

Urszula Biel

Na film czy do kina? : o sposobach redagowania pokazów kinowych okresu niemego

Kultura Popularna nr 4 (50), 102-119

2016

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Pop-PL Historia kultury popularnej w Polsce do 1939 roku

Urszula Biel

Na film czy do kina? *O sposobach redagowania po- kazów kinowych okresu niemego*

Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas sympozjum „POP-PL Kultura popularna w Polsce do 1939 roku”, zorganizowanego w ramach projektu badawczego „Historia kultury popularnej w Polsce w I poł. XX wieku z perspektywy transmedialnej”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/E/HS2/03878”.

Pytanie zawarte w tytule, zadawane czasem żartobliwie parom udającym się do kina, przybiera jak najbardziej poważny ton, gdy odniesiemy je do widzów filmowych w okresie kina niemeego. Miejscami, w których przede wszystkim wyświetlano ruchome obrazy, stały się po pierwszej dekadzie rozwoju kinematografii specjalnie do tego celu przeznaczone budynki lub sale. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej temu, jak takie pokazy wówczas wyglądały, okazuje się, że można w nich było doświadczyć znacznie więcej niż tylko obejrzeć film. Skłania to do zastanowienia, czy widzowie w latach 20. chodzili do kin wyłącznie po to, by oglądać najnowsze produkcje.

Jako przykład posłuży nam Górny Śląsk okresu międzywojennego. W latach 1922–1939 jednolity wcześniej region był podzielony pomiędzy Niemcy i Polskę. W ramach tego pierwszego państwa administracyjnie funkcjonowała Provinz Oberschlesien, w strukturze drugiego – województwo śląskie. Region jest ciekawym obszarem badawczym, dlatego że tutejsza kinematografia niewątpliwie rozwinęła się w ramach niemieckojęzycznego obszaru kulturowego, ale dzięki sporemu oddaleniu od stołecznego Berlina (ok. czterysta pięćdziesiąt kilometrów) i brakowi dużego miasta pełniącego rolę silnego ośrodka kulturowego możemy przyrzeć się, jak kształtowały się wzorce oglądania

Urszula Biel – absolwentka kulturoznawstwa (specjalność filmoznawcza) na Uniwersytecie Śląskim, doktor nauk humanistycznych. Autorka pierwszej monografii poświęconej dziejom kina w polskiej części Górnego Śląska (*Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*, Katowice 2002), a także serii tekstów poświęconych tej tematyce, publikowanych w pracach zbiorowych w kraju i zagranicą. Obecnie pracuje nad projektem, dotyczącym kinematografii niemieckiej części Górnego Śląska w okresie międzywojennym. Animatorka kultury filmowej, prowadzi kino studyjne AMOK w Gliwicach, uhonorowane w 2013 roku nagrodą PISF w kategorii KINO.



Ilustracja 1.

filmów na prowincji¹. Górny Śląsk daje nam też obraz tego, jak formowała się kinematografia zachodnich obszarów Polski przejętych po I wojnie światowej. One również znajdowały się na niemieckim terenie kulturowym. Z danych statystycznych wynika, że w 1923 roku na czterysta dwadzieścia osiem kin, jakie Rzeczpospolita wtedy posiadała, sto dwadzieścia sześć znajdowało się w województwach pomorskim (trzydzieści cztery), poznańskim (czterdzieści trzy) i śląskim (czterdzieści dziewięć) („Statystyka Polski”, 1934: 1–18). Zatem ¼ ówczesnej polskiej sieci kinowej ukształtowała się według wspomnianych wzorów i – choć należy mieć świadomość specyfiki poszczególnych lokalizacji – zapewne czerpała z nich przez kolejne lata. [ilustr. 1]

Przystępując do historycznej analizy sposobu oglądania filmów, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. Wielu badaczy kina niemego i wczesnego dźwiękowego skłania się ku hipotezie, że nadejście tego drugiego w istocie oznaczało narodziny nowego medium. Mieli oni przede wszystkim na uwadze środki wyrazu używane przez twórców. Kino nieme zdołało ukształtować swą stylistykę na tyle, że potrafiła ona w pełni wyrazić założenia reżyserów. Z kolei techniczne odtwarzanie dźwięku, szczególnie obranie słowa mówionego przez aktorów za nowy środek wyrazu, zasadniczo zmieniło mechanizm narracji filmowej, a tym samym psychologię jej odbioru. W niniejszym tekście chcę pokazać dodatkowe aspekty mogące – z punktu widzenia publiczności – potwierdzić hipotezę o kinie niemy jako medium innym od kina dźwiękowego. Wynikają one z charakteru uczestnictwa nie tyle w seansie, ile w spektaklu kinowym i również dowodzą, że wraz z wejściem mechanicznego odtwarzania dźwięku zasadniczo zmienił się odbiór filmów.

Oprawa muzyczna projekcji filmowych

Jednym z silnie zakorzenionych w historii kina niemego mitów jest akompaniujący na rozstrojonym pianinie taper. Tymczasem już pierwszym pokazom kinematograficznym towarzyszyła rozbudowana, dobrana do pokazu muzyka. W grudniu 1896 roku na Górny Śląsk przybył M.B.Wilson, który w kilku największych miastach regionu zaprezentował żywe fotografie. Jeden z takich pokazów odbył się w gliwickim Theater und Konzerthaus. Same taśmy oraz aparat przywiózł organizator, ale akompaniatorów poszukał na miejscu. Żywym fotografiom, przedstawiającym między innymi wizytę cara w Paryżu, ruch uliczny w wielkim mieście, sceny z dworców kolejowych w Paryżu i Berlinie oraz ćwiczenia kawalerii, towarzyszyła *Infanterie-Kapelle*, czyli gliwicka orkiestra wojskowa („Oberschlesischer Wanderer” 1896 nr 288). Wskazuje to, że nie chodziło o dowolną melodię, ale o odpowiednio dobrany do obrazów podkład i wykonanie.

W pierwszych latach pokazy filmów wzbogacali objaśniacze czy też deklamatorzy. Zyskali wysoki status w hierarchii osób obsługujących pokaz, o czym świadczą płacone im gaże. Ogłoszenia prasowe wymieniają ich nazwiska równie często jak osób odpowiedzialnych za oprawę muzyczną. Do najbardziej znanych mistrzów recytacji w przemysłowej części Górnego Śląska należał

¹ Historyczną stolicą Górnego Śląska było Opole, liczące w połowie lat 20. pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców. Znacznie większe Bytom, Gliwice i Zabrze osiągnęły wtedy po około sto tysięcy mieszkańców. W stolicy województwa śląskiego, Katowicach, w 1924 mieszkało sto czterdzieści tysięcy osób.

Fred Berger, który w 1910 roku obchodził dziesięciolecie pracy artystycznej. Często występował w kinie Welt w Gliwicach oraz w sieci Grand Kinematograph, mającej swe ekrany w największych miastach regionu. Szczególnie udany duet stworzył z Viktorem Lomnitzerem odpowiedzialnym za oprawę muzyczną (Jaglarz, 2008: 34). Wprowadzenie tablic umieszczanych pomiędzy scenami czy też sekwencjami położyło kres pracy recytatorów, natomiast muzyka rozwijała się coraz prężniej, co prześledzimy na wybranych przykładach.

Linie frontów I wojny światowej ominęły Górny Śląsk. Być może dlatego władze Gliwic, nie bacząc na niestabilną sytuację społeczno-polityczną (kończąca się wojna, rewolucja, niepewna przyszłość państwowa regionu), podjęły w styczniu 1918 roku decyzję o otwarciu i poprowadzeniu własnego kina. Większość ekranów należała wówczas do prywatnych właścicieli, posunięcie władz było więc precedensem. Dzięki temu z zachowanej urzędowej korespondencji możemy się sporo dowiedzieć o kulisach funkcjonowania kin. Miastu zależało na tym, by obiekt miał dobrą markę, cieszył się prestiżem, a przede wszystkim stanowił konkurencję dla działających już w mieście trzech kin. Istotna dla osiągnięcia tego celu miała być między innymi muzyka. Dlatego zabrano nie tylko o wystrój wnętrza, ale także o specjalne miejsce dla kilkusobowej orkiestry, którą miał prowadzić Viktor Lomnitzer.

W trakcie przygotowań do uruchomienia kina Lomnitzer czuwał nad zakupem właściwych instrumentów i szukał najlepszych muzyków, co nie było wcale proste, z uwagi na duże powojenne migracje ludności. Czteruosobowe składy funkcjonowały w innych kinach, dlatego w Städtische Lichtspiele od razu postawiono na stały, co najmniej sześciuosobowy zespół, prowadzony przez dyrygenta, który dobierał muzyków. W skład zespołu wchodziły: pianino, pierwsze i drugie skrzypce, kontrabas, wiolonczela, perkusja, harmonia oraz flet, a w razie potrzeby trąbka. Później doszły jeszcze obój, puzon i klarnet (APKOG, MGL, 5697: 317).

Większość kin współpracowała na stałe z jednym kapelmistrzem. Jego nazwisko często trafiało na afisz i było, obok nazwy i logo, swego rodzaju znakiem firmowym danego miejsca. W Gliwicach do kapelmistrzowskich osobowości z pewnością należał wspomniany Viktor Lomnitzer, po jego śmierci zastąpił go Arthur Wiedermann. Po otwarciu kina Ufy Schauburg sławę dzięki skrzypcowym partiom solowym, które uświetniły wiele pokazów, zyskał Willi Wunderlich. S. Spielmann z własnym kwartetem występował w kinie Casino w Katowicach („Goniec Śląski” 1924 nr 60). Niektórzy udzielali się po obu stronach granicy, na przykład A. Ziehr figurował w anonsach Städtische Lichtspiele w Gliwicach (Niemcy) („Der Oberschlesische Wanderer” 1925 nr 179) oraz Apollo w Katowicach (Polska) („Polonia” 1924 nr 22). Gościnnie zapraszano dyrygentów z Berlina czy Wiednia.

Pod względem zarobków muzycy stali wysoko w hierarchii kina, mniej więcej na równi z operatorami. Według taryfy z roku 1920 pianista lub pianistka mogli otrzymać sto pięćdziesiąt pięć marek tygodniowo, podczas gdy zatrudnieni w kabinie, w zależności od stażu pracy, od stu dziesięciu



„Głos Śląski” 1909, nr 185

Ilustracja 2.

do stu sześćdziesięciu pięciu marek. Ujęty także w tej taryfie objaśniacz zarabiał tyle samo co doświadczony operator, czyli sto sześćdziesiąt pięć marek. Najlepiej opłacana z pozostałych pracowników kasjerka otrzymywała jedynie dwieście dwadzieścia pięć marek na miesiąc (APKOG, MGL, 5697: 62). W tabeli nie ma kapelmistrza, ale można się domyślać, że zarabiał najwięcej. W Kinie Miejskim w Cieszynie otrzymywał wyższą pensję niż jego kierownik².

Niewiele wiemy na temat trybu przygotowywania podkładu muzycznego do bieżącego repertuaru, a musiała to być absorbująca część pracy kina. Skoro repertuar zmieniano dwa razy w tygodniu, zwykle w piątki i we wtorki, z równą częstotliwością należało przygotować odpowiednią ilustrację muzyczną. Do połowy lat 20. tylko niewielka część filmów miała specjalnie skomponowany podkład, sygnowany nazwiskiem autora. Tło muzyczne pozostałych tytułów zależało w dużej mierze od inwencji i zaangażowania odpowiedzialnych za ten segment funkcjonowania kin kapelmistrzów. Nie komponowali oni sami muzyki do filmów, nie zamawiali jej też u lokalnych twórców, ale w różny sposób korzystali z gotowych utworów muzyki klasycznej. W przypadku części filmów sami dystrybutorzy podpowiadali, jaki rodzaj oprawy należy zastosować w zależności od nastroju i klimatu poszczególnych scen, zdarzało się, że wskazywali nawet konkretnych kompozytorów.

Filmowi *Das alte Lied* (reż. Karl Otto Krause, Niemcy 1919) towarzyszyły zarówno utwory wielkich – takich jak Richard Wagner, Giuseppe Verdi – jak i popularnych artystów – jak Bela Laszky, Luigi Arditi, Stanislawo Gastaldon, Franz Abt. Tych samych kompozytorów wymieniał w ogłoszeniu najpierw Lichtspielhaus w Zabrze, a po dziesięciu miesiącach Städtische Lichtspiele w Gliwicach, co wskazuje, że kapelmistrzowie realizowali wskazówki dotyczącego tego, czyich partytur użyć, by muzyka najlepiej oddała klimat filmu („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 102; 1921 nr 36). By jednak móc do tych sugestii się dostosować, należało dysponować szerokim zestawem partytur. Zaangażowany w 1924 roku przez miasto Gliwice kapelmistrz Arthur Wiedermann zaferował nie tylko swe kompetencje muzyczne, ale także własny zbiór nut składający się z tysiąca utworów, z których zadeklarował się korzystać przy doborze podkładu (APKOG, MGL, 5697: 14, 230).

Lektura ogłoszeń prasowych dowodzi, że obok aktorów, będących wtedy coraz bardziej rozpoznawalnymi ikonami kina, to właśnie muzycy byli w nich również często wymieniani. Oprócz kapelmistrzów podawano nazwiska kompozytorów, a niekiedy tytuły wykonywanych utworów. Przy *Figaros Hochzeit* (Wesele Figara, reż. Max Mack, Niemcy 1919/1920) wspomniano oczywiście Wolfganga Amadeusza Mozarta („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 212). W zapowiedzi filmu *Beethoven* (reż. Emil Justiz, Niemcy 1918), Städtische Lichtspiele zasygnalizowało, że pokazowi będzie towarzyszył wielki koncert symfoniczny zawierający *V symfonię*, uprzedzono też widzów, że miejsca tym razem będą numerowane („Oberschlesischer Wanderer” 1921 nr 19).

W przypadku *Die Fledermaus* (*Zemsta nietoperza*, reż. Max Mack, Niemcy 1922/1923), której scenariusz powstał na motywach operetki Johanna Straussa, mimo że film miał swojego kompozytora Alexandra Schirmanna, w ogłoszeniu podano tylko nazwisko klasyka („Oberschlesischer Wanderer” 1923 nr 68). Z kolei w anonsie filmu *Lumpen und Seide* (reż. Richard Oswald, Niemcy 1924) pada nazwisko Hugona Hirscha, kompozytora operetkowego, który

² Pensje w Kinie Miejskim w Cieszynie za rok 1925: kierownik 3637 zł, kasjerka 2272 zł, operator 1929 zł, kapelmistrz 3684 zł, muzycy 3302 zł, muzycy pomocniczy 6050 zł, śpiewacy 1440 zł, bileterka 1192 zł (APKOC, MCI, 615).

opracował muzykę do tego tytułu, a przede wszystkim wpadający w ucho przebrój *Shimmy* („Oberschlesischer Wanderer” 1925 nr 107).

Reklamy superprodukcji *Metropolis* (reż. Fritz Lang, Niemcy 1925/1926), wyświetlanej w kinie Ufy Schauburg, wymieniały wszystkich odpowiedzialnych za stronę muzyczną, zarówno od strony filmowej, czyli autora muzyki Gottfrieda Huppertza, jak i wykonawczej: kapelmistrza Wentego oraz koncertmistrza Williego Wunderlicha, który miał wprowadzić widzów w odpowiedni klimat, wykonując w solowych partiach skrzypcowych utwory Jana Sebastiana Bacha („Oberschlesischer Wanderer” 1927 nr 196). Wunderlich uświetnił także włoską superprodukcję *Gli ultimi giorni di Pompeii* (*Ostatnie dni Pompei*, reż. Carmine Gallone, Amleto Palermi, Włochy 1926), z udziałem niemieckiego aktora Bernharda Goetzkego. W anonsie prasowym podano, że w ósmym akcie koncertmistrz wykona pieśń *Ave Maria* Franza Schuberta w opracowaniu Augusta Wilhelmiego („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 81).

Na miejsce na afiszu zawsze mogli liczyć twórcy operetek, niezwykle w tym regionie popularnej formy muzycznej, która wygenerowała osobny gatunek, czyli film operetkowy. Na ogół kojarzy się go z kinem dźwiękowym lat 30., Janem Kiepurą czy Marthą Eggerth. Tymczasem w reklamach górnośląskich kin określenie to spotykamy już w 1920 roku przy okazji filmu *Das Kußverbot* (reż. Ludwig Czerny, Niemcy 1920) („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 239).

Anonse niemal zawsze wymieniały kompozytorów operetek, na przykład Leo Aschera (*Der Soldat der Marie*, reż. Erich Schönfelder, Niemcy 1926, także autor muzyki do tego filmu) („Oberschlesischer Wanderer” 1927 nr 89) czy Oscara Strausa (*Ein Walzertraum*, reż. Ludwig Berger, Niemcy 1925, przy tym filmie podano również nazwisko odpowiedzialnego za cały podkład Ernő Rapego) („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 27). W ogłoszeniach pojawiali się też libreciści, na przykład Victor Léon (*Die geschiedene Frau*, reż. Victor Janson, Niemcy 1926) czy Alexander Landesberg i Leo Stein (*Das süße Mädel*, reż. Manfred Noa, Niemcy 1926) („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 263).

Drugą zauważalną w kinach formą muzyczną była muzyka marszowa czy też wojskowa. Szczegółne pole do popisu jeśli o nią chodzi, dawały

Kino Śląskie
Król. Huta — dawniej Park-Hotel

Od czwartku 22 marca 1928 r.

Mata Hari
Czerwona łancerka i szpieg.

Dramat miłości i zdrady w 10 aktach. W rolach księżąt i generałów rosyjskich autentyczni Wielcy Książęta z domu Romanowych.
 Niezrównane kreacje żywiołowej
Magda Soni i znakomitego **F. Koertnera**.

Oprócz tego po raz drugi w Król. Hucie osobisty występ rosyjsk. chóru p. t.

Wolga Chór

Ilustracja 3.

tytuły narodowe. Premierze *Fridericus Rex* (reż. Arsen von Cserépy, Niemcy 1925) towarzyszyła specjalnie opracowana („*besonders einstudierte*”) muzyka militarna, wykonana przez dwudziestopięciuosobową orkiestrę gliwickiego kina Ufy Schauburg („*Oberschlesischer Wanderer*” 1925 nr 88). Podobnie potraktowano wielki ojczyźniany film *Deutsche Helden in schwerer Zeit* (reż. Curt Blaschnitzky, Franz Porten, Niemcy 1924), do którego przygotowano nie tylko stare marsze wojskowe, ale i pieśni ludowe („*Oberschlesischer Wanderer*” 1925 nr 176, 265). Ten sam zespół wykonał podkład do wielkiego przeboju *Aschermittwoch* (reż. Wolfgang Neff, Niemcy 1924/1925), oficerskiej tragedii z czasów przedwojennych. Gdy film trafił do innego kina Ufy, Heliosa w sąsiednim Zabrze, orkiestra z Schauburga pojechała tam wykonać przygotowane marsze wojskowe („*Oberschlesischer Wanderer*” 1925 nr 66).

Tego rodzaju kompozycje towarzyszyły także prapremierze zdjęć nakręconych z okazji obchodów dnia świętego Floriana, patrona strażaków. Do wykonania podkładu krótkometrażowego filmu, będącego częścią wielkiego zielonoświątkowego programu, *Städtische Lichtspiele* zaprosiło dwudziestopięciuosobową orkiestrę dętą złożoną z członków kapel straży pożarnej pod osobistym kierownictwem ich kapelmistrza Peckmanna („*Oberschlesischer Wanderer*” 1927 nr 127).

Nie tylko muzyka, lecz także śpiew

W kinach Górnego Śląska popularna była nie tylko muzyka instrumentalna, ale i śpiew. Niewykluczone, że ta tradycja ukształtowała się pod wpływem praktyk stosowanych już pod koniec XIX wieku podczas pokazów *Nebelbildern*, czyli uruchamianych latarnią magiczną szklanych slajdów. Kontynuował je w następnych dekadach silny ruch tak zwanej reformy kinowej, który zalecał szkołom wzbogacanie lekcji nie tylko poprzez pokazywanie filmów edukacyjnych, lecz również przeźroczy³. Jeden z późniejszych aktywistów ruchu, nauczyciel Scholz, wydał w 1912 roku broszurę *Programme, Lichtbildvorträge, Theaterstücke für die Volks- und Elternabende in Oberschlesien* [*Programy, wykłady obrazowe, sztuki teatralne przeznaczone na wieczory ludowe i dla rodziców na Górnym Śląsku*] (Scholz, 1912: 30–31, 56–57). Druga część wymieniała zestawy dostępnych slajdów dotyczących najróżniejszych tematów. Do większości z nich opracowano wykłady, ale autor broszury gorąco zalecał też śpiewy i deklamacje i podawał konkretne utwory i wydawnictwa z adekwatnymi pozycjami. Dlatego górnośląska publiczność była oswojona ze śpiewem towarzyszącym pokazywanym obrazom. W wykonanie odpowiedniej oprawy muzycznej często angażowali się sami nauczyciele. Do szczególnie lubianych przez górnośląskich reformatorów filmów należał *Rübezahls Hochzeit* (reż. Paul Wegener, Niemcy 1916). Organizowanym w 1922 roku pokazom towarzyszył śpiew podwójnego szkolnego kwartetu kierowanego przez rektora Gebauera („*Oberschlesischer Wanderer*” 1922 nr 114).

W 1926 roku reformatorzy zrzeszeni w *Oberschlesischer Bilderbühnenbund* przygotowywali się do niezwykle prestiżowej imprezy – Siódmego Niemieckiego

³ Ruch reformy kinowej narodził się w Niemczech w 1907, na Górnym Śląsku szczególnie aktywny stał się po 1918. Jego zwolennicy byli przeciwnikami tandetnego filmu fabularnego, opowiadali się za kinem naukowym i oświatowym, pomocnym w edukacji. Więcej na ten temat: Biel, 2005: 73–95.

Tygodnia Filmowego, który po raz pierwszy miał się odbyć we wschodnich Niemczech, we Wrocławiu. Przygotowano premiery dwóch śląskich filmów (tytuły nieznanne), a projekcji jednego z nich towarzyszyła śpiewna prezentacja nauczycielstwa śląskiego (Biel, 2008: 109–126). Pokazy krótkiego filmu wędrownego *Ich faber in die Welt* (Niemcy 1924) odbywające się w jednej ze szkół wzbogacił śpiew koła młodzieżowego lokalnego związku zawodowego („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 262). Również inne stowarzyszenia organizujące pokazy filmów poza obiegiem komercyjnym podkreślały wyjątkowość takich przedsięwzięć śpiewem. Kongregacja młodych niemieckich kobiet mariańskich św. Andrzeja uświetniła trwające tydzień projekcje filmu *I.N.R.I.* (reż. Robert Wiene, Niemcy 1923) w sali Casino, należącej do huty Donnersmarcka w Zabrze, udziałem swojego chóru („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 186).

Te tradycje podchwyciły także kina komercyjne. Do największych przebojów filmowych, zwłaszcza operetkowych, aby nadać im odpowiednią rangę i oprawę, zapraszano specjalnych gości. W reklamach szczególnie dobrze brzmiało, gdy mieli oni przyjechać z Berlina lub Wiednia. Anons wspomnianego wyżej filmu *Das alte Lied* zapowiadał osobisty występ berlińskiego zespołu operowego, choć skończyło się prawdopodobnie na pięciu wiedeńczykach z Kabarett-Lieder z Burgtheater („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 102). Lichtspielhaus w Zabrze, anonsując operetkowy *Das Kußverbot*, pochwalił się zaproszeniem śpiewaczek i śpiewaków z Berlina i Wiednia („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 263). Pierwszorzędny berliński kwartet śpiewaczy uświetnił projekcje filmów granych w kinach Ufy: *Die Brigantin von New York* (reż. Hans Werckmeister, Niemcy 1924) („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 260) oraz *Gretchen Schubert* (reż. Carl Moos, Niemcy 1925) („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 53). Ten drugi dawał pole do popisu, gdyż wykorzystywał motywy muzyczne z kompozycji Franza Schuberta, Roberta Schumanna oraz Johanna Straussa syna.

Od piątku, 2 października 1925 r.

KINO APOLLO

ul. Poprzeczna 12. ☎ Telefon nr. 21-68.

Dzisiaj! **!Wielka Premjera!** **Dzisiaj!**

NIBELUNGI

 **1-szy film ZYGFRYD** 

Najmonumentalniejszy film świata, w 10-ciu olbrzymich aktach.

Film ten przewyższa wszystko co dotychczas w Polsce widziano! Film ten to niedościgniony rekord kinematografii! Film ten był w stolicy Polski jak również w Paryżu i Londynie w ciągu trzech miesięcy **BEZ PRZERWY** wyświetlony w największych kino-teatrach przy codziennie wysprzedanych salach do ostatniego miejsca. Film ten każdy musi zobaczyć, inaczej nie wytworzy sobie najmniejszego wyobrażenia o tem, czem są **NIBELUNGI.**

Początek przedstawień w dniu powszednie punktualnie o godz. 3³⁰, 6⁰⁰, 8³⁰, w niedzielę o godz. 1⁰⁰, 3³⁰, 6⁰⁰, 8³⁰, 3370

Aby uniknąć natłoku, Dyrekcja uprzejmie uprasza Szan. Publiczność o przycyście na wcześniejsze seanse.

Bilety ulgowe i pasze-partout są ważne tylko w piątek dnia 9-tego i sobotę 10 lutego b. r.

Orkiestra zwiędzona składająca się z 15 osób. Pomimo olbrzymich kosztów ceny minimalnie podwyższone.

Ilustracja 4.



Ilustracja 5.

Straussa melodie wykonała znana w Gliwicach i Bytomiu śpiewaczka koncertowa Rose Pahlen („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 113). Tak zwane wkładki śpiewne (*Liedeinlagen*) do *Das süße Mädel* zainotonowała śpiewaczka koncertowa Hartha Cassirer z Bytomia („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 263).

Kina nie były się też oper. Słynne arie wykorzystywały w przypadku szczególnie prestiżowych tytułów. Na otwarcie często wspomnianego Städtische Lichtspiele jego zarządzający Carl Hirschecker pozyskał największą ówczesną superprodukcję *Das Himmelsschiff* (*Misja na Marsa*, reż. Holger Madsen, Dania 1918). Anons informował, jakie głosy mieli usłyszeć widzowie w trakcie projekcji: partie sopranowe wykonywała panna Margarete Ulle, altowe I. Passia, tenorowe Viktor Lomnitzer, który prowadził także wzmocnioną na potrzeby tego filmu orkiestrę. Prasa zachwycała się ich wykonaniami, przyznawano, że dzięki nim obrazy nabrały nowego znaczenia („Neues Gleiwitzer Intelligenz-Blatt” 1918 nr 254).

Premiera *Nibelungów* (reż. Fritz Lang, Niemcy 1922–1924) w gliwickim kinie Ufy Schauburg stała się wydarzeniem nie tylko filmowym, ale i muzycznym. Kurtynę podniesiono przy uwerturze z *Wesela Figara*, następnie Bernhard Goetzke z Deutsche Theater zadeklamował ballady *Der Zauberlehrling* Johanna Wolfganga Goethego oraz *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* Theodora Fontane’a. Po nim śpiewak operowy z Berlina o nazwisku Gordon, by przekonać zebranych do świetnej akustyki sali, zainotonował arię z *Afrykanki*. Po wykładzie wrocławskiego profesora na temat sagi o Nibelungach wyświetlono sam film, do którego grała dwudziestoduosobowa orkiestra („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 205).

Lichtspielhaus w Hindenburgu w anonsie filmu *Nanook of the North* (*Nanuk z Północy*, reż. Robert J. Flaherty, USA 1922) zapowiedziało gościnny występ śpiewaka operowego Victora Lenzettiego, który w trakcie seansu miał wykonać prolog z opery *Bajazzo*, pieśń *Matinata* Ruggera Leoncavalla oraz arię *La donna è mobile* (*O, wie so trügerisch*) z *Rigoletta* Giuseppego Verdiego („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 205).

Dbałość o jakość podkładu muzycznego sprawiała, że prowadzący kina sami musieli wykazywać się wysokimi kompetencjami w tej dziedzinie. Dlatego były wśród nich osoby artystycznie uzdolnione, które same publicznie podejmowały się określonych zadań. Jednym z popularniejszych wykonawców był wspomniany Viktor Lomnitzer. Zanim powołano go do zarządzania Städtische Lichtspiele przez lata śpiewał i grał w tym i innych

Dzisiaj w sobotę
18. października
po południ. o godzinie
5-tej
Wielki

KINO - VARIÉTÉ
APOLLO
KATOWICE
ULICA POPRZECZNA

program otwarcia
z widowiskiem scenicznem

Najlepszy film z zapasu firmy „Petef” (naj-
większej w Polsce wypożyczalni filmów);

OKRĘT ZADŻUMIONYCH

Wytworny dramat w skutkach nadzwyczajny!
Pierwszorzędna obsada! Mistrzowska reżyserja!

Przedtem

występy wszystkich znakomitych artystów!

1) Komik i humorysta Zł. Kocchański, 3) ??? MESSALINO ???
2) Januszek i Erweret muzyczny kwartet 4) Trupa VALERY (8 osób), między-
taneczny (akt śmiechu), narodowy zespół taneczny.

Orkiestra 10 chłopów
pod kierownictwem kapelmistrza Ziehra.

W niedzielę 3 przedstawienia, od godziny 2-giej po południu.

Bliższe szczegóły na afiszach!

Ilustracja 6.

górnosląskich kinach oraz gliwickiej synagodze (APKOG, MGL, 5697: 91). Oprócz wspomnianej *Misji na Marsa*, publiczność mogła usłyszeć jego intonacje do filmów *Der Trompeter von Säckingen* (reż. Franz Porten, Niemcy 1918, z muzyką oryginalną Ferdinanda Hummela) („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 72) oraz operetkowego *Ein Walzertraum* („Oberschlesischer Wanderer” 1920 nr 164). Kiedy Städtische Lichtspiele zostało przejęte przez koncert Deulig, powołany na stanowisko dyrektor Ferdinand Schwartz bardzo często śpiewał dla swojej publiczności. Można go było usłyszeć na uroczystości otwarcia w interpretacji *Bajazza*, ale wykonywał również partie śpiewane do kolejnych filmów z repertuaru, na przykład *Klovnena* (reż. A.W. Sandberg, Dania 1917) („Oberschlesischer Wanderer” 1927 nr 4). Jego głos zabrzmiał także w trakcie ogólnoniemieckiej prapremiery filmu *Land unterm Kreuz* (*Kraj pod krzyżem*, reż. Ulrich Kayser, Niemcy 1926/1927), która odbyła się w Deulig-Palast 20 marca 1927 roku. W regionie uznano ją za filmowo-polityczne wydarzenie dekady, przy okazji stała się też swego rodzaju summą muzycznego potencjału lokalnej branży kinowej. Ten ultrapropagandowy *Kulturfilm* zrealizowano

w Gliwicach oraz kilku innych miastach niemieckiej części Górnego Śląska z okazji piątej rocznicy plebiscytu. *Kraj pod krzyżem* miał być manifestem niemieckości. Gliwicką premierę, na którą zaproszono kilkuset prominentnych gości, przygotowywano ze szczególnym pietyzmem. Specjalne na tę okazję pieśni skomponował gliwiczanie Leo Kluge, słowa napisał dr O. Vogt, także z Gliwic, a do ich wykonania zaproszono trzysuosobowy chór chłopięcy. Jedną z nich, *Mein Oberschlesien*, intonował dyrektor Schwartz („Oberschlesischer Wanderer” 1927 nr 66, 70).

***Auf der Bühne*, czyli praktyki sceniczne**

Różnorodność muzyki w kinach Górnego Śląska dopełniały występy artystyczne na żywo przed filmami. Ich programy wyraźnie wskazują na to, że pochodziły od variétés (Garncarz, 2010). Lalkarze z elektrycznymi marionetkami, tancerze wykonujący tańce serpentynowy i hinduski, komicy występujący w skeczach operetkowych z muzyką na białajce, humorysta, *Typendarsteller*, gimnastycy, duety tańczące, balet Lotte Neumann, ekscentryczni akrobaci, ekwilibryści, jazzband (ten rodzaj muzyki był wtedy nowością), światowa tragiczka tańca, klauni Marx – to tylko część wykonawców którzy przewinęli się przez sceny śląskich kin, i to zarówno niemieckiej, jak i polskiej części Górnego Śląska. Ze względu na gęstość i bliskość kin – funkcjonowało ich tu ponad sto – region gwarantował pracę tego rodzaju artystom.

Jeżeli chodzi o dopasowanie numerów scenicznych do charakteru filmu, to w przeciwieństwie do muzyki, którą pieczołowicie dobierano do nastroju obrazu, nie obowiązywały żadne reguły, a raczej te z bardzo wczesnego okresu kina, kiedy stawiano przede wszystkim na różnorodność. Czasem starano się utrzymać jednolity klimat, ale częściej dochodziła do głosu pełna dowolność.

W 1922 roku Städtische Lichtspiele zapowiedziało film *Die Schrecken der weißen Hölle* (niezidentyfikowany) o przeżyciach emigrantki na mroźnej Alasce. Dołączono do niego pokaz sceniczny Fritza Schwiegerlinga *Marionetten Theater*, w trakcie którego elektryczne kukły miały wykonać wielce komiczne sceny oraz taniec serpentynowy wzbogacony efektami świetlnymi („Oberschlesischer Wanderer” 1922 nr 39). Film *I.N.R.I.* opowiadający o życiu Chrystusa, grany w tym samym kinie, poprzedził pokaz gimnastyczny w wykonaniu Liebich Theater z Wrocławia („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 26).

Jeszcze różnorodniej zapowiadało się otwarcie kina Deulig Palast, uruchomionego przez niemiecki koncert w budynku po Städtische Lichtspiele. Uroczystość odbyła się w ostatni dzień 1925 roku. Nowo mianowany dyrektor Schwartz zaśpiewał prolog z *Bajazza*, po nim wyświetlono szaloną komedię *Hilfe, ich bin Millionär* (prawdopodobnie chodzi o komedię francuską *600000 francs par mois*, reż. Nicolas Koline, Robert Peguy, Francja 1925), następnie zagrał wyśmienity jazzband The Figaro-Boys. Po pokazach zaproszono wszystkich na tańce do znajdującej się w podziemiach kina piwiarni. W kolejnych dniach program był podobny („Oberschlesischer Wanderer” 1926 nr 1, 3).

Na pewne trzymanie się w ryzach konwencji mogły liczyć filmy operetkowe. Pokazom *Die Brigantin von New York* nie tylko towarzyszył kwartet śpiewaczy, ale też pomiędzy aktami tej operetki na scenie wystąpił osobiście dziewięćoosobowy Lotte Neumann's Tanz-Ballet, co miało zapewne dać

widzom namiastkę tego gatunku scenicznego („Oberschlesischer Wanderer” 1924 nr 268).

Wymowny ślad tego, jak mocno osadzone w tradycji były wieloczęściowe spektakle filmowe, znajdujemy w umowach zawieranych przez Ufę. Wydawać by się mogło, że koncern skupiony przede wszystkim na wytwarzaniu filmów, w momencie wydzierzawiania budynków przeznaczonych na prowadzenie kin będzie dążyć do tego, by zajmowały się one głównie wyświetlaniem produkcji własnych. Tymczasem zawierane umowy zastrzegały, że wynajmowane sale będą przeznaczone na cele kinowe oraz na variétés i przedstawienia teatralne wszystkich rodzajów (opera, operetka, skecze muzyczne) (Bundesarchiv Berlin, Ufa 115; Ufa 134), z czego wynika, że nawet Ufa, przejmując w 1925 roku kilka kin w czterech największych miastach regionu, wpisała się w tutejszą tradycję pokazów scenicznych.

O praktykach stosowanych w mniejszych miasteczkach wiemy o wiele mniej, ale przykład pięcioletniego Grodkowa pokazuje, że i w nich kina starały się oferować widzom coś więcej niż same filmy. Tutejszy Lichtspielhaus przy okazji wyświetlania *Lady Wildairs Vergangenheit* (niezidentyfikowany), którego akcja rozgrywała się w Anglii w roku 1685 na dworze Karola IX, zapowiedział osobisty występ uczennicy szkoły baletowej, sióstr Nansen oraz śpiew osób związanych z wrocławską operą („Grottkauer Zeitung” 1925 nr 113).

Publiczność jako krytyczny odbiorca i aktywny uczestnik

Wobec tak rozbudowanej oprawy pokazów, nie sposób nie zapytać o publiczność. Czy odbiorcy zwracali uwagę na zawartość i wykonanie programu muzycznego oraz potrafili docenić starania lokalnych kin? Wiele wskazuje na to, że jak najbardziej. O kompetencji widzów świadczą chociażby przytaczane wyżej informacje, zaczerpnięte w dużej mierze z reklam prasowych. Wymienianie nazwisk kompozytorów i wykonawców, podawanie tytułów utworów i rodzajów muzycznych oraz wielu innych szczegółów dotyczących tej sfery pokazu dowodzi, jak istotna była ona dla odbiorców.

Jeżeli prasę uznamy za głos ludu, to jego uwagi pojawiały się czasem na łamach lokalnych czasopism. „Dziennik Cieszyński”, krytykując organizację seansów w kinie Macierzy Szkolnej Ornak, wspominał o niedostrojeniu jednego z instrumentów, a gdy zatrudniło ono profesjonalnych muzyków i dyrygentów, gazeta natychmiast to zauważyła („Dziennik Cieszyński” 1919 nr 236, 240).

Ciekawe brzmią również uwagi jednego z widzów mającego zastrzeżenia do kina Capitol w Katowicach, zamieszczone w „Polsce Zachodniej”:

Muzyka tej instytucji urąga wszelkim pojęciom o artyzmie i kulturze. [...] Kapelmistrz kina Capitol opanował tylko kilka pierwszych pozycji gry skrzypcowej, przez co grzeszy przeciw najelementarniejszym zasadom intonacji. Wiecznie powtarza to samo rondo węgierskie Haydna. Ostatni raz (*Władczyni miłości* [*A Woman of Affairs*, reż. Clarence Brown, USA 1928]) słyszeliśmy melodię Beethovena (*Sonata księżycowa*), odegraną fatalnie. Podobnie było z preludiami Chopina. Słyszeliśmy też wyjątki z opery *Dama pikowa* Piotra Czajkowskiego, którymi

orkiestra (muzykanci) dała kompletny brak poczucia stylu. Układ orkiestrowy niektórych kawałków woła o pomstę do nieba, np. figury fortepianowe grają skrzypce, rokoko-we tańce instrumentuje się rozstrojoną harmonijką. Do scen miłosnych słyszymy muzykę batalistyczną, a do lirycznych zwierzeń dzikie występy perkusji w ożywionym tempie. („Polska Zachodnia” 1930 nr 32)

Gazeta, komentując te niedociągnięcia, upatrywała w nich przyczyn niskiej frekwencji w kinie.

O żywych reakcjach widzów w trakcie seansów świadczą dwa z dziesięciu żartobliwych przykazań filmowych wydrukowanych w tymże dzienniku:

(5) Nie wybijaj taktu nogą, bo bardzo często wybijasz go niewłaściwie, (7) Nie śpiewaj, ani nie gwizdaj razem z muzyką, gdyż bardzo często masz zły słuch i śpiewasz fałszywie... zresztą wystarczy zupełnie ilustracja muzyczna. („Polska Zachodnia” 1929 nr 176)

To dowodzi, że widzowie seansów komercyjnych, a nie tylko edukacyjnych, angażowali się w brzmienie pokazu filmowego. W korespondencji z 1918 roku wydawnictwo muzyczne C.M. Roehr zaoferoowało opracowanie muzyczne do przeboju *Misja na Marsa*. Z listu wynika, że firma oferowała kinu szlagier *Frühlingreigen* z przeznaczeniem dla publiczności. Pytała, jakie głosy są potrzebne, gdyż zakładała, że dobre wykonanie wymaga ich rozszerzenia. Miała w ofercie programy dla widzów po 1,8 marek za sztukę, a niesprzedane i nieuszkodzone egzemplarze gotowa była przyjąć z powrotem (APKOG, MGL, 5615: 70). Podobnym przykładem był *Singfilm – Ich hab dich Lieb* (reż. Karl Otto Krause, Niemcy 1926), który zawierał kilka szlagierów. Książeczkę z ich tekstami można było nabyć w kasie kina za 10 fenigów („Oberschlesischer Wanderer” 1927 nr 104).

Od muzyki mogło zależeć też życie widzów. W maju 1930 roku w kinie Apollo w Katowicach wybuchł pożar. Spłonęły cztery tysiące metrów taśmy. Mimo szybkiego przybycia straży pożarnej trzydziestoletni operator Herbert Otto próbujący zdusić płomień został tak poparzony, że zmarł w szpitalu. Paniki uniknięto dzięki temu, że grającej cały czas orkiestrze udało się utrzymać uwagę widzów („Polska Zachodnia” 1930 nr 145).

Wnioski

Przytoczone przykłady dowodzą niezwykle bogatej oprawy seansu filmowego okresu kina niemego. Oczywiście musimy mieć świadomość, że najlepiej udokumentowane pod tym względem są praktyki tak zwanych kin pierwszego obiegu (*first-run*), czyli tych największych, położonych w centrach miast, budujących repertuar w oparciu o tytuły premierowe. Na podstawie zachowanych materiałów możemy jednak przypuszczać, że ich doświadczenia wpływały na pozostałe, mniejsze obiekty. Zapewne właściciele tych drugich nie mieli możliwości sprowadzania wykonawców z Wiednia czy Berlina, ale nigdy nie wyświetlali obrazów w zupełnej ciszy. Pokazy sceniczne mogły być zapewne skromniejsze, albo brali w nich udział miejscowi artyści, czego dowodem są działania kina z niewielkiego Grodkowa.

Wielu badaczy wczesnego kina wskazuje na jego powiązania w USA z wodewilem, w Europie z variétés. W Niemczech w drugiej połowie XIX wieku w niemal każdym stutysięcznym mieście można było znaleźć tę niezwykle popularną formę rozrywki. W mniejszych miejscowościach z powodzeniem funkcjonowały lokalne variétés, których program z jednej strony czerpał z wzorców aglomeracji, z drugiej – z tego, co pokazywano na jarmarkach. Ruchome obrazy, szukając dla siebie miejsca, często trafiały do miejsc, w których wystawiano numery sceniczne. Filmy zagościły w nich jako finałny numer danego programu (Garncarz, 2010: 25–26). Przytoczone przykłady, pochodzące głównie z lat 20., pokazują, jak trwała była to symbioza. Powstanie samodzielnych kin bynajmniej jej nie przerwało. Gdy film wyprowadził się do nich z variétés, ono podążyło za nim i bardzo dobrze się tam czuło. Do tego stopnia, że pokazy sceniczne w górnośląskich kinach funkcjonowały jeszcze na początku lat 30., nawet w obiektach już udźwiękowionych. Zostały wyparte dopiero przez coraz dłuży metraż mówionych filmów, których nie dało się przyspieszyć, a co za tym idzie skrócić wyświetlania, by pozostał czas na numer sceniczny. Tak lubianą przez widzów żywą muzykę i śpiew wymiółł dopiero ostry marketing, inspirowany przez potentatów rynku filmowego, chcących, by ich kosztowne produkcje dźwiękowe stały się nie tylko głównym, ale jedynym punktem programu kinowego. Szefowie Ufy w specjalnych materiałach prasowych zapewniali, że po wejściu dźwięku akompaniament nie będzie zależny od umiejętności trzeciorzędnego pianisty, a najpiękniejsze głosy dotrą do najmniejszych miast („Oberschlesischer Wanderer” 1929 nr 160).

Z perspektywy Berlina zapewne trudno było sobie wyobrazić, jak dobrze radził sobie przemysłowy, niemający wysokiego kulturotwórczego statusu Górny Śląsk. Być może pierwszorzędnych artystów na miejscu czasem brakowało, ale duża kultura muzyczna mieszkańców motywowała właścicieli kin do utrzymywania wysokiego poziomu okołomuzycznych zabiegów podejmowanych wokół prezentowanych filmów. Szeroka gama stosowanych instrumentów własnych, w razie potrzeby poszerzana – Lichtspielhaus w Zabrze podczas wyświetlania filmu *Das Tanzende Wien* (reż. Friedrich Zelnik, Niemcy 1927) postarał się o sprowadzenie harfistki z Wrocławia („Oberschlesischer Wanderer” 1927 nr 278), aby budowała wyrafinowaną przestrzeń muzyczną. Nawet jeżeli zestawienia filmów z rodzajem muzyki oraz charakterem pokazów scenicznych budzą w nas dzisiaj uśmiech, to bynajmniej nie świadczy to o niekompetencji muzycznej właścicieli kin czy kapelmistrzów, ale o oczekiwaniach publiczności co do różnorodności doznań w trakcie wizyty w kinie, podobnie jak to miało miejsce w variétés. Zatem do końca okresu kina niemego widzowie chodzili nie tylko na filmy, ale na kompleksowe przedstawienia, których ruchomy obraz był znaczącym, lecz nie jedynym elementem.

Bogate programy dowodzą też inwencji osób układających repertuar. Dzięki niej, mimo globalności filmu, widzowie nie otrzymywali zestandaryzowanego w 100 proc. produktu. Nawet jeżeli w kilku czy też kilkunastu kinach oglądano ten sam tytuł podstawowy, to cała otoczka, czyli muzyka, śpiew, pokazy sceniczne, obowiązkowe wtedy dodatki (*Beiprogramm*), a nawet drugi film oraz kronika, musiały nadawać temu głównemu odmienny kontekst, który wpływał na jego odbiór. Zatem uzasadnione jest stwierdzenie, że widz uczestniczył raczej w spektaklu niż doświadczeniu dzieła filmowego. A jeżeli jeszcze, aby zmieścić te wszystkie pozycje, same filmy wyświetlano w różnym, zazwyczaj przyspieszonym tempie, choć podobno sceny miłosne zwalniano, to dany tytuł widziany w kinie X różnił się od tego samego

pokazywanego w sali Y. Powszechnie stosowaną praktyką było nieoznaczanie dokładnych godzin rozpoczęcia seansów, cały program puszczano w tak zwanej pętli, dwa-trzy razy w ciągu popołudnia. Wyjątek robiono jedynie w przypadku superprodukcji. Widzowie mogli w dowolnej chwili wejść na salę i rozpocząć oglądanie, a po zobaczeniu programu na ogół ją opuszczali. Każdy zatem miał swój początek i koniec, co zasadniczo różni widza z lat 20. od tego z późniejszych dekad. Zbliża go natomiast do użytkownika rozmaitych ekranów współczesnych, który także może zacząć oglądać dany utwór audiowizualny wtedy, kiedy sam chce. Czyżby w tym aspekcie film wracał do swoich początków?

BIBLIOGRAFIA:

- Biel U. (2005). *Wokół „reformy kinowej” na Górnym Śląsku w czasach Republiki Weimarskiej*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, Kraków.
- Biel U. (2008). *Niemiecka reforma kinowa na Górnym Śląsku*, [w:] Dębski A., Zybur M. (red.) *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*. Wrocław.
- Garczarz, J. (2010). *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt am Main.
- Jaglarz W. (2008). „Welt”, „Grand i inne. O najstarszych kinach Katowic”, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Kina i okolice. Z dziejów X muzy na Śląsku*, Katowice.
- Scholz (1912). *Programme, Lichtbildvorträge, Theaterstücke für die Volks- und Elternabende in Oberschlesien*, „Königshütter Tageblatt”.
- „Statystyka Polski” (1934), Seria C, zeszyt 3, Warszawa.

MATERIAŁY ARCHIWALNE:

- APKOG, MGL (Archiwum Państwowe w Katowicach, oddział w Gliwicach, akta miasta Gliwice).
- APKOC, MCI (Archiwum Państwowe w Katowicach, oddział w Cieszynie, akta miasta Cieszyn).
- Bundesarchiv Berlin: Ufa 115, Umowa najmu między Ufa a Hotel Keiserhof z 21 sierpnia 1925 roku; Ufa 134, Statut kina Kammerlichtspiele w Opolu (brak numeracji stron).

MATERIAŁY PRASOWE:

- „Dziennik Cieszyński”
1919
28 października nr 236, informacje dotyczące kina ORNAK
1 listopada nr 240
- „Goniec Śląski” 10 marca 1924 nr 60, ogłoszenie reklamowe kina Apollo w Katowicach
- „Grottkauer Zeitung” 14 września 1925 nr 113, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus w Grodkowie
- „Neues Gleiwitzer Intelligenz-Blatt“
1918
1 listopada nr 254, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele
2 listopada nr 254 omówienie filmu
- „Oberschlesischer Wanderer”

1896

9 grudnia nr 288, ogłoszenie reklamowe Edison-Theater

1920

27 marca nr 72, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

2 maja nr 102, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus w Hindenburgu (dziś Zabrze)

19 lipca nr 164, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

14 września nr 212, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

15 października nr 239, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

13 listopada nr 263, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus

1921

25 stycznia nr 19, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

15 lutego nr 36, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

1922

16 lutego nr 39, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

17 maja nr 114, informacja w rubryce Oberschlesisches Kunstleben

1923

22 marca nr 68, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

1924

31 stycznia nr 26, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele

4 lipca nr 155, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus

14 lipca nr 268, ogłoszenie reklamowe Schauburg

9/10 sierpnia nr 186, ogłoszenie reklamowe Casino Sall Donnesmarck Hütte

1 września nr 205, *Eröffnung der Schauburg Gleiwitz*

5 listopada nr 260, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus

7 listopada nr 262, informacja o pokazie OBB

1925

19 marca nr 66, ogłoszenie reklamowe kina Helios

16 kwietnia nr 88, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg

8 maja nr 107, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg w Gliwicach

31 lipca nr 176, ogłoszenie reklamowe kina Helios w Hindenburgu

4 sierpnia nr 179, ogłoszenie reklamowe Städtische Lichtspiele w Gliwicach

12 listopada nr 265, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg

1926

2/3 stycznia nr 1, *Eröffnung des Deulig Palast*

6 stycznia nr 3, ogłoszenie reklamowe kina Deulig

3 lutego nr 27, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg

5 marca nr 53, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus

9 kwietnia nr 81, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg

17 maja nr 113, ogłoszenie reklamowe oraz informacja dotycząca Theaterkino

12 listopada nr 263, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus

1927

7 stycznia nr 4, ogłoszenie reklamowe kina Deulig

21 marca nr 66, *Uraufführung des OS-Films*

25 marca nr 70, ogłoszenie reklamowe kina Deulig

19 kwietnia nr 89, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg

6 maja nr 104, ogłoszenie reklamowe kina Deulig

3 czerwca nr 127, ogłoszenie reklamowe kina Deulig

26 sierpnia nr 196, ogłoszenie reklamowe kina Schauburg

2 grudnia nr 278, ogłoszenie reklamowe Lichtspielhaus

1928

2 marca nr 52, ogłoszenie reklamowe kina Deulig.

1929

12 lipca nr 160, *Wesen und Wert des Tonfilms von Ernst Hugo Correl, dir Ufa.*

„Polonia”

18 października 1924 nr 22, ogłoszenie reklamowe kina Apollo w Katowicach

„Polska Zachodnia”

1928

23 marca nr 83, ogłoszenie reklamowe *Śląskie w Królewskiej Hucie* [dzisiejszy Chorzów]

1929

29 czerwca nr 176, *Dziesięć przykazań filmowych*

1930

2 lutego nr 32, *Cierpienia bywalców kin*1–2 czerwca nr 145, *Bezpieczeństwo w kinach*

SPIS ILUSTRACJI, po dwukropku: podpis.

Górny Śląsk - Mapa regionu: Podział Górnego śląska pomiędzy Polskę i Niemcy po 1922 roku.

Fred Berger: Fred Berger jako recytator

Nibelungi: Także w polskiej części Górnego Śląska *Nibelungi* grano ze zwięszonym składem orkiestry. Źródło: „Polonia” 2 października 1925, nr 268Nanuk Eskimo: Filmowi *Nanuk z północy* towarzyszyła aria operowa. Źródło: „Der Oberschlesische Wanderer” 4 lipca 1924, nr 155

Pokazy sceniczne: Przykład programu pokazów scenicznych, wyjątkowo bogatych z okazji otwarcia kina. Źródło: „Polonia” 18 października 1924, nr 22.

Mata Hari: Do filmu *Mata Hari* śpiewał chór rosyjski. Źródło: „Polska Zachodnia” 23 marca 1928, nr 83.

