

ANDRZEJ DĘBSKI

KLUBY FILMOWE W PRZEDWOJENNYM WROCŁAWIU

W przedwojennym Wrocławiu funkcjonowało blisko 40 kin, które rocznie odwiedzało kilka milionów widzów. Kino było najpopularniejszą rozrywką masową. Zalew komercyjnych produkcji przyciągał licznych widzów, ale zrodził też zainteresowanie filmami spoza głównego nurtu. Rodzący się w Europie ruch klubów, zrzeszających miłośników „sztuki filmowej”, objął także stolicę Dolnego Śląska. Działające tu kluby przybliżyły pasjonatom kina dzieła niszowe, awangardowe, konstytuujące ówczesny „kanon” artystycznych arcydzieł. W roku Europejskiej Stolicy Kultury, w którym we Wrocławiu wręczane będą Europejskie Nagrody Filmowe, warto działalność tych klubów przypomnieć. Choć ich funkcjonowanie było krótkie i prowadzone nie bez problemów organizacyjnych, są one świadectwem przynależności Wrocławia do grona europejskich miast, przez które propagowane było kino uchodzące za „sztukę”, mierzące się z ważnymi pytaniami epoki, wyznaczające nowe trendy i kierunki. Właśnie z takim kinem (np. dzięki festiwalowi Nowe Horyzonty i innym inicjatywom) kojarzony jest Wrocław dziś.

Termin „Ciné-Club” pojawił się po raz pierwszy we francuskiej „Phono-Ciné-Gazette” z kwietnia 1907 roku w odniesieniu do lokalu przy bulwarze Montmartre 5 w Paryżu, w którym Edmond Benoit-Lévy utworzył salę projekcyjną oraz bibliotekę z dokumentami dotyczącymi kinematografii (Mannoni, 2003). Natomiast kluby filmowe jako zrzeszenia miłośników filmu (rozumianego jako „sztuka filmowa”) zaczęły powstawać po I wojnie światowej. Najpierw we Francji, gdzie Louis Delluc w 1920 roku powołał do życia Stowarzyszenie Klubu Filmowego Francji (skupiające profesjonalistów), a Riccioto Canudo w roku 1921 założył Klub Przyjaciół Siódmej Sztuki (zrzeszający paryską elitę). Stanowiły one inspirację dla kolejnych inicjatyw, jak Stowarzyszenie Przyjaciół Kina (1921), Francuski Klub Filmowy (1923), czy też Federacja Francuskojęzycznych Klubów Filmowych (1929), która zjednoczyła 18 klubów (Kolasińska-Pasterczyk, 2009, 696-697). W II poł. lat 20. podobne inicjatywy pojawiły się w innych krajach.

Nazwisko Dullaca kojarzone jest z „francuską szkołą impresjonistyczną”, w starszych opracowaniach (np. Jerzego Toeplitza) zaliczaną do „pierwszej awangardy”. O Canudo Iwona Kolasińska-Pasterczyk pisze, że „przyczynił się do kształtowania publiczności awangardowej i z czasem snobizmu filmowego” (tamże, 690). Pojęcie „awangardy” jest więc tym, które odnieść można do praktyki projekcyjnej pierwszych klubów filmowych, przy czym pamiętać należy nie tylko o jego różnym rozumieniu przez późniejszych historyografów (Helman, 2009, 737-745), ale

przede wszystkim o szerokim jego zastosowaniu w latach 20. W obmyślonym przez Hansa Richtera programie filmowym wystawy FIFO („Film und Foto”) w Stuttgarcie (1929) znalazły się m.in. *Życie w kropli deszczu* (*Leben im Wassertropfen*, 1928) Jana Mola, *Anrakt* (*Entr’Acte*, 1924) René Claira, *Opus I-IV* (1925) Waltera Ruttmanna, *Październik* (*Oktiabr*, 1927) Siergieja Eisensteina — uchodziły one za „niekomercyjne produkcje europejskiego kina artystycznego” i „były również utworami konstytuującymi kino awangardowe” (Horak, 2016, 404).

Warto mieć na uwadze, że w nowszej historiografii awangardę lat 20. uznaje się za etap rozwoju odrębnego nurtu, zwanego częściej kinem eksperymentalnym lub niezależnym aniżeli awangardowym (Helman, 2009, 737-738). Ujęcie to ma również podstawy historyczne, czego świadectwem może być nazwa klubu utworzonego w 1930 roku w Berlinie — Niemiecka Liga Filmu Niezależnego (*Deutsche Liga für unabhängigen Film*). W zarządzie Ligi znalazły się osoby ze świata nauki i sztuki: dr Otto Blumenthal, dr Hans Feld, dr Hans Flesch, Werner Gräff, prof. Paul Hindemith, Arthur Holitscher, Herbert Ihering, Carl Junghans, Mies van der Rohe, Asta Nielsen, Karl Nierendorf, Lotte Reiniger, Hans Richter, Walter Ruttmann. W ulotce z maja 1931 roku podawano, że Liga walczy:

„Przeciwko dyktaturze smaku koncertów! Przeciwko romantyce wiedeńskiej, heidelberskiej i altankowej! Przeciwko krępowaniu formy twórczej przez otwartą lub zakamuflowaną cenzurę! O artystyczny, niezależny film jako wyraz czasów! O niezafalszowany obraz rzeczywistości! O konieczną wolność w słowie i obrazie!” (*Deutsche Liga für unabhängigen Film*, 1931).

Podczas pierwszego seansu filmowego Ligi, zorganizowanego 16 listopada 1930 roku w berlińskim kinie Rote Mühle, wyświetlono: *My budujemy* (*Wij Bouwen*, 1930) Jorisa Ivensa, *Rozgwiazdę* (*Etoile de Mer*, 1928) Mana Raya i *Ziemię* (*Ziemia*, 1930) Aleksandra Dowżenki. Planowano projekcje filmów Georgesa Mélièsa, Jana Molla, Wsiewołoda Pudowkina, Luisa Buñuela, Hansa Richtera, Marcela Duchampa, Carla Junghansa, Wilfrieda Basse’ego, Dzigii Wiertowa, Michaiła Kaufmana, Vikinga Eggelina, Jeana Poinlevé’ego, Alberto Cavalcantiego (*Deutsche Liga für unabhängigen Film*, 1930). Berlińska Liga współpracowała ściśle z grupami o podobnym charakterze we Wrocławiu, Düsseldorfie, Frankfurcie nad Menem, Hanowerze, Kolonii, Królewcu, Monachium, Stuttgarcie i Kopenhadze. Należała też do Międzynarodowej Ligi Filmowej (*Internationale Film-Liga*) w Genewie.

W dalszej części tekstu zajmę się szczegółowo działalnością organizacji we Wrocławiu. Ta łączyła się z działaniami na innych polach kultury i sztuki, zwłaszcza teatru. Zainicjowana została bowiem przez Breslauer Volksbühne, jedno z wielu tego typu stowarzyszeń istniejących w Niemczech. Początki ruchu sięgają 1890 roku, gdy w Berlinie utworzono Freie Volksbühne, organizację stawiającą sobie za cel uprzystępnienie sztuki teatru szerszym masom społecznym po niskich

cenach, zgodnie z mottem „sztuka dla ludu”. W roku 1926 berlińska organizacja liczyła 150 tys. członków. Po zakończeniu wojny idee ruchu zaczęły rozszerzać się poza Berlin — w roku 1919 w Niemczech działało 17 tego typu stowarzyszeń, a do roku 1926 było ich już 200, liczących łącznie pół miliona członków (Bab, 1925/1926, 202-203). W roku 1928 działały one już w 300 miastach, przy czym wrocławskie stowarzyszenie, funkcjonujące od 1922 roku, należało do najliczniejszych, plasując się za Berlinem i Dreznem — w liczącym 560 tys. ludzi Wrocławiu w sezonie 1927/1928 do Breslauer Volksbühne należało 15.564 członków (Theater, Volksbühne und Stadtverwaltung, 1927/1928, 194).

Wrocławska Volksbühne składała się z kilku sekcji. Podstawową była Stammgemeinde, a oprócz niej działały sekcje: kameralna (Kammerspielgemeinde) i operowa (Operngemeinde), później koncertowa (Konzertgemeinde), obrazowa (Bildgemeinde) i filmowa. Duże znaczenie organizacji dla wrocławskiego życia teatralnego obrazuje frekwencja: w sezonie 1926/1927 członkowie Volksbühne stanowili aż 58% widzów teatru Thalia, ponad 50% w Teatrze Lobego, a jedynie w najbardziej prestiżowym Teatrze Miejskim odsetek był niższy — 16% (Kleines Statistisches Taschenbuch für die Stadt Breslau, 1927, 29).

Stowarzyszenie w 1924 roku powołało do życia pismo „Breslauer Volksbühne”, którego tytuł w tym samym roku zmieniono na „Kunst und Volk” (ukazywało się do maja 1933 roku). Przekopano w nim m.in. artykuł *Dzisiejszy film i jego publiczność* Siegfrieda Kracauera, który ukazał się w dwóch częściach we „Frankfurter Zeitung” z 30 listopada i 1 grudnia 1928 roku. Autor oskarżał:

„Produkcja filmowa ustabilizowała się tak, jak publiczność. Jej wyroby wykazują typowe, wciąż powracające motywy i tendencje, i nawet filmy odbiegające od przeciętnej niemal nie sprawiają niespodzianek. Stagnacja, która dotyczy zarówno filmowej fabuły, jak i strony technicznej. (...) Krytyka współczesnej produkcji w żadnym wypadku nie jest skierowana wyłącznie pod adresem przemysłu, gdyż w tym samym stopniu odnosi się do sfery publicznej, która pozwala temu przemysłowi trwać w najlepsze” (Kracauer, 1928/1929, 303-304).

Wrocławska Volksbühne nie mogła jednak lekceważyć faktu, że film stał się rozrywką przyciągającą masy. Jej celem było, z jednej strony, pozyskanie nowych członków, a z drugiej — zaferowanie im rozrywki „na poziomie”, która wyróżniała się na tle przeciętnej produkcji filmowej. Konstatowano, że kręgi „oświeconych mieszczan” i „samoświadomych robotników” odwracają się od „ukierunkowanego wstecz marzycielstwa drobnomieszczańskiego świata”, lubującego się w „filmach reńskich i skłaniających do płaczu”, po których przyszła moda na „wojskowe burleski” (Bahlinger, 1930/1931 b, 364-366). Celem Volksbühne było stworzenie swoim członkom możliwości oglądania wartościowych filmów po zniżkowych cenach. Jeszcze przed utworzeniem

sekcji filmowej w „Kunst und Volk” informowano, że od 1 października 1929 roku członkowie Volksbühne będą mogli nabywać wejściówki upoważniające do zajęcia miejsca z wyższego przedziału cenowego na pierwszych (potem też drugich) seansach w ciągu dnia w kinach firmy Schauburg. Później zasadę tę rozszerzono na kina Kosmos-Theaterbetriebe oraz Ufy. Kina tych trzech koncernów należały do najlepszych w mieście, charakteryzowały się też najciekawszą ofertą repertuarową.

Członkostwo w Volksbühne dawało także możliwość oglądania filmów, których pokazy ograniczała cenzura. Członkowie stowarzyszenia mogli obejrzeć np. *Na Zachodzie bez zmian* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) Lewisa Millestone’a, które grano w lipcu 1931 roku na zamkniętych projekcjach w Palast-Theater. Ten antywojenny film miał berlińską premierę 4 grudnia 1930 roku (124 minuty w niemieckiej synchronizacji), jednak już 11 grudnia został wycofany z dystrybucji ze względu na ataki popleczników NSDAP. Po licznych protestach zwolenników filmu przeciwko zdjęciu go z ekranów, 8 czerwca 1931 roku cenzura dopuściła go do projekcji zamkniętych w 85-minutowej wersji. 2 września film uzyskał zgodę na szerszą dystrybucję (do tego czasu obejrzało go w Niemczech milion widzów), ale po dojściu nazistów do władzy objęto go całkowitym zakazem (Daten zur Filmgeschichte, 1995, 8). Seanse w kinie Palast-Theater były pierwszymi we Wrocławiu. W „Kunst und Volk” tłumaczono:

„Zawarliśmy to porozumienie, aby stworzyć naszym członkom możliwość samodzielnej oceny filmu, który w Niemczech budzi kontrowersje. Jednocześnie zwracamy się przeciw terrorowi, który uniemożliwił pokazy filmu w przestrzeni publicznej, gdyż akty przemocy i ograniczenia cenzuralne są niegodnymi środkami w kwestiach duchowych, co do których własna znajomość rzeczy jest warunkiem dla własnego sądu” (Im Westen nichts Neues, 1930/1931, 355).

Ambicją Breslauer Volksbühne był jednak klub filmowy. W piśmie „Kunst und Volk” z grudnia 1930 roku ukazało się *Wzwanie do utworzenia klubu filmowego*. Jego autorem był Herbert Bahlinger, urodzony we Wrocławiu krytyk filmowy, od 1928 roku pracujący we wrocławskiej rozgłośni radiowej. Był konsultantem w kształtowaniu programu filmowego klubu — wraz z prof. Oskarem Schlemmerem, artystą związanym z Bauhausem, który w latach 1929-1932 kierował klasą sztuki scenicznej we wrocławskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego. W *Wzwaniu* zwracano uwagę, że codziennie chodzą do kin dwa miliony Niemców, z których wielu poszukuje wartości artystycznych, rzadko obecnych na ekranach. Kina w przeważającej mierze prezentują łatwą i przyjemną rozrywkę, gdyż taka gwarantuje rentowność, a filmów eksperymentatorskich, jak i przedstawiających „niezafalszowany obraz rzeczywistości”, konfrontujących się z „ważnymi pytaniami epoki”, niemal brak w regularnej dystrybucji — argumentowano. Z tej konstatacji narodziła się idea powołania do życia klubu filmowego, którego członkowie mieliby dostęp do war-

tościowych produkcji filmowych po atrakcyjnych cenach. Planowano, że raz w miesiącu w kinie Gloria, na specjalnych *matinee* odbywających się w niedziele o godz. 11, pokazywane będą filmy niewyświetlane jeszcze we Wrocławiu (np. *Stare i nowe* Eisensteina, *Takie jest życie* Junghansa, *Marsz weselny* Stroheima, *Ziemia Dowżenki*), utwory z kręgu awangardy, jak też wartościowe reprzyzy (*Gorączka złota* Chaplina, *Generał* Keatona, *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, *Wesele w czasie rewolucji* Sandberga, *Doki Nowego Jorku* Sternberga, *Crainquebille* oraz *Carmen* Feydera). Pierwotnie ustalono pięć spotkań: od stycznia do maja 1931 roku. Bilety dla członków klubu kosztowały 75 fenigów, dla osób z zewnątrz cena wynosiła 1,75 marki. Członkowie Breslauer Volksbühne (w ramach której utworzono klub), ale będący poza sekcją filmową, płacili 1,25 marki. Sekcję nazwano Film-Gemeinde (H.B., 1930/1931, 131-132).

Inauguracyjne *matinee* Film-Gemeinde odbyło się 11 stycznia 1931 roku w Glorii. Po raz pierwszy we Wrocławiu wyświetlono *Stare i nowe* (*Staroje i nowoje*, 1929) Eisensteina (dodatkowo pokazano *Wiosnę* (*Vesnoj*, 1929) Michaiła Kaufmana). Herbert Bahlinger jeszcze przed projekcją zamieścił w „Kunst und Volk” swoistą laudację na temat filmu Eisensteina, podkreślając jego nowoczesne przesłanie:

„Ten film jest lekcją pogładową i wzorcem, propaguje przyszłość, która obraca na swą korzyść cuda europejskiej i amerykańskiej techniki. Przyswieca mu przekonanie, że poprawa warunków pracy musi uwolnić także dusze pracujących, że dopiero podbój natury tworzy przestrzeń dla wspólnoty duchowej i uruchomienia osobowych sił. Ten film, na poły dokument, a na poły twórczy produkt fantazji, łączy przykładowie wszystkie cechy, które tak rewolucyjnie oddziaływały na sposób postrzegania i fotograficzną optykę naszych czasów. Estetyczne użycie zbliżenia na poży gwiazdy filmowej, która chce zaprezentować się niby obraz, ustąpiło miejsca klarownej charakteryzacji i wzmocnionej wyrazistości, tak iż powiększenie formatu rzeczywiście oznacza intensyfikację ekspresji. Niezliczone są typy ludowe o wspaniałej autentyczności, ludzka twarz odsłania się w tysiącach wariacji jako odbicie stanów duchowych. Ale do głosu doszły również przedmioty martwe, czy to pług, który ryje ziemię i zmienia powierzchnię świata, czy to traktor z olbrzymimi mocami, wykazujący przewagę nad marną końską kreaturą, czy to maszyna do zbierania łąnów, bez wysiłku wykonująca pracę setek chłopów, czy też wielki separator, który strumienie mleka formuje w produkty mleczarskie. Dramatycznemu okiełznaniu ślepych praw natury odpowiada jeszcze bardziej zajmujący spór pośród ludzi. Ponieważ zawsze i w każdym czasie kilku odważnych musi forsować postęp wbrew woli trwania i niezrozumieniu mas” (Bahlinger, 1930/1931 a, 160).

W „Breslauer Neueste Nachrichten” Bahlinger opublikował tekst, w którym objaśniał, że historia produkcji filmowej jest jednocześnie historią kompromisów — przemysł potrzebował kapi-

tału, który mógł się zwrócić tylko przy masowej widowni, co odbyło się kosztem smaku. Nie brakuje jednak — dowodził — odważnych osób, eksperymentujących i wyznaczających nowe kierunki: René Clair, Alberto Cavalcanti, Jean Renoir, Man Ray, Hans Richter, Carl Junghans, Michail Kaufman, Dziga Wiertow, Walter Ruttmann. Podążając śladem berlińskiej Ligi Filmu Niezależnego, Film-Gemeinde pragnęła stać się „centrum pielęgnowania filmu artystycznego” we Wrocławiu (Bahlinger, 1931).

W sezonie 1930/1931 Film-Gemeinde zorganizowała w Glorii pięć *matinee*. Pozostałe cztery miały następująco zaplanowany repertuar (podaję na podstawie „Kunst und Volk”):

1. 8 lutego: *Męczeństwo Joanny d’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928) Carla Theodora Dreyera i 1-2 „filmy studyjne” otrzymane z Ligi Filmu Niezależnego.
2. 8 marca: *Zuiderzee* (1930) Jorisa Ivensa oraz *Rozdroże* (*Jurijo*, 1928) Teinosuke Kinugasy.
3. 12 kwietnia: *Pies andaluzyjski* (*Un chien andalou*, 1929) Louisa Buñuela i *Księgony Kremke* (*Lohnbuchhalter Kremke*, 1930) Marie Harder.
4. 3 maja: *Słomkowy kapeluszyk* (*Un chapeau de paille d’Italie*, 1928) René Claira oraz filmy montażowe Hansa Richtera — *Inflacja* (*Inflation*, 1928) i *Symfonia wyścigowa* (*Rennsymphonie*, 1928).

W „Kunst und Volk” przybliżano czytelnikom anonsowane filmy, przeważnie piórem Herberta Bahlingera, ale nie tylko — np. kinematografię holenderską opisywał Hans Richter. Publikowano też informacje o najciekawszych książkach na temat kina, które zakupione zostały do biblioteki Volksbühne, regularnie uzupełnianej o nowe tytuły. Były wśród nich *Filmregie und Filmmanuskript* Wsiewołoda Pudowkina, *Der Kampf um die Erde* Siergieja Eisensteina, *Filmgegner von heute — Filmfreunde von morgen* Hansa Richtera, *Der Geist des Films* i *Der sichtbare Mensch* Béli Balázsa, *Film als Kunst* Rudolfa Arnheima, *Hollywood* Aliego Huberta. Biblioteka posiadała też komplet „Film-Kuriera”.

Film-Gemeinde kontynuowała działalność w sezonie 1931/1932 według sprawdzonej już formuły, ale pod zmienioną nazwą: Film-Studio. Jak tłumaczono, ukonstytuowała się grupa osób, które zainteresowane były filmem poszukującym, eksperymentalnym — do nich właśnie skierowana miała być oferta Film-Studio. Nie zrezygnowano jednak z ambicji kultywowania filmu artystycznego pośród szerokich mas społecznych — temu celowi służyć miała tzw. Große Film-Gemeinde (dla uniknięcia pomyłek dotychczasową Film-Gemeinde przemianowano na Film-Studio). Planowano, że na pięć filmów w sezonie, wyselekcjonowanych przez dyrekcję Kosmos-Theaterbetriebe w porozumieniu z Volksbühne (chodziło o *Spitzenfilme*, czyli hity), wyświetlanych przez kina premierowe spółki (Gloria i Konzerthaus), w tygodniu następującym po premierze członkowie Große Film-Gemeinde płacić będą 1 markę za seans o godz. 21.00 oraz 70 fenigów za seanse o godz. 17.00 i 19.00, przy czym dostępne miejsca w wolnym handlu kosztowały od

2,20 do 4 marek. Miesięczna opłata członkowska w „dużym” klubie filmowym wynosiła 35-50 fenigów. Pierwszymi 5 filmami dostępnymi po preferencyjnych stawkach były: *Milion* (*Le million*, 1931) René Claira (10-16 sierpnia), *Morderca Dymitr Karamazow* (*Der Mörder Dimitri Karamasoff*, 1931) Fiodora Ozepa (26 października — 1 listopada), *Kto bierze miłość na poważnie...?* (*Wer nimmt die Liebe Ernst...?*, 1931) Ericha Engela (4-13 grudnia), *Braterstwo ludów* (*Kameradschaft*, 1931) Georga Wilhelma Pabsta (19-25 lutego) oraz *Halo Berlin! Halo Paryż!* (*Allo Berlin? Ici Paris!*, 1932) Juliena Duviviera (22-28 kwietnia).

Natomiast nastawione na eksperymenty Film-Studio w sezonie 1931/1932 zaplanowało dziewięć *matinee* w Glorii. Pierwsze z nich wyznaczono na 20 września — miano wyświetlać filmy niewidziane jeszcze we Wrocławiu: *Cara i poetę* (*Poet i tsar*, 1927) Władimira Gardina oraz krótkometrażówkę *Woda i fale* (*Wasser und Wogen*, 1929) Albrechta Viktora Bluma. Ten mix wydaje się wynikać z dużej uwagi dla radzieckich produkcji filmowych — w „Kunst und Volk” pisano, że „Blum należy — jak Hans Richter, Strasser, Basse, Ruttmann i Junghans — do tych kilku niemieckich reżyserów, którzy — nie bez wpływu eksperymentów Rosjan — kroczą własnymi ścieżkami” (P.G., 1931/1932). Program wrześniowy przelożono (powody podam za chwilę) na 11 października. Jednak *Car i poeta* nie spotkał się ze zrozumieniem widzów, a odpowiedzialni za jego sprowadzenie wyjaśniali później:

„Najpierw należy obiektywnie stwierdzić, że berlińska premiera odbyła się zaledwie 3,5 roku temu. Film ten w żadnym wypadku nie jest z „okresu początkowego” rosyjskiej kinematografii. Dowodzą tego choćby zbliżenia i montaż. Na pewno jest on w zauważalny sposób stylizowany. (...) Reżyser Gardin nie chciał pokazać nowoczesnych ludzi w kostiumie, lecz zrekonstruować z „teatralnej powłoki” przynależne jej gesty i ruchy. Doszło do pewnego karykaturalnego przerysowania, z pewnością, lecz nie jest to dziełem przypadku. Słychać było zewsząd głosy, że postać poety Puszkina była jedyną znośną. Oczywiście. Jest on bowiem reprezentantem przyszłego człowieka. Poeta jest jedyną postacią w filmie, która się „naturalnie” porusza. Naturalnie, tzn. tak, jak współcześni ludzie. I właśnie ze względu na takie kontrasty ten film jest wart uwagi. (...) Niestety, kopia *Cara i poety*, którą otrzymaliśmy, nie była dobra, nie miała już oczywistej klarowności nowego filmu. Jednak przy wszystkich filmach starszych niż rok istnieje niebezpieczeństwo otrzymania tak zgranej kopii. To są „skazy na pięknie”, z którymi w takich przypadkach należy się pogodzić” (Kurzes Nachwort zu dem Film „Zar und Dichter”, 1931/1932, 78).

Cara i poetę oraz *Wodę i fale* przesunięto na październik, gdyż na wrzesień udało się ściągnąć udźwiękowiony film radziecki *Entuzjazm. Symfonia Donbasu* (*Simfonija Donbassa*, 1930) Dżigi Wiertowa, jak również zaprosić na projekcję reżysera, który wprowadził widzów w swoje dzieło. Film ten, również z udziałem Wiertowa, 5 i 6 września pokazywany był przez berlińską Ligę Filmu

Niezależnego. Zmiana wrześniowego repertuaru we Wrocławiu okazała się dobrym posunięciem, ponieważ 5 października film Wiertowa objęty został w Niemczech zakazem wyświetlania.

Ostateczny program pozostałych spotkań przedstawiał się następująco:

1. 8 listopada: *Rynek Berlina* (*Der Markt von Berlin*, 1929) Wilfrieda Basse'ego i *Żywy trup* (*Der lebende Leichnam*, 1929) Fedora Ozepa.
2. 6 grudnia: *Marsz weselny* (*The Wedding March*, 1928) Ericha von Stroheima i *Cyrk* (*The Circus*, 1928) Charliego Chaplina.
3. 17 stycznia: reklamowy film Ufy *Czy znacie Berlin?* (*Kennen Sie Berlin?*), jak też filmy o budownictwie: *Rozbieranie i budowanie od nowa* (*Abbruch und Neubau*, 1931) Wilfrieda Basse'ego, *Jak mieszkają starzy ludzie?* (*Wie wohnen alte Leute?*, 1931) Elli Bergmann-Michel i *Nowe mieszkanie* (*Die neue Wohnung*, 1930) Hansa Richtera.
4. 7 lutego: program złożony z wczesnych filmów pt. „Kino der Uhrzeit”.
5. 13 marca: *Ostatnie żaglowce* (*Die letzten Segelschiffe*, 1930) Heinricha Hausera i *Nowy Babilon* (*Neu-nyj Wawilon*, 1929) Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga.
6. 10 kwietnia: amatorskie *Raje wodne w Austrii* (*Wildwasserparadiese*, 1932) Waltera Frentza i Fritza Reischauera, oraz *Melodia świata* (*Melodie der Welt*, 1929) Waltera Ruttmanna.
7. 8 maja: *Myszka Mickey* — *Jaszczone wygłupy* (*Mickey Mouse* — *The Jazz Fool*, 1929) Walta Disneya oraz *Dusze czarnych* (*Hallelujah!*, 1929) Kinga Vidora.

Przed sezonem planowano m.in. projekcje filmów *Okręt wojenny Constitution* Cruzego, *Mijają godziny* Cavalcantiego, *Ostatni moment* Fejösa, *Carmen* Feydera, *Zbędni ludzie* Rasumnego, *Pożegnanie* Siodmaka. Uzupełniać je miały utwory „eksperymentalne i studyjne”: *Fantastyczna podróż* Claira, *Deszcz* i *Most Evensa*, *Przełom światów* Junghansa, słuchowisko *Weekend* Ruttmanna, *Kino-Oko* Wiertowa, filmy abstrakcyjne Oskara Fischingera. Zrealizowany program wydaje się być kompromisem między ambicjami a możliwościami zdobycia kopii. Podawano, że nie udało się pozyskać dobrych kopii *Zbędnych ludzi* oraz *Doków Nowego Jorku*. Wciąż poszukiwano *Gorączki złota* Chaplina.

Na zakończenie sezonu 1931/1932 w „Kunst und Volk” ukazał się artykuł, odnoszący się do wyników ankiety „Film-Kuriera” na najpopularniejsze filmy w kinach niemieckich, które wskazywali właściciele kin (ok. 1400 głosów) w oparciu o liczbę sprzedanych biletów. Pisano, że takie filmy, jak *Kongres tańczy* (*Der Kongreß tanzt*, 1931) Erika Charella, *Bomby nad Monte Carlo* (*Bomben auf Monte Carlo*, 1931) Hannsa Schwarza (dwa największe hity mijającego sezonu), czy *Trzej ze stacji benzynowej* (*Drei von der Tankstelle*, 1930) Wilhelma Thielego (najbardziej kasowy przebój sezonu poprzedniego) charakteryzują się biegłością techniczną i luksusowymi dekoracjami, ale są zbyt sentymentalne, efektowne, „tak zupełnie odpowiadające słodkiemu światu marzeń” oraz odległe od „świata doczesnego”, że brak im prawdziwej siły oddziaływania. Gdyby krytyka dokonywała

wyboru najlepszych dzieł, to lista „Film-Kuriera” wyglądałaby inaczej — dowodząco. Konstatowano też, że „filmów granych przez naszą Film-Gemeinde, i przez berlińską krytykę jednomyślnie przyjętych z zachwytem, daremnie szukać na liście premiowanych filmów kasowych”. Zwracano uwagę, że filmy godne obejrzenia — *Dziewczęta w mundurkach* (*Mädchen in Uniform*, 1931) Leontine Sagan i *Komando miłości* (*Liebeskommando*, 1931) Gézy von Bolváry’ego — uplasowały się dopiero na 28. i 31. miejscu, a wiele znakomitych dzieł nie zmieściło się w wykazie (obejmował on tytuły, na które oddano od 72 do 300 głosów): *Berlin — Alexanderplatz* (1931) Phila Jutziego („był on zbyt poważny na trudne czasy?”), *Bal u Raffkesów* (*Ball bei Raffkes*, 1931) Wilhelma Thieligo („dzisiejsza publiczność filmowa nie wytrzymuje tej fascynującej mieszanki pogodności i ironii?”), *Nie potrzeba pieniędzy* (*Man braucht kein Geld*, 1931) Carla Boese’ego („film tak rozrywkowy, jak komiczny, tak będący na czasie i jakże przekonujący w tekście; nikt nie wie, dlaczego nie odniósł sukcesu”), *Tabu* (1931) Friedricha Wilhelma Murnaua, *Pechowiec* (*Der Schlemihl*, 1931) Maksa Nossecka, *Moja żona, hochsztaplerka* (*Meine Frau, Hochstaplerin*, 1931) Kurta Gerrona. Artykuł kończył się apelem: „Przyjaciele filmu muszą się połączyć, aby stale dodawać nowych zachęt odważnemu producentowi i prawdziwym artystom, oraz udowodniać im, że dobry film znajdzie swoją publiczność” (*Der gute Film sucht sein Publikum*, 1931/1932, 325-327).

Z tą jednak — w odniesieniu do filmów eksperymentalnych — najwidoczniej był problem, gdyż w sezonie 1932/1933 Volksbühne zrezygnowała z prowadzenia „małego” Film-Studio, koncentrując się już tylko na „dużej” Film-Gemeinde (z jej nazwy — dla uproszczenia — usunięto przymiotnik „Große”). Odpowiednie kontrakty podpisano z kinami Gloria-Palast i Capitol, tak iż w każdym miesiącu zaoferowano członkom klubu możliwość obejrzenia jednego filmu po atrakcyjnych cenach. Program wyglądał następująco: *David Golder* (1931) Julieta Duviviera (23-29 września), *A amerykańska tragedia* (*An American Tragedy*, 1931) Josefa von Sternberga (10-13 października), *Drenniane krzyże* (*Les croix de bois*, 1932) Raymonda Bernarda (połowa listopada — tydzień, w którym wypadał ewangelicki Dzień Pokuty i Modlitwy), *Z dziennika ginekolożki* (*Aus dem Tagebuch einer Frauenärztin*, 1932) Fritza Wendhausena (2-8 grudnia), *Lokator Schulze przeciw wszystkim* (*Mieter Schulze gegen alle*, 1932) Carla Froelicha (9-15 stycznia), *Nie zapomina się takiej dziewczyny* (*So ein Mädel vergißt man nicht*, 1932) Fritza Kortnera (7-13 lutego), *Złoty lodowiec* (*Der goldene Gletscher*, 1932) Antona Kuttera (3-9 marca), dowolny film w kwietniu (planowano *Miłośćkę* (*Liebelei*, 1933) Maksa Ophülsa, jednak film tak szybko wszedł do repertuaru, że gazeta nie zdążyła wydrukować nakładu) oraz *O czym marzą kobiety* (*Was Frauen träumen*, 1933) Gézy von Bolváry’ego (5-11 maja).

Koniec wrocławskiej Volksbühne i siostrzanych stowarzyszeń w Niemczech przyszedł wraz z nazistami. Sygnały pojawiały się wcześniej. W „Kunst und Volk” z lutego 1932 roku, w tekście

Śmierdzące bomby przeciwko Volksbühne, rozprawiano o szkalowaniu organizacji przez wrocławską bulwarówkę „Tribüne”, wedle której działalność Volksbühne miałaby być „szkodliwa i niebezpieczna dla sztuki i kulturalnego życia niemieckiego narodu” (Moering, 1931-1932, 172). Polityczni przeciwnicy w swojej retoryce posługiwali się zbitką pojęciową „marksistowska Volksbühne”. W państwie Hitlera nie było miejsca dla tej organizacji i szybko została ona rozwiązana. „Kunst und Volk” — jak wspomniano — wydawano do maja 1933 roku.

Kluby filmowe utworzone przez Breslauer Volksbühne funkcjonowały krótko, bo przez 2,5 roku (styczeń 1931 — maj 1933). Każdy działał przez dwa sezony, zarówno „mały” (Film-Gemeinde — Film-Studio: 1930/1931 i 1931/1932), jak i „duży” (Große Film-Gemeinde — Film-Gemeinde: 1931/1932 i 1932/1933). Koniec „dużego” klubu uwarunkowany był politycznie, „mały” — jak można sądzić — zmagał się z problemami organizacyjnymi (dostępność kopii) oraz frekwencyjnymi, co ostatecznie skłoniło Volksbühne do skupienia się na ofercie dla szerszego kręgu odbiorców. Pomimo tego, działalność filmowa Breslauer Volksbühne zasługuje na uwagę z kilku co najmniej względów. Po pierwsze, organizacja ta miała na celu prowadzenie świadomej edukacji filmowej, polegającej na oferowaniu swoim członkom filmów niepokazywanych we Wrocławiu lub takich, do których warto było wracać, uchodzących wówczas za wartościowe artystycznie, mierzące się z „ważnymi pytaniami epoki”, eksperymentatorskie, awangardowe. Funkcjonowanie obu klubów pokazuje też napięcia powstałe na styku „elitarności” oraz potrzeb szerszej publiczności, do której chciano trafić. Po drugie, oferta filmowa klubów, a zwłaszcza „małego”, nie tylko w zakresie zrealizowanego programu, ale także zamierzeń repertuarowych, daje wyobrażenie o ówczesnym „kanonie” arcydzieł, jak też globalności zjawisk filmowych, przekraczających granice narodowe — ów kanon filmowy w Niemczech dalece wykraczał poza kino niemieckie, a Wrocław był ważnym miastem w jego upowszechnianiu. Po trzecie, historia wrocławskich klubów filmowych, utożsamianych dotychczas z powstającymi od lat 50. DKF-ami (Szymański, 2008, 328), ma starszą tradycję, o której warto pamiętać — nie tylko w roku Europejskiej Stolicy Kultury.

Literatura:

- Bab, Julius; 1925/1926, Aus der Geschichte der Volksbühnenbewegung; w: „Kunst und Volk”, Heft 12
 Bahlinger, Herbert; 1930/1931 a, „Die Generallinie” von Eisenstein; w: „Kunst und Volk”, Heft 5
 Bahlinger, Herbert; 1930/1931 b, Der Publikumsgeschmack als falscher Filmdiktator; w: „Kunst und Volk”, Heft 12
 Bahlinger, Herbert; 1931, Der Kinobesucher organisiert sich; w: „Breslauer Neueste Nachrichten”, 9.01

- Daten zur Filmgeschichte; 1995; w: Wolfgang Bartling, Detlef Endeward, Frank Hellberg, Walter Thiele (red.), „Im Westen nichts Neues”. Texte. Dokumente. Arbeitshilfen, Hannover: Niedersächsisches Landesverwaltungsamt
- Der gute Film sucht sein Publikum!; 1931/1932; w: „Kunst und Volk”, Heft 12
- Deutsche Liga für unabhängigen Film; 1930 (ulotka programowa, listopad); w: Berlinische Galerie. Museum für moderne Kunst, Nachlass Hannah Höch, sygn. BG-HHC D 495/79, online: <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de> (dostęp: 8.02.2016)
- Deutsche Liga für unabhängigen Film; 1931 (ulotka programowa, maj); w: Berlinische Galerie. Museum für moderne Kunst, Nachlass Hannah Höch, sygn. BG-HHC D 466/79, online: <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de> (dostęp: 8.02.2016)
- Die feindlichen Brüder; 1931/1932; w: „Kunst und Volk”, Heft 9
- H.B. (=Bahlinger, Herbert); 1930/1931, Aufruf zur Gründung einer Filmgemeinde; w: „Kunst und Volk”, Heft 4
- Helman, Alicja; 2009, Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym; w: Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Kino nieme, Kraków: Universitas
- Horak, Jan-Christopher; 2016, Samochód, kolej żelazna i miasto — wczesne kino i awangarda, tłum. Ewa Fiuk; w: Andrzej Dębski, Martin Loiperdinger (red.), KINtop. Antologia wczesnego kina, cz. II, Wrocław: Atut
- Im Westen nichts Neues; 1930/1931: w: „Kunst und Volk”, Heft 11
- Kleines Statistisches Taschenbuch für die Stadt Breslau; 1927, Breslau: Graß, Barth & Comp. W. Friedrich
- Kolasińska-Pasterczyk, Iwona; 2009, Francuska szkoła impresjonistyczna; w: Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Kino nieme, Kraków: Universitas
- Kracauer, Siegfried; 1928/1929, Der heutige Film und sein Publikum; w: „Kunst und Volk”, Heft 10
- Mannoni, Laurent; 2003, Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils: une histoire déjà ancienne; w: „1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, nr 41, online: <https://1895.revues.org/254#ftn8> (dostęp: 5.02.2016)
- Moering, Ernst; 1931/1932, Stinkbomben gegen die Volksbühne; w: „Kunst und Volk”, Heft 6
- P.G.; 1931/1932, „Wasser und Wogen”; w: „Kunst und Volk”, Heft. 1
- Szymański, Jacek; 2008, Wrocławskie Dyskusyjne Kluby Filmowe — dawniej i dziś; w: Andrzej Dębski, Marek Zybu-
ra (red.), Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska, Wrocław: Gajt
- Theater, Volksbühne und Stadtverwaltung; 1927/1928; w: „Kunst und Volk”, Heft 7