

Łukasz Zaremba – doktorant w Instytucie Kultury Polskiej UW, tłumacz, redaktor pisma „Widok”. Stypendysta FNP START 2012 i 2013. Realizuje grant NCN „Współczesne oblicza ikonoklazmu”. Współredagował podręcznik *Antropologia kultury wizualnej* (2012, wraz z I. Kurz i P. Kwiatkowską) oraz numer pisma „Konteksty” zatytułowany *Złe obrazy* (3/2013, wraz z W. Micherą).

Łukasz Zaremba

Łódź deliryczna?

O książce Łukasza Biskupskiego *Miasto atrakcji*

Na Piazza Colonna każdej nocy zbiera się kilka tysięcy ludzi. [...] Za kolumną Marka Aureliusza znajduje się specjalne stanowisko dla orkiestry wojskowej, a na dachu domu po drugiej stronie placu umieszczono ekran, na którym societ Italiana ogląda pokazy latarni magicznej. Właściwie są tu reklamy, ale żeby oczarować publiczność, miesza się je z widokami krajobrazów, obrazami Murzynów z Konga, wspinaczki lodowcowej itd. Ponieważ i to mogłoby nie wystarczyć, nudę przerywają krótkie pokazy kinematograficzne, z powodu których starsze dzieci (a wśród nich Wasz ojciec) milcząco znoszą reklamy i monotonne fotografie¹.

¹ Cyt. za: J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 451.

Kiedy wybór kawałków jest ograniczony, widzowie zaczynają się rozchodzić, ale wówczas najczęściej pojawia się nowy pokaz, przyciągający na powrót ich uwagę. Ta jest zresztą wielokrotnie podzielna czy raczej pomnażalna: „Na tyle, na ile umożliwiają to inni, [Rzymianie] stają tak, by słyszeć to, co mówi się za nimi, i widzieć jednocześnie to, co dzieje się przed nimi”. Wszystko dzieje się na placu przemierzającym od czasu do czasu przez elektryczną *tranvia* i rozjaśnianym „jedną z tych okropnych reklam, która świeci się i gaśnie” (konkretnie: reklamą Fermentine, lekarstwa na żołądek).

Jeśli *Święto Wiosny* Igora Strawińskiego, którego premiera odbyła się w 1913 roku w Paryżu, ma być – jak przekonuje Modris Eksteins² – kwintesencją nowoczesności, a nawet proroczą diagnozą losów dwudziestowiecznej kultury nowoczesnej, obwieszczaną w przededniu Wielkiej Wojny w języku sztuki awangardowej, to zaczerpnięty z książki Jonathana Crary’ego opis wydarzeń rozgrywających się w dzień powszedni 1907 roku na rzymskim placu staje się jej odpowiednikiem, jak w soczewce skupiającym równie obszerny zestaw najważniejszych napięć właściwych nowoczesności – czyniącym to jednak z perspektywy „wernakularnej” (żeby zapożyczyć od Miriam B. Hansen sformułowanie wolne od tak wyraźnego wartościowania, jakim obarczone jest określenie „popularna” czy „niska”³). Jednak tym obrazom nowoczesności nie jest do siebie tak daleko i to nie z tego względu, że autorem barwnego opisu Piazza Colonna jest Sigmund Freud, w dalszej części adresowanego do żony i dzieci listu wychwalający urodę Rzymianek („są piękne nawet wtedy, kiedy są brzydkie”), skarżący się na hałaśliwość chłopców sprzedających popołudniówki oraz na własną samotność w tłumie. Nieodłączną częścią *Święta Wiosny* w ujęciu Eksteinsa była wszak reakcja wzburzonej publiczności (oprócz krzyków i gwizdów „obrzucano się [rzekomo] osobistymi obelgami, prawdopodobnie doszło też do rękoczynów”⁴), z której co najmniej znaczna część zapewne mogłaby innego wieczora towarzyszyć Freudowi na publicznym placu jednego z europejskich miast.

Łukasz Biskupski w książce *Miasto atrakcji* udowadnia, że miastem tym mogłaby być również Łódź. Choć drugi co do wielkości ośrodek dawnej Kongresówki, część wielkiego wschodniego imperium, pozostaje nieco na obrzeżach systemu atrakcji (nie tylko zachodniego, ale również wschodniego – Moskwy czy Sankt Petersburga), w żadnym wypadku nie jest z niego wykluczone. Przeciwnie, to nieco „prowincjonalne centrum” przemysłowe wykształca „masową komercyjną rozrywkę” – własną kulturę atrakcji w warunkach właściwych swojemu położeniu, roli i możliwościom. Zasadniczą wartością *Miasta atrakcji*, pisanego z pełną świadomością przemian metodologiczno-teoretycznych historiografii mediów wizualnych, jest właśnie uważne śledzenie historii swobodnego przypadku: przypadku miasta, które nie znajduje się w awangardzie przemian,

2 M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, PIW, Warszawa 1996.

3 M.B. Hansen, *Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, przeł. Ł. Biskupski i in., [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

4 M. Eksteins, *Święto Wiosny...*, s. 24.

w którym różne modele kultury atrakcji rozwijają się czasem wolniej niż w Londynie czy Paryżu, a czasem nieco inaczej, w którym ścierają się lokalne interesy i wartości, a także możliwości dostawców i odbiorców rozrywki jako najnowszego towaru.

W szczegółowym, bogato ilustrowanym opracowaniu, opartym na niezwykle starannej kwerendzie, autor pokazuje zresztą także niebezpieczeństwo analogii w rodzaju naszkicowanej powyżej. Wszak pomiędzy rokiem 1907, gdy Freud gościł w Rzymie, a 1913, gdy w Paryżu odbywała się premiera *Święta Wiosny*, system widowisk – a wraz z nim kultura nowoczesnego miasta – przeszedł zasadnicze przemiany, które ostatecznie poskutkowały między innymi wyłonieniem się „medium archetypowego dla dwudziestowiecznej kultury masowej”: kina jako instytucji samodzielnej, jako „powszechnej praktyki konsumpcyjnej i sposobu na manifestację miejskiego stylu życia” (s. 17–18). Tempu nowoczesnych przemian odpowiada uważność autora *Miasta atrakcji*, rekonstruującego – na podstawie materiału źródłowego tak wybrakowanego, że więcej w nim dziur niż choćby strzępków danych, które można by poddać interpretacji – losy kina w mieście, które samo w sobie stanowi „archetyp nowoczesności”. Wieloetniczna, wielojęzykowa, oparta na rozwoju przemysłu, silnie podzielona klasowo, przestrzennie i estetycznie, położona na szlaku z zachodu na wschód (i odwrotnie), Łódź przełomu XIX i XX wieku staje się laboratorium wciąż niedostatecznie przypomnianej w analizach historii kultury polskiej „codzienności”; w tym okresie kino jest w niej zarazem ważnym elementem, nauczycielem, narzędziem osławiania i podstawową figurą.

Jest to jednak kino pod wieloma względami inne od tego, co dziś rozpoznajemy pod tym pojęciem – kino w okresie, gdy nazwa ta nie była jeszcze wypełniona stabilnymi znaczeniami, a miejsce tej „rozrywki” (i jej status jako rozrywki) wśród innych „rozmaitości”) wciąż się zmieniało. Jak pisze Crary – a pod zdaniem tym podpisałoby się z pewnością wielu rewizjonistycznych historyków kina i archeologów mediów – „nie należy oceniać przez pryzmat tych systemów przedstawiania, które miały okazać się powszechniejsze i trwalsze”⁵. Kierując się podobnymi przesłankami, podążając za teoretykami nowej historii kina (głównie Miriam B. Hansen, Tomem Gunningiem i Thomasem Elsaesserem) – Łukasz Biskupski stara się opisać łódzką wersję systemu atrakcji. Celem – pisze Tomasz Majewski o ostatnich przemianach historiografii kina w recenzji ignorującego je w znacznej mierze potężnego projektu *Historii kina*⁶ – „jest usytuowanie kinematografii w szerokim pejzażu dziewiętnastowiecznych praktyk wizualnych i «maszyn widzialnego», odsłonięcie pomijanego wcześniej obszaru nowoczesnej «intermedialności» systemów rozrywkowych”⁷. Oczywiście w takiej sytuacji nasuwa się pytanie: czy determinizmu można uniknąć, gdy badanym medium czyni się „system przedstawiania”, który ostatecznie zdominował nasze myślenie o „maszynach widzialnego”? Czy też „archeologia

5 J. Crary, *Zawieszenia percepcji...*, s. 334.

6 *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009; *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011.

7 T. Majewski, *Historia kina po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010 nr 2, s. 184.

mediów”, choćby w odróżnieniu od „archeologii kina”, nie powinna rekonstruować urwanych ścieżek rozwoju systemów wizualnych, które zostały zapoznane (jak panoramy, dioramy, stereoskopy czy kalejdoskopy)?

Odpowiedzi na tak postawiony zarzut jest rzecz jasna wiele. Jedna z nich mówi, że ważnym celem archeologii mediów – najpełniej realizowanym w jej skandynawskiej ścieżce – jest wszak lepsze zrozumienie nie tylko przeszłości (kultur i mediów), ale przede wszystkim współczesności i zanegowanie na pozór oczywistego przekonania o „nowości” współczesnych, zwłaszcza wizualnych, mediów i związanych z nimi praktyk⁸. Historia kina jako elementu systemu rozrywki, elementu kultury wizualnej wczesnej nowoczesności jako przez długi czas społecznie negocjowanego wynalazku, którego ścieżki rozwoju były różne, a konteksty funkcjonowania odległe od dzisiejszych projekcji głównego nurtu, pozwala na nowo pomyśleć niektóre jego aktualne formy. Zadania tego podjął się ostatnio Mirosław Filiciak, który w celu ujęcia relacji kina i gier komputerowych w *Mediach, wersji beta* powraca do parku rozrywki, by pokazać powinowactwo immersyjnych doświadczeń użytkownika, które umyka analizie skupionej na treści gry (narracji) i płaskości ekranu⁹. O skomplikowanych, wielowątkowych i wielokrotnych narodzinach kina pośród innych mediów, zabawek i wynalazków rodzącej się kultury masowej przypomniał Andrzej Gwóźdź w tekście *Skąd się (nie) wzięło kino*¹⁰. Łukasz Biskupski stawia inny ważny krok – jego celem jest weryfikacja owej rewizjonistycznej, archeologicznej narracji o nowoczesności i systemie atrakcji, przetestowanie jej w relacji z materiałem badawczym dotyczącym lokalnego przypadku. To krok niezbędny, choć, jak przyznaje na końcu książki autor, niewystarczający. Do zamykających książkę postulatów badania recepcji kina w różnych grupach etnicznych (zapewne także klasowych) i językowych, czy porównawczych badań w innych miastach Królestwa dodałbym zatem postulaty ogólniejsze: rekonstrukcję wyłaniającego się z przytaczanych przez Biskupskiego źródeł projektu nowoczesnego podmiotu „w wersji łódzkiej”, z uwzględnieniem jego zróżnicowań, a także weryfikację – przez pryzmat tego słabo reprezentowanego w dominującej historiografii okresu „nowoczesności” na „ziemiach polskich” – innych analogicznych okresów, gdy codzienność miast rozmija się nierzadko z dominującą „wysoką” narracją (choćby lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku czy lat osiemdziesiątych poprzedniego stulecia).

Miasto atrakcji zarysowuje przemiany systemu atrakcji od końcowych dziesięcioleci XIX wieku, przez jego „pierwsze narodziny”: pojawienie się w Łodzi pierwszych „maszyn Edisona” i ich zadomowienie się pośród różnorodnych rozrywek miejskich – ulicznych, parkowych i skrytych pod dachami gabinetów osobliwości i teatrów różnolitości, aż po instytucjonalizację kina jako samodzielnej rozrywki, jego „właściwe” narodziny po 1907 roku:

8 Por. E. Huhtamo, J. Parikka, *An Archeology of Media Archeology*, [w:] *Media Archeology. Approaches, Applications, and Implications*, red. E. Huhtamo, J. Parikka, University of California Press, Los Angeles – London 2011.

9 M. Filiciak, *Media, wersja beta*, Wydawnictwo Katedra, Warszawa 2013.

10 A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Historia kina. Tom I...*



W 1908 roku w ścisłym centrum miasta powstały trzy iluzjony w dość wysokim standardzie. W 1911 roku, kiedy obserwować już można było spektakularne sukcesy frekwencyjne takich szlagierów jak *Otchłań* [...], zbudowano dwa „kinoteatry” – *Lunę i Casino*, [które] wielkością i wystrojem przewyższały wszystkie dotychczasowe miejsca projekcji, choć rozwijała się również sieć tańszych i bardziej peryferyjnych kin (s. 295).

Opisując krętą drogę tego, co w przyszłości stanie się kinem, oraz różnorodne źródłowe rejestry i formy funkcjonowania kinematografu jako jednego z numerów w zestawach wizualno-performatywnych atrakcji, rozciągających się od pokazów rozmaitych urządzeń optycznych, przez prezentacje zdolności elektrycznych kobiet i kobiet z brodami, siłaczy i akrobatów z egzotycznych krain, figur woskowych, „dziwolałów” i sztucznych ogni, *Miasto atrakcji* zwraca uwagę na właściwości kina, o których dziś nierzadko zapominamy: jego fragmentaryczność i efektowność, realizujące się na poziomie wizualnym (a nie narracyjnym), czy swoistą wspólnotowość doświadczenia oglądania¹¹. Biskupski pokazuje kino jako element przemysłu rozrywkowego, wytrwale śledząc układy pomiędzy rodzącymi się wytwórniami i konsorcjami a właścicielami kin – przemysłowcami nastawionymi na sprzedaż wizualnych atrakcji. Autor przypomina również o różnych formach dokumentu wykluczonych z historiografii filmu głównego nurtu, w tym o dokumentach lokalnych (co charakterystyczne, w Łodzi pierwsze takie obrazy życia społeczności dotyczyły wyścigów koni i cyklistów oraz pogrzebu fabrykanta Silbersteina, zabitego przez strajkujących robotników...), czy o filmach rentgenowskich, a więc innej atrakcji z dziedziny wizualności, o której popularności zapomnieliśmy, wierząc wyłącznie w profesjonalne cele i medyczne zadania wynalazku (tymczasem, jak przypominają historycy tej techniki, wynalazek Röntgena był w pierwszych latach przede wszystkim zabawką – gazety publikowały karykatury społeczeństwa w oku rentgenowskich okularów pozbawianego widzialnych dystynkcji, a kobiety za przykładem Anny Röntgen fotografowały swoje dłonie z pierścionkami w dowód wierności mężom – wszystko do czasu, gdy operatorzy promieni X zaczęli chorować¹²). Autor przypomina zatem także o cielesnym efekcie kinematografu (nie tylko wtedy, gdy po godzinie 22 kina wyświetlają seanse „dla panów”), wielozmysłowości odbioru, imersyjności cielesnego doświadczenia obrazu.

W tej diagnozie nie chodzi jednak o idealizowanie sfery publicznej nowoczesnego miasta jako egalitarnej przestrzeni zgody i zanikania podziałów społecznych – te podlegają różnym przededefiniowaniom, a obszary nowoczesnej rozrywki często uwidaczniają wręcz ich dominującą podstawę: możliwości finansowe decydują wszak o wyborze (lub w ogóle możliwości wyboru) rozrywki, a następnie jakości miejsca na widowni. Autor kilkakrotnie podkreśla również wykluczenie najbiedniejszych oraz ograniczenia czasowo-materialne klasy robotniczej, zwracając uwagę na ścisły związek kina i burżuazyjnych aspiracji.

11 Zob. T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu...*, s. 44–45. „Podstawową zasadą wczesnego kina nie było też prawdopodobieństwo, ale utrzymywanie uwagi widza w napięciu przez odwoływanie się do wzrokowej ciekawości”.

12 Zob. L. Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.

Miasto atrakcji wkracza na wiele obszarów badawczych – od historii kultury polskiej, przez historię mediów, filmoznawstwo, po kulturę wizualną – przy czym interdyscyplinarność, obok staranności kwerendy, na której praca ta została oparta, jest jej największym atutem. Jednak, jeśli interpretacji świadectw w wykonaniu Biskupskiego zarzucić można lekceważenie wizualnego wymiaru samych źródeł (reklam, pocztówek, plakatów wypełnionych obrazami zapowiadającymi reklamowane atrakcje), niebezpieczeństwem interdyscyplinarności okazuje się nieco nadmierna ostrożność autora w stawianiu tez, które, wykorzystując lokalne realia, spajałyby te różne języki i wymiary analizy. Brak tu w związku z tym także większego podsumowania relacji zarysowanych w pierwszej części teorii i zrekonstruowanej rzeczywistości, które wyzyskałoby półprowincjonalność Łodzi, jej rozmaite przesunięcia w stosunku do innych „miast atrakcji” zachodu i wschodu. Ważne byłoby również przedstawienie zdominowanej przez wymiar wizualny kultury atrakcji na tle innych, nie tak „silnie wizualnych” rozrywek czasu wolnego (jak sport, o którym autor wielokrotnie wspomina) i aktywności mniej przyjemnych, z pracą na czele (choćby odpowiedź na pytanie, jak struktura pracy łódzkich robotników ma się do fragmentarycznej struktury ich rozrywek).

Książka ta jest jednak projektem otwartym, a autor kontynuuje swoje badania oraz zachęca innych do dyskusji i podejmowania nowych wątków. Bez wątpienia więc *Miasto atrakcji* trzeba uznać za ważny i oryginalny głos zarówno w obszarze antropologicznie czy kulturoznawczo zorientowanych badań historii kultury polskiej (a szczegółowe i precyzyjne analizy źródeł za właściwą podstawę uogólnień na tym obszarze), filmoznawstwa (gdzie ciągle alternatywna historia – jak pokazuje nowa książka Tadeusza Lubelskiego, *Historia niebyła kina PRL* – oznacza w najlepszym razie historię losów twórców na tle polityki¹³), jak i w badaniach kultury wizualnej (dyscypliny, która musi wykroczyć wreszcie na gruncie polskim poza rekonstrukcje importowanych teorii). Zarazem należy mieć nadzieję, że nie pozostanie ona głosem odosobnionym, że wywoła dyskusje, polemiki, skłoni zarówno do uogólnień, jak i do badań porównawczych wciąż niedostatecznie rozpracowanych „delirycznych” momentów i wycinków przestrzeni w historii kultury polskiej i historii mediów.

Łukasz Biskupski, *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury – Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013.

Artykuł powstał w wyniku prac w projekcie „Kultura wizualna w Polsce” finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985.

13 T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012.