

Flânerie, cielesność i film w music-hallu

Georges Méliès w świecie modernistycznych
przyjemności miejskich

STÉPHANE TRALONGO

*Porównajcie Paryż, po którym przechadza się
Gérard de Nerval, jego Paryż, z Paryżem Zoli,
gdzie roi się tak potężny tłum*¹.

Wizyta w Paryżu na przełomie XIX i XX w. była często związana z równoczesnym odkrywaniem wielu maszyn, które rzadko bywały w użyciu poza metropoliami. Pobyty turystyczne, podróże służbowe oraz wizyty rodzinne stawały się często tematem licznych spektakli, które pokazywały zachowanie przyjezdnych w krzywym zwierciadle, a zarazem wzmacniały inicjacyjne doświadczenie spaceru po stolicy Francji. W kawiarnianych rewiach stereotypowa postać gościa z prowincji miała pokazywać reakcje nowo przybyłych podczas ich eksploracji nowoczesnego miasta: *Joseph Balandard, notariusz w Saint Briec. Przyjechałem na kilka dni do Paryża. Ach, od pierwszego kroku w stolicy przechodzę od zdziwienia do zdziwienia: automobile, fonograf, promienie Roentgena, kinematograf, cóż za nowości*². Bywanie w *café-concert*, począwszy od recitali po *la revue fin d'année*³, oswajało tłumy z mediami, które ukazywały i pozwalały uchwycić postawę naznaczoną wobec wielkomiejskiej przestrzeni k o l i z j ą między wiejskością a miejskością, kolizją, która mogła być niepokojąca, a nawet traumatyczna, jak choćby w scenie zderzenia pociągu ekspresowego z dorożką konną w *Bestii ludzkiej* (Emil Zola, 1890). Kinematograf wpisywał się zatem w zespół urządzeń, które często były pojmowane wspólnie, przede wszystkim ze względu na podobieństwa w ich oddziaływaniu – w opozycji wobec technik nieprzemysłowych, „organicznie” związanych z naturą⁴ – i w relacji z pojęciami mniej lub bardziej powszechnymi, takimi jak rejestrowanie, reprodukcja, przyspieszenie, automatyzacja, komunikowanie na odległość itp.

Tymczasem te maszyny, o których śpiewali kawiarniani artyści, podkreślając zarówno ich możliwości techniczne, jak i wywoływane przez nie skutki społeczne, były przez paryskich dyrektorów music-halli chętnie wystawiane na scenie czy raczej w „rozbitej przestrzeni” (*l'espace éclaté*) spektaklu konfigurowanej w takich budynkach. Ze względu na formalną różnorodność i zmienność, na dynamikę twórczenia ukierunkowaną na krzyżowanie gatunków, na ich rozszerzanie, wielość porządków, wreszcie parodię, *na tak wielu podobnych zasadach przypisywanych kulturze masowej, która pojawia się i szybko instytucjonalizuje*⁵, według Laurenta Guido produkcja music-halli nie może być ujmowana tylko w chronologicznych

zestawieniach, typologiach numerów scenicznych czy nawet w monograficznych studiach poświęconych poszczególnym figurom artystycznym. Dlatego też proponuję interdyscyplinarny namysł nad początkami music-hallu we Francji w odniesieniu do kulturowego uniwersum charakteryzującego się rozmyciem granic czasoprzestrzennych, grą dwuznacznych pozorów (przypisywało się jej tylko „półświatkowi”⁶), mieszanką dyscyplin scenicznych, ciągłymi zmianami programów oraz włączaniem w nie mediów takich jak kinematograf. To, co przemysłowe i to, co spektakularne, inteligentne i rubaszne, światowe i sprzedajne, było w tej epoce splecione w tak ścisłym współdziałaniu, że nie chodzi już o zrozumienie tych relacji, wariantów i przenikań, ale o nakreślenie linii podziału.

Poza frywolnością, do której często je prowadzano, numery music-hallowe często okazywały się nowatorskie, burzące porządek lub transgresyjne. W tym studium chciałbym przede wszystkim ukazać konstelacje atrakcji oferowanych dzięki technikom i urządzeniom przemysłowym przełomu wieków, ale też podkreślić ich ambiwalentny stosunek do miejskiej nowoczesności, precyzyjnie uchwycony przez François’a Alberę: *egzaltacja świata „globalnego”, świata momentalnej komunikacji, zniesienie dystansu i skurczenie się czasu oraz przerażenie wobec tego wszystkiego*⁷. Rozpatrywanie pojawienia się music-hallu z perspektywy tej problematyki prowadzi najpierw do namysłu nad sposobami zamieszkiwania i używania przestrzeni, które przyczyniły się do powstania struktury architektonicznej i oferty handlowej, na zasadach podobnych do tych rządzących pasażami i falansterami, co widać zwłaszcza w strefie *promenoir*⁸. Kontynuując studia nad conceptem *flânerie*⁹ w celu ujęcia music-hallu (i jego architektury) „w dyspozytyw”¹⁰, biorę pod uwagę praktyki odbiorcze łączące wzrok, spacer i konsumpcję, czyli triadę pojęciową, która wydaje mi się nieodzowna do wyobrażenia sobie kina w kontekście kulturowym. To prowadzi mnie do zajęcia się w drugiej kolejności formami atrakcji które mają poddać próbie stosunek widzów do mechanizacji miasta reaktywując ich lęki przed wypadkiem. Na koniec zastanowię się nad miejscem filmu w programach music-hallowych, przyglądając się między innymi temu, w jaki sposób u Mélièsa, a później u Houdiniego, filmy wyróżniają się na tle coraz liczniejszych spektakli music-hallowych konfrontujących ciało i maszyny w music-hallach.

Otwarcie na nowoczesną przestrzeń miejską

Struktura architektoniczna music-halli powstających około 1890 r. w rezultacie reform urbanistycznych, które przekształcały paryski pejzaż od początku XIX w., poszerzając perspektywę arteriami wielkich bulwarów – miała w zamyśle łączyć w jednym miejscu spacer, spektakl i konsumpcję. W związku z tym pierwsze sale, określane przez ich administratorów (lub przez gości) jako music-halle¹¹, miały zachować zasady stosowane w budowie pasaży, sklepionych konstrukcji umożliwiających swobodną cyrkulację spacerowiczów przed witrynami butików, gdzie – by użyć słów Waltera Benjamina – *najzwyczajniejsze miasto daje flaneurowi znaki, jak gdyby było fantasmagorią*¹². Paryskie pasaże – z definicji miejsca przechodnie – prezentują się również jako dyspozytyw widzenia, w ramach którego towary są eksponowane przechodniom przy użyciu technologii mediacji spojrzenia. W siódmym rozdziale *Nany* Émile Zola opisuje ostro oświetlone lampami gazowymi wit-

ryny ustawione między obserwatorem i różnorodnymi przedmiotami sprzedawanymi we wnętrzu pasaży Panoramas pod koniec lat 60. XIX w.¹³ Odwołując się do przestrzeni architektonicznych opisanych przez Zolę oraz do gry spojrzeń, które są w nich ustanawiane, Philippe Hamon łączy te zmediatyzowane widzialności przedmiotów na wystawie z zespołem układów architektonicznych tworzonych dla oczu, dla *euforycznego ćwiczenia wzroku*¹⁴ wobec produktów przemysłu ulokowanych w witrynach. Kontynuując ten namysł teoretyczny przez dokładniejsze opisanie relacji między przyjemnością (wizualną) i handlem, Anne Friedberg zainteresowała się społeczną i architektoniczną historią takich miejsc, jak duże domy towarowe przyciągające żeńską klientelę, hale w centrum miasta, parki atrakcji i wystawy światowe, których wspólną cechą było strukturalne skierowanie *flânerie* na kupno dóbr i usług, by ostatecznie uczynić z niej aktywność płatną¹⁵. Powrót do sposobów przyswajania tych struktur urbanistycznych pozwala Friedberg na rozpatrywanie dypozytywów optycznych, które zostają w nie wprowadzone – przede wszystkim panoram, a potem kinematografu – pod kątem rozszerzenia i wirtualizacji zmobilizowanego i zapośredniczonego widzenia, które flaneurzy uruchamiają w pasażach¹⁶.

Tymczasem reguły rządzące związkami atrakcji i handlu, uwarunkowane nowoczesną urbanistyką nastawioną na komercjalizację przyjemności, są również wpisane w formę budynków, które jak na razie rzadko są brane pod uwagę w rozważaniach nad *flânerie* i początkami kina, czyli w music-hallach¹⁷. Idea swobodnej i spontanicznej przechadzki, zarazem sprytnie kierowanej w stronę często mylnych ze sobą rozrywek i konsumpcji, była wszak jasno wpisana w projekty takich architektów, jak na przykład Édouard Niermans, obejmujące budowę lub renowację music-halli na przełomie wieków¹⁸. Kumulując metalowe konstrukcje szkieletowe, przeszklone kopuły i oświetlenie elektryczne, music-halle należą do konstrukcji otwartych na miasto, które według Marka Armengauda redefiniują relacje czasowe i przestrzenne wielkomiejskiego życia, rozmywając miejsca graniczne: *Jest w nich gra permanentnych wyjść i powrotów między kodami burżuazyjnego wnętrza (przestrzeń domowa, handlowa, teatralna) i ulicy, wzbogacana odniesieniami do świątecznego ogrodu miejskiego*¹⁹. Budynki te wywodzą się w efekcie z miejskości, która ma tendencję do przemieszczania, a nawet wymazywania granic między wnętrzem a zewnątrz, tym, co dzienne a tym, co nocne, tym, co naturalne a tym, co sztuczne, w szumie ulicy, naprzeciw wejść „przedłużonych” przez witryny, lampy i markizy aż do wnętrza hali, gdzie sztucznie reprodukuje się warunki spaceru. Tak jak w pasażach, na dworach, w pałacach wystawowych i wielkich sklepach architektura chciała stworzyć w music-hallu i luźną nieprzerwanie oświetloną słońcem przestrzeń zewnętrzną, przywołując w ten sposób wspomnienie pobytów w nadmorskich kurortach, gdzie buduje się *casinos*, miejsca spotkań światowego społeczeństwa z artystami sezonu paryskiego. Pierwsi goście Casino de Paris (1890), Olympii (1893) i Alhambry przechadzali się zatem po przybytkach, które określiłbym jako przechodnie, skupione wokół westybularnych galerii i dziedzińców spacerowych, czyli przestrzeni przejściowych przeznaczonych do kierowania ruchem tłumu przy zachowaniu *zasady wolności ruchu tam i z powrotem*²⁰: *Z bardzo daleka zauważycie kolorową plamę na monotonnej linii bulwarowych fasad: to nazwa Olympia zapisana szafirowymi literami na skrzącym się jak ogień diamentowym tle. Duży westybul prowadzi do sali; po prawej i lewej kwiaty, potem wspa-*

niale schody na galerię. Fala przybyłych przenika do sali, a raczej do ogromnego hallu, dawnej nawy Montagnes-Russes ²¹. Proste porównanie przybliży wam jego wymiary: przekracza o 1,20 m wielkość sali Pas-Perdus ²² dworca Saint-Lazare. Od wejścia jasno widoczne są trzy główne podziały przestrzeni tego holu: „promenoir”, sala teatralna oraz galeria, której pięknie ukształtowana balustrada przecina wstęgą ażurowego złota wysokość budynku. Kawiarnia w „promenoir” jest odzielona od sali teatralnej kratą sięgającą połowy wysokości budynku. Podłoga sali obniża się aż do stóp sceny, pod którą swoje miejsce ma orkiestra. Fotele są wygodne i praktyczne, można się pomiędzy nimi łatwo przemieszczać. Przechadzając się po „promenoir”, zawsze ma się widok na scenę ²³.

W zgodzie z tym nieprzerwanym ruchem tłumu, spektakl music-hallu nie ograniczał się do sceny, ale był rozczłonkowany, rozproszony między różne przyległe przestrzenie: hol, teatr, salon, ogród etc. W efekcie ruchome spojrzenie flaneurów powinno zatem mieć możliwość swobodnego objęcia spektaklu, choćby fragmentarycznie, co wynikało z porządku wizyty, która poszerzała doświadczenie widzenia atrakcji scenicznych (i pozascenicznych) o inne aktywności. Bazując na koncepcji widza-flaneura, rozbitcie spektaklu na części korespondowało z trybem odbiorczym, który możemy tu precyzyjnie określić przez ideę zakupowego spaceru. Klienci music-hallu wędrowali więc zgodnie ze swoimi zachciankami między połączonymi pomieszczeniami, wybierając produkty do konsumpcji, podobnie jak „numery” wcześniej pokawałkowanego spektaklu. Relacja atrakcja-konsumpcja była wzmacniana w niektórych programach przez podobieństwo nazewnictwa numerów i napojów z karty, domagających się uwagi widzów równocześnie i na równych prawach ²⁴. *Promenoir* to również przestrzeń prostytucji w music-hallu – jak wyjaśnia Nathalie Coutelet – to pasaż, który zmuszał do „włóczęgi”, gdzie *rozgrywają się sprzedajne spotkania w otoczce światowego wieczoru* ²⁵. Nowe technologie, wszechobecne i pokazywane z dumą, faworyzowały te peryferyjne transakcje, ponieważ płaciło się za dostęp do kontrolowanego środowiska, odpowiadając *na potrzeby sztucznego klimatu* ²⁶. Eksploatowany w numerach spektaklu potencjał atrakcyjności maszyn był również wykorzystywany przy płatnych aktywnościach urozmaicających komercyjną ofertę music-halli. W Casino de Paris można było się sfotografować w sztucznym świetle (elektrycznym), wystarczyło tylko udać się do salonu orientalnego, a to czyniło z music-hallu miejsce produkcji i sprzedaży zdjęć ²⁷. Wreszcie anonsy z programami kierowały publiczność pod inne paryskie adresy, kreśląc sieć sklepów, sal widowiskowych i „nocnych” restauracji, w których dokonywała się dalsza komercjalizacja przyjemności wypływających z *flânerie*, z rozedrganej uwagi.

Paradoksy spektakli maszyn

Chociaż luksusowe wyposażenie wewnątrz music-halli świadczyło o pełnym zafaniu do technicznych wynalazków oferowanych przez przemysłowców (fonografy, lampy elektryczne, aparaty projekcyjne), obecność i funkcjonowanie maszyn w publicznej przestrzeni sali widowiskowej wzbudzały sprzeczne reakcje. Zauważmy jednak, że ten dwuznaczny stosunek do mechanizacji nie był wcale całkiem nowy i właściwy dla domeny music-hallowych produktów, nawet jeśli to na tym obszarze będzie się widocznie manifestował. Już w epoce wiktoriańskiej – według Nicholasa Daly’ego – repertuar melodramatów był scenicznym odbiciem

życia w mieście, rozedrganego i przerażającego, symbolizowanego w teatrze przez tłum, hałas i maszyny wywodzące się z rewolucji przemysłowej²⁸. Paradoksalnie – jak dowodzi Daly – melodramatyczne ukazywanie maszyn jako sił zagrażających człowiekowi, jego integralności psychicznej, wymagało przyswojenia najnowszych technologii przez dyspozytyw teatralny. „Sensacyjne” efekty, wymyślane przez autorów melodramatów w scenach „ocalenia w ostatniej chwili na torach kolejowych”, odbijały się wśród widzów echem ich własnego doświadczenia miasta narażonego na przemysłowe katastrofy. W konsekwencji melodramaty, przez obrazy przerażającego chaosu, natychmiast wyzwalaly w widzach tłumiony i skrywany strach przed *kolizją metalu i ciała*²⁹. Dodajmy, że inny gatunek spektaklu – „pantomima angielska” – ubierze pod koniec wieku wypadek mechaniczny w groteskową, ale niepozbawioną przemocy formę w takich produkcjach, jak *Podróż do Szwajcarii (Le Voyage en Suisse, Théâtre des Variétés, 1879)*, pantomimiczny wodewil opracowany na potrzeby klaunowskich i „maszynowych” akrobacji braci Hanlon-Lee³⁰. Przez połączenie aparatury technicznej z frontalną reprezentacją czy też p r e z e n t a c j ą (niefikcyjną) niepokojących i niebezpiecznych dla artystów miejskich aktywności produkcja music-halli będzie przedłużać ten podwójny, sprzeczny ruch akceptacji i odrzucenia³¹.

Pozostawiając dokonania wokalne i muzyczne, które stanowiły o sukcesie ery *café-concerts*, music-halle otwarły swe podwoje na atrakcje oparte na materiałach, technikach i maszynach świata przemysłowego, ciągle wtedy w rozkwicie. Numery stworzone przy bliskiej współpracy z mechanikami czy elektrykami były chętnie przyjmowane, tak samo jak spektakularna eksploatacja nowo opatentowanych technologii, co przedłużało praktykę pokazywania automatów na spektaklach a u t o m a t y c z n y c h. Kiedy w listopadzie 1892 r. na scenie w Folies-Bergère pojawiły się choreograficzne atrakcje Amerykanki Loïe Fuller, od razu były celebrowane jako *nieznana wcześniej symbioza sztuki i technologii*³², spotkanie cielesnego performansu z aparaturą techniczną, która rewolucjonizuje tradycyjną maszynierię. W obrębie dyspozytywu przywodzącego na myśl camerę obscurę³³ interakcja Fuller i technologii prowadziła do zakwestionowania jej fizycznej obecności na scenie, skłaniając Giovanniego Listę do skojarzenia wykorzystania maszyn w Fullerowskich atrakcjach z dążeniem do *dematerializacji ciała tancerki* i do *zredukowania jej do zwykłego świetlnego obrazu*³⁴. Jednak zwróćmy uwagę, że mediacja gry światła – jak się wydaje – nie tyle wywołuje efekt wymazania fizycznych właściwości ciała, ile w inny sposób przedstawia wymiar cielesny, jako uosobienie – jak pisał krytyk – *posągu antycznego, różowego kostiumu i pełnych ust*³⁵. W przypadku serpentynowych tańców Bob-Walter, artystki, która – podobnie jak inni celebryci music-hallu – dawała sporo powodów do mówienia o niej w paryskich kręgach, cielesność była tym bardziej w centrum zainteresowania, że wykonawczyni przynależała społecznie do sfery luksusu i zepsucia. W 1893 r. Bob-Walter w numerze zatytułowanym *Le Serpentine mondaine* pokazywała się klienteli Olympii jako kobieta należąca do tego kłopotliwego uniwersum społecznego, jakim jest „półświatek”³⁶. Techniczne zapośredniczenie ułatwia zatem proces erotyzacji ciała na scenie, proponując h a p t y c z n ą wizję kobiecej formy, która nie zostanie zniweczona przez kinematograf³⁷.

Równocześnie z optymistycznym zapałem związanym z wynalazkami nowych gałęzi przemysłu działalność music-halli wskrzeszała również niepokoje, które

stały się udziałem tłumów w kontekście miejskim, gdzie mechanizacja była z pewnością czynnikiem stresowym. Na początku XX w., a więc w okresie, w którym music-hall się kształtował i wchodził do typologii paryskich rozrywek, jego przybytki proponowały numery *explicite* odwołujące się do wypadków typowych dla miejskiej nowoczesności. O ile wzrastająca szybkość przemieszczania się ciał środkami transportu była główną treścią numerów, wprowadzając nowy akcent do repertuaru przedstawień akrobatycznych i wywołując w ten sposób ów fizyczny efekt odczuwany przez Edmonda de Goncourt – jako pełne emocji niemal aktywne poruszenie mięśni i nerwów³⁸ – to należy zauważyć, że zainteresowano się też analizowaniem, porządkowaniem i reprodukowaniem tego, co nieprzewidywalne w *mise en scène*. W 1903 r. w Moulin Rouge atleta o przywisku Lionel Strongfort³⁹ ustawiał się w *pozach plastycznych*, uwidaczniających muskulaturę, by następnie ułożyć swe ciało pod nadjeżdżający automobil⁴⁰. Umieszczony pod platformą, która pomagała mu wytrzymać wagę automobilu, Strongfort walczył z maszyną w pozycji przywołującej nowy fenomen *przejechania*. W Folies-Bergère w 1906 r. numer zatytułowany *Żyjący przejechany* reaktywował tę ideę, pokazując samochód De Dion-Bouton, który przejeżdżał tam i z powrotem z różnymi prędkościami po ciele rozciągniętego na ziemi człowieka. Gadbin, artysta teatralny i kabaretowy przemieniony w atleę, zyskał sławę w tym pokazie siły, który mógł w każdej chwili zmienić się w dramat:

Wypadek w Folies-Bergère:

„Żyjący przejechany” został ranny. Można to było przewidzieć: tego lub innego wieczoru Gadbin musiał zostać ofiarą swojej szalonej brawury. Kilka dni temu, w chwili gdy auto w pełnym pędzie przejeżdżało przez jego ciało, Gadbin miał chwilę słabości i został poważnie zraniony drugim kołem; z niebywałą odwagą pokonał ból i zdołał się podnieść i wyjść za kulisy z uśmiechem; lekarz atlety zaordynował całkowity odpoczynek i dlatego numer ten nie figurował później w programie. Dzięki swojej krzepkiej konstytucji Gadbin doszedł do siebie w 4 dni i we wtorkowy wieczór pojawi się znów w Folies-Bergère. Będzie go tam oklaskiwać tłum”⁴¹.

O ile z tego wypadku Gadbin wyszedł niemal bez szwanku, to dwa lata później poniósł śmierć w cyrku w Berlinie, kiedy nie powiódł mu się inny niebezpieczny numer⁴². Nie chodzi zatem tylko o to, aby odtworzyć przerażającą możliwość kolizji w pokazach mechanicznej prędkości, ale o to, aby z kolizji uczynić przedmiot spektaklu, zaoferować frontalne i uporządkowane przedstawienie miejskiego chaosu w przestrzeni, która stanowi przedłużenie ulicy, przyjmując typowy dla niej tłum i pojazdy w ruchu. Inaczej mówiąc, otwarcie na miasto, które opisałem powyżej, jest obecne w repertuarze numerów, w których ciało bywa wystawione na podobne niebezpieczeństwa, jak na wielkich arteriach. Nowa dynamika miejskiego ruchu wywołana transportem samochodowym był zatem od początku kojarzona z szokiem oraz z współprzenikaniem się tego, co organiczne i tego, co mechaniczne. Spektakle przejechania wyrażały i spieniały ówczesne lęki klienteli music-hallu, odnosząc się do doświadczania ulic metropolii przez mieszkańców miasta, gdzie obok siebie występowały różne środki lokomocji i zaznaczały się różne porządki mobilności. Biznes, który prowadzili kierujący music-hallami, był oparty na *dreszczu przerażenia*⁴³ wywołanym pokazywaniem wypadku, który zostawał stechnicyzowany i metodycznie zorganizowany, tak by mógł być powtarzany ku rozrywce (kinematograf nie zrezygnuje z mechanicznej powtarzalności tego, co nieprzewidywalne). Karykatura z satyrycznego dziennika „Le Rire”⁴⁴ krytykowała

niezdrowy gust zaspokajany przez ten typ atrakcji, pokazując automobil obok innej maszyny, która przerażała, ale też wzbudzała *sadyistyczny voyeuryzm*⁴⁵ – gilotyiny.

Cielesność i intermedialne koncepcje kinematografu

Wiadomo, że struktura architektoniczna music-halli w Paryżu końca XIX wieku nie była pomyślana specjalnie pod kątem projekcji kinematograficznych. Niemniej, ze względu na sposoby oświetlenia oparte zarówno na świetle naturalnym (przeszklone budynki), jak i sztucznym (maszynerie elektryczne), sale music-halli, takie jak na przykład Casino de Paris i Olympia, mogą być postrzegane jako architektura dynamiczna, zmienna, czasem jako szklany dom, czasem jako camera obscura. W obu przypadkach chodzi o zamysł, że to, co na zewnątrz, może przekraczać granice budynku, wpisując się w jego wnętrze dzięki właściwościom architektonicznym i mniej lub bardziej prześwitującym, rozdzielającym ścianom, tworzącym ekran, co dawało w rezultacie niepokojące pomieszanie różnych przestrzenności i czasowości. W ten sposób ekran, na który rzucane są „ruchome widoki” miasta, jest częścią dyspozytywu implikującego współobecność w jednym polu widzenia elementów zwykle oddzielonych od siebie, ale połączonych w music-hallu za sprawą różnorodnych gier optycznych przypisanych do wyposażenia sali (szyby, lustra, światła) lub wytwarzanych w sposób efemeryczny (iluzje, projekcje). Nieprzypisana jedynie do kinematografu przemienność światła *a giorno* z półmrokiem była przecież charakterystyczna dla widowiskowości, która rozwijała się w music-hallu dzięki aparaturze elektrycznej mediatyzującej postrzeganie ciała przez kontrastowe efekty oświetleniowe nadające strukturę iluzjom, tańcom i *tableaux vivants*: *elektryk gra tam na klawiaturze jak wirtuoz; uspokaja, uaktywnia, nadaje intensywność, potem ścisza, zmienia ton, przenosi kolory z taką samą łatwością, z jaką pianista sprawia, że jego pianino wydaje dźwięk*⁴⁶. Sposoby połączenia kinematografu z innymi atrakcjami music-hallu były oczywiście bardzo różne, niemniej od początku wyświetlane tam filmy były w dużej mierze poświęcone ukazaniu cielesności nieustannie poddawanej efektom mechanizacji. W centrum zainteresowania był zarówno moment transformacji ciała, kiedy przechodzi ono ze sceny na ekran, jak i efekty jego przemieszczania umożliwianego przez maszynę kinematograficzną.

Podczas ponownego otwarcia Casino de Paris w 1897 r. odwiedzający byli przyjmowani w luksusowo urządzonym hallu, gdzie ciąg spacerowy był wyznaczony przez ogromne szpalery zieleni, ułatwiający przemieszczanie się między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną. W programie wieczoru były tańce, akrobacje, dziwy, ale też seria *tableaux* kinematograficznych wyświetlanych za pomocą Biographu. Wiele tytułów z listy dwunastu obrazów widzowie od razu mogli odnieść do idei wyłaniania się zewnętrżności, miejskiego rozedrgania, w przestrzeni „przechodniej” music-hallu. Program przywoływał rzeczywiście gwałtowny obraz pojazdów mechanicznych w pełnym pędzie wjeżdżających w tłum: 2. *Wyjazd strażaków (Nowy Jork) (Le départ des pompiers /New York/)*, 5. *Ekspres pensylwański (L'express de Pennsylvanie)*, 6. *Pociąg-błyskawica (110 km/h) (Le train-éclair /110 kil. à l'heure/)*⁴⁷. Początki Biographu jako atrakcji music-hallu śledziła paryska prasa, ale też wiele „sensacyjnych” tekstów towarzyszyło początkom jego eksploatacji, opisując projekcje tak samo, jak wydarzenia dnia: *Iluzja jest tak silna, że wczoraj znów pewna dama uciekła przed nadjeżdżającym pociągiem z Pensyl-*

wanii [sic!].⁴⁸ Chcielibyśmy jednak wyrazić subtelniej to wyobrażenie przestrachu, które jest jedną z klisz historiografii kina, precyzując, że teksty takie były świadectwem dyskursu reklamowego pochodzącego od administracji music-halli. Należy je więc skonfrontować z relacjami mniej zafalszowanymi przez cel komercyjny, jak na przykład z tą ułożoną przez dziennikarza rubryki wieczornej w „Le Journal”: *Zresztą, program usatysfakcjonuje nawet najbardziej wybrednych widzów. Są w nim rozrywki chińskie, które dają spore wyobrażenie o wesołości w rodzinach Państwa Środka; w Grénelle nie będziemy się bawić w aż tak wyszukany sposób; przyklaskują amerykańskim ekscentrykom, panom Blocksomowi i Burnsowi, którzy udowadniają mi, że także na Nowym Kontynencie, w męskim towarzystwie nie narzeka się na nudę, idealnym tańcom siostr Roma udało się pogodzić mnie z perfidnym Albionem; wreszcie rosyjscy akrobaci Kapahngo przemienili program geograficzny w demonstrację patriotyczną. Ale wkrótce radość nie zna granic: noc zastaje nas w Biographie profesora Hermana Caslera, a noc w Casino de Paris to nie jest zwykła noc. Uprzedzam miłośników: zjawisko rozpoczyna się za dwadzieścia jedenasta. Ten nowy kinematograf jest cudowny: drgania niemal całkowicie zniknęły; zauważalnie powiększone widoki zajmują całą ramę sceny; widziałem tam zawrotny pociąg-błyskawicę – 110 kilometrów na godzinę, przegląd wojsk angielskich, szarżę kawalerii, procesję jubileuszową i przeżabawne scenki humorystyczne*⁴⁹.

Czytając takie świadectwo, należy przyznać, że panika publiczności wobec obrazów wznagała się przesadnie za sprawą strategii promocyjnych, które Stephen Bottomore jasno zidentyfikował w swoim studium o widokach pociągów⁵⁰. Niemniej, szczególnie w kontekście music-halli, reklama zachęcała widzów, by przychodzili i doświadczać strachu wywołanego atrakcyjnymi projekcjami w warunkach sprzyjających zanurzeniu się w obrazy: *gdy siedzimy w pierwszym rzędzie może nam się wydawać, że najeżdża na nas wóz strażacki czy lokomotywa pociągu z Pensylwanii... co może wywołać odruch ucieczki*⁵¹, jak napisano w innym tekście promocyjnym. Widzom, którzy życzyli sobie fizycznie odczuć efekt wtargnięcia pociągu lub samochodu do sali, Casino de Paris proponowało określone usytuowanie i postawę wobec obrazów, czyli miejsce jak najbliżej ekranu, z uwagą na nim skupioną. Za to – jak wskazywał krytyk w „Le Journal” – widzowie, których bardziej pociągały przyjemności taktylne (lub zapachowe, przywołując wrażenia Huysmansa⁵²) strefy *promenoir*, woleli pozostawać w dużej odległości od ekranu, a nawet przechadzać się pośród kobiet, które uprawiały tam swoje zwyczajowe negocjacje. Aby świętować setny pokaz Biographu w grudniu 1897 r., Casino de Paris umożliwiło swoim widzom wizualną „podróż” lokomotywą, by przenieść ich poza salę kinową, w której zajęli miejsce⁵³. Nacisk położony w reklamie na pozycję siedzącą widza nie wykluczał idei mobilności, ponieważ projekcja odtwarzała wizualne doświadczenie przemieszczania się pociągiem, a hol – przypomnijmy – jest porównywalny z holem dworca Saint-Lazare.

Wykorzystanie maszyn kinematograficznych przyczyniło się również do estetycznych przeobrażeń spektakli scenicznych, co miało związek z powstawaniem sal music-hallowych lub transformacją istniejących obiektów. Wkrótce po wejściu na rynek aparatura projekcyjna była podłączana do aparatury technicznej sali, co tworzyło razem dynamiczną i zmienną architekturę. Na podobieństwo sieci elektrycznej, stanowiącej układ nerwowy architektury, aparat projekcyjny zasadniczo łączył się z budynkiem w jedną wielką maszynę, zgodnie z myślą, którą Villiers de L’Isle-Adam

rozwijal w bajce *Maszyna do produkowania sławy*⁵⁴. W grudniu 1904 r. projekcja filmu Georges'a Mélièsa *Rajd automobilów Paryż – Monte Carlo (Le Raid Paris – Monte-Carlo en automobile)* w rewii Folies-Bergère wymagała przebudowy sali, aby aktorzy mogli pojawić się na ekranie w błyskawicznie zaciemnionej przestrzeni. Włączenie obrazów kinematograficznych do music-hallu powodowało radykalną zmianę warunków przyswajania spektaklu: półmrok w miejsce jasności, zamknięcie w miejsce otwartości sceny, obrazy w miejsce ciał. Jednak obrazy te Méliès realizował z uwzględnieniem konwencji music-hallowej rewii. Konwencja ta zakładała „mechanizację” wypadków i w ten sposób łączyła kinematograf z modnymi wtedy spektaklami zgiełku, kolizji i potrażeń, jak można było zaobserwować w numerach z „żyjącymi przejechanymi”. Obraz pocisku, który przychodził na myśl recenzentowi „Siècle” podczas opisywania rajdu samochodowego oglądanego na ekranie, wyrażał ideę destrukcyjnego ruchu, kojarzoną z transportem mechanicznym w filmie⁵⁵. Mnóżąc kolizje, film Mélièsa przywołuje fenomen zwykle trudny do zobaczenia (i pokazania) na żywo, który stał się możliwy do zaobserwowania w ruchu dzięki trikom kinematograficznym. Równocześnie zaś triki stanowczo odsuwały strach, skomercjalizowany przez music-halle w efemerycznych numerach akrobatycznych (*Looping the loop, Tourbillon de la mort*), ponieważ w filmach atrakcje te wywoływały efekt burleski wskutek rozpląszczeń, zderzeń i eksplozji.

Dwuznaczny stosunek do mechanizacji miasta był za to manifestowany w sposób bardziej jaskrawy i gwałtowny w spektaklach magika Harry'ego Houdiniego w Alhambrze w 1909 r. Houdini miał w zwyczaju odgrywać przerażające iluzje, w których stawał na scenie do walki z przedmiotami utożsamianymi z systemem karnym, nowoczesnymi metodami więziennymi oraz różnymi technikami krępowania i unieruchamiania ciała. Brutalny charakter jego numerów był widoczny w sposobie, w jaki programy i reklamy nawoływały widzów, aby ci przyjęli wezwanie włączenia się w organizację spektaklu, a zatem wzięli część odpowiedzialności za grożące magikowi niebezpieczeństwo: *Houdini przechodził różne próby, między innymi pozwolił „widzom ochotnikom” zamknąć się na kłódkę w akwarium wypełnionym wodą*⁵⁶. Jeden ze słynnych numerów ucieczki Houdiniego wymagał więc zainstalowania na scenie ogromnego, zamykanego i zakratowanego zbiornika wypełnionego wodą, który później, podczas spektaklu, był zasłaniany. Według krytyka Louisa Schneidera, który przeprowadził wywiad z Houdinim podczas tournée w 1909 r., istota spektaklu music-hallowego wyrażała się w powrocie do miejskiego kontekstu fizycznej odwagi odgrywanej w interakcji z widzami-wspólnikami tego pokazu maltretowanego ciała: *Pewnego wieczoru przesympatyczny kierownik Alhambry, który wie, jak wiele przyjemności mam ze spektakli music-hallowych, mówi mi: – Proszę przyjść zobaczyć Houdiniego.*

Przed dziesiątą wieczór widziałem, jak widzowie zajmują miejsce na scenie. Pan w czarnym ubraniu, z okropnym angielskim akcentem, objaśniał program swoich działań. Rozbierał się i ubierano go w kaftan, który mocno zawiązywano. Nic nie było udawane. Houdini (bo o niego tu chodziło) chwilę się wysilał, turlał się po podłodze, a po dwóch minutach uwalniał się ze swoich strasznych więzów.

*Kilka minut później przyniesiono na scenę ogromne akwarium, niemal wysokości człowieka; wypełniono je wodą. Houdini w stroju kąpielowym wskoczył do zbiornika, który został zamknięty sześcioma kłódkami. Wszystko to stało na czymś w rodzaju sieci rybackiej. Minutę później Houdini ociekający wodą ukazał się oczom widzów*⁵⁷.

Kilka dni później Houdini został sfilmowany, kiedy w kajdankach skacze do Sekwany z dachu kostnicy, po czym wypływa na powierzchnię z uwolnionymi rękami⁵⁸. Ten wyczyn zrealizowany w środku miasta (tak samo, jak wcześniej w innych miejscach), na oczach uprzedzonych dziennikarzy, sprytnie zaplanowany i następnie zreprodukowany na ekranie Alhambry, z pewnością stworzył spektakularną reklamę music-hallu. W badaniach na temat relacji Houdiniego i kina Matthew Solomon precyzuje, że posługiwanie się tego typu ożywionymi widokami wiązało się ze wzrastającą tendencją do pokaazywania ciała w spektaklach magii, w których ukrywanie coraz bardziej ustępowało miejsca widzialności gestu⁵⁹. Przejścia Houdiniego między sceną a miejską przestrzenią brzegów Sekwany, które uczynił swoim polem gry, są świadectwem otwarcia music-halli na miasto i na brak wyraźnych granic sali. Dodając projekcje filmu do swoich scenicznych numerów, Houdini potwierdzał ideę, że artysta music-hallowy prezentuje się jako nowoczesny mieszkaniec miasta, zdolny przechytrzyć pułapki zmechanizowanej metropolii, a kinematograf dostarcza na to dowodu, kształtując miejskie doświadczenie z samej tylko wizji tej brawury. Nawet jeśli dokonywała się tu inwersja w dyspozytywie music-hallu, medium kinematografu umożliwiało – jak się wydaje – przenikanie się przestrzenności i czasowości, co rozszerzało lub zwiększało zgiełk naznaczający doświadczenie widzów paryskich przybytków początku XX w.

Słowa Gustava Kahna przytoczone jako motto tego szkicu wyrażają dość powszechną ideę ewolucji zwyczajów spacerowiczów, których aktywność interferuje z miejskim ruchem postrzeganym jako chaotyczne spotkanie tego, co żywe z tym, co mechaniczne. Tak samo jak domy handlowe, parki atrakcji i wystawy światowe, music-halle prezentowały się przechodniom jako przestrzenie *flânerie*, a raczej jako przestrzenie jawnie zorganizowane po to, by skomercjalizować przyjemności *flânerie* w metropolii przełomu XIX i XX w. Te sfery ruchu pieszego wskazują na zachodzące już wtedy *przemieszczenia* rozproszonego i mobilnego spojrzenia oraz na takie zorganizowanie *flânerie* w miejscach przechodnich, które wyznaczało jej granice i przeliczało ją na pieniądze, przy założeniu, że *przyjemności spacerowania powinny wycofać się do stref w pełni chronionych*⁶⁰ według reguł Le Corbusiera, na których opiera się Olivier Lugon. *Flânerie*, nawet jeśli znajdowała w music-hallu warunki przychylne dla swojego istnienia, była ciągle zakłócana przez wtargnięcia bodźców z zewnątrz, co przypominało poczucie dyskomfortu czy niebezpieczeństwa odczuwanego tak na ulicach, jak i na dworcach, i które uczyniło z music-hallu model kultury atrakcyjny dla włoskich futurystów. Praktyka *flânerie* nie wyszła niezmienną z tego procesu wycofywania się do stref chronionych, kierując spacerowiczów w stronę nowych form mobilności spojrzenia, których częścią jest doświadczenie ruchu właściwego kinematografowi, doświadczenie, w którym widzenie często prowadzi do zaangażowania całego ciała. Projekcje filmów wzmacniały dualizm „przechodniej” architektury music-halli, gdzie rozproszona *flânerie* musiała odtąd współgrać z otoczeniem wypełnionym maszynami, które domagały się spojrzenia w każdej chwili.

STÉPHANE TRALONGO

Tłum. JUSTYNA HANNA BUDZIK

Tekst powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas sesji, która była częścią III edycji organizowanego przez Muzeum Śląskie w Katowicach Festiwalu Nowej Scenografii w ramach projektu „Mélièsada – meeting naukowo-performatywny”.

- ¹ G. Kahn, *L'esthétique de la rue*, E. Fasquelle, Paris 1901, s. 273-274.
- ² E. Joullot et F. Disle, *J'en veux! il m'en faut!*, rękopis, 1899, Archives nationales, F¹⁸ 1454. Tekst tej rewii został poddany cenzurze, aby mógł być grany w Faintaisies Saint-Martin.
- ³ *La revue de fin d'année* – to niezwykle wówczas popularne widowisko wodewilowe, przedstawiające widzom zdarzenia, które miały miejsce w minionym roku (przyp. redakcji).
- ⁴ Wolfgang Schivelbusch tak właśnie opisuje stosunek podróźnego do przestrzeni przemierzanej przez środek transportu napędzany siłą zwierząt (*Histoire des voyages en trains*, tłum. Jean-François Boutout, Le Promeneur/Quai Voltaire, Paris 1990, s. 39-56).
- ⁵ L. Guido, *Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques: retour sur les danses serpentes du premier cinéma*, w: *Filmer l'artiste au travail*, red. G. Mouëlic, L. Le Forestier, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013, s. 128.
- ⁶ Alain Corbin pisze też o *zakłóceniu* w sensie społecznego pomieszania wynikającego z przeobrażenia w pełnym świetle kurtyzan, które z powodu luksusu stają się trudniejsze do zidentyfikowania (*Les filles de nuit. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Flammarion, Paris 1982, s. 301-303).
- ⁷ F. Albera, *Le paradigme cinématographique*, „1895 revue d'histoire du cinéma” 2012, nr 6 (wiosna), s. 28 (podkreślenia w tekście cytowanym).
- ⁸ *Promenoir* – to bardzo ważny element ówczesnej paryskiej architektury teatralnej. Był to szeroki korytarz przylegający do sali widowiskowej, bez miejsc siedzących, pozwalający na luźną obserwację przedstawienia i równoczesną pogawędkę czy przechadzkę. Bywały tam też kobiecy lekkich obyczajów (przyp. red.).
- ⁹ W swoich refleksjach opieram się przede wszystkim na rozprawach, które kontynuowały namysł Benjamin nad domeną studiów filmoznawczych: A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993; T. Gunning, *From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and „Traffic in Souls”* (1913), „Wide Angle” 1997, t. 19, nr 4, s. 25-63.
- ¹⁰ F. Albera, M. Tortajada, *Le dispositif n'existe pas!*, w: *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, red. F. Albera, M. Tortajada, L'Âge d'Homme, Lausanne 2011, s. 13-38.
- ¹¹ Wiele przybytków paryskich – między innymi Folies-Bergère – u progu XX w. przyjmuje stopniowo nazwę „music-hall”, w nawiązaniu do sal angielskich, które służyły im za model, oraz w związku z wzmocnionym ruchem artystów między metropoliami (Paryż, Londyn, Nowy Jork itp.).
- ¹² W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, tłum. H. Orłowski, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. zbiorowe, wybór i opr. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 328.
- ¹³ Zob. E. Zola, *Nana*, tłum. Z. Karczewska-Markiewicz, Warszawa 1958.
- ¹⁴ Ph. Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, J. Corti, Paris 1989, s. 74.
- ¹⁵ A. Friedberg, dz. cyt., s. 47-94.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Rozwój seansów filmowych w music-hallach jest udokumentowany w dziele J.-J. Meusy, *Paris-palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Éditions, Paris 1995.
- ¹⁸ Zob. J.-F. Pinchon, *Édouard Niermans, architecte de la Café-Society*, Mardaga, Institut français d'architecture, Liège-Paris 1991.
- ¹⁹ M. Armengaud, *Paris la nuit. Chroniques nocturnes*, Pavillon de l'Arsenal/Picard, Paris 2013, s. 92.
- ²⁰ *Un Monsieur de l'orchestre, Olympia*, „Le Figaro” 1893, nr 102 (12 kwietnia), s. 5.
- ²¹ Nazwa sali rozrywki oferującej kolejkę górską, którą to atrakcję po francusku nazywa się właśnie *montagnes russes* (przyp. tłum.).
- ²² Hol dworca, poczekalnia, w której obecny był drobny handel i usługi (przyp. tłum.).
- ²³ D. B., *Inauguration de l'Olympia*, „L'Intransigeant” 1893, nr 4656 (13 kwietnia), s. 2.
- ²⁴ Można zauważyć to zestawienie na przykład w programach wydrukowanych na otwarcie Olympii (kolekcja Bibliothèque historique de la Ville de Paris).
- ²⁵ N. Coutelet, *Les Folies-Bergère: une pornographie „select”*, „Romantisme” 2014, nr 63, s. 113.
- ²⁶ M. Armengaud, dz. cyt., s. 95.
- ²⁷ *Casino de Paris. Nouveau théâtre*, programme, s.d., Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 8-PRO-0019 (RES).
- ²⁸ N. Daly, *Blood on the Tracks: Sensation Drama, the Railway, and the Dark Face of Modernity*, „Victorian Studies” 1998-1999, t. 42, nr 1, s. 47-76.
- ²⁹ Tamże, s. 47.
- ³⁰ M. Cosdon, *Le Voyage en Suisse des frères Hanlon: performances de comédiens et comédie de la performance*, w: *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, red. A. Rykner, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, s. 95-117.

- ³¹ Można odnieść ten paradoks do tego, który opisuje Ben Singer, analizując ilustrowaną prasę przyczyniającą się do sformułowania społecznej krytyki miejskiej nowoczesności, równocześnie biorąc aktywny udział w jej rozprzestrzenianiu, przede wszystkim przez swoją „sensacyjną” estetykę („*Sensacyjność*” a świat wielkomięskiej nowoczesności, tłum. Ł. Biskupski, W. Marzec, J. Słodkowski, A. Zysiak, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009).
- ³² L. Guido, dz. cyt., s. 125-126.
- ³³ Asmodée, *Aux Folies-Bergère*, „Gil Blas” 1892, nr 4738 (7 listopada), s. 3.
- ³⁴ G. Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, wyd. II, Hermann, Paris 2006, s. 144.
- ³⁵ Asmodée, dz. cyt.
- ³⁶ Zob. program Olympii przedrukowany w „Supplément illustré du Journal”, b.a., kwiecień 1893, s. 1.
- ³⁷ L. Nead, „Strip”: *Moving Bodies in the 1890s*, „Early Visual Popular Culture” 2005, t. 3, nr 2, s. 135-150.
- ³⁸ *Nadzwyczajny trapezista, człowiek latający w przestworzach, i to niesamowite, jak owo ćwiczenie na mnie oddziałuje, skoro śledzę je nie tylko oczyma ale też – w swoim unieruchomieniu – rozemocjonowanym i niemal aktywnym poruszeniem mięśni i nerwów*. E. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, t. 9, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris 1896, s. 247.
- ³⁹ Gra słów: połączenie określenia „silny” w języku angielskim (*strong*) i francuskim (*fort*) (przyp. tłum.).
- ⁴⁰ B.a, *Moulin-Rouge. L'homme vainqueur de l'automobile*, „Le Matin” 1903, nr 6996 (22 kwietnia), s. 4.
- ⁴¹ La Herse, *Spectacles divers*, „Le Petit Parisien” 1906, nr 10938 (9 października), s. 5.
- ⁴² B.a., *Victime de son audace. L'acrobate Gadbin*, „Le Petit Parisien” 1908, nr 11 477 (1 kwietnia), s. 1.
- ⁴³ É. Marsy, *Derrière la toile*, „Le Rappel” 1906, nr 13 337 (16 września), brak nr s.
- ⁴⁴ Avelot, *Cinq minutes d'épouvante*, „Le Rire” 1906, nr 192 (6 września), brak nr s.
- ⁴⁵ P. Désile, *Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIX^e siècle*, „Cinéma” 2010, t. 20, nr 2-3, s. 52.
- ⁴⁶ L. Roger-Milès, *Poèmes sur des tableaux vivants, Casino de Paris*, programme, 1894, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 8-PRO-0019 (RES).
- ⁴⁷ J.-J. Meusy, dz. cyt., s. 62-63.
- ⁴⁸ S.a., *Courrier des théâtres*, „La Justice” 1897, nr 6513 (30 września), brak nr s.; nr 6513 (31 września) 1897, brak nr s.
- ⁴⁹ M. Lohengrin, *Palais-Royal et Casino de Paris*, „Le Journal” 1897, nr 1816 (17 września), s. 3 (podkreślenia w tekście oryginalnym).
- ⁵⁰ S. Bottomore, *The Panicking Audience?: Early Cinema and the „Train Effect”*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, nr 2, t. 19, s. 181-186.
- ⁵¹ B.a., *Courrier des théâtres*, „La Justice” 1897, nr 6465 (23 września), brak nr s.
- ⁵² W. „promenoir” *Folies-Bergère zwmaga się zmysłowe doznanie kobiecego ciała „na sprzedaż” w przemieszanej woni perfum i ludzkich wyziewów* (Zob. J. K. Huysmans, *Folies-Bergère*, w: tegoż, *Croquis Parisiens*, H. Vaton, Paris 1880, s. 7-30).
- ⁵³ Brichanteau, *Courrier des théâtres*, „La Justice” 1897, nr 6554 (12 grudnia), brak nr s.
- ⁵⁴ V. de L'Isle-Adam, *La machine à gloire*, w: tegoż, *Contes cruels*, C. Lévy, Paris 1883, s. 61-82; wyd. pol. *Maszyna do produkowania sławy*, w: tegoż, *Opowieści okrutne i inne utwory*, tłum. Z. Przesmycki, Czytelnik, Warszawa 1974.
- ⁵⁵ *Widzimy auto króla Belgów, które mknie jak pociąg przez rzekę, a także góry i ludzkie aglomeracje*. C. Le Senne, *Revue théâtrale*, „Le Siècle” 1905, nr 25 216 (9 stycznia), brak nr s.
- ⁵⁶ La Herse, *Spectacles divers*, „Le Petit Parisien” 1909 nr 11 851 (10 kwietnia), s. 5, podkreślenia własne.
- ⁵⁷ L. Schneider, *Houdini???*, „Gil Blas”, 1909, nr 10 750 (8 kwietnia), brak nr s.
- ⁵⁸ S.a., *Un plongeur enchaîné se jette dans la Seine*, „Le Petit Parisien” 1909, nr 11 849 (8 kwietnia), s. 1.
- ⁵⁹ M. Solomon, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, University of Illinois Press, Urbana 2010, s. 80-107.
- ⁶⁰ O. Lugon, *Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes*, „Études photographiques” 2000, nr 8 (listopad), s. 87.