

Magdalena Saryusz-Wolska

Uniwersytet Łódzki / Niemiecki Instytut Historyczny w Warszawie

Powojenna widownia filmowa w Berlinie. Przyczynek do nowej historii kina^{*}

Abstrakt: Artykuł prezentuje zalety tzw. nowej historii kina jako narzędzia w badaniach nad uczestnictwem w kulturze. Koncentruje się na wczesnej powojennej widowni Berlina, jej motywacjach, praktykach i przyzwyczajeniach. Oglądanie filmów traktowane jest jako egzemplaryczne zjawisko społeczne, ekonomiczne i polityczne, które wpływa na cały obszar uczestnictwa i produkcji kultury popularnej. Autorka podkreśla, że filmy kręcone są na ogół dla publiczności. Dlatego filmoznawstwo powinno kłaść większy nacisk na badania widzów kinowych, jak również na ich równoległe działania, takie jak czytanie magazynów, przyglądanie się plakatom czy oglądanie reklam filmowych. Ponadto, historyczne badania nad publicznością stanowią niezbędny krok w analizach zmian sposobów uczestnictwa w kulturze. Informacje o dawnych praktykach są szczególnie użyteczne na poziomie porównawczym, gdy formułujemy tezy dotyczące specyfiki współczesnej aktywności kulturalnej.

Słowa-klucze: badania publiczności, nowa historia kina, widzowie w Berlinie

Kiedy w maju 1945 roku Niemcy ostatecznie przegrali wojnę, Berlin leżał w gruzach. Armia Czerwona dokonała niemal zupełnego zniszczenia miasta, jego struktury materialnej i społecznej — zarówno podczas walk wojennych, jak i w pierwszym okresie administrowania nim. Po konferencji poczdamskiej Berlin został podzielony na cztery sektory: radziecki, amerykański, brytyjski i francuski. Zasadnicze problemy, związane z brakiem lokali mieszkalnych, żywności czy fatalną sytuacją sanitarną, trwały jednak jeszcze bardzo długo. A mimo to już 15 maja 1945 roku w mieście działało siedemnaście kin, a dwa dni później — trzydzieści¹. Oglądanie filmów należało do najbardziej popularnych rozrywek powojennego Berlina. Ponad pięćdziesiąt procent mieszkańców deklarowało „regularne” (przez co należy rozumieć „cotygodniowe”) wizyty w kinie, co stano-

^{*} Artykuł powstał w ramach projektu „Kultury wizualne Niemiec 1945–1949” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki na podstawie decyzji nr 2012/05/D/HS2/03490.

¹ M. Hanisch, „*Um 6 Uhr abends nach Kriegsende*” bis „*High Noon*”. *Kino und Film im Berlin der Nachkriegszeit. 1945–1953*, Potsdam 2004, s. 13.

wiło odsetek znacznie wyższy niż w innych częściach kraju². Działo się tak nie tylko dlatego, że oglądanie filmów było tanie (bilet wstępu kosztował na ogół jedną reichsmarkę³), ale także ze względu na to, iż stwarzało możliwość spędzenia dwóch godzin w ogrzewanym pomieszczeniu⁴, z dala od przepelnionych mieszkań w zrujnowanych kamienicach. Na czas trwania seansu można było zapomnieć o problemach z zaopatrzeniem (zwłaszcza w jedzenie i opał), źle funkcjonującym transporcie miejskim, ciężkiej pracy przy odbudowie miasta, a także o bliskich, którzy zginęli w czasie wojny lub nie wrócili jeszcze z niewoli.

I.

Na przykładzie powojennej widowni filmowej w Berlinie artykuł omawia założenia tzw. nowej historii kina (*the new cinema history*) i pożytków z jej uprawiania. Na podstawie własnych badań⁵ przedstawiam refleksję na temat zalet tego paradygmatu w badaniach uczestnictwa kultury. Istniejąca literatura przedmiotu uzupełniona została badaniami źródeł archiwalnych, roczników statystycznych, prasy, programów kinowych, a także analizą książek telefonicznych, map i fotografii z powojennego Berlina. Przedmiotem analizy jest społeczna i przestrzenna struktura publiczności kinowej w zniszczonym mieście, a także preferencje widzów oraz ich motywacja do uczestnictwa w seansach. Podobny projekt, dotyczący Warszawy i Kijowa po drugiej wojnie światowej, przedstawiła Sofia Dyak⁶, a Pavel Skopal analizował zwyczaje widzów w zrujnowanym Lipsku⁷. Istnieje także wiele badań, opartych zarówno na źródłach archiwalnych, jak i wywiadach,

² B. Greffrath, *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949*, Pfaffenweiler 1995, s. 124.

³ Th. Brandlmeier, *Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme*, [w:] *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Film 1946–1962*, red. J. Berger, H.-P. Reichmann, R. Worschech, Frankfurt am Main 1989, s. 34. Por. także kolekcję biletów z kin berlińskich w archiwum Deutsche Kinemathek w Berlinie.

⁴ Taką tezę stawia R. Shandley, *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001, s. 19. Jej potwierdzenie znajdujemy w branżowym czasopiśmie „Film-Echo” (1947, nr 1).

⁵ W szerszych ujęciach przedstawione zostały one w tekstach: M. Saryusz-Wolska, *Watching films in the ruins. Cinema-going in early post-war Berlin*, „Participations. Journal of Audience and Reception Studies” 2015, nr 1; M. Saryusz-Wolska, *Kino w ruinach. Promocja filmów w Berlinie 1945–1949*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3.

⁶ S. Dyak, *Kina w powojennym Kijowie i Warszawie — propaganda i rozrywka, polityka władz komunistycznych i doświadczenia publiczności*, [w:] *W połowie drogi. Warszawa między Paryżem a Kijowem*, red. J. Kochanowski, Warszawa 2006.

⁷ P. Skopal, „*It is not enough we have lost the war — now we have to watch it!*” *Cinemoagoers' attitudes in the Soviet occupation zone of Germany (a case study from Leipzig)*, „Participations. Journal of Audience and Reception Studies” 2011, nr 2.

które poświęcone są widowniom w miastach belgijskich, holenderskich, włoskich czy czeskich⁸.

Dlaczego warto zadawać sobie trud, by odtworzyć relatywnie niewielki wy-cinek historycznej rzeczywistości? Nie chodzi bynajmniej o samo tylko zagospodarowanie nowego pola historii społecznej i gospodarczej, lecz raczej o nowe spojrzenie na kino. Nie bez przyczyny większość badaczy nowej historii kina, jak nurt ten określili jego główni przedstawiciele: Richard Maltby, Kate Bowles, Deb Verhoeven, Daniel Biltereyst i Philippe Meers, wywodzi się raczej z filmo-i medioznawstwa niż z historii. Podobne afiliacje można zidentyfikować wśród polskich zwolenników tego paradygmatu⁹. Dotychczas jednak film analizowany bywa na ogół przez pryzmat treści, które uobecniają się w poszczególnych dziełach. Większość badań filmoznawczych posługuje się analizą filmów, wykonywaną pod kątem obecności różnych motywów, zgodności z popularnymi teoriami, spójności poetyk autorskich itp. W ten sposób na marginesie pozostaje obszar związany z kinem jako instytucją i gałęzią gospodarki oraz — co ważne w perspektywie dalszych rozważań — pomijani są widzowie. Tymczasem, patrząc na kino przez pryzmat klasycznego układu komunikacyjnego „nadawca–przekaz–odbiorca”, łatwo stwierdzić, że ostatni element tej triady jest ilościowo największy. Te, dość banalne, konstatacje wciąż jednak rzadko znajdują odzwierciedlenie w praktyce naukowej¹⁰.

⁸ Niektóre z nich zebrane są w tomach: *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers, Malden 2011; *Cinema, Audience and Modernity. New perspectives on European cinema history*, red. D. Biltereyst, R. Maltby, Ph. Meers, London-New York 2012. Ponadto warto zwrócić uwagę m.in. na: D. Treveri, „If you have seen it, you cannot forget!” *Film consumption and memories of cinema-going in 1950s Rome*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2015, nr 1; B. Flickinger, *Der Publikumsmagnet Kino or 1918 in den Metropolen London und St. Petersburg*, [w:] *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung / Cinema’s Public Sphere (1895–1920). Emergence, Settlment, Differentiation*, red. C. Müller, H. Segeberg, Marburg 2008.

⁹ Więcej na ten temat w „Kulturze Popularnej” 2013, nr 3, w monograficznym numerze poświęconym zwrotowi historycznemu w badaniach kultury popularnej. O rewizjach w historiografii filmowej por. także „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–78 — tam zwłaszcza artykuły Thomasa Elsaessera (*Nowa historia filmu jako archeologia mediów*) oraz Łukasza Biskupskiego (*Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym filmem*). Por także L. Biskupski, *Przepędzić widmo X muzy: kilka refleksji na temat kulturowej historii kina w kontekście polskim*, <http://filmkultura-spoleczenstwo.pl/przepedzie-widmo-x-muzy-kilka-refleksji-na-temat-kulturowej-historii-kina-w-kontekscie-polskim/> [dostęp: 15 kwietnia 2016]; M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa historia filmu, nowa historia kina* [cz. I], „Ekrany” 2013, nr 6; M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa historia filmu, nowa historia kina* [cz. II], „Ekrany” 2015, nr 1. Też jako: http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/16/16_historia.pdf [dostęp: 15 kwietnia 2016]; http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/17/17_historia1_pabis.pdf [dostęp: 15 kwietnia 2016].

¹⁰ Dość powiedzieć, że kiedy w 2013 roku wspólnie z Konradem Klejsą przygotowaliśmy tom *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, udało się nam w niedługim wprowadzeniu odwołać bodaj do całej polskojęzycznej literatury na ten temat, jaka w tamtym momencie była

Uogólniając, można wskazać dwa powody, dla których analiza historycznych widowni filmowych jest istotna w szerszej perspektywie badań kulturowych. Po pierwsze, dopełnia ona obraz kina jako praktyki społecznej, stwarza dodatkowy kontekst myślenia o narracjach i obrazach filmowych. W nowoczesnej kulturze konwergencji¹¹ badanie kina z uwzględnieniem jego odbiorców pozwala zadawać pytania o inne formy uczestnictwa w kulturze i inne media, używane przez widzów. W ten sposób dostrzegamy zależności między przekazami sformułowanymi w różnych sferach życia społecznego. W praktyce nie zdarza się bowiem, aby ludzka aktywność kulturalna sprowadzała się wyłącznie do oglądania filmów. Większość widzów czyta też prasę i ogląda zawarte w niej ilustracje, słucha radia, mija plakaty i reklamy na ulicach. Współcześnie praktyki te uzupełniane są o oglądanie telewizji, korzystanie z internetu, granie w gry komputerowe, używanie aplikacji telefonicznych itp. Równoległy odbiór treści pochodzących z różnych mediów wpływa na wzajemną referencję znaczeń, formowanie się dyskursu, kształtowanie się nowych przestrzeni semantycznych. Widz filmowy nieraz czyta recenzje w gazetach czy (współcześnie) na portalach internetowych, zna zwiastun czy plakat towarzyszący danemu tytułowi, widział inne obrazy zrealizowane przez tych samych twórców, decyduje się na obejrzenie danego filmu albo w jakimś konkretnym kinie, albo w telewizji, wideo/DVD czy w internecie. Wszystko to wpływa nie tylko na doświadczenie odbioru, ale kształtuje też ostateczne znaczenie, jakie każdy oglądający z osobna przypisuje danemu dziełu. Aby uchwycić te relacje, musimy spojrzeć na kino oczami jego odbiorców.

Drugim powodem zajmowania się dawnymi praktykami odbiorczymi jest kwestia związków kina z historią. Richard Maltby — jeden z ojców-założycieli nowej historii kina — podkreśla, że dopóki patrzymy na filmy wyłącznie przez pryzmat tego, co przedstawiają, ograniczamy nasze myślenie o relacjach między kinem a historią. Sprowadzamy film do „tekstu”, który trzeba poddać analizie, i wikłamy się w pytania o rolę filmu jako źródła historycznego; o „prawdziwość” pokazywanych faktów i odzwierciedlanie „ducha czasu”¹². Tymczasem kino (podobnie zresztą jak każde inne medium) jest częścią historii, kształtowało dyskursy, wpływało na sposoby spędzania wolnego czasu i kształt kultury popularnej jako takiej. Aby uchwycić to zjawisko, należy wyjść poza analizę formy i treści, spojrzeć na kino jako praktykę społeczną, na oglądanie filmów zaś jako formę uczestnictwa w kulturze. Siedzenie w kinie (współcześnie także: przed telewizorem, komputerem czy telefonem) zawsze jest formą aktywności o określonym przebiegu, przyczynach i skutkach, które należy poddać refleksji.

dostępna. Gdybyśmy poświęcili naszą książkę filmowi jako takiemu (poetyce, autorom, nurtom itp.), byłoby to niewykonalne.

¹¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

¹² R. Maltby, *New Cinema Histories*, [w:] *Explorations in New Cinema History*, s. 4–9.

Szybka reaktywacja kin w powojennym Berlinie była procesem dość złożonym. Po pierwsze, władze okupacyjne wszystkich sektorów miały wyraźny interes polityczny w pokazywaniu Niemcom filmów odpowiadających ich ideologii; po drugie, zagospodarowywanie czasu wolnego traktowane było w kategoriach działań prewencyjnych, zabezpieczających przed wzrostem postaw radykalnych; po trzecie wreszcie reaktywacja kinematografii okazuje się mniej imponująca, gdy uświadomimy sobie, że choć w 1947 roku działało w Berlinie aż 219 kin, to liczba ta wciąż była mniej więcej dwukrotnie niższa niż jeszcze dziesięć lat wcześniej¹³. We wszystkich sektorach niemal połowę repertuaru stanowiły przedwojenne filmy niemieckie. Liczba tytułów zakazanych była względnie mała (władze każdej strefy okupacyjnej regulowały tę kwestię osobno) i obejmowała wyłącznie propagandowe produkcje nazistowskie. Do dystrybucji dopuszczano natomiast filmy rozrywkowe, w szczególności melodramaty i komedie, czyli większość produkcji nazistowskiej Ufy. Pozostałą część repertuaru stanowiły filmy zagraniczne — na ogół importowane z kraju, któremu podlegała dana strefa — oraz filmy niemieckie, które nakręcono już po zakończeniu wojny. Do 1949 roku, czyli do momentu proklamacji RFN i NRD, powstało około pięćdziesięciu takich pełnometrażowych fabuł. Każda projekcja poprzedzana była programem dodatkowym, na który składały się krótkometrażowe filmy niefikcyjne, na ogół w postaci kroniki filmowej — w radzieckiej strefie okupacyjnej *Der Augenzeuge* (Świadek naoczny), w strefach amerykańskiej i brytyjskiej *Welt im Film* (Świat w filmie), w strefie francuskiej zaś *Les actualités françaises* (Aktualności francuskie) i *Blick in die Welt* (Spojrzenie na świat).

Ponieważ do 1948 roku, gdy rozpoczęła się blokada Berlina Zachodniego, berlińczycy mogli niemal bez przeszkód poruszać się między sektorami miasta (później wiązało się to z koniecznością okazywania dokumentów w punktach kontrolnych, jednak wciąż było możliwe), realna oferta kinowa składała się z najróżniejszych filmów. W szczególności mieszkańcy dzielnic przygranicznych z chęcią odwiedzali kina w sąsiednich sektorach. W drugiej połowie 1948 roku narodziło się nowe zjawisko tzw. kin granicznych, czyli kin w sektorach amerykańskim i brytyjskim, ulokowanych niedaleko sektora radzieckiego, które były dotowane przez władze alianckie i wyświetlały szczególnie atrakcyjne filmy zachodnie, adresowane do widzów z Berlina Wschodniego, którzy z kolei korzystali ze specjalnych zniżek na bilety. Bogactwo repertuaru było zatem jednym z powodów, dla których berlińczycy chodzili do kina częściej niż mieszkańcy innych niemieckich miast. „Gdzie jeszcze w Niemczech można znaleźć miasto, w którym ogląda się filmy rosyjskie, francuskie, amerykańskie, brytyjskie czy

¹³ *Berlin in Zahlen 1946–1947*, Hauptamt für Statistik von Groß-Berlin, 1949, s. 379.

szwajcarskie?”¹⁴ — zachwycała się czytelniczka dziennika „Berlin am Mittag”, i to po pół roku trwania blokady. Przyjemności czerpanej z seansów nie zaburzały nawet częste przerwy w dostawie prądu¹⁵.

Znakomita większość kin powojennego Berlina powstała w miejscach, w których działały jeszcze przed wojną oraz w jej trakcie. Choć często zmieniali się właściciele, gdyż poprzedni zginęli, przebywali w obozach jenieckich lub nie otrzymali odpowiednich licencji, na ogół zachowywano stare nazwy i logo. W ten sposób kino stawało się instytucją, która budowała poczucie ciągłości oraz odwoływała się do dawnego porządku społecznego. Tak jak przed wojną, działały dwa rodzaje kin — premierowe i zwykłe. Te pierwsze ulokowane były w prestiżowych miejscach, wiele z nich na ekskluzywnej alei Kurfürstendamm (w skrócie Ku’damm), która po wojnie znalazła się w sektorze brytyjskim. Inne kina premierowe mieściły się w centralnych miejscach poszczególnych dzielnic. Analiza ich repertuarów pokazuje, że adresowały one swoją działalność nie tylko do berlińczyków, ale i do żołnierzy alianckich. Częściej niż inne kina wyświetlały filmy w językach oryginalnych, mimo że już w tamtym czasie dubbing był niemal jedynym sposobem tłumaczenia filmów obcojęzycznych na niemiecki.

Reklamy zamieszczane w ulotkach i broszurach publikowanych przez kina premierowe zwracały się nieraz wprost do żołnierzy. Na ogół były to ogłoszenia sklepów (dziś powiedzielibyśmy: lombardów) z towarami luksusowymi: antykami, biżuterią czy perfumami, na które znakomita większość Niemców nie mogła sobie pozwolić. Dla brytyjskich czy amerykańskich żołnierzy natomiast sklepy te, ulokowane nierzadko kilka lub kilkadziesiąt metrów od kin na Ku’dammie, stanowiły miejsce atrakcyjnych zakupów. Co nam to mówi o berlińskiej widowni wczesnego powojnia? Przede wszystkim to, że w nielicznych ekskluzywnych kinach ludność niemiecka oglądała filmy wspólnie z żołnierzami alianckimi. Kilka lat wcześniej w okupowanej Warszawie krążyło popularne powiedzenie „Tylko świnie siedzą w kinie”, sugerujące, że nie należy oglądać filmów, które zostały dopuszczone do dystrybucji przez okupanta, ani tym bardziej nie należy dzielić sali projekcyjnej z wrogimi żołnierzami. Tymczasem w Berlinie kontrolowanym przez cztery zwycięskie armie nie był to powód do wstydu.

Zwyczajne kina wyświetlały natomiast filmy, które w kinach premierowych już dawno zeszyły z ekranów. Z uwagi na fakt, że wiele tytułów dostępnych było raptem w kilku kopiach, repertuary były bardzo zróżnicowane. Małe kina wywieszały program we własnych oknach wystawowych, ale ponieważ mieściły się często w podwórkach, nie był on widoczny z ulicy. Na ogół nie drukowały osob-

¹⁴ N.N., *Filmparadis Berlin*, „Berlin am Mittag” 8.01.1949. Wycinek prasowy w Archiv der Akademie der Künste, Kurt Maetzig Archiv 18.

¹⁵ W. Mühl-Benninghaus, *Die zweite Stunde Null des deutschen Kinos. Alliierte Kinoprogramme in Berlin 1945/46*, [w:] *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, red. M. Hagener, J.N. Schmidt, M. Wedel, Berlin 2004, s. 210; W.O., *Stromsperre und Kinobesucher*, „Berliner Zeitung” 6.12.1946.

nych ulotek ani broszur, gdyż papier był w powojennym Berlinie towarem droгим i deficytowym. Nie ogłaszały też repertuaru w lokalnych gazetach — choćby dlatego że w prasie ogólnoberlińskiej nie było tyle miejsca (dzienniki poranne i popołudniówki zamieszczały tylko informacje o seansach kilkunastu największych kin premierowych), a gazety dzielnicowe jeszcze wtedy się nie ukazywały. W rezultacie decyzje o wyborze filmu były często przypadkowe i podejmowane przed wejściem do kina.

Owe zwyczajne kina często zlokalizowane były w pobliżu dużych węzłów komunikacyjnych, takich jak stacje metra i dworce kolejki podmiejskiej: Alexanderplatz, Friedrichstraße czy Gesundbrunnen¹⁶. W 1946 i 1947 roku w bezpośrednim sąsiedztwie tego ostatniego mieściło się aż osiem kin. Także w tym wypadku lokalizacja nie była niczym nowym — łatwy dojazd do kina był równie ważny w okresie przedwojennym. W zbombardowanym Berlinie radykalnie pogorszyła się jednak dostępność komunikacji publicznej. Jeszcze dwa lata po zakończeniu wojny kursowała jedynie połowa linii w porównaniu do lat przedwojennych¹⁷. Wobec ogólnych problemów komunikacyjnych tym bardziej istotne było, aby dojazd do kina był względnie prosty. Łatwo zresztą sobie wyobrazić przypadki, w których widzowie filmów wyświetlanych w okolicach dworców i dużych stacji metra rekrutowali się z osób będących w drodze do domu lub czekających na następny pociąg. W tej sytuacji przede wszystkim decydowano się na wizytę w określonym kinie (takim, które akurat oferowało seans blisko dworca), a wybór samego filmu był zapewne sprawą drugorzędną.

Po zakończeniu wojny nie zmieniły się cykle projekcyjne ani zwyczaje związane z seansami. Tak jak przed wojną, program zmieniał się w czwartki (dotyczy to zarówno fabuł, jak i kronik filmowych i dokumentów pokazywanych przed projekcją głównego tytułu). Duże kina oferowały dwie projekcje dziennie, a w weekendy uzupełniały ofertę o seanse nocne, które zaczynały się po godzinie 22.00. Małe kina wyświetlały natomiast tylko jeden film dziennie. Począwszy od 1947 roku, na popularności zyskiwały seanse poranne i przedpołudniowe, przeznaczone dla osób, które pracowały w systemie zmianowym. Niepewny nowej koncepcji właściciel kina Blücher zorganizował wśród swojej publiczności ankietę dotyczącą pomysłu wprowadzenia seansów o 10.00 rano. Aż 821 spośród 830 respondentów zaakceptowało ten pomysł¹⁸. W wypadku większych kin bilety można było nabyć nie tylko w samym kinie, ale także w tzw. kasach teatralnych, rozmieszczonych w wielu punktach miasta (zwyczaj ten funkcjonuje do dziś, choć dotyczy głównie teatrów i premierowych pokazów filmowych). Palenie papierosów podczas seansów było zabronione (z wyjątkiem kin typu *open-air*), ist-

¹⁶ Na podstawie *Amtliches Fernsprechbuch Berlin*, Frankfurt am Main, Landespostdirektion 1948, Landesarchiv Berlin Zs185.6.

¹⁷ *Berlin in Zahlen 1946–1947*, s. 264–266.

¹⁸ Informacja w ulotce programowej kina Blücher z 28 listopada 1974, powtórzona 6 lutego 1948. Archiwum Deutsche Kinemathek (bez sygnatury).

nieje natomiast kilka poszlak, sugerujących, że widzowie nie zawsze pozostawali całkiem bierni w trakcie projekcji. Niektóre kina drukowały na przykład teksty piosenek z musicali, co sugeruje, że publiczność mogła śpiewać¹⁹.

Wśród motywacji do oglądania filmów najważniejszą była rozrywka. W 1949 roku tygodnik „Der Sozialdemokrat” przeprowadził ankietę wśród berlińczyków, w której pytał: „Dlaczego chodzi Pan(i) do kina?”. Odpowiedzi rozłożyły się następująco: „Dla rozrywki — 674; dla aktorów, którzy grają w filmach — 537; z przyzwyczajenia — 212; z polecenia znajomych — 138; pod wpływem reklamy filmów — 125; pod wpływem recenzji filmowych — 89; ze względu na tytuł filmu — 79; ze względu na temat filmu — 36”²⁰. Najchętniej oglądano przedwojenne niemieckie filmy rozrywkowe. „Najwięcej głosów uzyskały ponadczasowe, przedwojenne niemieckie filmy obyczajowe. [...] Za nimi uplasowały się filmy przygodowe i musicale. [...] Zgodnie z ankietą, najbardziej popularni aktorzy to Hans Söhnke, w dalszej kolejności Hans Albers i Willy Birgel [wszyscy troje zrobili kariery jeszcze przed 1945 rokiem — M.S.W.]” — pisał o innym badaniu krytyk filmowy Hans Mütting²¹. Nie byłoby w takim rozkładzie preferencji nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że alianckie władze okupacyjne, w szczególności zaś Amerykanie, dostarczali na rynek niemiecki wiele filmów własnej produkcji. Celem takiej polityki kulturalnej było przekonanie Niemców do zachodnich wzorców kulturowych, liberalnej demokracji i zalet wolnego rynku. Wydaje się zatem, że oglądanie starych filmów niemieckich świadczyło o ciągłości przyzwyczajień widowni, było także formą ucieczki od trudnego życia w zniszczonym mieście oraz wyrazem pewnej „normalności”, za którą berlińczycy tęsknili po wojnie.

III.

Jakie korzyści wynikają z wiedzy na temat praktyk i preferencji odbiorczych widowni berlińskiej po drugiej wojnie światowej? Tak skonstruowane pole badawcze pozwala poszerzyć rozpoznania filmoznawstwa o zagadnienia dystrybucji i odbioru. Historycy kina niemieckiego, pisząc o latach 1945–1949, mówią na ogół o filmach, które zostały nakręcone w czterech strefach okupacyjnych i w większości traktowały o problemach ówczesnej współczesności. W takiej perspektywie na pierwszy plan wysuwają się specyficzne uwarunkowania produkcyjne w powojennych Niemczech, główni twórcy, podstawowe motywy czy fakt,

¹⁹ Por. np. program Biophon-Lichtspiele Theater z 15–21 marca 1946, zawierający tekst znanego szlagieru Mariki Röck *Die Frau meiner Träume*. Archiwum Deutsche Kinemathek (bez sygnatury).

²⁰ N.N., *Warum gehen Sie ins Kino?*, „Der Sozialdemokrat” 8.07.1949. Wycinek prasowy w Archiwum Akademie der Künste, Kurt Maetzig Archiv 18.

²¹ Hans Mütting, *Deutsche Filme bevorzugt*, „National Zeitung” 8.12.1948. Wycinek prasowy w Archiwum Akademie der Künste, Kurt Maetzig Archiv 18.

że w okresie tym powstały raptem dwie adaptacje literackie, podczas gdy przed wojną (zarówno w Trzeciej Rzeszy, jak i w produkcjach Republiki Weimarskiej i wcześniejszych) ekranizowanie literatury było bardzo powszechną praktyką. Potoczna narracja historyczno-filmowa w niewielkim stopniu uwzględnia warunki dystrybucji poszczególnych filmów, fakt, że odbiorcy oglądali dzieła znacznie starsze lub zagraniczne; pomija także reakcje widzów. Obraz historii kina, który wyłania się z dominującego modelu historiografii filmowej, siłą rzeczy sugeruje, że w każdym okresie historycznym przeważały filmy, które właśnie wtedy zostały nakręcone. Tymczasem przypadek powojennego Berlina pokazuje, że wcale nie musiało tak być; że widzowie chętnie oglądali filmy dziesięcio- czy nawet piętnastoletnie, dystrybutorzy zaś wciąż mieli odpowiednie tytuły w swojej ofercie (granicą był przełom dźwiękowy — rzeczywiście filmy nieme nie znajdowały po wojnie powszechnej akceptacji publiczności). Patrząc na kino oczami jego odbiorców, uzyskujemy zatem nieco inny obraz, niż wtedy gdy opisujemy je przez pryzmat doświadczeń twórców.

Analiza historycznych widowni pozwala nam także wyzwolić się z myślenia na temat uczestnictwa w kulturze, warunkowanego dzisiejszymi mechanizmami recepcji. Myśląc o publiczności, jaką osiągają poszczególne tytuły, zakładamy na ogół, że kupując bilet, widzowie podejmują świadome i przemyślane decyzje. Na tym przypuszczeniu opierają się nie tylko kampanie reklamowe prowadzone przez dystrybutorów, ale także historycy kina spekulujący na temat przyczyn sukcesów lub porażek frekwencyjnych danego filmu — często poszukują ich w samym dziele: w jego scenariuszu, pracy kamery czy grze aktorskiej. Przypadek powojennego Berlina (zapewne także wielu innych miejsc i epok) unaocznia pułapki takiego myślenia, gdyż równie ważne co sam tytuł okazują się miejsce i godzina projekcji czy fakt, że sala projekcyjna była ogrzewana (podobno zdarzało się nawet, że widzowie proszeni byli o przynoszenie własnego węgla²²). Z przytoczonych ankiet jasno zresztą wynika, że opinie krytyków, temat czy tytuł filmu odgrywały marginalną rolę w decyzji o wyborze danego filmu. Ważna była natomiast obietnica rozrywki, gwarantowanej udziałem odpowiednich aktorów.

Badania praktyk recepcji obnażają także mit ciemnej sali projekcyjnej, w której widz „zanurza się” w film — i to w czasach, w których nie było jeszcze telewizji. Okazuje się, że publiczność nierzadko aktywnie uczestniczyła w projekcjach: głośno się śmiała (to, oczywiście, zdarza się i dziś), podśpiewywała czy rozmawiała²³. Inne badania dowodzą, że rezultatem aktywności widzów — zwłaszcza wzajemnego komunikowania się na temat oglądanych treści — mogą być bardzo

²² P. Gleber, *Zwischen Gestern und Morgen. Film und Kino im Nachkriegsjahrzehnt*, [w:] *Nach der Suche nach der neuen Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt*, red. F.J. Hayen, A.M. Keim, Mainz 1996, s. 32.

²³ Ciekawe badania na temat rozmów w kinie przedstawiła Janet Staiger, *Rozmowy w kinie. Badania nad historią recepcji amerykańskiego filmu*, [w:] *Badanie widowia filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

różne odczytania tego samego filmu²⁴, czasem zupełnie sprzeczne z intencjami twórców. Także w tej kwestii berlińska publiczność dostarcza ciekawych przykładów do dyskusji. Badania nad recepcją filmów amerykańskich lub kręconych na zlecenie Amerykanów w powojennych Niemczech pokazują, że publiczność odrzucała zawarty w nich przekaz. Tezę o subwersywnym odczytywaniu hollywoodzkich fabuł stawia Jennifer Fay w książce *Theatres of Occupation*²⁵. Argumentuje ona, że w westernach czy melodramatach, które miały promować amerykański styl życia, niemieccy odbiorcy upatrywali odpowiednio przejawów rasizmu, o który sami byli oskarżani, czy świadectw opresji wobec kobiet. Ulrike Weckel przedstawia natomiast mechanizmy, które zadecydowały o niepowodzeniu alianckiej polityki reedukacyjnej. Pokazując liczne filmy dokumentalne, nakręcone w większości z wykorzystaniem ujęć filmowych zebranych podczas wyzwalania obozów koncentracyjnych, alianci (przede wszystkim Amerykanie i Brytyjczycy) chcieli konfrontować Niemców ze świadectwami ich zbrodni wojennych i udowodnić im winę zbiorową. Obrazy te wywołały jednak opór wśród publiczności, która często uznawała je za przejaw wrogiej propagandy²⁶. Obie badaczki wykorzystują obszernie dokumenty archiwalne: sondaże, wywiady i dokumentacje obserwacji prowadzonych przede wszystkim przez amerykańskie władze okupacyjne w Niemczech. Materiał ten pozwala dowodzić, że z samego faktu wyświetlania określonego repertuaru w niemieckich kinach nie wynika, że został on przez publiczność zaakceptowany. Ostateczne znaczenia i interpretacje, jakie przedstawiali widzowie, odbiegały od intencji twórców, dystrybutorów i decydentów politycznych. Wciąż jednak dysponujemy bardzo nielicznymi badaniami, które pozwoliłyby ukontekstować różne utwory filmowe; pokazać, że nie mają one uniwersalnego znaczenia, a ich ostateczny sens powstaje w zetknięciu z widzem i jego otoczeniem społecznym.

W perspektywie badań nad uczestnictwem w kulturze nowa historia kina ma jeszcze jedną zaletę — pozwala umieścić współczesne zjawiska w kontekście historycznym. Większość opracowań związanych z uczestnictwem w kulturze zajmuje się bowiem aktualnymi problemami. Wynika to oczywiście z bieżących potrzeb, a także dostępności przedmiotów badawczych. Łatwiej dotrzeć do dzisiejszej publiczności niż szukać świadectw dawnej recepcji filmowej. Ponadto, jeśli uznajemy, że nauka ma szukać odpowiedzi na ważne pytania społeczne, to prawdopodobnie skłaniamy się również do analizy obecnych trendów uczestnictwa w kulturze. Koncentracja na współczesności sprawia jednak, że tracimy z oczu ciąg zdarzeń, które stoją u źródeł aktualnych zjawisk oraz nie dysponu-

²⁴ Por. J. Fiske, *Analiza widowni telewizyjnej — podejście studiów kulturowych (na marginesie serialu „Świat według Bundych”)*, [w:] *Badanie widowni filmowej*.

²⁵ J. Fay, *Theatres of Occupation. Hollywood and the Reeducation of Postwar Germany*, Minneapolis-London 2008.

²⁶ U. Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart 2012.

jemy materiałem porównawczym. Bez wiedzy o historii uczestnictwa w kulturze zbyt pochopnie wnioskujemy też na temat wyjątkowości naszych czasów czy zwyczajów odbiorczych.

Post-war Film Audience in Berlin. A Contribution to the New Cinema History

Abstract

The article aims to present the advantages of the new cinema history as a research tool in the field of cultural participation. It focuses on early post-war cinema audience in Berlin, their motivations, practices and habits. Watching films is treated as an exemplary social, economic and political phenomenon that influences all kinds of using and producing popular culture. The author stresses that films are usually made for their audiences. Hence, film studies should pay more attention to the cinemagoers as well as to their parallel activities, such as reading film magazines, observing film posters, or watching film advertisements. Moreover, historical audience studies are a necessary step while analyzing the changing modes of cultural participations. Information on historical practices is especially useful, at a comparative level, in order to support theses on the specificity of contemporary cultural activities.

Keywords: audience studies, new cinema history, cinemagoers in Berlin

Bibliografia

- Amtliches Fernsprechbuch Berlin*, red. Landespostdirektion, Frankfurt am Main 1948.
- Berlin in Zahlen 1946–1947*, red. Hauptamt für Statistik von Groß-Berlin, Berlin 1949.
- Biskupski Ł., *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym filmem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–78.
- Biskupski Ł., *Przepędzić widmo X muzy: kilka refleksji na temat kulturowej historii kina w kontekście polskim*, <http://filmkulturaspoleczenstwo.pl/przepedzic-widmo-x-muzy-kilka-refleksji-na-temat-kulturowej-historii-kina-w-kontekście-polskim/>.
- Brandlmeier T., *Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme*, [w:] *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Film 1946–1962*, red. J. Berger, H.-P. Reichmann, R. Worschech, Frankfurt am Main 1989.
- Cinema, Audience and Modernity. New perspectives on European cinema history*, red. D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, New York-London 2011.
- Dyak S., *Kina w powojennym Kijowie i Warszawie — propaganda i rozrywka, polityka władz komunistycznych i doświadczenia publiczności*, [w:] *W połowie drogi. Warszawa między Paryżem a Kijowem*, red. J. Kochanowski, Warszawa 2006.
- Elsaesser T., *Nowa historia filmu jako archeologia mediów*, przeł. G. Nadgrotkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–78.
- Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Malden 2011.
- Fay J., *Theatres of Occupation. Hollywood and the Reeducation of Postwar Germany*, Minneapolis-London 2008.

- Fiske J., *Analiza widowni telewizyjnej — podejście studiów kulturowych (na marginesie serialu „Świat według Bundy’ch”)*, przeł. M. Major, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Flickinger B., *Der Publikumsmagnet Kino or 1918 in den Metropolen London und St. Petersburg*, [w:] *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung/Cinema’s Public Sphere (1895–1920). Emergence, Settlement, Differentiation*, red. C. Müller, H. Segeberg, Marburg 2008.
- Gleber P., *Zwischen Gestern und Morgen. Film und Kino im Nachkriegsjahrzehnt*, [w:] *Nach der Suche nach der neuen Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt*, red. F.-J. Hayen, A.M. Keim, Mainz 1996.
- Greffrath B., *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949*, Pfaffenweiler 1995.
- Hanisch M., *„Um 6 Uhr abends nach Kriegsende” bis „High Noon”. Kino und Film im Berlin der Nachkriegszeit. 1945–1953*, Potsdam 2004.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Maltby R., *New Cinema Histories*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. M. Richard, D. Biltereyst, P. Meers, Malden 2011.
- Mühl-Benninghaus W., *Die zweite Stunde Null des deutschen Kinos. Alliierte Kinoprogramme in Berlin 1945/46*, [w:] *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, red. M. Hagener, J.N. Schmidt, M. Wedel, Berlin 2004.
- Müting H., *Deutsche Filme bevorzugt*, „National Zeitung” 8.12.1948.
- N.N., *Filmparadis Berlin*, „Berlin am Mittag” 8.01.1949.
- N.N., *Warum gehen Sie ins Kino?*, „Der Sozialdemokrat” 8.07.1949.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Nowa historia filmu, nowa historia kina [cz. I]*, „Ekrany” 6, 2013.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Nowa historia filmu, nowa historia kina [cz. II]*, „Ekrany” 1, 2015.
- Saryusz-Wolska M., *Kino w ruinach. Promocja filmów w Berlinie 1945–1949*, „Kultura Popularna” 3, 2013.
- Saryusz-Wolska M., *Watching films in the ruins. Cinema-going in early post-war Berlin*, „Participations. Journal of Audience and Reception Studies” 1, 2015.
- Shandley R., *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001.
- Skopal P., *„It is not enough we have lost the war — now we have to watch it!” Cinemagoers’ attitudes in the Soviet occupation zone of Germany (a case study from Leipzig)*, „Participations. Journal of Audience and Reception Studies” 2, 2011.
- Staiger J., *Rozmowy w kinie. Badania nad historią recepcji amerykańskiego filmu*, przeł. B. Zając, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Treveri D., *„If you have seen it, you cannot forget!” Film consumption and memories of cinema-going in 1950s Rome*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1, 2015.
- W.O., *Stromsperre und Kinobesucher*, „Berliner Zeitung” 6.12.1946.
- Weckel U., *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart 2012.