

Audiosfera wczesnych kin na przykładzie Wrocławia

Prace
Kulturoznawcze XIII
Wrocław 2012

Na przełomie XIX i XX wieku Wrocław był miastem o bogatym życiu muzycznym i teatralnym. Od 1841 roku funkcjonował tu Teatr Miejski, od roku 1869 Teatr Lobego, a od 1870 teatr Thalia (w dawnym Cyrku Kärgera powstałym w 1856). Od 1896 roku wymienione teatry funkcjonowały pod kierownictwem Theodora Loewego. W 1906 roku, „najpewniej pod wpływem znanych kulturalnych preferencji wrocławian”¹, wybudowano teatr Metropol, przekształcony wkrótce w operetkę Schauspielhaus (od 1911 roku pod kierownictwem Loewego). Sąsiadowała ona z Domem Koncertowym oraz Teatrem Liebicha przy Gartenstrasse (ulica Piłsudskiego), tworząc „największy we Wrocławiu kompleks budowli muzyczno-teatralnych, liczący łącznie około 3000 miejsc”². Po jej wybudowaniu nie zrezygnowano z wystawiania operetek na innych scenach, co nastąpiło dopiero po objęciu dyrekcji Schauspielhausu przez Loewego (ilustruje to tabela 1). Wynika z niej, że dużą część przedstawień w repertuarach teatralnych stanowiły widowiska muzyczne, a o roli muzyki w kulturze miasta może świadczyć fakt, że wybitny dermatolog i kolekcjoner sztuki Albert Neisser, którego willa muzeum była znanym „miejscem spotkań śmietanki artystycznej i intelektualnej, nie tylko zresztą Wrocławia”³, był też członkiem zarządu Wrocławskiego Stowarzyszenia Orkiestralnego (Breslauer Orchester Verein), które dzięki uzyskanej od miasta dotacji organizowało bezpłatne koncerty dla uczniów szkół średnich. Charakterystyczne jest to, że teatry wrocławskie były miejscami nie tylko dla miejskiej elity, lecz również dla szerokiej publiczności, współtworząc — jak twierdzi Bożena

¹ T. Kulak, *Historia Wrocławia*, t. 2. *Od twierdzy fryderycjańskiej do twierdzy hitlerowskiej*, Wrocław 2001, s. 241.

² A. Zabłocka-Kos, *Dawny teatr „Metropol”, zwany też Schauspielhaus, obecnie Teatr Polski*, [w:] *Atlas architektury Wrocławia*, red. J. Harasimowicz, t. 1, Wrocław 1997, s. 210.

³ J. Ilkosz, *Hala Stulecia i Tereny Wystawowe we Wrocławiu — dzieło Maksa Berga*, Wrocław 2005, s. 22.

Tabela 1. Repertuar wrocławskich teatrów w sezonie 1908/1909 oraz 1911/1912

Repertuar	Teatr Miejski	Teatr Lobego	Teatr Thalia	Operetka <i>Schauspielhaus</i>
Repertuar w sezonie 1908/1909				
Przedstawienia teatralne	81	91	162	120
w tym klasyczne	43	—	28	22
Opery	213	—	5	—
Operetki	5	191	26	177
Komedie	4	34	54	65
Inne	1	—	15	—
Repertuar w sezonie 1911/1912				
Przedstawienia teatralne	26	281	207	6
Opery	270	4	2	70
Operetki	—	5	2	278
Balety	6	—	—	—

Źródła: *Statistische Daten über die Stadt Breslau*, Breslau 1910, s. 48; *Statistische Daten über die Stadt Breslau*, Breslau 1913, s. 40.

Grzegorzcyk — „nowy demokratyczny i ogólnokulturowy przewrót. Idea demokracji była tu punktem wyjścia i ostatecznym celem zabiegów artystycznych”⁴.

Życie muzyczne Wrocławia nie skupiało się jednak tylko w wymienionych prestiżowych obiektach, nie ograniczało się również do muzyki poważnej. W rozsianych po mieście, większych i mniejszych, licznych teatrach *variétés* odbywały się koncerty i potańcówki dla mieszkańców poszukujących przede wszystkim zabawy i rozrywki. O bogactwie muzycznym miasta i gustach wrocławian świadczą ogłoszenia prasowe, jak choćby to z 25 grudnia 1908 roku, które informuje o koncertach w takich przybytkach, jak Kaiser Wilhelm-Park, Palmengarten, Palast-Restaurant, Schlachthofbörse, Vincenzhaus, Etablissement Hopf & Görke, Deutscher Kaiser, Kaiser Friedrich-Café, Café Opera, Friebeberg, Schiesswerder, Volksgarten, ogród zoologiczny⁵. Mnogość miejsc, w których można było słuchać muzyki, jest wyrazem upodobań i potrzeb kulturalnych mieszkańców miasta w epoce, gdy upowszechniało się kino. Pytania, jakie się w tym kontekście pojawiają, dotyczą funkcji i znaczenia audiosfery we wczesnych kinach, ze szczegól-

⁴ B. Grzegorzcyk, *Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku*, Wrocław 2000, s. 224.

⁵ Zob. „Breslauer General-Anzeiger” 25 grudnia 1908, nr 354.

nym uwzględnieniem roli muzyki dla rozpowszechnienia się nowej formy rozrywki oraz jej społecznej nobilitacji.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że choć za datę narodzin kina najczęściej przyjmuje się 1895 rok, to przez pierwszych 10 lat funkcjonowało ono poza stałymi, przeznaczonymi tylko do tych celów, miejscami projekcji. Pierwsze kina stałe w Niemczech zaczęły powstawać dopiero około 1905 roku i wzrost ich liczby był gwałtowny — w 1905 roku w całych Niemczech istniało zaledwie 40 kin (większość w Berlinie), a w 1912 roku liczba ta wzrosła do ponad 3 tysięcy. We Wrocławiu pierwsze stałe kino powstało w 1906 roku, przy czym w roku 1912 było ich już 24⁶. Jak zmieniła się w tym okresie audiosfera kin? I czy zmiana ta warunkowała w jakiś sposób ich dynamiczny rozwój?

Charakterystyczne jest, że już pierwsze projekcje filmowe we Wrocławiu w 1896 roku umiejscowione zostały w Domu Koncertowym, w małej co prawda salce na około 100 osób, niemniej jednak to właśnie ta prestiżowa świątynia muzyki wydawała się organizatorom pokazów najbardziej odpowiednia dla zaakcentowania wagi wynalazku braci Lumière. Pisał dobitnie Carl Pathe w liście do Ludwiga Stollwercka: „Dom Koncertowy jest przecież znany każdemu wrocławianinowi [...], a duża sala wypełniona jest stale do ostatniego miejsca”⁷. Dom Koncertowy powstał na terenie jednego z najstarszych i najbardziej znanych założeń rozrywkowo-ogrodowych Weiss-Garten, a koncertowały tu tak wielkie sławy, jak: Richard Wagner (1863), Anton Rubinstein (1870), Johannes Brahms (1874–1886), Edvard Grieg (1883), Richard Strauss (1900) czy Ignacy Paderewski (1901)⁸. Organizatorzy pierwszych projekcji filmowych nie ograniczali się jedynie do wizualnych aspektów widowiska, ale dbali również o stronę audialną. Relacje prasowe z pokazów w Domu Koncertowym wskazują, że składały się one przeważnie z dwunastu krótkich filmików i dzielone były na dwie części — w przerwie między nimi raczono publiczność dźwiękami fonografu⁹.

Sfera audialna związana z projekcjami filmowymi dotyczyła jednak nie tylko muzyki i warto zauważyć różnorodne jej aspekty. Do dźwięków w salach projekcyjnych należał choćby odgłos pracującej maszyny, zakłócającej niekiedy odbiór widowiska. Uskarżał się na to dziennikarz „Schlesische Zeitung”, który w 1903 roku był uczestnikiem przedstawienia zorganizowanego przez Phono-Kinematheater w byłych pomieszczeniach restauracyjnych Domu Koncertowego, wskazując na rolę fonografu, którego możliwości nie zostały wykorzystane w pełni:

⁶ Zob. A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, Wrocław 2009, s. 172.

⁷ M. Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Frankfurt am Main 1999, s. 146; przekład wszystkich cytatów — A.D.

⁸ Zob. M. Jagiełło-Kolaczyk, *Wrocławskie établissement. Historia i architektura*, Wrocław 2003, s. 128–129.

⁹ Zob. „Schlesische Zeitung” 9 września 1896, nr 634.

Współdziałanie fonografu z kinematografem ogranicza się niemal wyłącznie do scen operowych, a śpiew i obraz pozostają tu w wewnętrznej zależności, która jednak nie może stworzyć iluzji rzeczywistego przedstawienia teatralnego — zakłócają to przeszkadzające odgłosy aparatu. Istotną składową programu tworzą projekcje naszych bajek dziecięcych. Kinematograf nadaje się wyśmienicie do tego, aby przedstawić cudowne, nieoczekiwane, czar bajki, a radość liczenie obecnych dzieci jest duża przy oglądaniu wszystkich bajkowych wspaniałości, które znały do tej pory z książek. Powstałe w fantazji dzieci postacie otrzymują tu barwne życie; bajeczne zamki, groty, skarby, potwory, wróżki, czarodzieje itd. znajdują wiernie odbicie — szkoda, że przy tych projekcjach nie współdziała fonograf¹⁰.

Warto dodać, że przedstawienia w Domu Koncertowym odbywały się także w dużej sali liczącej około 1500 miejsc, która służyła z występów przywołanych już kompozytorów. Tak było choćby w przypadku Kosmografii z Drezna, która odwiedziła Wrocław w 1905 roku i w swoim bogatym repertuarze prezentowała także „mówiące, śpiewające i muzykujące żywe fotografie”¹¹.

Do sfery audialnej pierwszych pokazów filmowych należały również i inne odgłosy. W 1896 roku w jednym z berlińskich teatrów *variétés* występowała Polka, madame Olinka, wraz ze swoim mężem, o czym wspomina relacja:

Kinematograf, który demonstrował madame Olinka, to wyborny aparat, ukazujący nam na białej powierzchni ekranowej tańczące dzieci, maszerujących żołnierzy, zabawne sceny na ulicy i w restauracjach, tańczące damy z haremu i Japonki, przyjeżdżające pociągi, pewnego prestidigitatora podczas wykonywania sztuczek i wiele innych wydarzeń w sposób tak poglądowy, że wydają nam się namacalne i materialne, tym bardziej że Mr. Hubertus, małżonek madame Olinki, wyśmienity imitator zwierzęcych odgłosów, ożywia pojedyncze obrazy w sposób niewidzialny poprzez szmery i dźwięki¹².

Te ostatnie, wytwarzane sztucznie poza zasięgiem wzroku widzów, istotnie ubogacały seanse filmowe, na co wskazuje też relacja z Wrocławia z 1907 roku:

Co wieczór w Cyrku Buscha interesujące filmy przedstawia Royal Bio-Kompagnie. Ponieważ oprawa jest wyborna i również przynależne w znakomity sposób do niektórych obrazów odgłosy, jak pukanie, kucie, syczenie, pluskanie i podobne, robione są bardzo zręcznie, podczas niektórych projekcji uzyskuje się wrażenie rzeczywistego życia. [...] Jak wszystkie pozostałe projekcje, tak również uroczy, bogaty w kolory Winzerfest znajduje gromki poklask¹³.

Wspomniana relacja informuje o jeszcze jednym słyszalnym elemencie seansów kinematograficznych — brawach publiczności.

Jak zostało już wspomniane, pierwsze kina stałe we Wrocławiu powstały w 1906 roku. Były wśród nich też tzw. teatry dźwiękowo-wizualne (*Tonbildthea-*

¹⁰ „Schlesische Zeitung” 4 grudnia 1903, nr 850.

¹¹ „Schlesische Zeitung” 30 kwietnia 1905, nr 301.

¹² „Der Artist” 18 września 1896, nr 606, za: W. Jansen, *Das Varieté. Eine glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin 1990, s. 150.

¹³ „Breslauer General-Anzeiger” 20 stycznia 1907, nr 20. Winzerfest — święto wina w Szwajcarii.

ter). Wspominał o nich korespondent czasopisma „Der Kinematograph” w 1909 roku:

W tym czasie w dziedzinie projekcji kinematograficznych jeden wynalazek gonił drugi; synchronizm przetrwał sobie już dawno szlak; teraz zaczęto w miejsce głośno brzmiących orchestrionów wprowadzać przytłumione, miłe dla ucha pianino. W scenicznym przebiegu filmu dotychczas tylko obrazowo wyrażane odgłosy zaczęto prezentować głośno za pomocą szczególnych urządzeń i instrumentów. [...] Teatr tego rodzaju otworzył swoje podwoje pod nazwą Reform-Kino i w niedługim czasie zapewnił sobie liczną stałą publiczność. [...] Teraz także Fata-Morgana zaczęła nadrabiać zaległości i są one jedynymi tutaj, obok powstałego niedawno Dedrophon-Theater, które wprowadziły nowości. [...] Mamy więc teraz trzy teatry dźwiękowo-wizualne, trzy kinematografy¹⁴.

Wspomniana relacja wskazuje na obecność w pierwszych kinach orchestrionów, które wyparte zostały przez pianina. Wskazuje też na urozmaicanie seansów przez sztuczne odgłosy mechaniczne towarzyszące pojawiającym się na ekranie obrazom. Co więcej jednak, mówi o urządzeniach synchronicznych, od których teatry dźwiękowo-wizualne wzięły swoją nazwę. Pokazywano w nich bowiem obrazy dźwiękowe (*Tonbilder*), a więc takie, przy których obraz i dźwięk nagrywane były osobno, a do ich zsynchronizowania wykorzystywano specjalny mechanizm. Nad urządzeniami tego rodzaju pracowano od 1896 roku, a pierwszy pokaz publiczny odbył się trzy lata później w paryskiej Olympii. Na rynek kinematograficzny wprowadzili je Léon Gaumont i Oskar Messter, przy czym Gaumont zobowiązał się nie prezentować swoich urządzeń w Niemczech, Messter zaś we Francji. Pierwszą w Niemczech projekcję za pomocą skonstruowanego przez siebie biofonu zorganizował Messter w 1903 roku w Berlinie, a do 1913 roku sprzedał około 500 takich urządzeń oraz 30 tys. metrów filmów, co odpowiadało 1/3 niemieckiej produkcji tego rodzaju. Wielki boom na systemy i obrazy dźwiękowe zbiegł się w czasie z powstawaniem kin stałych i Messterowi wyrosła wówczas liczna konkurencja. Upowszechnianie obrazów dźwiękowych przez producentów i właścicieli kin związane było bowiem z chęcią poszerzenia kręgu publiczności o wyższe i lepiej sytuowane warstwy społeczne. Treścią tych obrazów były najczęściej sceny teatralne, muzyczne i kabaretowe, a Harald Jossé pisze wręcz, że filmy te były „sfotografowanym teatrem”¹⁵. Dla publiczności miały one ten pozytywny aspekt, że pozwalały zobaczyć na ekranie i usłyszeć króla tenorów Enrica Caruso, o czym świadczą ogłoszenia wrocławskich kin.

Okres dominacji obrazów dźwiękowych skończył się przed pierwszą wojną światową, przyczyny ich upadku — twierdzi Jossé — były natury technicznej i artystycznej. Tańsze urządzenia zaczęło produkować wiele mniejszych firm, ich jakość zaś pozostawiała wiele do życzenia, co powodowało odwrót widzów. Po 1910 roku dodatkowym problemem technicznym stała się długość filmów. O ile

¹⁴ H. Friebe, *Breslauer Brief. Ein Rückblick*, „Der Kinematograph” 6 stycznia 1909, nr 106.

¹⁵ H. Jossé, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Freiburg-München 1984, s. 99.

najdłuższy film dźwiękowy Messtera, *Fledermaus*, trwał 20 minut, o tyle włoski *Quo vadis?* z 1913 roku już 125 minut. Filmy dźwiękowe nie nadawały się też do celów informacyjnych — mowa i dźwięk mogły być w nich nagrywane w bezpośredniej bliskości, niemożliwe było jednak ujęcie tła dźwiękowego: na przykład odgłosów parady wojskowej czy wygłaszanej z oddali przemowy. Również rozwój sztuki i techniki filmowej osiągnął już wtedy poziom, przy którym nieruchoma aparatura dźwiękowa mogła być tylko przeszkodą, a jak pisze Jossé: „Obraz dźwiękowy nie był zdolny do rozwoju pod względem artystycznym i to był właściwy powód jego upadku”¹⁶. Sam Messter wśród przyczyn upadku wymieniał inne:

Powodem stopniowo słabnącego zainteresowania obrazami dźwiękowymi [...] była niedostateczna znajomość gramofonu, gdyż w większości przypadków urządzenie to nie było obsługiwane przez techników. Stąd naturalnie także moje dokładne urządzenia synchroniczne musiały zawodzić. Do tego dochodziła ta okoliczność, że głośność nie mogła wypełnić pomieszczeń coraz większych teatrów świetlnych¹⁷.

Gdy zainteresowanie obrazami dźwiękowymi malało, rosło znaczenie taperów i wielkich orkiestr kinowych.

Zanim przejdziemy do najważniejszego elementu audialnego seansów filmowych, a więc do muzyki, warto poświęcić nieco uwagi kwestiom nie bez znaczenia dla charakteru wczesnych kin, będących miejscami spędzania wolnego czasu. W epoce, gdy można było do nich wejść w każdej chwili i w każdej chwili wyjść, pełniły one funkcję lokali towarzyskich, w których paliło się tytoń, piło piwo i rozmawiało. Na pierwszy aspekt wskazuje choćby anons kina Colosseum z 1910 roku, podkreślający dobitnie: „palenie dozwolone”¹⁸. Także Palast-Theater zezwalał swoim widzom na palenie w sali projekcyjnej, akcentując wyraźnie taką możliwość w ulotkach, wbrew rozporządzeniu wrocławskiej policji z 3 czerwca 1911 roku, które mówiło, że „w przeznaczonych na projekcje filmowe pomieszczeniach nie wolno palić”¹⁹. Na problem palenia tytoniu wskazywał również miejscowy nauczyciel Rupprecht²⁰, który w 1907 roku przysłał do redakcji kilku wrocławskich gazet, w tym „Breslauer General-Anzeiger”, pismo:

Kim są odwiedzający te świątynie sztuki? Najczęściej widzi się dzieci i młodych ludzi obojga płci. Często spotyka się publiczność, przed której towarzystwem rodzice chcieliby raczej swoje dzieci uchronić. Ankieta w dwóch szkołach, jednej dla chłopców i jednej dla dziewcząt, wykazała, co następuje: około 60% dzieci odwiedziło kinematografy, w wyższych klasach niemal

¹⁶ *Ibidem*, s. 103.

¹⁷ O. Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936, s. 66–67.

¹⁸ „Breslauer General-Anzeiger” 19 lutego 1910, nr 48.

¹⁹ *Polizei-Verordnung, betreffend Kinematographen- und ähnliche Theater*, „Breslauer Gemeindeblatt” 11 czerwca 1911, nr 24 § 7.

²⁰ Wrocławskie księgi adresowe z 1908 roku wymieniają dwóch nauczycieli o nazwisku Rupprecht: Ernsta — nauczyciela i śpiewaka koncertowego, oraz Fritza — nauczyciela. Przypuszczalnie ten drugi był autorem pisma.

wszystkie. [...] 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 [...]”²¹.

W piśmie z początku kolejnego roku pisał on:

W rzeczywistości uczniowie byli zatrudniani jako kontrolerzy, a jeden z nich uczęszczał do mojej klasy. Przebywał on tam do późnej nocy, podczas lekcji do niczego się nie nadawał, a na domiar często w ogóle go nie było, gdyż z powodu spożycia alkoholu i papierosów był chory. Dzięki donosowi do władz szkolnych usunięto zło. Pali się w większości kinematografów, często tak, że powietrze jest nie do zniesienia²².

Problem spożywania alkoholu w kinach poruszony przez Rupprechta jest dość charakterystyczny dla wczesnych kin, nazywanych także kintoppami — wyrażeniem z dialektu berlińskiego, będącym zbitką słów *Kinematograph* i *Topp*, przy czym ten drugi wyraz oznaczał kufel piwa o pojemności 0,4 litra. „Der Kinematograph” z 1908 roku 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 patrzeć. [...] Wśród widzów jest wiele kobiet, dzieci i mężczyzn 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 zmniejsza²³.

Znacznie, gdyż, według autora artykułu, gdyby nie filmy, piłoby się więcej. Dowodem, że i we Wrocławiu piwo piło się w kinach, jest wygląd pierwszego stałego przybytku X muzy, Fata-Morgany, gdzie na sali projekcyjnej urządzono bufet. Nie trudno więc wyobrazić sobie we wczesnych kinach dźwięk kufli rozbrzmiewających przy tradycyjnym „na zdrowie!”.

Aspekt rozmów towarzyskich w kinach znajduje odzwierciedlenie również w kilku innych relacjach prasowych. W 1910 roku redaktor „Schlesische Zeitung” zrobił rekonesans w trzech wrocławskich kinach, przy czym w odniesieniu do jednego z nich pisał, że znajdowały się tam

przeważnie „młode damy” w różnym wieku o wpatrzonych twarzach, bez płaszczy i kapeluszy, ale za to ze starannie zrobionymi olbrzymimi fryzurami. Pomiędzy i za nimi „panowie” ze sztywnymi, okrągłymi kapeluszkami 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. Tutaj znajdują sensacje, których potrzebują, zanim zacznie się noc i rzeczywiste przygody²⁴.

Z dość podejrzanym aspektem funkcjonowania wczesnych kin współgra konstatacja Emilie Altenloh, uczennicy Alfreda Webera, która w 1913 roku obroniła

²¹ „Breslauer General-Anzeiger” 22 grudnia 1907, nr 351.

²² „Breslauer General-Anzeiger” 6 stycznia 1908, nr 7.

²³ *Kinematograph und Alkohol. Eine Berliner Studie*, „Der Kinematograph” 1908, nr 93, przedruk w: KINtop 5, Frankfurt am Main 1996, s. 147–148.

²⁴ „Schlesische Zeitung” 2 marca 1910, nr 151.

na uniwersytecie w Heidelbergu dysertację doktorską *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, która opublikowana została rok później i była pierwszym na świecie naukowym opracowaniem dotyczącym socjologicznego fenomenu kina²⁵. Według niej, publiczność kinowa wywodziła się pierwotnie z niższych kręgów społecznych, z czasem kina zaczęły skupiać widzów z zamożniejszych warstw. Zauważalna była przy tym różnica pomiędzy eleganckimi kinoteatrami w centrum miasta i prymitywnymi kinami na przedmieściach. Te ostatnie nazywała badaczka „jaskiniami”, a o panującej w nich atmosferze świadczyć mogła w jej mniemaniu wywieszka, jaką odnalazła w jednym z nich: „Demolowanie krzeseł i ławek zabronione”²⁶. Nietrudno w tym kontekście wyobrazić sobie kolejnego dźwięku obecnego we wczesnych kinach: łomotu demolowanego wyposażenia. Warto jednak dodać, że lepsze kina dążyły do tego, aby upodabniać się do teatrów, co wiązało się z ich nobilitacją. Zachowania widzów w większych kinach, ulokowanych w centrach miast, były z pewnością inne.

Kolejne istotne funkcje we wczesnych kinach pełnili recytatorzy. Według Jeana Châteaueverta, spośród dodatkowych elementów projekcji „towarzystwo muzyczne wydaje się dominującym elementem”²⁷, natomiast recytator „szybko stał się prawdziwą atrakcją. Chodzi się do kina, aby słuchać objaśniacza”²⁸. Châteauevert zarysował typologię informacji, jakie przekazywał publiczności recytator, wskazując na jego rolę podczas przedstawień kinematograficznych. Po pierwsze więc informował on widza o miejscu i czasie oglądanej akcji, łącząc tym samym w jedną całość sceny, których logika mogła nie być dla widza w pełni zrozumiała. Opowiadanie dostarczało punktów orientacji i wskazówek, które pozwalały śledzić przebieg wydarzeń na ekranie w sposób ciągły i spójny. Po drugie, improwizował dialogi oglądanych na ekranie postaci, był więc widzem i bohaterem filmu zarazem, osobą stojącą na granicy świata fikcji i rzeczywistości, poprzez którą film nabierał wyrazistości. Po trzecie, wskazywał na detale, które mogłyby umknąć uwadze widza, uczył go, jak należy odczytywać obrazy, pełnił więc funkcję nauczyciela tłumaczącego język filmu. Po czwarte, wnosił element pedagogiczny, uzupełniając oglądane obrazy o zdobytą wiedzę, a nawet o własne poglądy moralne i etyczne. Stawał się więc publicznym autorytetem w zakresie tego, co pokazywane²⁹.

Ogłoszenia kin wrocławskich pokazują, jak wielką wagę przywiązywano do recytacji i osoby recytatora. Zachwalały one z dumą wzorcową, dyskretną recytację czy rzeczowe objaśnianie. W wielu ogłoszeniach padają nazwiska recytatorów, niekiedy nawet przed tytułami filmów. Otwarte w 1908 roku Reform-Kino

²⁵ Zob. E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914.

²⁶ *Ibidem*, s. 52.

²⁷ J. Châteauevert, *Das Kino im Stimmbruch*, KINtop 5, Frankfurt am Main 1996, s. 82.

²⁸ „Le Fraper” 23 września 1911, s. 3, za: J. Châteauevert, *Das Kino...*, s. 91.

²⁹ Zob. J. Châteauevert, *Das Kino...*, s. 86–92.

zatrudniało recytatora, którym był Willi Miltenstein, jak też dwie dodatkowe osoby odpowiedzialne za dialogi: panią Stein oraz pana Wolframa. Po kilku miesiącach zmieniła się obsada: recytację prowadził pan Hoch³⁰, a dialogi imitowali pan Hoch z panią Schäfer. O randze całej grupy (dochodzili tu jeszcze muzycy Weidmann i Seidel) może świadczyć fakt, że ogłoszenie wymieniało ich nazwiska jako ludzi tworzących artystyczny *ensemble*. Rangę Königs-Kino podkreślał Artur Scholz, członek berlińskiego Herrnfeldtheater, nazywany reżyserem. W kinie Royal-Biograph, a następnie w Union-Kino recytację prowadził znany i lubiany Georg Schley, były członek wrocławskiego teatru Schauspielhaus. Colosseum do recytacji zatrudniało dwie osoby: dramatyczną recytację prowadził pisarz F.W. Fehse, a humorystyczną komik Herrmann. Jeszcze w 1913 roku w prasie można było znaleźć nazwiska recytatorów, jak „mistrza wykładów” F. Schönfeldera zaangażowanego w kinie Tivoli-Lichtspiele.

Zawód recytatora był bardzo ceniony. W lutym 1910 roku Monopol-Theater zakupiony został przez dwójkę recytatorów: pana E. Schneidera zatrudnionego dotychczas w kinie Metropol oraz panią N. Schneider z kina Odeon. Podkreślając zalety własnego lokalu, właściciele zamieścili w ogłoszeniu informacje, które mogły mieć znaczenie dla preferencji widzów w wyborze kin, a więc przede wszystkim fakt, że byli oni recytatorami z praktyką w innych kinach wrocławskich. Profesja recytatora była na tyle ceniona i cieszyła się tak dużym powodzeniem, że Colosseum zorganizowało w 1910 roku wielki konkurs recytatorski, w którym uczestniczyć miało wielu pierwszorzędnych recytatorów, zaś sędziami mieli być widzowie. W kinie tym występowało wielu sławnych opowiadaczy, również spoza Wrocławia, jak choćby mistrz recytacji i szybkiego wiersza Richard Krüger z Berlina. Jeszcze w roku 1912, a więc w czasie, gdy w kinach grane były już filmy długometrażowe i zawód recytatora odchodził do lamusa, w prasie wrocławskiej ukazało się ogłoszenie reklamujące kursy dla recytatorów obejmujące techniki mówienia i ćwiczenia oddechu, prowadzone przez pewną damę będącą niegdyś uczennicą aktorki ze szkoły Maksa Reinhardta w Berlinie.

Najważniejszą jednak rolę w kinie, obok recytatorów, odgrywali muzycy. Dziennikarz czasopisma „Der Kinematograph” pisał w 1909 roku: „Do głównych wymagań w dobrze prowadzonym teatrze kinematograficznym należy, obok wybornych obrazów, solidny pianista”³¹. Po dwóch latach w tym samym piśmie konstatowano zmianę, jaka zaszła w tym okresie:

Kto ma okazję odwiedzenia jednego z wielu dużych 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. Pomiedzy ekranem i pierwszym rzędem siedzeń wybudowane zostało duże pomieszczenie orkiestrowe. Pomieszczenie, które pod względem aranżacji i wyposażenia przewyższa pomieszczenie orkiestrowe największej berlińskiej sceny operetkowej i w którym siedzieć może nawet

³⁰ Przypuszczalnie chodzi o Heinricha Hocha, który w 1914 roku pełnił funkcję przewodniczącego Związku Wrocławskich Pracowników Kin (*Verein Breslauer Kino-Angestellter*).

³¹ „Der Kinematograph” 24 lutego 1909, nr 113.

24 muzyków, którzy grają pod kierunkiem pierwszorzędno dyrygenta. Przede wszystkim jednak określenie „grają” jest tym, które interesuje nas tutaj dla wykazania różnic wobec wszelkich innych muzycznych produkcji. Gdyż bez próby lub też tylko z wcześniejszą próbą dostrojenia oferowany jest tu program, który przewyższa większość popularnych programów koncertowych. 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 podołać³².

Ogłoszenia kin wrocławskich potwierdzają, że w stolicy Śląska nie było inaczej i że prestiż kin współtworzony był przez muzyków: Fata-Morgana reklamowała w 1908 roku artystyczny koncert pianistyczny i fisharmoniczny, a uwagę w Reform-Kino przyciągał pianista Weidmann. W roku następnym w Königs-Kino występował z akompaniamentem pianistycznym i fisharmonicznym mistrz koncertowy Otto Schulz z Konserwatorium Sterna w Berlinie, w Metropol-Theater brylował mistrz koncertowy Seidel, w Union-Kino czarował widzów dobry pianista wiedeński, a podczas otwarcia kina Colosseum oprawę zapewniał zespół filharmoniczny z kapelmistrzem Heimem na czele. Otwarcia Palast-Theater w 1910 roku towarzyszyła orkiestra paryska składająca się z pięciu mężczyzn, później kino miało własną orkiestrę teatralną pod kierunkiem dyrektora Zaka. O ile w mniejszych kinach nadal występowali pojedynczy artyści, o tyle prestiżowe kina starały się o większe zespoły: Eden-Theater szczycił się swoją pierwszorzędną kapelą artystyczną, Palast-Theater podczas projekcji takich filmów, jak *Der Andere* czy *Quo vadis?* dysponował wzmocnioną orkiestrą teatralną, własną orkiestrą pod dyrekcją kapelmistrza Freda Bodego miał również otwarty w 1913 roku Taubentien-Theater. Także kino Kammer-Lichspiele posiadało własny zespół orkiestrowy, któremu przewodził Karl Forschneritsch — 27 października 1916 roku dał on w tym kinie swój tysięczny koncert. Ten pochodzący z Wiednia dyrygent był szczególnie ceniony we wrocławskim środowisku filmowym. Jego wykonanie muzyki do filmu *Das Dreimäderlhaus. Schuberts Liebesroman* spotkało się z tak wielkim uznaniem, że właściciele kina zorganizowali na jego cześć specjalny jubileusz, podczas którego muzykowi wręczono kwiaty i prezenty, jak też odpowiednie do jego zasług honorarium.

Mówiąc o muzyce w kinie, należy podkreślić, że bardzo wrażliwe na jej działanie były zwłaszcza kobiety stanowiące bardzo duży odsetek publiczności kinowej. Kina zaś, starając się o coraz większe i bardziej wyśmienite w sztuce muzycznej kapele, rywalizowały zarówno o swój prestiż, jak i o tę właśnie grupę społeczną. Dziennikarz „Der Kinematograph” przedstawił tę kwestię następująco:

Istota kina polega na działaniu bez słów. W kinie muzyka wyraża tylko uczucia, a najlepszym dowodem na poglądy wielu wyśmienitych kompozytorów jest to, że tam, gdzie słowo jest zbyt słabe, aby wyrazić odczucia, wprowadzana jest muzyka. Czysta muzyka uczuciowa jest jednak obca mężczyźnie, najpiękniejszy oddźwięk znajduje ona w sercu kobiety. Bardziej wrażliwa dusza kobiety jest lepszym rezonansem dla czystej muzyki uczuciowej. Dlatego to kobieta jest osobą, do której przemawia muzyka kinowa³³.

³² „Der Kinematograph” 8 marca 1911, nr 219.

³³ „Der Kinematograph” 13 grudnia 1916, nr 520.

Z opracowania Emilie Altenloh wynika, że dziewczęta odwiedzały kina rzadziej niż chłopcy, ale wybierały obiekty o większym prestiżu. Przy podejmowaniu decyzji również muzyka miała dla nich znaczenie i wybierały takie kina, w których grały dobre zespoły³⁴. „Der Kinematograph” podaje, że mniej zamożne kobiety, które dysponowały ograniczonym budżetem na rozrywkę, wołały chodzić rzadziej do kin eleganckich, niż częściej do kin pośledniejszego rodzaju — „wyłącznie z tego powodu, że tu oferuje się lepszą muzykę graną przez większą orkiestrę”³⁵. Artykuł w czasopiśmie kończył się znamiennej konstatacją: „Mówi się wciąż, że dusza kobiety jest zagadką. Czy również wtedy, gdy w grę wchodzi muzyka? Sądzę, że nie. »Muzyka jest kluczem do kobiecego serca«, mówi Seume. Obserwujcie kobietę podczas słuchania muzyki kinowej, a radośnie zgodzicie się z poetą”³⁶. Prawdopodobne jest, że właśnie w większych, eleganckich kinach, wyróżniających się oprawą muzyczną, frekwencja kobiet na seansach filmowych była wyższa.

Kolejnym potwierdzeniem, że kino odgrywało w życiu kobiet bardzo ważną rolę, jak też tego, iż kobiety stanowiły istotną dla przemysłu filmowego publiczność, może być fakt, że 520 numer „Der Kinematograph”, będący wydaniem jubileuszowym z okazji 10-lecia istnienia tego czasopisma filmowego, poświęcony został właśnie im: „Jeśli z okazji już dziesięcioletniej, owocnej działalności naszej gazety, wydajemy numer 520 jako »zeszyt kobiecy«, to chcemy w ten sposób wyrazić naszą wdzięczność nieocenionej współpracy kobiet oraz niezłomnemu zainteresowaniu świata kobiet dla domów świetlnych”³⁷. Zainteresowanie podobne znajduje potwierdzenie również w źródłach wrocławskich, czemu na początku jesieni 1912 roku dał wyraz miejscowy żurnalista:

Gdzie indziej, proszę Państwa, ma spędzać wrocławianin wolne popołudnie, gdy w parku Szczytnickim i Południowym krzewy opuszczają ciężkie od deszczu gałęzie, a kalosz wita każde poruszenie rozwodnionego piasku melancholijnym tonem, jeśli nie w kintoppie? Nic nie wydaje się przeciętnemu człowiekowi, a w szczególności rodzajowi żeńskiemu, tak sympatyczne [...]”³⁸.

Symptomatyczne wydaje się w tym kontekście to, że pierwsze stałe kino wrocławskie otwarte zostało przez kobietę — Sarę Kayser.

Interesujące w kontekście przemian kulturowych i upowszechniającego się kina jest zestawienie dochodów miasta z tytułu opodatkowania rozrywek. W 1908 roku przyniosły one dochód wysokości 144 tys. marek, w 1913 roku 571 tys., a w 1918 roku już 970 tys. marek (tabela 2). Przy tym struktura dochodów pokazuje, jak bardzo wzrosła w tym okresie rola kin i jak wiele miasto skorzystało na ich upowszechnieniu. W 1913 roku dochody z opodatkowania projekcji fil-

³⁴ Zob. E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino...*, s. 90.

³⁵ „Der Kinematograph” 13 grudnia 1916, nr 520.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ „Breslauer General-Anzeiger” 22 września 1912, nr 260.

mowych stanowiły 21% wpływów budżetowych z tytułu podatków od rozrywek, pięć lat później — niemal połowę. Zauważalny jest przy tym spadek dochodów z tytułu koncertów muzycznych — zapewne w niemałym stopniu przyczyniły się do tego kina, które dbały nie tylko o stronę wizualną seansów, ale także o ich odpowiednią oprawę muzyczną.

Tabela 2. Struktura dochodów miasta z tytułu opodatkowania rozrywek w roku 1913 i 1918

Rodzaj rozrywki	Podatki w roku		Przyrost %	Udział % w dochodzie	
	1913	1918		1913	1918
Projekcje filmowe	121 803	471 617	287	21	49
Przedstawienia cyrkowe	14 776	38 525	161	3	4
Przedstawienia <i>variétés</i>	47 259	104 522	121	8	11
Przedstawienia teatralne	96 481	164 318	70	17	17
Koncerty muzyczne	191 711	148 385	–23	34	15
Imprezy taneczne	69 051	38 587	–44	12	4
Odczyty i wykłady	1612	860	–47	0	0
Pozostałe rozrywki ³⁹	24 890	3167	–87	4	0
Imprezy sportowe	3492	—	–100	1	0
Razem	571 073	969 981	70	100	100

Źródło: *Statistik zufolge telefonischer Anordnung des Büros XII über die Einnahme an Lustbarkeitssteuer*, dokument nr XII 553/19 z dn. 6 marca 1919, Archiwum Państwowe Wrocław, AMW, teczka 22123.

Podsumowując te rozważania, można stwierdzić, że kina nigdy nie były nie-me, gdyż zawsze towarzyszył im dźwięk. Sfera audialna była zresztą urozmaicona, a jej przemiany są obrazem awansu i nobilitacji nowej formy rozrywki. Wydaje się także, że można zaryzykować stwierdzenie, iż wzrost znaczenia kin związany był z wieloma czynnikami, wśród których sfera muzyczna odegrała niepoślednią rolę. Najpierw taperzy, a później zespoły orkiestrowe stanowiły o atrakcyjności widowiska w stopniu równie wysokim, jak obraz na ekranie, a zwłaszcza dla kobiet jakoś muzyki decydowała o wyborze konkretnego kina. W związku z tym ostatnim faktem można nawet postawić tezę, że to dzięki kobietom w kinach pojawiały się coraz większe i bardziej wyśmienite orkiestry, co współgra z emancypacyjnym charakterem kinematografii w epoce, gdy kobiety walczyły o prawa wyborcze i wyzwalały się spod jarzma wielowiekowego patriarchy⁴⁰. Bogaty kontekst kulturowy związany z upowszechnianiem się kin nie daje się sprowadzić

³⁹ Karuzele, strzelnice itp.

⁴⁰ Zob. A. Dębski, *op. cit.*, s. 298.

jedynie do wrażeń wizualnych związanych z rozwojem sztuki filmowej. Wpłynęło nań dużo więcej czynników, a sfera audialna miała w tym procesie swój istotny udział.

The audiosphere of early cinemas as seen in Wrocław

Summary

Using Wrocław as an example, the author examines the audiosphere of early cinemas, i.e. those from before WWI. Cinemas were never “silent,” because they were always accompanied by sound. Transformations of their audiosphere reflected the growing status of this new form of entertainment. The author focuses mainly on recitation and music. The latter in particular played a significant part in the growth of the status of cinemas in the cultural life of the city. First pianists then larger orchestral bands were just as important for the attractiveness of any show as the pictures on the screen. This was especially important for women and fitted in well with the emancipating nature of cinema in an era in which women fought for a right to vote. The cultural context associated with the growing popularity of cinemas cannot be reduced only to visual sensations related to the development of film art. It was influenced by many more factors, with the audiosphere playing an important part in the process.