

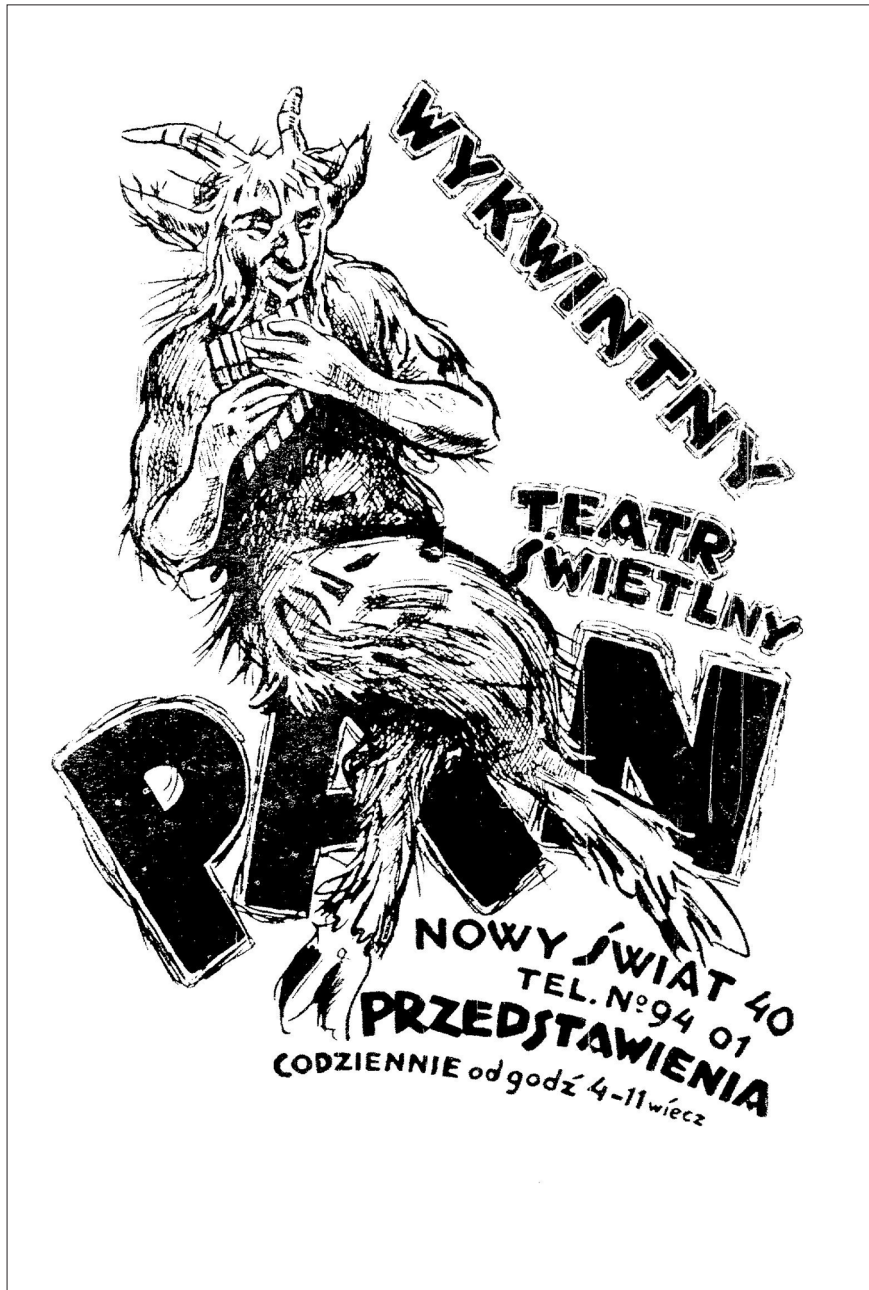
Warszawskie teatry świetlne lat dwudziestych

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

W 1918 r. kinematograf, dzięki swojej niezwyklej ekspansji, zdołał już odmienić oblicze świata. Także na ziemiach polskich zdobył rzesze miłośników – zarówno wśród szerokiej publiczności, jak i elity kulturalnej. Wywoływał kontrowersje i skłaniał do polemik pisarzy, artystów, ludzi nauki oraz autorytety moralne. Mimo wielu problemów technicznych i organizacyjnych nieodwołalnie wpisał się w pejzaż miejskich rozrywek i trwale zakorzenił w powszechnej świadomości ¹.

W odrodzonej Rzeczypospolitej realizatorzy filmowi, dystrybutorzy oraz właściciele kin zaczęli formować branżę kinematograficzną. Uświadamiali sobie własne znaczenie społeczne i gospodarcze, coraz częściej wypowiadając się jednym głosem. Pod względem jakości produkcji filmowej oraz liczby sal projekcyjnych Polska pozostawała wciąż daleko w tyle za europejską czołówką. Mimo to liczba teatrów świetlnych – jak w języku urzędowym określano wówczas kina – wzrosła z około 400 w pierwszych latach Drugiej Rzeczypospolitej do 727 w 1929 r. ²

Od początku lat 20. sercem polskiego życia kinematograficznego była Warszawa. Jej filmowy pejzaż można częściowo odtworzyć na podstawie źródeł pisanych i ikonograficznych, mimo że po ówczesnych kinach nie zachowały się architektoniczne ślady. Do stolicy odrodzonego państwa szybko przeniosła się większość tak zwanych biur wynajmu, czyli przedsiębiorstw zajmujących się dystrybucją kopii filmowych oraz przyznawaniem praw do ich wyświetlania. Działalność rozpoczęły też związki i stowarzyszenia poszczególnych obszarów branży kinematograficznej. W Warszawie produkowano najwięcej filmów i wydawano większość czasopism filmowych. Przy Nowym Świecie 69 mieściło się Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, którego Wydział Prasowy otrzymał ustawy obowiązek cenzurowania obrazów rozpowszechnianych na terenie Rzeczypospolitej – początkowo z wyłączeniem byłej dzielnicy pruskiej i Śląska ³. Przede wszystkim jednak Warszawa dysponowała największą liczbą sal kinowych. Precyzyjne ustalenie tej liczby niestety nie jest możliwe. Źródła podają rozbieżne dane, uwzględniając bądź pomijając kina oświatowe, placówki miejskie organizowane przez warszawski samorząd czy inicjatywy sezonowe wiodące efemeryczny żywot w przypadkowych lokalizacjach. Stałe kina zaczęły powstawać w Warszawie około



Reklama kina Pan – „Ekran” 1920, nr 1

1903 r.⁴ W momencie wybuchu pierwszej wojny światowej w mieście działało od 25 do 30 teatrów świetlnych⁵. W następnych latach, pomimo rabunkowej polityki okupacyjnych władz pruskich i wojennego wyludnienia przyszłej stolicy, liczba placówek kinowych najwyraźniej wzrosła. Pod koniec 1918 r. działało ich już około

40. Świadczy to zarówno o przedsiębiorczości przedstawicieli branży, jak i o wielkim zapotrzebowaniu na rozrywkę w trudnym okresie wojennym. W tym samym czasie w Łodzi istniało 16 sal kinowych, we Lwowie – 13, w Krakowie – 8, a w Poznaniu – 7. W całej Polsce na obszar 10 000 km² przypadało średnio 11 kin ⁶. W latach 1919-1920 w stolicy powstawały kolejne wielkie teatry świetlne, zabiegające o wartościowy repertuar oraz skuteczną reklamę. Impet rozwojowy związany z powojenną odbudową gospodarczą uległ zahamowaniu w latach 1921-1923. Inflacja, a zwłaszcza surowa polityka fiskalna władz miejskich stały się powodem zamykania przybytków dziesiątej muzy w Warszawie i całym kraju. Wydawany przez Polski Związek Przemysłowców Filmowych „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” opublikował w grudniu 1922 r. szczegółowy spis kin zgłoszonych w Wydziale Kontroli Podatków od Widowisk stołecznego magistratu.

Warszawskie kina w grudniu 1922 roku ⁷

Nazwa	Adres	Liczba miejsc
Albatros	ul. Wolska 14	180
Apollo	ul. Marszałkowska 106	610
Bajka	ul. Żelazna 61	580
Corso	ul. Wierzbowa 7	600
Colosseum [dawniej Opieka II]	ul. Nowy Świat 19	2360
Europa	ul. Wolska 32	551
Eden	[ul. Czerniakowska 65]	250
Eldorado	ul. Hoża 38	200
Era	Praga, ul. Inżynierska 4	381
Forum	ul. Nowiniarska 14	400
Filharmonia	ul. Jasna [5]	1705
Ira	ul. Wolska 3	168
Jutrzenka	ul. Krakowskie Przedmieście 4	150
Kordjan	ul. Długa 9	198
Lux	ul. Żelazna 3	292
Luna – Dowborczyk	ul. Hoża 29	297
Las	Praga, ul. Targowa 34	95
Momus	ul. Senatorska 29	220
Mignon	ul. Marszałkowska 61	300
Naokoło Świata	ul. Chłodna 12	300
Nirwana	ul. Mokotowska 66	400
Olimpia	ul. Marszałkowska 114	300
Opieka I	ul. Kredytowa 14	199
Petit Trianon	ul. Sienkiewicza 8	200
Palace	ul. Chmielna 9	1224
Pan	ul. Nowy Świat 40	850
Stylowy	ul. Marszałkowska 112	900
Sokół	ul. Marszałkowska 69	162
Trianon	ul. Karmelicka 18	200
Tombola	ul. Marszałkowska 34	244
Wodewil	ul. Nowy Świat 43	1044
Warszawka	ul. Żelazna 54	?
Venus	ul. Dzielna 1	280
Oaza	ul. Chłodna	?

Ze spisu wynika, że nawet w kulminacyjnym momencie kryzysu, który dotknął branżę filmową, Warszawa dysponowała co najmniej 34 kinoteatrami. Na 960 000 ówczesnych mieszkańców stolicy przypadało około 16 000 miejsc na salach projekcyjnych.

W 1922 r. ukształtowała się już grupa reprezentacyjnych zeroekranów, czyli kin premierowych zapewniających sobie prawo do pierwszego wyświetlania filmów sprowadzanych do Polski. Znaczna większość kin premierowych była zlokalizowana w centralnym prostokącie miasta, zamkniętym Alejami Jerozolimskimi oraz ulicami Marszałkowską, Świętokrzyską i Nowym Światem⁸. Ze względu na ograniczoną liczbę kopii eksploatacyjnych w każdym z nich wyświetlano zazwyczaj tylko jeden tytuł, aż do spadku zainteresowania publiczności.

Do najstarszych zeroekranów należało kino Filharmonia, zorganizowane w wielkiej sali Filharmonii Warszawskiej. Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX w. funkcjonowało pod nazwą Urania⁹. Jego działalność była przez lata podporą skromnego budżetu Filharmonii Warszawskiej. Seanse filmowe nie mogły kolidować z próbami i koncertami, należy za to przypuszczać, że otrzymywały tu oprawę muzyczną na szczególnie wysokim poziomie, do czego przyczyniała się między innymi znakomita akustyka sali. W różnorodnym repertuarze kina Filharmonia dominowały komedie i melodramaty, ale nie brakowało też pozycji ambitnych. W 1920 r. podjęto tu pierwszą próbę – dość zresztą niefortunna ze względu na niewielkie zainteresowanie projekcją – przedstawienia polskiej publiczności *Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916) Davida Warka Griffitha¹⁰. Charakterystycznym elementem repertuaru Filharmonii były wieloczęściowe serie sensacyjne, takie jak *Szary czart* (*The Gray Ghost*, 1917), *Władczyńi dżungli* (*The Lions Claw*, 1918) czy *Robinson Kruzo* (*The Adventures of Robinson Crusoe*, 1922), szczególnie popularne w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości.

Kinem założonym jeszcze przed 1911 r. była Olimpia, mieszcząca się na rogu ulic Marszałkowskiej i Złotej. Wypada zaliczyć ją do zeroekranów, choć była zorientowana na repertuar popularny, niekoniecznie pierwszorzędnej jakości – nieraz długo zalegający w magazynach biur wynajmu. W 1922 r. wyświetlano w niej na przykład rosyjski film *Klucze szczęścia* (*Klyuchi schastiya*) Jakowa Protazanowa i Władimira Gardina z 1913 r. Znaczną część repertuaru Olimpii stanowiły pozycje sensacyjne, takie jak *W szponach groźnego orla*, *Wśród piorunów i błyskawic*, *Żółte niebezpieczeństwo*, *Poślubiony pod groźbą śmierci* czy *Walka z dziką hordą*, których tytuły ekranowe nie pozwalają na identyfikację z oryginałami.

Spośród zeroekranów działających przed Wielką Wojną w sposób szczególny potoczyły się losy kina Corso, utworzonego przez spółkę Antoni Fertner – Juliusz Zagrodzki, a następnie zarządzanego przez zajmującą się dystrybucją filmową Agencję Kinematograficzną „Corso”¹¹. W 1920 r. Agencja wykupiła powstałe rok wcześniej kino Nirwana i na kilka lat ujednoliciła repertuary obydwu placówek. Corso i Nirwana były jednymi z nielicznych warszawskich zeroekranów stale praktykujących tak zwane pendlowanie. Kilka razy dziennie kurierzy rowerowi transportowali na dystansie ponad dwóch kilometrów pojedyncze rolki taśmy filmowej tak, aby jedna kopia eksploatacyjna mogła być wyświetlana w obu kinach. W 1928 r. Corso zostało zlikwidowane, a w jego miejsce powstał nowoczesny teatr świetlny Quo Vadis.

W 1913 r. Mojżesz Lejman, krawiec i handlarz starzyzną, którego sześciu braci również działało w branży filmowej, założył kinoteatr Apollo¹². Jego polityka re-

pertuarowa nie była jednorodna: wśród wielu popularnych produkcji wyświetlano uznane artystyczne pozycje, takie jak *Gabinet doktora Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920) Roberta Wiene, czy *Gorączka złota* (*The Gold Rush*, 1925) Charliego Chaplina. W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości podporą programu Apolla były sensacyjne melodramaty produkowane masowo przed rewolucją i w jej trakcie w rosyjskiej wytwórni Aleksandra Chanżonkowa. O ich popularności świadczy nie tylko ciągła obecność w repertuarze, ale także próby naśladowania ich stylistyki przez polskich realizatorów, między innymi autora *Otcłani pokuty* (1923), Wiktora Biegańskiego¹³. Kino Apollo podejmowało ryzyko konfliktu z cenzurą, wprowadzając zakazany ze względów polityczno-obyczajowych obraz Carla Froelicha *Bez winy winni* (*Die Verführten*, 1919)¹⁴. Pokazywało także inne niemieckie produkcje uważane wówczas za kontrowersyjne: ekranizację powieści Hannsa Heinza Ewersa *Alraune* (*Alraune, die Henkers-tochter, genannt die rote Hanne*, 1918), której wyświetlanie w Poznaniu zostało zawieszono pod wpływem protestów zgorzzonej publiczności¹⁵, czy monumentalnego *Fryderyka Wilhelma I. Tyrana ukoronowanego* (*Fridericus Rex*, 1922) – pierwsze ogniwo osławionego cyklu gloryfikującego pruski absolutyzm¹⁶.

Kino Stylowy, założone w 1917 r. przez majstra szewskiego Stanisława Zagrodzińskiego, było bodaj pierwszym stołecznym teatrem świetlnym, w którym podjęto próbę konsekwentnego wprowadzania ambitnego repertuaru¹⁷. O jego ofercie regularnie informowały reklamy prasowe, a także większe akcje promocyjne, jakie miały miejsce na przykład przed premierą *Atlantydy* (*L'Atlantide*, 1921) Jacques'a Feydera, którą skoordynowano z publikacją polskiego przekładu powieści Pierre'a Benoît, będącej literackim pierwowzorem filmu. Na ekranie Stylowego gościły produkcje polskie, francuskie, niemieckie, a przede wszystkim amerykańskie, prezentowane w szerokim spektrum – od przebojów z Mary Pickford i Douglasem Fairbanksem, przez mistrzowskie burleski Charliego Chaplina, Bustera Keatona i Maxa Linder, aż po tak wyrafinowane obrazy, jak stylizowana na grafiki Aubreya Beardsleya *Salome* (*Salome*, 1923) Charlesa Bryanta z Ałłą Nazimową. Publiczności imponował także wystawny, neorokokowy wystrój sali, wyposażonej w dwa piętra balkonów, łoże teatralne oraz bogatą dekorację stiukową i malarską¹⁸.

W okresie powojennym zaczęła kształtować się konkurencja dla repertuarowych aspiracji Stylowego. W 1919 r. oficjalnie zainaugurowano działalność największego warszawskiego kina, Colosseum, mieszczącego się na tyłach Pałacu Kossakowskich. Przejęło ono zaprojektowany przez Stefana Szyllera budynek ślizgawki miejskiej zwanej Palais de Glace¹⁹. Otwarte w 1912 r. lodowisko działało zaledwie kilka miesięcy, a jego monumentalną halę wykorzystywano następnie do różnych celów, w tym coraz częściej do projekcji filmowych. Gigantyczna widownia stanowiła tu swoisty problem i przy okazji kilku kolejnych remontów próbowano ją ograniczyć, nie schodząc jednak poniżej pułapu 1700 miejsc²⁰. Aby nadać projekcjom oprawę muzyczną proporcjonalną do rozmiarów sali, w grudniu 1928 r. kino Colosseum *zakupiło organy niezwyklej siły i wartości*²¹. Tę kosztowną inwestycję wypada uznać za dość niefortunną, zważywszy że rok później do Polski zaczęły docierać pierwsze filmy dźwiękowe. Colosseum przejściowo działało pod szyldem Opieka II, co miało podkreślać jego dobroczynny charakter. Część dochodów była przeznaczana na pomoc weteranom. W bardzo zróżnicowanym repertuarze dostrzegalny nurt – zwłaszcza w pierwszym okresie działalności – stanowiły filmy podejmujące próbę

rozliczenia z Wielką Wojną: *Bestia Berlina* (*The Kaiser, the Beast of Berlin*, 1918) Ruperta Juliana, *Rzeź Ormian* (*Ravished Armenia*, 1919) Oscara Apfela, a zwłaszcza słynne *J'accuse* (1919) Abła Gance'a²².

W 1920 r. zajmujące się dystrybucją Powszechne Towarzystwo Filmowe „Petef” założyło teatr świetlny Pan. Gmach ze szkła i żelazobetonu był prawdopodobnie pierwszym budynkiem w Warszawie, który od początku zaprojektowano jako kino. W materiałach promocyjnych zapewniano, iż *odległość każdego z siedzeń jest tak unormowana, że każde oko chwytą ostro wyświetlony obraz. Każdej chwili można odnaleźć swój fotel, gdyż posadzka jest szklana i rozjaśniona pasami lamp elektrycznych*²³. Jako szczególnie zalety wskazywano również wydajne systemy grzewcze i wentylacyjne oraz osobne tunele dla wchodzących i wychodzących. Kino Pan od początku próbowało wypracować sobie wyrazisty profil repertuarowy. W pierwszych latach prezentowało liczne produkcje kinematografii włoskiej, która – choć straciła przedwojenny impet rozwojowy – w Polsce wciąż cieszyła się powodzeniem. W okresie późniejszym na ekranie Pana nie zabrakło przebojów kasowych, takich jak niemiecki *Indyjski grobowiec* (*Das Indische Grabmal*, 1921) Joe Maya, ani obrazów uznawanych za wielkie osiągnięcia artystyczne, jak *Burza nad Azją* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928) Wsiewołoda Pudowkina – jedyny wielki film radzieckiej szkoły montażu, który po ocenzurowaniu został dopuszczony na ekrany Drugiej Rzeczypospolitej. W latach 30. Pan wyspecjalizował się w wyświetlaniu uwielbianych przez warszawską publiczność produkcji rodzimej kinematografii.

W maju 1920 r. zainaugurowało działalność kino Palace. W jego budynku przy ul. Chmielnej 9 już w pierwszych latach XX w. miał siedzibę teatr marionetek Marii Weryho, w którym oprócz przedstawień lalkowych organizowano pokazy latarni magicznej, tak zwanych obrazów niknących oraz kinematografu²⁴. Założycielem kina Palace była Warszawska Kinematograficzna Spółka Akcyjna, w zarządzie której zasiadali między innymi Stefan Krzywoszewski, ksiądz Franciszek Radziwiłł i Henryk Finkelstein²⁵. Ambitny profil repertuarowy tego kina wynikał w dużym stopniu ze ścisłej współpracy z kierowanym przez Finkelsteina działem wynajmu filmów warszawskiego Towarzystwa Udziałowego Sfinks, które było z kolei partnerem niemieckiej wytwórni UFA. Na ekranie Palace gościły prestiżowe produkcje Joe Maya, Ernsta Lubitscha, Fritza Langa i Friedricha Wilhelma Murnaua. Prezentowano również obrazy amerykańskie, francuskie, szwedzkie, a także najgłośniejsze tytuły rodzime, takie jak *Tajemnica przystanku tramwajowego* (1922) Jana Kucharskiego czy *Iwonka* (1925) Emila Chaberskiego – obydwie z Jadwigą Smosarską. W latach 1922-1923 Palace zdobyło wielkie uznanie krytyki, wprowadzając blok filmów Davida Warka Griffitha, czym nadrobiło wieloletnią zaległość repertuarową.

W tym właśnie czasie konflikt między warszawskimi kiniarzami a samorządem miejskim osiągnął punkt kulminacyjny. Obłożone nadmiernymi podatkami teatry świetlne ogłosiły w 1923 r. miesięczny strajk, podczas którego nie odbywały się żadne projekcje filmowe²⁶. Mimo niesprzyjających okoliczności udało się jednak otworzyć w stolicy dwa kolejne zeroekrany, które jakością repertuaru nie ustępowały czołowym kinom, takim jak Stylowy czy Palace. Pierwszym z nich był otwarty w kwietniu 1922 r. Wodewil, w którym wyświetlano głównie ekskluzywne produkcje niemieckie. Drugim był Światowid, mieszczący się przy ul. Marszał-

kowskiej 111. Jego wystrój projektował Wincenty Drabik, a na inaugurację, która odbyła się 2 maja 1923 r., zaprezentowano specjalnie na tę okazję przygotowaną komedię Danny'ego Kadena *Od kobiety do kobiety* z Józefem Węgrzynem.

Gdy kryzys spowodowany obciążeniami podatkowymi zelżał, liczba warszawskich kin zaczęła się systematycznie powiększać, tak że pod koniec lat 20. działało ich już blisko sześćdziesiąt. Do ścisłej grupy zeroekranów dołączały już jednak tylko nieliczne. Przede wszystkim było to otwarte w 1924 r. kino Splendid. Zostało ulokowane w Galerii Luksemburga przy ul. Senatorskiej 29, a wystrój wnętrza był stylizowany na motywy z mitologii egipskiej. Jego widownia mogła pomieścić 1900 osób²⁷. Splendid jako pierwsze kino w Polsce zostało wyposażone w aparaturę dźwiękową. 27 września 1929 r. odbyła się w nim premiera *Śpiewającego błazna* (*The singing Fool*, 1928) z Alem Jolsonem. Do grona zeroekranów dołączyło też w 1927 r. Casino (ul. Nowy Świat 50), a w 1929 r. Atlantic (ul. Chmielna 33) oraz kino-rewia Hollywood (ul. Hoża 29).

* * *

Lokalizacje i rozmiary teatrów świetlnych dają jedynie częściowe pojęcie o życiu filmowym stolicy. Bardziej wymowna może okazać się próba ustalenia przekroju publiczności kinowej. W 1929 r. statystyczny warszawiak odwiedzał kino 12,7 razy do roku, podczas gdy w pozostałych dużych miastach ten sam wskaźnik wahał się od 8 w Krakowie do 12,3 w Łodzi²⁸. W jakim stopniu poszczególne grupy społeczne – zróżnicowane nie tylko pod względem ekonomicznym, ale też edukacyjnym, etnicznym i wyznaniowym – zapełniały ówczesne sale projekcyjne stolicy? W dwudziestoleciu międzywojennym nie prowadzono badań statystycznych mogących udzielić na to pytanie precyzyjnej odpowiedzi. Profil publiczności kinowej można jednak spróbować ustalić na podstawie wyliczeń ekonomicznych, wnikliwej lektury ogłoszeń kinowych, a także nielicznych, ale bardzo wymownych artykułów znawców dziesiątej muzy, takich jak *Mój sąsiad p. Snobkowski* Karola Irzykowskiego²⁹, *Publiczność w kinie* Antoniego Słonimskiego³⁰ czy *Kinochamy* Juliana Tuwima³¹.

Analizując działalność kinoteatrów przed 1914 r., Małgorzata Hendrykowska stwierdziła, że *potęgę kina na ziemiach polskich (...) zbudowało drobnomieszczaństwo i mieszczaństwo*³². Sytuacja ta nie zmieniła się znacząco w odrodzonej Rzeczypospolitej. W latach 20. handlarze i sprzedawcy stanowili więcej niż piątą część ludności Warszawy, a rzemiosłem indywidualnym trudniło się co najmniej 3 procent mieszkańców³³. Drobną przedsiębiorcy skupiali się przede wszystkim w okręgach centralnych: na Starym Mieście, Lesznie, Muranowie, Powązkach, Mirowie i Grzybowie³⁴. Niezależnie od dość zróżnicowanej sytuacji materialnej grupa ta dysponowała nadwyżkami finansowymi pozwalającymi na korzystanie z miejskich rozrywek. Wydaje się, że to właśnie w jej stronę była skierowana część satyrycznych docinków w przywołanych tekstach Słonimskiego czy Irzykowskiego godzących w brak kulturalnego wyrobienia publiczności.

W przeciwieństwie do handlarzy i rzemieślników, przeciętnej rodziny robotniczej nie było stać na regularne korzystanie z kinematografu³⁵. W latach 20. sytuacja ta poprawiała się powoli dzięki zwiększaniu liczby tanich miejsc na salach projekcyjnych oraz tworzeniu specjalnych kin przeznaczonych dla publiczności robotniczej,

jak miało to miejsce w Łodzi ³⁶. W Warszawie warunki były o tyle trudne, że już w 1920 r. magistrat obłożył kinematografy wygórowanym podatkiem widowiskowym. Przedsiębiorcy kinowi, zmuszeni niemal zrównać ceny biletów kinowych z teatralnymi, kilkakrotnie podejmowali akcje strajkowe ³⁷. Powiązani z branżą publicyści również protestowali przeciwko takiemu odcinaniu od rozrywki filmowej szerokich mas, wydanych tym samym – jak dramatycznie ujął to redaktor dwutygodnika „Filmia” Leon Brun – *na łup wódki i nierządu* ³⁸. Można zatem przypuszczać, że robotnicy odwiedzali przybytki dziesiątej muzy raczej okazjonalnie – zapewne najczęściej na powtórkowych seansach w małych kinach dzielnicowych, bowiem bilety tramwajowe do centrum również pociągały za sobą niebagatelne wydatki.

Jedną z najuboższych grup zapewniających kinom stałą publiczność była kobieta służba domowa, stanowiąca w latach 20. od 8 do 10 procent mieszkańców stolicy ³⁹. Antoni Słonimski twierdził, że wywodzące się przeważnie ze wsi służące szczególnie wypełniały tańsze pokazy prasowe. Jego zdaniem interesowało je wyłącznie to, czy bohaterowie ożenią się, czy nie, co można uznać za wymowną metaforę sytuacji bytowej oraz perspektyw tej grupy zawodowej pozostającej w półfeudalnej zależności od pracodawców ⁴⁰.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że na salach projekcyjnych liczba kobiet znacząco przewyższała liczbę mężczyzn. Na zjawisko to w 1920 r. zwrócił uwagę Jan Ostoja-Stacherski, stwierdzając przy okazji, że kino stało się *szkołą wdzięku – uczyniło kobietę ponętniejszą, godniejszą pożądania* ⁴¹. Szczególnie ówczesne salonowe produkcje hollywoodzkie były wyraźnie adresowane do żeńskiej widowni i nastawione na upowszechnianie mody. W szerszej perspektywie wpływały na konserwowanie ustalonych przekonań dotyczących ról płci. Z drugiej strony powszechna fascynacja heroinami kina – takimi jak tryskająca energią Pearl White, wyrafinowana Gloria Swanson czy filigranowa Lillian Gish – mogła przyczyniać się do wzrostu tendencji emancypacyjnych.

Małgorzata Hendrykowska stwierdziła, że niezwykle ważną część publiczności stanowili ludzie młodzi: uczniowie, gimnazjaliści, panny sklepowe, czeladnicy z warsztatów rzemieślniczych nieobarczeni jeszcze rodziną ⁴². Jednak prawo poważnie ograniczało ich dostęp do kinematografu. Osoby niepełnoletnie miały wstęp wyłącznie na filmy, które uzyskały specjalne zezwolenie cenzury na wyświetlanie przed młodzieżą. Były to zazwyczaj ekranizacje klasyki literackiej, niektóre obrazy detektywistyczne i przygodowe, zwłaszcza osadzone w egzotycznych sceneriach, a także produkcje z dziecięcymi aktorami w rolach głównych. Ich udział w repertuarze stołecznych zeroekranów był relatywnie niewielki. Tańsze kina powtórkowe wyświetlały je zapewne chętniej, licząc właśnie na młodzieżową widownię. Prawdopodobnie przepisy dotyczące wieku były omijane na różne sposoby, zarówno przez publiczność, jak i pracowników kin. Taki proceder opisywał Zbigniew Pitera, który swoją przygodę z filmem rozpoczynał na początku lat 30. w Brześciu nad Bugiem: *Największą popularnością cieszyło się kino Sarwera, bo można w nim było oglądać filmy niedozwolone dla młodzieży, bez obawy przykrych konsekwencji w szkole. Umożliwiał to pojemny balkon, który miał dwa wejścia i wyjścia, tak że w razie nalotu niektórych zbyt gorliwych wychowawców bileterzy dawali cynk i można było w ciemności jednym wyjściem opuścić salę, a potem bezpiecznie powrócić drugim* ⁴³.

Zauważalną grupę widzów stanowili też żołnierze Wojska Polskiego. W okresie kształtowania się granic Drugiej Rzeczypospolitej kina licytowały się w ogłaszaniu

zniżek dla wojskowych, przy czym warunkiem uzyskania ulgi było przyjsięcie na seans w mundurze.

Szczególnie pokazałą częścią publiczności kinowej była warszawska inteligencja. W dynamicznie rozwijającej się stolicy liczba pracowników umysłowych rosła bardzo szybko: w 1921 r. było ich 68 000 (16,5 procent ogółu mieszkańców), a w 1931 r. już ponad 102 000 (18 procent)⁴⁴. W latach 20. inteligencja stała się systematycznym obserwatorem osiągnięć kinematografii. Świadczy o tym między innymi rozkwit ówczesnych czasopism filmowych, których redakcje zaczęły skupiać niemałą rzeszę ludzi pióra. W 1919 r. w całej Polsce ukazywało się 5 tytułów tego typu. W roku 1929 było ich już 27 – większość z siedzibą redakcji w Warszawie⁴⁵. Ponadto w latach 1922-1923 w dziennikach oraz prasie kulturalnej zaczęły powstawać profesjonalne rubryki recenzenckie. Oprócz grona autorów pisujących o filmie, takich jak Anatol Stern, Antoni Słonimski czy Karol Irzykowski, jego miłośnikami byli mieszkający przynajmniej przejściowo w stolicy Stanisław Ignacy Witkiewicz, Melchior Wańkowicz, Magdalena Samozwaniec, Julian Tuwim, Józef Wittlin i wielu innych. Młodopolski poeta i satyryk Jan Lemański swoją kinomanię rozwijał jako cenzor Centralnego Biura Filmowego w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych⁴⁶.

Elity finansowe i polityczne Drugiej Rzeczypospolitej również nie stroniły od kinematografu, choć pojawiały się najczęściej na uroczystych premierach, którym stołeczne zeroekrany nadawały coraz bardziej ekskluzywny charakter. Prawdopodobnie swobodniej z rozrywek filmowych korzystały żony i dzieci fabrykantów, posiadaczy ziemskich, wyższych urzędników i oficerów czy parlamentarzystów.

Materiałem na osobne studium jest z pewnością kwestia publiczności żydowskiej w kinach Warszawy. W 1918 r. odsetek ludności wyznania mojżeszowego wynosił w stolicy 42,2 procent. Na początku lat 30., w związku z ruchami migracyjnymi, spadł do 30 procent⁴⁷. Znaczna część warszawskich Żydów trudniła się handlem i rzemiosłem. Wielu znajdowało zatrudnienie w wolnych zawodach⁴⁸. Żydzi w dużym stopniu współtworzyli rodzimą branżę kinematograficzną. Udziałowcy warszawskiego Sfinksa – Aleksander Hertz i Henryk Finkelstein, prężni kinarze bracia Lejmanowie czy zdolni reżyserzy, tacy jak Józef Lejtes i Michał Waszyński, byli jednymi z najważniejszych osobistości nadwiślańskiego przemysłu filmowego. Bez wątpienia warszawscy Żydzi stanowili również ważną część publiczności kinowej. Zasymilowani i częściowo zasymilowani odwiedzali zeroekrany oraz pozostałe teatry świetlne prezentujące filmy z tablicami w języku polskim. Wyświetlany na przełomie 1920 i 1921 r. w kinie Olimpia obraz *Teodor Herzl* (*Theodor Herzl, der Bannerträger des jüdischen Volkes*, 1920, reż. Otto Kreisler) pozostawał w repertuarze ponad dwa tygodnie – dwa razy dłużej niż większość prezentowanych tam wówczas tytułów. Austriacki film o twórcy ruchu syjonistycznego utrzymał się na ekranie tak długo z pewnością dzięki zainteresowaniu publiczności żydowskiej. Część warszawiaków wyznania mojżeszowego nie potrafiła jednak czytać po polsku. Dlatego w typowo żydowskich okręgach miasta, takich jak Leszno, Muranów, Mirów czy Grzybów, działały kina wyświetlające filmy z napisami w języku jidysz. Pierwsze z takich kin powstało jeszcze przed Wielką Wojną przy ul. Dzikiej 12 i nosiło nazwę Kak w Paryżu, co następnie przemianowano na Arkadia⁴⁹. Na temat tego rodzaju kin nie odnalazłem bliższych informacji w polskojęzycznej prasie filmowej z lat 20. Nie wiadomo, czy repertuar zapewniały im wyspecjalizowane biura wy-

najmu oraz czy tablice w języku jidysz dorabiali kiniarze we własnym zakresie. Nie natrafiłem też na informację wskazującą na stosowanie dwujęzycznych napisów. Warto w tym miejscu dodać, że w drugiej połowie lat 20. w Warszawie ukazywały się co najmniej dwa czasopisma filmowe w języku żydowskim: „Kino-Teatr-Radio” (1926-1927) oraz „Film Welt” (1928-1929)⁵⁰.

* * *

Powyższe zestawienie uzmysławia, jak niejednorodną konstelację tworzyła stołeczna publiczność kinowa. Przybytki dziesiątej muzy dawały możliwość równego korzystania z kultury ludziom o bardzo zróżnicowanym statusie społecznym i majątkowym, mającym odmienne wykształcenie, wykonującym różne zawody i wyznającym odmienne religie. Około 60 sal projekcyjnych z 1929 r. nie mogło zaimponować Berlinowi czy Paryżowi, ale w warunkach polskich była to jednak liczba bardzo znacząca. Dominująca pozycja kin warszawskich sprawiała, że frekwencja stołecznych zeroekranów często decydowała o eksploatacji danego tytułu na terenie kraju⁵¹. Można przyjąć, że w Warszawie prezentowano swoiste maksimum repertuaru filmowego, wyświetlając najwięcej pozycji i to zazwyczaj wcześniej niż w pozostałych ośrodkach.

Premierą *Śpiewającego błazna* w stołecznym Splendidzie w 1929 r. rozpoczęła się w Polsce epoka kina dźwiękowego. Wiązało się to nieuchronnie z koniecznością wymiany aparatury projekcyjnej, zmianą zasad dystrybucji, a także utratą przez repertuar wielonarodowości i różnorodności stylistycznej charakterystycznej dla niemej kinematografii. Polska branża filmowa była już wówczas skonsolidowana i zdolna do podjęcia trudnych wyzwań. Stawiając czoło kryzysowi gospodarczemu, kontynuowała starania o widoczniejsze wsparcie państwa, dalszy rozwój sieci kin oraz podniesienie jakości rodzimej produkcji. W realizacji tych zamierzeń w latach 30. pozycja Warszawy pozostała wiodąca.

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

¹ Historię kina i filmu na ziemiach polskich przed 1914 r. szczegółowo przeanalizowała Małgorzata Hendrykowska w książce *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Book Service, Poznań 1993.

² Por. E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*, t. 1, *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896-1939*, PWSFTviT, Łódź 2008, s. 98.

³ Por. dekret Naczelnika Państwa z dnia 7 lutego 1919 r. w przedmiocie przepisów tymczasowych o widowiskach, *Dziennik Praw Królestwa Polskiego* 1919, nr 14, poz. 177.

⁴ Por. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 113.

⁵ W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemeo 1895-1929/1930*, Ossolineum, Wrocław 1966, s. 38.

⁶ Por. E. Zajiček, dz. cyt., s. 107-108.

⁷ Na podst. „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 47-48, s. 17.

⁸ Por. T. Pacewicz, *Zeroekrany przedwojennej Warszawy*, „Iluzjon” 1989, nr 1, s. 41.

⁹ Por. W. Jewsiewicki, dz. cyt., s. 36-37.

¹⁰ W artykule przytaczam polskie tytuły filmów zagranicznych w wersjach ekranowych, które w niektórych przypadkach mogą znacząco się różnić od stosowanych obecnie.

¹¹ Por. E. Zajiček, dz. cyt., s. 54-55.

¹² Por. W. Jewsiewicki, dz. cyt., s. 37.

¹³ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, 1895-1929, WAiF, Warszawa 1966, s. 193.

¹⁴ Por. W. Jewsiewicki, *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym*, „Przegląd Zachodni” 1967, nr 5, s. 22-23.

- ¹⁵ Por. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu 1896-1945*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 68.
- ¹⁶ Por. S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Sopot 2010, s. 109-110.
- ¹⁷ Por. W. Jewsiewicki, dz. cyt., s. 37.
- ¹⁸ Por. T. Pacewicz, dz. cyt., s. 42.
- ¹⁹ Por. *Budowa hali ślizgawkowej w Warszawie (Palais de glace)*, „Przegląd Techniczny” 1912, nr 29, s. 387-390.
- ²⁰ Por. T. Pacewicz, dz. cyt., s. 42.
- ²¹ „Gazeta Handlowa” 1928, nr 266, s. 2.
- ²² Film *J'accuse* Gance’a wyświetlano w Polsce pod oryginalnym tytułem. Być może wynikało to z pierwszej sceny filmu: oddział wojska grupuje się w olbrzymi, widoczny z lotu ptaka napis *J'ACCUSE* – „oskarżam”.
- ²³ *Kronika*, „Ekran” 1920, nr 1, s. 11.
- ²⁴ Por. M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, IS PAN, Warszawa 1990, s. 43.
- ²⁵ Por. *Rocznik informacyjny o spółkach akcyjnych w Polsce 1930*, opr. T. Szober, Polska Spółka Wydawnictw Informacyjnych, Warszawa 1930.
- ²⁶ Por. E. Zajiček, dz. cyt., s. 118-119.
- ²⁷ Por. *Nowy kino-teatr na 1 900 osób*, w: S. Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, WAI, Warszawa 1973, s. 129.
- ²⁸ Por. E. Zajiček, dz. cyt., s. 113.
- ²⁹ K. Irzykowski, *Mój sąsiad p. Snobkowski*, w: tegoż, *Pisma*, red. A. Lam, t. 6, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- ³⁰ A. Słonimski, *Publiczność w kinie*, w: tegoż, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007.
- ³¹ J. Tuwim, *Kinochamy*, w: tegoż, *Jarmark rymów. Tylko dla dorosłych*, wyb. i opr. A. Żmuda, Ad Oculos, Warszawa – Rzeszów 2008.
- ³² M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...* dz. cyt., s. 119-120.
- ³³ M. M. Drozdowski, *Warszawiacy i ich miasto w latach Drugiej Rzeczypospolitej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 71.
- ³⁴ Por. tamże, s. 98.
- ³⁵ Por. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...* dz. cyt., s. 120.
- ³⁶ Por. H. Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, PWN, Warszawa – Łódź 1992, s. 90.
- ³⁷ Por. R. Cedro, *Kino a Teatr*, „Kurier Teatralny” 1924, nr 8-10, s. 3.
- ³⁸ L. Brun, *Kino to nie luksus*, „Filmia” 1925, nr 4, s. 1.
- ³⁹ Por. M. M. Drozdowski, dz. cyt., s. 70-72.
- ⁴⁰ Por. A. Słonimski, *Publiczność w kinie*, dz. cyt., s. 243.
- ⁴¹ J. Ostoja-Stacherski, *Szkoła wdzięku*, „Ekran” 1920, nr 2, s. 5.
- ⁴² Por. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...* dz. cyt., s. 120.
- ⁴³ Z. Pitera, *Przemięło z filmem*, WAI, Warszawa 1987, s. 10.
- ⁴⁴ Por. M. M. Drozdowski, dz. cyt., s. 89.
- ⁴⁵ Por. B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995, s. 54.
- ⁴⁶ Por. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...* dz. cyt., s. 219.
- ⁴⁷ Por. M. M. Drozdowski, dz. cyt., s. 78.
- ⁴⁸ Por. tamże, s. 81.
- ⁴⁹ Por. W. Jewsiewicki, dz. cyt., s. 23.
- ⁵⁰ Por. B. Gierszewska, dz. cyt., s. 139.
- ⁵¹ M. M. Drozdowski, dz. cyt., s. 218.