

MARIUSZ GUZEK

BYDGOSZCZANIN IDZIE DO KINA, CZYLI O LOKALNYM WIDZU FILMOWYM W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM

Kinoman, a szczególnie kinofil, to uczestnik kultury, który w pejzażu XX-wiecznych metropolii, szczególną aktywność zaczął wykazywać w drugiej dekadzie minionego stulecia. Jego pojawienie się związane było nie tyle z samym procesem umasowienia kina, bowiem nie sposób kinofilami nazwać tłumów, które odwiedzały okazjonalnie adaptowane na projekcje filmowe pomieszczenia wozowni, kawiarni czy magazynów sklepowych, gdyż należy dostrzec wyodrębnienie z porządku urbanistycznego, pałaców kinowych, iluzjonów, kintopów, z reguły usytuowanych przy najważniejszych arteriach, corsach czy alejach, będących centrami miejskiego życia. Drugim ważnym komponentem kształtowania się figury wiernego widza kinowego była prasa branżowa, w polskich warunkach sięgająca roku 1913, kiedy to ukazał się we Lwowie dwutygodnik „Scena i Ekran”, otwierający długi poczet czasopism, które znawczyni tematu Barbara Gierszewska podzieliła na następujące kategorie: artystyczne, popularne, branżowe, reklamowo-promocyjne. Ogółem w okresie dwudziestolecia międzywojennego ukazywało się z różnym skutkiem 108 samodzielnych tygodników, dwutygodników i miesięczników o tematyce filmowej, nie licząc celuloidowych dodatków do codziennych wydań popularnych dzienników (Gierszewska 1995: 3 i nn).

Kino nie było, jak głosi nieuprawniona źródłowo definicja, „rozrywką jarmarczną”. Stanowiło część miejskiej infrastruktury, a publiczność filmową tworzyli zarówno przedstawiciele drobnomieszczactwa, inteligencji, jak i proletariatu. Repertuar, szczególnie w okresie instalowania pierwszych kinematografów, oparty na prezentacjach dokumentalnych miał walor dydaktyczny, a na terenach wielokulturowych iluzjony stanowiły nawet miejsce spotkań integracyjnych. Tak było na Górnym Śląsku (Biel 2002: 318), we Wrocławiu (Dębski 2009: 302), Krakowie (Wyszyński 1975: 36) czy Bydgoszczy (Guzek 2004: 13).

Z problemem publiczności filmowej badacze stosunków społecznych musieli oswoić się dość wcześnie. Rekonstruując jej strukturę, w znakomitej pracy o początkach kinematografii we Wrocławiu, Andrzej Dębski powołał się na wydaną w roku 1914 w Jenie rozprawę młodej uczennicy Alfreda Webera, Emilie Altenloh *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (Dębski 2009: 285 i nn). Z braku dostępu do tego opracowania posłużę się ustaleniami wrocławskiego kulturoznawcy. Jest to o tyle zasadne, że analiza Altenloh przeprowadzona na podstawie odpowiedzi ankietowych 2400 mieszkańców Mannheim, uważana jest za jedyną kulturową fotografię publiczności kinowej przed I wojną światową, a ponadto dotyczy niemieckiej przestrzeni kulturowo-społecznej. Grupa kinematograficznych odbiorców pierwotnie wywodziła się z niższych kręgów społecznych, ale z czasem, na skutek pojawienia się strategii narracyjnych w postaci dramatów sensacyjnych i wybudowania eleganckich sal projekcyjnych, prezentacje filmowe zaczęły przyciągać bardziej wykształconych uczestników kultury (Dębski 2009: 288). Zauważalne były też różnice między bywalcami kin śródmiejskich i kintopów peryferyjnych nazywanych przez Altenloh „jaskiniami”.

W dwudziestolecie międzywojenne Bydgoszcz wchodziła wyposażona w cztery duże sale kinowe, z czego trzy: „Kryształ”, „Corso” i „Union” (od 1920 r. „Marysięńka”) usytuowane były przy głównej ulicy miasta, Gdańskiej, a ostatnie „Kameralne” także w centralnym punkcie śródmieścia – przy ul. Mostowej. Wszystkie te przybytki X Muzy przetrwały dziesięciolecia (jedynie „Kameralne”, które w międzyczasie zdążyło zmienić kilkakrotnie nie tylko właścicieli, ale i nazwę na: „Nowości”, „Adrię” i „Lido”, zostało zburzone w czasie niemieckiej okupacji). Świadczy to o okrzepnięciu kultury filmowej i ukonstytuowaniu się publiczności odwiedzającej regularnie, wraz ze zmieniającym się repertuarem sale projekcyjne. W okresie wcześniejszym, od roku 1908 do 1913, na potrzeby kin adaptowano pomieszczenia pierwotnie przeznaczone do mniej artystycznych celów, m.in. pierwszy *teatr świetlny* „Moderne Theater” (1908-1909) mieścił się w składzie z tapetami należącymi do niemieckiego kupca Valentina Minge, „Teatr Centralny Apollo” (1909-1910) w jednej z sal Kasyna Miejskiego, kolejne kina były jeszcze bardziej efemeryczne: „Cesarские Bioscope”, które przetrwało zaledwie kilka tygodni, od 1 marca do 1 kwietnia 1909, usytuowane było w tylnym pomieszczeniu restauracji „Zum deutschen Kaiser” przy ul. Rynkowskiej (dziś Pomorska), a „Bromberger Lichtspiele” (1911-1914) na parterze hotelu Moritza przy ul. Szwedzkiej (Guzek 2004: 175).

Kim zatem był odwiedzający bydgoskie iluzjony entuzjasta X Muzy? Kryteria jego identyfikacji są zróżnicowane i ukazują kilka modeli definicyjnych, będących konsekwencją specyficznego statusu miasta, które w roku 1920 całkowicie zmieniło swoją strukturę narodowościową, stosunki społeczne, kształt terytorialny – wszak włączono doń liczne przedmieścia z ludnością ubogą, słabiej wykształconą, ale za to polską. Po pierwsze dominującym, choć nie od początku niepodległego bytu głównym widzom, staje się Polak, co w konfrontacji z częściowo niemiecką własnością

kin, doprowadziło do zjawiska nazwanego w literaturze przedmiotu „wojną napisową”. Jeszcze w roku 1918 Waław Szkaradkiewicz, nota bene pionier kultury filmowej w mieście, usiłował przyciągnąć do „Teatru Union” polskich kinomanów, reklamując swój przybytek, jako jedyny pozostający w rodzimych rękach. Tego typu deklaracja została poparta strategią repertuarową dopiero w grudniu 1919 r., kiedy to miejscowa prasa zamieściła inserat następującej treści:

pierwszy potężny film polski z polskimi napisami pod tytułem „Karnawał zmarłych” - dramat w 6 aktach; jako i reszta pięknego programu po wielkich staraniach udało mi się wreszcie zdobyć pierwszy film z polskimi opisami i i myślę, że szanowni uczestnicy teatrów iluzyjnych znajdą w tem uznanie i raczą przez agitację me przedsiębiorstwo jako jedyne polskie w mieście naszym które dziś świeci pustkami poprzeć (Dziennik Bydgoski 1919, nr 11).

Kształtowanie się Polaka, jako świadomego swojego statusu widza, nie było jednak ani proste, ani natychmiastowe. Kinematograf z niemieckimi napisami międzyujęciowymi, pełniącymi funkcje narracyjne umożliwiające zrozumienie akcji, napędzał zyski niemieckim przedsiębiorcom filmowym. W 1910 roku tenże „Dziennik...” wydrukował korespondencję podpisaną pseudonimem „Narodowiec z Kujaw”, której autor wręcz proklamował bojkot niemieckich kinematografów. Redakcja zaś opatrzyła tekst swoim komentarzem

Korespondencję powyższą podajemy, ponieważ sprawa w niej poruszona prędzej czy później będzie wymagała zastanowienia i zajęcia stanowiska. Jasną bowiem jest rzeczą, że pilnie baczyć musimy na wszystko, co niejako do dobrowolnej germanizacji się przyczynia. Rozumiemy dobrze trudne stanowisko właścicieli kinematografów w naszej dzielnicy wobec zaciekłości, przeważnej liczby Niemców. Z drugiej strony jednakże przyznać każdy musi, że i nam Polakom należy się coś z ich strony, czego jednak bynajmniej nie widzimy. Dość stwierdzić, że nawet w Poznaniu wszędzie prawie napisy są po niemiecku, o prowincji w tym względzie nawet mówić nie warto. Spokojnie na to patrzeć nie możemy i dlatego korespondent nasz słusznie stawia pytanie „czy nam się godzi?” – popierać kinematografy, przyczyniając się do germanizacji (Dziennik Bydgoski 1910).

Po roku 1920 sytuacja się odwróciła. Niemcy zaczęli wyprzedawać kina, Polacy je wykupywali, choć język niemiecki z ekranów właściwie nie został literalnie wyługowany. Wspomniana wyżej wojna napisowa charakterystyczna była dla całej byłej dzielnicy pruskiej, szczególnie Górnego Śląska (Kardacz 1996: 51) i Wielkopolski, gdzie przybierała bardzo żywiołowe oblicze, np. gdy niezadowolona z niemieckich wersji publiczność polska zrywała seanse, doprowadzając do interwencji policji (Hendrykowska, Hendrykowski 1996: 60).

Niewiele dobrego można powiedzieć o wyrobionych gustach polskich bywalców iluzjonów, co nie mogło pozostać niezauważone przez miejscową prasę. W styczniu 1920 r. pisała ona, ubolewając nad słabą frekwencją w teatrze:

jeżeli publiczność i na te przedstawienia nie dopisze, to w takim razie teatr polski w Bydgoszczy niepotrzebny i nasi artyści nie mają tu po co przyjeżdżać. Widocznie wymaganiom kulturalnym publiczności bydgoskiej wystarczą przedstawienia amatorskie, niemieckie, kintopy i przybytek niemieckiej sztuki. Ale byłby to wystyd i hańba dla nas (Dziennik Bydgoski 1920 nr 19).

Nie tylko jednak polsko-niemiecki kontekst formował odbiorców kinematograficznej oferty. Kazimierz Marczewski tak oto zwracał się do kinomanów po przejęciu kinematografu „Union”: „Cudzych chwalicie / Swego nie znacie / Żydowskie kina zapełniacie / Polski iluzjon omijacie” (Dziennik Bydgoski 1920 nr 109). Zdaniem Sheili Skaff, amerykańskiej badaczki opisującej stosunki narodowościowe w życiu filmowym II Rzeczypospolitej, taka retoryka tylko pozornie skierowana była przeciwko jednej z grup mniejszościowych, w rzeczywistości oznaczała znacznie więcej niż wezwanie do bojkotu kin będących własnością polskich Żydów. Chodziło o wyeliminowanie wszystkich nie-Polaków z branży (Skaff 2008: 74).

Przez jakiś czas jednak widz-Polak musiał dzielić fotele z widzem władającym jedynie językiem niemieckim. Świadczą o tym choćby dwujęzyczne projekcje w kinie „Kameralnym” francuskiego filmu „Arena krwi”, czy w „Kristalu”, gdzie pokazywano „Wzgardziciela świata”, pod którym to tytułem ukrywał się wyreżyserowany przez Rolfę Randolfa w 1919 r. berliński dramat „*Kronprinz Rudolf oder: Das Geheimnis von Mayerling*”. Jednak prasa w tym czasie nadal alarmowała:

od jednego z czytelników otrzymaliśmy list w sprawie napisów w kinematografach. Między in. pisze: istnieją w Bydgoszczy dwa kina, wyświetlające obrazy prawie stale, z napisami w języku niemieckim. Prawie stale, gdyż jeżeli wyświetlany czasem jest obraz uwzględniający napisy polskie, to w tak okropnym języku i upstrzone takimi dziwolągami, że polskiego widza może to tylko irytować (Dziennik Bydgoski 1921 nr 32)

lub (jeszcze bardziej kategoryczna publikacja):

otrzymujemy skargę na zarząd Kinematografu Kameralnego. Nie dość tego, że ma napisy polskie na obrazach niegramatyczne z błędami ułożone, ale nadto drukuje ten zarząd bilety wstępu z napisami polskimi najfatalniejszymi. I tak np. na nadesłanym nam bilecie czytamy: „Trzy muszkietery” zamiast „Trzej muszkieterowie”. Czy można coś idiotyczniejszego napisać, jak to że w roli głównej występuje autor utworu Aleksander Dumas-ojciec. Drugim punktem programu jest jakaś komedia, której tytuł tak opiewa: „Małpa będzie szukana”. Trzecim punktem programu jest jakieś głupstwo zatytułowane w ten sposób: „Mistr. Richards imitator krokodyla w jego ekscentrycznych postępkach. Nie wiemy czy jest jakaś władza, pod której kontrolą znajdują się kina w naszym mieście, ale jeżeli jest niechże łaskawie zmusi to kino do szanowania języka polskiego (Dziennik Bydgoski 1921 nr 49).

Przychodzenie do kina oznaczało zatem przedłużenie walki o Polskę, stąd retoryka wojenna obecna w przekazach z epoki.

Czy zatem zakończona wyeliminowaniem języka niemieckiego wojna napisowa zakończyła się w roku 1921 i w salach kinowych zasiedli jedynie polscy miłośnicy X Muzy? Oczywiście nie! Język niemiecki wrócił na chwilę do łask po przełomie dźwiękowym, który w Bydgoszczy miał miejsce w roku 1930 – brak dubbingu i napisów wkopiowanych w eksploatowane obrazy powodował, że niegdysiejsze słowo zaborcy, zrozumiałe przynajmniej dla części rodzimych mieszkańców Bydgoszczy, czyniło seans nie tylko przyjemnym, ale i zrozumiałym. Trwało to przynajmniej jeden sezon filmowy 1930/1931. Czy to oznacza, że dość liczna grupa niemieckich bydgoszczan szacowana na około 10 000 (Kutta 1999: 179) była skazana przez całą czwartą dekadę ubiegłego stulecia, jedynie na uczestnictwo w projekcjach z dominującym, większościowym komunikatem językowym? Z reguły tak, ale w latach dwudziestych ukształtował się też zwyczaj zamkniętych pokazów kinematograficznych animowanych przez środowisko sceny niemieckiej Deutsche Bühne. Wykorzystując gładź ekranową teatru „Elysium” przy ul. Gdańskiej, pokazywano filmy niemieckich wytwórni „UFA”, „Deulig Film AG” i „Skala-Film Verlag” zarówno fabularne, jak i dokumentalne (Guzek 2004: 79).

Rekonstruując narodowy charakter bydgoskiego bywalca kinowych sal projekcyjnych, nie sposób pominąć ludności żydowskiej – z dwóch przynajmniej powodów. *Kino jidysz* stanowiło alternatywną część krajowej produkcji, a dorobek żydowskich twórców był niebagatelny. Do najwybitniejszych osiągnięć należały obrazy z lat trzydziestych: „Judel gra na skrzypcach” (*Jidl mitn fidl*, 1936) w reż. Józefa Greena i Jana Nowiny-Przybylskiego, „Dybuk” (*Der Dibbuk*, 1937) w reż. Michała Waszyńskiego czy „Weseli biedacy” (*Frajleche kabcunim*, 1937) w reż. Leona Jeannota i Zygmunta Turkowa. Między rokiem 1911 a 1939 wyprodukowano z całą pewnością 52 filmy (Gross 2002: 145-158). Ponadto mimo dosyć słabej reprezentacji mniejszości żydowskiej (bydgoska gmina liczyła nieco ponad 2000 członków) antysemityzm, nawet przy definiowaniu życia filmowego, był na tych terenach wręcz paradygmatyczny. Dominującym dyskursem politycznym Wielkopolski był dyskurs endecki. Znamienne tego świadectwo odnotowano w latach 1937-1938, kiedy to trwał prasowy bojkot repertuaru kina „Adria” przy ul. Mostowej. Co było tego powodem? Wykupienie części akcji przedsiębiorstwa przez Helmuta Jachmana, którego rodzina stanowiła elitę gminy wyznaniowej. Pod kinem ustawiały się w tym czasie nie tłumy entuzjastów filmów, ale endecy pikieciearze, którzy czynnie zniechęcali bydgoszczan do odwiedzania kina. Jedną z takich akcji miała miejsce w styczniu 1938 r., kiedy to dwaj działacze lokalnych struktur Stronnictwa Narodowego stanęli przed sądem oskarżeni o „zmuszanie publiczności do zaniechania wejścia do kina Adria” (Kurier Bydgoski 1938 nr 12). Sąd ich uniewinnił, a kino nadal świeciło pustkami, co przyczyniło się do spadku jego prestiżu i sprzedania kolejnemu właścicielowi. Narodowej, antysemicko nacechowanej opinii publicznej narazili się także w 1938 roku właściciele kina „Kapitol” /wcześniej „Oko” i „Rewia”/ usytuowanego przy ul. Marcinkowskiego. Poszukując nowych widzów, na początku stycznia zorganizowali seans filmu Zygmunta

Turkowa i Henryka Szaro „Ślubowanie” (*Tkijes-kaf*, 1937), należącego do najwybitniejszych osiągnięć kina jidysz. Widownia składała się z działaczek Żydowskiego Stowarzyszenia Dobroczyнного Kobiet w Bydgoszczy. Prasa endecka odnotowała to w charakterystycznej dla siebie poetyce:

wobec stwierdzenia, że kino polskie oddało się na usługi Żydom, zmuszeni jesteśmy fakt ten ostro napiętnować. Z dniem dzisiejszym rezygnujemy z płatnych ogłoszeń kina „Kapitol” i usuwamy wszelkie wzmianki o tym kinie. Poczujemy się do obowiązku poinformowania o tym czytelników, celem ostrzeżenia zwłaszcza rodziców, przed pewnym niebezpieczeństwem. Zdarzyć się może, że kino „Kapitol”, przyjmie do wyświetlania jakiś film żydowski i puści go na publicznym seansie dla polskich widzów. Znając destrukcyjną amoralną robotę żydowską, zdajemy sobie chyba sprawę, ile kryje się w tym niebezpieczeństwa, zwłaszcza dla młodzieży (Kurier Bydgoski 1938, nr 35).

A zatem wykrystalizował się już w dość wczesnym okresie niepodległości typ widza Polaka, nie-Niemca i nie-Żyda, oraz jego swoisty wariant: widz-patriota, dla którego zachętą była heroiczna treść prezentowanych obrazów. Tacy kinomani nie tylko kupowali bilety na obrazy, których tytuły stanowiły wystarczające sygnały sugerujące strategie odbiorcze, jak: „Pod jarzmem tyranów” (1916) reż. Franz Porten, „Krwawy terror” (1920) czy „Męczeństwo ludu górnośląskiego” (1920) reż. Władysław Lenczewski, ale także uczestniczyli w organizowanych przy okazji seansów zbiórkach pieniędzy na akcję plebiscytową, ofiary wojny polsko-bolszewickiej czy w charytatywnych przedsięwzięciach nacechowanych niepodległościowym entuzjazmem (Dziennik Bydgoski 1921 nr 11). Odbiorca tego typu szczególnie sobie cenił udział w premierach, na których gościli bohaterowie ekranu: Adolf Dymsha, Jadwiga Smosarska czy Franciszek Brodniewicz. Ulubionymi gatunkami były melodramaty z wątkami niepodległościowymi, uformowane w, eksploatowany nadmiernie na początku lat dwudziestych, popularny wariant narracyjny – *kicz patriotyczny*. Wśród nich należy wymienić filmy warszawskiej wytwórni Sfinks kierowanej przez Aleksandra Hertza, takie jak: „Carat i jego sługi” (1917), „Księżę Józef Poniatowski” (1918) czy późniejsze produkcje z lat dwudziestych: „Rok 1863” (1924) w reż. Edwarda Puchalskiego i „Miłość przez życie i krew” (1924) w reż. Edwarda Kucharskiego.

Ciekawym rodzajem kinowego uczestnika kultury był kinoman katolicki. Wykształcił się on dość późno, bowiem dopiero w latach trzydziestych XX stulecia, jako jedna z konsekwencji zainteresowania Stolicy Apostolskiej społecznym oddziaływaniem mediów. Ogłoszone wówczas encykliki „Divini illius Magistri” z 1929 i „Vigilanti cura” z 1936 r. stały się fundamentem tzw. katolickiej akcji filmowej, czyli wykorzystywania kinematograficznych narzędzi, takich jak kina czy prasa branżowa do świadomej ewangelizacji (Plis 2001: 266). Widz katolicki dzięki wskazówkom, jakie otrzymywał z ambony, wspartym licznymi krytycznymi dezyderatami w postaci

publikacji prasowych, miał świadomość istnienia dwóch kategorii dzieł filmowych: dobrych i złych. Do tych pierwszych należały wszystkie produkcje, które spełniały funkcje katechetyczne – m.in. opowieści mirakularne, takie jak, z jednej strony polski film „Przeor Kordecki. Obrońca Częstochowy” (1936) w reż. Edwarda Puchalskiego wpisany w niemal sienkiewiczowską narrację, z drugiej zaś, wielkie hollywoodzkie produkcje w rodzaju „Dziesięciorga przykazań” (*The Commandments*, 1923) w reż. Cecila Blounta DeMille’a z widowiskowymi scenami biblijnych osobliwości. Filmy złe nie tylko można było rozpoznać ze względu na tematykę, ale również funkcje. Widz katolicki powinien wiedzieć, że musi unikać następujących prezentacji: „1. filmów, które uwłaczają uczuciom religijnym lub dyskredytują instytucje lub osoby duchowne, 2. filmów, które rozluźniają więzi rodzinne i 3. filmów, które mogłyby podsycać niezgodę między narodami przez ośmieszenie czy to ludów, czy poszczególnych ras” (Plis 2001: 266). Prasa katolicka, hierarchowie, a nade wszystko działacze Akcji Katolickiej, mieli prostą receptę na pragmatyczne wykorzystanie wymienionych wcześniej kategorii wartościujących poszczególne filmy – należy chodzić jedynie do kin katolickich, których repertuar otrzymywał odpowiednie „imprimatur” od właściwego proboszcza. W Bydgoszczy sal projekcyjnych o takim nacechowaniu było zaskakująco dużo. Pierwszym, zainstalowanym jeszcze w 1927 roku przy ul. Miedza w domu parafialnym należącym do jednej z największych śródmiejskich parafii Świętej Trójcy, był kinoteatr „Odrodzenie”. Przetrwał długo, bowiem (z przerwami) do 1937 r. Niektóre seanse przyciągały aż czterystu widzów. Mniej szczęścia mieli parafianie kościoła na Szwederowie, bowiem po dwóch miesiącach, lutym i marcu roku 1930, seanse tam organizowane przestały cieszyć się zainteresowaniem. Wokół swych świątyń próbowali też zorganizować wiernych księża Misjonarze (Kino Popularne w Bazylice św. Wincentego à Paulo) oraz Pallotyni (Kino Apostolat przy ul. Jagiellońskiej 13), ale były to inicjatywy efemeryczne (Guzek 2004: 176n). Warto dodać, iż choć widz katolicki, jako świadomie konstruowana figura uczestnika kultury, pojawił się dopiero w latach trzydziestych, to próba zorganizowania widowni wokół religijnego paradygmatu sięga początków kultury filmowej. Jeszcze przed wybudowaniem kin, a więc do 1908 roku najczęściej prezentowanymi „obrazami świetlnymi” były obrazy z życia Chrystusa chętnie pokazywane przez wędrownych kinematografistów przy okazji świąt wielkanocnych. Wiemy z całą pewnością, iż takie obrazy były pokazywane w Bydgoszczy między rokiem 1902 a 1907 przez Zygmunta Pogorzelskiego w Strzelnicy przy ul. Toruńskiej (Guzek 2004: 18).

Ostatnim wariantem kinomana, reprezentującego zarysowaną wyżej strategię, był widz-bydgoszczanin, czyli taki uczestnik kultury, którego interesowała przede wszystkim lokalność obecna w diegezie. W Bydgoszczy powstawało w dwudziestoleciu międzywojennym sporo filmów fabularnych i kilkadziesiąt dokumentów (Guzek 2007: 193n). Większość z nich miała wyjątkowo uroczystą oprawę prezentacyjną – premiery z udziałem odtwórców głównych ról czy specjalnie drukowane na te okazje programy, pozostałe przechodziły bez echa. Jednak tego typu oferta tylko w czę-

ści wypełniała zainteresowania kinomana-bydgoszczanina. Z uwagą chłonał on informacje dobiegające z krainy filmu i wiązał je ze statusem swojego miasta, jako centrum celuloidowego świata – były to doniesienia o międzynarodowych sukcesach (czasami także aferach) Poli Negri i ich bydgoskich kontekstach (przez kilka lat nad Brdą mieszkała matka Poli Negri Eleonora z Kiełczewskich Chalupcowa, a redaktor wydawanego nad Brdą dwutygodnika „Przegląd Teatralny i Filmowy” Lech Orwicz-Brodziński, był osobistym sekretarzem gwiazdy). Z zainteresowaniem wspomniano również o premierach z udziałem najmłodniejszego polskiego amanta kina dźwiękowego Franciszka Brodniewicza, pamiętając, że nie tylko występował w miejscowym Teatrze Miejskim w sezonie 1922-1923, ale właśnie w Bydgoszczy po raz pierwszy stanął przed kamerą w filmie „Car Dymitr Samozwaniec” (1922) w reż. Maksymiliana Hauschilda, o gwiazdach niemieckiego ekspresjonizmu Paulu Wegenerze i Emilu Janningsie z uwagi na bydgoski epizod w ich karierze, traktując ich jak ziomków. Dla tego typu odbiorcy Bydgoszcz była agendą filmowego postrzegania.

Najbardziej powszechnym typem był widz ludyczny, choć właściwsze byłoby nazwanie go plebejskim. Dla niego repertuar był mozaiką prezentacyjnych atrakcji i opanował on kina II kategorii. Do nich należał najstarszy czynny bydgoski iluzjon „Corso” (od 1933 roku „Bałtyk”). Jak wspomina Zbigniew Raszewski, pieczołowity strażnik pamięci miasta nad Brdą:

powszechnie mówiło się na to kino pchła buda. Znaczną część repertuaru jeśli nie większość – wypełniały tam westerny, wówczas zwane filmami kowbojskimi. (...) Przez cały czas wyświetlano tam także filmy grozy. Publiczność flobudy reagowała hałaśliwie, bo nie widziała powodu, żeby zachowywać się inaczej, głośno wyrażała swój zachwyt, dezaprobatę lub zniecierpliwienie (gdy film się rwał, co nie było rzeczą rzadką) (Raszewski 1994: 149).

To, co wybitny historyk teatru zachował w zakamarkach wspomnień, jest i obrazowe, i charakterystyczne dla tego rodzaju uczestnictwa w kulturze. Borys Karloff jako Frankenstein w filmie Jamesa Whale’a (*Frankenstein*, 1931), Tom Mix jako nieposkromiony strażnik najszlachetniejszych wartości na Dzikim Zachodzie, animowany bohater filmu Ernsta B. Schoedsacka i Meriana C. Coopera – King Kong, niczym nie różnili się od herosów maty zapaśniczej, którzy w tej samej sali udowodniali, że ich muskuły są niepokonane. Jak świadczą ówczesne przekazy prasowe zmagania ukraińskiego siłacza Serhieja Tumy, Niemca Hansa Rogenbauma czy polskiego „strongmena” (według dzisiejszych standardów językowych) Aleksandra Garkowienki przyciągały liczniejszą publiczność niż celuloidowe przygody bohaterów filmu „Cuda miłości”, który zresztą rekomendowano w prasie tak, jak sportowy show: „w obrazie tym udział przyjmuje kolosalnej budowy atleta-murzyn, a także tresowany słoń, dwie mały obdarzone prawie, że ludzką inteligencją oraz rozlicznego rodzaju dzikie drapieżce dżungli afrykańskiej” (Dziennik Bydgoski 1923 nr 85). Widz plebejski nie był przyzwyczajony do kupowania biletów – w „Corso” stojący przed

wejściem do kina pracownik pobierał opłatę 10-groszy (czyli kilkakrotnie mniejszą niż w eleganckich pałacach filmowych) – ani do dyscypliny podczas seansu – mógł wejść i wyjść z sali projekcyjnej w dowolnym momencie (Guzek 2004: 146). Bardzo krytycznie o tego typu widzach wyraziła się w swym znakomitym opracowaniu o Jaddwidze Smosarskiej Małgorzata Hendrykowska. Przywołała ona zamieszczoną pod koniec 1931 roku w „Dzienniku Bydgoskim” następującą notatkę:

Bydgoska publiczność kinowa dała sobie rendez-vous w teatrze. Skłoniła ją do tego gościna „królowej polskiego ekranu” Smosarskiej, która w towarzystwie najlepszych aktorów warszawskich przedstawiła się w Orle czy reszce. Publiczność zachowywała się jak w kinie, a ściślej biorąc jak w „Corso”. Przyczynił się do tego nieprawdopodobny tłok. A szkoda, bo warto było uważniej posłuchać, co się działo na scenie

i skomentowała, że porównanie z zachowaniem w kinie „Corso” całkowicie dyskwalifikowało bydgoską publiczność teatralną (Hendrykowska 2007: 124). Widz plebejski wypełniał przestrzenie kinematograficzne zatem z kilku powodów – po pierwsze, by rozpoznać awanturniczy charakter prezentowanych fabuł – czyli interesowały go narracje osadzone w popularnych konwencjach: westernach, melodramatach, roman-sach przygodowych, a po drugie, mógł uczestniczyć bardzo aktywnie w programach estradowych (tańcach, kupletach, występach kabaretowych), które głównie w latach dwudziestych, stanowiły symetrycznie ułożoną część programu „kinoteatralnego”.

Czy był to widz adorowany i pieszczony przez właścicieli kin? Na zewnątrz starano się od niego dystansować i akcentować z trudem budowane związki kina z etosem inteligenckim. Płatne ogłoszenie o kolejnej premierze z 1923 roku świetnie ilustruje tę strategię:

Nie tak dawno jeszcze szanujący się inteligent i każdy kto się za takiego uważał, nie przyznawał się publicznie, że lubi kinematograf w obawie, że będzie posądzony o brak wszelkich umysłowych aspiracji. Dziś kino nie tylko jest uznawane przez sfery tzw. intelektualne, lecz nawet dawanie przewagi dobremu widowisku na ekranie nad złym teatrem jest hasłem dnia. Kino potrafiło przyciągnąć ku sobie i zdobyć masy i faktu tego nie zmieniają lamenty garstki malkontentów, którzy w wpływie kina dopatrują się przyczyny wszystkich klęsk społecznych. Kino zawojowało świat: niebo i ziemię, lądy i morza, głębiny wód i szczyty gór, lodowce i pustynie, kino podpatrzyło tajemnice przyrody, wskrzesiło przeszłość i utrwaliło teraźniejszość. Do kina przychodzą ludzie wszystkich klas i warstw społecznych, bogaci i biedni, wykształceni i prostaczkowie, artyści i kramarze, znudzeni i spracowani popatrzyć na jakiś inny świat, który go oderwie od szarej codzienności. Lecz filmów pięknych jest niewiele. Do tych rzadkich arcydzieł fascynujących tłumy, należy obraz pod tytułem „Droga na wschód” czyli „Męczennica miłości”, który ukaże się w najbliższych dniach w kinie Kristal (Dziennik Bydgoski 1923 nr 37).

W rzeczywistości stosunek miejscowej inteligencji do kina był bardzo skomplikowany i ewoluował przez dziesięciolecia, co można prześledzić na przykładzie pu-

blicystyki Adama Grzymały-Siedleckiego. Otóż w okresie, kiedy mieszkał w Bydgoszczy (1923-1933) i gdy traktował pobyt w mieście jak intelektualną kolonizację kulturowej pustyni, był bardzo surowy dla ekranowej sztuki. Na łamach warszawskiej „Rzeczypospolitej” pisał tak o grodzie nad Brdą:

kupiectwo dość zamożne, jak również i ci właściciele tartaków, fabryczek, zakładów wszelkiego typu, wyrosli na ograniczonych potrzebach intelektualnych, nie umieją jeszcze uznawać książki, muzyki, teatru, sztuk plastycznych za rozrywkę i uprzyjemnienie życia. Kinematografia, zwłaszcza kabaret odpowiadają najsmadniej ich poziomowi i smakowi (Guzek 2004: 80).

Grzymała-Siedlecki, który traktował film jak ersatz kultury wysokiej – demoralizujący, szkodliwy i mało szlachetny, zmienił zdanie kilka lat później, po przełomie dźwiękowym. W latach trzydziestych napisał scenariusz do filmu Jana Nowiny-Przybylskiego „Pan redaktor szaleje” (1937), wygładził literacko scenopis i opracował dialogi do filmu Romualda Gantkowskiego „Płomienne serca” (1937), a nade wszystko stworzył narracyjną konstrukcję „Geniusza sceny” (1939) reż. R. Gantkowski, który jest swoistym archiwum najwybitniejszych kreacji Ludwika Solskiego. Bydgoski intelektualista poznał filmową specyfikę, czemu dał wyraz we wspomnieniach „Świat aktorki moich czasów”. Okazał się konsekwentnym ambasadorem teatru w krainie X Muzy.

Do szczególnej kategorii należał widz niepełnoletni – uczeń szkoły powszechnej lub gimnazjalnej, który, jak wynikało z wcześniejszych badań Altenloh, wykazywał największy entuzjazm w rozpoznawaniu repertuaru filmowego. Jednak pozostawał on pod szczególnym prężaniem opinii publicznej. W notatce z 1921 roku znalazł się następujący passus: „*od pewnego czasu do kinematografów bydgoskich zaczęły uczęszczać dzieci. Nie tylko takie u których przy sprzedaży biletów trudno sprawdzić wiek policyjnie zastrzeżony - i wtenczas oczywiście składa się winę na rodziców, którzy w sposób taki czy owaki dzieci swoje do teatrów podobnych przemycają*” (Dziennik Bydgoski 1921 nr 274). Widz dziecięcy dawał sobie radę z zakazami, ale wyodrębniono dla niego także specyficzną przestrzeń, jaką było kino oświatowe. Początkowo była to dodatkowa oferta kinematografów repertuarowych, później jednak z inicjatywy Stanisława Januszewskiego, dyrektora Męskiej Szkoły Wydziałowej przy ul. Konarskiego, zorganizowano kino działające przez cztery dni w tygodniu. Projekcje filmów były obowiązkowe, a prezentacje miały wymiar edukacyjny z uwagi na nadmierną przewagę obrazów krajoznawczych, takich jak: „Rzym”, „Egipt”, „Szwajcaria” (Guzek 2003: 148). Kino istniało dość długo, bo w latach 1923-1931. Jednak widz młodociany głównie odwiedzał sale kin repertuarowych, które w miarę możliwości opatrywały inseraty prasowe użytecznymi wzmiankami: „dla młodzieży dozwolone” lub „dla młodzieży wzbronione”. Jednak filmowi (poza jego oświatowymi eksplikacjami) przypisywano wpływ szkodliwy i demoralizujący, o czym świadczy taki zapis z bydgoskiej prasy:

skutki wrażeń z kina. Dnia 25 października r. ub. krawiec Jan Simmick zam. przy pl. Piastowskim doniósł tut. policji śledczej o rzekomym napadzie dokonanym dnia poprzedniego na 20-letniego syna jego Jerzego. Ostatni, przy przesłuchaniach policyjnych zeznał, iż wracając dnia 24 października 1922 roku wieczorem do domu został napadnięty na Placu Piastowskim przez dwóch zamaskowanych mężczyzn, którzy zatkawszy mu usta papierem, po związaniu mu rąk i nóg, zawlekli go do ulicy Warszawskiej przywiązując go do parkanu. W takim stanie zastali S. dwaj żołnierze 62 pp., którzy też rzekomo napadniętego odprowadzili do komisariatu Pol. Państw. Dochodzenia policyjne jednak wykazały, iż sprawa ta od początku do końca jest zmyślona. Do tego przyznał się obecnie G.S. lecz pobudek, które go skłoniły do upozorowania dokonanego zamachu podać nie może. Zachodzi tu przypuszczenie, iż młodzieniec ten wykonał ów manewr pod wpływem obrazu filmowego (Dziennik Bydgoski 1923 nr 56).

Walory kinematograficznych prezentacji dostrzegło także wojsko. Pierwszą efemeryczną inicjatywą było zainstalowanie w roku 1921 przy ul. Jagiellońskiej Kina Żołnierskiego Orzeł, które przetrwało jedynie 4 miesiące. Widz wojskowy mógł znacznie dłużej cieszyć się funkcjonowaniem kolejnego kinematografu usytuowanego przy ul. Sowińskiego w pomieszczeniach koszarów 62 pułku piechoty w latach 1928-1933 (Guzek 2004: 63). Początkowo w seansach uczestniczyli jedynie żołnierze i ich rodziny, jednak wkrótce zaczęto organizować również projekcje dla pozostałej ludności Bydgoszczy. Zresztą repertuar był niemal identyczny z prezentowanym w pozostałych miejskich obiektach kultury filmowej.

Wśród spotykanych w dwudziestoleciu międzywojennym w Bydgoszczy typów kinowych bywalców można wyróżnić kinofila, entuzjastę, interesującego się kinem poza obiegiem projekcyjnym, prekursora dzisiejszego uczestnika fandumu. Środowisko to uformowało się tuż przed przełomem dźwiękowym w listopadzie 1929 roku w postaci Zrzeszenia Adeptów Gry Filmowej. Skupiało się ono na dwóch polach aktywności: szkoleniu umiejętności aktorskich i poszerzania wiedzy o filmie. Statut zrzeszenia na to pierwsze kładł główny nacisk – napisano scenariusz projektowanego obrazu „Bydgoszcz w zimowej szacie”, kupiono kamerę, zaangażowano producenta z Torunia Bernarda Marwińskiego, ale i drugie pole zostało zagospodarowane, oglądano filmy a nawet planowano utworzenie redakcji branżowego miesięcznika „Nowiny Filmowe”. Kinofil doskonale orientował się w problemach światowej i rodzimej kinematografii, kolekcjonował prasę filmową, a najbardziej wyrafinowani przedstawiciele tej grupy fanów, uczestniczyli w konkursach organizowanych przez poszczególne redakcje. Ponadto oglądali wszystko, co iluzjony oferowały – kategoria złego filmu właściwie dla nich nie istniała (Guzek 2004: 117).

Publiczność filmowa odzwierciedlała rzeczywisty status kina w mieście. Film był ważnym identyfikatorem bydgoskiej kultury okresu dwudziestolecia międzywojennego. Nic zatem dziwnego, że w czasie hitlerowskiej okupacji (1939-1945) doszedł jeszcze jeden wariant, tworzący ramę proponowanych w tekście rozważań. Znowu pojawili się kinach Niemcy, jako dominująca grupa korzystająca z filmowych

komunikatów. Polacy mogli filmy oglądać, za wyjątkiem seansów wieczornych, choć podobnie jak w innych miejscowościach obowiązywał bojkot kinoteatrów, ze względu na wyłącznie niemiecki repertuar (w Generalnym Gubernatorstwie kina wyświetlały poza produkcją niemiecką, popularne filmy z okresu II Rzeczypospolitej) i zasilanie hitlerowskiej gospodarki wojennej. Profesor Raszewski wspominał jednak, że i on, i jego koledzy chodzili do niemieckich kintopów, głównie dla kronik wojennych (Raszewski 1994: 149). Ten widz, poszukujący między dokumentalnymi prezentacjami jakiejś wiedzy o toczących się zbrojnych zmaganiach zagospodarowywał pomost między strategiami kina kultury filmowej dwudziestolecia międzywojennego, a tymi, które miały być realizowane w świecie powojennej ideologicznej perswazji.

Bibliografia

- Biel U., 2002, *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*, Katowice.
- Dębski A., 2009, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wrocław.
- Gieraszkowska B., 1995, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce.
- Gross N., 2002, *Film żydowski w Polsce*, Kraków.
- Guzek M., 2004, *Bydgoskie kina oświatowe w II Rzeczypospolitej*, Kronika Bydgoska, t. XXV, "Bydgoszcz.
- Guzek M., 2004, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń.
- Guzek M., 2007, *Bydgoszczanin na ekranie*, [w:] *Polszczyzna bydgoszczan 3. Historia i współczesność*, pod red. Małgorzaty Święcickiej, Bydgoszcz.
- Hendrykowska M., Hendrykowski M., 1996, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Poznań.
- Hendrykowska M., 2007, *Smosarska*, Poznań.
- Kardacz M., 1996, *O kinooperatorach, podatkach i walce na napisy. Kina górnośląskie w latach dwudziestych*, [w:] *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia, Katowice.
- Kutta J., 1999, *Spółczesność Bydgoszczy 1920-1939*, [w:] *Historia Bydgoszczy tom II część pierwsza 1920-1939*, Bydgoszcz.
- Plis J., 2001, *Kościół katolicki w Polsce a prasa, radio i film 1918-1939*, Lublin.
- Raszewski Z., 1994, *Pamiętnik gapia. Bydgoszcz jaką pamiętam z lat 1930-1945*, Bydgoszcz.
- Skaff S., 2008, *The Law of the Looking Glass. Cinema in Poland, 1896-1939*, Athens.
- Wyszyński Z., 1975, *Filmowy Kraków 1896-1971*, Kraków.

