Thomas Elsaesser. Popularne gatunki promowały społecznie akceptowalne zachowania, piętnując jednocześnie zachowania transgresyjne, dzięki czemu stanowiły potężne narzędzie regulacji społecznej:

[W] swoim powiązaniu z *die Konfektion*, głównym atutem kina były gwiazdy, które można było kochać nie ze względu na ich unikalne umiejętności, lecz z uwagi na to, co można nazwać ich niezwykłą typowością (*uncommon typicality*) lub specyficzną zwyczajnością (*special ordinariness*). Henni Porten podobnie jak Hanni Weise, Ernst Reich czy Harry Piel dostarczali wzorów dla widowni dążącej do awansu społecznego, z perfekcją demonstrując, jak zachowywać się jako guwernantka, córka lub niezamężna matka, lub jakie ubrania, gesty czy postawy przystoją mieszkańcowi miasta płci męskiej, dżentelmenowi lub nieustraszonemu detektywowi^[606].

Podobny aspekt podkreśla Richard Abel. Przypomina, że kino oferowało zestandaryzowany spektakl będący produktem „fabryk obrazu”, który oddziaływał na różne sposoby. Starał się wzmacniać tradycyjne postawy społeczne, wspierać instytucję rodziny (z kobietą odpowiedzialną za sferę domową) jako modelową grupę, w której spędzało się wolny czas i korzystało z rozrywek, jak również – rozbudzać u wszystkich i wszędzie potrzebę konsumowania i bycia konsumowanym^[607].

Słowem, kino uczyło, jak być przykładowym *petit-bourgeois*, a jednocześnie oferowało doświadczenie estetyczne jako jeden z towarów. Tym samym umożliwiało uczestnictwo w miejskich przyjemnościach konsumpcyjnych tym atrakcyjniejsze, że dla mieszkańców peryferyjnej Łodzi i okolic mogło oznaczać również udział w stylu życia nowoczesnego

człowieka zachodnich metropolii. Stosunkowo niewielka liczba kin w porównaniu z takimi zachodnimi metropoliami jak Paryż pokazuje jednak, że rozwój masowej kultury filmowej powiązany był z ogólnym poziomem konsumpcji i odpowiadał specyfice lokalnej modernizacji. Łódź znajdowała się tna peryferiach kultury atrakcji.

[396] W języku angielskim te wykształcone wówczas dłuższe filmy nowego rodzaju określa się mianem *feature*. Termin ten nie jest dokładnym odpowiednikiem filmu pełnometrażowego, a nazwa podkreśla przede wszystkim ich uprzywilejowane miejsce w programie kinowym. W związku z tym zdecydowałem się wykorzystać niemiecki termin funkcjonujący już wówczas w języku polskim – szlagier.

[397] Martin Loiperdinger, *Abgründe (Przepaść) — Początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu (1910/11)*, przeł. A. Dębski, [w:] Andrzej Dębski, Marek Zybura (red.), *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, GAJT, Wrocław 2008, s. 55–56.

[398] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Los Angeles 1994, s. 24.

[399] Paul Grainge, Mark Jancovich, Sharon Monteith, *Film Histories. An Introduction and reader*, University of Toronto Press, Toronto 2007, s. 45.

[400] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town...*, s. 34.

[401] Tamże, s. 25.

[402] Tamże, s. 3.

[403] Zob. Martin Loiperdinger, Uli Jung (red.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey Publishing, New Barnet 2013.

[404] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town...*, s. 240.

[405] Richard Abel, *Crime Film*, [w:] *EEC*, s. 157.

[406] *Fantômas. À l'ombre de la guillotine*, 1913, 1146 m, 54 min, 4 szpule; *Juve contre Fantômas*, 1913, 1227 m, 51 min, 4 szpule; *Le mort qui tue*, 1913, 1945 m, 90 min; *Le faux magistrat*, 1914, 1881 m, 90 min.

[407] Zob. Tom Gunning, *Detective film*, [w:] *EEC*, s. 180.

[408] Stosuję tłumaczenie w brzmieniu, w którym funkcjonowało w łódzkich programach.

[409] Był to przykład stosowanej przez Pathé u progu drugiej dekady XX wieku strategii dywersyfikacji ryzyka i przerzucania kosztów na powiązane ze nią firmy.

[410] Hasło *Film d'Art*, [w:] *EEC*. Zob. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town...*, s. 40.

[411] Jean-Pierre Sirois-Trahan, *SCAGL*, [w:] *EEC*, s. 818.

[412] Eric LeRoy, *Alberto Capellani*, [w:] *EEC*, s. 147.

[413] *Film Histories...*, s. 48.

[414] Janet Bergstrom, *Asta Nielsen*, [w:] *EEC*, s. 691.

[415] Martin Loiperdinger, *Abgründe...*, s. 58–59.

[416] P. Diaz, *Asta Nielsen: Eine Biographie unserer populären Künstlerin*, [w:] Renate

Seydl, Allan Hagedorff (red.), *Asta Nielsen: Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen and zeitgenössischen Betrachtungen*, Henschel, Berlin 1981, s. 50, cyt. za: Peter Lahn, *Paul Davidson, the Frankfurt Film Scene and Afgrunden in Germany*, [w:] Thomas Elsaesser, Michael Wedel (red.), *A Second Life...*, s. 85.

[417] Thomas Elsaesser, *Early German Cinema. A second life?*, [w:] Thomas Elsaesser, Michael Wedel (red.), *A Second Life...*, s. 24; Martin Loiperdinger, *Abgründe...*

[418] Thomas Elsaesser, *Early German Cinema...*, s. 25.

[419] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town...*, s. 22.

[420] Youri Tsivian (Cywjan) *Russia*, [w:] *EEC*, s. 804–810.

[421] Zob. Neïa Zorkaïa, *Le temps des frères Pathé à Moscou*, [w:] Jacques Kermabon (red.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, s. 104.

[422] Tamże.

[423] Informacje w tym akapicie podaję za Yourijem Tsivianem (Cywjanem) *Russia*, [w:] *EEC*.

[424] Film był szeroko reklamowany, między innymi za pomocą plakatu wzorowanego na tradycyjnej rosyjskiej estetyce łubok, przedstawiającego buntownika, który rzuca pojmaną księżniczkę do Wołgi, a ścieżkę muzyczną do filmu zamówiono u znanego kompozytora Michaiła Ippolitowa-Iwanowa.

[425] Zob. Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 48.

[426] „Rozwój” 21.06 1905. W ogłoszeniu mianował się reprezentantem towarzystwa „Kinematograf i Wstęga”.

[427] Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 61.

[428] *Warszawskie biura wynajmu*, „Nowiny Sezonu” 18.11.1911, nr 9.

[429] „Czas”, kalendarz na rok 1909, Łódź 1908, s. 19.

[430] *Pierwszy syndykat kinematograficzny*, „Nowiny Sezonu” 1911, nr 9, s. 3–4; za: Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 61.

[431] „Producenci ustalili, że nie będą wynajmować filmów na kredyt, a właściciele kin

mieli płacić biurom za 1-4 tygodnie z góry, biura zaś gotówką — wytwórniom”. Tamże.

[432] Zob. Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 61-62.

[433] „Kurier Warszawski” 5.12.1911.

[434] „Nowiny Sezonu” 18.11.1911, nr 9.

[435] Istnienie czasopism będących platformą komunikacji dla profesjonalistów z danej dziedziny świadczy o jej mocnym osadzeniu na rynku i wyrazistej tożsamości. W Królestwie Polskim aż do 1914 roku nie powstało żadne pismo branżowe związane z przemysłem filmowo-kinowym, co pokazuje jego słabe rozwinięcie, zwłaszcza jeśli chodzi o sferę produkcji. Głównym medium branżowym pozostawał „Organ”, dowodząc niepełnej rynkowej autonomizacji kina.

[436] „Kino, Teatr i Sport”, nr 1.

[437] Pojawiało się wiele głosów krytycznie wyrażających się o języku napisów „urągających gramatyce, ortografii, sensowi i stylowi”. *Polski język i kinematografy*, „Kino, teatr i sport”, nr 2. W „Nowinach Sezonu” pojawił się zarzut, że Towbin pozwala pokazywać filmy w języku rosyjskim bez polskich napisów, a ich tłumaczenia „wołają o pomstę do Boga”. Z kolei Sfinks „celuje w polskich tłumaczeniach i opisach”. *Warszawskie biura wynajmu*, „Nowiny Sezonu” 18.11.1911, nr 9.

[438] Umowa ze zbiorów Muzeum Kinematografii w Łodzi.

[439] Jan Skarbek-Malczewski, *Byłem tam z kamerą*, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 17.

[440] Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 60.

[441] „Kino, teatr i sport”, nr 1.

[442] Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 60.

[443] Cytat za: Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 82.

[444] „Rozwój” 17.09.1972

[445] Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993, s. 182, za: Judith Goldberg. *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*, Associated University, New Jersey 1983.

[446] Warto tu wspomnieć o działalności braci Krzemińskich, którzy osiadłszy w Częstochowie, około 1910 roku nabyli kamerę Pathé i dokumentowali lokalne wydarzenia. Jednym z nielicznych zachowanych do dziś filmów niefikcyjnych jest ich *Pożar zapalczarni* z 1913 roku.

[447] Zob. Łukasz Biskupski, *Produkcja niefabularna i filmy lokalne w Królestwie Polskim 1907-1914 — próba rekonstrukcji*, [w:] Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.),

Metody dokumentalne w filmie. Wokół filmu niefikcjonalnego, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

[448] Metr negatywu kosztował wówczas 19 kopiejek; wywołanie w Paryżu metra taśmy — 5 kopiejek, skopiowanie metra łącznie z wirażowaniem — 6 kopiejek. Za film kupiony z zagranicy płacono zaś 75 kopiejek za metr. Władysław Jewsiewicki, *Historia filmu polskiego...*, s. 22.

[449] Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, s. 74.

[450] Tamże, s. 83–84.

[451] Warto pamiętać, że europejska fala budowy kin zbiegła się w Łodzi z wychodzeniem z okresu niepokoju i kryzysu związanego z wydarzeniami rewolucji 1905 roku, które odbiły się negatywnie na jego życiu rozrywkowym. Zamożni łodzianie uciekli za granicę, biedniejsi do innych miast lub do rodziny na wieś, a wiele rodzin robotniczych znalazło się na skraju nędzy. Nie oznacza to jednak, że ci, których było na to stać, zupełnie zrezygnowali z popularnych rozrywek — działało wówczas wiele przedsiębiorstw rozrywkowych. Niemniej był to najtrudniejszy okres dla miasta w całej jego dotychczasowej historii. Z 335 tys. w 1905 roku ludność miasta zmniejszyła się do 328 tys. w 1907. Tendencja spadkowa odwróciła się dopiero rok później. Nie są to dane precyzyjne, ale oddają ogólną tendencję. Dane szacunkowe Komitetu Statystycznego, za: Krzysztof Kowalczyński, *Łódź przelotu wieków XIX/XX*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2008, s. 15.

[452] Przykładowo w 1899 roku w podwórzu ul. Piotrkowskiej 17 działało 8 sklepów włókienniczych. Anna Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, s. 155.

[453] „Rozwój” 18.01.1907.

[454] Trzy oddziały (czyli trzy rolki filmu) mogą sugerować, że pokaz odbył się bez numerów scenicznych. Cytowany dalej artykuł zalicza jednak przedsiębiorstwo Hendlisza do *cabaretów* z pokazami filmowymi. O performatywno-filmowym programie pisze też Hanna Krajewska, *ŻFŁ*, s. 48.

[455] „Rozwój” 12.01.1907.

[456] „Rozwój” 21.09.1912.

[457] Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 1366.

[458] „Nowy Kurier Łódzki” 9.11.1907.

[459] *Kronika tygodniowa — Cabarety i iluzjony*, „Rozwój” 5.09.1908.

[460] Procedurę opisuje za Hanna Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, maszynopis rozprawy doktorskiej, Biblioteka Uniwersytecka w Łodzi, Rps 3381, s. 97.

Dalej jako *ŻFŁ*-m.

[461] Podania i protokoły komisji (Akta Policmajstra m. Łodzi w Archiwum Państwowym w Łodzi) są dziś często jedynymi źródłami informacji na temat niektórych kinematografów.

[462] *ŻFŁ*, s. 46–47. Por. notka prasowa *Katastrofa w kinematografie*, „Rozwój” 11.03.1911. „Jak obecnie stwierdzono, ofiarą strasznej katastrofy w teatrzyku kinematograficznym na st. kolejowej mikołajewskiej, Bołogoje, padły 82 osoby, w czym połowa dzieci, 41 zaś osób odniosło rany ciężkie. Katastrofa zdarzyła się w chwili, gdy na ekranie przedstawiano zebrany katastrofę kolejową. Właściciel kinematografu objaśniał publiczności przebieg katastrofy. W tej chwili — mówił — rozległ się huk i pociąg uległ wykolejeniu. Jakby na potwierdzenie tych słów przedsiębiorcy dał się słyszeć istotnie huk ogłuszający wywołany — jak się następnie okazało — przez wybuch zbiornika benzyny. Niemal natychmiast szopę drewnianą, w której teatrzyk urządzone, ogarnęły płomienie, wśród publiczności zaś powstał popłoch okropny. Niestety w szopie znajdowało się jedno tylko wyjście, a lampy pogaszono, powstało więc zamieszanie niesłychane, a wśród ścisku i krzyku zaczęły rozgrywać się sceny straszne. Tylko 30 osób zdołało wydostać się szczęśliwie z szopy. Reszta albo spłonęła żywcem, albo też odniosła rany ciężkie. Depesze donosiły, że wśród spalonych znajduje się naczelnik dystansu, inżynier, baron von Taube z dzieckiem; tymczasem bar. Taube przypadkowo zdołał uratować się. Na kilka minut przed katastrofą jego dziecko zachorowało. Wobec tego bar. Taube opuścił teatr i tym sposobem uratował życie swoje i dziecka. Z wziętych przez niego biletów nikt nie skorzystał. Ofiarami padło wielu urzędników kolejowych z rodzinami. [...] Przy szeregach trumienek ze zwłokami dzieci rozegrały się sceny wstrząsające. Zrozpaczone matki rzucały się na trumienki, nie pozwalając odwozić ich na cmentarz”.

[463] W rzeczywistości przepisy te nie były jednak zbyt rygorystycznie przestrzegane. Dokonane w 1911 roku oględziny wszystkich kinematografów w Łodzi wykazały wszędzie uchybienia. Kina nie respektowały nakazu izolowania projektorów, montowały zbyt dużo krzeseł i nie stawiały gaśnic ani nawet nie przestrzegały zakazu budowy bufetów (były w Odeonie, Moderne, Lunie i Theatre Optique Parisien). „Pomimo tak rażących uchybień i nie przestrzegania przepisów, komisja wyrażała jedynie swoje ubolewanie, skrętnie spisywała mankamenty i nie podejmowała żadnych kroków wykonawczych”. *ŻFŁ*-m, s. 102. Ponownie zarządzona kontrola wszystkich kin w 1913 roku również wykazała uchybienia. Przykładowo w Oazie aparat stał na odkrytej galerii razem z widzami, nie było też urządzeń przeciwpożarowych. APŁ 6715 nr 102. Sytuacja jednak stopniowo się poprawiała i na przykład kinematograf *The Bio-Express* według komisji spełniał przepisy Ministerstwa. APŁ 6715 nr 128. Mimo wielu niezgodności z przepisami, w Łodzi nie

wybuchł żaden poważniejszy pożar kinematografu (jedynie w maju 1912 roku w Bio-Express zapaliła się taśma filmowa, ale obyło się bez większych szkód). *ŻFŁ*-m, s. 100–102.

[464] „Organ” 1910, nr 1.

[465] „Kurier Łódzki” 20.09.1908. Relacja tamże.

[466] *ŻFŁ*, s. 52

[467] Tamże.

[468] „Kurier Łódzki” 18.09.1908.

[469] „Rozwój” 30.09.1911.

[470] *ŻFŁ*, s. 219.

[471] *ŻFŁ*, s. 53.

[472] Zob. np. „Kurier Łódzki” 14.04.1908, „Rozwój” 23.06.1908. Hanna Krajewska podaje, że wówczas właścicielem był Mani Hendlisz.

[473] „Rozwój” 17.06.1908.

[474] „Rozwój” 17.06.1908.

[475] *ŻFŁ*, s. 53.

[476] *ŻFŁ*, s. 53.

[477] „Rozwój” 14.07.1908.

[478] *ŻFŁ*, s. 52.

[479] Tamże, s. 66.

[480] „Rozwój” 11.09.1908.

[481] *ŻFŁ*, s. 218.

[482] „Rozwój” 3.04.1912: „Właściciel kinematografu Moderne wystąpił do sądu okręgowego piotrkowskiego ze skargą o 36 000 rb. odszkodowania od akcyjnego towarzystwa Grand Hotel z powodu zamknięcia mu lokalu przez komisję budowlaną”.

[483] *ŻFŁ*, s. 52.

[484] *ŻFŁ*, s. 218.

[485] *ŻFŁ*, s. 62, 64.

[486] *ŻFŁ*, s. 62. W „Rozwoju” opublikowano z kolei notkę informującą, że kino wydzierżawiło na pięć lat „towarzystwo udziałowe złożone z kilku obywateli m. Warszawy”. „Rozwój” 04.03.1914.

[487] „Rozwój” 28.02.1914.

[488] „Rozwój” 4.03.1914.

[489] „Rozwój” 27.03.1914.

[490] *ŻFŁ*, s. 50.

[491] „Nowy Kurier Łódzki” 29.09.1908.

[492] „Nowy Kurier Łódzki” 2.10.1908.

[493] *ŻFŁ*, s. 50.

[494] Władysław Gralak, *Moje wspomnienia z pracy zawodowej kinooperatora z lat 1909-1924*; Archiwum Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, 15/272, za: *ŻFŁ-m*, s. 189.

[495] Tamże, s. 6, za: *ŻFŁ-m*, s. 109.

[496] Tamże, s. 11, za: *ŻFŁ-m*, s. 109.

[497] Tamże, s. 11, za: *ŻFŁ-m*, s. 109.

[498] Tamże, s. 5, *ŻFŁ-m*, s. 192.

[499] Tamże, s. 11, *ŻFŁ-m*, s. 132. Prawdopodobnie ten sam, który walczył później w Powstaniu Wielkopolskim. Zob. Anna Plenzler, *Cudzoziemskie epizody*, „Tygodnik Powszechny” 16.12.2008.

http://tygodnik.onet.pl/35,0,18770,cudzoziemskie_epizody,artykul.html (30.04.2009).

[500] Władysław Gralak, *Moje wspomnienia...*, s. 4, *ŻFŁ-m*, s. 148-149.

[501] *ŻFŁ*, s. 54.

[502] „Rozwój” 9.08.1909.

[503] Informacje o obu za *ŻFŁ*, s. 56.

[504] „Rozwój” 20.01.1911.

[505] „Rozwój” 24.06.1911.

[506] Witraż zachował się do dziś. Przedstawia tkacza siedzącego przy krośnie i napis „Gott schütze unser Handwerk”, czyli „Boże chroń nasze rzemiosło”.

[507] Na podstawie planu architektonicznego, Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany sygn. Nr 16668.

[508] „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung”, 1913.

[509] *ŻFŁ-m*, s. 123.

[510] *ŻFŁ-m*, s. 128.

[511] „Rozwój” 11.02.1911.

[512] „Rozwój” 17.06.1911.

[513] *ŻFŁ*, s. 51.

[514] „Rozwój” 16.07.1911.

[515] „Rozwój” 30.09.1911.

[516] „Złoty Róg” 1912, nr 43.

[517] „Rozwój” 3.09.1911, cyt. za: *ŻFŁ*-m, s. 121.

[518] „Twórcy polichromii Eustachy Pietkiewicz i Dawid Haltrecht należeli do pokolenia debiutującego po 1905 roku, któremu bliski był nurt syntetycznego malarstwa symbolicznego. Pietkiewicz pracował jako dekorator Teatru Polskiego, działającego do czasu spalenia właśnie przy Piotrkowskiej 67”. Wisława Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2006, s. 212.

[519] Tamże.

[520] Nowiny Sezonu” 9.12.1911.

[521] „Złoty Róg” 1912, nr 43.

[522] *ŻFŁ*, s. 52.

[523] *ŻFŁ*, s. 54

[524] „Rozwój” 28.06.1912.

[525] „Rozwój” 22.06.1912.

[526] „Rozwój” 18.07.1913.

[527] Yourij Tsivian (Cywjan) *Russia*, [w:] *EEC*.

[528] Dane przybliżone na podstawie: Barbara Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006

[529] Dane przybliżone na podstawie: Andrzej Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.

[530] Dane przybliżone na podstawie: Jean-Jacques Meussy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1995.

[531] *ŻFŁ*, s. 60.

[532] „Rozwój” 23.06.1913.

[533] Zob. Jan Skarbek-Malczewski, *Byłem tam z kamerą*, s. 21.

[534] Zob. *ŻFŁ*, s. 64-66.

[535] W 1913 roku, być może w tym kontekście, ukazała się notka prasowa zapowiadająca nigdy niezrealizowane zmiany: „Właścicielka posesyi przy ul. Zielonej nr 2, na której mieści się budynek kinematografu „Bio-Express”, p. Fischerowa, przystępuje wkrótce do budowy wielkiego piętrowego gmachu kinematograficznego na 900 miejsc, który będzie największą salą w Łodzi. Nowy budynek będzie miał 40 łokci szerokości i 52 łokcie długości. Obecny budynek, w którym mieści się „Bio-Express”, będzie stanowił foyer nowego kinematografu. Nowa sala zbudowana będzie w ten sposób, że będzie mogła także służyć na zebrania i zabawy”. „Rozwój” 27.09.1913.

[536] Za: *ŻFŁ*, s. 66.

[537] Stanisław Miszewski, *Ilustrowany przewodnik po Łodzi i okolicach*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Lublin – Łódź 1912, s. 79–80.

[538] *Wanderung durch die Weihnachtsausstellungen*, „Neue Lodzer Zeitung” 3–7.12.1903, przeł. A. Rynkowska, za: tejże, *Ulica Piotrkowska*.

[539] Tamże, s. 47.

[540] „Nowy Kurier Łódzki” 8.10.1908.

[541] „Nowy Kurier Łódzki” 1.11.1908.

[542] Zob. Mark B. Sandberg, *Multiple-reel / feature films*, [w:] *EEC*, s. 648–653.

[543] „Rozwój” 23.03.1907.

[544] „Rozwój” 25.03.1907.

[545] „Rozwój” 20.06.1908.

[546] „Rozwój” 14.07.1908.

[547] „Rozwój” 15.10.1908.

[548] „Rozwój” 17.10.1908.

[549] „Rozwój” 7.12.1908.

[550] „Rozwój” 14.05.1909.

[551] „Rozwój” 7.05.1909.

[552] „Rozwój” 13.05.1909.

[553] „Rozwój” 7.10.1909.

[554] „Rozwój” 3.03.1909.

[555] „Rozwój” 3.03.1910. Teatr Moderne od czwartku 3 marca demonstrował część I przez dwa dni, w sobotę 5 marca — dwie pierwsze części naraz, o następnych zaś nie informował w prasie.

[556] „Rozwój” 23.04.1912.

[557] Część pierwszą demonstrowano od czwartku 3 marca, drugą — od poniedziałku 7 marca, trzecią — w sobotę i niedzielę 11–12 marca, a zapewne i kilka dni dłużej; później nastąpiła przerwa w ogłoszeniach z uwagi na Wielki Tydzień, a kolejną — czwartą część zapowiedziano na środę i czwartek (od 30 marca do 5 kwietnia), kolejnego programu nie ogłaszano w prasie, a piątą i za razem ostatnią część prezentowano od środy 6 do soboty 9 kwietnia.

[558] „Rozwój” 2.11.1912.

[559] Część I i II: od soboty 2 listopada do piątku 8 listopada; II i IV: od soboty 9 listopada do piątku 15 listopada.

[560] Część I od wtorku 4 listopada do poniedziałku 10 listopada, II od wtorku 11

listopada do poniedziałku 17 listopada.

[561] „Rozwój” 4.10.1910.

[562] *Brussa* (z natury); *Cesarzowa Aida* — *faworyt cesarzowej* (tragedia historyczna); *Na nowej posadzie* — *Kubuś w banku* (komiczne); *Złota dolina* (z natury w kolorach); *Najnowszy aeroplan. Nowy wynalazca* (komiczne); *Wyjście żydów z Egiptu* (sceny biblijne w kolorach).

[563] W marcu 1911 roku Bio-Express demonstrował „sequel” filmu pod tytułem *Notatnik Edyty* (*Den hvide Slavehandels sidste Offer II* (1911), reż. August Blom, 47 min), a w grudniu 1913 Odeon — *Białą niewolnicę* (*Den hvide Slavehandel III*, 1912, 665 m, reż. Urban Gad).

[564] Zob. Martin Loiperdinger, *Aufgründen...* i Andrzej Dębski, *Otchłań w Warszawie. Przyczynek do opisu przelomu medialnego i diagnozy popularności Asty Nielsen na ziemiach polskich przed I wojną światową*, [w:] Konrad Klejsa (red.), Shamma Schahadat (wsp. red.), *Polska i Niemcy: filmowe granice i sąsiedztwa*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012.

[565] Przykładowo w 1912 roku na zakończenie programu w Casinie dwie dziewczynki Adzidza i Andréa wykonywały efektowne tańce małosyjskie w „odpowiednich kostymach”. We wrześniu 1912 roku policmajster m. Łodzi wydał cyrkularz, w którym zakazywał tzw. „atrakcji” (przedstawień teatralnych, tańców i kupletów kabaretowych oraz popisów cyrkowych) przed godziną 21. Zostały one uznane za nieodpowiednie dla młodzieży. Spowodowało to, że zupełnie zniknęły z programów. „Rozwój” 30.09.1912.

[566] „Nowa Gazeta Łódzka” 6.12.1913; *ŻFŁ*-m, s. 158.

[567] „Gazeta Łódzka” 10.01.1914.

[568] „Rozwój” 13.01.1914.

[569] „Rozwój” 22.01.1909.

[570] Luke McKernan, *Newsreel*, [w:] *EEC*, s. 477–478.

[571] *ŻFŁ*, s. 40.

[572] „Rozwój” 16.08.1913.

[573] *ŻFŁ*-m, s. 134.

[574] „Rozwój” 26.11.1908.

[575] „Rozwój” 3.12.1912.

[576] Chociaż paradoksalnie, jak to miało miejsce w Casinie, były one często usytuowane wzdłuż ścian sali, co nie dawało dobrego widoku.

[577] „Nowa Gazeta Łódzka” 13.01.1914.

[578] „Rozwój” 1.02.1913.

[579] „Rozwój” 21.12.1913.

[580] „Rozwój” 27.03.1914.

[581] „Nowa Gazeta Łódzka” 10.01.1914.

[582] W Teatrze Polskim w 1913 roku stawki były następujące: w czwartki podwyższone ceny premierowe (kwoty nie podano), w inne dni tygodnia odpowiadały kosztom biletów z teatru popularnego (od 20 kopiejek po 1 rubla 20 kopiejek, loża 3 ruble 60 kopiejek), w soboty zaś ceny najniższe: wszystkie krzesła 30 kopiejek, balkony i amfiteatr po 20, a miejsca w loży 50 kopiejek „Złoty Róg” 1913, nr 36.

[583] „Rozwój” 11.03.1913.

[584] „Rozwój” 13.05.1913. W związku z tym, że nie był to film monopolowy, wyświetlał go również kinematograf Luna.

[585] „Rozwój” 26.06.1913.

[586] Film dystrybuowany przez biuro Kinemafilm pokazywano „krótko w Panoramie [w Warszawie], potem w Łodzi, teraz wróciła i przyciąga widzów do «Stelli» i do teatrzyku «Venus»”. „Kino, teatr i sport” 1914, nr 1.

[587] „Rozwój” 12.01.1914.

[588] „Rozwój” 3.03.1914.

[589] „Gazeta Łódzka” 8.04.1912, cyt. za: *ŻFŁ*-m, s. 164.

[590] Jan Skarbek-Malczewski, *Byłem tam z kamerą*, s. 16–17.

[591] „Rozwój” 19.04.1913.

[592] „Rozwój” 21.04.1913.

[593] „Rozwój” 15.04.1913.

[594] „Gazeta Łódzka” 12.05.1913, cyt. za: *ŻFŁ*-m, s. 164.

[595] „Rozwój” 21.04.1913.

[596] „Rozwój” 14.06.1913.

[597] „Rozwój” 26.08.1913.

[598] „Rozwój” 17.03.1914.

[599] „Rozwój” 6.07.1913.

[600] *Rozwój Teatrów Kinematograficznych w Łodzi*, „Tygodnik Łódzki Ilustrowany” 1912, nr 5–6, s. 7.

[601] Stanisław Miszewski, *Ilustrowany przewodnik po Łodzi...*, s. 70.

[602] „Nowy Kurier Łódzki” 17.01.1914.

[603] „Śmiech” 5.04.1913.

[604] Ludwik Skoczylas, *Jak kinoteatr wychowuje naszą młodzież*, „Kronika Powszechna”

1913, nr 25, 26, 27, 28.

[605] Władysław Kopczewski, „Kurier Warszawski” 11.01.1914, s. 11.

[606] Thomas Elsaesser, *Early German Cinema. A Second life?*, [w:] Thomas Elsaesser, Michael Wedel (red.), *A Second Life...*, s. 26.

[607] Richard Abel, *The Ciné Goes to Town...*, s. 7.

Zakończenie

Tam nasz początek

Motto do *Miasta Atrakcji* zaczerpnąłem z pierwszej części *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza. Poeta szkicuje tam nasycony zmysłowym konkretem obraz *La Belle Epoque* przełomu poprzednich wieków. Przywołuje figury ikoniczne dla naszych wyobrażeń o kulturze tamtego czasu: młodopolskich poetów przemyskających w pelerynach pod wieżą Mariacką i ich muzy w powłóczystych szalach, upinające warkocz secesyjną szpilą. Pisząc, że „tam nasz początek”, poeta zdaje się wskazywać źródła nowoczesnej poezji polskiej, krytykując jednocześnie symbolistyczny język poetycki, wykluczający sferę tego, co codzienne i niskie. Dla tamtej poezji, „czystej na przekór smutnym sprawom ziemi”, zakazane były słowa, takie jak „telefon, pociąg, bilet, rzyć i pieniądz”. Młoda Polska preferowała raczej „wzruszenie i powiew” – idiom poetycki, którego metonimicznym reprezentantem staje się dla noblisty wielokropek, wszechobecny w poetyckich wersach tamtego okresu. Miłosz postuluje stworzenie pojemniejszej formy poetyckiej uwzględniającej również niskie rejestry języka i rzeczywistości. W pierwszej części samego *Traktatu...* obrazuje to namnożenie kolejnych metonimii, dzięki czemu otrzymujemy swoisty katalog materialnych śladów przeszłości: melonik, zegarek z dewizką, pieśń przy kuflu piwa, tingel-tangle, leki na syfilis i porost włosów, gazetowe ogłoszenia i dwunastogodzinne zmiany w fabrykach, których kominy pokrywały miasta grubym czarnym osadem, czy też migające światła i ekrany iluzjonów. Obrazy te mają charakter epifanii^[608] – dzięki nim ontologia staje się epistemologią, a my uzyskujemy wgląd w utraconą rzeczywistość.

Stwierdzenie „Tam nasz początek. Na próżno się bronić” można zinterpretować nie tylko jako wypowiedź metapoetycką na temat początków stylu kontestowanego przez dwudziestowieczne awangardy literackie, ale również – początków dziewiętnastowiecznego społeczeństwa polskiego. Wachlarz materialnych epifanii, który rozwija Miłosz, odsyła nas do zjawisk kluczowych dla nowoczesności i modernizacji, takich jak przemysł, konsumpcja czy rozrywka. Je również trzeba „przyjąć i uznać za swoje”

i poszukiwać bardziej pojemnej formy historiograficznej uwzględniającej historię kultury atrakcji. Postulat ten jest kluczowy dla niniejszego przedsięwzięcia.

Rozwiązanie akcji

Najogólniej ujęty cel, jaki starałem się osiągnąć, miał charakter rewizjonistyczny. Chodziło mi o uzupełnienie opowieści o historii kina polskiego o ujęcia wychodzące poza „filmocentryzm” i wyobrażenie o filmie jako formie sztuki, aby zwrócić uwagę na narodziny kultury masowej w Polsce. Zagadnienie to, jak sądzę, pozostaje poza obszarem zainteresowania historii kultury, również zdominowanej przez zjawiska wysokoartystyczne (perspektywę tę nazwałem widmem X Muzy). Mam nadzieję, że rekonstrukcja systemu rozrywkowego peryferyjnego, dużego ośrodka przemysłowego – Łodzi może być przyczynkiem do próby wpisania omawianych zjawisk w szersze analizy z zakresu historii społecznej oraz w aktualne dyskusje kulturoznawcze.

Jak pokazywałem we wstępie i w pierwszym rozdziale, przepisywanie historii kina stało się powszechne w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, uzyskując miano Nowej Historii Filmu. Badacze i badaczki identyfikujący się z tą perspektywą starali się zrewidować utarte poglądy, często nieznajdujące potwierdzenia w źródłach historycznych. Próbowali również wypracować standardy bardziej przystające do akademickich badań historycznych, konstruując model badawczy alternatywny wobec dominującej metody odziedziczonej po literaturoznawstwie, opartej na interpretacji tekstualnej^[609]. W kolejnych dekadach, kiedy rewolucja cyfrowa wymusiła zmianę myślenia o historii mediów, w obszarze zainteresowania „nowego filmoznawstwa” znalazła się historia kina ujmowana w perspektywie innych form medialnych. Podjęto również próby fuzji horyzontów z historią społeczną (czy też socjologią historyczną) w duchu historii oddolnej (*history from below* – Maltby). Ta Nowa Historia Kina (a nie tylko filmów) ma między innymi ukazywać jego historię jako część dziejów rozwoju społeczeństwa konsumpcyjnego. Poszukuje się takiej opowieści o dziejach kina, która ujmie jego początki w kategoriach pozwalających porównywać zmianę medialną z przełomu XIX i XX wieku z tą dokonującą się obecnie. W tym duchu Mirosław Filiciak zwraca uwagę na pokrewieństwa obu sytuacji medialnych, które nazywa konwergencją 1.0 i konwergencją 2.0:

Odniesienia do przeszłości – pytania o to, jak kiedyś oglądano filmy i jak sytuowano je w odniesieniu do innych sposobów spędzenia wolnego czasu, ale też krytyczna rewizja naszych wyobrażeń o niej, stanowią [...] ważny kontekst

dla namysłu nad współczesnym ekosystemem medialnym i systemami rozrywkowymi^[610].

Miasto Atrakcji opisuje historię kina jako spektaklu i publicznej rozrywki z perspektywy starającej się uwzględnić współczesne zainteresowania i tendencje. Bazując na doniesieniach i reklamach prasowych czy też dokumentach urzędowych, opisałem moment, kiedy kino znalazło się na „fali wznoszącej w pejzażu mediów” i stało się dominującym segmentem branży rozrywkowej. Przyjęcie optyki skupionej na systemie rozrywkowym jednego miasta pozwoliło wyeksponować zjawiska i powiązania, które mogą umykać, gdy przyjmujemy perspektywę bardziej mediocentryczną, skupioną chociażby na następujących po sobie technikach ekranowej projekcji czy sposobach uzyskania reprodukcji ruchu.

Rozwój kina w Łodzi odpowiadał przedstawionemu we wstępie modelowi jego podwójnych narodzin. Kino pojawiło się najpierw jako nowa atrakcja zaadaptowana do istniejących formatów rozrywkowych, zwłaszcza salonów osobliwości i *varieté*, dopiero później zaczęły powstawać pierwsze „iluzjony”, czyli instytucje specjalizujące się w projekcjach filmowych, a następnie – „kinoteatry” o wyższym standardzie pozycjonujące się w sferze bardziej ekskluzywnej rozrywki. W rozdziale drugim starałem się pokazać, jak wyglądał łódzki system rozrywkowy przed wyłonieniem się kina jako osobnego segmentu branży rozrywkowej. Opisałem estetykę i instytucje ówczesnej kultury atrakcji, takie jak salony osobliwości, teatry *varieté*, zabawy letnie w parku rozrywki w Helenowie. Rozwój kina usytuowany na tym tle uwidacznia postępującą mediatyzację systemu rozrywkowego. Rozszerzone pole praktyki medialnej (Elsaesser) *panoptikum* czy performatywnej sytuacji z *varieté* zostało przyćmione przez reprodukcję zapośredniczoną technologicznie. Ówczesne przestrzenie rozrywki – wypełnione figurami mechanicznymi, aparatami optycznymi i audialnymi, preparatami anatomicznymi, przyrządami magicznymi i performansami – cechowała multimedialność, haptyczność i immersyjność. Wraz z powstawaniem instytucji kina to złożone doświadczenie estetyczne nastawione na prezentację i cielesne zaangażowanie odbiorcy było stopniowo zastępowane przez paradygmatyczną dla kina sytuację *black box*.

Nie stało się to ani od razu, ani skokowo. Przez długi czas filmy pojawiały się na zabawach, w salonach osobliwości, *panoptikach*, później jako główna atrakcja w czasowo wynajmowanych lokalach, ale również teatrach *varieté*. W rozdziale trzecim pokazałem, jak nowy wynalazek kinematografu, ta „sensacyjna atrakcja współczesności”, został włączony w istniejące formaty rozrywkowe, przyczyniając się do powstania

„rozszerzonych” gabinetów iluzji czy też „rozszerzonych” varieté. W przypadku braci Krzemińskich punktem wyjścia był gabinet iluzji optycznych, w którym program urozmaicono filmami, a kiedy okazało się, że generują one znaczne zyski, stały się wyłącznym składnikiem seansów. Przykład Uranii Junoda i Vorthheila pokazuje z kolei, jak kinematograf został zaadaptowany jako jeden z numerów składankowego programu teatru varieté, gdzie utrzymał się przez lata jako zwieńczenie spektaklu. Prezentowane tam filmy wpisywały się w ofertę ówczesnych instytucji rozrywkowych. Kino atrakcji mediatyzowało praktyki performatywne i remediowało treści innych mediów – było narzędziem rejestracji i rozpowszechniania występu na żywo i innych atrakcji wizualnych. Stanowiło integralną część programu numerowego, a przejście od występów do pokazów filmowych odbywało się płynnie, bez zakłócania doświadczenia odbiorców.

Drugie, niejako „właściwe” narodziny kina nastąpiły po 1907 roku, począwszy od pojawienia się iluzjonów. Lokale te, usytuowane często w podwórkach i zaadaptowanych salach, oferowały program numerowy złożony z samych filmów, w niektórych miejscach uzupełniany występami na żywo, tzw. „numerami atrakcyjnymi”. Szybko zaczęto wznosić budynki zaprojektowane specjalnie na potrzeby kina. W 1908 roku w ścisłym centrum miasta powstały trzy iluzjony o dość wysokim standardzie. W 1911 roku, kiedy obserwować można już było spektakularne sukcesy frekwencyjne takich szlagierów jak *Otchłań*, a widzów przyciągały coraz regularniej premiery produkcji długometrażowych, zbudowano dwa „kinoteatry” – Lunę i Casino. Przedsiębiorstwa te wielkością i wystrojem przewyższyły wszystkie dotychczasowe miejsca projekcji, chociaż rozwijała się również sieć tańszych i bardziej peryferyjnych kin. Jednak to te lepsze i liczniejsze, usytuowane na głównej ulicy stały, się jedną z ikonicznych konsumpcyjnych atrakcji miasta, zalewając co wieczór chodniki migającym światłem.

Warunkiem sukcesu kina było wprowadzenie efektywnego modelu marketingowego, który zapewniłby regularne powroty widzów. Oprócz sprawnej sieci dystrybucji filmów opartej na systemie wynajmu taśm, dostarczającej coraz to nowych tytułów, kluczowe stało się takie ukształtowanie oferty, aby uzyskać ciągłe kolejki przed kasami. Dlatego tyle miejsca poświęciłem ewolucji programów kinowych. Starłem się pokazać, jak lokalnie przebiegało wprowadzanie dłuższych, kilkuszpułowych filmów fabularnych, które stanowiły gwóźdź programu uzupełnianego przez komedie i filmy niefikcjonalne oraz – systemu gwiazd i monopolowych premier. Taki format stanowił zapowiedź modelu paradygmatycznego dla kina okresu „klasycznego”, opartego na zaangażowaniu umysłu widza siedzącego w zaciemnionej sali w świat przedstawiony prezentowany przez

pełnometrażowy film fabularny. Program złożony z kilku filmów, muzyka grana na żywo czy nadal częste występy performatywne właściwe okresowi sprzed I wojny światowej zmuszają jednak do ostrożności w formułowaniu podobnych sądów.

O tym, że nowe rozwiązania marketingowe okazały się skuteczne, świadczą również reakcje ówczesnych komentatorów kulturalnych, którzy zaczęli mówić o zjawisku „kinomanii” zagrażającym tradycyjnym formom kultury. Trafnie uchwycił to jeden z ówczesnych publicystów piszący o kinematografie.

Spopularyzowały go naprzód cyrki i tingle, ujęły go potem w ręce wielkie międzynarodowe przedsiębiorstwa produkcji film, które zalały wszystkie miasta kuli ziemskiej towarami produkowanym byle jak i byle gdzie. Upłynęło dużo czasu zanim wielkie miasta zbudowały wreszcie tuż pod bokiem teatrów olbrzymie gmachy dla widowisk z ruchomymi obrazami przyrody, życia, fantazji. Zdarza się, że teatry bywają coraz pustsze, pałace bioskopiczne coraz pełniejsze^[611].

Zróznicowana polityka cenowa i oferta niewymagająca wysokich kompetencji kulturowych dawały szansę na uczestnictwo w nowoczesnych praktykach konsumpcyjnych różnorodnym grupom społecznym. Powstała nowa, stosunkowo przystępna finansowo i powszechna aktywność kulturowa, która odpowiadała nowemu „miejskiemu stylowi życia”. Wytworzyła się też nowa kategoria konsumentów – kinomani i kinomanki, którzy dzięki kinu mogli uczestniczyć lub mieć poczucie uczestniczenia w stylu życia nowoczesnych mieszkańców zachodnich metropolii.

Nowoczesna rozrywka – jak podkreśla Richard Maltby – była jednym z kluczowych składowych modernizacji. Starając się powiązać filmoznawstwo z historią społeczną, badacz ten przypomina, że filmy, zwiększając jakość, dostęp i przystępność cenową rozrywki, przyczyniły się do poprawy jakości życia analogicznie do tego, jak wprowadzenie do miast oświetlenia ulicznego poprawiło korzystanie z przestrzeni miejskiej^[612]. Rozwój kina odpowiadał mniej więcej (w jakim stopniu, to temat na osobne badania) ogólnemu poziomowi modernizacji, którą w odniesieniu do sytuacji ziem Królestwa Polskiego można określić mianem półperyferyjnej. W Łodzi – podobnie jak w całej Europie Środkowo-Wschodniej – modernizacja doświadczana była jako proces nie zrodzony na miejscu, lecz zaimportowany, przychodzący z zewnątrz. Podobnie było z kinem. Wschód (a ziemie polskie jako część Cesarstwa Rosyjskiego były lokalnym rynkiem imperium) traktowano jako rozszerzenie stref zbytu dla europejskiego

przemysłu, zwłaszcza francuskiego. Również w przypadku kina zarówno technologia, jak i filmy docierały tu z zewnątrz. Przedsiębiorcy rozrywkowi też często byli przybyszami zza zachodniej granicy Cesarstwa. Z czasem, wraz z upowszechnianiem się nowej technologii, na terenie Królestwa zaistniały wszystkie elementy globalnego przemysłu kinematograficznego, choć na niewielką skalę. Produkowano filmy, ale w porównaniu z wytwórnią Pathé była to produkcja chałupnicza niczym produkcja właściciela kilku ręcznych krosien na Górnjej zestawiona z fabrycznym imperium Karola Scheiblera na Księżym Młynie. Powstała sieć kin o zróżnicowanym standardzie, lokalne ośrodki produkcyjne i dystrybucyjne (brakowało jednak firm wytwarzających precyzyjną aparaturę projekcyjną). Nowe produkty kulturowe konsumowała wieloetniczna i wieloklasowa masowa publiczność, korzystająca z popularnych rozrywek miejskich. Sieć kin była gęsta, ale nie tak gęsta jak w zachodnich metropoliach, istniały luksusowe kina, ale przepychem nie dorównywały tym paryskim. Stosunkowo niewielki rozwój kina jako przemysłu rozrywkowego wiązał się z ogólnym (niedo)rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego, a to wynikało z umiejscowienia omawianego regionu w globalnym podziale pracy.

Wskazuje to na konieczność przemyślenia, jaka była rola konsumpcjonizmu w ukształtowaniu nowoczesnego społeczeństwa polskiego. Dzisiaj, kiedy powszechnie i trwale „produkcja estetyczna została włączona w ramy ogólnej produkcji towarów”^[613], co znajduje swoje odzwierciedlenie w pojęciach, takich jak przemysły kultury czy gospodarka kreatywna, pytanie o historię tego zjawiska rysuje się jako szczególnie istotne. Jak widać, już pod koniec XIX wieku w naszym regionie istniał w pełni rozwinięty i silnie powiązany z zachodem Europy przemysł rozrywkowy zdominowany przez formaty salonu osobliwości oraz teatru varieté i wpisany w konsumpcyjny pejzaż miasta. Kultura atrakcji przychodziła do Królestwa Polskiego z Zachodu, głównie poprzez Niemcy, z urządzeniami i produktami (stereogramy, urządzenia magiczne), przedsiębiorcami i wykonawcami. Nowy segment kina jedynie zintensyfikował dostęp do globalnej produkcji estetycznej. Jak Polacy rozumieli siebie i swoje miejsce w świecie w kontaktach z mechanizmami globalizującej się kultury? Niniejsza praca może być tylko przyczynkiem do prób odpowiedzi na to pytanie w ramach pojemniejszej formy historiograficznej rewidującej utarte wyobrażenia o przeszłości.

Dążenia do przepisania narracji historycznych z uwzględnieniem grup marginalizowanych i wykluczonych można za Edwardem Saidem nazwać historiografią insurekcyjną^[614]. Projektów tego typu odnoszących się do rodzimej historii jest nadal niewiele. O jednym

z nich, *Fantomowym ciele króla* Jana Sowy wspominałem we wstępie^[615]. Do tego nurtu zaliczyć można też książkę Elżbiety Janickiej *Festung Warschau*, która z pewnym opóźnieniem wywołała ożywioną debatę publiczną na temat przemilczanych homoseksualnych i antysemitycznych wątków w *Kamieniach na szaniec* Aleksandra Kamińskiego^[616]. W tym kontekście Janicka sformułowała postulat „historii zintegrowanej”, uwzględniającej sprawy pominięte w utartych narracjach o przeszłości. Janicka oczekuje historii o charakterze „poznawczym”, a nie „wyznawczym”. „Chodzi o to, by przewartościować przeszłość i opowiedzieć ją na nowo, czyniąc miejsce dla polskich obywateli poddawanych wcześniej przemocy i wykluczeniu przez polską kulturę większościową, którą do dzisiaj w niezmienionym niemal kształcie transmitują najważniejsze instytucje społeczne: dom, Kościół, szkoła”^[617].

Dla Janickiej postulat historii zintegrowanej to postulat emancypacyjny. Włączenie kultury atrakcji do narracji o historii kultury polskiej nie ma tak jednoznacznie emancypacyjnego charakteru. Potencjał krytyczny tego gestu tkwi chyba jednak w tym, że problematyzuje on wartości i wzory kultury, które kształtują samorozumienie wspólnoty symbolicznej. Mit Młodej Polski jako kulturowej dominaty utrudnia bowiem nasze rozumienie tego okresu. Jak wskazują przedstawiciele i przedstawicielki historiografii insurekcyjnej, narracje takie tworzone są z perspektywy elit symbolicznych, a te fundowały swoją tożsamość na różnicy wobec tego, co masowe i komercyjne. Narracje koncentrujące się na tym, co wysokie, sferę tę wyrzucają poza obszar zainteresowania. Jak starałem się pokazać, w wypadku rozwoju kultury masowej na ziemiach polskich, na osi grupy dominujące – grupy podporządkowane, kultury popularnej nie można jednoznacznie przyporządkować do tych drugich. W związku z tym, że możliwość korzystania z komercyjnych rozrywek była blisko związana z siłą nabywczą, segment rozrywki dla faktycznych i aspirujących *petit-bourgeois* stanowił istotną i najbardziej widoczną (a na pewno najlepiej udokumentowaną źródłowo) część systemu rozrywkowego. Nie można jej zatem jednocześnie określić jako autonomicznej praktyki kulturowej grup wykluczonych.

Niemniej, słabą obecność tych zjawisk w narracji historycznej można raczej wyjaśniać poprzez obowiązującą definicję kultury jako domeny tego-co-najlepsze, Arnoldowskiej „słodczy i światła”. Dominująca „parnasowa” historia kultury naznaczona widmem wszystkich dziesięciu muz ignoruje historię zjawisk być może nieposiadających wyjątkowej wartości artystycznej, ale za to kształtujących codzienne doświadczenie mas ludności miejskiej. W tym sensie kultura popularna była kulturą dominującą.

Odpowiadała na masowe gusty i wyobrażenia oraz kształtowała je. Z tego właśnie powodu historia kultury atrakcji wymaga integracji z historią kultury polskiej.

Co jeszcze trzeba zbadać?

Granice każdego projektu badawczego wyznaczone są przez ilość dostępnego czasu, charakter źródeł i zdolności badacza. W świetle tych ograniczeń mam poczucie, że pewne zagadnienia wymagają bardziej pogłębionych studiów. Wychodząc z założenia, że nauka jest grą zespołową, chciałbym na koniec zasugerować kilka tropów do rozwinięcia w przyszłości. Sądzę, że – oprócz ogólnego postulatu przemyślenia roli konsumpcjonizmu w rozwoju społeczeństwa polskiego – cenne poznawczo będzie dokładniejsze zbadanie zagadnień takich jak:

- odbiór społeczny kultury atrakcji wśród poszczególnych grup etnicznych, między innymi na podstawie szczegółowej analizy niemieckiej i żydowskiej prasy;
- dyskurs na temat kina i kultury masowej w polskiej prasie w zestawieniu z tym, co o kinie pisała lokalna prasa w innych językach;
- rodzima kultura sceniczna (historia teatru) z uwzględnieniem form popularnych takich jak warieté i globalnych obiegów, w jakich funkcjonowały;
- sytuacja w innych miastach Królestwa Polskiego, zarówno w Warszawie, jak i w małych miejscowościach (w tym: rekonstrukcja tras wędrownych demonstatorów kinematografu i specyfiki ich pracy oraz rozwoju stałych kin).

Mam nadzieję, że rozmowa o rodzimej kulturze atrakcji przełomu ubiegłych wieków będzie kontynuowana.

[608] Zob. Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2012.

[609] Richard Maltby, *On the Prospect of Writing History from Below*, „Tijdschrift Voor Mediageschiedenis” 2006, nr 9(2), s. 76.

[610] Mirosław Filiciak, *Media, wersja beta*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013 (w druku), maszynopis.

[611] *Teatr a kinematograf*, „Nowiny Sezonu” 17.05.1913.

[612] Richard Maltby, *On the prospects...*, s. 85; za: John Sedgwick i in., *Proposal for a Cost Action on the History of Film Exhibition and Reception*, praca niepublikowana, 2004.

[613] Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 5.

[614] Ewa Domańska, *Historiografia insurekcyjna*, „Literatura na świecie” 2009, nr 1–2. Zob. też Wiktor Marzec, Agata Zysiak, *Polityczne oblicza przeciwhistorii – między partykularyzmem a uniwersalizmem*, „Kultura i historia” 2012, nr 21.

[615] Zob. Łukasz Biskupski, *Projekt materialistyczno-fantazmatycznej krytyki historii Polski*, „Przegląd Humanistyczny” 2012, nr 6(435).

[616] Elżbieta Janicka, *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

[617] „Kamienie na szaniec”. *Reaktywacja. Z Elżbietą Janicką rozmawia Paweł Smoleński*, „Gazeta Wyborcza” 13–14.04.2013, s. 30.

Spis ilustracji

- Il. 1. Dom towarowy Emila Schmechela i budynek Zgromadzenia Majstrów Tkackich na skrzyżowaniu ul. Piotrkowskiej i Przejazd. W głębi kinematografy Luna i Odeon / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 2. Ruch uliczny i sklepy przy ul. Piotrkowskiej 47 / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 3. Widok ogólny Łodzi od strony szosy Pabianickiej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 4. Fabryki i domy w okolicach ul. Piotrkowskiej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 5. Fabryka Poznańskiego przy ul. Ogrodowej / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 6. Reklama cyrku i teatru małop / „Rozwój” 25.01.1903.
- Il. 7. Budynek Bractwa Kurkowego przy Wodnym Rynku / Vidy iz gorodov Lodzi, Zgierza i Pabianic – Ansichten aus den Städten Lodz, Zgierz und Pabianice, Łódź 1889.
- Il. 8. Czerwona flaga na budzie „bałaganu” na Wodnym Rynku podczas Zielonych Świątek / Pocztówka, ok. 1900 r.
- Il. 9. Reklama teatru marionetek / „Rozwój” 16.03.1902.
- Il. 10. Karuzele i huśtawki na Wodnym Rynku podczas Zielonych Świątek / Pocztówka, ok. 1900 r.
- Il. 11. Najgrubszy i najwyższy człowiek świata / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1908, nr 8.
- Il. 12. Sidonia de Barcsy – kobieta z brodą i pułkownik Ricu – karzeł / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1903, nr 39.
- Il. 13. Reklama pokazów dzieci-olbrzymów na Nowym Rynku / „Rozwój” 22.09.1899.
- Il. 14. Reklama pokazów chłopca o lwiej grzywie oraz „najmniejszej rodziny na całym świecie” / „Rozwój” 26.10.1900.
- Il. 15. Buda panoptikum Stephana / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. Nr 6115.
- Il. 16. Reklama panoptikum Kreutzberga / „Rozwój” 21.05.1889.

- Il. 17. Projekt panoramy w Pasażu Szulca – fasada / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. Nr 6157.
- Il. 18. Projekt panoramy w Pasażu Szulca – przekrój pionowy / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. Nr 6157.
- Il. 19. Projekt drewnianego, tymczasowego cyrku Cinselich / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 17681.
- Il. 20. Reklama usług Tria Cedroni – akrobatów cyrkowych / „Organ”, 1910, nr 1.
- Il. 21. Ogród Paradyz / Vidy iz gorodov Lodzi, Zgierza i Pabianic – Ansichten aus den Städten Lodz, Zgierz und Pabianice, Łódź 1889.
- Il. 22. Leśniczówka w Lasku Milscha / Vidy iz gorodov Lodzi, Zgierza i Pabianic – Ansichten aus den Städten Lodz, Zgierz und Pabianice, Łódź 1889.
- Il. 23. Reklama numeru świetlno-tanecznego Mademoiselle Mory / „Organ” 1911, nr 38.
- Il. 24. Teatr Fryderyka Sellina / „Ognisko rodzinne” 1899, nr 18.
- Il. 25. Dom koncertowy Ignacego Vogla przy ul. Dzielnej / Pocztówka, ok. 1912 r.
- Il. 26. Letni ogród w Hotelu Manteufel / Pocztówka, ok. 1912 r.
- Il. 27. Letni ogród w Hotelu Manteufel / Pocztówka, ok. 1912 r.
- Il. 28. Staw, kaskada wodna i kiosk mauretański w parku w Helenowie / Pocztówka, ok. 1912 r.
- Il. 29. Zwierzyniec w Helenowie / Pocztówka, ok. 1912 r.
- Il. 30. Brama wejściowa do Parku w Helenowie / Pocztówka, ok. 1912 r.
- Il. 31. Reklama letniej zabawy w Helenowie / „Rozwój” 24.05.1902.
- Il. 32. Pokazy akrobatyczne w Helenowie / „Rozwój” 23.07.1903
- Il. 33. Reklama pokazów akrobacji automobilowych w Helenowie / „Rozwój” 21.05.1912.
- Il. 34. Żywe obrazy / „Ognisko rodzinne” 1899, nr 7.
- Il. 35. Japońska wioska na festynie w Helenowie w / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1911, nr 33.
- Il. 36. Strażacy przebrani za gejsze podczas festynu w Helenowie w / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1911, nr 33.
- Il. 37. Reklama numeru Mourdiniego / „Organ” 1911, nr 42.
- Il. 38. Ulotka reklamująca pokazy Dafne – 1 strona / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 848.
- Il. 39. Ulotka reklamująca pokazy Mikrografu – szczegół / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. Nr 848.
- Il. 40. Ulotka reklamująca pokazy Mikrografu / Ze zbiorów Archiwum Państwowego

w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. Nr 848.

- Il. 41. Nowy Rynek w dzień targowy / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 42. Reklama kinematografu na Nowym Rynku / „Rozwój” 10.11.1901.
- Il. 43. Reklama kinematografu braci Krzemińskich / Kalendarz „Łodzianka” na 1903 r.
- Il. 44. Reklama pokazów kinematografu w panoptikum przy ul. Spacerowej / „Rozwój” 6.07.1902.
- Il. 45. Theodore Junod i Eugène Vorthel / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 46. Wejście do variete Urania / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 47. Plan architektoniczny varieté Urania / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. Nr 11918.
- Il. 48. Bufet w varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 49. Weranda w varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 50. Reklama numerów akrobatycznych braci Ballot / „Organ” 1911, nr 31.
- Il. 51. Widoki varieté Urania / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1909, nr 3.
- Il. 52. Widownia varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 53. Trupa performerów z varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 54. Publiczność varieté Urania / „Świat” 1909, nr 11.
- Il. 55. Projekcje filmowe w varieté w Helenowie / „Rozwój” 23.03.1907.
- Il. 56. Reklama filmu o przygodach Nicka Wintera p.t. *Tajemniczy profesor* w kinematografie Casino / „Rozwój” 29.11.1913.
- Il. 57. Reklama filmu *Fantômas* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 24.01.1914.
- Il. 58. Reklama filmów z Astą Nielsen i Maksem Linderem w kinematografie Odeon / „Rozwój” 29.11.1913.
- Il. 59. Reklama filmu monopolowego *Zigomar II* w kinematografie Luna / „Rozwój” 19.03.1912.
- Il. 60. Ul. Piotrkowska, nad bramą po lewej stronie widoczny szyld Theatre Optique Parisien / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 61. Reklama projekcji w Theatre Optique Parisien / „Illustrierte Sonntagsbeilage zur Neue Lodzer Zeitung” 1907, nr 18.
- Il. 62. Ul. Zielona, w głębi kinematograf The Bio Express / Pocztówka, ok. 1912 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 63. Teatr Modern w Grand Hotelu / Pocztówka ok.1911 r. Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 64. Plany architektoniczne kinematografu przy ul. Rzgowskiej 2 / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 15203.

- Il. 65. Mapa kinematografów w 1912 roku.
- Il. 66. Nagłówek papieru firmowego kinematografu Luna / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 1368.
- Il. 67. Klatka schodowa w kinematografie Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.
- Il. 68. Plan sytuacyjny widowni kinematografu Luna / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. nr 16668. Zeitung, 1913.
- Il. 69. Sala projekcyjna w kinematografie Luna. Widok na ekran / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.
- Il. 70. Sala projekcyjna w kinematografie Luna. Widok na kabinę projekcyjną / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.
- Il. 71. Poczekalnia w kinematografie Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.
- Il. 72. Wejście do kinematografu Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.
- Il. 73. Bufet w kinematografie Luna / „1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung” 1913.
- Il. 74. Reklama kinematografu Luna w jubileuszowym wydaniu „Lodzer Zeitung” / „Lodzer Zeitung. 1863-1913 Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung”, 1913.
- Il. 75. Ekran kinematografu Casino / „Złoty Róg” 1912, nr 43.
- Il. 76. Widownia kinematografu Casino / „Złoty Róg” 1912, nr 43.
- Il. 77. Dyrektor kinematografu Casino / „Złoty Róg” 1912, nr 43.
- Il. 78. Filmy lokalne jako nadprogram w The Bio Express / „Rozwój” 12.02.1910.
- Il. 79. Reklama filmu *Życie pana Jezusa* w kinematografie przy ul. Piotrkowskiej 35 / „Rozwój” 23.03.1907.
- Il. 80. Programy numerowe / „Rozwój” 14.07.1908.
- Il. 81. Reklama *film d'art* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 23.11.1910.
- Il. 82. Reklama filmu *Otchłań* w kinematografie Odeonie / „Rozwój” 19.12.1910.
- Il. 83. Program kinematografu Casino / „Rozwój” 29.02.1912.
- Il. 84. Program kinematografu Casino / „Rozwój” 20.08.1912.
- Il. 85. Program kinematografu Odeon / „Rozwój” 29.08.1912.
- Il. 86. Kadry z aktualności z otwarcia Wystawy Rzemieślniczo-Przemysłowej w Łodzi w 1912 roku / Ze zbiorów prywatnych.
- Il. 87. Kadry z aktualności ze święta pracy na Wystawie Rzemieślniczo-Przemysłowej w Łodzi w 1912 roku / Ze zbiorów prywatnych.

- Il. 88. Reklama filmu *Ostatnie dni Pompei* w kinematografie Luna / „Rozwój” 02.09.1912.
- Il. 89. Reklama filmu *Dziecko Paryża* w kinematografie Odeon / „Rozwój” 13.05.1913.
- Il. 90. *Cleopatra* w Odeonie i Casinie – ogłoszenie w języku polskim / „Rozwój” 31.01.1914.
- Il. 91. *Cleopatra* w Odeonie i Casinie – ogłoszenie w języku jidysz / „Lodzer Tageblatt” 1914, nr 15.
- Il. 92. *Cleopatra* w Odeonie i Casinie – ogłoszenie w języku niemieckim / „Neue Lodzer Zeitung” 27.01.1914.
- Il. 93. Reklama filmu *Quo Vadis* w kinematografie Casino / „Rozwój” 15.04.1913.
- Il. 94. Ulotka reklamowa *Quo Vadis* w kinematografie Oaza / Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Akta Policmajstra m. Łodzi, sygn. nr 1368.

Wykaz skrótów i bibliografia

- EEC* – Abel Richard (red.), *Encyclopaedia of Early Cinema*, Routledge, Florence 2004.
- ŻFL* – Krajewska Hanna, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Łódź – Warszawa 1992.
- ŻFL-m* - Krajewska Hanna, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, maszynopis rozprawy doktorskiej, Biblioteka Uniwersytecka w Łodzi, Rps 3381.
- Abel Richard, *Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley Los Angeles – London 1998.
- Abel Richard (red.), *Encyclopaedia of Early Cinema*, Routledge, Florence 2004.
- Adamczak Marcin, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68.
- Allen Robert, Gomery Douglas, *Film History: Theory and Practice*, McGraw-Hill, New York 1985.
- Altman Rick, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004.
- Arct Michał, *Słowniczek wyrazów obcych*, Wyd. M. Arcta, Warszawa 1905.
- Bachman Gregg, Slater Thomas J. (red.), *American Silent Film. Discovering Marginalized Voices*, Southern Illinois University Press, Carbondale – Edwardsville 1997.
- Banaszkiewicz Władysław, Witczak Witold, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989
- Baranowski Bohdan, Fijałek Jan (red.), *Łódź. Dzieje miasta*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1980.
- Barnouw Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York 1974.
- Barsam Richard M., *Fiction Film. A Critical History*, E.P. Dutton & Co., New York 1973.
- Bazin André, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Belyakov Viktor, *Russia's Last Tsar Nicholas II and Cinema*, „Historical Journal of Film and Television” 1995, nr 4.

- Benjamin Walter, *Cesarska panorama*, [w:] *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Biskupski Łukasz, *Produkcja niefabularna i filmy lokalne w Królestwie Polskim 1907-1914 – próba rekonstrukcji*, [w:] Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie. Wokół filmu niefikcyjnego*, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2012.
- Biskupski Łukasz, *W poprzek i na skos. Uwagi na marginesie książki „Kulturo-znawstwo. Dyscyplina bez dyscypliny”*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5.
- Bordwell David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997.
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.
- Bottomore Stephen, *Rediscovering Early Non-Fiction Film*, „Film History” 2001, vol. 13, nr 2.
- Brassilach Robert, Bardèche Maurice, *Histoire du cinéma*, Editions André Martel, Paris 1948.
- Brodowska Helena (red.), *Studia i materiały do dziejów Łodzi i Okręgu Łódzkiego. Uwłaszczenie chłopów i mieszczan-rolników*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1966.
- Brzozowski Stanisław, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej, t. 1*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Burch Noël, *A Primitive Mode of Representation*, [w:] Elsaesser Thomas (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute Publishing, London 1990.
- Burch Noël, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley 1990.
- Charney Leo, Schwarz Vanessa (red.), *Cinema and the Intervention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley 1995.
- Comolli J. Louis, *Maszyny widzialnego*, z ang. przeł. A. Piskorz i A. Gwóźdź, [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być*, Universitas, Kraków 2001.
- Crafton Donald, *1895-1905: Problemy wczesnego kina*, przeł. P. Sitarski, [w:] Jan Rek, Elżbieta Ostrowska (red.), *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.
- Crafton Donald, *Audiences: Research Issues and Projects*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopaedia of Early Cinema*, Routledge, Florence 2004.
- Dębski Andrzej, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Dębski Andrzej, *Otchłań w Warszawie. Przyczynek do opisu przełomu medialnego i diagnozy popularności Asty Nielsen na ziemiach polskich przed I wojną światową*, [w:]

Konrad Klejsa (red.), Shamma Schahadat (wsp. red.), *Polska i Niemcy: filmowe granice i sąsiedztwa*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012.

Dębski Andrzej, Zybura M. (red.), *Wrocław będzie miastem filmowym. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, GAJT, Wrocław 2008.

Elsaesser Thomas, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, przeł. G. Nagrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68.

Elsaesser Thomas, *The New Film History*, „Sight and Sound” 1986, nr 4.

Elsaesser Thomas (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute Publishing, London 1990.

Elsaesser Thomas, Wedel Michael, (red.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996.

Fell John L. (red.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Los Angeles 1993.

Fielding Raymond, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*, [w:] John L. Fell (red.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley 1983.

Filiciak Mirosław, *Media, wersja beta*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.

Filler Witold, *Cyrk czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Fischer-Lichte Erika, *Rzeczywistość i fikcja*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2005, nr 70.

Flatt Oskar, *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Reprint, Grako, Łódź 2002.

Friedberg Anne, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flaneur/flaneuse*, przekł. zbiorowy, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Garncarz Joseph, „Byliśmy na jarmarku”. *Kino objazdowe na Śląsku przed pierwszą wojną światową*, [w:] Andrzej Dębski, Marek Zybura (red.), *Wrocław będzie miastem filmowym. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, GAJT, Wrocław 2008.

Garncarz Joseph, *The European Fairground Cinema. (Re)defining and (Re)contextualizing the Cinema of Attractions*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, red. A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Wiley-Blackwell, Chichester 2012.

Gaudreault André, *Teatralność narracyjność i trickowość. Oceniając kino Georges'a Mélièsa*, [w:] Małgorzata Hendrykowska (red.), *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1995.

- Gaudreault André, *The Diversity of Cinematographic Connections in the Intermedial Context of the Turn of the 20th Century*, [w:] *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image, in the 19th century*, Flicks Books, Trowbridge 2000.
- Gaudreault André, Philippe Marion, *A Medium is Always Born Twice*, „Early Popular Visual Culture” 2005, nr 3.
- Gaudreault André, Philippe Marion, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, „Convergence” 2002, nr 8.
- Gaudreault André, Dulac N., Hidalgo S.(red.), *A Companion to Early Cinema Chichester*, Wiley-Blackwell 2012.
- Gierszewska Barbara, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006.
- Grainge P., Jancovich M., Monteith S., *Film Histories. An Introduction and Reader*, University of Toronto Press, Toronto 2007.
- Griffiths Alison, „Światu świat pokazujemy”: *wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie*, przeł. Ł. Biskupski, M. Pabiś, [w:] Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2012.
- Gunning Tom, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] Linda Williams (red.), *Viewing Positions*, Rutgers, New Brunswick 1995.
- Gunning Tom, *Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the 'View' Aesthetic*, [w:] D. Hertogs, N. de Klerk (red.), *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997.
- Gwóźdź Andrzej, *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Hansen Miriam B., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1994.
- Hansen Miriam B., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, przeł. Ł. Biskupski i in., [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Hendrykowska Małgorzata, *Film Journeys of the Krzeminski Brothers, 1900-1908*, „Film History” 1994, vol. 6, nr 2.
- Hendrykowska Małgorzata, *Peregrynacje braci Krzemińskich. Kartki z historii*, „Kino” 1989, nr 11.
- Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993.

- Hendrykowska Małgorzata, Hendrykowski M., *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Ars Nova, Poznań 1996.
- Herbert Stephen (red.), *A History of Pre-cinema*, t. 2, Routledge, London 2000.
- Hertogs Daan, De Klerk Nico (red.), *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997.
- Hnatyszyn Piotr, *Z dziejów filmowego Zabrze*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, Rabid, Kraków 2005.
- Irzykowski Karol, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Jaglarz Weronika, *Dziesiąta muza w Gliwicach – pierwsze lata i rozwój*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, Rabid, Kraków 2005.
- Jaglarz Weronika, *Widzowie lat pierwszych. Z zagadnień recepcji wczesnego kina na Górnym Śląsku*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Filmowcy i kiniarze*, Rabid, Kraków 2004.
- Janczak Julian, *Ludność Łodzi przemysłowej, 1820-1914*, „Acta Universitas Lodzensis. Folia Historica”, nr 11, Łódź 1982.
- Jenkins Henry, „*A Regular Mine, a Reservoir, a Proving Ground*”: *Reconstructing the Vaudeville Aesthetic*, [w:] tegoż, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992.
- Jenkins Henry, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992.
- Jewsiewicki Władysław, *Historia filmu polskiego. Wprowadzenie do historii polskiej kinematografii 1894-1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź 1959.
- Jewsiewicki Władysław, *Materiały do dziejów filmu w Polsce*, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1952.
- Jordan Wisława, *W kręgu łódzkiej secesji*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2006.
- Jung Uli, *Local Views: a Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2002, nr 3.
- Kaganiec Małgorzata, *Wśród Bytomskich przybytków X Muzy*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Filmowcy i kiniarze*, Rabid, Kraków 2004.
- Kalabiński Stanisław (red.), *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. VII, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1970.
- Karwacka Helena, *Gliszczyński Artur, Pieśniarz fabrycznej Łodzi*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975.
- Karwacka Helena, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968.

- Karwacki Władysław Lech, *Łódź w czasach rewolucji 1905-1907*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975.
- Karwacki Władysław Lech, *Teatr dla robotników przed 1914 r. (Przyczynek do dziejów awansu kulturalnego klasy robotniczej)*, [w:] Stanisław Kalabiński (red.), *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. VII, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1970.
- Karwacki Władysław Lech, *Zabawy na Bielanach*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Kember Joe, *The Functions of Showmanship in Freak Show and Early Film*, „Early Popular Visual Culture” 2007, nr 1(5).
- Kermabon Jacques (red.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994.
- Kessler Frank, Verhoeff Nina (red.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, John Libbey Publishing, Chesham 2007.
- Klejsa Konrad (red.), Schahadat Schamma (wsp. red.), *Polska i Niemcy: filmowe granice i sąsiedztwa*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012.
- Koerber Martin, *Filmfabrikant Oskar Messter. Stationen einer Karriere*, [w:] Martin Loiperdinger (red.), *Oskar Messter. Filmpionier der Kaiserzeit*, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main – Basel 1994.
- Kowalczyński Krzysztof R., *Łódź przełomu wieków XIX/XX*, Dom Wydawniczy Księża Młyn, Łódź 2008.
- Krajewska Hanna, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, maszynopis rozprawy doktorskiej, Biblioteka Uniwersytecka w Łodzi, Rps 3381.
- Krzemiński Antoni, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego dalszy rozwój w Polsce jak i w Rosji Carskiej*, maszynopis ze zbiorów Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Krzemiński Antoni, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego dalszy rozwój w Polsce jak i w Rosji Carskiej*, [w:] Grażyna M. Grabowska (red.), *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu wielkiego niemowły, cz. I – początki*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 2008.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1995.
- Lahn Peter, *Davidson P., the Frankfurt Film Scene and Afgrunden in Germany*, [w:] Thomas Elsaesser, Michael Wedel (red.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996.
- Leyko Małgorzata, *Zamknięta karta. Teatr żydowski w Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 2007, nr 1.
- Leyko Małgorzata (red.), *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, Wydawnictwo

Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000.

Loiperdinger Martin, *Abgründe (Przepaść) – Początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu (1910/11)*, przeł. A. Dębski, [w:] Andrzej Dębski, Marek Zybura (red.), *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, GAJT, Wrocław 2008.

Loiperdinger Martin, „*The Audience Feels Rather at Home...*”: *Peter Marzen’s Localization of Film Exhibition in Trier*, [w:] Frank Kessler, Nanna Verhoeff (red.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, John Libbey Publishing, Chesham 2007.

Loiperdinger Martin, Jung Uli (red.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910:1914*, John Libbey Publishing, New Barnet 2013.

Lorenz Dieter, *Das Kaiserpanorama. Ein Unternehmen des August Fuhrmann*, Münchner Stadtmuseum, München 2010.

Lubelski Tadeusz, Sowińska Iwona, Syska Rafał (red.), *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2008.

Majewski Tomasz, *Dialektyczne feerie. Nowoczesność i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011.

Majewski Tomasz, *Historia kina po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2.

Majewski Tomasz, *Modernizmy i ich losy*, [w:] tegoż (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Majewski Tomasz, *Wstęp*, [w:] Janusz Dunin, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej*, Oficyna, Łódź 2010.

Majewski Tomasz (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Maltby Richard, Daniël Biltereyst, Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, Malden, Mass. 2011.

Manovich Lev, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, przeł. A. Nacher, [w:] Ewa Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.

Marzec Wiktor, Zysiak Agata, *Miasto, morderstwo, maszyna. Osobliwe przypadki wczesnonowoczesnej Łodzi*, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Meussy Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1995.

Michalewicz Kazimierz St., *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*,

Polska Agencja Ekologiczna, Warszawa 1998.

Miłosz Czesław, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, t. II.

Missalowa Gryzelda, *Studia nad powstaniem łódzkiego okręgu przemysłowego 1815-1870*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, t. 1–3 1964–1975.

Miszewski Stanisław, *Ilustrowany Przewodnik po Łodzi i okolicach*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Lublin – Łódź 1912.

Musser Charles, *Before the Nickleodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991.

Musser Charles, *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, „Cinema Journal” 2004, vol. 44, nr 1.

Musser Charles, *Pre-Classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production*, [w:] Richard Abel (red.), *Silent Film*, Athlone, London 1996.

Müller Corinna, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 1994.

Niver Kemp R. (red.), *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection, 1894-1912*, University of California Press, Berkeley 1967.

Nietyksza Maria, *Rozwój miast i aglomeracji miejsko-przemysłowych w Królestwie Polskim, 1865-1914*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

Michał Pabiś-Orzeszyna, *Dawno temu przed Nanookiem. Czy wczesne kino niefikcjonalne to przeszłość podrzędna historiografii filmowej*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie. Wokół filmu niefikcjonalnego*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

Piesterziewicz Marta, *Rozrywka łodzian na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2010.

Pobłocki Kacper, *The Cunning of Class. Urbanization of Inequality in Post-War Poland*, Budapest 2010, niepublikowana rozprawa doktorska.

Pomerance Murray (red.), *Cinema and Modernity*, Rutgers University Press, Fredericksburg 2006.

Popple Simon, Kember Joe, *Early Cinema. From the Factory Gate to Dream Factory*, Wallflower Press, London 2004.

Popple Simon, Toulmin Vanessa (red.), *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19 Century*, (Trowbridge, Wilts) Flicks Books, 2000.

Prykowska-Michalak Karolina, *Teatr niemiecki w Łodzi. Sceny – wykonawcy – repertuar*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Punt M.J., *Early Cinema and the Technological Imaginary*, University of Amsterdam,

London 2000.

Puś Wiesław, *Dzieje Łodzi przemysłowej*, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1987.

Puś Wiesław, Pytlas Stefan, *Dzieje Łódzkich Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju (dawnych Zjednoczonych Zakładów K. Scheiblera i L. Grohmana)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1979.

Pytlas Stefan, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864-1914*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.

Rabinovitz Lauryn, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University, New York 2012.

Rabinovitz Lauryn, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-Century Chicago*, Rutgers University Press, Fredericksburg 1998.

Radziszewska Krystyna, Woźniak Krzysztof (red.), *Pod jednym dachem. Niemcy oraz ich polscy i żydowscy sąsiedzi w Łodzi w XIX i XX wieku*, Literatura, Łódź 2000.

Reymont Władysław St., *Ziemia Obiecana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, t. I.

Rittaud-Hutinet Jacques, *Le cinéma des origines: Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel 1985.

Rode Dagmara, Pieńkowski Marcin (red.), *Metody dokumentalne w filmie. Wokół filmu niefikcyjnego*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

Rossell Deac, *A Slippery Job: Travelling Exhibitors in Early Cinema*, [w:] Simon Popple, Vanessa Toulmin (red.), *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19 Century*, (Trowbridge, Wilts) Flicks Books, 2000.

Roth Joseph, *Hotel Savoy*, Cyklop, Łódź 2002.

Rotha Paul, *Documentary Film*, Faber and Faber, London 1936.

Rynkowska Anna, *Ulica Piotrkowska*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970.

Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma*, t. 1-6, Denoël, Paris 1973–1975.

Salt Barry, *Film Form 1900-1906*, [w:] Thomas Elsaesser (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute Publishing, London 1990.

Salt Barry, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 1–3, przeł. A. Helman, Państwowa Wyższa Szkoła Telewizyjna, Teatralna i Filmowa, Łódź 2003.

Samuś Paweł (red.), *Polacy, Niemcy i Żydzi w Łodzi w XIX-XX w.: sąsiedzi dalecy i bliscy*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 1997.

Saryusz-Wolska Magdalena, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Schwartz Vanessa R., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*, University of California Press, Berkeley 1999.

- Sempoliński Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Seydl Renate, Hagedorff Allan (red.), *Asta Nielsen: Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen and zeitgenössischen Betrachtungen*, Henschel, Berlin 1918.
- Singer Ben, *Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors*, [w:] Lee Grieveson, Peter Krämer (red.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge, London 2004.
- Singer Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York 2001.
- Skarbek-Malczewski Jan, *Byłem tam z kamerą*, Czytelnik, Warszawa 1962.
- Snyder Robert W., *Artyści wodewilu i ich świat*, przeł. P. Kruczkowska, J. Stępień, M. Wójcik, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Sowa Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2012.
- Storey John, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Strauven Wanda (red.), *Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Śmiechowski Kamil, *Z perspektywy stolicy. Obraz Łodzi w warszawskich tygodnikach społeczno--kulturalnych (1881-1905)*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2012.
- Thissen Judith, *Moyshe Goes to The Movies: Jewish Immigrants, Popular Entertainment, and Ethnic Identity in New York City (1880-1914) PhD dissertation*, Utrecht University, 2001
- Thompson John B., *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, przeł. I. Mielnik, Astrum, Wrocław 2006.
- Toeplitz Jerzy, przedmowa, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe (wyd. 2), Warszawa 2007.
- Toulmin Vanessa, 'Curios Things in Curios Places': *Temporary Exhibition Venues in the Victorian and Edwardian Entertainment Environment*, „Early Visual Popular Culture” 2006, vol. 4, nr 2.
- Toulmin Vanessa, Patrick Russel, Simon Popple (red.), *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, British Film Institute Publishing, London 2004.
- Tsivian Yuri (Jurij Cywjan), *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Tuwim Julian, *1936-1911=XXV. Nauka szkolna i zainteresowania pozaszkolne*,

„Wiadomości Literackie” 1.03.1936, nr 9.

Tuwim Julian, *Kwiaty polskie*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 1995.

Tytuł roboczy: archiwum, Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.

Urbańczyk Andrzej, *Kinematograf na scenie: Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie XI-XII 1896*, Krakowski Dom Kultury, Centrum Sztuki Filmowej, Kraków 1986.

Urbańczyk Andrzej, *Edison C.: pierwsze kino Krakowa, 1906-1912*, Krakowski Dom Kultury, Centrum Sztuki Filmowej, Kraków 1985.

Uricchio William, *Historicizing Media in Transition*, [w:] David Thorburn, Henry Jenkins, Brad Seawell (red.), *Rethinking Media Change: the Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge Mass. 2003.

Walczak Bartosz M., *Zespoły fabryczno-mieszkalne: między tradycją a nowoczesnością*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3) Sztuka obok awangardy*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.

Walczak Wojciech, *Julius E. Vortheil*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1995, nr 2(21).

Wallerstein Immanuel, *Analiza systemów-światów*, przeł. K. Gawlicz i M. Starnawski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.

Walton John K., *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, przeł. G. Nagrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005 nr 52.

Wieczorkiewicz Anna, *Kobieta-małpa, kobieta-niedźwiedź. Historia spojrzenia na Julię Pastranę*, „Konteksty” 2007, nr 1.

Witkowski Michał, *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Wyszyński Zbigniew, *Filmowy Kraków 1896-1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Zielinski Siegfried, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznym*, przeł. K. Krzemień, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Zielinski Siegfried, *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek 1989, wyd. ang.: *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, przeł. G. Cunstance, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.

Zorkaia Neia, *Le temps des frères Pathé à Moscou*, [w:] Jacques Kermabon (red.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994.

Miasto atrakcji

Spis treści

Podziękowania

Zakończenie

Publikacja recenzowana przez prof. dr hab. Annę Zeidler-Janiszewską
i dr. hab. Tomasza Majewskiego

Redaktor prowadząca: **Anna Wieczorek**

Redakcja językowa i korekta: **CONVIVO Anna Matysiak**

Opracowanie graficzne i projekt okładki: **Anna Gajewska dla Stowarzyszenia Topografie**

Fotoedycja: **Stefan Brajter dla Stowarzyszenia Topografie**

Współpraca archiwistyczna: **Dariusz Majewski**

W publikacji wykorzystano ilustracje znajdujące się w domenie publicznej pochodzące z Archiwum
Państwowego w Łodzi, zbiorów prywatnych oraz prasy.

© Copyright by Narodowe Centrum Kultury

Warszawa 2013

All rights reserved

Wydanie I

ISBN 978-83-63631-62-8



**NARODOWE
CENTRUM
KULTURY**

Narodowe Centrum Kultury

ul. Płocka 13, 01-231 Warszawa

www.nck.pl



SZKOŁA WYŻSZA PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

ul. Chodakowska 19/31, 03-815 Warszawa

www.swps.pl



Plik ePub przygotowała firma eLib.pl

al. Szucha 8, 00-582 Warszawa

e-mail: kontakt@elib.pl

www.eLib.pl

LUNA

MIAŁO STO LAT KULTURY

Łukasz
Biskupski

Narodziny kultury
masowej na przelomie
XIX i XX wieku

