

Wczesne kino jako spektakl

Przykład niemiecki

ANDRZEJ DEBSKI

27 stycznia 2013 r. w gliwickim kinie AMOK miało miejsce wyjątkowe wydarzenie: w ramach obchodów 20-lecia działalności tej instytucji wystąpiła grupa *Illuminago* z Limburga, prezentując program oparty na projekcjach z zastosowaniem oryginalnej, podwójnej latarni magicznej z 1880 r. W materiałach promocyjnych podkreślano, że dawne latarnie magiczne *pełniły funkcję interaktywnego medium łączącego rozrywkę z edukacją*, do której nawiązywało *Illuminago*. Ową interaktywność tworzył kilkusobowy zespół, przedstawiony w ulotkach stylizowanych na dawne anonse: *Za aparatem stanie mistrz przeźroczy, Ludwig Maria Vogl i wprawiając je ręcznie w ruch, nada im odpowiednią prędkość. Karin Bienek uzupełni całość komentarzem. Akompaniament wykona Judith Herrmann. Asystować im będzie Mervyn Bienek. Wszyscy wystąpią w strojach z epoki. Objaśnienia w j. polskim: prof. Andrzej Gwóźdź*¹. Grupa zaprezentowała obrazy mgielne z romantycznymi motywami, bajki, przypowieści biblijne, opowieści grozy, tematy astronomiczne, jak też optyczne gry barw i linii chromatropów.

Wrażenie, jakie spektakl wywarł na widzach, oddaje relacja Ady Kiryluk: *Zupełnie nie wiedziałam, czego się spodziewać. Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej współfinansująca wydarzenie wspominała o filmie, ulotka zaś o... wszystkim naraz! Że to kino i w dodatku magiczne, że to teatr, a dokładniej Teatr *Illuminago*, że to pokaz i w dodatku *Laterna Magica* („*Magiczna Latarnia*”), że to nauka, nowinki techniczne i historyczne urządzenia. A oprócz tego medium, muzyka, komentarz i mgielne obrazy. (...) Pomyślałam sobie w duchu: *cuda. Co więc zobaczyłam? (...) Zapowiedzi nie były przesadzone – w widowisku pokazano całe to spektrum nieprzewidywalnych atrakcji, które intrygowały w niewielkiej broszurce informacyjnej. (...) Zupełnie inaczej niż w zwykłym kinie, które znamy, tu co chwilę rozbrzmiewały brawa, a kolejne „odsłony” spektaklu ubarwione były dziecięcymi głosikami, pytającymi co rusz: „A cio to, a cio to?” „A to, a to?”. Zupełnie inaczej niż w zwykłym kinie, tu aktorzy rozmawiali z nami (...). Specjalistami ds. oprawy muzycznej i budowania odpowiedniego nastroju dźwiękiem są Judith Herrmann i jej asystent – jegomość fortepian. Wspólnymi siły wypełniają cały spektakl odpowiednimi tonami i nutami. (...) Przed kolejnym bitem Ludwig zapytał wszystkich: „Co Państwo by chcieli?”, na co cała sala, poczawszy od kilkuletnich dzieci, na emerytach skończywszy, jednogłośnie wykrzyknęła: „*Obrazki!*”²**

Illuminago to bodaj jedyna dziś grupa w Niemczech zajmująca się inscenizowaniem seansów przy zastosowaniu latarni magicznej. Performance obejmuje komentarz, towarzyszenie muzyczne, projekcję obrazów w kompozycyjnej dramaturgicznie kolejności oraz interakcje z publicznością. Z racji tego, że dawne aparaty projekcyjne i związane z nimi obrazy są dziś znane najczęściej z witrzyn

muzealnych oraz reprodukcji książkowych, wartość podobnych seansów ma niebagatelne znaczenie dla historiografii mediów wizualnych. Martin Loiperdinger słusznie pyta w tym kontekście: *co sądziłibyśmy o historiach teatru, które bazowałyby jedynie na lekturze sztuk scenicznych i znajomości historycznych rekwizytów?*³ Illuminago nie ogranicza się zresztą do aranżacji spektakli, ale też w kooperacji z uniwersytetami i innymi instytucjami badawczymi współpracuje przy projektach naukowych⁴.

Przywołanie w tym miejscu występu Illuminago jest o tyle zasadne, że *wczesne kino to późna forma historycznej sztuki projekcji*⁵. Latarnie magiczne, znane od połowy XVII w., po dwóch stuleciach tworzyły bogaty rynek komercyjny (wykorzystujący również reprodukcje fotograficzne), na którego bazie rozwinęła się kinematografia, przy czym – jak uważa Deac Rossell – *ważne powiązanie z kulturą latarni magicznej odegrało tu decydującą rolę*. Badacz konkluduje: *Kino powstało w środowisku latarni magicznej, w ciągu jednego dziesięciolecia stopniowo anektowało jej miejsca projekcji, przejmowało personel pracujący dotychczas z latarnią magiczną i wyparło ją ze świadomości jako instrument narracyjnej rozrywki*⁶.

Większość firm wchodzących w nową branżę miała za sobą doświadczenia w produkcji i sprzedaży sprzętu fotograficznego, optycznego lub latarni magicznych. Warto przywołać tu pierwszych oferentów sprzętu kinematograficznego w Berlinie w latach 1896-1897, których Nowa Historia Filmu wydobyła z zapomnienia: Hermann Foersterling produkował wcześniej fonografy oraz urządzenia optyczne, A. Hesekiel oferował materiały i aparaty fotograficzne oraz ich oprządkowanie, Romain Talbot miał w ofercie latarnie magiczne, aparaty, chemikalia i wyposażenie fotograficzne, a Oskar Ney miał w katalogu latarnie magiczne, urządzenia optyczne i aparaty do mikrofotografii. Do 1898 r. na berlińskim rynku kinematograficznym pojawili się kolejni oferenci działający wcześniej w branży latarni magicznych i przemyśle fotograficznym: Willy Hagedorn, Paul Brandt, Joh. Kastelan, A. Koltzow, Müller & Co., F. Ernecke & Co. Wyjątkowo na tym tle prezentował się Philipp Wolff, który przed 1896 r. handlował tekstyliami. Także Oskar Messter niezupełnie typowo wszedł na obszar kinematografii – rodzinna firma Ed. Messter zajmowała się sprzedażą okularów i prostych mikroskopów. W tym kontekście Rossell zauważa, że *historia początków filmu w Berlinie nie różni się zbytnio od szybkiego rozwoju w Londynie lub Paryżu, gdzie tuziny firm działających w branży latarni magicznych oraz warsztatów mechanicznych pochwyliły szansę partycypowania w ekscytującym nowym medium ruchomych projektowanych obrazów*⁷.

Symboliczny na gruncie niemieckim jest przykład braci Maksa i Emila Skladanowskich, którzy 1 listopada 1895 r. w berlińskim variétés Wintergarten zaprezentowali publiczności pierwszy pokaz filmowy z zastosowaniem skonstruowanego przez siebie bioscopu. Zanim to nastąpiło, działali oni jako wędrowni organizatorzy spektakli z udziałem latarni magicznych. Ich ojciec, Carl Skladanowsky, od 1855 r. zajmował się produkcją materiałów budowlanych (masy papierowej imitującej stiuk), by w wyniku kryzysu branży zmienić zawód. Od 1879 r. prezentował obrazy mgielne, a o obiecujących perspektywach z tym związanych świadczy fakt, że już dwa lata wcześniej wysłał 14-letniego Maksa na naukę fotografii, litografii i malarstwa na szkło, a następnie na praktykę w fabryce aparatów projekcyjnych Hagedorna. Wnuk Carla, Erich Skladanowsky, wspominał, że na decyzję dziadka

o wyborze właśnie takiego zawodu miało wpływ – oprócz względów ekonomicznych – także to, że był on „biegłym mówcą”⁸.

W ciągu dwóch dekad Skladanowscy objechali niemal całe Niemcy, dając przedstawienia również w zagranicznych miastach, takich jak Kopenhaga, Sztokholm, Oslo, Utrecht, Haarlem, Praga, Wiedeń. Lista adresów zapisanych w ich księgach biznesowych pokazuje, że w orbicie potencjalnych zainteresowań mieli m.in. Warszawę (teatr Eldorado) oraz Wilno (ogród zoologiczny), a nawet Petersburg. Spektakl we Wrocławiu, zorganizowany 29 października 1894 r. pod nazwą *Elektro-mechanisch-pyrotechnisches Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky*, wskazuje rozmach obmyślonego przez nich widowiska, wzbogaconego o efekty pirotechniczne i fontanny wodne⁹.

Ludwig Vogl-Bienek (współtwórca Illuminago) badał spuściznę Maksa Skladanowskiego w zbiorach berlińskiego Archiwum Federalnego. Odnalazł tam obrazy mgielne malowane ręcznie na szkle, fotografie (także kolorowe), chromatropy, jak też plakaty, ogłoszenia dla szkół i kompletne programy projekcji oparte na regule numerowej odpowiadającej tradycji przedstawień w teatrach variétés. Na uwagę zasługuje także projekt „drewnianej budy” na targi i jarmarki: jej charakterystyczna fasada o trzech szczytach zwieńczonych kopułami (każdy opatrzony napisem kojarzonym ze światowością: Paryż, Berlin, Londyn) mierzyła 60 stóp (pruskich) szerokości (18,8 m) i 20 stóp wysokości (6,3 m), a przestrzeń wznoszącej się widowni liczyła 296 miejsc siedzących i 100 stojących na znajdującej się w tyle galerii. Przed ekranem było przewidziane miejsce dla muzyków. Mając na względzie predyspozycje (oraz wynikające z nich motywacje) Carla Skladanowskiego jako „biegłego mówcy”, badacz konstatuje, że audytywna strona spektakli w *sensie oddziałującej całości była kształtowana równie świadomie, jak same obrazy*¹⁰.

Składanowscy organizowali spektakle w wynajmowanych salach, jak też – sądząc po wspomnianym rysunku – w budach wznoszonych podczas świąt, festynów, targów i jarmarków. W drugim przypadku wykorzystywali bogatą infrastrukturę kulturalną charakterystyczną nie tylko dla Niemiec, ale całej Europy. Święta, festyny, targi i jarmarki były okazją zarówno do zakupów, jak i urozmaiconej rozrywki, obejmującej atrakcje spotykane do dzisiaj w wesołych miasteczkach (karuzele, koleжки, strzelnice, gabinety luster itp.) oraz takie, które oferowały widzom przyjemność płynącą z oglądania (panoptika, gabinety osobliwości, teatry różnaitości, latarnie magiczne itp.). Infrastruktura ta niebywale rozwinęła się w drugiej połowie XIX w., do czego przyczyniła się kolej. O ile monachijski Oktoberfest w 1810 r. trwał dwa dni (obchodzono go wtedy po raz pierwszy), o tyle pod koniec wieku rozciągał się już na dwa tygodnie. Jeśli w 1861 r. brało w nim udział 80 000 osób, to w roku 1882 taką liczbę odnotowano w jedną tylko niedzielę. W 1885 r. Kiermes w Essen odwiedzało aż 80 000 – 100 000. osób dziennie¹¹.

W pierwszych latach kinematografii filmy były rozpowszechniane przede wszystkim w teatrach variétés (jako jeden z elementów, najczęściej ostatni, zróżnicowanego programu atrakcji) oraz przez wędrownych przedsiębiorców, którzy wykorzystywali istniejącą infrastrukturę kulturalną świąt, festynów, targów i jarmarków („kina jarmarkowe” – *Jahrmarktkino*¹²) bądź organizowali seanse w wynajmowanych pomieszczeniach („kina salowe” – *Saalkino*)¹³. Najbardziej renomowane (tzw. międzynarodowe) niemieckie teatry variétés znajdowały się w dużych miastach (ponad 100 000 mieszkańców) oraz zamieszczały swoje pro-

gramy w czasopiśmie „Der Artist”. Z analiz jego wydań wynika, że w październiku 1897 r. 5 spośród 63 anonsujących się teatrów miało w programie filmy (8 proc.), w 1900 r. – już 14 spośród 48 (29 proc.), natomiast w 1906 r. – 33 spośród 58 (57 proc.). Szacując wielkość przeciętnego międzynarodowego teatru variétés na 450 miejsc, a długość sezonu na 240 dni w roku (od września do maja), Joseph Garnarcz dochodzi do wniosku, że w 1906 r. mogło w nich oglądać filmy około 100 000. mieszkańców dużych miast niemieckich tygodniowo, a więc trzy i pół miliona rocznie¹⁴. Na przedmieściach metropolii i w mniejszych miastach (powyżej 50 000 osób) istniały także tzw. lokalne variétés, które nie anonsowały się w „Der Artist”. Garnarcz szacuje ich liczbę w Niemczech na 250, z czego 150 mogło pokazywać filmy¹⁵. Określanie liczebności ich widowni byłoby wysoce spekulacyjne. Pokazy filmowe w teatrach variétés miały charakter performatywnego spektaklu, o czym przekonuje chociażby relacja z występu madame Olinki¹⁶ we wrześniu 1896 r. w Berlinie: *To jest (...) Olinka, piękna Polka, która w wyborny sposób prezentuje publiczności „żywe fotografie”. Ładna, młoda dama, otulona w odważny kostium jedwabny, wstępuje na scenę i najpierw czyni widzom mały wprowadzający wykład, uzupełniany celnymi komentarzami, gdy ukazują się obrazy. (...) Mr. Hubertus, małżonek madame Olinki, wysmienity imitator zwierzęcych odgłosów, ożywia pojedyncze obrazy w sposób niewidzialny przez odgłosy i dźwięki*¹⁷.

W odróżnieniu od teatrów variétés, gdzie pokaz filmowy był jedną z wielu atrakcji, kina objazdowe prezentowały tylko (lub przede wszystkim) filmy. Analiza wydań branżowego czasopisma „Der Komet” (przedsiębiorcy zamieszczali w nim informacje o wizytach na festynach, targach i jarmarkach) pozwoliła Garnarczowi na sporządzenie bazy kin jarmarkowych w Niemczech¹⁸. Z zawartych w niej danych wynika, że około 1905 r. ponad 500 kin podzieliło między siebie niemiecki rynek. Garnarcz szacuje, że jedno kino mogło gromadzić 15 000 widzów miesięcznie, co w przypadku 500 kin daje 67,5 miliona osób rocznie, zwłaszcza z mniejszych miejscowości¹⁹. Z uwagi na brak miarodajnych źródeł badacz nie szacuje widowni kin salowych, ale same tylko dane o projekcjach kin jarmarkowych wskazują, że działalność wędrownych przedsiębiorców była pasmem olbrzymich sukcesów. „Budy” z czasem stały się liczącymi 600-700 miejsc „pałacami na kółkach”, wzbudzającymi sensację, jak np. kino Ludwiga Ohra, o którym w 1905 r. pisał „Der Komet”: *Sluszenie nazwać można to przedsięwzięcie pałacem, gdyż trudno sobie wyobrazić coś bardziej wystawnego i zbudowanego z większym przepychem. Fasada (...) sprawia wrażenie monumentalnej budowli i wznosi się w części środkowej na wysokość 13 metrów. Bogate złocenia, wbudowane lustrzane tafle i prace rzeźbiarskie w połączeniu z kilkoma figurami nadnaturalnej wielkości tworzą dekorację, której wszystkie linie pozostają w doskonałej harmonii. Wieczorem całość tonie w powodzi jaskrawego blasku. 16 lamp lukowych i około 800 żarówek z największym smakiem rozmieszczonych wytwarza ogromne morze światła. (...) Wielki podziw wywołały także olbrzymie organy koncertowe (...) i nie wiedziano co bardziej podziwiać – wyborną muzykę czy wspaniałą fasadę (...). Wnętrze w niczym nie ustępuje zewnątrz, a przyjemną niespodziankę sprawia eleganckie wyposażenie, wygodne rozmieszczenie miejsc siedzących oraz wejść i wyjść; pierwsze miejsca położone są wyżej i wyglądają – z siedzeniami i oparciami pokrytymi czerwonym jedwabnym pluszem – tak, jakbyśmy byli na parterze nowoczesnego miejskiego teatru*²⁰.

Jedną z instytucji jarmarkowych było mobilne variétés. Garncarz podaje, że spośród 14 właścicieli tego typu teatrów anonsujących się w „Der Komet” między czerwcem 1895 r. a listopadem 1896 r. 10 przekwalifikowało później działalność na kinową, w tym 7 (50 proc.) do 1898 r. Miało to zalety ekonomiczne związane z mniejszymi kosztami personalnymi wobec braku konieczności zatrudniania artystów (akrobatów, komików, tancerzy, śpiewaków itp.). Dla właścicieli owych instytucji było to o tyle znaczące, że pozostali oni *wierni swojej tradycji, aby w budynkach teatralnych prezentować rozrywkowy program numerowy*²¹. W konsekwencji kina jarmarkowe kontynuowały ideę spektakli przy użyciu latarni magicznych, jak też były zakorzenione w kulturze variétés, których numerowa struktura programowa opierała się na różnorodności atrakcji wraz z elementami do nich przynależnymi, takimi jak oprawa muzyczna i komentarz. Muzyka miała być zresztą słyszalna nie tylko w kinie, ale też na placu przed nim, pełniąc funkcję reklamową (podobnie jak bogate oświetlenie fasady). Przedstawienia variétés oraz kin były ponadto doświadczeniem kolektywnym, gdzie naturalne wydawały się rozmowy między widzami: *izolacja pojedynczej osoby w oglądaniu obrazów w tym okresie jeszcze nie istniała*²². Garncarz prezentuje pogląd (na podstawie opracowań dotyczących Wielkiej Brytanii, Francji, Włoch, Austro-Węgier, Holandii i Belgii), że kina jarmarkowe stanowiły europejski fenomen, nie wykazując większego zróżnicowania narodowego²³. Seanse w wynajmowanych pomieszczeniach były oparte na podobnym modelu (choć z reguły były dłuższe i mogły być odpowiednio sprofilowane w zależności od miejsca projekcji), co na gruncie polskim oddaje relacja Antoniego Krzemińskiego, wedle której w jego kinie *ilustrację muzyczną do obrazów tworzyło małe mechaniczne pianino, ewentualnie do filmów i w przerwach grała orkiestra, poza tym na scenie obok ekranu był postawiony konferansjer, a krótkie filmy w zróżnicowanym programie numerowym spotykały się z wielkimi owacjami i brawami publiczności, która na dodatek żądała powtarzania niektórych filmów, co dla operatora było bardzo kłopotliwe i zajmowało dużo czasu*²⁴.

Kina stacjonarne zaczęły masowo powstawać w Niemczech w 1905 r. Jeśli wówczas było ich 40 (większość w Berlinie), to w 1908 r. ich liczba wzrosła do 1100, w roku 1910 już do 1900, a w roku 1912 aż do 3200²⁵. Konstytuowanie się kin stacjonarnych było uzależnione od możliwości regularnej zmiany programu, jak jednak zauważa Garncarz, warunek ten, choć konieczny, nie tłumaczy, dlaczego kina stacjonarne zaczęły w ogóle powstawać. Autor zwraca jednocześnie uwagę, że nie był tu niezbędny rozwinięty system dystrybucji²⁶. W istocie z badań Corinny Müller wynika, że popularyzacja kina przez wędrownych przedsiębiorców stymulowała wzrost produkcji filmów, które oferowano na rynku po bardzo niskich cenach. Założyciele pierwszych kin stacjonarnych, którzy je skupowali, stanęli przed problemem „martwego kapitału”, który ożywiali przez odsprzedaż, wymianę lub wypożyczanie filmów. W ten sposób *kinostacjonarne i tani rynek weszły w alians wzajemnego wsparcia, a kwitnący rynek kopii filmowych powstał paralelnie do boomu kin*²⁷. W takim rozumieniu inspiracją dla tworzenia kin stacjonarnych byłby sukces kin objazdowych, z którym Garncarz łączy też inną przyczynę – kryzys handlu detalicznego w obliczu masowej produkcji dóbr i powstających licznie domów towarowych. Wiąże się z tym fakt, że (przynajmniej w przypadku Berlina) założyciele pierwszych kin stałych wywodzili się z branż niezwiązanych z kineematografią, a nawet przemysłem rozrywkowym, w związku z czym adaptowali oni

model projekcji rozwinięty przez kina jarmarkowe i salowe. Właściciele kin objazdowych w większości nie byli zainteresowani działalnością stacjonarną, gdyż ich biznes świetnie prosperował do około 1910 r., gdy kina stałe zaczęły powstawać w mniejszych miejscowościach, stopniowo odbierając im klientelę. Swoje rozważania Garnarcz podsumowuje następująco: *Ponieważ kulturowe powstanie medium filmu jest nieplanowanym procesem, nie ma on też telosu – oczywiście mógł on przebiegać inaczej. Gdyby zostały przeforsowane przeciwogniowe pomysły polityczne, film nigdy nie mógłby znaleźć się w teatrach variétés. Gdyby filmy nigdy nie były składową programu variétés, możliwe, że nie powstałyby kina jarmarkowe. W takim wypadku około 1905 r. nie byłoby wystarczającej liczby filmów dla kin stacjonarnych. A gdyby handlarze detaliczni około 1905 r. nie znajdowali się w kryzysie egzystencjalnym, może nikt w tym czasie nie byłby zmotywowany, aby wypróbować stacjonarną działalność filmową*²⁸. W kolejnej części artykułu przedstawię specyfikę seansów organizowanych przez pierwsze kina stacjonarne na przykładzie Wrocławia, posiłkując się też innymi przykładami niemieckimi, m.in. z Trewiru, gdzie z komentowania projekcji słynął Peter Marzen.

Pierwsze kino stacjonarne we Wrocławiu powstało w 1906 r. Dwa lata później było ich 7, w 1910 r. – 16, zaś w roku 1912 już 24²⁹. Oczywiście, gdy jedno kino powstało, inne zamykały działalność – do 1914 r. ślady funkcjonowania kin można odnaleźć w blisko 40 punktach miasta, najczęściej w ścisłym centrum (z Rynkiem i odchodzącymi od niego ulicami włącznie) lub w niewielkim oddaleniu. Topografia ta potwierdza konstatację Loiperdingera, że *teatry kinematograficzne początkowo sytuują się nie tyle we właściwych dzielnicach robotniczych, ile w sposób preferencyjny na tętniących życiem ulicach centrów miejskich – często w sąsiedztwie domów towarowych i dworców kolejowych lub instytucji rozrywkowych, jak lokale taneczne i teatry variétés*³⁰. Kina szybko zaczęły powstawać wokół reprezentacyjnych budowli: w 1908 r. jedno z nich otwarto w budynku frontowym prestiżowego Teatru Liebicha, rok później w kino przekształcono teatr variétés Scala, a w latach 1910-1913 cztery kina powstały na ul. Świdnickiej, przy której działał Teatr Miejski (dzisiejsza Opera). Kolejne lata przyniosły postęp w wielkości kin – o ile pierwsze liczyło 100 miejsc, o tyle w roku 1909 powstało kino na 600, a w roku 1913 już na 900 miejsc. Naturalnie rósł także ich splendor. Największa zmiana była jednak związana ze strukturą repertuarową, czyli przejściem od projekcji numerowych do programu opartego na filmie pełnometrażowym, co zostało zapoczątkowane we Wrocławiu na przełomie lat 1910 i 1911³¹. Wpłynęło to na przeobrażenia nawyków i przyzwyczajęń publiczności.

Pierwsze kina adresowały swą ofertę do przechodniej klienteli, czemu – oprócz położenia – sprzyjała otwarta formuła projekcji³². Do kin nie chodzono na określoną godzinę, lecz były one czynne z reguły od 16 lub 17 (w niedziele wcześniej) do 23. Fakt, że do kina można było wejść w każdej chwili (i w każdej chwili wyjść), sprzyjał wstępowaniu ludzi przechodzących obok lub wracających z pracy, nie tylko tych mieszkających w pobliżu. Bilety były sprzedawane nie tyle na określony seans, ile na czas oglądania, co oddaje relacja spisana przez mieszkańca Wrocławia po 50 latach: *Kupujemy bilet wstępu – dzieci za całe 10 fenigów – i otrzymujemy na nim pieczęć z dużą liczbą, powiedzmy „5”. Na sali projekcyjnej jest akurat jasno, słyszymy bileterkę, która woła: „nr 4 upłynął”; kilku ludzi wychodzi, my wchodzimy. Znow jest ciemno, zaczyna się kolejny film. Jeszcze nie ma zamkniętych*

projekcji, sześć do ośmiu filmików puszcanych jest jeden po drugim, a po każdym zmienia się część publiczności³³.

Otwarta formuła projekcji powodowała, że kina były nie tylko miejscami oglądania filmów, ale także spędzania wolnego czasu. Sprzyjał temu również fakt, że pełniły one funkcję lokali towarzyskich czy „knajp rozrywkowych”³⁴, w których paliło się tytoń, piło piwo (stąd berlińskie określenie *Kintopp* lub *Kientopp*³⁵) i rozmawiało. Na pierwszą kwestię wskazywał wrocławski nauczyciel Rupprecht, który w 1907 r. przysłał do redakcji kilku gazet lokalnych pismo dotyczące zagrożeń, jakie dla dzieci stanowią kina: *Tam słyszą one nieskrępowane i nie zawsze przeznaczone dla dzieci rozmowy młodych studentów, zapalą również oferowanego papierosa. Pobyt w zadymionym pomieszczeniu szkodzi do tego ich zdrowiu*³⁶. Na początku kolejnego roku pisał: *Pali się w większości kinematografów, często tak, że powietrze jest nie do zniesienia*³⁷. Dopiero w 1911 r. wrocławska policja wydała rozporządzenie, które mówiło, że w przeznaczonych do projekcji pomieszczeniach nie wolno palić³⁸.

Rupprecht wskazywał również na zagrożenie alkoholowe: *uczniowie byli zatrudniani jako kontrolerzy, a jeden z nich uczęszczał do mojej klasy. (...) Często w ogóle go nie było, gdyż z powodu spożycia alkoholu i papierosów był chory*³⁹. W istocie, plan budowlany kina Fata Morgana (pierwsze wrocławskie kino) ukazuje, że na widowni urządzono bufet⁴⁰, a „Der Kinematograph” donosił na początku 1907 r., że właściciele udzielono koncesji na wyszynk piwa⁴¹. O ile jednak w planach wrocławskich kin znalazłem tylko dwa, w których bufet znajdował się bezpośrednio na widowni (część kin była ulokowana w większych kompleksach, gdzie oferowano gastronomię), o tyle wydaje się, że kina z wyszynkiem piwa stanowiły powszechną praktykę w Berlinie. „Der Kinematograph” z 1908 r., chcąc najwyraźniej wykazać, że w lokalach pozbawionych projekcji spożycie alkoholu było wyższe, donosił: *Jeśli chodzi o Berlin, to w większości kin rozlewane jest piwo. (...) Widz kinowy jest jednak świadomy, wchodząc, że nie wstępuje tu, aby się napić lub coś zjeść, lecz głównie po to, aby oglądać. (...) Wśród widzów są ostatecznie liczne kobiety, dzieci i mężczyźni z rodzinami. Raczej nie można ich podejrzewać o to, że oddają się oni silnej konsumpcji piwa. (...) Kino zwiększa konsumpcję alkoholu, czy też zmniejsza? Dla nas nie ulega żadnej wątpliwości, że znacznie zmniejsza*⁴².

Wspomniana relacja Rupprechta wskazuje, że rozmowy prowadzone w kinach były na porządku dziennym. Emilie Altenloh, autorka pierwszej dysertacji z zakresu socjologii kina, opartej na przykładzie Mannheim i obronionej w 1913 r. w Heidelbergu, stwierdzała, że w jednym z kin na przedmieściach miasta odnalazła wywieszkę: *Demolowanie krzesel i ławek zabronione*⁴³. Wskazuje to z jednej strony na różnice między kinami w centrum i na przedmieściach, a z drugiej – na dalekie od milczącego przypatrywanie się obrazom przez publiczność. Nie natrafiłem w prasie wrocławskiej na relacje równie drastyczne, ale na pewno ujawniają one społeczny kontekst projekcji. Redaktor „Schlesische Zeitung” w 1910 r. zrobił rekonesans po trzech wrocławskich kinach, pisząc o jednym z nich (w zachodniej części miasta, poza centrum): *W rzędach środkowych przeważnie „młode damy” w różnym wieku w wpatrzonych twarzach, bez płaszczy i kapeluszy, ale za to ze starymi zrobionymi olbrzymimi fryzurami. Pomiędzy i za nimi „panowie” ze sztywnymi, okrągłymi kapeluszami filcowymi na głowach i domowymi kapciami na*

*nogach. (...) Zabawiają się oni z „damami”, a z ich rozmów wynika, że popołudniami to już nie nudna knajpa, ale kino jest ich ulubionym miejscem pobytu*⁴⁴.

Skoro publiczność traktowała kina nie tylko jako miejsca oglądania filmów, to dla organizatorów seansów ich aranżacja stanowiła tym większe wyzwanie. Znaczenie odgrywali tu recytatorzy, muzycy, a nawet operatorzy. Ci ostatni odpowiadali za płynność projekcji oraz stopniowanie napięcia (projektor był obsługiwany za pomocą korbki). Andrzej Gwóźdź zwraca uwagę, że *byli tacy, którzy cieszyli się szczególnym uznaniem, ponieważ ich rola sprzyjała powstawaniu określonych stylów projekcji: filmy „nudne” sztucznie przyspieszano, a sceny ekscytujące zwalniano*⁴⁵. We wrocławskiej prasie odnalazłem jeden anons, w którym padało nazwisko operatora – jego treść wskazuje, że dużą estymą cieszył się *elektryk E. Szczepaniak z Warszawy rekomendowany przez światową firmę Pathé Frères w Berlinie*⁴⁶. Zawód ten jednak nie był pozbawiony ryzyka, o czym po 30 latach z przymrużeniem oka opowiadał wrocławski operator Scholz: *Otóż zdarzało się wtedy, i to wcale często, że taśma filmowa rwła się. Publiczność reagowała na te techniczne defekty z miejsca i bardzo żywiołowo, obrażając kinooperatora (a zajmowane przez niego pomieszczenie łączył z widownią niczym nie przesłonięty otwór okienny) zgniłymi jabłkami, pomidorami i kulami z papieru po ciastkach. Nie mniej „serdecznie” brzmiały też odzywki pod jego adresem: „Nie śpij tam palancie!”. Trzeba było chować się gdzieś w głębi operatorki, bo klejenie taśmy trwało wtedy wieczność*⁴⁷.

Na obecność recytatorów wskazują niektóre anonse wrocławskich kin. Zachwalały one „pierwszorzędną recytację”, „wzorcową recytację”, „rzeczowe objaśnianie” albo „bezkonkurencyjną recytację na miejscu”. W kilku ogłoszeniach padają nazwiska recytatorów. Otwarte w 1908 r. Reform-Kino zatrudniało recytatora, którym był Willi Miltenstein, a także dwie dodatkowe osoby odpowiedzialne za dialogi: panią Stein oraz pana Wolframa (co jest o tyle ciekawe, że recytator przypuszczalnie zapowiadał i komentował filmy, a pozostałe osoby używały głosów bohaterom dzieł). Rangę Königs-Kino podkreślał Artur Scholz, członek berlińskiego Herrnfeldtheater, zwany „reżyserem”. „Artysta wykładów i reżyser” Torge-Tornelli przyciągał publiczność do Metropol-Theater. W Royal-Biograph recytację prowadził „znany i lubiany” Georg Schley, były członek wrocławskiego teatru Schauspielhaus. Colosseum zatrudniało dwie osoby: „dramatyczną recytację” prowadził F. W. Fehse, a „humorystyczną” – komik Herrmann. Jeszcze w 1913 r. w prasie można było znaleźć nazwiska recytatorów, np. „mistrza wykładów” Schönfeldera w kinie Tivoli-Lichtspiele⁴⁸.

Zawód recytatora miał wysoką rangę. W 1910 r. Monopol-Theater został zakupiony przez pana Ed. Schneidera zatrudnionego dotychczas w kinie Metropol oraz panią N. Schneider z kina Odeon. Podkreślając zalety swojego nowego lokalu, by przyciągnąć widzów, właściciele wskazywali przede wszystkim fakt, że są recytatorami z praktyką w innych kinach wrocławskich. Colosseum zorganizowało w 1910 r. „wielki konkurs recytatorski”, w którym uczestniczyli również specjaliści spoza Wrocławia, tacy jak „poeta-błyskawica” (*Blitzdichter*) Richard Krüger z Berlina. W roku 1912 w prasie ukazał się anons reklamujący kursy dla recytatorów obejmujące techniki mówienia i ćwiczenia oddechu prowadzone przez pewną damę będącą niegdyś uczennicą aktorki ze szkoły Maksa Reinhardta w Berlinie⁴⁹. O tym, że recytatorzy byli idolami dla lokalnych społeczności, przekonują wspomnienia

z kina Apollo, gdzie filmy komentował szalowy „Rudi” z ciemnymi lokami i dobrą prezencją, który był bożyszcem wielu dziewcząt szczytnickich [Szczytniki to osiedle we Wrocławiu – A. D.]. Wiedział on, jak środkami deklamacyjnymi wzruszać kobiety do łez, gdy leciały bardzo tragiczne filmy. Ten właśnie Rudi jako Rudi Rudo, a w latach trzydziestych jako Rudi Fröhlich był jednym z najlepszych konferansjerów w Niemczech, występując na scenach berlińskich teatrów Scala i Wintergarten⁵⁰.

Konkursy recytatorskie nie były tylko ewenementem wrocławskim – na przykład w 1911 r. podobne zawody zorganizowano w Barmen. Wskazuje to na fakt, że doceniano kunszt najlepszych opowiadaczy i że wymagał on szczególnych umiejętności. Słyszał z nich m.in. Peter Marzen z Trewiru, który komentował filmy w objazdowym kinie rodzinnym funkcjonującym od 1896 r. w okolicach Metz, Luksemburga, Koblencji i Bonn. W 1909 r. w Trewirze Marzenowie otworzyli kino stacjonarne, na którego czele stanął Peter. Dzięki zdobytym umiejętnościom i trafnie stosowanemu lokalnemu dialektowi jego kino wyrobiło sobie renomę „prawdziwie trewirskiego”. On sam pisał w pamiętnikach: *ten sposób objaśniania obrazów był w Trewirze moją najlepszą siłą przyciągania*⁵¹. W efekcie dzięki talentowi narracyjnemu z czasem wyparł on z Trewiru całą konkurencję.

Jean Châteauevert zarysowuje typologię informacji, które przekazywał publiczności recytator i wskazuje rolę, jaką pełnił on podczas przedstawień. Po pierwsze, informował widza o miejscu i czasie oglądanej akcji, łącząc w całość sceny, których logika mogła nie być dla publiczności w pełni zrozumiała. Dostarczał też wskazówek pozwalających śledzić przebieg wydarzeń na ekranie w sposób ciągły i spójny. Po drugie, o ile nie czyniły tego inne osoby, improwizował dialogi postaci oglądanych na ekranie, był więc zarazem bohaterem filmu, osobą stojącą na granicy świata fikcji i rzeczywistości, dzięki której film nabierał dodatkowego znaczenia. Po trzecie, wskazywał detale, które mogłyby umknąć uwagi widza, pełnił więc funkcję nauczyciela tłumaczącego język filmu. Po czwarte, wnosił do projekcji element pedagogiczny, uzupełniając oglądane obrazy o zdobytą wiedzę dotyczącą ważnych wydarzeń, osiągnięć naukowych, a nawet o własne poglądy moralne czy etyczne. Stawał się więc autorytetem w zakresie tego, co pokazywane⁵². Brigitte Braun i Karen Eifler zwracają ponadto uwagę na sposób autoprezentacji recytatora, który oprócz głosu używał gestów i mimiki, opowiadał dowcipy, posługiwał się lokalnym dialektem. Wchodził także w interakcje z publicznością, która reagowała na jego zachowania i komentarze. Tym samym wraz z muzykami i specjalistami od efektów dźwiękowych powodował, że seanse stawały się wyjątkowym doświadczeniem, a dopiero ono nadawało filmom charakter gotowego produktu⁵³.

W pierwszych kinach wrocławskich głównym instrumentem muzycznym był orchestrion. Szybko się to jednak zmieniło – na początku 1909 r. korespondent „Der Kinematograph” pisał, że *teraz zaczęto w miejsce głośno brzmiących orchestrionów wprowadzać przytłumione, mile dla ucha pianino*⁵⁴. Oferowano też inne atrakcje: *bardzo wysoko widownia cenila sobie tzw. efekty specjalne: sztuczne dźwięki wytwarzane przy pomocy stalowych płyt, kawałków szkła, łańcuchów, pasterskich dzwonek, klaksonów, a nawet grochu*⁵⁵. Strona audialna seansów odgrywała znaczącą rolę, na co wskazują nazwiska muzyków w anonsach. W Reform-Kino uwagę przyciągał pianista Weidmann, w Königs-Kino z akompaniamentem pianistycznym i fisharmonicznym występował Otto Schulz z Konser-

watorium Sterna w Berlinie, w Metropol-Theater na pianinie i fisharmonii grał Alfred Franke, w Fata Morganie brylował wykształcony w konserwatorium muzycznym H. Walter. Większe kina zatrudniały orkiestry: podczas otwarcia Colosseum w 1909 r. oprawę zapewniał zespół filharmoniczny z kapelmistrzem Heimem, otwarciu Palast-Theater w 1910 r. towarzyszyła *pierwszorzędna orkiestra paryska składająca się z 5 mężczyzn*, na czele orkiestry w Kammer-Lichtpöle od 1912 r. stał wiedeński dyrygent Karl Forschneritsch (w 1916 r. dał tam tysięczny koncert), orkiestrę pod dyktando Freda Bode miał otwarty w 1913 r. Tauentzien-Theater ⁵⁶. Na specyfikę oprawy muzycznej w kinach wskazywał w 1911 r. „Der Kinematograph”: *Kto ma okazję odwiedzenia jednego z wielu większych niemieckich teatrów świetlnych, może przygotować się na to, że przeżyje jedyną w swoim rodzaju niespodziankę. Od dawna nie ma tam już bowiem samotnego pianisty, który sprawuje swój urząd w kącie przed ekranem. Pomiędzy ekranem i pierwszym rzędem siedzeń zostało wybudowane duże pomieszczenie orkiestrowe. Pomieszczenie, które pod względem aranżacji i wyposażenia wysoce przewyższa pomieszczenie orkiestrowe największej berlińskiej sceny operetkowej i w którym siedzieć może nawet 24 muzyków, którzy grają pod kierunkiem pierwszorzędnego dyrygenta. Przede wszystkim jednak określenie „grają” jest tym, które interesuje nas tutaj w celu wykazania różnic wobec wszelkich innych muzycznych produkcji. Gdyż bez próby, lub też tylko z wcześniejszą próbą dostrojenia, jest tu oferowany program, który znacznie przewyższa większość popularnych programów koncertowych. Ponieważ rodzaj obrazów świetlnych wymaga od muzyki towarzyszącej takiej obfitości różnych gatunków, od najtrudniejszej uwertury po utwór lekki i żywy, że prawie żadna z orkiestr teatralnych nie mogłaby temu zadaniu podołać* ⁵⁷.

Oczywiście trafiały się i gorsze występy: ponoć miało się pewnego razu zdarzyć podczas projekcji filmu ze znakomitą Henny Porten, w którego końcowej plenerowej scenie bohaterka idzie się kąpać, że jeden z widzów nie wytrzymał i krzyknął: „Henny, ale zabierz ze sobą i skrzypka!” ⁵⁸. Wskazuje to tym dobitniej, jak ważna była muzyka, której jakość oddziaływała na preferencje publiczności. Altenloh spostrzegła, że występy kapel muzycznych miały wpływ na wybór określonych kin przez dziewczęta ⁵⁹. „Der Kinematograph” natomiast podawał, że mniej zamożne kobiety, dysponujące ograniczonym budżetem na rozrywkę, wołały rzadziej chodzić do kin eleganckich niż częściej do ostatnich wyłącznie z tego powodu, że tu oferuje się lepszą muzykę graną przez większą orkiestrę ⁶⁰. Interesujące w tym kontekście są wrocławskie akta podatkowe, informujące o wpływach miasta z tytułu opodatkowania rozrywek. Wynika z nich, że w latach 1913-1918 udział projekcji filmowych w budżecie wzrósł z 21 do 49 proc., podczas gdy udział koncertów spadł z 34 do 15 proc., natomiast imprez tanecznych z 12 do 4 proc. ⁶¹ Sądzę, że ta korelacja nie jest przypadkowa – na sukces kin zapracowali także muzycy. Publiczność, która chciała oglądać filmy, nie traciła w kinach tego, co dotychczas sprawiało jej przyjemność – miłych dla ucha dźwięków.

O ile muzycy przetrwali w kinach do przełomu dźwiękowego, o tyle recytatorzy z większości kin zniknęli przed I wojną światową (choćby anonsy wrocławskie wskazują, że w niektórych kinach uatrakcyjniali oni projekcje jeszcze podczas wojny). Było to następstwo medialnego przełomu, który został zapoczątkowany w Niemczech na przełomie 1910 i 1911 r. w odpowiedzi na kryzys nadprodukcji, który ogarnął branżę filmową w latach 1908-1909. Wprowadzono wówczas trzy

nowości: rozszerzenie długości pojedynczego filmu do co najmniej dwóch aktów (dwóch ról), ustanowienie monopolu filmowego w dystrybucji (gwarantującego właścicielom kin, że żaden z ich konkurentów nie pokaże danego dzieła w tym samym czasie) oraz wykreowanie gwiazd filmowych, których nazwiska miały stanowić markę przyciągającą widzów do kin. Ogromny sukces *Otchłani* (*Afgrunden*, 1910, reż. Urban Gad) z Astą Nielsen, pierwszego pełnometrażowego filmu rozpowszechnianego w Niemczech w systemie monopolowym, stanowił preludium do narodzin nowego modelu filmowo-biznesowego, którego ukonstytuowanie można chyba symbolicznie wyznaczyć na koniec maja 1911 r., gdy konsorcjum Internationale-Films-Vertrieb-Gesellschaft (IFVG) z siedzibą w Wiedniu podpisało trzyletni kontrakt z Nielsen i Gadem⁶². W efekcie powstało 29 filmów pełnometrażowych zrealizowanych z udziałem tej pary przez berlińskie firmy Deutsche Bioscop oraz PAGU. Należy jednak pamiętać, że programy numerowe jeszcze długo nie zniknęły z kin, gdyż przełom medialny miał charakter ewolucji. Z badań Garnarza wynika, że średnia długość filmów w kinach niemieckich znacznie wzrosła dopiero na przełomie lat 1912 i 1913⁶³. We Wrocławiu jeszcze w 1915 r. dyrekcja Palast-Theater zwracała w anonsach uwagę: *Aby uniknąć zakłóceń, wstęp jest dozwolony jedynie podczas programu towarzyszącego, a wraz z rozpoczęciem „Cudu” [Das Mirakel, 1913, reż. Max Reinhardt – przyp. A. D.] bilety będą sprzedawane jedynie na następny seans. Tak więc prosimy o punktualne przyjście*⁶⁴. Apel ten współgra z konstatacją Loiperdingera, że *programy krótkometrażowe oferowały różnorodność, nie wiązały publiczności do określonych godzin rozpoczęcia projekcji i były przez widzów bardzo lubiane*⁶⁵. Do nowego modelu seansu musieli się oni przyzwyczaić – został narzucony przez producentów i dystrybutorów, którzy pragnęli odebrać właścicielowi kina władzę nad kształtowaniem programu filmowego, z czym wiązała się też *neutralizacja tak kiedyś niespokojnego i urozmaiconego pomieszczenia widowni*⁶⁶. W konsekwencji doszło m.in. do wykształcenia się indywidualnego widza, skupionego na narracji filmów pełnometrażowych, w miejsce kolektywnej publiczności. W nawiązaniu do refleksji Garnarza można dodać, że także ten proces nie miał telosu: *ani wczesnym kinom objazdowym nie była immanentna tendencja, aby przekształcić się w stacjonarne teatry świetlne, ani wczesnym filmom krótkometrażowym, aby przemienić się w filmy pełnometrażowe. (...) Myślenie teleologiczne prowadzi do błędnych diagnoz badawczych*⁶⁷.

W konkluzji warto zaakcentować choćby to, jak nietrafny jest termin „kino nieme”. Owszem, filmy były nieme (poza „obrazami dźwiękowymi”⁶⁸), ale już nie kina, zakorzenione w kulturze latarni magicznych i teatrów variétés, które umożliwiały publiczności *jednoczesne przeżywanie realności i fikcji*⁶⁹. Thomas Elsaesser zwraca wszak uwagę na to, że *w ostatnich latach także to przeświadczenie poddano rewizji: najwidoczniej istniały jednak „filmy nieme”, które – dobroczynnie dla widza – odcinały się od bezliku przeszkadzających lub przynajmniej niepasujących odgłosów*⁷⁰. Te ostatnie wywoływały przeważnie orchestry, które – sądząc po wrocławskim przykładzie – *grały w kółko te same melodie niezależnie od tego, czy na ekranie „leciała” akurat scena weselna, czy pogrzebowa*⁷¹. Był to przypuszczalny powód pojawienia się w kinach taperów. Konstatacja Elsaessera wskazuje przy tym, jak nienaturalne były seanse pozbawione dźwięków czy też inaczej: jak ważna była sfera audialna, nawet wtedy, gdy – dla odmiany – nie wypełniano jej podczas projekcji (przeszkadzającą) muzyką.

Audytywna sfera seansów, nie tylko odnosząca się do muzyki towarzyszącej filmom, ale także obejmująca performance spektakli, coraz częściej interesuje organizatorów festiwali i naukowców. Nieprzypadkowo pierwszy tom serii „KINtop. Studies in Early Cinema”, stanowiącej kontynuację rocznika „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films”⁷², był poświęcony programowaniu i performance’owi wczesnych filmów w dobie współczesnej (m.in. w nawiązaniu do festiwali filmowych w Bolonii i Oberhausen, innych przeglądów wczesnego kina, a zwłaszcza zapoczątkowanego w 2007 r. projektu *Crazy Cinématographe*, w ramach którego podczas tradycyjnego luksemburskiego festynu Schueberfouer uruchomiono kino jarmarkowe). Martin Loiperdinger, współredaktor serii i redaktor tomu, uzasadnia tę decyzję: *Sposób programowania i performance spektakli kinematograficznych na jarmarkach, w wynajmowanych salach i w kinach stacjonarnych wymagał specjalnych umiejętności showmańskich, które zostały zapomniane na niemal wiek. W ciągu ostatnich dwóch dekad archiwa i festiwale filmowe stworzyły nowe sposoby prezentacji wczesnych filmów, adaptując zaginioną kulturę programów kinematograficznych dla dzisiejszej publiczności. (...) Wszystkie te niezwykle inicjatywy dotyczące wczesnego kina oferują różnorodność nowych perspektyw doświadczania i rozumienia tego, czym kino było na początku*⁷³.

ANDRZEJ DĘBSKI

¹ Ulotka w moim posiadaniu.

² A. Kiryluk, *Pokaz filmu „Laterna Magica” w gliwickim kinie AMOK*, <http://fwpn.org.pl/mloda-redakcja/mloda-redakcja-2013/pokaz-filmu-laterna-magica-w-gliwickim-kinie-amok-relacja-ady-kiryluk-hCAIde> (dostęp: 25.10.2013).

³ M. Loiperdinger, *Sammler, Historiographie und gesellschaftlicher Bedarf. Perspektiven für die Geschichte der visuellen Medien*, w: *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten*, red. B. von Dewitz, W. Nekes, Göttingen 2002, s. 410.

⁴ Bardzo ciekawe w tym kontekście są filmy oraz pokazy latarni magicznych zaprezentowane na DVD *Screening the Poor 1888-1914* pod kuratelą Martina Loiperdingera i Ludwiga Vogl-Bienka (Edition Filmmuseum 64, 2011). Dopelnieniem tego projektu jest publikacja *Screen Culture and the Social Question 1880-1914*, „KINtop. Studies in Early Cinema 3”, red. L. Vogl-Bienek, R. Crangle, New Burnet 2014.

⁵ M. Loiperdinger, *Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos*, w: *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*, red. U. von Keiz, Marburg 1998, s. 75.

⁶ D. Rossell, *Die Laterna Magica*, w: *Ich sehe was, was du nicht siehst!...* dz. cyt., s. 134, 145.

⁷ D. Rossell, *Jenseits von Messter – die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1997, nr 6, s. 169.

⁸ Zob. E. Skladanowsky, *Das Bioscop und seine Vorgeschichte, w: Max Skladanowsky und die Erfindung des Kinos*, red. B. Cantow, Berlin 1993, s. 31.

⁹ Zob. H. Lange-Fuchs, *Die Reisen der Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 2002, nr 11, s. 137.

¹⁰ Zob. L. Vogl-Bienek, *Skladnawowsky und die Nebelbilder*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1999, nr 8, s. 89.

¹¹ Zob. J. Garnarcz, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*, Frankfurt am Main – Basel 2010, s. 80-81.

¹² W polskiej literaturze przedmiotu najczęściej stosowane jest wyrażenie „kino jarmarczne”, będące niezbyt szczęśliwym tłumaczeniem niemieckiego terminu. Niemieckie określenie odnosi się do jarmarku i ma charakter opisowy, nie zaś – jak polskie słowo – wartościujący (w rozumieniu: pozbawiony dobrego smaku, tandetny; zob. *Słownik Języka Polskiego*, <http://sjp.pl/jarmarczny> /dostęp: 16.11.2013/). W związku z tym postuluję stosowanie terminu „kino jarmarkowe”, które nie

- jest nacechowane wartościami, a przez to nie zniekształca (wypacza) obrazu tej formy kina.
- ¹³ Zob. J. Garncarz, dz. cyt., s. 17-141. Kina jarmarkowe i salowe były przedsiębiorstwami objazdowymi, przy czym pierwsze transportowały elementy budowlane niezbędne do ustawienia budynku kinowego w miejscu organizacji projekcji.
- ¹⁴ Tamże, s. 50.
- ¹⁵ Tamże, s. 59.
- ¹⁶ Madame Olinka występowała w latach 1896-1900 w różnych miastach Niemiec i Holandii, jak też na ziemiach polskich (np. w Poznaniu). Jej występy były kontraktowane przez agenta we Wrocławiu. Zob. D. Rossell, *A Chronology of Cinema 1889-1896*, „Film History. An International Journal” 1995, t. 7, nr 2, s. 215.
- ¹⁷ Za: W. Jansen, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin 1990, s. 150.
- ¹⁸ Zob. <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (dostęp: 3.11.2013).
- ¹⁹ Zob. J. Garncarz, dz. cyt., s. 124. Założenia: pojemność kina – 150 miejsc, liczba projekcji dziennie – 10, liczba dni projekcji w miesiącu – 10 (w pozostałe dni kina były w podróży bądź w trakcie budowy i demontażu), długość trwania sezonu – 9 miesięcy.
- ²⁰ Za: J. Garncarz, „Byliśmy na jarmarku”. *Kina objazdowe na Śląsku przed pierwszą wojną światową*, tłum. T. Gabiś, w: *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, Wrocław 2008, s. 17.
- ²¹ J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., s. 85.
- ²² B. Braun, K. Eifer, „Kommt all heirönn zum Marzens Pitt”. *Kinoerlebnisse mit dem Filmklärer Peter Marzen*, „Neues Trierisches Jahrbuch” 2002, nr 42, s. 181.
- ²³ Zob. J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., s. 86-87; tenże, *The Fairground Cinema – A European Institution*, w: *Travelling Cinema in Europe*, red. M. Loiperdinger, Frankfurt am Main – Basel 2008, s. 84.
- ²⁴ A. Krzemiński, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego rozwój w Polsce, jak i w Rosji Carskiej*, w: *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu wielkiego niemowy. Część pierwsza: początki*, red. G. Grabowska, Warszawa 2008, s. 95-96.
- ²⁵ Zob. R. Lipschütz, *Der Ufa-Konzern. Geschichte, Aufbau und Bedeutung im Rahmen des deutschen Filmgewerbes*, Berlin 1961, s. 28.
- ²⁶ Zob. J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., s. 148, 151-153.
- ²⁷ C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, Stuttgart – Weimar 1994, s. 47-48.
- ²⁸ J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., s. 225.
- ²⁹ Zob. A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wrocław 2009, s. 172.
- ³⁰ M. Loiperdinger, *Das frühe Kino der Kaiserzeit. Problemaufriß der Forschungsperspektiven*, w: *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, red. U. Jung, Trier 1993, s. 30.
- ³¹ Zob. M. Loiperdinger, „Abgründe” („Przepaść”) – *początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu*, tłum. A. Dębski, w: *Wrocław będzie miastem filmowym...* dz. cyt., s. 55-63.
- ³² Garncarz zwraca uwagę, że otwarta formuła seansów cechowała większe miasta, gdzie istniała liczna klientela. W mniejszych miejscowościach organizowano projekcje o określonych godzinach, aby zmotywować widzów do uczestnictwa w nich. Zob. J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., s. 163.
- ³³ F. Teinert, *Das „Cinematographentheater”. Eine Breslauer Jugenderinnerung*, „Der Schlesier” 1958, nr 5, dodatek „Breslauer Nachrichten”, brak paginacji.
- ³⁴ Zob. J. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., s. 146.
- ³⁵ Określenie powstałe ze słów *Kinematograph* i *Topp* (kufel piwa o pojemności 0,4 litra).
- ³⁶ Rupprecht, *Schuljugend und Kinematograph*, „Breslauer General-Anzeiger” 22.12.1907 r., s. 2.
- ³⁷ Rupprecht, *Schuljugend und Kinematograph*, „Breslauer General-Anzeiger” 6.01.1908 r., s. 2.
- ³⁸ *Polizei-Verordnung, betreffend Kinematographen- und ähnliche Theater* 3.06.1911 r., § 7. Przedruk w: A. Dębski, dz. cyt., aneks.
- ³⁹ Rupprecht, *Schuljugend und Kinematograph*, „Breslauer General-Anzeiger” 6.01.1908 r., s. 2.
- ⁴⁰ Zob. A. Dębski, dz. cyt., il. 4.
- ⁴¹ Zob. *Bierausschank in kinematographischen Theatern*, „Der Kinematograph” 27.01.1907 r., brak paginacji.
- ⁴² *Kinematograph und Alkohol. Eine Berliner Studie*, przedruk w: „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1996, nr 5, s. 147-148.
- ⁴³ E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914, s. 52.
- ⁴⁴ *Kinematographen und Billetsteuer*, „Schlesische Zeitung” z 2 marca 1910 r., brak paginacji.

- ⁴⁵ A. Gwóźdź, *Technologie widzenia czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 27.
- ⁴⁶ Anons Königs-Kino, „Breslauer General-Anzeiger” z 31 marca 1909 r., s. 8.
- ⁴⁷ *Ze wspomnień starego kinooperatora*, tłum. M. Zyburą, w: *Wrocław będzie miastem filmowym...* dz. cyt., s. 173-174.
- ⁴⁸ Dokładne dane bibliograficzne: A. Dębski, dz. cyt., s. 203-204.
- ⁴⁹ Zob. tamże, s. 204-205.
- ⁵⁰ G. Steffan, „Weeßte noch damals – Dein Kino”!, „Der Schlesier” 1968, nr 26, dodatek „Breslauer Nachrichten”, brak paginacji.
- ⁵¹ Za: B. Braun, K. Eifer, dz. cyt., s. 182.
- ⁵² Zob. J. Châteauvert, *Das Kino im Stimmbruch*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 1996, nr 5, s. 86-92.
- ⁵³ Zob. B. Braun, K. Eifer, dz. cyt., s. 180.
- ⁵⁴ H. Friebe, *Breslauer Brief. Ein Rückblick*, „Der Kinematograph” z 6.06.1909 r., brak paginacji.
- ⁵⁵ *Ze wspomnień starego kinooperatora...* dz. cyt. s. 173.
- ⁵⁶ Dokładne dane bibliograficzne: A. Dębski, dz. cyt., s. 206-207.
- ⁵⁷ *Musikalisches aus dem Kino der Gegenwart*, „Der Kinematograph” z 8.03.1911 r., brak paginacji.
- ⁵⁸ K. Nowak, *Z moich wrocławskich wspomnień filmowych*, tłum. M. Zyburą, w: *Wrocław będzie miastem filmowym...* dz. cyt., s. 176.
- ⁵⁹ Zob. E. Altenloh, dz. cyt., s. 90.
- ⁶⁰ *Die Wirkung der Kinomusik auf die Frau*, „Der Kinematograph” z 13.12.1916 r., brak paginacji.
- ⁶¹ Zob. A. Dębski, dz. cyt., s. 262.
- ⁶² Zob. M. Loiperdinger, „Die Duse der Kinokunst”. *Asta Nielsen’s Berlin Made Brand*, w: *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910-1914*, „KINtop Studies in Early Cinema 2”, red. M. Loiperdinger, U. Jung, New Burnet 2013, s. 93-112.
- ⁶³ Dotyczy to przede wszystkim dramatów filmowych w programach kin, których średnia długość wzrosła z 350 metrów w roku 1912 do 600 metrów w roku 1913 oraz 700 metrów w roku 1914. Należy jednak mieć na uwadze fakt, że także w odniesieniu do wcześniejszych lat można dostrzec proces ewolucji metrażu: średnia długość dramatów w 1906 r. wynosiła 100 metrów, w roku 1909 – 200 metrów, w roku 1911 – 300 metrów. Zob. J. Garnarcz, *Maßlose Unterhaltung...* dz. cyt., wykres na s. 179.
- ⁶⁴ Anons Palast-Theater, „Breslauer General-Anzeiger” z 29.10.1915 r., s. 6.
- ⁶⁵ M. Loiperdinger, „Abgründe”... dz. cyt., s. 63.
- ⁶⁶ T. Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, s. 89.
- ⁶⁷ U. Jung, M. Loiperdinger, *Besonderheiten der Mediengeschichte des frühen Films*, w: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, t. 1, *Kaiserreich 1895-1918*, red. U. Jung, M. Loiperdinger, Stuttgart 2005, s. 20.
- ⁶⁸ Obrazy dźwiękowe (*Tonbilder*) – filmy, przy których realizacji obraz i dźwięk były nagrywane osobno, ale aby współgrały stosowano specjalny mechanizm synchroniczny. Na rynek kinematograficzny wprowadzili je Léon Gaumont (Chronophone, 1902) i Oskar Messter (Biophon, 1903), przy czym Gaumont zobowiązał się nie oferować swoich urządzeń w Niemczech, Messter zaś we Francji. Zob. H. Jossé, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Freiburg – München 1984, s. 45-105.
- ⁶⁹ B. Braun, K. Eifer, dz. cyt., s. 181.
- ⁷⁰ T. Elsaesser, dz. cyt., s. 77.
- ⁷¹ *Ze wspomnień starego kinooperatora...* dz. cyt., s. 173.
- ⁷² Rocznik „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” (1992-2006) przez wiele lat był jedynym regularnym periodykiem dotyczącym wczesnego kina na arenie międzynarodowej. Dopiero w 2001 r. zaczęło się ukazywać anglojęzyczne czasopismo „Living Pictures” (zawieszane po czterech wydaniach); od 2005 r. podobną funkcję pełni „Early Popular Visual Culture”.
- ⁷³ M. Loiperdinger, tekst z tylnej okładki, w: *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*, „KINtop. Studies in Early Cinema 1”, red. M. Loiperdinger, New Burnet 2011.