

Seks i Dziesiąta Muza

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3330

Arkadiusz Lewicki

Seks i Dziesiąta Muza

Erotyzm, relacje intymne
i wzorce genderowe
w kinie przedkodeksowym
(1894-1934)

Wrocław 2011
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzenci
Stanisław Bereś
Jerzy Szyłak

Redaktorzy Wydawnictwa
Barbara Juszczak
Bartosz Wróblewski

Projekt okładki
Hanna Parylak

Opracowanie techniczne
Paulina Handtke

Na okładce: Louise Brooks, © Sunset Boulevard/Corbis/Fotochannels

© Copyright by Arkadiusz Lewicki
and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2011

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3227-8

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel./fax (71) 375 25 07, e-mail: marketing@uwur.com.pl

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I. Jak wyglądał świat, gdy pojawiło się kino?	27
Rozdział II. Miłość — historia pojęcia	49
Rozdział III. Seksualność na przełomie wieków	65
Rozdział IV. Kino pierwszych dekad	75
1. Kinematograf jako wynalazek techniczny	76
2. Pierwsze kina i ekonomiczne podstawy filmowego biznesu	100
3. Rozwój filmowego języka i filmowych form artystycznych	115
A. Teoretycy filmu, początki prasy branżowej	116
B. Prądy filmowe	121
C. Rozwój filmowego języka	135
Rozdział V. Kino (erotycznych) atrakcji (1894–1907)	150
1. Eadward Muybridge i fotografia poklatkowa	150
2. Ciało jako atrakcja	152
3. Pierwsze filmowe pocałunki	159
4. Relacje intymne w „kinie atrakcji”	166
Rozdział VI. Początki kina narracyjnego (1907–1918)	184
1. Relacje intymne w filmach z lat 1907–1918. Konflikt pokoleń	184
2. Kobiety w przestrzeni publicznej	198
3. Pierwsze „kobiety wyzwolone”	209
4. Pierwsze wampy	215
5. Nagość na ekranie	221
Rozdział VII. Erotyzm w kinie epoki jazzu (1918–1929)	228
1. Genderowe modele kobiecości w filmie epoki jazzu	234
A. Kobieta aktywna	234
B. Kobieta-niewinna ofiara	240
C. Kobieta upadła	248
D. Uwodzicielka	263
E. Dziewczyna-podłotek	287
F. Flapperka	293
G. „Poszukiwaczka złota”	309
H. Znudzona żona	318

2. Genderowe stereotypy męskości	324
A. „Tradycyjny” wzorzec męskości	326
B. „Nowy” wzorzec męskości	328
C. Chłopak z sąsiedztwa	339
D. Szlachetny uwodziciel	352
E. Podły uwodziciel	356
F. Zdradzany mąż	358
G. Zakochany głupiec	359
3. Filmowa nagość	364
4. Miłość od pierwszego wejrzenia	379
Rozdział VIII. Początki kina dźwiękowego. Od upowszechnienia się dźwięku do ustanowienia kodeksu (1927–1934)	386
1. Kobiące wzorce osobowe	389
A. Upadła uwodzicielka	390
B. Upadła poszukiwaczka złota	413
C. Kobieta wyzwolona	421
D. Kobiety-władczynie	437
2. Męskie wzorce osobowe	438
A. Mąż królowej	438
B. Gangster	447
3. Filmowa nagość	452
4. Relacje intymne w kinie przedkodeksowym	461
Rozdział IX. Geje, lesbijki, transwestyci w kinie przedkodeksowym	465
1. Homoseksualizm męski	465
2. Homoseksualizm kobiecy	483
3. Transwestytyzm	492
Rozdział X. Filmowa pornografia z lat 1894–1934	496
Rozdział XI. Filmowa cenzura	510
Zakończenie	530
Bibliografia	534
Summary	552
Indeks osób	555
Indeks filmów	575
Spis ilustracji	594

Wstęp

Przełom wieku dziewiętnastego i dwudziestego to moment niezwykle istotny w dziejach kultury zachodniej. Postęp technologiczny, zmiany społeczne, ale także ewolucja dyskursu na temat erotyzmu, które wówczas miały miejsce, ukształtowały nie tylko cały wiek dwudziesty, ale nadal formują, często w stopniu większym, niż chcielibyśmy przyznać, nasze postrzeganie rzeczywistości. Dlatego też, choć pierwotnym zamysłem, z którego wywodzi się ta książka, była próba oglądu współczesnej erotyki, ostatecznie została ona poświęcona początkom kina. Gdy zacząłem sięgać po obrazy z pierwszych lat istnienia kinematografii i dotyczące ich opracowania, zrozumiałem, że — choć oczywiście istnieją pewne różnice — filmy z pierwszych dekad funkcjonowania kina nie różnią się aż tak bardzo od obrazów, które kręci się dziś, a wiele z dzieł, do których udało mi się dotrzeć lub które obejrzałem powtórnie, spoglądając na nie pod innym nieco kątem, zaskoczyło mnie swoją odwagą i bezpruderyjnością. Okazało się, że Dziesiąta Muza jest dziś już sędziwą, ponad studziesięcioletnią staruszką, ale przecież ta zacna dama też kiedyś była piękną dziewczyną, która miała w młodości przygody tak pikantne, że dzisiejsza — rzekomo zepsuta i rozwiązała młodzież — nie raz zawstydzona byłaby babcinymi opowieściami. Bo choć starowinka, gdy była nastoletnią pięknoscią, nie nosiła wyzywających szortów i nie miała kolczyka w zawsze odkrytym pępku, to w dziedzinie erotycznej jej doświadczenia były znacznie bardziej perwersyjne i szalone, niż jej pozornie wyzwolonym wnuczętom mogłoby się wydawać.

Jednocześnie zaś zdałem sobie sprawę z tego, jak bardzo historia kina i historia erotyzmu są ze sobą powiązane, jak wiele dat jest dla nich wspólnych, jak mocno rozwój kinematografu (i nie jest to chyba zbieżność zupełnie przypadkowa) powiązany jest ze zmianami, jakie

zaszły w sferze obyczajowości erotycznej. Warto więc, myślę, ewolucję tę i jej wzajemne związki przesledzić, zwłaszcza że zmiany, jakie miały miejsce w początkach dwudziestego wieku, nadal determinują sporą część dyskursu na temat relacji intymnych, genderowych powinności i postrzegania erotyzmu, i w wieku dwudziestym pierwszym wcale nie są tak bardzo odległe od poglądów sprzed stulecia.

W mojej książce podejmuję próbę rekonstrukcji dyskursu na temat erotyzmu, relacji intymnych i paradygmatów genderowych, jakie dominowały w kinie końca dziewiętnastego i początków dwudziestego wieku w całościowo pojmwanej kulturze zachodniej. Oczywistym niebezpieczeństwem związanym z tak szeroko zakrojonym projektem jest nieunikniona ogólność pewnych sądów. Istotniejsze wydało mi się jednak zaznaczenie wspólnoty kultury transatlantyckiej niż podkreślanie różnic dzielących poszczególne kraje czy pomniejsze kręgi kulturowe ją tworzące. Niewątpliwie uwarunkowania społeczne, polityczne czy gospodarcze we Francji, Anglii, Niemczech, krajach skandynawskich czy Stanach Zjednoczonych nie są identyczne dziś, podobnie jak nie były jednorodne sto lat temu, jednak, w moim odczuciu, można znaleźć wiele punktów wspólnych łączących te kraje i wytwarzane w nich komunikaty symboliczne. Dlatego też w moich rozważaniach dobiegam przykłady z różnych kultur przynależących do obszaru cywilizacji zachodniej i zestawiam dzieła i opracowania ich dotyczące, poszukując elementów zbieżnych w dyskursie na temat erotyki.

John E. Richardson w książce *Analysing Newspapers. An Approach from Critical Discourse Analysis* pisze:

Dyskurs to bardzo modne słowo odnoszące się do bardzo modnej koncepcji. Jest jednym z najczęściej używanych (niektórzy powiedzieliby nadużywanych lub używanych błędnie) słów pojawiających się w akademickich debatach¹.

Mimo to chciałbym właśnie analizę dyskursu uczynić metodą, którą będę głównie posługiwał się w moim wywodzie. David Howarth, któ-

¹ John E. Richardson, *Analysing Newspapers. An Approach from Critical Discourse Analysis*, New York 2007, s. 22.

* O ile nie zaznaczono inaczej — wszystkie tłumaczenia tekstów cytowanych w tej książce zostały wykonane przez jej autora.

ry dokonał przeglądu historycznego rozwoju tej metodologii, twierdzi, że w jej rozwoju można wyróżnić trzy zasadnicze fazy. „Tradycyjna analiza dyskursu, zajmująca się badaniem użycia języka, skupia się na analizowaniu mowy i tekstu w kontekście”². Ta dość wąska koncepcja, reprezentowana przez takich badaczy, jak John Langshaw Austin, John Searle, Harold Garfinkel, Emanuel Schegloff czy Harvey Sacks, koncentrowała się przede wszystkim na analizie pojedynczych aktów mowy, która miała doprowadzić do zrozumienia wzorów jednostkowych relacji między interkantami oraz pozycji jednostki w większych strukturach społecznych. Druga faza rozwoju analizy dyskursu związana jest „z umacnianiem się pozycji strukturalizmu, poststrukturalizmu, hermeneutyki i marksizmu w naukach społecznych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku”³ i rozszerzeniem pojęcia dyskursu na znacznie większy krąg praktyk i zjawisk społecznych, zaś najistotniejsze dla tego okresu wydają się rozważania Michela Foucaulta. Wyrastająca z rozważań francuskiego filozofa, a także z odwołań do „osiągnięć Derridy, marksistów i postmarksistów”⁴ faza trzecia jeszcze bardziej rozszerza zakres pojęcia dyskursu, traktując go jako synonim systemów stosunków społecznych. W ramach tych ewolucyjnych przemian pojawiły się bardziej szczegółowe koncepcje. Pozytywiści i zwolennicy teorii empirycznych twierdzą, że dyskurs to swoiste „ramy” lub „schematy poznawcze”, które rozumieć można jako „podejmowane przez grupy ludzkie świadome, strategiczne wysiłki zmierzające do wytworzenia uwspólnionego sensu świata i siebie samych, który legitymizowałby i motywował działania kolektywne”⁵. Teorie realistyczne podkreślają, że by wyjaśnić proces powstawania przedmiotów niezależnych od dyskursu, funkcjonujących w świecie fizycznym, należy postrzegać

² David Howarth, *Dyskurs*, przeł. Anna Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 20.

³ *Ibidem*, s. 21.

⁴ *Ibidem*, s. 22.

⁵ Doug McAdam, John D. McCarthy, Mayer N. Zald, *Introduction: Opportunities, mobilizing structures, and flaming processes — toward a synthetic, comparative perspective on social movements*, [w:] *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings*, red. Doug McAdam, John D. McCarthy, Mayer N. Zald, Cambridge 1996, s. 6.

je w relacjach do przedmiotów społecznych i uwarunkowań związanych z funkcjonowaniem państwa i procesami ekonomicznymi i mechanizmami, za pomocą których dyskursy „reprodukują i transformują świat materialny”⁶. Marksieści jeszcze wyraźniej podkreślają znaczenie sfery produkcji i reprodukcji gospodarczej, w nierównym dostępie do władzy i zasobów upatrując kluczowych elementów decydujących o funkcjonowaniu dyskursu, mogącego zarówno wspierać grupy dominujące, jak i demaskować ich rządy i sprzyjać ruchom o charakterze emancypacyjnym. Z kolei Norman Fairclough i Ruth Wodak, rozwijając Krytyczną Analizę Dyskursu (KAD), czynią jej podstawą badanie dualności struktury społecznej i działania, a za główny cel obierają sobie ukazanie „mechanizmów, za pomocą których język i znaczenia są wykorzystywane przez władzę, by zwodzić i wyzyskiwać rządzonych”⁷.

Dlatego też w oglądzie dzieł filmowych najciekawszą propozycją może być, w moim odczuciu, właśnie ta, którą proponuje Krytyczna Analiza Dyskursu. I nie chodzi mi w tej chwili o polityczne czy społeczne zaangażowanie badaczy reprezentujących tę perspektywę badawczą, o czym pisze Teun van Dijk⁸, ale o kluczowe, według Johna Richardsona, tematy podejmowane przez KAD. A są to: „konstytutywny i (od)twórczy charakter dyskursu; władza i relacje społeczne w dyskursie; ideologia oraz hegemonia”⁹. W tym ujęciu dyskurs traktowany jest jako złożona całość, „w obrębie której język wiąże się z ideologią, wiedzą, strategiami społecznymi i komunikacyjnymi, i kształtowany jest przez skomplikowane relacje pomiędzy wiedzą i władzą”¹⁰.

Analiza dyskursu, w moim odczuciu, może otworzyć pewne nowe perspektywy oraz pozwolić eksplorować tereny, na które tradycyjne filmoznawstwo zapuszcza się nieczęsto, a czasami wręcz niechętnie.

⁶ Ian Parker, *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*, London 1992, s. 28, cyt. za: D. Howarth, *op. cit.*, s. 16.

⁷ D. Howarth, *op. cit.*, s. 17.

⁸ Por. Teun van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. Teun van Dijk, przeł. Grzegorz Grochowski, Warszawa 2001, s. 32–33.

⁹ J.E. Richardson, *op. cit.*, s. 27.

¹⁰ Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006, s. 23.

Metodologia ta zmusza nas bowiem do traktowania filmu nie jako dzieła o charakterze artystycznym, ale jako nośnika pewnych, mniej lub bardziej zakamuflowanych ideologii i obrazu życia społecznego zachodzącego w określonych warunkach czasowych i przestrzennych. Oczywiście do tego typu analizy najlepiej nadają się filmy należące do głównego nurtu kina, w którym pojawiają się najbardziej rozpowszechnione kody kulturowe i w którym stosowany jest uważany za przezroczysty „styl zerowy”¹¹. Bowiem to właśnie w tej „filmowej mowie codziennej” z reguły ukryte są elementy o charakterze dyskursywnym i to w nich właśnie najczęściej ukryte są różnego typu werbalne, ale także wizualne presupozycje (o ile oczywiście można tego terminu używać do konstrukcji o charakterze wizualnym), stereotypy, entymematy czy implikatury. To właśnie w kinie realistycznym najwyraźniej realizują się przekonania wspólne dla znacznej części społeczeństw, konstruowane są one bowiem najczęściej jako komunikaty mające wyraźnie merkantylny charakter, skierowane są do masowej publiczności, muszą więc dopasować się do gustów i przekonań widzów i raczej zachęcać do bezstresowego oglądania niż do intelektualnego wysiłku.

Jednak badanie filmu nastrocza jeszcze innych problemów. Film jest dziełem tak wielokodowym, że poddanie analizie wszystkich poziomów i subkodów w nim zawartych jest w praktyce niemalże niemożliwe, podobnie jak choćby skrótowe nakreślenie najważniejszych koncepcji teoretycznych poświęconych temu zagadnieniu¹². Nawet prosty rejestr wszystkich typów kodów zawartych w dziele filmowym nastrocza sporo trudności. Obok kodu werbalnego, zawartego w wypowiedziach aktorów, analizie należałoby poddać na przykład komunikację niewerbalną i kinezyczną przez nich stosowaną, oczywiście z zastrzeżeniem, że nie

¹¹ Por. Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

¹² Problemem tym w sposób najbardziej szczegółowy zajmowali się badacze związani z semiotyką strukturalną, na przykład Roland Barthes (por. Roland Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. Małgorzata i Marek Hendrykowsy, [w:] *Film: język — rzeczywistość — osoba*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, Warszawa 1992) czy Christian Metz (por. Christian Metz, *Pluralność kodów kinowych*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Film: język...*).

jest to sytuacja naturalna, a jedynie aktorskie przetworzenie zachowań, które w tej sytuacji twórcy filmu uznają za najbardziej uzasadnione¹³. Do tego należałoby dodać analizę środków technicznych: wyboru określonych, nacechowanych przeciw stylistycznie, planów, sposobu kadrowania, ustawienia i ruchów kamery, które także mogą ewokować rozmaite skojarzenia, i niezwykle istotnego dla dzieła filmowego montażu. W analizie powinniśmy uwzględnić również elementy diegezy: postaci pierwszo- i drugoplanowe, rozwój fabuły, zmiany, jakie zaszły w rozwoju danej postaci, budowę świata przedstawionego. Ale nie można także pominąć elementów pozadiegetycznych, takich jak transcendentna muzyka czy stosowanie filmowych środków interpunkcyjnych. Analiza tego typu musiałaby także uwzględnić na przykład przynależność gatunkową danego tekstu, a jednocześnie wziąć pod uwagę proces produkcji i osoby zaangażowane w ten proces, jak również sposób dystrybucji i pewne sytuacje odbiorcze oraz typ audytorium, który szczególnie dane dzieło sobie upodobał.

Dlatego też pominię w swoich rozważaniach dociekania teoretyczne, najbardziej zaś będzie mnie zajmowała relacja między rodzącym się właśnie kinem a jego społecznym odbiorem, a także to, w jaki sposób struktura filmowych dzieł i snute przez te dzieła opowieści służyły różnego typu ideologiom i strategiom walki o symboliczną władzę. A jako że uchwycenie wszystkich możliwych relacji jest, z powodów, które wyłuszczyłem wcześniej, niemożliwe, chciałbym skupić się na jednym tylko wycinku — związanym z relacjami o charakterze erotycznym, choć (jak przekonamy się w dalszej części książki) zadziwiająco często tworzą one siatkę wzajemnie powiązanych zależności z relacjami politycznymi, rasowymi czy klasowymi, których nie sposób od siebie oddzielić. Będę próbował odczytywać filmy jako swego rodzaju świadectwo czasów, w jakich powstały, biorąc pod uwagę różnorodne uwarunkowania zewnętrzne, od *Zeitgeistu*, który się w nich odcisnął, przez zmiany technologiczne, kształtujące zarówno formę, jak i treść przekazu, aż po warunki związane z produkcją czy dystrybucją (na przykład

¹³ W dodatku same zachowania niewerbalne można jeszcze podzielić na kilka kategorii (por. Piotr Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009, s. 39–41).

sposoby funkcjonowania cenzury czy autocenzury). Jak bowiem twierdzi Agnieszka Ogonowska:

Tekst filmowy może być traktowany jako wypadkowa trzech porządków kultury: porządku artystycznego (film jako forma produkcji artystycznej), materialnego (film jako produkt określonej technologii) i porządku społecznego (film jako wyraz wartości dominujących i/lub właściwych dla określonej instytucji lub grupy społecznej). Wspólną płaszczyzną łączącą wszystkie trzy porządki jest ideologia obecna we wszystkich tekstach kultury, które jednocześnie podlegają procesom semiosis i mimesis¹⁴.

Przy zastosowaniu pewnych metod wypracowanych przez Krytyczną Analizę Dyskursu będę próbował odnaleźć właśnie związaną z problematyką relacji intymnych ideologię, badając przede wszystkim porządek społeczny znajdujący swoje odzwierciedlenie w „faktach kinowych” z lat 1894–1934, choć by tego dokonać, analizie będą musiały zostać poddane także wartości estetyczne i technologiczne omawianych obrazów kinematograficznych.

W analizach skupię się, choć zapewne pojawią się pojedyncze eskapady w inne nieco rejony, na filmach cieszących się sympatią nie tyle filmowych krytyków czy historyków filmu, ile masowej widowni. W przeważającej części filmy te mieściłyby się także w, opisanej przeze mnie w książce *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, kategorii, którą określiłem jako realistyczny system sygnifikacji¹⁵, o ile oczywiście uwzględnilibyśmy zmieniające się historycznie kryteria tego, co zwykle się uważa za realistyczne. To skupienie się na kulturze popularnej podyktowane jest kilkoma przynajmniej względami. Przede wszystkim, jeśli chcemy badać relacje między dziełami filmowymi a społeczeństwem, musimy wziąć pod uwagę obrazy, które są przez to społeczeństwo znane, gdyż tylko tego typu przekazy mają szansę na wejście w prawdziwą relację i odcisnąć na rzeszy widzów swoje piętno. Znacznie mniej będzie mnie interesować artystyczna ranga i doskonałość poszczególnych utworów (choć w pełni zdaję sobie sprawę, że rezygnacja z hierarchizowania jest jedynie teoretycznym postulatem i nie da się go nigdy uniknąć), a bardziej to, dlaczego widzowie (choć

¹⁴ Agnieszka Ogonowska, *Przemoc ikoniczna. Zarys wykładu*, Kraków 2004, s. 41.

¹⁵ Por. Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.

proces to oczywiście niezwykle złożony i zależny od wielu różnorodnych czynników) preferowali w różnych okresach obrazy zawierające takie a nie inne przekazy semantyczne.

W klasycznym filmoznawstwie na temat kina popularnego zdają się dominować dwa najwyraźniej zarysowane stanowiska, które w pewnym uproszczeniu można by nazwać stanowiskiem rytualnym i ideologicznym. Pierwsze z nich reprezentuje na przykład wielokrotnie przywoływany, szczególnie w polskiej refleksji na temat kina, Charles F. Altman, który w artykule zatytułowanym *W stronę teorii gatunku filmowego* nie tylko opisuje siedem podstawowych cech charakteryzujących kino gatunkowe, takich jak dualizm, powtarzalność, kumulacyjność, przewidywalność, nostalgiczność, symboliczność i funkcjonalność, ale także zwraca uwagę, że cechy te nie są charakterystyczne wyłącznie dla kina popularnego, ale również dla rytuału, który

jest dualistyczny; podobnie jak mity, do których się odnosi, rytuał czerpie [bowiem] swoje znaczenie ze strukturyzowania opozycji binarnych, często zorganizowanych wokół antagonizmu zrodzonego z przeciwstawienia elementów kultury, elementem pojmowanym jako kontrkulturowe. Rytuał jest powtarzalny zarówno w indywidualnych przypadkach, jak i w czasie; jego wysoki stopień regularności tworzy ten czynnik, który go najsilniej utwierdza. Rytuał jest kumulatywny; żaden pojedynczy rytualny fenomen nie wyrazi całości kulturowego mitu, lecz ujęta łącznie suma rytualnych zachowań determinuje mit. Rytuał jest przewidywalny; rozwija się zawsze według stałego wzoru, co zapoczątkowuje pewien rodzaj uprzedniej znajomości wydarzeń, które mają nastąpić. Rytuał jest nostalgiczny, stara się odnaleźć ciągłość między przeszłością a teraźniejszością, czasem mitycznym i czasem historycznym, postaciami przodków i współczesną publicznością. Rytuał jest symboliczny, często kondensuje znaczące zjawisko kulturowe za pomocą jednej postaci lub zdarzenia. Rytuał jest funkcjonalny; służy zarazem celebrowaniu wartości kulturowych i rozwiązuje ukryte napięcia w obrębie struktury społecznej¹⁶.

Oczywiście tego typu ujęcie zagadnienia rytuału może budzić pewne kontrowersje, zwłaszcza wśród antropologów, którzy zwykli definiować to pojęcie w nieco odmienny sposób. Ostatnio jednak przybywa teorii, które opisywałyby w podobny sposób nie tylko film gatunkowy, lecz także różnego typu przejawy komunikacji masowej i kultury po-

¹⁶ Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 22.

popularnej¹⁷. W ujęciu tym kultura popularna, w tym kino (a jeśli mówimy o początkach dwudziestego wieku, to przede wszystkim kino, będące obok radia pierwszą prawdziwie popularną i masową formą przekazu) przejmując funkcję zarezerwowaną niegdyś dla mitu i rytuału — tworząc podstawy tożsamości, dostarczając budulca dla marzeń, proponując godne potępienia lub naśladowania gesty i postawy. Teksty kultury popularnej są

istotnym czynnikiem procesu socjalizacji. Z jednej strony, porządkują rzeczywistość, dostarczają jej uporządkowanej interpretacji, z drugiej wzorców postępowania, myślenia i komunikacji. Tym samym wytyczają granice, w jakich poruszać się powinien współczesny użytkownik tej kultury, aby uniknąć statusu dewianta¹⁸.

Pozornie na drugim biegunie sytuują się stanowiska „ideologiczne”, według których film jest przede wszystkim typem produktu, który ma sprawdzić się na rynku. W tym ujęciu film byłby przekazem o charakterze ideologicznym stworzonym przez przemysł kulturowy, produkującym dzieła nieautentyczne, masowe, mechanicznie powtarzane, nastawione wyłącznie na zysk. „Z tego punktu widzenia — jak pisze Rick Altman — gatunki są po prostu uogólnionymi, możliwymi do zidentyfikowania strukturami, poprzez które płynie retoryka Hollywoodu”¹⁹. Albowiem ideologiczne podejście do zagadnienia filmów gatunkowych zakłada, że gatunki są przede wszystkim „instrumentem kontroli” reprodukującym ideologię „kapitalizmu, nacjonalizmu, indywidualizmu, seksizmu, rasizmu i struktury klasowej”²⁰. Warto jednak zwrócić uwagę na dwie istotne rzeczy. Po pierwsze badacze związani z podejściem ideologicznym w swoich rozważaniach nie wzięli pod uwagę tego, że: „jak wszystkie formy rozrywki kino gatunków należy zarazem do rejonu kultury i kontrkultury; równocześnie wyraża pragnienia i potrzeby

¹⁷ Por. Eric W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. Janusz Barański, Kraków 2003.

¹⁸ A. Ogonowska, *op. cit.*, s. 17–18.

¹⁹ Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 200–201.

²⁰ Anders Hansen *et al.*, *Mass Communication. Research Methods*, London 1998, s. 183.

niedopuszczone przez dominującą ideologię jak i odzwierciedla główne zasady tej ideologii”²¹. Po drugie, jak zauważa Marek Krajewski: „nie jest do końca jasne, czy produkcje kultury popularnej zawsze rodzą apatię i zgodę, nigdy zaś sprzeciw wobec systemu, aktywność, działania weń wymierzone”²². Dlatego też, moim zdaniem, w błędzie są ci, którzy uważają, że podejście rytualne i ideologiczne wzajemnie się wykluczają. W moim odczuciu są one uzupełniającymi się teoriami, kino gatunków jest bowiem jednocześnie nośnikiem pewnych ideologii (pozostajemy na razie przy tym określeniu) promowanych przez przemysł kulturowy, jak i odpowiedzią na społeczne zapotrzebowania. Służy więc nie tylko rozrywce, ale jest także skanalizowaniem i uzewnętrznieniem potrzeb i pragnień publiczności. Filmy głównego nurtu to jednocześnie teksty o charakterze normatywnym, określające, które zachowania możemy uznać za społecznie akceptowane, które są odbierane jako perwersyjne, a które z kolei należą do grupy tematów tabu. Jednocześnie zaś są odbiciem rzeczywistości, niekiedy hiperbolicznym, niekiedy symbolicznym ujęciem pragnień, tęsknot, przeżyć, ale również poglądów na świat, wspólnych dla znakomitej większości społeczeństwa.

Kolejnym problemem pojawiającym się podczas pisania tego typu pracy jak niniejsza książka jest określenie ram czasowych, w których będziemy się poruszać. Ogrom materiałów zarówno przedmiotowych, jak i podmiotowych powoduje, że ujęcie całościowe jest dziś niemalże niemożliwe (choć mam nadzieję, że uda mi się kontynuować podjęte badania i książka doczeka się kolejnych tomów poświęconych następnym okresom w historii kina). Dlatego też postanowiłem skupić się na okresie obejmującym czas od pojawienia się kinematografu do roku 1934, kiedy ostatecznie w Hollywood zaczął obowiązywać Kodeks Produkcyjny, zwany potocznie Kodeksem Haysa²³. Mając świadomość tego, jak iluzoryczne są wszelkie periodyzacje, co w dość przekonujący, według mnie, sposób udowodnili badacze kojarzeni z postmoderni-

²¹ Ch.F. Altman, *op. cit.*, s. 20.

²² Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 28.

²³ Szczegóły wprowadzania Kodeksu i poszczególne fazy tego procesu zostaną omówione w zasadniczej części książki.

zmem²⁴, zdecydowałem się na opisanie kina, nazywanego w anglosaskim filmoznawstwie *pre-Code cinema*. Niezwykle trudno wytyczyć jakąś inną granicę periodyzacyjną dla twórczości filmowej. Dość oczywisty limes w historii filmu stanowi rok 1927, gdy rozpowszechniło się kino dźwiękowe, lecz w interesującym mnie dyskursie dotyczącym erotyki akurat ta data nie wydaje się szczególnie istotna — filmy nieme z końca lat dwudziestych i filmy dźwiękowe z początków czwartej dekady mają ze sobą znacznie więcej wspólnego niż filmy powstałe przed i po wprowadzeniu rygorystycznych zapisów Kodeksu Haysa. Trudno byłoby także w jakiś jednoznaczny sposób wyznaczyć dalej przesuniętą w czasie datę końcową — początek drugiej wojny światowej²⁵ nie stanowi w historii filmu żadnej daty przełomowej. A dalsze przesunięcie daty — do roku 1968 na przykład, gdy Kodeks Produkcyjny przestał ostatecznie obowiązywać, a świat ogarnęła „rewolucja seksualna”, spowodowałyby rozrośnięcie się tej książki do gargantuicznych rozmiarów. Dlatego też ostatecznie na roku 1934 skończą się rozważania zawarte w tej pracy. To właśnie ustanowienie wewnątrzhollywoodzkiej cenzury jest dla mnie niezwykle wyrazistym przykładem pewnych tendencji o charakterze ideologicznym i zwycięstwa (trwającego trzy dekady) purytańskiego i tradycyjnego modelu stosunków między płciami, co miało wiele innych konsekwencji, które zostaną dokładniej omówione w kolejnych rozdziałach książki.

Przyjęcie takiej daty końcowej i przedstawionego uzasadnienia zawiera w sobie jeszcze jedną istotną implikację. Trzon filmów poddawanych analizie i stały niemal punkt odniesienia będzie stanowić dla mnie kino amerykańskie. Pojawią się oczywiście w książce odwołania do dzieł pochodzących z innych krajów i obszarów kulturowych²⁶,

²⁴ Por. Brian McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedmowa Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 337–338.

²⁵ W dodatku nie wiadomo, który początek należałoby brać pod uwagę. Wszak Amerykanie na przykład wyznaczają go dopiero na rok 1941.

²⁶ Choć nie zamierzam wykraczać poza ramy kultury zachodniej, również z powodów znacznych różnic w dyskursie na temat erotyzmu pomiędzy kulturą europejsko-amerykańską a innymi obszarami cywilizacyjnymi, których wprowadzenie dodatkowo komplikowałoby i tak niezwykle już złożony problem.

które zwłaszcza w pierwszym okresie kształtowania się kina stanowiły istotną jego część²⁷, jednak to właśnie filmy i cały przemysł kinematograficzny powstały w Stanach Zjednoczonych będzie dla mnie punktem centralnym rozważań i to w jego orbicie będą sytuował niemal wszystkie dzieła, a historia kina amerykańskiego i pojawiające się w niej periodyzacje posłużą za podstawę moich rozważań. Jest to wybór spowodowany nie tylko dominacją amerykańskiego przemysłu filmowego, która stała się faktem pod koniec drugiej dekady dwudziestego wieku i przetrwała do dziś, ale także jego niezwykle kosmopolitycznym charakterem. Jak słusznie zauważa Rafał Syska:

Film polski, francuski lub hiszpański posiada swój specyficzny koloryt, niepowtarzalną poetykę, typ bohatera czy nawet temat. Odbiór takiego filmu pod różnymi szerokościami geograficznymi nie jest zadaniem łatwym, wymaga erudycji, znajomości podobnych dzieł lub choćby rudymen tarnej wrażliwości. Kino hollywoodzkie wytworzyło na początku XX wieku taki wzorzec filmowego widowiska, który jest rozpoznawalny wszędzie, w zasadzie przezroczysty i z łatwością akceptowalny²⁸.

To właśnie złożona w znacznej mierze z imigrantów — dotyczy to także przemysłu filmowego, wszak znakomitą większość ludzi związanych w pierwszych dekadach dwudziestego wieku z kinematografią amerykańską poczynawszy od właścicieli wielkich wytwórni, poprzez Charlesa Chaplina czy Rudolpha Valentino, na Grecie Garbo, Marlenie Dietrich, Ernście Lubitschu czy Michaelu Curtisie skończywszy, stanowili „przesiedleńcy” z Europy — Ameryka była jedynym krajem, który był w stanie nie tylko stworzyć kosmopolityczną kulturę popularną, zrozumiałą niemalże w każdym zakątku świata, ale także zadbać o swoją spuściznę. O ile nazwiska Maksa Lindera czy Louisa Feuillade’a znane są jedynie zagorzałym miłośnikom kina niemego, o tyle Harold Lloyd, Buster Keaton czy Gloria Swanson nadal są bohaterami zbiorowej

²⁷ Grażyna Stachówna podaje na przykład, że w roku 1910 „kino francuskie dominowało na świecie, paryskie studia produkowały około 60–70 procent filmów wyświetlanych na ekranach całego globu. W 1908 roku tylko Pathé sprzedawał do USA dwa razy więcej filmów niż wyprodukowały ich razem firmy amerykańskie” (Grażyna Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle époque*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009, s. 226).

²⁸ Rafał Syska, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] *Kino nieme*, s. 205.

wyobraźni. Żadna inna kinematografia na świecie nie darzy taką estymą swojej historii, co związane jest zapewne z faktem, że Stany Zjednoczone wydają się państwem na tej właśnie filmowej utopii poniekąd ufundowanym i nie mając innej historiografii, Amerykanie kultuwują fikcyjny jej obraz zapisany na celuloidowej taśmie. Książka moja będzie więc kolejnym dowodem na to, że (czy nam się to podoba, czy nie) kultura globalna jest przede wszystkim kulturą amerykańską, ze wszystkimi negatywnymi i pozytywnymi konsekwencjami tego połączenia²⁹.

Z pojawiających się w podtytule terminów pozornie najprostszym, choć także domagającym się wyjaśnienia, jest „erotyzm”. W *Encyklopedii erotyki* Zbigniew Lew-Starowicz podaje następującą definicję tego terminu. Według niego erotyzm

w największym uproszczeniu oznacza zainteresowanie i odczuwanie przyjemności wiążących się z atrakcyjnością fizyczną i psychiczną osób w relacjach hetero- czy homoseksualnych. Jest pojęciem nadrzędnym i szerszym wobec seksu, seksualności człowieka. Erotyzm jest cechą specyficzną ludzką, nadaje seksualności ponadbiologiczną i ponadprokreacyjne wartości, wyraża nową ewolucyjną fazę rozwoju seksualności. Erotyzm obejmuje biologiczny, psychiczny, społeczny i kulturowy wymiar. Złożoność erotyzmu wyraża jego wielowarstwowa struktura. Zaczynając od warstwy najgłębszej i pierwotnej, można wyodrębnić następujące:

- libido,
- seksualność,
- identyfikacja płciowa,
- podstawowa orientacja seksualna (hetero-, bi- lub homoseksualna),
- preferencje seksualne,
- rola płciowa,
- ekspresja erotyczna (reaktywność seksualna, związki uczuciowe, twórczość erotyczna, mistyka i ekstaza erotyczna).

O ile pierwsze dwie warstwy łączą świat człowieka ze światem przyrody, to pozostałe są specyficzne dla świata człowieka³⁰.

Już w tej, jak przyznaje sam autor, uproszczonej definicji pojawia się wiele komplikacji, z którymi przyjdzie zmierzyć się w tej książce. Nie będą mnie bowiem interesowały wyłącznie zachowania o charakterze czysto seksualnym i ich filmowe emanacje (choć o pornografii

²⁹ W książce nie pojawiają się także przykłady z polskiej kinematografii, zagadnieniu temu planuję bowiem poświęcić osobne opracowanie.

³⁰ Zbigniew Lew-Starowicz, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2004, s. 181.

filmowej, która narodziła się w początkach dwudziestego wieku, też będą wspominał), ale znacznie szerszy kontekst funkcjonowania relacji intymnych i zainteresowań związanych z ich powstawaniem, trwaniem i funkcjonowaniem przede wszystkim w świecie społecznym.

W ujęciu czysto biologicznym bowiem relacje o charakterze intymnym mogłyby być zdefiniowane jako hormonalno-chemiczny proces zachodzący w naszym organizmie na skutek działania odpowiednich bodźców zewnętrznych, związany z wydzielaniem dwuhydrotestosteronu, dopaminy, folitropiny, folikulostymuliny, lutropiny czy też oksytocyny, z jednej strony, z innej perspektywy mogłyby być zaś wpisane w procesy ewolucji gatunku *homo sapiens*. Według Tomasza Szlendaka sporą „grupę pojawiających się dzisiaj w naukach społecznych »teorii miłości«³¹ możemy odnaleźć we współczesnej myśli darwinowskiej”³², a tę subdyscyplinę można określić mianem antropologii miłości. W teoriach tych mamy do czynienia

z redukcją społecznych zachowań związanych z miłością erotyczną do biologii, teorii ewolucji, genetyki i psychologii poznawczej. [...] Wszelkie instytucje, rytuały czy też jakiegokolwiek inne wspólne działania ludzi związane w jakiś sposób z miłością wyjaśniane są wyłącznie za pomocą odniesień do ewolucyjnego dziedzictwa gatunku *Homo sapiens* oraz do naszego biologicznego wyposażenia³³.

W tym ujęciu pozostajemy przede wszystkim zwierzętami, które za pomocą różnorodnych zachowań starają się maskować swoje biologiczne uwarunkowania, ale które, czy chcą tego, czy też nie, nadal pozostają jedynie, by zacytować tytuł popularnej książki Desmonda Morrisa, „nagimi małpami”³⁴.

Istoty ludzkie — twierdzi tenże Morris w książce *Zwierzę zwane człowiekiem* — są zwierzętami. Czasem okazujemy się potworami, czasami bywamy wspaniali, ale zawsze jesteśmy zwierzętami. Wolimy myśleć o sobie jako o upadłych aniołach, w rze-

³¹ W tym ujęciu pojęcie miłości można uznać za synonimiczne względem określenia „relacje intymne” czy „erotyczne”.

³² Tomasz Szlendak, *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Warszawa 2002, s. 40–41.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Por. Desmond Morris, *Naga małpa*, przeł. Tadeusz Bielicki, Jan Koniarek, Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1997.

czywistości jednak jesteśmy dwunożnymi małpami. [...] Możemy nosić rozmaite kapelusze, ale uśmiechamy się tak samo. [...] Mimo różnych kolorów skóry, innych religii i zwyczajów jesteśmy sobie biologicznie zdumiewająco bliscy³⁵.

W myśl tych teorii „miłość zmysłowa pomiędzy wybranymi istniała we wszystkich społeczeństwach”³⁶, jest więc wytworem przyrody, współistniejącym z agresją, głodem i instynktem ucieczki, zaś kulturowa rytualizacja zachowań związanych ze sferą erotyki jest jedynie swoistym rozwinięciem rytualizacji filogenetycznej. Za pomocą biologii i chemii tłumaczone są także poszczególne elementy naszych zachowań — takie jak wybór partnera, większa niewierność mężczyzn czy też to, że „mężczyźni wolą blondynki”. Tak pojmowana randka to „nic innego jak »karmienie upatrzonej samicy«. Wiele zwierząt zachowuje się podobnie. Samce, które chcą kopulować z samicą, dostarczają jej najpierw pożywienia lub innych prezentów”³⁷. Rozpowszechniony obecnie wzorzec piękna kobiecego ciała, wyrażający się w proporcjach 90-60-90 (biust-talia-biodra) związany jest z ponadkulturowym przekonaniem mężczyzn, że partnerki, u których stosunek obwodu talii do obwodu bioder wynosi 70%, są najbardziej erotycznie pociągające³⁸. A jeżeli dodatkowo są blondynkami, są jeszcze bardziej ponętne, gdyż jak twierdzi Matt Ridley, kiedyś to właśnie jasne włosy były jednym z niezliczonych widocznych zewnętrznie oznak młodości³⁹. Zaś „mężczyźni pragną [...] poligamii, aby krzewić swoje geny, kobiety zaś zasilają haremy, aby zdobywać zasoby i w ten sposób zapewnić przetrwanie potomstwu”⁴⁰. Biologicznie uwarunkowane jest również to, że mężczyźni wybierają partnerki młodsze,

³⁵ Desmond Morris, *Zwierzę zwane człowiekiem*, przeł. Zofia Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1997, s. 52.

³⁶ Adrienne Blue, *Pocałunek. Od metafizyki do erotyki*, przeł. Krystyna Rabińska, Warszawa 1998, s. 76.

³⁷ Diane Ackerman, *Historia naturalna miłości*, przeł. Dorota Gostyńska, Warszawa 1997, s. 296.

³⁸ Por. Alexandra Brevis, *The accuracy of attractive-body-size judgement*, „Current Anthropology” 40, 1999, nr 4, s. 548–553.

³⁹ Por. Matt Ridley, *Czerwona królowa. Płeć a ewolucja natury ludzkiej*, przeł. Józef J. Bujarski, Alexandra Milos, Poznań 1999, s. 314–316.

⁴⁰ Helen E. Fisher, *Anatomia miłości. Historia naturalna monogamii, cudzołóstwa i rozvodu*, przeł. Joteł, Poznań 1994, s. 75. Choć w innych partiach swojej książki Fisher

które mogą rodzić i wychowywać dzieci, kobiety zaś preferują mężczyzn starszych i zamożnych, którzy potrafią zapewnić temu potomstwu odpowiedzialną opiekę i pozycję społeczną⁴¹.

Najbardziej zaś jednoznaczne wnioski w tej grupie dyscyplin prezentuje psychologia ewolucyjna, która

postrzega [...] naturę ludzką jako zestaw adaptacji biologicznych i stara się odkryć, jakie problemy życia i prokreacji spowodowały ich ewolucję. Zachowanie ludzkie wywodzi z biologii ewolucyjnej⁴².

W myśl poglądów, które Geoffrey Miller zawarł w książce *Umysł w zalotach*, 400 pokoleń ludzkich, które pojawiły się na ziemi przez ostatnie 10 tysięcy lat, a więc od momentu, gdy weszliśmy w epokę holocenu, to za mało, by (w planie ewolucyjnym) zaszły radykalne zmiany, pozwalające nam na trwałe oderwać się od naszego biologicznego warunkowania. Jak pisze Miller:

Holocen radykalnie zmienił wzorzec ludzkiego kojarzenia się w pary i rozmnażania. Pojawiło się dziedziczne bogactwo, narzucane przez rodziców małżeństwa, hierarchie społeczne, patriarchy, feminizm, pieniądze, prostytutka, małżeństwa monogamiczne, haremy, ogłoszenia matrymonialne, telefony, antykoncepcja i aborcja. Z tego powodu współczesne zaloty są dość odmienne od zalotów w plejstocenie. Ale to zaloty w plejstocenie były siłą napędową ewolucji człowieka w najbardziej istotnym okresie i ludzkie zachowanie w holocenie odzwierciedla spuściznę plejstocenu⁴³.

Za najważniejszą siłą napędową ewolucji uznał zaś amerykański postdarwinista dobór seksualny⁴⁴, który, według jego teorii, zmusił naszych przaszczurów do wytworzenia całego systemu adaptacji, zapewniającego niegdyś (a ten stan rzeczy według niego znacząco się nie zmienił) sukces reprodukcyjny i powielanie naszych genów, bę-

próbuję udowodnić, że zdrada jest również często (przynosi im bowiem wymierne korzyści) praktykowana przez kobiety.

⁴¹ Por. D. Ackerman, *op. cit.*, s. 219.

⁴² Geoffrey Miller, *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, przeł. Małgorzata Koraszewska, Poznań 2004, s. 11.

⁴³ *Ibidem*, s. 205.

⁴⁴ Uzupełniający według niego, a często nawet mający znacznie większe znaczenie niż będący efektem „walki o przetrwanie” dobór naturalny.

dące, jak dowodzi z kolei Richard Dawkins w *Samolubnym genie*⁴⁵, jednym z głównych biologicznych powołań. Według Millera największe przeboje doboru płciowego: „ogon pawia, śpiew słowika, gniazdo altannika, skrzydło motyla, poroże jelenia olbrzymiego, tyłek pawiana i pierwsze trzy albumy zespołu Led Zeppelin”⁴⁶ powstały właśnie jako adaptacje związane z podnoszeniem atrakcyjności na rynku reprodukcyjnym. W tym ujęciu nasze współczesne zachowania godowe odróżniają się oczywiście od zachowań naszych prehistorycznych przodków, lecz zmianie podlega jedynie forma zalotów, nie zaś ich podstawowa funkcja. Samce w wieku rozrodczym starały się (i nadal starają) na wszelkie sposoby zainteresować sobą samice, wykazując się „wskaźnikami sprawności”. O ile jednak kiedyś nasi mężczyźni przodkowie udawali się na polowanie na mamuta, o tyle dziś młodzi mężczyźni uprawiają niebezpieczne i brutalne sporty, służące w gruncie rzeczy dokładnie temu samemu celowi — uwodzeniu samic. Z tych samych powodów mężczyźni, którzy kiedyś obdarowywali kobiety upolowaną zwierzyną, dziś zapraszają je na randki do drogiej restauracji. Drogiej, ponieważ mechanizm zalotów jest oparty na rozrzutności i marnotrawstwie, które

przydaje im romantyzmu. Marnotrawne tańce, marnotrawne dawanie prezentów, marnotrawna konwersacja, marnotrawny śmiech, marnotrawna wstępna gra miłosna, marnotrawne przygody. Z punktu widzenia „przetrwania najlepiej dostosowanych” marnotrawstwo wydaje się bezsensownym szaleństwem, które przeciwdziała dostosowaniu (sprawności). Z punktu widzenia doboru płciowego ze względu na niegenetyczne korzyści także ludzkie zaloty wyglądają na marnotrawstwo, ponieważ [...] akty miłosne uważane za najbardziej romantyczne zazwyczaj najwięcej kosztują dawcę, ale przynoszą najmniejsze korzyści materialne biorcy⁴⁷.

Sztuka zalotów rozwinęła także takie zadziwiające cechy ludzkiego umysłu, jak umiejętność tworzenia sztuki, poczucie humoru (będące z jednej strony odpowiedzią na stale wpisaną w ludzki umysł neofilię, a jednocześnie pośrednim wskaźnikiem młodości) czy zdolności wer-

⁴⁵ Por. Richard Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. Marek Skoneczny, Warszawa 1996.

⁴⁶ G. Miller, *op. cit.*, s. 83.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 147.

balne i retoryczne⁴⁸. Wynikiem rozwoju doboru naturalnego jest również moralność — zapewniająca wyższą pozycję społeczną i jednocześnie wyrównująca szanse prokreacyjne członków ludzkiej społeczności. Być może przytoczone w tak dużym skrócie poglądy psychologii ewolucyjnej wydają się sądami zbyt trywialnymi, sprowadzającymi wszelkie działania do jednego, seksualnego, mianownika, ale trzeba zauważyć, że sami badacze mają świadomość tych ograniczeń i wielokrotnie zastrzegają, iż „funkcja seksualna nie jest motywacją seksualną”⁴⁹ i przełożenie naszych zachowań w różnych dziedzinach życia na sposoby budowania związków intymnych nie są proste czy bezpośrednie, a ta dziedzina nauki próbuje jedynie wykazać, jak pewne ewolucyjne mechanizmy są nadal częścią rzeczywistości. I że, jak udowadnia poprzez szeroko zakrojone badania — chociażby statystyk rozwodów w różnych kulturach — Helen Fisher w książce *Anatomia miłości*, pewne zachowania wydają się wspólne dla całego ludzkiego rodzaju, niezależnie od kulturowego kontekstu. „Podobnie jak u lisów, drożdów i wielu innych gatunków, w których para rodzicielska wiąże się tylko na okres potrzebny do odchowania potomstwa, także i u ludzi pierwotne związki trwały przez cztery lata opieki nad dzieckiem, a potem się rozpadały, chyba że pojawił się następny potomek”⁵⁰. A statystyki dotyczące rozwodów nadal pokazują, jak często właśnie czwarty rok małżeństwa jest tym krytycznym momentem.

Jednak to ujęcie o charakterze biologicznym w zasadniczym toku wywodu będzie mnie interesowało w znacznie mniejszym stopniu. Choć zapewne przyjdzie mi kilkakrotnie zauważyć, jak zadziwiająco niezmiennie i zgodnie z ustaleniami psychologów ewolucyjnych są niektóre zachowania pokazane w poddanych analizie dziełach filmowych z pierwszych dekad XX wieku, to jednak w tej książce chciałbym się skupić na społecznym funkcjonowaniu relacji intymnych. Chciałbym bowiem zająć się erotyką i jej filmowymi przedstawieniami występującymi w dość ściśle określonym i w miarę ograniczonym, lecz w moim odczuciu niezwykle istotnym momencie historycznym, jakim był prze-

⁴⁸ „Dobór płciowy prawdopodobnie kształtował język na oba sposoby: bezpośrednio przez wybór partnera i pośrednio przez pozycję społeczną”. *Ibidem*, s. 396.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 379.

⁵⁰ H. Fisher, *op. cit.*, s. 176.

łom XIX i pierwsze dekady XX wieku. Dlatego znacznie bardziej przydatne i częściej przywoływane będą przez mnie poglądy socjologów emocji⁵¹, które zakładają, że

można seksualność potraktować jako wyznacznik granic zbioru rozumianego jako podzbiór kultury. W tym wypadku płęć i seksualność (zachowania związane z płcią) stają się pojęciami z dziedziny epistemologii. [...] Jednocześnie na płaszczyźnie ontologicznej płęć (i związane z nią zachowania) staje się zasadą klasyfikacji rzeczywistości, dzieląc ją i jednocześnie jednocząc w obrębie podziałów⁵².

Jak dodaje Stevi Jackson:

jest niedopuszczalne, aby miłość traktowana była jako zjawisko niezależne od społecznego i kulturowego kontekstu, w ramach którego jest ona doświadczana. Idea, jakoby emocje były w jakikolwiek sposób prespołeczne i dlatego pozostawały poza socjologicznym polem widzenia, powinna ulec zmianie⁵³.

Właśnie tak rozumiany erotyzm będzie głównym obiektem mojego zainteresowania i spróbuję w zasadniczej części książki wykazać, w jaki sposób to właśnie kino wpłynęło na postrzeganie erotyzmu i na ile to właśnie ono zapoczątkowało, ugruntowało i zmieniło epistemologię miłości i konstruowania relacji intymnych oraz ról genderowych. Nie można, w moim odczuciu, mówić o erotyce w oderwaniu od określenia powinności, jakie przypisywane były w poszczególnych okresach płciom kulturowym. Choć współcześnie badacze nie zawsze są zgodni co do tego, czy bardziej determinuje nas płęć biologiczna, czy kulturowo-społeczne zaplecze związane z postrzeganiem kobiecości i męskości, nie sposób nie dostrzec, w jak dużym stopniu ten drugi czynnik decyduje o naszych codziennych zachowaniach. W moich rozważaniach przychylię się więc do rozstrzygnięć socjologii feministycznej, głoszącej, że:

⁵¹ „Społecznymi aspektami miłości erotycznej zajmuje się, mająca u podstaw analizy konstruktywistyczne i feministyczne, tak zwana socjologia emocji. [...] Jej rozwój przypada na przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku” (T. Szlen-dak, *op. cit.*, s. 39).

⁵² Anna Zadrożyńska, *Etnologiczne problemy seksuologii. Symbolika płci i seksu w różnych kulturach*, [w:] *Seksuologia kulturowa*, red. Kazimierz Imieliński, Warszawa 1980, s. 173.

⁵³ Stevi Jackson, *Heterosexuality in Question*, London 1999, s. 203.

pleć kulturowa jest w większym stopniu skonstruowana społecznie niż zdeterminowana biologicznie. Tworzy się w ramach konkretnej społecznej i ekonomicznej struktury; jest powielana i przekazywana w procesie społecznego uczenia się⁵⁴.

A kultura masowa jest jednym z najważniejszych sposobów konstruowania i utrwalania wzorców genderowych — kino pokazywało (i zapewne nadal pokazuje), co oznacza „prawdziwa” męskość i kobiecość, a zdefiniowanie najważniejszych modeli pojawiających się w kinie pierwszych dekad XX wieku jest warunkiem niezbędnym, by pokazać, jak w ramach tych struktur kształtowały się relacje intymne.

⁵⁴ Claire M. Renzetti, Daniel J. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, przeł. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Warszawa 2005, s. 15.

Rozdział I

Jak wyglądał świat, gdy pojawiło się kino?

W filmie *Dracula* (1992) Francisa Forda Coppoli pojawia się niezwykle interesująca sekwencja, przedstawiająca pierwsze spotkanie Miny Murray (Winona Ryder) i Księcia Włada (Gary Oldman). Dracula, stojąc na londyńskiej ulicy w roku 1897, dostrzega Minę i szepcze: „Zobacz mnie”, a ta faktycznie odwraca wzrok i na krótki moment ich spojrzenia się przecinają (w dodatku w tym momencie reżyser zastosował zwolnione tempo, by jeszcze podkreślić moment, gdy dziewczyna obraca głowę w stronę mężczyzny). Mina wchodzi do apteki, na pierwszym planie pojawia się zaś młody gazeciarz, niosący plakat i donośnym głosem informujący o najważniejszym wydarzeniu dnia — ucieczce wilka z ogrodu zoologicznego — a przechodzący przez błotnistą ulicę Księżę kupuje od niego, kosztującą jednego pensa, gazetę. Gdy panna Murray wychodzi ze sklepu, mężczyzna niby przypadkiem ją potrąca (gdy rusza w jej stronę, za jego plecami przez moment widzimy plakat reklamujący piwo), z wielką zręcznością łapiąc w powietrzu upuszczony przez nią flakonik. Przeprasza ją uprzejmie i mówi, że właśnie przyjechał z zagranicy i nie zna miasta. Gdy zwraca się do niej z prośbą, nazywając ją piękną damą, Mina nie pozwala mu dokończyć zdania, informując go, że przewodnik po mieście kosztuje sześć pensów, i próbuje się pożegnać. W tle sceny widzimy gwarną ulicę. Wśród spacerowiczów można zauważyć mężczyznę prowadzącego rower i kobietę z uwagą oglądającą wystawę. Widoczne są również gazowe lampy uliczne oraz zegar nad wejściem do sklepu. Wampir jest jednak nieustępliwy, jeszcze raz przeprasza i mówi, że chciał jedynie zapytać o drogę

do kinematografu — tego „cudu cywilizowanego świata”. Dziewczyna z ironią odpowiada mu, że jeżeli chce zapoznać się z kulturą, powinien odwiedzić muzea, których w Londynie jest mnóstwo, i odchodzi. Gdy wyłania się jednak zza rogu, mijając mężczyznę dźwigającego na sobie plansze reklamujące wystawianego w jednym z teatrów *Hamleta*, znów staje twarzą w twarz z Draculą. Ten twierdzi, że tak piękna i inteligentna kobieta nie powinna chodzić po ulicy bez męskiego towarzystwa. Oburzona dziewczyna pyta, czy ma poskarżyć się mężowi, czy wezwać policję. Skonfundowany wieścią o mężu Książę odchodzi. Kobieta zatrzymuje go jednak, mówiąc, że była niegrzeczna. Dracula przedstawia się, a Mina wydaje się wyraźnie zainteresowana wiadomością, że ma do czynienia z księciem. Razem idą ulicą, do kinematografu. W kontynuacji tej sekwencji widzimy Minę i Vladę stojących wśród koedukacyjnej publiczności dość swobodnie przemierzającej się po sali, w której wyświetlane są filmy. W tle pojawia się muzyk przygrywający na pianinie. Główni bohaterowie toczą zaś kolejny znamieny dialog. Książę, zdumiony tym, co zobaczył, twierdzi, że teraz już jest pewien, że współczesna nauka nie zna żadnych ograniczeń, kobieta zaś prycha z wyższością, twierdząc, że kinematografu nie można nazwać nauką i że w żaden sposób nie może on konkurować z odkryciami pani Curie. Wykonująca jazdę dookoła głównych postaci kamera ukazuje nam ekran z widocznymi na nim obrazami — tłumem na ulicach jakiegoś miasta, a potem pociągiem wjeżdżającym na stację. Mina stwierdza, że w ogóle nie powinna przychodzić w to miejsce, i próbuje wyjść. Dracula łapie ją za ramię, rozkazującym, niskim głosem mówi, żeby się go nie bała i przyciąga ją do siebie, tak że dłonie dziewczyny opierają się o jego tors. Książę ciągnie za sobą Minę, a ich sunącym jakby w powietrzu postaciom towarzyszy kamera i narastająca, basowa, ekstraszybytyczna muzyka. Wampir zaciąga kobietę w wydzielone zasłonami, ustronne miejsce, ona się broni i prosi, by przestał, on jednak rzuca ją na jakąś otomanę i przytrzymuje jej nadgarstki. Gdy kamera zmienia punkt widzenia, na pierwszym planie wciąż dominuje para bohaterów, w tle zaś dostrzegamy widzów oglądających filmik prezentujący obnażoną kobietę. W zbliżeniu znów ukazana zostaje twarz Miny, która z przerażeniem stwierdza, że skądś zna Księcia, ten zaś mówi, że musiał prze-

być oceany czasu, by znaleźć Minę i próbuje ją (wpółomdlałą) ugryźć wyrosłymi mu właśnie wampirzymi kłami. W ostatniej chwili jednak się powstrzymuje. Na sali wybucha panika, słyszymy kobiece krzyki, widzimy ujęcie prezentujące cień wilka na jednej z zasłon; w kolejnych ujęciach przedstawione zostają: przerażone jego widokiem oczy Miny; przemykający biały wilk; kobieta w trumnie, która zmienia się w kościotrupa; krótkie ujęcie powstającego Włada; teatr cieni — inscenizacja średniowiecznej bitwy. Murray ucieka, a gdy drogę zastępuje jej dra pieźnik-albinos, pojawia się Dracula, który uspokaja zwierzę kilkoma słowami w obcym języku. Oboje głaszczą śnieżnobiałe futro, ich dłonie w rękawiczkach dotykają się na chwilę, a sekwencja ta kończy się słowami mężczyzny, który mówi, że wiele można nauczyć się od bestii.

Omówiona scena wywołuje wiele pytań. Dlaczego Draculi tak bardzo zależało, by Mina na niego spojrzała? Dlaczego Coppola spowolnił ujęcie ukazujące odwracającą się dziewczynę? Dlaczego chodzi ona sama po ulicy i dlaczego tak nerwowo reaguje na zaczepkę Księcia? Jakie znaczenie ma gazeciarz, reklama piwa, kobieta patrząca na sklepową wystawę, człowiek-słup ogłoszeniowy, mężczyzna z rowerem, gazowe latarnie — czyli wszystkie drugoplanowe elementy londyńskiej ulicy? Dlaczego tyle na niej błota? I czy Minie wygodnie było chodzić po niej w takiej sukni? I czy aby na pewno Londyn końca XIX wieku tak wyglądał? Od kiedy zaczęto sprzedawać przewodniki po miastach i z czym związane było ich pojawienie się? Dlaczego Księżę chodzi pieszo i wśród tłumu (po części najwyraźniej proletariackiego)? I dlaczego Mina tak zaintrygowana była tytułem, który Wład wymienił podczas przedstawiania się? Jak nazywano miejsce, gdzie pokazywano kinematograf? Dlaczego Mina wyraża się o kinie w tak pogardliwy sposób? I dlaczego porównuje go do odkryć Marii Curie-Skłodowskiej właśnie? Dlaczego widzowie stoją podczas oglądania filmów? Dlaczego widownia jest koedukacyjna i co to oznacza? Dlaczego Coppola wybrał właśnie takie a nie inne fragmenty starych (czy też imitujących stare) filmów — tłum na ulicach i pociąg? Dlaczego Dracula tak mocno obejmuje Minę? I dlaczego dziewczyna opiera swoje pięści na jego torsie? Dlaczego nie krzyczy głośniej, skoro wokół jest mnóstwo ludzi? Dlaczego ma właśnie w tym momencie reinkarnacyjny przeblysłk? Czemu Wład musiał kroczyć po oceanach czasu? Dlaczego jej jednak nie

ukąsił? I czemu ona leży półomdlała? Czy wtedy wyświetlano w kinach filmy z rozebranymi dziewczynami? W jaki sposób kobieta zmieniała się w kościotrupa? Dlaczego w kinematografie wystawiano teatrzyk cieni? Czy ważne jest, że ich dłonie się stykają? I czego możemy się nauczyć od bestii? I dlaczego w ogóle mamy się od niej czegoś uczyć?

Pozornie odpowiedź na przynajmniej część z tych pytań jest łatwa. Jednak gdy potraktujemy je poważnie i spróbujemy dostrzec ich diegetyczne i pozadiegetyczne implikacje, ich pełne wyjaśnienie może nastroić nam znacznych kłopotów. A w dodatku, gdy zaczniemy udzielać odpowiedzi, zaczną się nam plątać ontologiczne porządki. Bo i same pytania do różnych porządków się odnoszą.

Piszę o tym, aby na konkretnym przykładzie wskazać problemy, na które natkniemy się, próbując dokonać analizy dyskursu dzieła filmowego. Ale jednocześnie scena ta może być, jeśli spróbować odczytać poszczególne zawarte w niej elementy, dobrym punktem wyjścia (choć jest to oczywiście artystyczna wizja, to jednak raczej zgodna z rzeczywistością) do krótkiego nakreślenia portretu czasów, w których kinematograf zaczął pojawiać się jako coraz powszechniej znany i podziwiany wynalazek. Druga połowa XIX wieku jest okresem przełomowym w historii kultury zachodniej. Zaszły wówczas zmiany do pewnego stopnia determinujące ją do dziś — począwszy od wynalazków technicznych, medycznych czy naukowych, poprzez zmiany ekonomiczno-społeczne, aż do przeobrażeń związanych z postrzeganiem różnych aspektów rzeczywistości, w tym miłości i erotyzmu. Choć oczywiście ujęcie, które obejmowałoby tak różne, w dodatku wyraźnie rozciągnięte w czasie, przemiany, wymagałoby wielu osobnych książek, to myślę, że warto — choćby w skrótovej formie — zdefiniować kilka najważniejszych zmian, które wpłynęły na wynalezienie i rozpowszechnienie kina, a także spróbować sobie uświadomić, jak funkcjonowało społeczeństwo portretowane w filmach z pierwszych dekad istnienia kinematografu.

Spróbujmy więc na początek przyjrzeć się londyńskiej ulicy z 1897 roku, pokazanej przez Coppolę. Pierwsze, co rzuca się w oczy, to wypełniająca ją tłum. Nie powinno nas to dziwić — wszak w ciągu XIX wieku liczba mieszkańców brytyjskiej stolicy wzrosła siedmiokrotnie

i pod koniec tegoż wieku było to największe miasto na świecie, liczące około sześciu i pół miliona mieszkańców. Rozrost ówczesnych miast i związana z tym urbanizacja⁵⁵ to jeden z najistotniejszych procesów, które zaszły w tamtym okresie. Procesów wpływających nie tylko na strukturę demograficzną i związanych z uprzemysłowieniem gospodarek, ale także odpowiedzialnych za przemiany obyczajowości. Zamknięta i niewielka wspólnota wiejska znacznie mocniej niż anonimowa i rozproszona społeczność wielkomiejska sprzyjała przestrzeganiu norm i zakazów moralnych, również tych związanych z erotyzmem. To, co na wsi nie było możliwe, choćby ze względu na permanentną obecność wścibskich ciotek i sąsiadów, w mieście było znacznie łatwiejsze do ukrycia. Mina mogła przyjąć ostatecznie zaproszenie od nieznanego, nie obawiając się konsekwencji, które byłyby nie do uniknięcia, gdyby mieszkała w małej miejscowości, gdzie każdy jej krok znany byłby w jednej chwili wszystkim mieszkańcom. Więc choć panna Murray, jako osoba należąca do klasy wyższej, znała zapewne któryś z niezwykle popularnych wówczas podręczników dobrego wychowania, które zalecały, by:

kobieta, spotkawszy na ulicy znajomego, który jest na tyle niedyskretny, że ją zatrzymuje lub idzie za nią dalej, powinna pod pierwszym lepszym pozorem pożegnać go i wejść czy do jakiego magazynu, czy do domu, czy choćby wsiąść do dorożki dla odciążenia się⁵⁶,

i początkowo nawet zastosowała się do tych wskazówek, to jednak ostatecznie zdecydowała się odwiedzić wraz z Księciem kinematograf, licząc zapewne, że nie spotka tam nikogo, kto rozpuściłby plotki zagrażające jej reputacji.

⁵⁵ Jackson J. Spielvogel podaje, że o ile w 1800 roku w miastach żyło 40% Brytyjczyków, 25% Francuzów i Niemców i około 10% mieszkańców Europy Wschodniej, o tyle w roku 1914 już 80% mieszkańców Wielkiej Brytanii, 45% Francji, 60% Niemiec i 30% obywateli Europy Wschodniej zamieszkiwało tereny miejskie, zaś pomiędzy rokiem 1800 a 1900 liczba europejskich miast, które miały więcej niż sto tysięcy mieszkańców, zwiększyła się z 21 do 147 (por. Jackson J. Spielvogel, *Western Civilization. Alternate Volume: Since 1300*, Belmont 2009, s. 710).

⁵⁶ E. Lubowski (Spirydion), *Kodeks światowy, czyli znajomość życia we wszelkich stosunkach z ludźmi*, Warszawa 1881, s. 91–92.

Chociaż fakt, że młoda dama chodzi sama po ulicy, budził wówczas (zwróćmy uwagę na słowa wypowiedziane przez Draculę) pewne zdumienie, to również był związany z przemianami samych miast. Jak twierdzi Alain Corbain, dopiero na przykład przebudowa Paryża zainicjowana przez Haussmanna pozwoliła „zacnej damie wyjść z domu i udać się do centrum wielkiego miasta”⁵⁷, wprowadzenie miejskiego oświetlenia zaś, o czym z kolei pisała Mary Humphreys w artykule zatytułowanym *Women bachelors in New York* z 1896 roku, umożliwiło również poruszanie się nocą, w dodatku bez męskiego „opiekuna”⁵⁸.

Zwłaszcza ta druga innowacja miała niezwykle istotny wpływ na zmianę funkcjonowania społeczeństw w XIX wieku, w którym po raz pierwszy w historii, za sprawą sztucznego oświetlenia ludzie mogli uniezależnić się od cyklu solarnego, wyznaczającego przez długie tysiąclecia rozkład dnia mas (na oświetlanie swoich domostw stać było nielicznych). To dopiero dzięki oświetleniu ulic za pomocą gazu miejskiego⁵⁹, a później światła elektrycznego, i takim wynalazkom jak lampa naftowa⁶⁰ dokonano się odejście od porządku dnia wyznaczanego przez wschody i zachody słońca, a migotliwe światło latarni miejskich (które widzimy w jednym z ujęć z przytoczonej sceny) umożliwiło poruszanie się po zmroku, bez strachu, który musiał być nieodłącznym towarzyszem wcześniejszych nocnych eskapad po ulicach wielkich miast. To odejście od cyklu solarnego miało jeszcze jedną znaczącą implikację — zmieniło sposób rozumienia czasu. Do XIX wieku czas był kategorią niemalże w pełni uzależnioną od procesów naturalnych. Gdy uniezależniliśmy się od nich, do odmierzania czasu zaczął służyć zegar, który jest, jak to określił Lewis Mumford,

⁵⁷ Alain Corbain, *Kulisy*, przeł. Wojciech Gilewski, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998, s. 580.

⁵⁸ Por. Mary Humphreys, *Women bachelors in New York*, „Scribner’s” październik 1896, nr 635, s. 17.

⁵⁹ Pierwsze latarnie gazowe pojawiły się podobno w Londynie w roku 1814, choć ich upowszechnienie trwało kilka dekad.

⁶⁰ Skonstruowana przez Ignacego Łukasiewicza w 1853 roku.

„kluczowym mechanizmem nowoczesnej ery przemysłowej”⁶¹. To właśnie czasomierz zaczął regulować nasz dzień, a masowa produkcja coraz tańszych zegarków⁶² sprawiła, że pod koniec dziewiętnastego stulecia chronometrycznemu uporządkowaniu poddano nawet podstawowe czynności życiowe.

Je się nie wtedy, gdy odczuwa głód, lecz gdy zegar przynagła do jedzenia; kładzie się spać nie wówczas, gdy czuje się zmęczenie, lecz o godzinie usankcjonowanej przez zegar⁶³.

To jego wskazówki — niezbędne, by odliczać czas pracy fabrycznych robotników — stają się głównym sposobem regulującym życie społeczeństw.

Warto się także zastanowić, jaki czas pokazywał zegar ukazany widzom w *Draculi*? To na pozór dziwne pytanie wcale nie musi takim być, jeśli uświadomimy sobie, że w Anglii dopiero w 1880 roku parlament specjalnym aktem ustanowił średni czas Greenwich za obowiązujący w całej Wielkiej Brytanii (taki też czas zapewne wskazywał filmowy zegar), w Niemczech zlikwidowano pięć różnych stref czasowych i ustalono jeden znormalizowany czas w roku 1891, a we Francji wprowadzenie jednego czasu obowiązującego na terenie całego państwa dokonało się dopiero w roku 1911⁶⁴. Wcześniej każda większa miejscowość posługiwała się własnym czasem lokalnym i nakręcano zegarki wedle ruchu słońca po nieboskłonie, co nie stanowiło problemu aż do momentu, gdy możliwe stało się szybkie przemieszczanie z miejsca na miejsce.

Jak bowiem zauważa G.H. Whitrow:

W Anglii za panowania Jerzego II (1727–1760) zwyczajowa prędkość podróży drogą lądową nie różniła się istotnie od tej z I wieku p.n.e., kiedy to Juliuszowi

⁶¹ Lewis Mumford, *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*, przeł. Ewa Danecka, Warszawa 1966, s. 5–6.

⁶² Choć były to przede wszystkim męskie zegarki kieszonkowe, zegarki na rękę upowszechniły się dopiero po pierwszej wojnie światowej, prawdopodobnie na skutek używania ich przez oficerów armii brytyjskiej.

⁶³ L. Mumford, *op. cit.*, s. 8.

⁶⁴ Por. Gerald James Whitrow, *Czas w dziejach. Poglądy na czas od prehistorii po dzień dzisiejszy*, przeł. Bolesław Orłowski, Warszawa 2004, s. 246–248.

Cesarowi — korzystającemu z relatywnego komfortu lektyki — pokonanie odległości 730 urzędowych mil z Rzymu do Rhodanus zabrało osiem dni⁶⁵.

Przez ponad półtora tysiąca lat w dziedzinie transportu nie dokonał się więc niemal żaden postęp i dopiero wiek XIX przyniósł w tej dziedzinie rewolucyjne zmiany. Jeśli bowiem uświadomimy sobie, że prędkości rozwijane na dłuższych dystansach (z postojami) na drogach francuskich wynosiły: pod koniec XVII wieku — 2,2 km/h; pod koniec XVIII wieku — 3,4 km/h, w 1814 roku — 4,3 km/h, w 1830 roku — 6,5 km/h, w 1847 roku — 9,5 km/h⁶⁶, być może łatwiej zrozumiemy, jak wielką zmianą musiała być dla ludzi żyjących w tamtych czasach możliwość przemieszczania się związana z rozwojem kolei i jak zawrotnym rekordem musiało się wydawać osiągnięcie w 1893 roku przez Empire State Express na trasie Syrakuzy–Buffalo prędkości 102,8 mil na godzinę⁶⁷. W dodatku sieć kolejowa, która zaczęła oplatać coraz gęściej Europę (pierwszą stałą trakcję parowozową zainstalowano w roku 1830 na linii Liverpool–Manchester), Amerykę Północną (w roku 1869 wybudowano trasę łączącą wybrzeża Pacyfiku i Atlantyku) i inne kontynenty (w latach 1891–1916 powstała na przykład kolej transsyberyjska), zapewniła po raz pierwszy w historii możliwość szybkiego i bezpiecznego przemieszczania się masom ludności. Do tej pory skazane one były głównie na podróżowanie *per pedes* lub konno, co niewątpliwie nie sprzyjało mobilności, która na szerszą skalę stała się kolejnym „wynalazkiem” XIX wieku. Nie powinno więc nas dziwić, że zarówno bracia Lumière’owie, jak i Coppola na bohaterów pierwszych filmów wybrali lokomotywy wtaczające się na stację.

Na przełomie wieków ludzie zaczęli przemieszczać się na niespotykaną dotąd w historii skalę. Zarówno migracje wewnętrzne, głównie ze wsi do miasta, jak i ruchy imigracyjne zaczęły przekształcać społeczeństwa. Jak twierdzi Thomas L. Friedman:

⁶⁵ *Ibidem*, s. 237.

⁶⁶ Por. Dariusz Łukasiewicz, *Wertepiada*, „Polityka” 2009, nr 23, s. 70.

⁶⁷ Por. Patrick Robertson, *Co, gdzie, kiedy po raz pierwszy. Leksykon Shella*, przeł. Edyta Kubikowska, Tadeusz Kubikowski, Krzysztof Środa, Warszawa 1996, s. 605.

Jeśli porówna się wymianę handlową i przepływ kapitału między krajami z ich produktem narodowym brutto oraz przepływ siły roboczej z liczbą ludności, to okazuje się, że okres globalizacji poprzedzającej pierwszą wojnę światową był bardzo podobny do epoki, w jakiej obecnie żyjemy⁶⁸.

Jak szacują historycy, między rokiem 1836 a 1914 ponad 30 milionów Europejczyków wyemigrowało do samych tylko Stanów Zjednoczonych, a przecież w momencie rozrostu potęg kolonialnych emigracja nie ograniczała się do samej tylko Ameryki. Dlatego też Mina nie jest zdziwiona pojawieniem się na londyńskiej ulicy księcia z Siedmiogrodu (zauważmy zresztą, że obcokrajowców w opowieści Coppoli jest wielu)⁶⁹ — w roku 1897 bowiem przemieszczanie się po świecie nie było już niczym dziwnym ani trudnym, choć to dopiero początek XX wieku, gdy pojawiły się masowo produkowane i coraz powszechniej dostępne samochody, przyniósł w tej materii jeszcze dalsze zmiany.

Choć akurat w omawianej scenie nie dostrzegamy samochodu na londyńskiej ulicy, to możemy w tle dostrzec mężczyznę z rowerem — kolejnym istotnym wynalazkiem końca XIX wieku. Ważnym nie tyle nawet ze względu na kolejne udogodnienia związane z transportem, ile przede wszystkim dlatego, że to właśnie bicykl wpisuje się świetnie w nową „modę”, która opanowała ówczesne społeczeństwa — zwyczaj uprawiania sportu. Rok po pierwszym publicznym pokazie kinematografu braci Lumière’ów, niemal jednocześnie z pierwszymi kinowymi pokazami w Stanach Zjednoczonych i na rok przed wydarzeniami zaprezentowanymi w *Draculi*, odbyły się pierwsze nowożytny Igrzyska Olimpijskie, zorganizowane w 1896 roku w Atenach, a zawody kolarskie były jedną z dziewięciu dyscyplin, jakie się na nich pojawiły. Uprawianie sportu, dbanie o swoją fizyczną kondycję, wzrost znaczenia ciała, które przez niemal cały wiek XIX było nieobecne w publicz-

⁶⁸ Thomas L. Friedman, *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*, przeł. Tomasz Hornowski, Poznań 2001, s. 11.

⁶⁹ Na marginesie można zauważyć, że sama postać *Draculi* może być interpretowana jako wyraz strachu przed imigrantami — sugestia taka najwyraźniej zarysowana jest w filmie *Drakula: stronice z pamiętnika dziewicy* (*Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, 2001) Guya Maddina, w którym to w wampirzego księcia wciela się Wei-Qiang Zhang, a jego przybycie do Londynu ukazane jest za pomocą mapy z wielkimi strzałkami, podobnymi do tych, jakie z reguły ilustrują ruchy frontów na filmach wojennych.

nym dyskursie, to w moim odczuciu jedne z najistotniejszych procesów socjologicznych i kulturowych transformacji definiujących XX wiek. A przecież początków tych zmian należy upatrywać właśnie na przełomie wieków, gdy pojawiły się pierwsze zawody sportowe, kluby zrzeszające piłkarzy czy lekkoatletów, upowszechniło się pływanie oraz górskie wycieczki, które od tego momentu staną się istotnym elementem kultury „czasu wolnego”. Uprawianie sportu zmieniło także stroje. O ile ówczesna „czcigodna i szanowana kobieta nosiła ubranie o ciężarze siedemnastu funtów, kiedy zajmowała się pracami domowymi, zaś o wadze trzydziestu siedmiu funtów, gdy wkraczała na forum publiczne”, o tyle właśnie „do zrzucenia ubrania przez kobiety przyczyniło się coś tak niewinnego jak moda na przejażdżki rowerowe”⁷⁰. Suknia z turniurą, tak zwana princeska, noszona przez Minę, choć była znacznie wygodniejsza niż królujące jeszcze kilka dekad wcześniej krynoliny, a i ciągnący się za damą „ogon” turniury uległ znacznemu skróceniu, nadal nie nadawała się na rowerowe przejażdżki i dopiero w pierwszych dekadach nowego wieku kobiecy strój uległ dalszemu uproszczeniu i przystosowaniu do nowych potrzeb, a

wprowadzony w latach dziewięćdziesiątych [...] kostium cyklistki stanowił kompromis między wymogami bezpieczeństwa i mody. Składał się on z dzielonej spódnicy lub sięgających tuż za kolano bufiastych spodni zwanych blumerkami, wysokich sznurowanych trzewików oraz dopasowanego żakietu o modnym kroju, ubieranego na niedozwony gorset⁷¹.

Zresztą, jak pisała prasa francuska, „całą seryę nowych zupełnie ubrań wytworzył sobie w tym peryodzie świat niewieści [...] — spódniczki spacerowe, tenisowe, welocypedowe, [...] kostiumy do samochodów”⁷². Choć być może z naszej perspektywy zmiany te nie wydają się specjalnie rewolucyjne, to warto uświadomić sobie, że oburzona królowa Wiktorja stwierdziła w połowie wieku, że

⁷⁰ James R. Petersen, *Stulecie seksu. Historia rewolucji seksualnej 1900–1999 według „Playboya”*, red. i przedmowa Hugh M. Hefner, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 2002, s. 14.

⁷¹ Małgorzata Moźdzynska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2004, s. 249–250.

⁷² Cyt. za: *ibidem*, s. 248.

spodnie Mrs. Bloomer zagrażają istnieniu brytyjskich rodzin, prowadząc do emancypacji kobiet i jednoczesnej degradacji mężczyzn⁷³,

a gdy w latach siedemdziesiątych Rosa Bonheur — francuska malarzka, pierwsza kobieta odznaczona Legią Honorową — chciała założyć męski strój, który ułatwiłby jej pracę, musiała uzyskać na to specjalną zgodę prefekta policji, gdyż wprowadzony jeszcze przez Kodeks Napoleona, lecz wciąż obowiązujący, przepis zakazywał kobietom noszenia spodni i innych ubiorów niepozwalających określić płci⁷⁴. To zapoczątkowane na przełomie wieków ujednolicanie się strojów nie dotyczyło tylko powolnego znoszenia różnic pomiędzy płciami, ale także pomiędzy społecznymi klasami. Jest to być może jeszcze lepiej widoczne, gdy spojrzymy na ówczesną modę męską. Kres epoki wiktoriańskiej był również zakończeniem procesu, znamionującego całą tę erę, polegającego na coraz dalej idącym zniwelowaniu różnic stanowych, które do tej pory niezwykle wyraźnie zaznaczone były także przez ubiór. W początkach dwudziestego stulecia mężczyźni pochodzących z różnych klas odróżniał już nie tyle typ stroju czy jego krój, ile najwyżej jakość materiału, z jakiego był wykonany. W dodatku, jak twierdzi Brent Alan Shannon: „przełom wieków to wyraźny punkt zwrotny w męskiej modzie — kostiumy klasy średniej zaczęły się zmieniać niezależnie od »krawieckiej« estetyki obowiązującej w klasie wyższej»⁷⁵ i to one zaczęły wyznaczać nowe kanony mody, doprowadzając do coraz większej demokratyzacji ubiorów.

Implikacje tych zmian możemy zaobserwować oczywiście również w sferze erotycznej. Wyobraźmy sobie, że Dracula w cichym zakątku przybytku, gdzie znajdował się kinematograf, próbowałby nie tylko ugryźć czy pocałować Minę, ale dopuścić się także innych lubieżnych czynów. Praktyczne komplikacje takiej próby musiałyby być niemałe, nawet jeśli przyjmiemy, że panna Murray nosiła już nowy typ gorse-

⁷³ Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia stroju*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maczkowiak, Warszawa 2002, s. 354.

⁷⁴ Por. Marie-Jo Bonnet, *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. Bella Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1997, s. 257–259.

⁷⁵ Brent Alan Shannon, *The Cut of his Coat. Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914*, Athens 2006, s. 163–164.

tu, który pozwalał na samodzielne ściąganie go i zakładanie. Kodeks odzieżowy panujący w czasach wiktoriańskich powodował, że oddawanie się nagłym przypływom seksualnych emocji było praktycznie niemożliwe, akt erotyczny wymagał starannego przygotowania — przynajmniej w wyższych sferach — i igraszki, jakim oddawali się bohaterowie *Nagiego instynktu* (*Basic Instinct*, 1992, reż. Paul Verhoeven) w koedukacyjnej toalecie jednej z dyskotek, byłyby niemożliwe nie tylko z moralnych, ale i z czysto technicznych względów.

Warto podkreślić jeszcze jeden, znamieny fakt, na który zwraca uwagę cytowana już Maguelonne Toussaint-Samat. Twierdzi ona, że

w mieszczańskim świecie XIX wieku [...] *Mężczyzna*, Samiec, jest mężczyzną niewidocznym — ciemny garnitur władcy świata ma pozostać pustą skorupą. Ciało męczyzny jest niewidzialne i nieodgadnione⁷⁶.

Albowiem choć w rozważaniach dotyczących czasów wiktoriańskich wiele uwagi poświęca się kobiecemu ciału i niewygodzie sukni, których najważniejszym zadaniem zdaje się strzeżenie cnoty, to trzeba podkreślić, że niezwykle podobne funkcje spełniał w owych czasach strój męski, także szczelnie zakrywający ciało i wykluczający je z publicznego dyskursu. Nie tylko romantyczna dama jest bezcielesnym aniołem, ale i dżentelmen z owego czasu powinien udawać, że sprawy cielesne w ogóle go nie dotyczą. Jeszcze pod koniec XIX wieku w Warszawie opowiadano historię o młodzieńcu z wyższych sfer, który popełnił samobójstwo po tym, gdy klękając przed ukochaną, dał zbyt wyraźne oznaki swojej cielesności i olfaktorycznie zbrukał atmosferę⁷⁷, a można przypuszczać, że nie był to wypadek w tamtym okresie odosobniony i mężczyźni bywali (choć być może w nieco mniejszym stopniu i przede wszystkim w sferze oficjalnej, z której łatwiej było im się wymknąć) równie ograniczeni kodeksem dotyczącym ciała jak kobiety. Gdybyśmy uważnie przyjrzeni się strojom Włada i Miny, odkryjemy, że obydwójce noszą podobnie krępujące i zasłaniające ciało ubiory,

⁷⁶ M. Toussaint-Samat, *op. cit.*, s. 360.

⁷⁷ Por. Agnieszka Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 77.

oboje zapięci są pod samą szyję, noszą rękawiczki — w zasadzie jedyną odsłoniętą częścią ich ciał są twarze.

Zmiany w modzie i jej postępującą demokratyzację można w moim odczuciu tłumaczyć w jeszcze jeden sposób. W XIX wieku mamy bowiem do czynienia ze zmianami dotyczącymi podstaw tworzenia tożsamości poszczególnych jednostek. Narodziny nowoczesnej państwowości, rodzący się nacjonalizm, ale także rozrost aparatu biurokratycznego i przejmowanie przez agendy rządowe coraz większych prerogatyw, które do tej pory regulowane były przez więzi rodzinne i prawa małych wspólnot, powodują, że ludzie musieli zmienić również sposób definiowania swojej własnej osoby i sposób funkcjonowania w relacjach społecznych. O ile wcześniej jednostka była definiowana przede wszystkim przez pochodzenie i środowisko rodzinne, o tyle teraz stała się trybikiem maszyny państwowej. Gdy Dracula przedstawia się Minie, jest to jedyny sposób, w który może potwierdzić swoją tożsamość, a noszony przez niego strój (zgodny z wymogami mody i wzbogacony o ekscentryczne okulary z niebieskimi szklami) jest jednym z niewielu dowodów potwierdzających jego społeczne pochodzenie. Warto uświadomić sobie, że w tamtym okresie jednostkowa tożsamość mogła być równie płynna jak współcześnie, choć była to niestabilność oparta na zupełnie innych podstawach niż ta, o której pisze Zygmunt Bauman. W momencie gdy nie było żadnych dokumentów i sposobów, by poświadczyć czyjeś miano, można było, jeśli tylko dotarło się w miejsce, gdzie możliwość spotkania z osobą znajdującą nas bezpośrednio było niewielkie, przybrać dowolne imię czy nazwisko, a jedynie zasobność sakiewki (ewentualnie umiejętność dostosowania do innej warstwy swojego języka i manier) ograniczała wybór klasy społecznej, do której chcielibyśmy się „przypisać”. Jak twierdzi Alain Corbain, we Francji „mniej więcej do około 1880 r. człowiek sprytny może dowolnie zmieniać swoją tożsamość”⁷⁸. W tym czasie policja zaczyna bowiem korzystać ze zdjęć i antropometrycznego rysopisu, opracowanego w roku 1882 przez Alphonse’a Bertillona, ale dopiero w roku 1912 przepisy nakładają obowiązek posiadania dokumentów

⁷⁸ A. Corbain, *op. cit.*, s. 444.

potwierdzających tożsamość⁷⁹. Zresztą aż do ostatnich dekad dziewiętnastego stulecia państwo nie ma wielu powodów, by interesować się identyfikacją swoich obywateli — w systemie feudalnym nawet podatki pobierane były w sposób hierarchiczny. Dopiero więc wprowadzanie powszechnych praw wyborczych, edukacji czy opieki emerytalnej wymusiło wdrożenie funkcjonalnych spisów obywateli. Ale pojawienie się tych innowacji miało także inne implikacje. Choćby wcielenie w życie systemu emerytalnego (jako pierwsze powszechne emerytury wprowadziły bismarckowskie Niemcy w roku 1891) przyczyniło się na przykład do daleko idących zmian demograficznych. To emerytury, bardziej niż wprowadzone w latach sześćdziesiątych XX wieku doustne środki antykoncepcyjne, przyczyniły się do spadku dzietności par małżeńskich.

Jeśli w roku 1800 w Ameryce wskaźnik dzietności wśród białych kobiet sięgał 7,04 — co oznacza, że statystyczna kobieta rodziła siedmioro dzieci, z których przeżywało pięcioro, to w roku 1880 wskaźnik ten spadł do 4,24, a na przełomie wieków do 3,56⁸⁰.

W momencie gdy dzieci przestają być jedynym „zabezpieczeniem na starość”, posiadanie dużej gromadki potomstwa zaczyna być niepotrzebne⁸¹ z socjologicznego punktu widzenia.

Nieco inne konsekwencje miało z kolei wprowadzenie powszechnego obowiązku szkolnego. Od roku 1902 trudniej było na londyńskiej ulicy spotkać małego chłopca sprzedającego gazety (takiego gazeciara widzimy w *Draculi*), wtedy bowiem, dzięki ustawie brytyjskiego parlamentu oddającej kontrolę nad szkołami podstawowymi władzom lokalnym i miejskim, wprowadzony w roku 1880 powszechny

⁷⁹ Por. *ibidem*, s. 446–448.

⁸⁰ Reay Tannahill, *Historia seksu*, przeł. Grzegorz Woźniak, Warszawa 2001, s. 434. W 2007 roku przeciętna Amerykanka rodziła dwoje dzieci (wskaźnik dzietności — 2,1).

⁸¹ Choć oczywiście jest to uproszczenie, zmniejszona dzietność mogła być spowodowana także poprawą opieki medycznej i niższą umieralnością dzieci, choć jednocześnie, jak istotny jest to czynnik, możemy odkryć, gdy porównamy dzisiejsze statystyki dotyczące dzietności z państw mających opiekę emerytalną i tych (państw afrykańskie na przykład), które jej nie zapewniają.

obowiązek szkolny dla dzieci między szóstym a dwunastym rokiem życia przestał być przepisem martwym i zaczęto go wreszcie egzekwować, wprowadzając także przepisy ograniczające pracę zarobkową dzieci. Wprowadzenie masowej edukacji, które w większości państw europejskich nastąpiło w drugiej połowie XIX wieku, z jednej strony było spowodowane względami politycznymi — zapewniało poczucie narodowej przynależności, kodyfikację języków ogólnonarodowych, budowało nacjonalizm i patriotyzm, które zastąpiły społeczeństwu industrialnemu dawne lokalne więzy, a nawet religię⁸² — a jednocześnie zmieniającymi się wymogami rynku pracy, który potrzebował coraz bardziej wyedukowanych pracowników, potrafiących sprostać nowym zadaniom związanym z rozwojem technologicznym i komplikacją procesów produkcyjnych. Jednak wzrost poziomu alfabetyzacji wiązał się także ze zwiększoną partycypacją kolejnych warstw w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym. Tyle tylko, że wraz ze wzrostem liczby osób potrafiących czytać, lecz kończących swoją edukację najczęściej w dwunastym czy trzynastym roku życia po skończeniu pięciu lub sześciu klas szkoły elementarnej, zmianie również musiały ulec forma i treść drukowanych przekazów. Wszak ostatnia dekada XIX wieku to moment, gdy pojawia się tak zwane „żółte dziennikarstwo”, za którego prekursorów uznaje się Josepha Pulitzera i Randolpha Hearsta — powstają gazety brukowe, goniące za skandalem, sensacją i plotką, jakże odległe od prasy przeznaczanej dla wąskiej liczby imiennych prenumeratorów, która królowała w pierwszej połowie wieku. Coppola w swoim filmie najważniejszą wiadomością, która reklamuje sprzedaż gazety, uczynił przydatną mu fabularnie wieść o ucieczce z ogrodu zoologicznego białego wilka. Właśnie tego typu informacje królowały w gazetach sprzedawanych wówczas za niewielką opłatą (do czego przyczyniło się niewątpliwie wynalezienie i wdrożenie rotacyjnej maszyny drukarskiej, która pozwoliła na drukowanie tanie i w znacznie większej liczbie egzemplarzy) na londyńskich i nie tylko londyńskich ulicach. Prasa ta skierowana była do nowego — potrafiącego czytać, lecz niezbyt wyrafinowanego — czytelnika.

⁸² Por. J.J. Spielvogel, *op. cit.*, s. 720.

W dodatku ten czytelnik był także konsumentem. To również kategoria, która mogła ujawnić się dopiero w chwili, gdy pojawiły się masy dysponujące mniejszym lub większym dochodem dyskrecyjnym, czyli dochodem przewyższającym koszt środków niezbędnych do zaspokojenia potrzeb podstawowych, który mógł zostać przeznaczony na rozrywkę, kulturę i inne „fanaberie”, niebędące dobrami niezbędnymi z czysto biologicznego punktu widzenia. Dlatego też właśnie w tym momencie pojawia się reklama — jedna z trzech, według Daniela Bella, innowacji socjologicznych, obok planowania starzenia się i kredytu, które zmieniły oblicze społeczeństwa industrialnego⁸³. Jeśli dziś nie potrafimy sobie wyobrazić, żeby można było obejrzeć film w telewizji (a nawet kinie) czy przeczytać gazetę bez konieczności przebrnięcia przez kilka lub kilkanaście komunikatów reklamowych, to musimy pamiętać, że reklama w nowoczesnym rozumieniu jest także „wynalazkiem” przełomu wieku. Choć przekazy, które dziś określilibyśmy mianem reklamowych, pojawiły się znacznie wcześniej, to właśnie w tym okresie reklama zaczęła się profesjonalizować: powstawały pierwsze agencje reklamowe, w reklamie prasowej zaczęto posługiwać się zdjęciami⁸⁴, pojawiły się pierwsze filmy reklamowe⁸⁵, i stawała się coraz powszechniejsza. Świetnie uchwycił to Coppola. W krótkiej sekwencji umieszczono bowiem zarówno reklamowy plakat, jak i postać chłopa-ka-żywej plaszey promującej teatralny spektakl.

⁸³ Por. Daniel Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Warszawa 1998, s. 104.

⁸⁴ Jak twierdzi Patrick Robertson, pierwszy raz zdjęcie w reklamie zostało wykorzystane w humorystycznym czasopiśmie „Parrot” wydawanym w Manchesterze 11 listopada 1887 roku (por. P. Robertson, *op. cit.*, s. 379).

⁸⁵ Jednym z pierwszych tego typu filmów był wyprodukowany przez wytwórnię Edisona w 1897 roku filmik reklamujący papierosy Admiral. W tym liczącym około trzydziestu sekund obrazku widzimy czwórkę mężczyzn w różnych strojach symbolizujących różne postaci — pojawia się na ekranie biznesmen, Indianin w pióropuszu (i z sumiastymi wąsami), mężczyzna w todze i birecie oraz człowiek w kolorowym, włóczęgowskim stroju, gdy zaś ze stojącego obok wielkiego pudełka papierosów wyskakuje dziewczyna w kusym kubraczku i częstuje ich papierosami, rozwijają oni transparent z napisem „My wszyscy palimy” — a wszystkie dłonie wskazujące stojącą za nimi wielką plaszę z napisem „Admiral Cigarette” wyraźnie sugerują, jaka jest ich ulubiona marka tytoniu.

Oczywiście te socjologiczne innowacje są powiązane w znacznym stopniu z wynalazkami i rozwojem techniki, jaki nastąpił w drugiej połowie XIX wieku na skalę niespotykaną dotychczas w historii. Nie tylko bowiem ludzie zaczęli się wówczas przemieszczać — po raz pierwszy w dziejach szybko, bezpiecznie i nie w celach wojennych — ale także po raz pierwszy można było przekazywać błyskawicznie same informacje. Stało się to możliwe za sprawą wynalezionej w 1839 roku telegrafu, a potem udoskonalonej za sprawą opatentowanego w roku 1876 przez Grahama Bella — telefonu. Komunikacja (choć oczywiście upowszechnienie się tych wynalazków i wejście ich do powszechnego użytku było rozciągnięte na kilka dekad) stała się procesem uniezależnionym od czasu i przestrzeni. Niemal w tej samej chwili można było porozumieć się z kimś oddalonym o setki, a nawet tysiące kilometrów. Dla ludzi przyzwyczajonych do życia w zupełnie innym paradygmacie postrzegania czasu i przestrzeni musiały to być prawdziwie szokujące zmiany. Jeśli przypomnimy sobie, że w pierwszych latach funkcjonowania agencji prasowych najpewniejszym i najszybszym sposobem przekazywania informacji było posługiwanie się gołębiami pocztowymi, może łatwiej przyjdzie nam zrozumieć, jak ogromną zmianę wywołał telegraf, umożliwiający przesyłanie informacji w sposób znacznie szybszy i w dodatku uniezależniony od ataków jastrzębi. Gdy pierwsza depesza prasowa wysłana przez sprawozdawcę z amerykańskiego Kongresu została wydrukowana w 1844 roku przez „Baltimore Patriot”, nowojorski „Daily Sun” skomentował to wydarzenie jako „prawdziwe unicestwienie przestrzeni”⁸⁶.

Ale nie tylko możliwość szybkiego przemieszczania się czy przesyłania informacji zrewolucjonizowała społeczeństwo fin de siècle’u, ale także możliwość utrwalania materialnych oznak rzeczywistości. Wszak do wynalezienia w 1839 roku fotografii, a potem fonografu (1877) przez całe tysiąclecia ludzkość nie była w stanie przekazywać zarówno w czasie, jak i w przestrzeni wiernych obrazów materialnej bytności człowieka w świecie. Choć dziś już oczywiście zdajemy sobie sprawę z tego, że za pośrednictwem za sprawą urządzeń mechanicznych również nie zapewnia pełnej zgodności z oryginałem, to jednak niewątpliwie fotografia czy

⁸⁶ Por. P. Robertson, *op. cit.*, s. 465.

nagranie fonograficzne jest znacznie częściej bliższe rzeczywistości niż najbardziej dokładny opis czy realistyczny obraz starający się ją odwzorowywać. W dodatku wraz z doskonaleniem się i upowszechnianiem tych wynalazków coraz większe rzesze ludzi mają możliwość budowania swojej indywidualnej historii opartej na dokumentach z przeszłości. Demokryzacja portretu doprowadziła do sytuacji, w której nie tylko członkowie rodów królewskich czy arystokratycznych mieli możliwość zobaczyć, jak wyglądali ich przodkowie, ale możliwość taką zyskali niemal wszyscy członkowie zachodnich społeczeństw.

Przypadający na drugą połowę XIX wieku przełom pozytywistyczny także powoduje gwałtowny rozwój nauki. To właśnie wtedy dominujący scjentyzm sprzyja badaniom z zakresu fizyki, chemii, biologii czy medycyny. Zaczęto wytwarzać pierwsze tworzywa sztuczne, co pozwoliło produkować znacznie tańsze materiały; pojawienie się sztucznych nawozów zrewolucjonizowało rolnictwo. Teoria ewolucji sformułowana przez Darwina, choć z jej konsekwencjami osławiano się opornie (a może nadal tak jest — wszak idea Inteligentnego Projektu nadal oparta jest na kwestionowaniu teorii stworzonej przez brytyjskiego biologa), zmieniła postrzeganie człowieka w świecie przyrody. Promienie rentgenowskie pozwoliły wnikać w głąb ludzkiego ciała i zmieniły medyczną diagnostykę. Co interesujące, promienie X są rówieśnikiem kinematografu — Wilhelm Conrad Röntgen opublikował pierwszy artykuł na temat swojego odkrycia 28 grudnia 1895 roku, dokładnie w tym samym dniu miała miejsce pierwsza publiczna i ogólnodostępna prezentacja filmów braci Lumière'ów w paryskiej Grand Café. Zresztą w pierwszych latach funkcjonowania oba wynalazki miały też podobne zastosowania i traktowane były z jednej strony jako szansa dla nauki, z drugiej zaś jak jarmarczna rozrywka. Niewykluczone, że kobieta przemieniająca się w szkielet, którą przez moment widzimy w *Draculi*, w tamtym czasie zostałaby w niego przemieniona właśnie za sprawą promieniowania rentgenowskiego, wykorzystywanego w tego typu rozrywkowych pokazach.

W niewątpliwym postępie i profesjonalizacji nauki i techniki, które dokonały się w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia, zaszła jeszcze jedna zmiana. Powoli i z oporami, ale w rozwoju nauki zaczęły partycypować także kobiety. Nie bez kozery zapewne Mina przywo-

luje w rozmowie z Voldem wynalazki Madame Curie, a nie któregoś z równie zapewne znanych męskich wynalazców z przełomu wieków. Choć oczywiście był to proces trwający cały niemal XX wiek, to należy jednak pamiętać, że to właśnie w omawianym okresie społeczna sytuacja kobiet zaczęła podlegać daleko idącym zmianom. Po raz pierwszy w historii kultury zachodniej dopuszczono je na szeroką skalę do edukacji (powszechne systemy nauczania obejmowały najczęściej obie płcie), umożliwiono im zdobywanie wyższego wykształcenia, przyznano prawa wyborcze. Choć z dwudziestopięciowiecznej perspektywy zmiany te mogą wydawać się drobne i niewystarczające, to jednak gdyby nie działalność sufrażystek, dwudziestowieczna emancypacja kobiet — jedna z najważniejszych przemian społecznych tego wieku — nie mogłaby mieć miejsca. Po raz kolejny warto zwrócić uwagę na czasową zbieżność łączącą historię filmu i emancypacji kobiet, choćby nadania im praw wyborczych w różnych krajach — wszak po raz pierwszy tego typu prerogatywy zostały przyznane paniom na rok przed tym, jak Edison opatentował kamerę filmową — w roku 1893 parlament Nowej Zelandii przyjął ustawę gwarantującą czynne prawa wyborcze wszystkim białym kobietom⁸⁷. A w pierwszych dekadach XX wieku coraz więcej państw decydowało się na wprowadzanie powszechnych praw wyborczych: Australia w roku 1902, Finlandia w 1906, Norwegia w 1913, w 1915 — Islandia i Dania, w 1918 między innymi Rosyjska Republika Radziecka, Polska, Niemcy i Austria, ograniczone prawa wyborcze zdobywają też Brytyjki (ich pełny udział w wyborach możliwy był od roku 1928), od 1919 głosować mogły Holenderki i Belgijki. W 1920 roku na mocy dziewiętnastej poprawki do konstytucji udział w wyborach stał się możliwy dla kobiet mieszkających w Stanach Zjednoczonych⁸⁸. Oczywiście

⁸⁷ Biernego prawa wyborczego mieszkanki Nowej Zelandii nabyły w roku 1919. Warto w tym momencie nadmienić, że wcześniej kobiety mogły głosować w niektórych stanach w USA, na przykład Wyoming wprowadziło takie przepisy w roku 1869, częściowo przyznając prawa wyborcze kobietom — pełne prawa zdobyły one w tym stanie w roku 1890 (por. C.M. Renzetti, D.J. Curran, *op. cit.*, s. 26–28).

⁸⁸ Co ciekawe, w tym samym roku zapisano w amerykańskiej konstytucji poprawkę osiemną, wprowadzającą prohibicję.

prawa wyborcze to tylko początek procesów emancypacyjnych, ale niewątpliwie ich przyznanie stanowiło istotny impuls do dalszych przeobrażeń, które (co znajdzie ciekawe artystycznie egzemplifikacje w filmach z lat dwudziestych i trzydziestych) w sposób niezwykle wyraźny zmieniły dyskurs na temat kobiecości.

W takim właśnie przełomowym momencie pojawia się kino. Wynalazek, który świetnie wpisywał się w swoje czasy i od samego początku był powiązany z erotyzmem. Dzięki jego voyeurystycznej naturze był wręcz wymarzoną formą do przedstawiania tego, co w tamtych czasach zaczynało być domeną prywatną — zamkniętą w sypialniach, alkowach i łazienkach. Choć pamiętać należy, że pozostawało to prywatne tylko dla tych, którzy mogli sobie na owe łazienki i sypialnie pozwolić, dla sporej części społeczeństwa granica pomiędzy tym, co intymne, a tym, co publiczne, nadal przebiegała zupełnie inaczej i, jak w większości zresztą przypadków, o historii mówimy, patrząc na nią przez pryzmat grup dominujących i posiadających władzę zarówno ekonomiczną, jak i symboliczną. Jednak od samego początku kino z jednej strony było siłą współtworzącą kulturę, wskazującą pośrednio lub bezpośrednio sposoby zachowań, moralne standardy, lekcją *savoir-vivre'u* i tego, co uchodzi, a co jest społecznie zakazane; ale także było siłą kontrkulturową — przelamującą tabu, ujawniającą to, co powinno (wedle części przynajmniej opinii publicznej) pozostawać w ukryciu, by nie gorszyć maluczkich.

Film — twierdzi Bell — spełnia wiele funkcji — jest oknem na świat, dostarcza prefabrykowanych marzeń, pozwala na eskapizm, daje wrażenie wszechpotęgi i ma ogromną siłę oddziaływania emocjonalnego. [...] Młodzi nie tylko lubili kino, ale pobierali w nim nauki. Uczyli się naśladować gwiazdy, powtarzali filmowe gagi i gesty, uczyli się subtelności stosunków między płciami, zdobywali zewnętrzny polor kultury⁸⁹.

Ten wpływ kina jest szczególnie istotny właśnie w dziedzinie erotyki, która pod wpływem celuloidowych fantazji zaczęła przekształcać się w sposób najbardziej wyrazisty, co związane było także ze zwięższającym się zasięgiem nowego wynalazku.

⁸⁹ D. Bell, *op. cit.*, s. 103.

Dzięki kinu właśnie i innym zmianom związanym z ewolucją społeczeństw i pojawieniem się popularnego obiegu kultury, nagle, w przeciągu jednego pokolenia, tradycyjny model został zastąpiony przez paradygmat oparty na czerpaniu wzorców ze źródeł, które do tego momentu zarezerwowane były wyłącznie dla klasy uprzywilejowanej. Tradycja ludowa, przekazy ustne, wzorce rodzinne, które do tego czasu regulowały zachowania społeczne (w tym erotyczne) zostają uzupełnione, a następnie zastąpione przez kulturę masową, wśród której film niemy (niewymagający w odbiorze szczególnych kompetencji ani przesadnych nakładów finansowych) pełni rolę niezwykle istotną. Ernest S. Turner twierdzi w *A History of Courting*, że kino zmieniło na przykład taniec godowy.

Kino ukazało dziewczynom szczególną moc kobiecego oka, nauczyło je, jak zatrzymywać lub odprawiać mężczyznę spojrzeniem, jak zaglądać w jego oczy z bliska. Nauczyło dziewczyny rozpoznawać oznaki zbliżającego się pocałunku, nauczyło, jak uchylać się od niego, jak do niego zachęcać, pozornie go unikając, albo jak odwzajemnić go z zainteresowaniem. Istnieją dowody z niejednego źródła na to, że kino nauczyło dziewczyny sztuczki zamykania oczu przy całowaniu, co zawsze uważano za naturalny odruch kobiecy. To kino zachęciło je do podnoszenia pięty (a nawet obu pięt), kiedy obejmuje je mężczyzna. Nauczyło je też, jak i kiedy wymierzać policzek⁹⁰.

I choć zapewne spora część z tych elementów zalotów była obecna już wcześniej — wszak pocałunek czy policzkowanie zbyt natrętnych kochanków nie są wymysłem XX wieku — to jednak film pewne typy zachowań, choćby przez swój globalny charakter, ujednolicił i sprawił, że zachowania godowe w rzeczywistości i na celuloidzie zaczęły ulegać daleko idącemu upodobnieniu — i to na całym świecie.

W dodatku właśnie w tym przełomowym w historii Zachodu momencie, jakim były pierwsze dekady XX wieku, doszło także do pomieszczenia różnych dyskursów. Kino i inne media, zyskujące wówczas coraz bardziej masowy charakter, doprowadziły do tego, że wartości i normy obowiązujące dotychczas przede wszystkim wśród warstw wyższych zaczęły być przyswajane i stosowane przez stan niższy, który wcześniej miał z nimi kontakt jedynie okazjonalny. Jednocześnie zaś warstwy wyższe ewoluowały i przyjmowały część norm czy sposobów życia,

⁹⁰ Ernest Sackville Turner, *A History of Courting*, Dutton 1955, s. 17.

które wcześniej przypisywane były masom. Ta wzajemna interpolacja jest zjawiskiem niezwykłym i niejednokrotnie będę do niej powracał w dalszej części książki.

W tak krótkim zarysie historycznym nie można oczywiście przedstawić wszystkich procesów, które determinowały społeczeństwa w końcu dziewiętnastego stulecia. Nie było to zresztą moją ambicją. Chciałem jedynie zauważyć i zaznaczyć, jak skomplikowany i wielowarstwowy jest to proces i przez jak różnorodne czynniki powodowany i sterowany. Ekonomia, wydarzenia historyczne (o których w zasadzie w tym rozdziale nie wspomniałem, a przecież one także oddziaływały na społeczne zachowania) — wojny, wojskowe sojusze, powstawanie czy rozpad państw, wynalazki techniczne, moda, innowacje socjologiczne, zmiany w prawie, filozofia, słynne i popularne dzieła sztuki, demografia — tworzą wielowymiarową siatkę zależności, z której istnienia warto sobie zdawać sprawę, nawet jeśli wyjaśnienie wszelkich powiązań jest niemożliwe.

W tak rozbudowanej analizie sceny filmowej nie udało mi się wyczerpać wszystkich znaczeń w niej zawartych. Po raz kolejny pokazuje to problemy, na jakie natkniemy się, chcąc dokonać pełnej analizy dyskursu dzieła filmowego — na jak wielu poziomach możemy je analizować, jak wiele elementów składowych należy wziąć pod uwagę.

Rozdział II

Miłość – historia pojęcia

Jak napisałem we wstępie, spór pomiędzy badaczami, uważającymi miłość za wytwór biologii trwale wpisany w nasze gatunkowe i ewolucyjne dziedzictwo, a tymi, którzy twierdzą, że miłość jest relacją o charakterze epistemologicznym i jest przede wszystkim wytworem kultury, jest dość zażarty i (w moim odczuciu) nie da się go chyba jednoznacznie rozstrzygnąć. Nie udało się to również antropologom, którzy próbowali dowieść w sposób naukowy i pozornie obiektywny istnienia „miłości namiętnej” w różnych kręgach kulturowych i cywilizacyjnych. W zakrojonych na szeroką skalę badaniach Williama Jankowiaka i Edwarda Fischera z 1992 roku idea romantycznej miłości pojawiła się w 146⁹¹ ze 166 przebadanych przez nich kultur⁹². Świadczyłoby to o rozpowszechnieniu tego paradygmatu na całym niemal globie i mogłoby skłaniać do refleksji, że wyjątkiem jest raczej niewystępowanie *passionate love* niż jej pojawianie się, i że jest ona jednak trwałym czynnikiem definiującym gatunek *homo sapiens*. Tyle tylko, że

podobny projekt przeprowadzono także w ramach *Human Relations Area Files*. Andrew Buckser i Susan Rofman postanowili skorzystać z ogromnej bazy danych antro-

⁹¹ W późniejszym tekście Jankowiak twierdzi, że jeszcze w pięciu kulturach: Inuit, Shavante, Canala, Huron i Chagga rozpoznał istnienie „miłości namiętnej” (*passionate love*), w związku z czym odsetek kultur, w których jest ona obecna wynosi 91% (por. William Jankowiak, *Desiring Sex, Longing for Love: A Tripartite Conundrum*, http://www.pstc.brown.edu/nmu/intro%20intimacies_WJankowiak.pdf, dostęp z dnia 12 października 2007 r.).

⁹² Por. William Jankowiak, Edward Fischer, *Romantic love: A cross-cultural perspective*, „Ethnology” 1992, nr 31.

pologicznych, [...] szukając w nich tego nieobecnego — czyli miłości romantycznej. Skupiając się przede wszystkim na materiale dotyczącym małych społeczności, badali go przy użyciu swoistego klucza, na który złożyły się trzy podstawowe kategorie: miłość jako baza dla małżeństwa, samobójstwo będące jej wyznacznikiem oraz, wyrażona przez romantyczną wyobraźnię i mity, idea partnerstwa. Okazało się w rezultacie, że wśród dwustu czterdziestu ośmiu uwzględnionych społeczności, wymieniony wcześniej zespół kategorii dało się wyodrębnić w dwudziestu jeden przypadkach (pięć w Oceanii, trzy w Afryce, pięć w Azji, pięć w Ameryce Północnej i trzy w Ameryce Południowej)⁹³,

czyli w nieco ponad 8% kultur. Zestawienie to pokazuje, że w zależności od tego, co pod pojęciem miłości będziemy rozumieć, okaże się ona bądź czymś występującym powszechnie, bądź czymś nadzwyczaj rzadkim. W moim odczuciu, i tego typu perspektywę chciałbym w tym momencie przyjąć, rację ma Helen Fisher, która pisała, że

to, kiedy się zakochasz, w kim się zakochasz, gdzie się zakochasz, co cię będzie pociągało w partnerze, jak wyrazisz swoje uczucie, nawet czy uznasz owo uczucie za boskie, czy poniżające — wszystko to są czynniki zmienne, zależne od kultury i konkretnej jednostki. Ale kiedy już znajdziesz tę wyjątkową osobę — czy to będzie małżonek, czy kochanek — konkretne uczucie fizyczne, którego doświadczysz, będzie sprawą chemii. Jest to wbudowane w ludzki mózg. Istoty ludzkie dziedziczą zdolność do miłości⁹⁴.

Możemy więc uznać za amerykańską badaczką, że choć odczuwanie miłości wytłumaczyć można biologicznie i ewolucyjnie, to jednak w różnych okresach czy kulturach manifestowanie jej może przybierać różnorodne formy. W dalszej części tego rozdziału na tychże właśnie kulturowych formach chciałbym się skupić i zbadać, w jaki sposób rozumiano miłość w różnych okresach w kulturze zachodniej, a jednocześnie spróbować dokonać rekonstrukcji tego, jak na miłość spoglądano w końcu XIX wieku i jakie zmiany w jej pojmowaniu (dość istotne — warto od razu zaznaczyć) zaszły w pierwszych dekadach wieku XX.

⁹³ Waldemar Kuligowski, *Siedem szkiców do antropologii miłości*, Poznań 2002, s. 83 (por. Charles Lindholm, *Love and structure*, „Theory, Culture & Society. Special Issue on Love and Eroticism” 15, 1998, nr 3–4).

⁹⁴ Helen Fisher, *Pierwsza płeć. Jak wrodzone talenty kobiet zmieniają nasz świat*, przeł. Paweł Lubomski, Warszawa 2003, s. 308.

Za badaczami zajmującymi się tą tematyką możemy przyjąć, że „miłość wymyślili Guilhelm z Akwitanii, Jaufré Rudel, Bertran de Born, Arnaud Daniel, Peiré Vidal, Peiré Cardenal, Bernart de Ventadorn, Arnaud de Maruelh i Marcabru. Zrobili to w przeciągu trzech wieków, XI, XII i XIII, w ogarniętej religijną pasją, podzielonej na księstwa Zachodniej Europie”⁹⁵, a ich bezpośrednimi poprzednikami, od których zapożyczyli ideę miłości, byli arabscy poeci tworzący w zajętej przez Maurów Hiszpanii, tacy jak Macaden z Kordoby, Ibn Sara czy Ibn Hazm. Była to jednak miłość duchowa, wyraźnie oddzielona od seksualności. Albowiem, jak pisze Reay Tannahill, dla Arabów „miłość jest sprawą serca, seks — ciała, i [...] nie ma najmniejszego powodu, aby łączyć jedno z drugim”⁹⁶, a zarówno w poezji mauretańskiej Hiszpanii, jak i w pieśniach prowansalskich trubadurów to przekonanie jest zawarte⁹⁷ i przez długi czas wyznaczało sposób rozumienia miłości, przynajmniej wśród warstw wyższych.

Warto bowiem w tym momencie dokonać pewnego, w moim odczuciu niezwykle istotnego, zastrzeżenia. Choć w dalszej części wywo-
du, odwołując się do różnych źródeł, będę próbował pokazać, w jaki sposób doszło do kodyfikacji uczucia miłości i form jego wyrażania, to trzeba podkreślić, że te kody były znane jedynie wąskiej grupie osób należących do warstwy dominującej. Tylko ludzie należący do elity (niezwykle zazwyczaj wąskiej) mogli być zarówno autorami, jak i odbiorcami kształtujących się wzorców. Patrzymy na przeszłość przez pryzmat różnego typu źródeł materialnych, których wytwórcami były osoby posiadające w danym okresie symboliczną władzę. Jak w monumentalnej *Historii życia prywatnego* (której pojawienie się jest *nota bene* wyraźnym dowodem na zmianę paradygmatu następującą w hi-

⁹⁵ T. Szlendak, *op. cit.*, s. 133.

⁹⁶ R. Tannahill, *op. cit.*, s. 244.

⁹⁷ Jak pisał Niklas Luhmann: „W miłosnej liryce średniowiecza, a zwłaszcza miłości dworskiej, zależało przede wszystkim, aby unikać wulgarności. Stąd bierze się marginalizacja nawiązań do zmysłowości, stąd idealizacja, sublimacja, ograniczenia formalne, gdyż dopiero na tym tle nabierają kształtu swobodne rozwiązania” (Niklas Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. Jerzy Łoziński, Warszawa 2003, s. 46–47).

storii i jej rozumieniu) stwierdza Paul Veyne, który próbował opisać dzieje Cesarstwa Rzymskiego: „O pracowitych masach [stanowiących cztery piąte społeczeństwa — AL]: rolnikach, rybakach, pasterzach, niewolnikach czy wolnych, wiemy bardzo mało. Wiemy przynajmniej, jak widziała ich klasa wyższa: okiem, jakim ogląda się malowniczy tłum”⁹⁸, i w tym stwierdzeniu zawarta jest zarówno pewna bezradność, wobec której stają badacze przeszłości, jak i wyraźna sugestia, że historię tworzą ci, którzy mają władzę (i to nie tylko polityczną, ale i symboliczną). Dalsza część mojego wywodu na temat zmian w postrzeganiu miłości będzie więc narracją, którą przyjmujemy za prawdziwą, ale przez cały czas musimy pamiętać, że dotyczy ona niezwykle ograniczonej warstwy społecznej, a upowszechnienie się dyskursu na temat miłości dokonało się dopiero w XIX wieku, również za sprawą takich wynalazków jak kinematograf.

Znamy oczywiście z przeszłości wielkie miłosne narracje — takie jak chociażby *Dzieje Tristana i Izoldy*, *Romeo i Julia*, które mogłyby być świadectwem szerszego funkcjonowania ideałów miłości dworskiej, ale warto pamiętać, że dzisiejsze powszechne funkcjonowanie tych „mitycznych” historii nie oznacza, że kiedyś były one równie znane, przynajmniej przed XIX wiekiem. Wszak uchodząca za kanoniczną wersja opowieści o Tristanie i jego ukochanej opracowana została przez Josepha Bédiera dopiero w 1900 roku, Szekspir zaś, choć niewątpliwie znany, przed ponownym odkryciem go przez romantyków w początkach XIX wieku rzadko pojawiał się na europejskich scenach teatralnych⁹⁹. Być może ma więc rację Umberto Eco, który uważa,

że koncepcja miłości niemożliwej w większym stopniu była efektem pewnej romantycznej interpretacji średniowiecza niż zwykłą jego kreacją¹⁰⁰.

⁹⁸ Paul Veyne, *Cesarstwo Rzymskie*, przeł. Krystyna Arustowicz, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1. *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, red. Paul Veyne, Wrocław 2005, s. 149.

⁹⁹ Choć warto zaznaczyć, że Diane Ackerman twierdzi, że „*Romeo i Julia* to jeden z wielu [choć nie wymienia niestety innych] przykładów świadczących o nowej idei, która upowszechniła się wśród mieszczaństwa w dobie renesansu: romans można połączyć z małżeństwem” (D. Ackerman, *op. cit.*, s. 98).

¹⁰⁰ Umberto Eco, *Historia piękna*, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2006, s. 167.

Miłość dworska w formie nadanej jej przez średniowiecznych poetów przez długi czas uchodziła za jedyny wzorzec miłości. Jak pisze Niklas Luhmann:

Dopiero w nowożytności pojawiają się na tym tle — przy zachowaniu wielu tematycznych kontynuacji — nowe wątki. Dostrzegamy dwa momenty w drugiej połowie XVII wieku i w okolicach roku 1800, odpowiednio do których możemy wyróżnić: *amour passion* i miłość romantyczną¹⁰¹.

Za sprawą pa s j i m i ł o s n e j problematyka miłości została, według niemieckiego badacza, poddana kodyfikacji i semantyzacji.

Ważne elementy kodu specyficznego dla pa s j i m i ł o s n e j (*amour passion*), które pojawiają się w XVII wieku przede wszystkim we Francji, w drugiej połowie tego stulecia zostają świadomie poddane kodyfikacji. Wielu było, naturalnie, poprzedników: antyczna i arabska liryka miłosna, średniowieczni minstrelle, bogata literatura miłosna włoskiego odrodzenia. Jeżeli literatura szuka poważnej, godnej szacunku semantyki miłości, odróżnionej od wiedzy codziennej, miłostek i zmysłowego spełniania, posługuje się prostym narzędziem i d e a l i z a c j i ¹⁰².

Ta idealizacja miłości, w dość zgodnej opinii większości badaczy, powiązana była przede wszystkim z pojawieniem się nowego gatunku powieściowego — romansu¹⁰³. Jedną z pierwszych powieści miłosnych pojawiła się pod koniec XVII wieku i była to napisana w 1677 roku przez Marie de la Fayette *Księżna de Clèves*, naśladowana później w takich utworach, jak *Dole i niedole sławnej Moll Flanders* (1722) i *Rokszana, czyli szczęśliwa kochanka* (1724) Daniela Defoe, *Pamela, czyli cnota nagrodzona* (1740) i *Klaryssa, czyli historia młodej damy* (1748) Samuela Richardsona czy *Nowa Heloiza* (1761) Jeana-Jacques'a Rousseau. To właśnie romans stał się, zwłaszcza w XIX wieku, prawdziwym podręcznikiem, z którego uczono się, jak postępować w relacjach intymnych. To w tego typu powieściach kobiety — nowy „gatunek” czytelników, który „narodził się” właśnie w tamtym okresie — szukały wzorców podpowia-

¹⁰¹ N. Luhmann, *op. cit.*, s. 47.

¹⁰² *Ibidem*, s. 53.

¹⁰³ Choć pojęcie romansu ma długą i skomplikowaną historię, będąc pod nim rozumiał powieści z kręgu literatury popularnej dotyczące miłosnych perypetii bohaterów (por. Maria Bujnicka, *Romans*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 2006, s. 535–544).

dających, jak zachować się podczas zalotów, jak prowadzić rozmowę, jak kokietować, zgodnie z wymogami coraz powszechniej obowiązującego kodu. Popularyzacji tych wzorców przysłużyła się, jak to określa Roger Chartier, jedna „z większych rewolucji kulturowych”¹⁰⁴, której początki datować można na wiek XVI, a rozpowszechnienie się na koniec XVIII wieku — zwyczaj samotnej lektury. Choć oczywiście jeszcze w wieku XIX organizowanie spotkań towarzyskich, którym towarzyszyło wspólne słuchanie czytanych przez jedną osobę książek, był popularnym sposobem spędzania wolnego czasu, to jednak „wynalazek” cichej lektury niewątpliwie sprzyjał rozwojowi gatunków romansowych. Intymny i zindywidualizowany kontakt z powieścią zapewne wzmagał siłę jej oddziaływania i rozpałał kobiecą wyobraźnię, czego najlepszy dowód dał chyba Gustaw Flaubert w wydanej w 1857 roku *Pani Bovary*, której bohaterka przez romanse zostaje wręcz uwiedziona i to zawarte w nich fantazmaty zdają się powodować jej ostateczną zgubę, ponieważ w czytanych przez nią książkach

pełno było miłości, kochanek i kochanków, prześladowanych dziewic mdlejących w ustronnych altanach, pocztynionów mordowanych na każdym postoju, koni zajędzanych na każdej stronicy, mrocznych borów, burzliwych serc, łez, szlochów, pocałunków, łódek w blasku księżyca, słowików w gaju, młodzieńców odważnych jak lwy, łagodnych jak baranki, cnotliwych, jak to się nigdy nie zdarza, zawsze starannie ubranych i płaczących jak łzawice¹⁰⁵.

W tych warunkach pojawiła się koncepcja miłości romantycznej, która narodziła się w wieku XIX i do dziś jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych paradygmatów (przynajmniej deklaratywnie) konstruowania relacji intymnych. Stendhal, w książce *O miłości*, wyróżnił „cztery odmiany miłości: »miłośćka«, »miłość fizyczna«, »miłość z próżnością« oraz najważniejsza ze wszystkich »miłość z serca, miłość namiętna« — uczucie romantyczne, wszechogarniające i nieśmiertelne, które nie musi zostać odwzajemnione”¹⁰⁶. Miłość roman-

¹⁰⁴ Roger Chartier, *Stosowanie pisma*, przeł. Małgorzata Zięba, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 3. *Od renesansu do oświecenia*, red. Roger Chartier, Wrocław 1998, s. 133.

¹⁰⁵ Gustaw Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. Aniela Micińska, Warszawa 2003, s. 46.

¹⁰⁶ D. Ackerman, *op. cit.*, s. 125 (por. Stendhal, *O miłości*, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, t. 1, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1985).

tyczną zaczęto definiować właśnie w ten sposób: jako nagły poryw serca, niezważający na zewnętrzne przeszkody, związek bardziej dusz niż ciał — zwróćmy uwagę, że Stendhal dokonuje wyraźnego rozróżnienia między „miłością fizyczną” a „romantyczną” — oparty na psychicznym pokrewieństwie. Uczucie, które rodzi się w jednej chwili i trwa wiecznie, choć wcale nie musi zostać odwzajemnione — spełnienie nie jest koniecznym warunkiem zaistnienia miłości romantycznej — w odróżnieniu od oddalenia wobec obiektu swojej miłości obecnego w poezji prowansalskiej jest spowodowane arbitralnym wyborem raczej niż niedającą się pokonać różnicą stanu. Choć jak zauważa Luhmann:

romantyzm uświęcił związek seksualności i miłości i dopiero wiek XIX doprowadził do końca myśl, że miłość to tylko dokonujące się za sprawą idei sterowanie popędem płciowym i jego systematyzacja¹⁰⁷,

to jednak, jak twierdzi z kolei Anthony Giddens:

miłość romantyczna jest miłością seksualną, ale nie w sensie *ars erotica*. Satysfakcję seksualną i szczęście, zwłaszcza w fikcyjnej formie romansu, ma gwarantować sama siła erotyzmu, którą wyzwała miłość romantyczna¹⁰⁸.

W planie ontologicznym rzeczywiście romantyzm jako pierwszy dokonał połączenia uczucia i seksualności, w praktyce życiowej zaś i obyczajowości tamtych czasów doprowadził do wyrugowania erotyzmu, który jeszcze w XVIII wieku przyjmował czasami (libertyni) pozbawione pruderii formy. Dokonał on bowiem daleko idącej idealizacji zarówno samego uczucia, jak i obiektu, do którego to uczucie było skierowane — to właśnie romantyczne pojmowanie relacji intymnych doprowadza do ich odcieleśnienia i stworzenia modelu kobiety-anioła odległej od wszystkiego, co związane z przyziemnością i cielesnością.

Implikacje pojawienia się miłości romantycznej są dwojakiego rodzaju. Z jednej strony wpływają na poglądy na seksualność (o czym szerzej napiszę w kolejnym rozdziale), z drugiej zaś wpisują się w spo-

¹⁰⁷ N. Luhmann, *op. cit.*, s. 49.

¹⁰⁸ Anthony Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnym społeczeństwie*, przeł. Alina Szulczycka, Warszawa 2006, s. 81.

łeczne przemiany, które zachodziły w tamtym okresie, a przede wszystkim wyraźnie zmieniają powody zawierania małżeństw. Po raz pierwszy w historii Europy pojawia się coraz szerzej akceptowalna idea, by połączyć miłość z małżeństwem, co wydaje się być najważniejszą przemianą wprowadzoną przez romantyczny paradygmat.

Niemal od początków funkcjonowania cywilizacji śródziemnomorskiej małżeństwo postrzegane było w kategoriach przede wszystkim pewnego układu ekonomiczno-socjalnego, nie zaś jako przejaw uczuć, które powinny łączyć przyszyłych małżonków. Badacze tej instytucji doszukują się początków tego sposobu postrzegania związków matrymonialnych w momencie wprowadzenia pługu jako podstawowego narzędzia uprawy roli. Jak twierdzi Helen Fisher:

Odkąd przy uprawie ziemi kluczową rolę zaczął odgrywać pług, ani mąż, ani żona nie mogli się rozwieść, gdyż ziemię musieli uprawiać wspólnie. Żadne z nich nie mogło wykopać połowy pola i zabrać ze sobą. Byli związani wspólnym gospodarstwem, byli przeto związani też ze sobą, co oznaczało ustanowienie dożywotniej monogamii¹⁰⁹.

Wprowadzenie osiadłego i rolniczego trybu życia implikowało więc pojawienie się kultury, która z jednej strony uprzywilejowała mężczyzn — ich siła fizyczna stawała się jedną z podstaw ekonomicznego funkcjonowania rodziny — z drugiej zaś wprowadzała właśnie deklarowaną¹¹⁰ monogamię, jako najważniejszy sposób konstruowania relacji intymnych. Choć z antropologicznego punktu widzenia monogamia jest dość rzadkim zjawiskiem i, jak dowiodły badania, tylko w 16% z 853 kultur występuje nakaz, by mężczyzna miał tylko jedną żonę¹¹¹, to z drugiej strony poliginia praktykowana jest podobno jedynie przez

¹⁰⁹ H. Fisher, *Anatomia...*, s. 329.

¹¹⁰ Deklarowaną, gdyż niemal każda epoka historyczna dostarcza nam licznych przykładów małżeńskich zrad, których dopuszczali się zarówno mężczyźni, jak i kobiety.

¹¹¹ Poliandria jest zjawiskiem marginalnym w skali całego globu, antropologowie odnaleźli ją jedynie wśród Indian Tlingit z południowej Alaski i kilku plemion z płaskowyżu Limi w Himalajach, w których dopuszczalne jest (i uwarunkowane głównie względami demograficznymi), by to kobieta miała dwóch (rzadziej więcej) mężów.

5 do 10% mężczyzn, którym pozwalają na to obwarowania kulturowe¹¹². Jednocześnie być może warto zastanowić się nad tezą wysuniętą przez Tomasza Szlendaka, który twierdzi, że to właśnie religijny monoteizm i monogamiczne małżeństwa zapewniły kulturze zachodniej przewagę w starciu z innymi — politeistycznymi czy poligamicznymi — cywilizacjami, doprowadzając ją do imperialnej i symbolicznej dominacji.

Idea, że można lokować swą wiarę w jednym bóstwie, a uczucie erotyczne w jednej kobiecie czy mężczyźnie — pisze autor *Architektoniki romansu* — doprowadziły do tego, że Europejczycy skupili się na zupełnie innych dziedzinach niż walka o dostęp do rozrodu, ponieważ wszystkim mężczyznom nie tylko bogatym czy sprawującym władzę, przypadły w udziale monogamiczne partnerki¹¹³.

Być może jest to zbyt daleko idące uproszczenie, jednak nie zmienia to faktu, że monogamia jest — analiza filmów, którą przeprowadzę w dalszej części rozdziału, zdaje się potwierdzać tę tezę — jednym z najtrwalszych fundamentów kultury euroamerykańskiej. Wszak do dziś, choć przecież kulturowo dopuszczalne są rozmaite formy funkcjonowania relacji intymnych („związki partnerskie”, małżeństwa homoseksualne czy monogamia seryjna, która dzięki „upowszechnieniu się” rozwodów zdaje się dziś podstawową formą konstruowania relacji erotycznych) i nie uprawiamy już ziemi, której nie dałoby się podzielić, to jednak nadal bigamia jest prawnie zakazana we wszystkich bez wyjątku krajach zachodnich. A i w wytworach kultury (zarówno wysokiej, jak i popularnej) z trudem udałoby się odnaleźć kilka wyjątków, które przeżyłyby dominacji porządku monogamicznego.

Gdy jednak przyjrzymy się samym małżeństwom, to okaże się, że zasady ich zawierania w kulturze wyrastającej ze śródziemnomorskich korzeni nie zmieniły się szczególnie mocno przez blisko trzy tysiące lat. Już przecież Hezjod¹¹⁴ w *Pracach i dniach* udzielał mężczyznom następujących rad:

¹¹² Co ma przede wszystkim podstawy ekonomiczne. Każda kolejna żona oznacza zwielokrotnienie nakładów potrzebnych na utrzymanie rodziny.

¹¹³ T. Szlendak, *op. cit.*, s. 146.

¹¹⁴ Czas działalności tego epika pozostaje nieznany. Niektórzy, za Arystarchem z Samotraki, przyjmują, że żył on w VIII w. p.n.e., inni twierdzą, iż był poprzednikiem Homera.

W wieku dojrzałym ci żonę do domu wprowadzić wypadnie.
 Tuż po trzydziestce najlepiej założyć domowe ognisko
 Albo też kiedy trzydziesty rok życia zupełnie jest blisko.
 W piątym zaś roku panieństwa niech za mąż wychodzi niewiasta.
 Żeń się z dziewicą; niech w dobrych postępkach przy tobie urasta.
 Taką bierz zwłaszcza za żonę, co mieszka w pobliżu twej włości.
 Rozejrz się dobrze, byś swoim sąsiadom nie sprawił radości.
 Skarbu większego nad dobrą małżonkę wszak człek nie zdobędzie,
 Ani też zła groźniejszego nad żonę przewrotną, co wszędzie
 Szuka rozkoszy. Bo ona mężczyznę, choć wielkie ma siły,
 Spali bez ognia i wnet go zawiedzie do progu mogiły¹¹⁵.

Zwróćmy uwagę, że porady te do czasów rewolucji przemysłowej były podstawą konstruowania małżeństw, choć oczywiście modyfikowano je nieznacznie w związku ze zmieniającymi się warunkami ekonomicznymi i bytowymi. Jednak przez prawie trzy tysiąclecia w zawieraniu związków matrymonialnych panowały podobne zasady. Mężczyzna powinien być już dojrzały — musi zdobyć określoną pozycję społeczną i materialną pozwalającą mu na założenie rodziny i utrzymanie jej. Kobieta za to powinna być znacznie młodsza¹¹⁶, po pierwsze dlatego, że jej głównym zadaniem w małżeństwie było rodzenie dzieci, po drugie zaś różnica wieku zapewniała intelektualną i społeczną przewagę mężczyźnie, który powinien być dla dziewczyny zastępczym ojcem i umieć ją sobie podporządkować. W poradach Hezjoda zawarta jest także sugestia, że przyszła małżonka powinna być dziewicą i również ten imperatyw utrzymał się jako społeczna norma aż do XX wieku. Obowiązujący kobiety przymus przedmałżeńskiej czystości mógł być podyktowany, zwłaszcza w czasach braku skutecznych metod antykoncepcyjnych i procedur pozwalających ustalić ojcostwo, obawą przed wychowywaniem dzieci spłodzonych przez innych mężczyzn, a także stanowić kolejną formę sprawowania władzy nad kobietą — im mniej doświadczona była ona w sprawach erotycznych, tym mniejsze mogła mieć wymagania względem mał-

¹¹⁵ Hezjod, *Prace i dni*, Warszawa 1983, wersy 695–705.

¹¹⁶ Hezjod radzi, by zenić się z dziewczyną w piątym roku po osiągnięciu przez nią dojrzałości płciowej, co sugeruje kobiety pomiędzy piętnastym a osiemnastym rokiem życia.

żonka i tym łatwiej było zadbać o to, by nie „szukała rozkoszy” poza domem, była to więc jedna z form sprawowania kontroli nad kobiecą seksualnością. W poradach greckiego epika zawarta jest także sugestia, by szukać przyszłej żony blisko miejsca swojego zamieszkania. Można tę poradę traktować dosłownie i rzeczywiście w czasach, gdy pokonywanie większych odległości było problemem, związki intymne mogły rodzić się w zasadzie tylko w najbliższym geograficznie kręgu, ale można spojrzeć na nią nieco szerzej i uznać ją za nakaz zawierania małżeństw o charakterze endogamicznym, który wszak także obowiązywał aż do czasów niemalże współczesnych. Choć w toku zmian, jakie zaszły w cywilizacji zachodniej na przestrzeni trzech tysięcy lat, różnie wyznaczano zakresy grup, wewnątrz których łączono się w pary, i z reguły nakaz ten nie miał charakteru prawnego, a był jedynie usankcjonowany obyczajem, strzeżonym przez „sąsiadów”, o których wspomina Hezjod, to jednak niezależnie od tego, czy wyznacznikiem było urodzenie, szlachecki tytuł, czy zamożność, do konstruowania relacji matrymonialnych dochodziło najczęściej między ludźmi pochodzącymi z podobnej warstwy społeczno-ekonomicznej i pojęcie mezaliansu znikło ze słownika potocznego chyba dopiero w drugiej połowie XX wieku¹¹⁷, wraz z coraz dalej idącą demokratyzacją społeczeństw zachodnich.

Co znamienne, autor *Pracy i dni* swoją „instrukcję” kierował do mężczyzn. To oni, i poza nielicznymi, krótkimi na ogół okresami, wyłącznie oni, posiadali nie tylko władzę symboliczną, ale także byli stroną aktywną w aranżowaniu relacji małżeńskich. Kobieta przez bez mała trzy tysiąclecia była najczęściej przedmiotem, nie zaś podmiotem matrymonialnej transakcji. To ona opuszczała dom rodzinny i wprowadzała się do męża, to ona była brana za żonę, a decyzja o wy-

¹¹⁷ Choć może dopiero XXI wiek zerwał z tym pojęciem. Wszak jeszcze związek Olivera Barretta IV i Jennifer Cavilleri — bohaterów *Love Story* (zarówno książka Erica Segala, jak i film wyreżyserowany przez Arthura Hillera pochodzą z 1970 roku) — budził opór snobistycznych rodziców chłopaka. Warto się też może zastanowić, czy dziś czynniki związane z pochodzeniem albo bogactwem nie zostały zastąpione przez poziom wykształcenia, który zdaje się kształtować grupy, wewnątrz których „uchodzi” zawierać relacje małżeńskie.

borze przyszłego małżonka niezwykle rzadko była zależna od jej woli czy preferencji. Rodzina była bowiem oparta głównie na wspólnocie ekonomicznej, a ślub miał charakter kontraktu, związanego z tworzeniem majątkowej wspólnoty współmałżonków.

Co równie istotne, Hezjod, dając rady przyszłym mężom, nie wspomina nawet o uczuciach, które mogłyby połączyć stadło małżeńskie. I pogląd ten był powszechny aż do XIX wieku. Jak stwierdza Diane Ackerman: „O miłości w małżeństwie i związku erotycznym męża i żony nie pisali ani autorzy pogańscy, ani chrześcijańscy. Uważano, że jest to idea niedorzeczna, obrazoburcza i niemoralna”¹¹⁸, a badający wczesne średniowiecze w zachodniej Europie Michel Rouche dodaje, że w okresie, o którym pisze, „terminu »miłość« nigdy nie użyto w związku z oficjalnym małżeństwem”¹¹⁹. Jeszcze w XVIII wieku transakcyjny charakter małżeństwa był czymś oczywistym. Wystarczy przypomnieć sobie wydane w 1782 roku *Niebezpieczne związki* Choderlosa de Laclos, w których Markiza de Merteuil radzi młodej Cecylii (w liście CV), by nie sprzeciwiała się matce i wyszła wreszcie za mąż, ponieważ to zapewni jej swobodę w wyborze kochanka, dysponowaniu własnym ciałem i uczuciami¹²⁰. Albo urokliwie opisane przez Boya matrymonialne podchody Louisa de Rouvroy, księcia de Saint-Simon, który mniej więcej sto lat wcześniej, niż toczy się akcja *Niebezpiecznych związków*, zapragnął się ożenić, tyle tylko, że wybrał sobie nie pannę (której nigdy na oczy nie widział), ale teścia, na którego upatrzył sobie księcia de Beauvilliers. Spotykał się z nim kilkakrotnie, żałując niezmiernie, że ostatecznie nic z tych planów nie wyszło, gdyż najstarsza córka księcia postanowiła pójść do klasztoru, a na młodsze Saint-Simon nie mógł czekać. Ostatecznie poprzysięgli sobie z de Beauvilliersem, że mimo tego po wsze czasy będą się uważać za syna i teścia. Równie interesujący jest sposób, w jaki piszący te słowa na początku XX wieku, należący do grupy ludzi o postępowych

¹¹⁸ D. Ackerman, *op. cit.*, s. 80.

¹¹⁹ Michel Rouche, *Wczesne średniowiecze w zachodniej Europie*, przeł. Maria Roztrowska, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1, s. 507.

¹²⁰ Por. Pierre Choderlos de Laclos, *Niebezpieczne związki*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1999.

i liberalnych poglądach Tadeusz Boy-Żeleński przedstawia ten „starodawny romans”, pisząc wręcz z podziwem o czułych i wyrozumiałych rodzicach, którzy nie tylko nie przymusili panny do intratnego małżeństwa, ale i zgodzili się, by poszła ona za swoim duchowym powołaniem, oraz o młodym paniczku przystępującym „do małżeństwa ze statkiem godnym zaiste siwej głowy!”¹²¹.

W poprzednim akapicie celowo pomieszałem teksty z różnych obszarów i różnych proveniencji. Zarówno bowiem badacze dawnych czasów, jak i żyjący wówczas ludzie zdają się podzielać (czy to w pamiętnikach, czy utworach o charakterze fikcyjnym) przekonania dotyczące małżeństwa i nawet walczący z kołtunerią Boy chyba docenia sposób, w jaki Saint-Simon zabrał się do amorów, choć między wierszami jego tekstu można wyczytać również zdumienie niegdysiejszym sposobem aranżowania małżeństw.

Nie twierdzą oczywiście, że od czasów Hezjoda nigdy nie zawierano małżeństw, kierując się uczuciem, czy że w ogóle nie funkcjonowała bliskość czy czułość pomiędzy małżonkami — literatura czy dokumenty dostarczają nam wielu dowodów, że pojawiały się pary, które łączyła miłość, ale była ona raczej pewnym wyjątkiem, nie zaś powszechnie obowiązującą regułą.

Albowiem dopiero w XIX wieku — a warto zaznaczyć, że proces ten ma charakter ewolucyjny i jest rozciągnięty w czasie¹²² — po raz pierwszy pojawia się idea, aby to właśnie miłość uczynić podstawą konstruowania, a później trwałości związków matrymonialnych. Przyczyn tej zmiany jest zapewne kilka i wzajemnie się na siebie nakładają. Jest to zapewne związane z przekształceniami, które zaszły w samych społeczeństwach zachodnich w XIX wieku. Pojawienie się

¹²¹ Tadeusz Boy-Żeleński, *Mózg i płeć*, Warszawa 1957, s. 379.

¹²² Jak zauważa Luhmann: „Ale w romantyzmie nie dochodzi jeszcze do »demokratyzacji« miłości w sensie możliwości dostępnej dla wszystkich w tym samym stopniu. Na to nie pozwala forma, w której celebrowana jest semantyka — jedność idealizacji i paradoksalności. Miłość zgodna z wymogami »romantycznej ironii« nie jest do pomyslenia dla robotnika czy służącej. Chociaż pozbawiony już warstwowych kolorytów, uniwersalizm miłości romantycznej (jak w ogóle europejski uniwersalizm burżuazyjny) jest ideą nader selektywną” (N. Luhmann, *op. cit.*, s. 170).

burżuazji i klasy średniej, demokratyzacja, uprzemysłowienie, urbanizacja i skolaryzacja to procesy o największym chyba znaczeniu dla upowszechnienia się idei miłości romantycznej. Burżuazja, nie mogąc poszczycić się wysokim urodzeniem, podchwyciła idee romantyzmu. Indywidualizm i wolność jednostki, również w konstruowaniu relacji intymnych, burzyły niewygodne dla nowej grupy społecznej feudalne porządki. Nieracjonalne uczucie mogło bowiem połączyć osoby pochodzące z różnych warstw i choć oczywiście (o czym wspominałem wcześniej) dużo czasu musiało jeszcze upłynąć, by te idee przełożyły się na codzienną praktykę, to jednak niewątpliwie ideały miłości romantycznej dały solidny symboliczny fundament pod tę ewolucję i

w dziewiętnastym wieku, w większości warstw społecznych, przy zawieraniu małżeństw zaczęto brać pod uwagę także względy inne niż czysto ekonomiczne. Zasięg pojęcia miłości romantycznej, które pierwotnie zaważało wyobraźnię burżuazji, z czasem znacznie się poszerzył¹²³,

czemu niewątpliwie sprzyjała także rewolucja przemysłowa i „oderwanie” ludzi od pług i ziemi, które były, jak już pisałem, jednym z podstawowych powodów trwałości wzorca monogamicznego opartego na ekonomicznej wspólnocie. Gdy małżeństwo nie jest już oparte na połączeniu dwóch mniejszych lub większych kawałków roli, które niegdyś gwarantowało jego trwałość, trzeba poszukać dla niego innego spoiwa, a miłość jest ideą, która świetnie się do tego nadaje. Albowiem przez wieki dominacji modelu feudalnego małżeństwo było przede wszystkim transakcją handlową, gwarantującą bezpieczeństwo ekonomiczne, łączącą mniejsze lub większe majątki, zapewniającą korzystne sojusze i utrwalającą przyjaźnie. Wraz z malejącym znaczeniem arystokracji i pochodzenia społecznego, które do czasów rewolucji francuskiej (choć ona jedynie zapoczątkowała, nie zaś przyniosła ostateczny triumf temu procesowi) przestało być głównym wyznacznikiem statusu, wraz z procesami związanymi z rozwojem kapitalizmu i postępującą demokratyzacją, ale także indywidualizacją promowaną przez burżuazję, rozpoczynają

¹²³ A. Giddens, *op. cit.*, s. 39.

się również zmiany w sposobie zawierania małżeństw. Procesy społeczne, które zaszły w XIX wieku, sprawiły, że ideały te zaczęły zataczać coraz szersze kręgi. Pojawiła się uboga klasa robotnicza, która nie posiadając majątku, zwłaszcza nieruchomości, mogła pozwolić sobie na dość swobodne zawieranie związków małżeńskich. Jednocześnie zaś — również w warstwach wyższych „w drugiej połowie XIX stulecia coraz liczniejsi są ci, którzy pragną zespolić związek małżeński z miłością, małżeństwo ze szczęściem”¹²⁴. Prymat romantycznej duchowości, choć zmusił do milczenia ciała, przekształcił małżeństwa, które przestały być zawierane za sprawą rodziców czy swatów, a zaczęły być wiązane z porywami serca. Małżonkowie zaczęli — w poszukiwaniu duchowej harmonii — dzielić ze sobą coraz większą część spraw codziennych, powoli znikły oddzielne sypialnie (choć nie znikła, jak pisałem, małżeńska niewierność), zmieniła się wyraźnie funkcja rodziny, od której (proces ten oczywiście jest rozłożony na wiele dekad, ale właśnie w omawianym okresie niewątpliwie się rozpoczął) państwo przejmowało powoli część zadań — chociażby poprzez wprowadzenie emerytur czy państwowej edukacji — a głównym spoiwem rodziny zaczęły być (co także jest ewenementem w historii) uczucia łączące poszczególnych jej członków¹²⁵, a przede wszystkim miłość w odmianie romantycznej właśnie, która zakłada wieczne trwanie uczucia, jego pozarozumowy i odcieleśniony charakter — seksualność jest bowiem zbyt płynna i zmienna w kolejnych etapach życia poszczególnych jednostek, by zapewnić równie solidną ontologiczną podstawę do funkcjonowania małżeństwa.

¹²⁴ Michelle Perrot, *Postaci i role*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, s. 139.

¹²⁵ Jednocześnie, jak słusznie zauważa Michelle Perrot, przy pisaniu o końcu wieku XIX i roli rodziny stale należałoby używać liczby mnogiej i pisać o różnorodnych modelach rodzin: „tak wielkie jest zróżnicowanie wprowadzone przez opozycję miasto/wieś — to wielkie pęknięcie w historii intymności. Przez środowiska społeczne, przekonania religijne, nawet opcje polityczne” (Michelle Perrot, *Funkcje rodziny*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, s. 119).

Opisana formuła funkcjonowania relacji intymnych obowiązywała w końcu XIX wieku, gdy pojawił się kinematograf — wynalazek, który sprawił, że pewne idee, związane z miłością, zostały utrwalone w coraz szerszych kręgach społeczeństwa. A jednocześnie świetnie uchwycił ewolucję, która zaszła w postrzeganiu miłości i erotyzmu w pierwszych dekadach XX wieku.

Rozdział III

Seksualność na przelocie wieków

Przy próbie rekonstrukcji zachowań erotycznych i seksualnych, pojawiających się wcześniej niż w wieku XX, jesteśmy skazani, podobnie jak to miało miejsce w rozważaniach dotyczących miłości, jedynie na domysły. Nie tylko brakuje nam rzetelnych źródeł, ale i znakomita ich większość ma jedną zasadniczą wadę — mówią jedynie o warstwie uprzywilejowanej, mającej możliwość generowania dyskursu, który przetrwał do naszych czasów. W dodatku, zwłaszcza gdy dokonujemy porównań, z reguły popełniamy jeszcze jeden błąd o charakterze metodologicznym (w dalszej części książki i ja zapewne wpadnę w tę pułapkę, nie można jej chyba niestety uniknąć). Porównujemy współczesnych obywateli demokratycznych, w miarę homogenicznych i egalitarnych społeczeństwach z wąską grupą posiadającą w przeszłości władzę polityczną, ekonomiczną, a przede wszystkim symboliczną. Zestawiamy dzisiejszego amatora internetowych stron z treściami pornograficznymi z przedstawicielem klas wyższych z przeszłości. W alarmistycznym tonie konstatujemy, że „trzy czwarte dwunastoletnich chłopców i połowa dziewcząt zdążyła już obejrzeć film pornograficzny”¹²⁶, zapominając, że w czasach starożytnej Grecji czy wczesnym średniowieczu ta dwunastolatka mogłaby już być czyjąś żoną. A jeżeli porównalibyśmy dzisiejszych nastolatków z dziećmi z mniej zamożnych rodzin? Gdyby tak nie zestawiać ich z młodym giermkim, który może już nawet nauczył się czytać i wie co nieco o miłosnych pieśniach trubadurów, czy z dziedziczką małej burżuazyjnej fortuny, ale z siód-

¹²⁶ Elizabeth Badinter, *Falszywa ścieżka*, przeł. Małgorzata Kozłowska, Warszawa 2005, s. 106.

mym synem chłopca, który nadal sypia w łóżku z trójką rodzeństwa, w tej samej izbie, gdzie znajduje się łóżko rodziców. Albo z nieślubną córką służącej, podszczypywaną (i nie tylko podszczypywaną) przez pana, chcącego zaoszczędzić parę pensów, jakie musiałyby wydać w lupanarze? Zestawiamy wyidealizowany obraz średniowiecznej damy czy wiktoriańskiej matrony z dzisiejszą „kobietą wyzwoloną”, zapominając o przeważającej części społeczeństwa, która żyła wedle zupełnie innych zasad. Jak, nie bez racji, pisze Anna Zadrożyńska:

zapewne niewiasty z ludu — pałacowy fraucymer, mieszkanki wiosek albo plebejskie mieszczyki — niezbyt liczyły się z zaleceniami obowiązującymi wśród warstw wyższych. Ich obowiązki i prace każdego dnia wymagały wyjścia na świat pełen koedukacyjnych prowokacji, których także nie szczędziły dworskie zajęcia¹²⁷.

Piszemy na przykład o greckich koncepcjach miłości czy erotyzmu, zapominając, że mówimy tak naprawdę o paradygmatach stworzonych i obowiązujących w niewielkiej grupie. Wszakże wolni obywatele (wyłącznie mężczyźni) stanowili w antycznych Atenach według różnych szacunków od 5 do 15% ludności. Rozważamy rozwiązłość osiemnastowiecznych libertynów, nie biorąc pod uwagę faktu, że dwa pierwsze stany w przedrewolucyjnej Francji stanowiły mniej niż 5% populacji. Jedyne źródła z przeszłości, na jakich możemy się opierać, to właśnie dokumenty wytwarzane przez (w znakomitej większości) te właśnie warstwy społeczne. To z tworzonej przez nich i dla nich literatury, traktatów filozoficznych, obrazów, listów czy memuarów próbujemy odczytywać ich stosunek do seksu¹²⁸. I zestawiamy go z badaniami współczesnych seksuologów czy socjologów, którzy posługują się właściwymi sobie metodami badań, a przede wszystkim próbują tworzyć obraz całego społeczeństwa. Dopiero z XIX wieku pochodzą pierwsze wiarygodne badania i ankiety dotyczące seksuologii. Pierwszy okres naukowych badań nad ludzką seksualnością obejmował dwa główne kierunki. Z jednej strony było to gromadzenie przypadków kazuistycznych, obejmujące obserwa-

¹²⁷ Anna Zadrożyńska, *Damy i galanci. O polskich zwyczajach towarzyskich*, Warszawa 2004, s. 68.

¹²⁸ Inne źródła, z jakich się korzysta, to na przykład dokumenty sądowe, zbiory praw czy poradniki dla spowiedników, one z kolei obarczone są najczęściej moralnym rygoryzmem i mówią nam raczej o stanie pożądanym niż faktycznym.

cję przebiegu choroby u kilku pacjentów — tego typu pozycjami były na przykład *Psychopatia sexualis* z roku 1886 Richarda von Krafft-Ebinga, *Studium psychologii seksualnej* (1896) Havelocka Ellisa czy *Sappho und Sokrates* (1897) Magnusa Hirschfelda. Z drugiej strony pojawiły się wówczas koncepcje teoretyczne, przede wszystkim stworzona przez Zygmunta Freuda psychoanaliza, choć tak naprawdę chyba dopiero raporty opracowane w latach czterdziestych XX już wieku przez Alfreda Kinseya są pierwszymi źródłami (choć także i one nie uchodzą dziś za całkowicie miarodajne) pozwalającymi nam spojrzeć na alkowiane zachowania w sposób obiektywny i zgodny z dzisiejszym pojmowaniem naukowości.

Choć o seksualności człowieka wypowiadali się już starożytni, a potem ojcowie Kościoła, którzy na długie wieki wyznaczyli dyskurs dotyczący erotyzmu i wszelkich spraw z nim związanych, to warto sobie uświadomić, że prawdziwie naukowe poznanie chociażby procesów fizjologicznych powiązanych z aktem seksualnym nastąpiło stosunkowo niedawno. Choć istnienie pęcherzyków jajowych zostało odkryte w roku 1672 przez Regniera de Graafa, a w roku 1675 Antonie van Leeuwenhoek odkrył plemniki, które nazwał animalkulami, to jednak pierwszych dowodów, że zapłodnienie następuje dzięki połączeniu komórki jajowej i plemnika, dostarczono dopiero w roku 1854, obserwując po raz pierwszy w historii, za pomocą mikroskopu, moment połączenia żabiego jaja ze spermą¹²⁹. Potwierdzenia, że proces zapłodnienia w przypadku gatunku ludzkiego wygląda w ten sam sposób, dostarczył w roku 1879 Oskar Hertwig, ogłaszając, że zapłodnienie jest wynikiem połączenia plemnika i komórki jajowej¹³⁰, rozstrzygając w ten sposób ostatecznie (i remisowo) kilkunastoletni spór pomiędzy owulistami, głoszącymi, że właśnie w jaju mieści się zminiaturyzowany dorosły osobnik, a animalkulistami, zwanymi także spermistami, utrzymującymi, że nosicielem miniaturowego dorosłego człowieka jest plemnik. Jeżeli więc uświadomimy sobie, że dopiero piętnaście lat przed wynalezieniem kinematografu pojawiły się pierwsze naukowe

¹²⁹ Por. Cyril Dean Darlington, *Genetic and Man*, London-New York 1964, s. 31–44, 66.

¹³⁰ Por. David M. Friedman, *Pan Niepokorny. Kulturowa historia penisu*, przeł. Joanna Kolczyńska, Warszawa 2003, s. 96.

opracowania dotyczące ludzkiego rozrodu, to łatwiej przyjdzie nam zrozumieć inne normy moralne i poglądy na temat seksualności, które dominowały w tamtym okresie.

Czas wiktoriański, jak zauważył w *Historii seksualności* Foucault, były bowiem okresem dziwnego paradoksu. Z jednej strony była to epoka szczególnie wobec seksu opresyjna, w której erotyczna swoboda, cechująca jeszcze wiek XVII, została niemal w całości poddana kontroli.

Seksualność dostaje się pod klucz. Przeprowadza się do mieszkania. Konfiskuje ją mieszczańska rodzina. I zagarnia dla poważnej czynności reprodukowania. Wokół seksu zapada milczenie. Legalna i wydająca potomstwo para małżeńska stanowi prawo. Mianuje się wzorem, wprowadza normę, bierze w posiadanie prawdę, strzeże prawa do zabierania głosu i zastrzega sobie zasadę sekretu¹³¹.

Jednocześnie zaś następuje daleko idąca dyskursywizacja seksualności — samo mnożenie zakazów wymagało określenia i nazwania rzeczy niedozwolonych. Stąd, według francuskiego badacza, wzięło się perwersyjne wręcz tworzenie różnego rodzaju katalogów i nazw na różnego typu parafilie, które doczekały się wówczas naukowego i wnikliwego oglądu. Nie tylko homoseksualiści (których pojawienie się, jako pewnej kategorii medycznej, datuje autor *Historii seksualności* na rok 1870, gdy pojawił się słynny artykuł Westphala o „odmiennych doznaniach seksualnych”), ale

przedstawicielami gatunków są też wszyscy pomniejsi zbrojeńcy, których dziewiętnastowieczni psychiatrzy klasyfikują, chrzcząc dziwacznymi imionami: ekshibicjoniści Lasègue’a, fetyszyści Bineta, zoofile i zoomaniacy Krafft-Ebinga, automonoseksualiści Rohledera, nie zabrakło miksoscopofilów, ginekomastów, prezbiofilów, zbrojeńców seksoestetycznych i kobiet z dyspareunią¹³².

Nie powinno więc dziwić twierdzenie Alaina Corbaina, który pisze, że „początek współczesnej historii seksualności sięga roku 1860”¹³³. Tyle tylko, że była to dość specyficzna seksualność, gdyż jeśli spojrzeć na pojawiające się w ówczesnych tekstach porady dotyczące życia

¹³¹ Michel Foucault, *Wola wiedzy*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, [w:] *idem, Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 13.

¹³² *Ibidem*, s. 45–46.

¹³³ A. Corbain, *op. cit.*, s. 580.

erotycznego, dość wyraźnie można dostrzec, jakie zmiany w postrzeganiu ludzkiej seksualności zaszły w przeciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat.

Jeżeli nasienie trzeba zachowywać, a kobiety kuszą do wytrysku, oznacza to, że kobiety są niebezpieczne. Takie ostrzeżenie zostało omówione w książce o trafnym tytule *Conjugal Sins (Grzechy małżeńskie)*, napisanej w 1870 roku przez doktora Augusta J. Gardnera, jednego z pierwszych amerykańskich popularnych ekspertów od seksu. Gardner utrzymywał, że odpowiedni stosunek powodował jak najmniejszą z możliwych utratę nasienia. Z tego powodu zalecał żonom, by w czasie aktu leżały całkowicie nieruchomo¹³⁴.

Inni ówczesni lekarze twierdzili, tak jak pisał na przykład Charles Taylor w roku 1882, że: „kobiety mają mniejszy pociąg seksualny niż mężczyźni... ogólnie rzecz biorąc, kobiety nie odczuwają tak zwanej namietności seksualnej”. Herman Fehling w roku 1893 dodawał, że „wystąpienie aspektu seksualnego w miłości młodej dziewczyny jest patologią... Połowa kobiet nie jest seksualnie pobudliwa”¹³⁵.

W drugiej połowie XIX wieku uważano bowiem, że kobiety nie mają pociągu seksualnego, a „kobiecie zainteresowanie seksem (zwłaszcza u »świętych« żon) piętnowano etykietą choroby psychicznej, najczęściej hysterii”¹³⁶. Próbowano je również zwalczać różnymi „naukowymi” metodami. Na przykład brytyjski chirurg Isaac Baker Brown przeprowadzał w swojej klinice, Londyńskim Domu Chirurgicznym dla Dam i Pań Szacownych Cierpiących na Uleczalne Przypadłości Chirurgiczne, zabiegi klitoridektomii, uzasadniając, że usunięcie łechtaczki pomaga leczyć brak seksualnej wstrzemięźliwości. Inny uznany wówczas autorytet John Harvey Kellogg, „król płatków kukurydzianych” i orędownik zdrowego trybu życia, zalecał polewanie łechtaczki czystym kwasem karbolowym¹³⁷. Jednak znacznie popularniejszym sposobem leczenia „cierpienia łona”, *praefocatio matricis* („duszności macicy”) czy hysterii lub wścieklizny macicy — gdyż takimi obrazowy-

¹³⁴ D. Friedman, *op. cit.*, s. 116.

¹³⁵ Catherine Blackledge, *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*, przeł. Katarzyna Bartuzi, Warszawa 2005, s. 318.

¹³⁶ T. Szlendak, *op. cit.*, s. 68.

¹³⁷ Por. C. Blackledge, *op. cit.*, s. 163.

mi nazwami nazywano wówczas te „choroby” — było, również zalecane przez lekarzy, wywołanie „paroksyzmu histerycznego”, który polegał „na tym, że lekarz lub pielęgniarka masturbowali kobietę za pomocą dłoni lub specjalnego sprzedawanego wyłącznie lekarzom (za 200 dolarów), wibratora. [...] W roku 1904 — jak pisze Tomasz Szlendak — aż trzy czwarte wizyt kobiet u lekarzy powodowane było chęcią uleczenia własnej psychy i przeżycia »paroksyzmu«”¹³⁸. O tym, że proceder ten miał długą tradycję, mogą świadczyć dane przytaczane przez Rachel Maines w książce *The Technology of Orgasm: 'Hysteria', and the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction*, która twierdzi, że „według szacunków w roku 1873 w Stanach Zjednoczonych »ponad trzy czwarte wszystkich porad [lekarskich] dotyczyło przypadków schorzeń kobiecych«, z których łączny dochód — »zasługa wątłych kobiet« — wyniósł około 200 milionów dolarów rocznie”¹³⁹. Najciekawsze wydaje się jednak to, że te lekarskie „zabiegi” były wyłączone z dyskursu erotycznego i miały, przynajmniej w ówczesnym rozumieniu, znaczenie wyłącznie medyczne, a „wibrator był piątym sprzętem gospodarstwa domowego, który zasilano prądem, po maszynie do szycia, wentylatorze, czajniku i tosterze”¹⁴⁰ i jeszcze w 1918 roku reklamowano go w katalogach urządzeń elektrycznych, obok innych wynalazków, które miały ułatwiać życie nowoczesnej pani domu.

Dziewiętnastowieczna kobieta została więc wyniesiona na piedestał, do czego zapewne, jak twierdzi przywoływany już Alain Corbain, przyczyniło się ogłoszenie w 1854 roku dogmatu o Niepokalanym Poczęciu i rozkwit (przynajmniej we Francji) kultu maryjnego (1846–1871)¹⁴¹. Należy jednak pamiętać, że ten aseksualny piedestał zarezerwowany był wyłącznie dla warstw wyższych i ta „druga połowa — jednak seksu-

¹³⁸ T. Szlendak, *op. cit.*, s. 68.

¹³⁹ Por. Rachel Maines, *The Technology of Orgasm: 'Hysteria', and the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction*, Baltimore 1999, s. 38.

¹⁴⁰ C. Blackledge, *op. cit.*, s. 317. Choć oczywiście sam wibrator nie jest wynalazkiem XIX wieku — już w starożytnej Grecji znano substytut *membrum virile*, zwany *olisbos* (ośrodkiem słynącym z ich produkcji był podobno Milet), z drewna lub skóry, wykorzystywany zarówno w pojedynkę, jak i podczas *tribadii*, czyli pieszczot lesbijskich (por. R. Tannahill, *op. cit.*, s. 104–105).

¹⁴¹ Por. A. Corbain, *op. cit.*, s. 541.

alnie pobudzonych — kobiet”, o których pisał Fehling, to w większości przedstawicielki stanów niższych, niepodlegające zakazom i etykietom zarezerwowanej dla arystokracji i bogatego mieszczaństwa. Nasze wyobrażenie o czasach wiktoriańskich kształtują przede wszystkim przekazy tworzone przez i dla warstw posiadających władzę realną i symboliczną, w których z rzadka jedynie pojawiają się klasy tej władzy pozbawione, a nawet jeżeli się pojawiają, to z reguły przedstawiane są z perspektywy nie przez nich samych przyjmowanej. Jak zauważa Agnieszka Lisak:

Należy pamiętać, że surowych norm obyczajowych były zmuszone przestrzegać jedynie kobiety z tak zwanych dobrych domów. Cała reszta, czyli na przykład kucharki, bufetowe, aktorki, praczki, służące, nakazy te traktowały z raczej mierną gorliwością¹⁴².

Koniec dziewiętnastego stulecia to bowiem moment, w którym z niezwykłym nasileniem dominowały podwójne standardy moralności. Jedne zarezerwowane dla panien i pań z „dobrych domów”, inne dla mężczyzn (choć i oni przynajmniej w sferze oficjalnej powinni unikać afiszowania się z własną cielesnością) i kobiet z niższych stanów. Ówczesne normy dopuszczały seks z prostytutką, co również miało swoją podbudowę „naukową”. Lekarze utrzymywali bowiem,

że kopulacja, jakkolwiek szkodliwa w nadmiarze, nie zagraża zdrowiu, gdy nie towarzyszą jej jakieś szczególne emocje. Inaczej mówiąc, seks z prostytutką, beznamietny i chłodny, „stanowi mniejsze zagrożenie dla zmysłów” niżli ta sama czynność uprawiana z żoną¹⁴³.

Nie powinno więc dziwić, że właśnie w epoce początków kina utrwalił się wyrazisty dipolowy podział, każący widzieć w kobiecie bądź to czystą madonnę — matkę i żonę, bądź też ladacnicę. Jednocześnie tych ostatnich, trudniących się inkryminowanym zajęciem zawodowo, było w tamtych czasach niemało. Na przełomie wieków na przykład w nowoorleańskiej dzielnicy „czerwonych latarni” (zwanej ironicznie — Storyville — od nazwiska Sidneya Story’ego, radnego, który postulował zamknięcie wszystkich domów publicznych w tym mieście) za-

¹⁴² A. Lisak, *op. cit.*, s. 227.

¹⁴³ R. Tannahill, *op. cit.*, s. 370.

rejestrowano ponad dwa tysiące prostytutek¹⁴⁴. W Warszawie w roku 1858 zarejestrowano 825 prostytutek¹⁴⁵, zaś „w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na 1000 żyjących w Warszawie osób przypadało około 50 lafirynd. Spis z 1898 roku wykazał 16 tysięcy profesjonalistek”¹⁴⁶. A kontakty z nimi miała niemała liczba ówczesnych mężczyzn. W ankiecie przeprowadzonej w roku 1898 wśród polskich studentów — 864 czterech z przebadanej tysiącosobowej grupy przyznawało się do „używania prostytutki”¹⁴⁷, a podobne dane podaje większość badaczy zajmujących się seksualnością w tamtym okresie. Zatem nie powinno dziwić, że jak podają różne źródła, od 30 do nawet 75% mężczyzn z tamtego okresu przynajmniej raz w życiu chorowało na jakąś chorobę weneryczną¹⁴⁸. Okazuje się więc, że w tym okresie purytańskiej czystości i surowych zasad moralnych lekarze zajmowali się przede wszystkim masturbowaniem kobiet i leczeniem ich mężów z kiły i rzeżączki, co pokazuje nam jedynie, jak bardzo rozbiegały się publiczne deklaracje i powszechnie obowiązujące normy moralne z codzienną praktyką, a jednocześnie po raz kolejny udowadnia, jak bardzo sposób mówienia

¹⁴⁴ Por. T. Szlendak, *op. cit.*, s. 69.

¹⁴⁵ Por. Marek Karpiński, *Najstarszy zawód świata. Historia prostytutki*, Warszawa 2010, s. 206.

¹⁴⁶ Co gdyby zachować proporcje, oznaczałoby, że dziś w stolicy Polski musiałyby spacerować około stutysięczna armia przedstawicielek przemysłu amorycznego.

¹⁴⁷ Por. „Czystość” 1 marca 1906, nr 18, s. 228. Wyniki innej ankiety, przeprowadzonej przez doktora Roberta Bernhardta w roku 1903, pokazywały, że pierwszy stosunek 43% warszawskich studentów odbyło z prostytutką, 37% zaś ze służącą (por. A. Lisak, *op. cit.*, s. 224–225).

¹⁴⁸ Por. R. Tannahill, *op. cit.*, s. 381; J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 37. Przed tymi chorobami nie chroniła nawet, jak się okazuje, coraz popularniejsza prezerwatywa, którą pierwotnie przygotowywano na przykład wedle receptury zawartej w *United States Practical Receipt Book*. By ją zrobić należało „wziąć jelito [tak zwane ślepe] owcy, wymyć, moczyć dwa dni w wodzie z sodą, zmieniając roztwór co cztery, pięć godzin, następnie usunąć mechanicznie błonę śluzową, przesytać siarką, ponownie wypłukać, a na koniec przemyć w mydlanej wodzie, nadmuchać i powiesić do wyschnięcia, potem przyciąć do stosownych rozmiarów i zaopatrzyć w sznurek lub wstążkę do mocowania na biodrach, żeby się nie zsuwało” (cyt. za: R. Tannahill, *op. cit.*, s. 432). Od lat osiemdziesiątych wprowadzono jednak na rynek wygodniejsze prezerwatywy kauczukowe, a w roku 1920 zadebiutowały kondomy Trojan — pierwsza marka prezerwatyw lateksowych.

o rzeczywistości wpływa na wyobrażenia o niej, albowiem czasy wiktoriańskie nadal (w powszechnym rozumieniu przynajmniej) wydają się być epoką dalece wobec seksu zdystansowaną; jednak okazuje się, że milczenie na temat erotyzmu czy mówienie o nim jedynie w kontekście ostrzegania i zakazywania nijak się ma do realnych zachowań. W dodatku musimy pamiętać o jeszcze jednej dychotomii. Dla warstw niższych

pojęcie intymności nie istniało. Życie seksualne, stanowiące tabu w mieszczańskich domach — z wieloma pomieszczeniami o charakterze prywatnym, takimi jak: sypialnia małżeńska, buduar, a przynajmniej alkowa, czyli prywatna część wspólnego pomieszczenia — w domach ludzi niezamożnych nie mogło stanowić tajemnicy. O menstruacji dziewcząt wiedzieli wszyscy domownicy [...]. Kontakty seksualne odbywały się zarówno na marginesie życia prywatnego, jak i publicznego, np. w ciemnym miejscu na jakiejś zabawie, w krzakach itp. albo w obecności członków rodziny¹⁴⁹.

Antoine Prost przytacza także zaczerpnięty z książki Léon Frapié przykład małżeństwa, które dysponując tylko jednym pokojem, gdy chciało oddać się cielesnym uciechom, wypraszało dzieci na korytarz. Stanowiło to przykład delikatności i przyzwoitości, co „dowodzi, że większość rodziców nie zadawała sobie tego trudu”¹⁵⁰, i po raz kolejny pokazuje, że oparte na symbolicznych wyobrażeniach pojmowanie seksualności z początków XX wieku dość znacząco mija się z rzeczywistymi zachowaniami oraz potwierdza tezę Michaela Foucaulta, który w *Woli wiedzy* twierdził, że „w porównaniu z klasą uprzywilejowanych warstw ludowe długo uchodziły przed urządzeniem »seksualności«”¹⁵¹.

Przełom wieków charakteryzowała więc daleko idąca dychotomia między kodami deklaracyjnymi, funkcjonującymi w wysokim obiegu kulturowym a praktyką codzienności. Z jednej strony mamy więc do czynienia z koncepcją romantycznej miłości, odcieleśniającą uczucie i usuwającą ciało z symbolicznego dyskursu, z drugiej zaś powszechne

¹⁴⁹ Antoine Prost, *Granice i obszar prywatności*, przeł. Katarzyna Skawina, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 5. *Od I wojny światowej do naszych czasów*, red. Antoine Prost, Gérard Vincent, Wrocław 2000, s. 76–77.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 77.

¹⁵¹ M. Foucault, *op. cit.*, s. 108.

wizyty w domach publicznych, seksualne wykorzystywanie służby¹⁵², panoszące się choroby weneryczne i masturbowanie kobiet w lekarskich gabinetach. Wydaje się jednak, że tych dwóch porządków nie można rozpatrywać oddzielnie i właśnie jednoczesny postęp w przyznawaniu uczuciom prymarnej roli w tworzeniu związków intymnych (w tym małżeństw) z postępującą (choć to proces długotrwały, którego zakończenie nastąpiło dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku) liberalizacją i jednoczesną dyskursywizacją seksualności to dwie emancypacje, rozpoczęte w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia, które doprowadziły do współczesnego rozumienia intymności i erotyzmu. Jednocześnie ścieranie się i uzupełnianie tych porządków znalazło swoje odbicie w dziełach filmowych z pierwszych dekad istnienia kina — medium, które jak chyba żadne inne w tamtym czasie próbowało połączyć kody powszechnie w klasach wyższych z tymi obowiązującymi wśród rzesz dotychczas pozbawionych swojej symbolicznej obecności.

¹⁵² Jak wspominała Mrs. Trollope w książce z 1832 roku: „Kiedyś widziałam młodą damę, która przy stole wstydziła się dotknąć łokciem mężczyzny, ale w obecności murzyńskiego służącego z całkowitym spokojem sznurowała sobie gorset. Pewien gentleman z Wirginii powiedział mi, że od czasu gdy się ożenił, przywykł do tego, że w tym samym pokoju, co on i żona, spała młoda Murzynka. Spytałam, do czego jest mu potrzebny taki nocny dozorca. — Mój Boże — odpowiedział — a cóż zrobiłbym w nocy, gdyby zachciało mi się pić?” (Mrs. Trollope, *Domestic Manners of the Americans*, London 1832, t. 2, s. 56–57, cyt. za: Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opr. i słowem wstępnym poprzedził Jerzy Szacki, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa 2000, s. 179). Agnieszka Lisak, badając seksualność w dziewiętnastowiecznej Polsce, dodaje, że sporo było domów, w których służące „traktowano [...] bardziej jako element żywego inwentarza niż jako kobiety. W ich obecności nie krępowano się rozbierać, załatwiać fizjologiczne potrzeby. A gdy przyśłała ochota, wykorzystywano siłą bez skrupułów, nie siłą się nawet na pozory zalotów” (A. Lisak, *op. cit.*, s. 228).

Rozdział IV

Kino pierwszych dekad

Zarysowane w poprzednich rozdziałach tło społeczno-obyczajowe pozwala być może na łatwiejsze zrozumienie fenomenu kinematografu, który stał się jednym z najważniejszych wynalazków przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia, jednym z pierwszych mediów wpływających (być może jak żadne inne dotychczas) na prawdziwie szerokie masy. W tym rozdziale spróbuję nakreślić pokrótce techniczne i ekonomiczne podstawy funkcjonowania filmu w pierwszych dekadach jego rozwoju. Literatura na ten temat jest bogata (również w polskim piśmiennictwie filmoznawczym), skupię się więc jedynie na najważniejszych punktach, które pozwolą mi później na ukazanie związków między „ruchomymi obrazami” a zmianami w zakresie erotyki i erotycznych zachowań, które zaszły w tym samym okresie.

Jak niemal wszystkie wynalazki powstałe w drugiej połowie XIX wieku film z jednej strony jest (przynajmniej w powszechnej opinii) maszyną skonstruowaną przez konkretne osoby — Amerykanie twierdzą, że kino wynalazł Thomas Alva Edison, Europejczycy skłonni są raczej za twórców kinematografu uznawać braci Lumière’ów choć tak naprawdę oba te przekonania niekoniecznie pokrywają się z prawdą, a film jest po prostu jednym z przejawów *Zeitgeistu* — dzieckiem bardziej swoich czasów niż konkretnych „ojców” i raczej wynikiem złożonego procesu niż owocem indywidualnego geniuszu. Kluczowe zaś daty w pionierskim okresie kina mają charakter dalece umowny i są raczej wynikiem połączenia dobrej reklamy i ekonomicznej przewagi (czy też, jak powiedzielibyśmy dziś, *public relations*, choć w tamtym okresie nikt jeszcze nie posługiwał się tym określeniem), jaką Edison

i Lumière'owie uzyskali nad resztą wynalazców próbujących ożywić fotografię. W dodatku to właśnie tym przedsiębiorcom udało się przekształcić wynalazek techniczny w zjawisko o charakterze społecznym. „Bo kino — jak twierdzi Andrzej Gwóźdź — to nie film, ale światło i ekran, a zatem raczej określony tryb aranżowania sytuacji nadawczo-odbiorczych niż treści pokazywane na ekranie”¹⁵³, należy więc rozdzielić historię technicznego udoskonalania ożywionych fotografii od funkcjonowania kina jako miejsca, ale i „instytucji socjologicznej”, tworzącej nie tylko określoną sytuację recepcji, lecz także mającej coraz bardziej instytucjonalny oraz ekonomiczny charakter. Trzecią perspektywę mówienia o początkach kina wyznaczałaby, jak zauważa w książce *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* Charles Musser, refleksja dotycząca rozwoju filmowego języka i przekształcania wynalazku technicznego nie tylko w medium masowe, ale i w kolejną dziedzinę sztuki¹⁵⁴. Spróbujmy zatem pokrótce i bez pretensji do wyczerpania tematu prześledzić rozwój kinematografu do roku 1934, który stanowi datę graniczną w moich rozważaniach w tych trzech płaszczyznach.

1. Kinematograf jako wynalazek techniczny

Żaden z technicznych wynalazków nie jest zawieszony w próżni. Za każdą z innowacji stoi wiele poprzedzających ją urządzeń, pomysłów, idei, naukowych odkryć. Nie inaczej jest oczywiście w przypadku kinematografu. Kino, jak twierdzi Jean-Luis Baudry, „nigdy nie było wynalezione po raz pierwszy”¹⁵⁵, jest ono bowiem owocem długowiecznego rozwoju, któremu sprzyjające warunki cywilizacyjne pozwoliły rozkwitnąć ostatecznie w końcu wieku XIX.

¹⁵³ Andrzej Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli prahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Kino nieme*, s. 18.

¹⁵⁴ Por. Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, New York 1990, s. 15–18.

¹⁵⁵ Jean-Louis Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama...*, s. 78.

Z czysto technicznych odkryć, prekursorskich wobec kamery filmowej i aparatu projekcyjnego, wymienia się najczęściej dwa wynalazki — jednym z nich jest znana już zapewne starożytnym Grekom, choć naukowo opisana dopiero w XI wieku przez arabskiego matematyka Alhazena (Hasana) z Basry *camera obscura*, drugim wynaleziona prawdopodobnie około 1660 roku przez duńskiego naukowca Christiana Huygensa¹⁵⁶ *laterna magica*. Pierwsze urządzenie było prostym aparatem optycznym wykorzystywanym pierwotnie (prawdopodobnie już przez Arystotelesa i Euklidesa) do obserwacji astronomicznych, następnie zaś przez renesansowych artystów (używał jej choćby Leonardo da Vinci) jako narzędzie pomocne przy określaniu perspektywy. Ta zaciemniona skrzynka, do której światło wpada przez niewielki otwór, pozostawiając na przeciwległej ścianie pomniejszony i odwrócony obraz, stała się prekursorką pierwszych aparatów fotograficznych — działających na identycznej niemal zasadzie — a co za tym idzie także kamer filmowych.

Z kolei latarnia magiczna — poprzedniczka diaskopu — była pierwszym powszechnie używanym urządzeniem pozwalającym na wyświetlanie obrazów namalowanych na szklanych płytkach za pomocą źródła światła i soczewki umieszczonych za nimi. Wykorzystywana pierwotnie w różnego typu pokazach teatralnych, ale także jako pomoc naukowa i edukacyjna¹⁵⁷ oraz w niezwykle popularnych „widowiskach

¹⁵⁶ Zbigniew Bauer twierdzi, że pierwsza *laterna magica* została skonstruowana około roku 1420 przez Włocha — Giovanniego da Fontana (por. Zbigniew Bauer, *Kalendarium rozwoju mediów*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, red. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, Kraków 2008, s. 95). W większości źródeł jako wynalazca latarni magicznej podawany jest niemiecki jezuita Athanasius Kircher, jednakże autorzy książki *Encyclopedia of Early Cinema* uważają, że jest to twierdzenie mylne i przyznają pierwszeństwo właśnie duńskiemu uczoneму (współpracującemu z innym naukowcem — matematykiem — Thomasem Rasmussenem Walgenstenem), który opisał wynalazek i pokazał go publicznie, między innymi w Luvrze (por. David Robinson, *Magic lantern shows*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010, s. 405).

¹⁵⁷ *Laterna magica* była wykorzystywana także jako poręczne narzędzie nauczania religijnego. Jeszcze w początkach XX wieku specjalne pokazy „religijnych slajdów” zorganizowała na przykład amerykańska Armia Zbawienia.

fantasmagorycznych¹⁵⁸, w drugiej połowie XIX wieku stała się tak popularna, że w Stanach Zjednoczonych od 1889 roku wydawano nawet pismo zatytułowane „The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger”¹⁵⁹ przeznaczone zarówno dla miłośników „magicznych pokazów”, jak i dla rzeszy przedsiębiorców parających się ich prezentowaniem. Nie powinny więc nas dziwić głosy takie jak wypowiedź Henry’ego V. Hopwooda, który w artykule zamieszczonym w roku 1899 w książce *Living Pictures* twierdził, że „film pokazujący żywe obrazy jest niczym więcej, mimo wszystko, jak zwielokrotnieniem możliwości latarnianych pokazów slajdów”¹⁶⁰. W początkach XX wieku pokazy latarni magicznej były nie tylko popularne, ale także zaawansowane technicznie — ówczesne projektory były w pełni zautomatyzowane, umożliwiały wyświetlanie kolorowych slajdów, a i warunki projekcyjne były niejednokrotnie lepsze niż te towarzyszące pierwszym pokazom filmowym — nierzadko towarzyszyła im muzyka oraz narrator, opatrzący obrazkową historię odpowiednim komentarzem. Można więc „czarnoksiężką latarnię” uznać za prototyp nie tylko techniczny przyszłych kinowych projektorów, jej pokazy byłyby prekursorskie także wobec późniejszych seansów kinowych i instytucji kina jako takiej.

Oczywiście wynalazkiem bezpośrednio poprzedzającym kinematograf była fotografia. Jej pojawienie się stało się możliwe dzięki odkryciu światłoczułości soli srebra, potwierdzonej doświadczalnie przez Johanna Heinricha Schulze w latach 1724–1727, wykorzystanej przy tworzeniu pierwszych fotografii przez Josepha Nicéphore’a Niépce’a, któremu w 1826 roku udało się uzyskać pierwszy trwały obraz z natury. Prace Niépce’a po jego śmierci kontynuował jego współpracownik — Louis Jacques M. N. P. Daguerre. W 1838 roku opatentował on, a w 1839 zaprezentował publicznie swój wynalazek — nazwany przez niego dagerotypią —

¹⁵⁸ Jako pierwszy pokaz pełen „gotyckich” widm i monstrów zatytułowany *Phantasmagoria* zaprezentował około roku 1790 Paul Philidor (Paul de Philipsthal) (por. D. Robinson, *op. cit.*, s. 405).

¹⁵⁹ Pierwszy numer ukazał się 15 czerwca 1889 roku. Podobne czasopismo wydawano w Wielkiej Brytanii.

¹⁶⁰ Henry V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photoduplication, and Practical Working*, London 1899, s. 188.

który pozwalał na zrobienie fotografii otrzymanej na warstewce jodku srebra, powstałej w wyniku działania pary jodu na wypolerowaną płytę miedzianą pokrytą srebrem. Dagerotypia, choć bardzo rozpowszechniona, również za sprawą uruchomienia masowej produkcji aparatów tego typu, nie pozwalała na robienie odbitek — obraz utrwalony na płycie był obrazem pozytywowym. Tego mankamentu nie miała talbotypia (lub kalotypia) opatentowana w roku 1841 przez Williama Foxa Talbota. To właśnie opracowana przez angielskiego wynalazcę metoda negatywowo-pozytywowa (choć początkowo mniej popularna niż dagerotypia) zdominowała dalszy rozwój fotografii, oferując możliwość multiplikacji zdjęć. Postęp w fotografii związany był przede wszystkim z udoskonalaniem materiałów — wynalezieniem kliszy fotograficznej, błony zwojowej, papieru fotograficznego, a także udoskonalaniem aparatu fotograficznego. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pojawiają się już aparaty kieszonkowe, a w roku 1895 Eastman-Kodak zaczyna na masową skalę produkować tanie aparaty przeznaczone dla amatorów.

Wynalazcy kinematografu wykorzystali także odkrycia związane z optyką i fizjologią ludzkiego oka. Pierwsze naukowe badania dotyczące bezwładności wzroku prowadził już Izaak Newton, a w roku 1765 irlandzki fizyk pracujący we Francji Patrick d'Arcy ustalił, że okres bezwładności siatkówki wynosi 0,13 sekundy. Na podstawie tych badań Michael Faraday w roku 1830, a następnie Joseph Antoine Ferdinand Plateau oraz niezależnie od niego Simon Stampfer skonstruowali urządzenia do demonstracji zjawiska stroboskopowego, wykorzystującego właśnie bezwładność wzroku. Okazuje się bowiem, że ludzkie oko, dzięki swojej „ułamności”, łączy kolejne fazy ruchu, o ile następują one po sobie w tempie co najmniej 1/16 sekundy¹⁶¹, a jeśli wyświetlane są

¹⁶¹ Pierwsze filmy były kręcone właśnie najczęściej z prędkością 16 klatek na sekundę, choć nie było to powszechną zasadą i do czasu wprowadzenia dźwięku prędkość zarówno kręcenia, jak i wyświetlania filmów cechowała się dużą zmiennością, często nawet w ramach jednego dzieła poszczególne fragmenty mogły być rejestrowane w różny sposób, a prędkość mogła się wahać od 12 do 24 klatek na sekundę (por. Barry Salt, *Styl i technologia filmu. Historia i analiza*, t. 1 (1895–1913), przeł. Alicja Helman, Łódź 2003).

z prędkością 48 obrazów na sekundę, zlewają się ze sobą bez migotania¹⁶² — oba te odkrycia zostały wykorzystane przy konstruowaniu pierwszych aparatów filmujących, a następnie wyświetlających ruchome obrazy.

A było tych aparatów i wynalazców całkiem sporo. W 1860 roku amerykański inżynier Coleman Sellers stworzył kinematoskop, około roku 1874 francuski astronom Pierre Janssen skonstruował „rewolwer fotograficzny”, Etienne-Jules Marey w latach 1870–1882 podjął próby fotografowania ruchu zwierząt za pomocą wykonanej przez siebie „strzelby fotograficznej”. Podobne eksperymenty w latach siedemdziesiątych XIX wieku prowadził Eadweard Muybridge, wykonując serie fotografii pozwalających uchwycić kolejne fazy ruchu¹⁶³. W ostatnich dekadach wieku XIX swoje kamery i/lub aparaty projekcyjne skonstruowali: Georges Demenÿ (1894), Ernst Kohlrausch (1892–1894), Victor von Reitzner (1891), Ottomar Anschütz (1887), Louis Aimé Augustin Le Prince (przed 1888)¹⁶⁴, Wordsworth Donisthorpe (1889)¹⁶⁵, George William de Bedts (1895–1896), Max i Emil Skladanowscy¹⁶⁶ (1895), Robert William Paul (1894–1896), Kazimierz Prószyński (1894–1896), William Friese-Greene (1889). Samo wymienienie nazwisk wynalazców pracujących nad zagadnieniem „ruchomych obrazów” (a przedstawiona lista daleka jest od kompletności) wyraźnie wskazuje, jak wiele słuszności jest w stwierdzeniu przypisywanym braciom Lumière’om, którzy mieli powiedzieć, że „kino to niegrzeczne dziecko, które ma wielu ojców, ale jedną matkę

¹⁶² Dlatego filmy od czasu wprowadzenia dźwięku są kręcone z prędkością 24 klatek na sekundę, podczas projekcji zaś każda pojedyncza klatka naświetlana jest dwukrotnie.

¹⁶³ Do doświadczeń Muybridge’a powrócę jeszcze w dalszej części pracy.

¹⁶⁴ Jego dwa dwusekundowe filmy *Roundhay Garden Scene* i *Traffic Crossing Leeds Bridge* — oba z 1888 roku — są najstarszymi (a przynajmniej dwoma najstarszymi zachowanymi do naszych czasów) obrazami filmowymi.

¹⁶⁵ Z nakręconego przez Donisthorpe’a wraz z Williamem C. Croftsem w 1890 roku filmu prezentującego ruch na londyńskim Trafalgar Square zachowało się do dziś 10 klatek.

¹⁶⁶ Pokaz ich Bioskopu był być może pierwszym płatnym pokazem filmowym, a odbył się on 1 listopada 1895 roku w Berlinie.

— czas¹⁶⁷. Trudno jest bowiem ustalić jednoznaczną chronologię udoskonalania wynalazku, wiele pomysłów rodziło się niezależnie od siebie, wielu konstruktorów próbowało „ożywić fotografię”, gdyż społeczno-cywilizacyjny moment przełomu wieków wręcz domagał się tego typu odkrycia.

Pomimo różnego typu nieścisłości i często niemożliwych do ostatecznego rozstrzygnięcia kontrowersji związanych z prapoczątkami Dziesiątej Muzy, nie można opisać pionierskiego okresu bez dokładniejszego przedstawienia działalności trójki innowatorów, którzy być może nie byli chronologicznie pierwszymi twórcami kinematografu, być może nie stworzyli najdoskonalszych technicznie rozwiązań, ale dysponowali odpowiednim kapitałem i siłą przebicia, by to właśnie opracowane przez nich wynalazki stały się podstawą rozwoju kinematografii w jej pierwszym okresie.

Amerykańscy historycy filmu za twórcę kina uznają Thomasa Alwę Edisona, który od 1888 roku przeprowadzał pierwsze badania nad ruchomymi obrazami. Choć prawdopodobnie wkład samego Edisona, przynajmniej w pierwszym okresie, nie był zbyt wielki, a pracami nad filmem kierował zatrudniony przez amerykańskiego wynalazcę Brytyjczyk William Kennedy Laurie Dickson, który nie tylko skonstruował prototypy kamery filmowej (kinetograf — Edison Kinetograph) oraz urządzenia do oglądania filmów przez jedną osobę (Kinetoscope), nie tylko (jako pierwszy) zastosował, w roku 1891, trzydziestopięciometrową taśmę celuloidową Eastmana z perforacją, która na kilkanaście lat stała się międzynarodowym standardem, ale także nakręcił pierwsze, po części zachowane do dziś, filmy. Najstarszym z nich jest kilkusekundowy obraz przedstawiający niezbyt wyraźnie zarysowaną, poruszającą się męską sylwetkę, zatytułowany *Monkeyshines, no. 1*, powstały w roku 1889 (niektóre źródła podają — w 1890). Kolejne testowe filmiki: *Dickson Greeting* (1891), *Men Boxing* (1891) czy *Newark Athlete* (1891) do dziś są jednymi z pierwszych przykładów ożywionych fotografii. Prawdopodobnie właśnie te filmy zaprezentował Edison na pierwszym publicznym pokazie prototypu wynalazku, który odbył się 20 (lub 22) maja 1893 roku

¹⁶⁷ Cyt. za: A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 16.

podczas spotkania National Federation of Women's Club. Podczas pracy dla Edisona Dickson nakręcił około 150 filmów trwających nie dłużej niż dwadzieścia sekund¹⁶⁸, z których prawdopodobnie za najciekawszy należy uznać *Dickson Experimental Sound Film* (pochodzący z przełomu 1894 i 1895 roku) — pierwszy filmik, w którym próbowano zsynchronizować obraz z dźwiękiem. W tym samym okresie Edison próbował skomercjalizować wynalazek kinetoskopu. Powołana w kwietniu 1894 roku spółka Kinetoscope Company ustawiła w salonie „penny arcade braci Holland, przy 1155 Broadway w Nowym Jorku 25 maszyn kinetoskopowych”¹⁶⁹, a w tym samym roku podobne przybytki otwarto także w Chicago i San Francisco. Za cenę 200–225 dolarów sprzedawano te urządzenia także nabywcom indywidualnym. Początkowo opatentowany przez Edisona wynalazek pozwalał jedynie na indywidualny odbiór filmu. Kinetoskop był drewnianą skrzynką, w którą spoglądało się przez specjalny okular, oglądając obrazy przesuwające się w jej wnętrzu. Dopiero odejście Dicksona do konkurencyjnej spółki¹⁷⁰ Lambda, należącej do braci Greya i Otwaya Lathamów (przemianowanej najpierw na Eidoloscope Company, a w 1899 roku na American Mutoscope and Biograph) i udoskonalenie przez niego wynalazku Eugène'a Lauste'a — panopticonu, aparatu projekcyjnego pozwalającego na rzutowanie filmu na ekran¹⁷¹ — sprawiły, że Edison wykupił skonstruowane dla wytwórni Raff & Gammon przez Jamesa H. White'a (przy współpracy z Thomasem Armatem i C. Franci-sem Jenkinsem) urządzenie projekcyjne, nazywając je Edison Vitascope, i rozpoczął nie tylko trwającą do roku 1907 wojnę patentową, ale także projekcje filmowe przeznaczone dla zbiorowej publiczności¹⁷².

¹⁶⁸ Do specyfiki tych obrazów powrócę jeszcze w kolejnych rozdziałach.

¹⁶⁹ R. Syska, *op. cit.*, s. 144.

¹⁷⁰ Dickson rozstał się ze swoim pryncypałem skłócony i zagniewany, również tym, że to Edison przypisywał sobie wynalezienie kinetoskopu.

¹⁷¹ Choć w początkowym okresie spółka braci Lathamów promowała równie mocno, oparty na podobnej zasadzie co kinetoskop Edisona, swój wynalazek Mutoscope.

¹⁷² Mimo że aż do 1903 roku Edison nie był przekonany co do wyższości tej formy prezentowania filmów, rozwijając równoległe sieć salonów kinetoskopowych, które funkcjonowały zresztą w USA do lat dwudziestych, z czasem zmieniając swój repertuar i wyświetlając głównie filmy o erotycznym charakterze.

Na zmianę w podejściu amerykańskiego wynalazcy niewątpliwie wpływ miał także sukces, który odnieśli bracia Lumière'owie i ich publiczne pokazy filmowe, które stały się sensacją w Paryżu na przełomie 1895 i 1896 roku. Na wstępie warto jednak wyjaśnić, zgodnie z tezami w przekonujący sposób przedstawionymi przez Tadeusza Lubelskiego, jeden mit związany z francuskimi konstruktorami kinematografu. Podobnie jak w przypadku amerykańskich odkryć, których nie dokonał widniejący w dokumencie patentowym Thomas Edison, lecz W.K.L. Dickson, europejska wersja wynalazku, pomimo przypisywania jej także Augustowi Lumière'owi, była wyłącznym dziełem jego brata — Louisa. „To on sam, w pojedynkę, wynalazł kinematograf, [...] sam realizował wczesne filmy i [...] sam osobiście podejmował wszelkie decyzje dotyczące produkcji filmowej”¹⁷³, a wspólne podpisanie się przez braci pod tym patentem wynikało z zawartej jeszcze w dzieciństwie umowy i niezwyklej więzi łączącej tych pochodzących z Lyonu przedsiębiorców i innowatorów¹⁷⁴.

Około października 1894 roku Louis rozpoczął pracę nad prototypem kinematografu, który opatentowali wspólnie z Augustem, jako „aparat służący do otrzymywania i oglądania odbitek chronofotograficznych”, 13 lutego 1895 roku, wzorując się (i ulepszając go znacznie) na zakupionym przez nich i rozebranym na części pierwsze edisonowskim kinetoskopie. Ten ważący około czterech kilogramów aparat (wersja Edisona ważyła blisko pół tony) służył zarówno do kręcenia zdjęć, jak i do projekcji, co od samego początku zdeterminowało formę, w jakiej tworzone przez Lumière'a filmy prezentowane były publiczności. Pierwsza projekcja odbyła się „22 marca 1895 roku w Paryżu, w lokalu Towarzystwa do Wspierania Przemysłu Narodowego przy rue

Z kolei pierwszy publiczny pokaz ekranowy filmu w Stanach Zjednoczonych (a prawdopodobnie na świecie) odbył się 5 lutego 1894 roku w Nowym Jorku, gdy francuski fotograf Jean Aimé „Acme” Le Roy zaprezentował Marvellous Cinematograph grupie około dwudziestu osób związanych z show-biznesem.

¹⁷³ Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, s. 81.

¹⁷⁴ Bracia ożenili się (w tym samym — 1893 — roku) z siostrami Winckler, w tym samym roku przyszły na świat ich córki, mieszkali w jednym domu. Wspólnie opatentowali około 250 wynalazków z różnych dziedzin.

de Rennes 44 (dziś plac Saint-Germain-des-Prés 4)¹⁷⁵ — pokazany został na niej jedyny film, jaki wtedy mieli bracia: *Wyjście robotników z fabryki w Lyonie* (*La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon* — nakręcony prawdopodobnie 19 marca 1895 roku)¹⁷⁶. W ciągu tego roku odbyło się jeszcze kilka zamkniętych pokazów: w czerwcu podczas Kongresu Francuskich Towarzystw Fotograficznych w Lyonie, w lipcu w lokalu La Revue Générale des Sciences w Paryżu, we wrześniu w posiadłości ojca Lumière'ów Antoine'a w La Ciotat, w listopadzie w Brukseli i na Sorbonie. Jednak za przełomową datę w historii kina zwykło się uważać dzień 28 grudnia 1895 roku, gdy w Salonie Indyjskim w podziemiach kawiarni Grand Café przy Boulevard des Capucines (bulwarze Kapucynek) 14, w budynku hotelu Scribe, odbył się pierwszy płatny pokaz filmowy, w którym uczestniczyło trzydziestu trzech widzów. Obejrzeni oni, oprócz wspomnianego już *Wyjścia robotników z fabryki w Lyonie*, dziewięć innych, trwających po kilkadziesiąt sekund filmików¹⁷⁷.

Pierwsze pokazy kinematografu okazały się sukcesem, który zaskoczył samych Lumière'ów. „Po trzech tygodniach, mimo braku reklamy, kinematograf oglądało regularnie 2500 widzów dziennie”¹⁷⁸, a 120-osobowa salka Salonu Indyjskiego nie mogła pomieścić wszystkich, którzy chcieli podziwiać „ruchome obrazy”. Zachęceni tym bracia, choć sporą rolę w ich biznesowo-marketingowej działalności odgrywał ich ojciec, zaczęli ekspansję zarówno na rynku francuskim, jak i na rynkach zagranicznych. Dzięki dostarczeniu przez Julesa Carpentiera serii masowo produkowanych aparatów i praktycznie nie mając żadnej konkurencji, zaczęli oni organizować pokazy swojego wynalazku niemal na całym świecie. Jeszcze w lutym 1896 miały miejsce pierwsze pokazy w Londynie, w marcu w Rzymie, w kwietniu w Kolonii, w maju w Genewie, Madrycie i Petersburgu, w czerwcu w Nowym Jor-

¹⁷⁵ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 89.

¹⁷⁶ Film ten zresztą doczekał się, jak twierdzi T. Lubelski, przynajmniej dwóch „remake'ów”. Ta sama scena została nakręcona przez Ludwika jeszcze w czerwcu i lipcu 1895 roku (por. *ibidem*, s. 100).

¹⁷⁷ Siedemnaście metrów taśmy, jakie mieściły się w kinematografie, pozwalało na zarejestrowanie scenek trwających nie dłużej niż 50 sekund.

¹⁷⁸ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 92.

ku, w sierpniu w Meksyku, w październiku w Melbourne¹⁷⁹, a w styczniu 1897 roku pokazano kinematograf w Japonii¹⁸⁰. Jednocześnie zaś Louis zatrudnił (jeszcze w styczniu 1896 roku) i wyszkolił ponad setkę operatorów, którzy w dwu- lub trzyosobowych ekipach wyruszyli w różne zakątki globu, nie tylko prezentując kinematograf w innych krajach, ale także realizując filmy, które wzbogacały archiwum firmy i zapewniały jej różnorodny repertuar — w tym czasie francuska spółka produkowała około 250 „widoków kinematograficznych” w ciągu roku. Z czasem prostota pierwszych filmów zaczęła być zastępowana przez relacje o charakterze (dziś byśmy powiedzieli) reporterskim — publiczność, po pierwszym zachwycie spowodowanym samym ekranowym ruchem, zaczęła domagać się relacji z szerokiego świata, które odpowiadałyby jej ówczesnym zainteresowaniom.

Początkiem końca firmy Lumière'ów stał się wydany w lipcu 1897 roku zakaz projekcji kinematografu w Stanach Zjednoczonych, a potem narastająca konkurencja wewnętrzna. Próbowano jeszcze ratować firmę, produkując obrazy historyczne czy „fantasmagorie”, jednak w tej dziedzinie niezaprzeczalnym mistrzem okazał się Georges Méliès — w roku 1905 bracia Lumière'owie zamykają przedsiębiorstwo produkujące filmy, nie rezygnując jednak z pracy wynalazców, choć niewątpliwie to właśnie kino pozostało najszlachetniejszą ich innowacją.

Z technicznych rozwiązań mających wyraźny wpływ na kinematografię pierwszych dekad należałoby wymienić wzrastającą długość filmowych obrazów. Jak już wspominałem, kamery skonstruowane przez Louisa Lumière'a mieściły jednorazowo 17 metrów taśmy, co pozwalało kręcić filmy trwające nie dłużej niż 50 sekund. Korzystający z udoskonalonego przez Roberta Paula aparatu Méliès mógł początkowo kręcić obrazy o kilka sekund dłuższe — kamera brytyjskiej konstrukcji mieściła w sobie o trzy metry taśmy filmowej więcej.

¹⁷⁹ Na ziemiach polskich pierwszy pokaz aparatury braci Lumière'ów miał miejsce 14 listopada 1896 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Wcześniej, bo prawdopodobnie już w lipcu 1896 roku, polscy widzowie mieli okazję zobaczyć projekcje dokonywane za pomocą aparatów Edisona.

¹⁸⁰ Por. Jean-Marc Lamotte, *Lumière et fils*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 397.

Podobną długość (najczęściej 50 stóp, co przy projekcji z najczęściej wtedy stosowaną prędkością około 16 klatek na sekundę pozwalało wyświetlać filmy trwające nie dłużej niż minutę) miały w tym pionierskim okresie kina obrazy kręcone w Stanach Zjednoczonych. Prawdopodobnie pierwszym dłuższym filmem był wyprodukowany przez Sigmunda Lubina w roku 1898 obraz *Po bitwie (After the Battle)*, ukazujący księży i zakonnice udzielających ostatniego namaszczenia żołnierzom walczącym w jednej z bitew wojny amerykańsko-hispańskiej. Sprzedawano go do wyświetlania w trzech wersjach — liczących 50, 100 i 200 stóp — ta ostatnia trwała ponad trzy minuty czasu ekranowego¹⁸¹. Mniej więcej na przełomie wieków zaczęły pojawiać się dzieła jeszcze dłuższe. Méliès na przykład około roku 1899 rozpoczął kręcenie filmów trwających około 10 minut zaopatrzonych dodatkowo w plansze ze śródtytułami wyjaśniającymi zawłości coraz bardziej skomplikowanych fabuł¹⁸². W USA pionierem zarówno w kręceniu dłuższych filmów, jak i wprowadzaniu napisów był Edwin S. Porter. Nakręcona przez niego w roku 1903 *Chata wuja Toma (Uncle Tom's Cabin)* była nie tylko pierwszym amerykańskim filmem z napisami¹⁸³, ale także najdłuższym ówczesnym filmem wyprodukowanym w Stanach, a jego długość (1100 stóp) sprawiała, że wiele kin musiało dzielić seans tego filmu na dwie części, gdyż standardowe wówczas projektory mogły pomieścić tylko jedną, liczącą nieco ponad 1000 stóp taśmy (około 350 metrów) rolkę filmu.

Właśnie ten jednorolkowy standard wyznaczał długość trwania filmu w pierwszej dekadzie XX wieku. Większość filmów z tego okresu trwała do 15 minut, a poszczególne seanse komponowane były z ich

¹⁸¹ Por. Ch. Musser, *op. cit.*, s. 258.

¹⁸² Prawdopodobnie pierwszym filmem Mélièsa zaopatrzonym w napisy była *Sprawa Dreyfusa (L'affair Dreyfus, 1899)*, choć napisy były raczej tytułami kolejnych minutowych części obrazu, nie zaś dopowiedzeniami rozwijającymi akcję. O rok wcześniej napisy w filmie liczącym 320 stóp długości (około 5 minut) *Nasza nowa służąca (Our New General Servant, 1898)* zastosował brytyjski reżyser Robert W. Paul (por. Patrick Robertson, *Guinnessa księga filmu. Fakty i osobliwości*, przeł. Małgorzata Tyżowiecka, Warszawa 1994, s. 238).

¹⁸³ Również Porter w filmie *Były skazaniec (The Ex-Convict, 1904)* jako pierwszy na planszach ze śródtytułami umieścił dialogi.

zestawiania, co było wygodne szczególnie dla organizujących filmowe pokazy, którzy mogli minimalizować w ten sposób finansowe ryzyko, nie musieli (co miało spore znaczenie zwłaszcza na prowincji) inwestować w więcej niż jeden projektor, krótkie seanse zapewniały też możliwość częstszych zmian — zarówno programu, jak i widzów przed ekranem. Również koszty produkcji tego typu filmów były znacznie niższe¹⁸⁴.

Jednak w początkach drugiej dekady to właśnie wprowadzenie filmów długometrażowych¹⁸⁵ odmieniło kino. Choć nieco dłuższe filmy pojawiały się już wcześniej, Mark S. Sandberg jako przykłady przywołuje wyprodukowane przez Pathé-Frères w roku 1903 obrazy: *Życie Napoleona* (*Epopée napoléonienne*, liczące 430 metrów) oraz *Życie i pasja Jezusa-Chrystusa* (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 1425 metrów), to jednak najczęściej były one prezentowane w serii epizodów łączonych lub dzielonych w zależności od potrzeb właścicieli sal kinowych¹⁸⁶, a specjalne podręczniki dla scenarzystów zalecały konstruowanie filmów w taki sposób, by każda z części miała własną linię dramatyczną z wyraźnie zaznaczonymi punktami zwrotnymi i wyraźnym zakończeniem. Dopiero obrazy powstałe około roku 1910 można uznać za produkcje stworzone jako koherentne całości niedające

¹⁸⁴ Jak twierdzi Ben Brewster, wyprodukowanie jednego metra filmu „jednorolkowego” było przynajmniej czterokrotnie tańsze niż w przypadku filmów długometrażowych (por. Ben Brewster, *Multiple-reel/feature films: USA*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 457).

¹⁸⁵ Autorzy *Kompendium Terminologii Filmowej* za pełnometrażowe uznają filmy mające więcej niż 2500 metrów (w Polsce 2100) — czyli trwające ponad 90 (75) minut. Angielski odpowiednik *feature film* bywa tłumaczony na polski także jako „film fabularny”. Nazwa ta została zaczerpnięta z tradycji amerykańskiego *vaudeville*, w którym *feature* oznaczało główny punkt programu. Stosowane w odniesieniu do starszych filmów określenie *multiple-reel* oznacza filmy zarejestrowane na więcej niż jednej rolce filmowej (por. Wit Dąbał, Piotr Andrejew, *Kompendium terminologii filmowej*, Warszawa 2005, s. 133).

¹⁸⁶ Por. Mark B. Sandberg, *Multiple-reel/feature films: Europe*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 452–453. Podobno w ten sposób doszło też do pierwszych projekcji filmu pełnometrażowego w Stanach Zjednoczonych. Film *Życie Mojżesza* (*The Life of Moses*, 1909) wyprodukowany jako pięcioodcinkowy serial przez niektórych właścicieli nickeoldeonów był wyświetlany jednego wieczoru.

się podzielić na mniejsze segmenty. Pierwszymi dziełami trwającymi ponad godzinę były: australijski obraz z 1906 roku wyreżyserowany przez Charlesa Taita: *Historia bandy Kelly'ego* (*The Story of the Kelly Gang*) i francuski film Michaela Carré *Syn marnotrawny* (*L'enfant prodigue*, 1907), choć ten drugi, trwający około 90 minut był raczej zapisem spektaklu teatralnego — zarejestrowanego z jednego ujęcia kamery, przy minimalnym użyciu montażu — niż prawdziwym filmem¹⁸⁷. Ale tak naprawdę wyraźną zmianę można zauważyć dopiero w duńskich filmach z roku 1910. Za pierwszy tego typu film należy uznać 35-minutowy (706 metrów) obraz wyprodukowany przez Fotoramę *Handel białymi niewolnicami* (*Den Hvide Slavehandel*) — wyreżyserowany przez Alfreda Cohna¹⁸⁸. W tym samym roku Urban Gad nakręcił *Nad przepaścią* (*Afgrunden*, 750 metrów), w którym zabłysła gwiazda Asty Nielsen¹⁸⁹. Popularność tych obrazów sprawiła, że filmy pełnometrażowe stały się duńską specjalnością — w samym roku 1911 ta kinematografia stworzyła czterdzieści dziewięć obrazów wielozpułowych¹⁹⁰. Urban Gad kontynuował (podobnie jak Nielsen, prywatnie jego żona) swoją reżyserską karierę w Niemczech i tu także za jego sprawą zaczęły w roku 1911 powstawać pierwsze filmy pełnometrażowe. Również we Francji zostały zrealizowane tego typu obrazy: były to produkowane przez Pathé Frères adaptacje filmowe zrealizowane przez Alberta Capellaniego, takie jak: *Le courrier de Lyon* (1911,

¹⁸⁷ Por. Richard Abel, *Before the canon*, [w:] *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*, red. Richard Abel, Princeton 1993, s. 31.

¹⁸⁸ Co ciekawe, konkurencyjna wytwórnia Nordisk wyprodukowała swoją, różniącą się tylko obsadą, wyreżyserowaną przez Augusta Bloma wersję *Handlu białymi niewolnicami* (w krajach anglojęzycznych wyświetlaną pod tytułem *In the Hands of Impostors*) i dopiero proces sądowy zmusił dystrybutora do wycofania tego filmowego plagiatu z kin, a na skutek procesu rozstrzygniętego przez sąd w grudniu 1910 roku Fotorama uzyskała prawo do dystrybuowania na terenie Danii i Norwegii wszystkich filmów wyprodukowanych przez Nordisk (por. Tadeusz Szczepański, *Skandynawia*, [w:] *Kino nieme*, s. 320–321).

¹⁸⁹ Wszystkie te filmy, ze względu na wyraźnie obecną w nich tematykę erotyczną, zostaną szerzej omówione w dalszej części książki.

¹⁹⁰ Pierwszym trwającym ponad godzinę duńskim filmem był *Den sorte drøm* (1911), wyreżyserowany przez Gada z Nielsen w roli głównej.

750 metrów), *Notre Dame de Paris* (1911, 810 metrów) czy składający się z czterech części, trwających razem ponad 300 minut (3400 metrów) obraz *Nędznicy* (*Les Misérables*, 1912). Innym typem dzieł o znacznie dłuższym metrażu były francuskie melodramaty miejskie produkowane przez wytwórnię Gaumont, a reżyserowane przez Louisa Feuillade'a, takie jak *La Tare* (1911, 803 metry) czy *Scènes de la vie telle qu'elle est* (1911). Ten sam reżyser stworzył także trzeci podtyp francuskich filmów „kilkuszpulowych” — obrazy detektywistyczno-sensacyjne, ze słynnym *Fantomasem* (*Fantômas*, 1913–1914) na czele, którego każdy z pięciu odcinków trwa ponad 40 minut.

Jednak krajem, który produkcję wielominutowych dzieł rozwinął w omawianym okresie w największym stopniu, były niewątpliwie Włochy¹⁹¹, gdzie w latach 1912–1914 powstało kilkadziesiąt monumentalnych, zarówno pod względem montażu, jak i rozmachu inscenizacyjnego obrazów — głównie wykorzystujących wątki historyczne, związane z Imperium Rzymskim. Trwająca ponad dwie godziny ekranizacja *Quo vadis?* (1912) Henryka Sienkiewicza, wyreżyserowana przez Enrico Guazzoniego¹⁹², dwie wersje *Ostatnich dni Pompejów* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913, 1958 metrów, reż. Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, oraz *Jone o Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913, 2500 metrów, reż. Ubaldo Maria Del Colle, Giovanni Enrico Vidali) czy najslyniejsza, w oryginalnej wersji licząca 4500 metrów, *Cabiria* (1914, reż. Giovanni Pastrone) — to najbardziej znane, choć przecież nie jedyne przejawy tej tendencji we włoskiej kinematografii. Równie popularne w tamtym okresie były na Półwyspie Apenińskim melodramaty, eksponujące wdzięki i talent popularnych wówczas aktorek, takich jak Francesca Bertini, Lyda Borelli, Hesperia, Lidia Quaranta, Pina Meni-

¹⁹¹ Pierwszym włoskim filmem pełnometrażowym było *Piektło* (*L'inferno*, 1911) Francesco Bertoliniego i Adolfo Padovana, będące także prawdopodobnie pierwszym filmem długiego metrażu, jaki obejrzeliby amerykańscy widzowie — w sierpniu 1911 roku.

¹⁹² Jak pisze Piotr Skrzyżczak: „adaptacja Sienkiewiczowskiego *Quo vadis* w reżyserii Enrico Guazzoniego ukazała możliwość wielkich zbiorowych ujęć z fotografowanym z góry tłumem widzów w scenach wyścigu kwadryg i męczeństwa chrześcijan, z przeplataniem planów dalekich, ogólnych i bliskich” (P. Skrzyżczak, *op. cit.*, s. 149).

chelli, Lina Cavalieri, Helena Makowska i Soave Gallone (Stanisława Winawerówna), zwanych przez Włochów *divami* (boskimi)¹⁹³.

Jak twierdzi Martin Loiperdinger, było to związane przede wszystkim z faktem, że

w latach 1908–1912 branżą filmową w Europie dotknął klasyczny kapitalistyczny kryzys nadprodukcji. W swoim dążeniu do możliwie wysokich zysków oferenci dostarczyli na rynek znacznie więcej filmów krótkometrażowych niż mogli zamieścić w swoich programach i opłacić właściciele kin. Producenci filmowi obniżyli więc ceny, aby pomimo tego móc sprzedawać swoje towary. Ponieważ czynili tak wszyscy, zainwestowany w ten sposób w produkcję filmów kapitał uległ deprecjacji, a ceny spadły poniżej cen produkcji¹⁹⁴,

a sposobem na wyjście z tego ekonomicznego impasu okazała się właśnie produkcja filmów dłuższych, które wymagały co prawda większych nakładów, ale zapewniały także większe zyski.

Filmy długometrażowe z dość dużymi oporami wprowadzali do swojej oferty producenci amerykańscy, co zapewne spowodowane było funkcjonowaniem w tym okresie założonego przez Edisona i innych potentatów filmowych trustu MPPC (Motion Picture Patents Company), który nie miał problemów nękających jego europejskich konkurentów. Dopiero około roku 1912 zaczęły w Stanach Zjednoczonych powstawać filmy dłuższe niż „trzyrolkowe”¹⁹⁵. Sukces, również finansowy, jaki w roku 1913 odniósł film *Miejskie dusze*¹⁹⁶ (*Traffic in Souls*) wyreżyserowany przez George’a Loane’a Tuckera, przekonał ich o opłacalności tego typu produkcji. Jak twierdzi Patrick Robertson, „w roku 1912 amerykańskie wytwórnie wyprodukowały zaledwie dwa filmy [pełnometrażowe — AL], zaś w 1913 już dwanaście. Prawdziwy zalew rynku produkcjami amerykańskimi na-

¹⁹³ Prekursorskim obrazem był filmowy debiut Lydy Borelli *Ma l'amor mio non muore!* (reż. Mario Caserini) z roku 1913.

¹⁹⁴ Martin Loiperdinger, *Abgründe (Przepaść) — początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu*, przeł. Andrzej Dębski, [w:] *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. Andrzej Dębski, Marek Zybura, Wrocław 2008, s. 55.

¹⁹⁵ Prawdopodobnie pierwszym amerykańskim filmem długometrażowym był pięciorolkowy *Oliver Twist*, który miał swoją premierę w maju 1912 roku.

¹⁹⁶ Film ten znany jest także pod tytułem *Handel duszami*.

stąpił w roku 1914, kiedy to nakręcono 212 filmów”¹⁹⁷. Nawet jeśli można podważać przedstawione przez autora *Guinnessa księgi filmu* tezy¹⁹⁸, to nie ulega wątpliwości, że to właśnie rok 1914 był przełomowym momentem, w którym właśnie Ameryka zaczęła zdobywać hegemonię na światowym rynku filmowym, co oczywiście związane było również z wybuchem pierwszej wojny światowej, która ożywiła amerykańską gospodarkę i zwiększyła zapotrzebowanie na rozrywkę. „Inny korzystny aspekt dla amerykańskiego przemysłu filmowego stanowiło uśmiercenie rozwijającego się konkurencyjnego filmu europejskiego, gdyż do wyrobu taśmy filmowej stosuje się te same surowce, co do produkcji prochu”¹⁹⁹. Więc to właśnie działania wojenne w Europie²⁰⁰, które zbiegły się w czasie z wprowadzeniem do produkcji filmów pełnometrażowych, zapewniły rodzącemu się właśnie Hollywood przewagę nad światową konkurencją, której amerykańska „fabryka snów” nie oddała do dziś.

Ale wprowadzenie na ekrany kin filmów długometrażowych miało dalej idące konsekwencje. Ta technologiczna zmiana spowodowała konieczność wprowadzenia innowacji zarówno w procesie produkcji filmu (w tym czasie doszło do upadku wielu mniejszych wytwórni,

¹⁹⁷ P. Robertson, *Guinnessa...*, s. 21.

¹⁹⁸ Kilka stron wcześniej Robertson podaje tytuły pierwszych filmów pełnometrażowych wyprodukowanych w USA i na tej liście obok przywoływanego *Olivera Twista* znajdują się jeszcze cztery tytuły filmów wyprodukowanych w 1912 roku, a są to obrazy: *From the Manger to the Cross*, *Richard III*, *Cleopatra* oraz *The Adventures of Lieutenant Petrisimo*. Być może różnice te wynikają z przyjmowania różnych kryteriów dotyczących tego, jak definiować można film pełnometrażowy.

¹⁹⁹ Marek Gołębiowski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2006, s. 334.

²⁰⁰ Choć jak twierdzi Barry Salt, proces ten rozpoczął się już w okresie przedwojennym. „Można to wnosić z ilości filmów pokazywanych w Niemczech w 1912 roku czy sprzedawanych do Francji w latach 1911–1914 [...]. W roku 1912 roku w Niemczech wyświetlano tyle samo filmów amerykańskich co francuskich, a w Berlinie nawet dużo więcej. We Francji na przykład udział francuskiego przemysłu filmowego na rynku stale spadał w latach 1911–1914 na korzyść udziałów amerykańskich; a w efekcie w 1914 roku na rynku francuskim dominowali Amerykanie. [...] Trzecie miejsce zajmowały filmy włoskie zarówno na rynkach francuskich, jak i niemieckich, kolejne przypadło duńskim, za nimi szły inne”. B. Salt, *Styl i technologia...*, t. 2, s. 10.

które nie potrafiły zdobyć środków na stworzenie obrazów pełnometrażowych), jego dystrybucji i formie kontaktu z dziełem filmowym (pokazy nie były już „składankami” krótkich dzieł), jak i w samym filmowym języku. Wydłużenie i skomplikowanie fabuł wymusiło staranniejsze przygotowywanie scenariuszy, zaczęły wyodrębnić się coraz wyraźniej zarysowane filmowe gatunki, znacznie bardziej istotna stała się rola filmowego aktora. Nieprzypadkowo bowiem to właśnie w momencie, gdy zaczęły pojawiać się filmy pełnometrażowe, zaczynają także pojawiać się pierwsze filmowe gwiazdy. Rene Waldekrantz prekursorstwo w tej dziedzinie przyznaje kinematografii duńskiej, pisząc: „Pod trzema istotnymi względami duński film wpłynął na międzynarodowy rozwój filmowego medium około 1911 roku: wypromował powstanie długometrażowego filmu fabularnego, wylansował gwiazdę filmową jako romantycznego idola, co z kolei stało się możliwe dzięki stworzeniu przestrzeni dla żywszego i bardziej interesującego wykonania roli, wreszcie duński film zainicjował otwarcie zmysłowy opis kobiety i tym samym erotyczny melodramat filmowy”²⁰¹. Ta niezwykle interesująca triada: film pełnometrażowy — filmowa gwiazda — erotyzm, do której powrócę w dalszej części książki, pojawia się wszakże nie tylko w kinie skandynawskim. W tym samym czasie przecież pojawiają się bowiem włoskie divy filmowe, a wydarzenie z roku 1911, gdy Carl Laemmle „podkupił” Florence Lawrence, znaną jako *The Biograph Girl*, od kompanii Edisona i przeprowadził fałszywą kampanię prasową, wmawiając publiczności, że zginęła ona w wypadku samochodowym w St. Louis, by później oświadczyć, że „zmartwychwstała” jako *The IMP Girl*, przeszło do historii jako początek star systemu²⁰².

Kolejną innowacją techniczną, która pojawiła się już w pionierskim okresie kina, był kolor. Jak twierdzi Paolo Cherchi Usai, „od 80 do 90% wszystkich filmów wyprodukowanych w Stanach Zjednoczonych do końca drugiej dekady XX wieku było całkowicie lub częściowo kolo-

²⁰¹ Rene Waldekrantz, *Filmens historia. De första tundra åren. Från zoopraxiscope till video, del. I Pionjärtiden 1880–1920*, Stockholm 1985, s. 240, cyt. za: T. Szczepański, *op. cit.*, s. 341.

²⁰² Por. R. Syska, *op. cit.*, s. 180–181.

rowych”²⁰³. Powodów, dla których większość niewyspecjalizowanych widzów uważa inaczej, jest kilka. Po pierwsze, rzeczywiście większość filmów produkowanych później — w latach dwudziestych — była kręcona na czarno-białej taśmie, więc widzowie uznają, że tak wyglądały także filmy z wcześniejszego okresu. Po drugie, w archiwach faktycznie znacznie częściej znajdują się filmy zapisane w formacie monochromatycznym, ponieważ koszty archiwizowania i konserwacji dawnych filmów kolorowych, przynajmniej do lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy możliwa stała się ich cyfryzacja, były znacznie wyższe niż w przypadku kopii czarno-białych. Po trzecie, panuje przekonanie, że technika kolorowania filmów z pierwszego okresu była zbyt prymitywna, zwłaszcza z punktu widzenia współczesnego widza, dlatego nie warto poświęcać jej zbyt dużo uwagi. Nie zmienia to jednak faktu, że filmy kolorowe pojawiały się już od samych początków funkcjonowania kinematografu, a spowodowane to było zarówno rozwojem kolorowej fotografii, która została wynaleziona w końcu XIX wieku²⁰⁴, a wkład w jej rozwój mieli między innymi bracia Lumière’owie²⁰⁵, jak i popularnością pokazów latarni magicznych, podczas których prezentowano kolorowe slajdy, a także powszechnym dostępem do masowo wówczas produkowanych kolorowych kartek pocztowych. Jednym z pierwszych znanych filmów kolorowych jest *Les Dernières cartouches* (1896) stworzony przez Lumière’ów, również Edisonowski *Serpentine Dance* z tego samego roku miał swoją kolorową wersję, ale prawdziwym mistrzem „kina kolorowego” (w pierwszym okresie były to głównie ręcznie malowane taśmy) był Georges Méliès, który stworzył przynajmniej kilkadziesiąt tego typu dzieł (ich liczba nie jest dziś dokładnie znana, z powodu pożaru, który w roku 1923 zniszczył większość obrazów

²⁰³ Paolo Cherchi Usai, *The color of nitrate. Some factual observations on tinting and toning manuals for silent films*, [w:] *Silent Film*, red. Richard Abel, London 1999, s. 22.

²⁰⁴ Pierwsze próby z fotografią kolorową podjął w roku 1861 James Clark Maxwell. Później do rozwoju barwnej fotografii przyczynili się Louis Ducosa du Hauron i Charles Cros.

²⁰⁵ W 1907 roku opatentowali oni autochromatyczne płyty, pozwalające na robienie barwnych fotografii.

wyprodukowanych przez francuskiego pioniera kina²⁰⁶). W kolejnych latach ogólnie przyjętym zwyczajem było barwne zróżnicowanie scen rozgrywających się w niejednorodnych przestrzeniach i porach dnia, za pomocą wirażowania (*tinting*), polegającego na farbowaniu taśmy pozytywowej poprzez zanurzenie emulsji w specjalnym barwniku. Jak twierdzi Barry Salt:

W latach 1907–1913 konwencje wirażowania zaczęły się stabilizować i osiągnięto punkt, od którego poczynając wszystkie filmy barwiono w jakiś sposób. W 1907 roku wirażowanie na niebiesko zdjęć nocnych poza atelier, w istocie dokonywanych przy pełnym świetle dziennym, stało się standardem, podobnie jak wirażowanie na czerwono wewnątrz pochłanianych przez ogień. [...] Około 1913 r. innymi powszechnie spotykanymi kolorami stały się oranż i bursztyn (złoto-brązowy) w scenach oświetlanych świecami i lampami. Wirażowaniem na zielono posługiwano się czasem w scenach tajemnych lub smutnych, na różowo — scen o poranku, lecz plenery w świetle naturalnym i współczesne wnętrza oświetlane światłem dziennym lub żarowym pozostawały niewirażowane²⁰⁷.

Stosowane wówczas techniki barwienia i wirażowania używane były powszechnie, większość filmów produkowana była w dwóch wersjach: filmy czarno-białe uważane były za obrazy gorszego sortu, przeznaczone dla mniej wymagającej publiczności i wyświetlania w kinach na prowincji i w gorszych dzielnicach, kolorowe uatrakcyjniały widowisko zamożniejszej widowni. W 1916 roku pojawił się Technicolor, który dodatkowo zrewolucjonizował sposób kręcenia filmów w kolorze, choć jeszcze ponad trzydzieści lat musiało upłynąć, zanim stał się on powszechnie używaną techniką²⁰⁸.

²⁰⁶ Małgorzata Hendrykowska podaje, że Méliès w latach 1896–1912 nakręcił 503 filmy (por. Małgorzata Hendrykowska, *Georges Méliès, [w:] Historia kina. Wybrane lata*, red. Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, Warszawa 1998, s. 32).

²⁰⁷ B. Salt, *Styl i technologia...*, t. 1, s. 208.

²⁰⁸ A zadecydowały o tym głównie względy ekonomiczne. Taśma barwna była znacznie droższa od czarno-białej i dopóki kino nie musiało stawić czoła konkurencji w postaci telewizji, która pojawiła się w Stanach Zjednoczonych w końcu lat czterdziestych, używano jej rzadko, jedynie do najbardziej prestiżowych produkcji. Po pojawieniu się dźwięku zaprzestano również wirażowania, ponieważ farby pokrywały nie tylko przestrzeń obrazu, ale i ścieżkę dźwiękową, i dopiero w połowie lat trzydziestych pojawiły się specjalne farby, jednak ten sposób barwienia filmu stosowany był niezwykle rzadko.

Ostatnią z technologicznych innowacji, które wpłynęły w sposób niezwykle istotny na kino omawianego okresu, było wprowadzenie dźwięku. Wprowadzenie, i to na szeroką skalę, nie zaś stworzenie filmu dźwiękowego czy jego pojawienie się, gdyż w zasadzie od samego początku istnienia wynalazku próbowano ruchome obrazy łączyć z muzyką i dźwiękami, a zmiana, która nastąpiła po roku 1927, miała przełomowy charakter jedynie ze względu na szybkie upowszechnienie się nowego typu dzieł filmowych. Wszak już Dickson i jego współpracownicy przeprowadzali pierwsze eksperymenty mające doprowadzić do połączenia wizji z fonią, czego dowodem jest nie tylko przywołany już filmik z przełomu 1884 i 1885 roku, na którym widzimy brytyjskiego wynalazcę grającego na skrzypcach i tańczącą męską parę, a jednocześnie słyszymy rejestrowany na fonografie głos instrumentu, ale również to, że Edison opatentował nie tylko kinetoskop, lecz także kinetofon. Jego pierwsza odmiana była połączeniem kinetoskopu ze słuchawkami, które umożliwiały podczas oglądania obrazów przesuujących się wewnątrz drewnianej skrzyni także słuchanie zsynchronizowanych (choć podobno nie zawsze udawało się osiągnąć pełne zgranie) z nimi dźwięków i muzyki. Następnie — w roku 1913 — Edison przedstawił udoskonaloną wersję wynalazku, dzięki której było możliwe jednoczesne odtwarzanie filmu na ekranie i dźwięku nagranego za pomocą fonografu. W latach 1913–1915 kompania Edisona wyprodukowała dziewiętnaście w ten sposób udźwiękowionych filmów, między innymi: *The Irish Policeman* (1913), *Nursery Favorites* (1913), *Her Redemption* (1913), *A Minstrel Show* (1913), a nawet adaptacja *Juliusza Cezara* (1913)²⁰⁹. Niedoskonałość techniczna tego rozwiązania spowodowała jednak, że Edison nie kontynuował tych eksperymentów, a zbiegło się to także z rozwiązaniem Motion Pictures Patents Company, zdelegalizowanej na mocy ustawy antytrustowej w roku 1915.

Nieco wcześniejsze były eksperymenty niemieckiego pioniera kina Oscara Messtera, który już w roku 1896 próbował dodać muzykę do produkowanych przez siebie „bioram”. Zaś podczas Wystawy Paryskiej, odbywającej się od 15 kwietnia do 31 października 1900 roku,

²⁰⁹ Wszystkie te filmy wyreżyserował Allen Ramsey.

zaprezentowano trzy różne systemy udźwiękowania filmu. W tymczasowych kinach można było obejrzeć sceny z Paryża wzbogacone o muzykę i śpiew, dołączone do nich za pomocą systemu Phonorama. Phono-Cinéma-Théâtre pozwolił, by publiczność po raz pierwszy w historii usłyszała głosy słynnych aktorów. W prezentowanych filmikach można było usłyszeć popularnego wówczas komika Benoît-Constanta Coqueulina w roli Cyrana de Bergerac oraz Sarah Bernhardt w jednej ze scen z Szekspirowskiego *Hamleta*. Trzeci system, wymyślony przez Henriego Josepha Joly'ego i nazwany przez niego Theatroscope, posłużył temu francuskiemu wynalazcy do nakręcenia prawdopodobnie pierwszego fabularnego filmu dźwiękowego — jego *Lolotte* opowiadała krótką anegdotę o nowożeńcach i właścicielu hotelu, w którym zatrzymuje się młoda para.

Jednak pierwszą powszechnie stosowaną metodą udźwiękowania obrazu stał się chronofon, opatentowany już 11 lipca 1901 roku, a zaprezentowany publiczności 7 października roku 1902, który dzięki synchronizacji fonografu z udoskonaloną przez Gaumonta kamerą oraz użyciu elektromagnetycznych mikrofonów wymyślonych przez Frely'ego (i ulepszonych, podobnie jak cały system, w roku 1906) pozwalał realizować krótkie filmy łączące wizję z fonią w całkiem zadowalający sposób. W latach 1905–1909 zrealizowano w tym systemie ponad sto, trwających przeważnie około czterech minut, filmików. Reżyserem większości tych „fotoscen” była Alice Guy, a po jej wyjeździe do Stanów Zjednoczonych ich produkcją zajął się Arthur Gilbert, a występowali w nich zarówno popularni wówczas artyści kabaretowi i piosenkarze, tacy jak Félix Mayol, Polin, Armand Ménard Dranem czy Harry Fragon, jak i uznani śpiewacy operowi czy tancerze²¹⁰.

Jak wylicza Alison McMahan w artykule zatytułowanym *Sound rewrites silents*, w pierwszych dekadach XX wieku wymyślono zadziwiająco wiele systemów udźwiękowania filmu. Były to:

²¹⁰ Por. Laurent Mannoni, Alison McMahan, *Chronophone Gaumont*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 118. Najdłuższym z tych filmów był trwający ponad 60 minut (choć nagrany w 22 osobnych częściach) obraz *Faust* w reżyserii Gilberta z 1907 roku prezentujący pieśni z opery pod tym samym tytułem.

w Stanach Zjednoczonych Camerophone, Cort-Kitsee Device, SynChronophone i Chronophone. W Anglii: Cinemathophone, Vivaphone i najlepszy z nich Animatophone, udoskonalony w 1910 z Thomassinowskiego Simplex Kinematograph Synchroniser. [...] W Niemczech Alfred Dusker wyprodukował Cinophon, Karl Geeyr zbudował Ton-biograph dla Deutsche Mutoskop Und Biograph GmbH, Guido Seeber rozwinął Seeberophon i użył stworzonej przez Messtera synchronofonii jako technicznego modelu dla niemieckiego Bioskopu²¹¹.

Do tych wyliczeń można by dodać jeszcze wynalazki Eugène'a Lauste'a czy proces Tri-Ergon opracowany przez Josepha Engla, Josepha Masollé'a i Hansa Vogta, za pomocą którego nagrano choćby film *Podpalacz* (*Der Brandstifter*, 1922), a także wprowadzony przez Lee De Foresta system fonofilmu. Za jego pomocą nakręcono w latach 1921–1929 blisko dwieście obrazów, wśród nich znajduje się między innymi zarejestrowane przez De Foresta przemówienie prezydenta Calvina Coolidge'a oraz pierwszy dźwiękowy film przeznaczony do szerokiej dystrybucji: *Stara słodka pieśń miłości* (*Love's Old Sweet Song*, 1923, reż. J. Searle Dawley). Wykorzystując ten system, nakręcono także pierwszy pełnometrażowy film, zawierający sekwencje mówione, dodane do pierwotnej, niemej wersji, którym była *Słodka ulica* (*Dream Street*), nakręcona w roku 1921 roku przez Davida W. Griffitha.

Oprócz tych innowacji technologicznych warto wspomnieć także o innego typu wysiłkach podejmowanych przez producentów i właścicieli pierwszych kin, mających na celu uatrakcyjnienie pokazu filmowego. Już na przełomie wieków dystrybutorzy zalecali, by ich filmy wyświetlane były z odpowiednim podkładem muzycznym, a projekcjom towarzyszyła muzyka odgrywana przez pianistę, orkiestrę lub pianolę, do której można było dokupić indywidualnie dopasowywane do filmów podkłady muzyczne. Później publikowano nawet specjalne partytury²¹² mające służyć pomocą taperom i innym filmowym akompa-

²¹¹ Alison McMahan, *Sound rewrites silents*, [w:] *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspective in Sound Studies*, red. Dominique Nasta, Didier Huvelle, Bruxelles 2004, s. 70.

²¹² Najpopularniejszymi były *Motion Pictures Piano Music* Gregga A. Frelingera z 1910 roku, *Orpheum Collection of Moving Pictures Music* Clarence'a E. Sinna, anonimowa kolekcja z 1910 roku zatytułowana *Emerson Moving Picture Music Folio*, stworzona przez Eugène'a Platzmana *F.B. Haviland's Moving Picture Pianist's Album* (1911)

niatorom. Prestiżowe produkcje²¹³ miały specjalnie napisaną dla nich „ścieżkę muzyczną”, wykonywaną najczęściej przez orkiestry nie tylko podczas premiery, ale także podczas kolejnych projekcji, choć oczywiście nie każdy właściciel kina mógł sobie na taki luksus pozwolić.

Nie tylko muzyka towarzyszyła pierwszym pokazom filmowym. Właściciele sal kinowych wzbogacali je także o różnego typu „efekty dźwiękowe”, wykonywane przez ukrytych za ekranem specjalistów, zatrudniali aktorów, którzy wygłaszali ukazane na filmie dialogi, bądź angażowali specjalnych konferansjerów²¹⁴, objaśniających widzom zawilosci akcji.

Tak więc pojawienie się *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*) — który miał swoją premierę 6 października 1927 roku, a wprowadzony do szerokiej dystrybucji został w lutym kolejnego roku — uważane powszechnie za początek kina dźwiękowego²¹⁵ byłoby w gruncie rzeczy tylko jedną z wielu dat w ewolucji tego typu kina. Byłoby, gdyby nie sukces, jaki odniósł ten wyprodukowany przez chylącą się ku upadkowi wytwórnię Warner Bros. film. Obraz, będący adaptacją niezwykle popularnego musicalu, wystawionego na Broadwayu 9 września 1925 roku²¹⁶, opowiada historię młodego chłopaka, który zamiast konty-

czy *Sam Fox Moving Picture Music* z roku 1913 napisana przez Johna Stepana Zamecnika. W Europie podobną rolę odgrywała kilkutomowa kolekcja skomponowana przez Giuseppe Becce'a w 1919 roku — *Kinothek. Neue Filmmusik von Giuseppe Becce* (por. Rick Altman, *Musical scores*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 463).

²¹³ W USA zwyczaj ten przyjął się od czasów premiery *Narodzin narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915) Griffitha (muzykę stworzył Joseph Carl Breil — najbardziej znany i poważany kompozytor muzyki filmowej w pierwszym okresie kina), w Europie od *Zabójstwa księcia Gwizjusza* (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908), do którego muzykę skomponował Camille Saint-Saëns.

²¹⁴ We Francji nazywano ich bonimenteurami, w Japonii nosili oni nazwę *benshi* i w Kraju Kwitnącej Wiśni cieszyli się podobno większą popularnością niż aktorzy filmowi.

²¹⁵ Choć tak naprawdę w filmie tym pojawiło się tylko kilka piosenek i jedynie dwie mówione sekwencje, podczas których padają zaledwie 354 słowa, pozostała część filmu nadal była przerywana planszami dialogowymi. Pierwszym filmem w całości mówionym był wyprodukowany przez Warner Bros. Vitaphone obraz *Światła Nowego Jorku* (*Lights of New York*, reż. Bryan Foy), który miał premierę 6 lipca 1928 roku.

²¹⁶ W wersji scenicznej, której autorem był Samson Raphaelson, główną rolę zagrał George Jessel i to on pierwotnie miał też zagrać w filmie, jednak ostatecznie bracia Warner powierzyli ją Alowi Jolsonowi.

nuować rodzinną tradycję (jego ojciec był kantorem w synagodze), wybiera karierę na scenie, na której występuje z pocernioną korkiem twarzą²¹⁷, śpiewając jazzowe piosenki. Film nie tylko wykorzystywał popularność Ala Jolsona — największej gwiazdy ówczesnych scen muzycznych, nazywanego powszechnie „Mr. Broadway” — ale także świetnie wpasował się w potrzeby publiczności, coraz bardziej znużonej kinem pozbawionym dźwięku. Coraz dłuższe filmy, mające coraz bardziej skomplikowane fabuły, długie napisy dialogowe, rozbijające akcję i coraz bardziej rozpraszające widownię, a także niezwykła popularność radia sprawiły, że dźwięk, który przez długie lata był traktowany jedynie jako technologiczna ciekawostka, stał się w tym momencie elementem wręcz niezbędnym, by kino mogło się nadal rozwijać.

Pomimo początkowego sceptycyzmu zarówno niektórych twórców, jak i części krytyków, którzy twierdzili, że „kino umrze na słowa”, „filmy mówione” szybko wyparły kino nieme. Choć „w 1927 roku zrealizowano tylko kilka filmów dźwiękowych, w 1928 stanowiły one nadal mniejszość, lecz już w 1929 większość filmów zrealizowanych przez wielkie wytwórnie była przynajmniej częściowo udźwiękowiona”²¹⁸.

Wprowadzenie dźwięku wywołało kolejne zmiany nie tylko w artystycznym wymiarze filmu, nie tylko spowodowało upadek wielu aktorskich karier, ale wprowadziło znaczące innowacje w ekonomiczno-biznesowych zasadach działania przemysłu filmowego. Po raz kolejny spowodowało konieczność zwiększenia finansowych nakładów na produkcję filmu, spowodowało też, że większych inwestycji wymagało prowadzenie kinowego interesu (aparatura do odtwarzania dźwięku była dość droga) — co w połączeniu z Wielkim Kryzysem, który wybuchnął na świecie w roku 1929, sprawiło, że kino jako przemysł

²¹⁷ Ten rodzaj występów był niezwykle popularny w latach dwudziestych w Stanach Zjednoczonych, w których z jednej strony zapanowała moda na wywodzący się z murzyńskich tradycji jazz, a jednocześnie nadal panował silny rasizm, zabraniający występów czarnoskórym wykonawcom. Co ciekawe, nawet Afroamerykanie występowali na scenach, udając białych, którzy poczernili swoje twarze — najsłynniejszymi wykonawcami tego typu byli Bert Williams i George Walker (por. Jerome Charyn, *Narodziny Broadwayu. Opowieść o złotych latach jazzu i starym Nowym Jorku*, przeł. Iwona Chlewińska, Wrocław 2006).

²¹⁸ B. Salt, *Styl i technologia...*, t. 2, s. 158.

zaczęło podlegać nie tylko dalszej amerykańskiej, ale także monopolizacji wielkich wytwórni hollywoodzkich, dysponujących odpowiednim kapitałem (zasilonym zresztą niezwykle mocno przez bankierów z Wall Street, którzy ujrzeni w przemyśle kinematograficznym świetną inwestycję), pozwalającym na udźwignięcie nowych obciążeń.

Jednak od momentu wynalezienia dźwięku nie było już odwrotu. O ile „W kwietniu 1929 roku w amerykańskich kinach było 2500 projektorów dźwiękowych, przede wszystkim w kinach zeroekranowych w wielkich miastach”²¹⁹, w grudniu 1930 roku trzysta i pół tysiąca kin, z blisko dwudziestu dwóch tysięcy, jakie funkcjonowały wówczas w Stanach Zjednoczonych, wyposażonych było w urządzenia do odtwarzania dźwięku, o tyle pod koniec kolejnego roku miały je już niemal wszystkie sale kinowe w Ameryce, co ostatecznie przypieczętowało triumf „kina mówionego”.

Mowa jednak w tym momencie o kinie, które w przeciągu ponad trzydziestu już lat funkcjonowania przekształciło się w istotną instytucję społeczną, odwiedzaną tygodniowo (w samych Stanach Zjednoczonych) przez blisko dziewięćdziesiąt milionów widzów²²⁰. A przecież w początkowym okresie kontakt z rodzącym się właśnie wynalazkiem wyglądał zupełnie inaczej.

2. Pierwsze kina i ekonomiczne podstawy filmowego biznesu

Proces ewolucji kina w pierwszych latach jego funkcjonowania do pewnego stopnia przypomina rozwój instytucji teatralnych, który miał miejsce (szczególnie dotyczy to teatru amerykańskiego) w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia. Z jednej strony w tym czasie w Stanach (w Europie mieliśmy do czynienia z podobnymi formami rozrywki) rozwinęły się różnorodne formuły popularnych przedstawień: od czarnego minstrelstwa, przez ekstrawaganzy, widowiska cyrkowe, *Wild West Show* (1883) zaproponowany przez Buffalo Billa, *show boats* pływające

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Dane z roku 1930. Populacja USA liczyła wówczas 123 miliony mieszkańców.

po Missisipi, *Tom Shows* — trupy przedstawiające udratyzowaną wersję *Chaty wuja Toma*, *Chautauqua* i *Lyceum* — cykle edukujących odczytów, *lecture circuit* — tournée z wykładami wygłaszanymi przez znane postacie życia publicznego, *medicine shows*, aż do żywych obrazów (*tableau vivants*), „których istotą była »personifikacja« słynnych obrazów i posągów”²²¹. Z drugiej zaś strony rozwijał się teatr „instytucjonalny”, który przeszedł w tym czasie daleko idące zmiany. Początkowo aktorzy tworzyli kompanie teatralne (najczęściej wędrowne), mające w swojej ofercie około pięćdziesięciu sztuk, wystawianych zamiennie w zależności od potrzeb i możliwości, jakie dawały sale, w których miało odbywać się przedstawienie. Aktorów zatrudniano zgodnie z ich *emploi* (*line of business*), czyli rodzajem ról, którym mogli sprostać ze względu na temperament i warunki fizyczne, a każdy z nich powinien znać swoje role we wszystkich spektaklach, jakie kompania miała przygotowane²²². Pod koniec wieku XIX, gdy pojawiła się bardziej wyrobiona i wymagająca publiczność, a w teatrze zaczęły dominować tendencje realistyczne wzmagające zapotrzebowanie na autentyzm scenografii i coraz bardziej złożone efekty sceniczne, pojawia się w teatrze amerykańskim nowa postać — reżyser, który musiał zapanować nad wszystkimi czynnikami składającymi się na ostateczny kształt przedstawienia. Wraz z pojawieniem się takich osób, jak: Augustin Daly, Steele MacKaye, Albert Marshman Palmer czy David Belasco teatr amerykański zyskał nową jakość i w coraz większym stopniu zaczął być rozrywką dla klientów reprezentujących przede wszystkim klasę średnią, co związane było także z postępującą urbanizacją — trupy teatralne nie musiały już wędrować po prowincji i przyciągać różnorodnych pod względem wykształcenia, pochodzenia czy społecznego statusu widzów, gdyż wielkie miasta w naturalny sposób wytworzyły w miarę jednorodną publiczność. W dodatku „astronomiczny wzrost kosztów przedstawienia w XIX w. uczynił koniecznością *long run*”²²³, aby od-

²²¹ M. Gołębiowski, *op. cit.*, s. 254.

²²² Na temat dziewiętnastowiecznego aktorstwa teatralnego pisze wyczerpująco Piotr Skrzypczak (por. P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 69–125).

²²³ Czyli wielokrotne wystawianie jednej sztuki.

zyskać pierwotną inwestycję²²⁴, a jednocześnie sprzyjał specjalizacji — powstawały teatry grywające jedynie repertuar klasyczny, komedie czy melodramaty. W tym samym czasie doszło też do homogenizacji widowiska teatralnego. „Poważne” teatry przestały uatrakcyjnić spektakle przez występy prezentowane pomiędzy aktami, a pod koniec XIX wieku powszechną praktyką stało się prezentowanie tylko jednej sztuki pełnej długości.

W analogiczny sposób, z zachowaniem oczywiście różnic wynikających ze specyfiki przekazu, wyglądała ewolucja kina w pierwszych latach jego funkcjonowania. W pierwszym okresie, który w tradycji filmoznawczej zapoczątkowanej przez Georges’a Sadoula zwykło się nazywać „jarmarcznym”²²⁵, a który trwał mniej więcej do lat 1907–1909, kontakt z dziełem filmowym bywał dość przypadkowy, podobnie jak miejsca, w których pierwsze „ruchome obrazy” bywały prezentowane, a w dodatku były to z reguły przybytki podejrzanej konduity, przeznaczone raczej dla mało wytwornej widowni.

Pierwszymi miejscami, w których widzowie mogli podziwiać ruchome obrazy, były w Stanach Zjednoczonych wspominane już *penny arcades*, charakterystyczne dla amerykańskich metropolii i świetnie wpisujące się w tkankę rozrastających się miast, usytuowane najczęściej w pobliżu teatrów i innych miejsc rozrywki. W miejscach tych można było powróżyć z ręki, kupić przepowiednię, zmierzyć na specjalnym urządzeniu siłę swojego ciosu, a także obejrzeć pierwsze filmy, za pomocą Edisonowskiego kinetoskopu, a później za pomocą konku-

²²⁴ P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 251.

²²⁵ Choć dziś coraz większa liczba historyków kina protestuje przeciwko temu zabarwionemu pejoratywnie określeniu. Małgorzata Hendrykowska pisała na przykład: „Rzekome pokrewieństwo filmu z kulturą jarmarczną czy ze światem cyrku okazuje się [...] związkiem dość luźnym i powierzchownym. Była to cena, jaką »momentalne fotografie« musiały zapłacić za bycie wynalazkiem na równi z telefonem, telegrafem i welocypedem. Warto o tym pamiętać, gdyż jestem przekonana, że na złą reputację kina z tamtych lat zapracowały właśnie owe okazjonalne pokazy w programach cyrkowych czy też przypadkowe prezentacje wędrownych fotografistów, które tak dalece odległe były od doskonałości, że głęboko zapisały się w pamięć ówczesnych widzów” (Małgorzata Hendrykowska, *Czy kinematograf był rozrywką jarmarczną? Kilka uwag o filmie na ziemiach polskich przed rokiem 1908*, „Kino” 1984, nr 4, s. 23).

rencyjnych i tańszych mutoskopów produkowanych przez The American Mutoscope and Biograph Company. Innym miejscem prezentacji ożywionych fotografii były tak zwane *dime museums*. Te wymyślone jeszcze w początkach dziewiętnastego stulecia²²⁶ miejsca prezentowały różnego typu osobliwości, od pokazów magicznych poczynszy, poprzez niezwykle egzemplarze żywych i wypchanych zwierząt, aż po akrobacyjne popisy i woskowe figury mniej lub bardziej znanych postaci. Istotnym uzupełnieniem tych kolekcji były pokazy latarni magicznych, a potem pierwsze seanse filmowe. To właśnie w Kohl & Middleton's Clark Street Dime Museum w Chicago miała miejsce (w lecie 1895 roku) jedna z pierwszych projekcji filmowych w Stanach, a podobne pokazy zaczęły organizować tego typu przybytki w Cincinnati, Pittsburgu, Filadelfii i w innych amerykańskich metropoliach. Szczególną rolę w historii kina odgrywa The Eden Musee w Nowym Jorku, które w 1896 roku uczyniło z pokazów filmowych stały punkt swojego programu (trwało to do roku 1918, gdy muzeum zostało zamknięte), a nawet zatrudniło operatora — Williama Paleya, który pracował tylko na wyłączność Eden Musee²²⁷.

Innym istotnym miejscem, w którym prezentowano filmy, były amerykańskie sale wodewilowe.

*Vaudeville*²²⁸ wywodzi się z formy pierwotnie znanej jako *variété* (*variety*), tkwiącej korzeniami w Europie, oferowanej przez wędrownych wykonawców. *Variety*, z której wyrastał *vaudeville*, była dość płaska, często wulgarna — natomiast *vaudeville* stanowił rozrywkę bardziej oglądzonej i wyrafinowanej natury²²⁹. *Variety* prosperowała w pi-

²²⁶ Pierwsze *dime museum* otwarto w lipcu 1804 roku w Bostonie.

²²⁷ Por. Charles Musser, *Dime museum: USA*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 187.

²²⁸ Marek Gołębiowski proponuje taki zapis tej nazwy, by uniknąć terminologicznych nieporozumień. W tradycji europejskiej słowo „wodewil” ma bowiem nieco inne znaczenie niż w amerykańskiej, a głównej różnicy należałoby upatrywać w ciągłości widowiska wystawianego na Starym Kontynencie, przeciwstawionemu amerykańskiej tradycji widowiska złożonego z wielu oddzielnych numerów tanecznych, śpiewanych czy mówionych (por. Marek Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 57).

²²⁹ Jednak widownię *vaudeville*ów stanowili głównie przedstawiciele klasy robotniczej. Przeprowadzone w 1910 badania pokazały, że stanowili oni 60% publiczności.

wiarniach, które często nazywano „concert saloons”, aby nadać im pewnego elementu nobliwości, podczas gdy *vaudeville* wystawiano w normalnych teatrach o eleganckim wystroju, w których nie serwowano alkoholu²³⁰.

Za prekursorów tego typu widowisk uważa się Benjamina Franklina Keitha i Tony'ego Pastora, który jako pierwszy wprowadził w życie pomysł ciągłego widowiska — w salach *vaudeville*owych przedstawienie odbywało się bez przerw, można było wejść i wyjść w dowolnym momencie jego trwania, na scenie zaś pojawiali się coraz to nowi artyści i urozmaicające przedstawienie atrakcje. Jedną z nich były właśnie ruchome obrazy, które stawały się coraz istotniejszym elementem programów, by z czasem doprowadzić do przekształcenia się przynajmniej części z około tysiąca tego typu teatrów funkcjonujących w Stanach w regularne sale kinowe.

Widownia wielkomijska mogła oglądać filmy w stałych miejscach. Dotyczy to zarówno USA, jak i krajów europejskich — we Francji, Włoszech czy Wielkiej Brytanii podobną do opisywanych wcześniej miejsc funkcję spełniały różnego typu music halle czy *cafés concert*, a w Niemczech teatry *variétés*. Jednak publiczność małomiasteczkowa i wiejska z nowym wynalazkiem mogła zapoznać się jedynie za sprawą wędrownych operatorów, którzy zaopatrzeni w aparat projekcyjny i kilkanaście wykupionych od producentów filmów przemierzali prowincję, prezentując „ruchome fotografie” w wynajmowanych na tę okazję salkach małych teatrów, budynków operowych, w szkolnych klasach, sklepach, a nawet w kościołach. Szczególnie chętnie wykorzystywaną przez nich okazją do organizowania pokazów były niezwykle popularne, zwłaszcza w Europie, różnego typu targi i jarmarki, będące na przełomie XIX i XX wieku jedną z nielicznych rozrywek dostępnych małomiasteczkowym społecznościom — szacuje się, że w roku 1900 w samej Anglii co tydzień organizowano około dwustu tego typu festynów, a zapewne podobnie było w innych europejskich krajach. Jarmarki były więc wymarzonym miejscem dla

Urzednicy stanowili zaś 36% (por. Alan Gevinson, *Vaudeville*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 672).

²³⁰ M. Gołębiowski, *Dzieje...*, s. 255.

wędrownych kiniarzy²³¹, których budki i namioty stały się z czasem jedną z głównych i podstawowych atrakcji tego typu wydarzeń: „we Francji, na przykład — w roku 1896 ruchome obrazy pokazywano na dziewięciu jarmarkach, trzy lata później liczba ta wzrosła do czterdziestu. W 1902 roku żadne targi nie odbywały się bez przynajmniej jednego pokazu filmowego”²³². Choć w miarę wzrostu popularności filmu i zwiększenia się (również na prowincji) liczby regularnych kin, ich wędrowna odmiana zaczęła być coraz rzadsza (choć przecież nie znikły one zupełnie), a spora część zajmujących się ich organizowaniem osób zaczęła prowadzić stałe sale kinowe.

A zaczęły one powstawać w większości krajów zachodnich w połowie pierwszej dekady XX wieku. W Stanach Zjednoczonych stało się to za sprawą Harry'ego Davisa, właściciela zarówno teatrzyku *vaudeville*, jak i przylegającego do niego *penny arcade*, który w czerwcu 1905 w Pittsburgu otworzył pierwszą stałą salę kinową, mogąca pomieścić sto osób. Nazwał ją Nickelodeon (*nickel* to pięciocentowa moneta, stanowiąca cenę biletu, *odeon* to antyczna jeszcze nazwa sali widowiskowej pod dachem — w odróżnieniu od theatronu pod gołym niebem), a termin ten stał się wkrótce nazwą pospolitą dla podobnych sal, które zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu. W roku 1910 „w Stanach Zjednoczonych działało więcej stałych kin niż we wszystkich pozostałych krajach razem wziętych”²³³, szacuje się, że było ich około dziesięciu tysięcy.

W tym samym czasie zaczęły powstawać pierwsze stałe kina na Starym Kontynencie: w Niemczech pojawiły się około roku 1905 — w latach 1907–1912 w samym Berlinie funkcjonowało około 300–400 sal kinowych, często powstałych w miejsce dawnych teatrzyków rewiiowych. W Anglii w roku 1910 było około 2,9 tysięcy stałych kin, a liczba ta wzrosła do 3,8 tysięcy w roku 1912 i do około 5 tysięcy w roku 1914. We Francji w roku 1906 Charles Pathé wybudował pierwsze luksusowe kino, był to także pierwszy budynek kinowy od początku budowany z takim

²³¹ Równie często widowiska filmowe były atrakcją licznych w tamtych czasach (w samych Stanach działało ich ponad półtora tysiąca) wesołych miasteczek.

²³² Vanessa Toulmin, *Fair/fairgrounds: Europe*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 325.

²³³ R. Syska, *op. cit.*, s. 177.

właśnie przeznaczeniem, wcześniej kina powstawały poprzez adaptację istniejących już budynków i sal. Cinema Omnia Pathé, otwarte 1 grudnia 1906 roku na paryskim bulwarze Montmartre 5, miało bogato zdobione wnętrze, pochyłą podłogę i jeden z największych w tamtych czasach ekranów o wymiarach cztery na sześć metrów, a także zadanie przyciągnięcia bogatszej i bardziej wyrafinowanej klienteli. Podobne zadanie miały inne tak zwane *palace cinema*, które zaczęły powstawać pod koniec pierwszej dekady dwudziestego stulecia — dysponujące salami na ponad tysiąc widzów, eleganckie w wystroju, zaopatrzone w wygodne fotele, specjalną fosę dla orkiestry, klimatyzację — w sposób symboliczny kończąc „jarmarczną” epokę kina. Powoli przestawało być ono rozrywką dla warstw najniższych, a zaczynało być (choć proces ten rozciągnięty był oczywiście na niemal cały okres kina niemego) coraz bardziej doceniane przez warstwy średnie i wyższe. Te przemiany w sposobie funkcjonowania kina jako instytucji pokrywają się z przemianami w samej filmowej formie i powstających w analogicznym czasie dziełach filmowych. Kilkunastosekundowe filmiki, w których sam ruch był główną atrakcją, czy nieco późniejsze kroniki można było oglądać w warunkach dość przypadkowych, nie wymagały one specjalnego miejsca ani skupienia uwagi — do pierwszych sal kinowych można było wejść w trakcie trwania seansu, obejrzeć kilka obrazów, stojąc lub siedząc na niewygodnym krzeselku. Gdy filmy zaczęły być nieco dłuższe i trwały już około piętnastu minut, pojawiły się pierwsze miejsca, w których kontakt z filmem przyjmował nieco bardziej „stacjonarny” charakter, filmy pełnometrażowe wymagały już przestronnych i wygodnych sal, które pozwalały na dłuższe obcowanie z dziełem nie tylko duszom, ale i ciałom widzów. Kino w tym pierwszym okresie przeszło drogę podobną do teatru amerykańskiego — od wędrownych widowisk dla gawiedzi, poprzez wykrystalizowanie się nowych form przekazu, do powstania instytucji, która zaczęła przyciągać nieco inną niż w początkowych latach publiczność, stała się bardziej „nobleśna” i zrezygnowała z łączenia różnych mniejszych form na rzecz w miarę jednorodnych programów i wyświetlania pojedynczych pełnometrażowych obrazów.

Zmiana w sposobie funkcjonowania kina jako instytucji społecznej w ścisły sposób powiązana jest także z przekształceniami ekono-

micznymi, które zaszły w rodzącym się właśnie przemyśle filmowym, zarówno w kontekście produkcji, jak i dystrybucji dzieł kinematograficznych. Jak zauważa bowiem Marek Gołębiowski:

Przy wszystkich podobieństwach kina do teatru istniała jedna istotna różnica — przemysł filmowy od samego początku rozwijał się bez przywództwa ludzi zorientowanych w praktyce teatru. Z jednej strony tradycyjne rozwiązania nie krępowały ich kreatywności — z drugiej jednakże nie kierowali się względami artystycznymi, przeważnie nie mając wykształcenia; ponadto zazwyczaj przychodzili do filmu przez przypadek. Sukces żydowskich emigrantów wynikał z faktu, że przemysł rozrywkowy jeszcze nie okrzepł na tyle, aby utworzyć struktury korporacyjne z reguły broniące się przed napływem obcych; ponadto były to rodzaje działalności nacechowane dużym ryzykiem, a za to mało prestiżowe²³⁴.

Mimo że nie jest moją ambicją dokładne opisanie wszystkich ekonomicznych zależności i złożoności funkcjonowania kina w pierwszych dekadach, to jednak warto nakreślić choć podstawowe fazy rozwoju przemysłu filmowego, pozwolą one bowiem w dalszej części rozważań pokazać istotne związki pomiędzy relacjami biznesowymi a pojawianiem się (lub brakiem) kinowej erotyki.

Rafał Syska dzieli pierwszy okres (do roku 1918) funkcjonowania amerykańskiego kina na siedem pomniejszych periodów. Pierwszy z nich przypada na lata 1889–1896 i jest to czas pierwszych eksperymentów przeprowadzanych w studiu „Black Maria” należącym do Edisona. „Lata 1896–1900 to okres kina »jarmarcznego«, rozwijanego w konkurencyjnych wobec Edisona kompaniach: American Mutoscope and Biograph i Vitagraph Company of America”²³⁵. Na lata 1900–1903 przypada pierwszy kryzys kinematografii amerykańskiej, ale także jest to czas standaryzacji technicznej i pojawienia się filmu fabularnego. Okres od roku 1903 do 1907 to moment wojny patentowej między Edisonem a Biographem. „Lata 1908–1911 opisuje się jako czas dominacji trustu MPPC (Edison–Biograph–Vitagraph–Essanay–Kalem–Selig–Lubin) i powstania niezależnych wytwórni”²³⁶ oraz początki przenoszenia się producentów na Zachodnie Wybrzeże.

²³⁴ M. Gołębiowski, *Dzieje...*, s. 332.

²³⁵ R. Syska, *op. cit.*, s. 139.

²³⁶ *Ibidem*.

W latach 1912–1915 nastąpiła delegalizacja kartelu Edisona, powstały funkcjonujące do dziś wytwórnie filmowe, zaczyna funkcjonować *star system*. Ostatni okres przyniósł wykrystalizowanie się modelu hollywoodzkiego, który bezpośrednio poprzedzał wkroczenie w „erę jazzu”. Tuż po wojnie utrwalił się w kinematografii amerykańskiej podział na dwie grupy wytwórni filmowych, które praktycznie zmonopolizowały amerykański, a następnie światowy rynek.

Pięć największych określa się mianem „Wielkiej Piątki” („The Big Five”). W jej skład wchodziły: 1) Famous Players–Lasky Corporation, potem znana jako Paramount; 2) Metro–Goldwyn–Mayer Incorporated, powstała w 1924 roku z połączenia Metro Pictures Corporation, Goldwyn Picture Corporation oraz Louis B. Mayer Pictures Corporations i pozostającą własnością Loew’s Incorporated; 3) założona w 1912 roku Universal Film Manufacturing Company, w 1925 przemianowana na Universal Pictures Company Incorporated; 4) funkcjonująca od 1915 roku Fox Film Corporation, która w 1935 roku połączyła się z Twentieth Century Pictures w Twentieth Century–Fox Film Corporation oraz 5) First National Pictures Incorporated, wyrosła w 1924 roku z firmy dystrybucyjnej Associated First National Picture Incorporated²³⁷.

Drugą grupę stanowiła „Mała Piątka” („The Little Five”), którą tworzyły United Artists, Warner Brothers Pictures Incorporated, Columbia Pictures Corporation, Film Booking Offices (kontynuacja założonej w 1919 roku kompanii Robertson–Cole Pictures) oraz Producers Distributing Corporation²³⁸.

W tak zarysowanym procesie należy wyróżnić kilka istotnych punktów. Pierwszą, niewątpliwie istotną, zmianą było wprowadzenie około roku 1903 systemu wynajmowania filmów. O ile wcześniej właściciele pierwszych sal projekcyjnych musieli wykupić od producentów filmowe taśmy na własność (około roku 1900 cena wynosiła mniej więcej piętnaście centów za jedną stopę filmu), o tyle wprowadzenie systemu pożyczania filmów na określony w kontrakcie czas znacznie obniżyło koszty ich prezentowania i niewątpliwie przyczyniło się do „nickelodeonowego boomu”, jaki miał miejsce w latach 1905–1906.

Okres dominacji kartelu MPPC był pierwszym momentem, gdy w amerykańskim przemyśle filmowym doszło do pionowej koncentracji

²³⁷ Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Kino nieme*, s. 618–619.

²³⁸ Por. *ibidem*, s. 624.

cji procesu wytwarzania i pokazywania filmów — trust, wzorując się na poczynaniach największej wówczas w Europie, a prawdopodobnie także na świecie firmy filmowej, jaką była francuska Pathé-Frères, doprowadził do tego, że w jego rękach znajdowały się zarówno firmy produkcyjne, dystrybutorskie, jak i sieć kin, w których produkty koncernu były pokazywane. Proces ten umożliwił przejście kontroli nad całym cyklem funkcjonowania filmu, zapewnił także przewagę nad francuskim konkurentem, który dopiero w roku 1907 zaczął swoje obrazy wynajmować, a nie sprzedawać²³⁹.

Drugim istotnym, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia, momentem był rok 1912, gdy producenci filmowi zaczęli opuszczać Nowy Jork, który do tej pory był stolicą amerykańskiego filmu, i przenosić swoje firmy w okolice Los Angeles. Jak głosi anegdota, o wyborze akurat tego miejsca zdecydował rzut monetą, wykonany przez Ala Christiego, który w taki sposób rozstrzygnął problem przenosin swojej firmy Centaur — gdyby wynik był inny, być może centrum światowego kina byłaby nie Kalifornia, a Floryda. Przenosiny do Hollywood, którego nazwa pochodzi od rancza założonego w roku 1886 przez małżeństwo Wilcoxów, wybudowanie tam pierwszych hal produkcyjnych, z postawionym w 1915 roku gigantycznym budynkiem Universal Studio Carla Laemmle'a na czele, zbiegło się w czasie nie tylko z momentem przestawienia produkcji na filmy pełnometrażowe, ale także z upadkiem trustu MPPC, reprezentującego establishment, akcentujący „purytański i izolacjonistyczny model życia, podczas gdy skonfliktowani z ówczesnymi potentatami producenci hollywoodzcy podbijali serca biednej, proletariackiej imigracji”²⁴⁰.

²³⁹ Ostatecznie system wynajmu filmów zaczął obowiązywać powszechnie po posiedzeniach Kongresu Paryskiego (Le Congrès de Paris), które odbyły się w roku 1908 i 1909. Podczas tych spotkań, na których obecnych było trzydziestu przedstawicieli najważniejszych wytwórni europejskich i kilku amerykańskich, postanowiono powołać międzynarodowy związek producentów i ustalono wspólne zasady dystrybucji filmów.

²⁴⁰ R. Syska, *op. cit.*, s. 205. „Producenci niezależni” — a tak nazywano wszystkich, którzy nie byli bezpośrednio związani z trustem MPPC — byli w o tyle dobrej sytuacji, że ich filmy stanowiły około 40% całej produkcji filmowej w USA (por. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York 1996, s. 36).

Jednocześnie w roku 1915 roku miało miejsce jeszcze jedno istotne wydarzenie, które być może równie mocno wpłynęło na rozwój amerykańskiej kinematografii i jej charakter. Dnia 23 lutego tegoż roku zapadło rozstrzygnięcie w rozpatrywanej przez Sąd Najwyższy sprawie *Mutual Pictures vs. Industrial Commission Ohio*. W orzeczeniu dotyczącym tego procesu sędziowie określili film jako „przedsięwzięcie proste, stworzone jedynie dla zysku, które nie powinno być uważane za środek przekazu ani wyraz opinii publicznej”, a filmy są „bez wątpienia pożyteczne i rozrywkowe, ale zdolne do przyczynienia się do zła [...] tym bardziej, jeśli brać pod uwagę ich atrakcyjność i sposób wyświetlania”²⁴¹ — tym samym wyłączając film z pierwszej poprawki do konstytucji, gwarantującej w Stanach Zjednoczonych wolność wypowiedzi²⁴². Kino zostało więc oficjalnie uznane za przemysł, nie zaś za dziedzinę sztuki, a jednocześnie na mocy tego postanowienia możliwe stało się cenzurowanie dzieł filmowych, które pozbawione zostały konstytucyjnej ochrony, przysługującej na mocy poprawki ratyfikowanej jeszcze w 1791 roku prasie drukowanej i innym formom publicznych wypowiedzi.

Po pierwszej wojnie światowej, gdy utrwalił się system hollywoodzki i podział wytwórni na „dużą i małą piątkę”, doszło do dalszej koncentracji ekonomiczno-kapitałowej, a także do jeszcze większego zmonopolizowania systemu produkcji i dystrybucji dzieł filmowych. Większość wytwórni zajmowała się również rozpowszechnianiem filmów, a jednocześnie posiadała rozbudowaną sieć kin, które wyświetlały jedynie obrazy przez nią wyprodukowane²⁴³. Niezależnym właści-

²⁴¹ Richard Randall, *Decency in Motion Pictures*, New York 1937, s. 19.

²⁴² To orzeczenie obowiązywało w USA do roku 1952, gdy Sąd Najwyższy, rozpatrując sprawę *Burstyn vs. Wilson* znaną także jako *Miracle Case*, uznał, że „kino jest środkiem wyrazu chronionym przez wolność słowa i druku, gwarantowaną przez Pierwszą i Czternastą Poprawkę do Konstytucji” (cyt. za: Edward De Grazia, Roger K. Newman, *Banned Films: Movies, Censors and the First Amendment*, New York 1982, s. 82).

²⁴³ System ten obowiązywał w USA do roku 1948, gdy odbył się kolejny proces antytrustowy *United States vs. Paramount Pictures* (znany także jako *Divorcement*, czyli rozwód), nakazujący wytwórniom sprzedaż posiadanych przez nich sieci kin (por. E. De Grazia, R.K. Newman, *op. cit.*, s. 69).

celom sal kinowych narzucono zaś tak zwane *block-booking*, zgodnie z którym musieli wypożyczać całe zestawy od pięciu do pięćdziesięciu nawet filmów, stworzonych przez daną wytwórnię, i oprócz kasowych pewniaków i wysokonakładowych produkcji wyświetlać także niskobudżetowe i nie zawsze wartościowe artystycznie pozycje. Jeśli dodamy do tego coraz większe nakłady finansowe związane z produkcją filmową, wynikające najpierw z wydłużenia czasu trwania filmów, następnie zaś z ich udźwiękowienia, które spowodowały coraz dalej idące uzależnienie wytwórni od kapitału zewnętrznego, pochodzącego głównie z Wall Street (a jak twierdzą Leonard J. Leff i Jerold L. Simmons: „Wall Street oznaczała konserwatywne praktyki biznesu”²⁴⁴), być może stanie się jaśniejsze amerykańskie podejście do dzieła filmowego, traktowanego wówczas (a zapewne ten stan utrzymuje się nadal) jako przede wszystkim towar do sprzedania, a w drugiej dopiero kolejności wytwór o charakterze artystycznym.

Choć wraz z nastaniem ery kina dźwiękowego prymat Hollywood był już w zasadzie faktem, należy pamiętać, że w pierwszym okresie funkcjonowania kina to europejskie, nie zaś amerykańskie wytwórnie filmowe nadawały kształt rozwojowi biznesu kinematograficznego i dopiero pierwsza wojna światowa zakończyła (jak się okazało na stałe) dominację Starego Kontynentu w tej dziedzinie.

Pierwszym krajem, w którym rozwinął się przemysł filmowy z prawdziwego zdarzenia i który przez pierwszą dekadę istnienia kina dominował na światowym rynku filmowym, była niewątpliwie Francja. Nie tylko za sprawą wytwórni braci Lumière’ów, która zdobyła przewagę nad konkurencją w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, zarówno jeśli chodzi o liczbę produkowanych filmów, jak i o zasięg swojego oddziaływania, nie tylko dzięki działalności Georges’a Mélièsa i założonej przez niego firmy (od 1902 roku noszącej nazwę Star Film), ale przede wszystkim dzięki pojawieniu się Charlesa Pathé. Ten utalentowany biznesmen, który pierwsze duże pieniądze zarobił na udoskonaleniu niechronionego w Europie prawem patentowym wynalazku Edisona, sprze-

²⁴⁴ Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code from 1200s to the 1960s*, Lexington 2001, s. 4.

dawanego pod nazwą patefonu, zainteresował się nie tylko fonografią, ale także rodzącą się kinematografią. Już w 1896 roku założył on wraz z braćmi — Émile'em, Théophile'em i Jakiem firmę Pathé-Frères (Bracia Pathé) i zajął się produkcją filmów. Firma, której logo stał się charakterystyczny kogut, już w roku 1897 weszła na paryską giełdę — zanim film stał się dziedziną sztuki, stał się gałęzią przemysłu. Nie bez przyczyny więc to właśnie Charles Pathé mógł stwierdzić: „Nie wymyśliłem kina, ale to ja je uprzemysłowiłem. Przed Pathé-Frères kino oferowało wyłącznie drobne odsetki. Wraz z nami zaczęła się wspaniała działalność angażująca tysiące ludzi i przynosząca miliony franków rocznie”²⁴⁵. Rozwój firmy symbolizować może nie tylko wzrost liczby produkowanych przez nią filmów: w 1901 roku wyprodukowano ich około 70, w 1902 — 350, zaś w 1903 już ponad 500, czyli niemal 10 obrazów tygodniowo, nie tylko liczba około 200 kin, jakie Pathé posiadała w roku 1909 w samej tylko Francji, ale także otwieranie wielu zagranicznych filii — w 1902 roku powstał oddział w Londynie (ponad 20% filmów pokazywanych wówczas na angielskich ekranach było wyprodukowanych przez Pathé-Frères), w 1904 roku otwarto biura w Moskwie, Nowym Jorku i Brukseli, w 1905 w Berlinie, Wiedniu, Chicago i Sankt Petersburgu, w 1906 w Amsterdamie, Barcelonie i Mediolanie, a w ciągu kilku kolejnych lat Pathé-Frères niemal zmonopolizowało rynek filmowy w centralnej Europie, ale także przebojem wkroczyło na tereny Indii, południowo-wschodniej Azji, Ameryki Środkowej i Południowej, a nawet Afryki czy Australii, gdzie swoją filię otworzyli w lipcu 1909 roku. W latach 1905–1909 amerykański oddział firmy — Pathé Cinematograph — sprzedawał tygodniowo więcej filmów niż jakakolwiek inna wytwórnia filmowa w USA. Nie ma więc wielkiej przesady w stwierdzeniu Richarda Abela, że „Pathé-Frères było nie tylko największą i najbardziej wpływową francuską kompanią filmową działającą przed pierwszą wojną światową, ale także pierwszym globalnym imperium w historii kina”²⁴⁶.

A przecież firma braci Pathé nie była jedyną francuską wytwórnią filmową prężnie działającą w pierwszych dekadach rozwoju kinemato-

²⁴⁵ Jean-Pierre Jeancolas, *Historie du cinema Francis*, Paris 1995, s. 15, cyt. za: G. Stachówna, *op. cit.*, s. 216.

²⁴⁶ Richard Abel, *Pathé-Frères*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 505.

grafu. Poważną konkurencję stanowiła wytwórnia Léona Gaumonta, który zaczynał od prowadzenia założonej w 1895 roku firmy zajmującej się fotografią, by szybko zaangażować się także w biznes kinematograficzny. W roku 1914 Gaumont produkował sześć dystrybuowanych na całym świecie filmów tygodniowo, był właścicielem jednego z największych filmowych atelier tamtych czasów — mierzącego 45 metrów długości i 34 wysokości studia znajdującego się przy ulicy Alouettes w 19. paryskiej dzielnicy Buttes-Chaumont, które wybudowano w 1905 roku, a także największego kina na świecie — mieszczącego 3,4 tysiące widzów Gaumont-Palace, przy placu Clichy w Paryżu, a kapitał, jakim dysponował, wynosił ponad cztery miliony franków. Charakterystyczne jest to, że trudny okres pierwszej wojny światowej, choć nie zniszczył całkowicie firmy, której charakterystycznym emblematem do dziś zostaje margerytka (będąca hołdem dla matki Léona — Marguerite), to jednak nigdy nie odzyskała już ona przedwojennej pozycji, a w końcu lat dwudziestych została nawet czasowo przejęta przez MGM.

Dopiero w drugiej dekadzie XX wieku zaczęły działać wytwórnie filmowe, które przez pewien czas mogły konkurować z kinematografią francuską i amerykańską. W Danii, która najmocniejszą pozycję na rynku kinematograficznym osiągnęła w latach 1910–1914, pojawiły się cztery firmy specjalizujące się w produkcji filmów przeznaczonych głównie na rynki obce. W 1905 roku Ole Andersen Olsen założył w Kopenhadze kino o nazwie Biograph-Theater, a w kolejnym roku działającą do dziś firmę zajmującą się także produkcją filmów Nordisk Film Kompagni. Drugą liczącą się duńską firmą była Biorama (1909), której właściciel — Søren Nielsen — także rozpoczął swoją działalność od prowadzenia sali kinowej. Trzecią ważną wytwórnią filmową była wówczas, działająca od 1909 roku, Fotorama Thomasa S. Hermansena, a czwartą Kinetografen Petera Elfelta. W Szwecji w roku 1907 zaczęła produkować filmy Svenska Biografteatern. Jej największe sukcesy przypadają na okres, gdy dyrektorem był Charles Magnusson. Został on także szefem powstałego w 1919 roku konsorcjum Svensk Filmindustri, w skład którego obok Svenska Bio weszła druga znacząca szwedzka wytwórnia filmowa — Skandia (Filmindustri AB Skandia). Choć to właśnie wytwórnie skandynawskie, o czym była już mowa, przetarły

szlaki filmom pełnometrażowym, to również ten typ filmów przyczynił się do ich późniejszej marginalizacji — nie były one w stanie konkurować pod względem finansowym z producentami amerykańskimi.

To także filmy „wieloszpulowe” zapewniły krótkotrwały sukces kinematografii włoskiej, choć w pierwszych dekadach XX wieku nie powstały w tym kraju wytwórnie filmowe zdolne do globalnej ekspansji, co prawdopodobnie związane jest ze sporym rozdrobnieniem tamtejszego rynku filmowego — w latach 1905–1910 we Włoszech działało blisko pięćset firm produkujących filmy. Dopiero w złotej erze wczesnego filmu włoskiego, przypadającej na lata 1911–1914, dzięki wkładowi kapitałowemu zamożnych arystokratów, którzy zainteresowali się kinem, doszło do wyłonienia się wytwórni o największym znaczeniu. Kupiona przez barona Alberto Fassiniego wytwórnia Cines, to tu powstały *Jerozolima wyzwolona* (*Le Gerusalemme Liberata*, 1911) i *Quo vadis?* (1913); założona w 1907 roku w Turynie Itala, stojąca za produkcją *Upadku Troi* (*La caduta di Troia*, 1911) czy *Cabirii* (1914); oraz działająca w tym samym mieście od roku 1906 Ambrosio — stały się trzema największymi firmami produkującymi filmy długometrażowe. Swój wkład w rozwój włoskiego kina tamtego okresu miały także mniejsze wytwórnie, takie jak Milano Films — to w tej wytwórni wyprodukowano pierwszy włoski znaczący film długometrażowy *Piekło* (*L'inferno*, 1911) — Film, Gloria, Caesar czy Napoli. Niestety nie przeprowadzono we Włoszech dalszej konsolidacji, jaka miała miejsce w innych państwach, zabrakło także regulacji, które mogłyby uporządkować nieco tamtejszy rynek filmowy, co w połączeniu z wybuchem wojny spowodowało, że moment triumfu kina włoskiego trwał niezwykle krótko.

Nieco inaczej sytuacja przedstawiała się w Niemczech, gdzie przed wojną nie powstała żadna większa wytwórnia filmowa, mogąca zaistnieć na świecie. Jak wyliczył Thomas Elsaesser, jedynie około 14% filmów pokazywanych przed wojną w Niemczech było rodzimej produkcji, cała reszta pochodziła z importu²⁴⁷. Sytuację tę zmieniło najpierw wprowadzenie zakazu sprowadzania filmów z zagranicy, obowiązku-

²⁴⁷ Por. Thomas Elsaesser, *Germany: The Weimar years*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith, New York 1996, s. 241.

jącego w latach 1916–1920, a później powołanie do życia wytwórni UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). Dnia 18 grudnia 1917 roku rozkazem Ericha Ludendorffa, głównodowodzącego niemieckich sił zbrojnych, doszło do połączenia wcześniej funkcjonujących firm Messter, PAGU, Joe May Film i niemieckiej filii Nordisku i powstała państwowa wytwórnia filmowa, mająca dbać przede wszystkim o propagowanie pozytywnego obrazu Niemiec. Po wojnie rząd sprzedał udziały w Ufie potężnym koncernom (Krupp, I.G. Farben) i Deutsche Bankowi, a sama wytwórnia została przekształcona w prywatną spółkę, „która ze względu na kapitał początkowy była największym niemieckim kartelem”²⁴⁸. W latach dwudziestych UFA zarabiała na sprzedaży filmów za granicę, co było szczególnie korzystne przy panującej w Niemczech inflacji, ale po wprowadzeniu reform gospodarczych niemieckie filmy przestały być konkurencyjne cenowo, wysokonakładowe produkcje stały się rzadsze, a sama wytwórnia o mało nie zbankrutowała w roku 1925. Korzystną umowę z niemiecką wytwórnią zawarły wówczas MGM i Paramount, które za cenę pożyczki wynoszącej cztery miliony dolarów zagwarantowały sobie prawo do korzystania z atelier i personelu Ufy, a także dystrybuowania swoich filmów w sieci należących do niej kin. Choć później niemiecki magnat prasowy Alfred Krupp wykupił amerykańskie udziały, a Ufie została przywrócona finansowa stabilność, nie była już w stanie konkurować na rynku globalnym, stała się jednak podstawą kontrolowanego przez nazistów przemysłu filmowego Trzeciej Rzeszy.

3. Rozwój filmowego języka i filmowych form artystycznych

Oprócz rozwoju technologicznego kinematografu i ekonomiczno-institutionalnych zależności, którym podlegał proces produkcji i dystrybucji dzieł filmowych, można także prześledzić krystalizowanie się kina jako (mimo zarysowanej wcześniej amerykańskiej praktyki)

²⁴⁸ Tomasz Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w:] *Kino nieme*, s. 404.

dziedziny działalności artystycznej, a także ewolucję form filmowego języka.

Jeśli chodzi o „uszlachetnianie” filmu i przekształcanie go z technicznej ciekawostki w pełnoprawny obiekt sztuki, można wyróżnić dwie paralelne drogi ewolucyjne. Jedna byłaby związana z rozważaniami teoretycznymi i pojawieniem się pierwszych pism, manifestów i koncepcji systemowych dotyczących Dziesiątej Muzy, druga polegałaby na pojawieniu się zarówno twórczych indywidualności, jak i całych prądów, również awangardowych, które rozwijały filmowy język, wprowadzając nowe rozwiązania formalne i włączając film w obszar zainteresowania twórców modernistycznych.

A. Teoretycy filmu, początki prasy branżowej

Pionierskie próby teoretyczne miały dość przypadkowy charakter, a ich twórcy wywodzili się z rozmaitych środowisk. Za jedne z pierwszych, jeśli nie pierwsze, wystąpień o tym charakterze uznaje się dwie broszury opublikowane po francusku przez Bolesława Matuszewskiego — fotografa i operatora, tworzącego także filmy. W *Nowym źródle historii* (1898) postulował on utworzenie filmowych archiwów, dostrzegając w ruchomych obrazach przede wszystkim ich wartość dokumentalną²⁴⁹, przywoływaną przez niego również w drugim tekście, napisanym w tym samym roku, zatytułowanym *Ożywiona fotografia. Czym jest, czym być powinna*, w którym także skupia się na poznawczych wartościach, które niesie ze sobą nowy wynalazek²⁵⁰. Pionierski charakter miało także wystąpienie Václava Tillego, profesora praskiego uniwersytetu, który w czasopiśmie „Novina” opublikował w roku 1908 trzy artykuły pod wspólnym tytułem *Kinéma*²⁵¹, w których podjął pierwsze próby analizy

²⁴⁹ Por. Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło historii*, przeł. Bolesław Michałek, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wstęp, wybór, opr. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002.

²⁵⁰ Por. Bolesław Matuszewski, *Ożywiona fotografia. Czym jest, czym być powinna*, przeł. Zbigniew Czczot-Gawrak, Warszawa 1995.

²⁵¹ Por. Václav Tille, *Kinema*, przeł. Józef Zarek, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1. *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2005.

języka filmowego — montażu, rytmu narracji, konwencji gry aktorskiej — a jednocześnie dostrzegł znaczenie kina jako dziedziny znajdującej się wciąż na peryferiach kultury, lecz mającej szansę szybkiego awansu i stania się ważną formą artystycznej ekspresji²⁵².

W latach 1915 i 1916 pojawiły się dwie pierwsze amerykańskie książki dotyczące filmu: Nicolasa Vachela Lindsaya *Sztuka ruchomego obrazu*²⁵³ oraz Hugona Münsterberga *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*²⁵⁴. Pierwszą z nich napisał poeta i malarz, drugą znany profesor psychologii amerykańskiego Uniwersytetu Harvarda — kino stało się więc obiektem zainteresowania zarówno artystów, jak i uczonych²⁵⁵.

Na gruncie teoretycznym chyba najważniejszym wystąpieniem z pionierskiego okresu kina była prelekcja wygłoszona w 1911 roku w paryskiej Écoles des Hautes Études przez Ricciotta Canudo, zatytułowana *Manifest siedmiu sztuk*²⁵⁶. W tym momencie — jak pisze Danuta Palczewska:

Problematyka filmowa przekracza progi wyższej uczelni dlatego, że Canudo, zwracając się do intelektualistów, formułuje swe myśli o kinie językiem manifestów Wielkiej Awangardy, która „przywłaszcza” film i wpisuje go w system sztuk pozostałych. Argumenty Włocha mają wprawdzie charakter retoryczny i dość przypadkowy, lecz ważne jest to, iż eksponuje on nowe możliwości, jakie oferuje artyście film — to „bajeczne dziecko Maszyny i Uczucia”, zdolne do jednoczenia odkryć Nauki z ideałem sztuki, „sztuka totalna, do której zawsze dążyły wszystkie inne” — jak nie bez pewnej emfazy pisał Canudo²⁵⁷.

²⁵² Por. Wojciech Wierzewski, *Niedocenione ogniwo: czeska myśl filmowa*, [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, red. Alicja Helman i Wiesław Godzic, Katowice 1978, s. 83.

²⁵³ Nicolas Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 1915.

²⁵⁴ Por. Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, New York 1916. Polskie wydanie: Hugo Münsterberg, *Dramat kinowy: studium psychologiczne*, przeł. i opr. Alicja Helman, Łódź 1989.

²⁵⁵ Por. Alicja Helman, Hugo Münsterberg, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman i Jacek Ostaszewski, Gdańsk 2007.

²⁵⁶ Ricciotto Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, przeł. Ireneusz Dembowski, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiewgo do Dogmy. Antologia*, wstęp, wybór, opr. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002.

²⁵⁷ Danuta Palczewska, *Charakter dawnej i współczesnej myśli filmowej*, [w:] *Próby nowej interpretacji...*, s. 44–45.

Manifest siedmiu sztuk rozpoczął dyskusję nad estetycznymi właściwościami kina, a jednocześnie włączył je w obręb refleksji teoretyczno-krytycznych, związanych z prądami awangardowymi²⁵⁸.

To właśnie autorzy awangardowi byli tymi, którzy łączyli działalność artystyczną z teorią filmową. Koncepcje Germaine Dulac, Louisa Delluca czy Jeana Epsteina nie tylko były dopełnieniem ich działalności reżyserskiej, ale stanowiły także istotny wkład w rozwój refleksji dotyczącej estetycznych i semantycznych znaczeń związanych z nową dziedziną sztuki. Również twórcy kina radzieckiego, tacy jak Lew Kuleszow²⁵⁹, Dziga Wiertow²⁶⁰, Wsiewołod Pudowkin czy Siergiej Eisenstein²⁶¹ są do dziś cenieni nie tylko jako wybitni reżyserzy, ale i pierwsi teoretycy filmu, choć w swoich pracach główny nacisk kładli na problematykę techniczno-warsztatową, co „było zarówno zgodne z duchem eksperymentatorstwa manifestującego się we wszystkich dziedzinach ówczesnej twórczości, jak i z sytuacją filmu, który zdobywał szansę określenia się jako sztuka”²⁶².

W 1924 roku ukazały się dwie książki, które były jednymi z pierwszych prób systemowego oglądu zjawiska dzieła filmowego. *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina* Karola Irzykowskiego i *Człowiek widzialny* Béli Balázsa to pozycje, które oprócz badań prowadzonych przez rosyjskich formalistów i praskich strukturalistów, podejmujących tematykę filmową nieco na marginesie swoich skupionych przede wszystkim na literaturze eksploracji, można uznać za pewne domknięcie rozważań nad kinem w pierwszym okresie jego funkcjonowania, a także za rozważania wyznaczające najważniejsze kierunki, jakimi myśl filmowa będzie biegła w kolejnych dekadach.

²⁵⁸ Canudo był również założycielem pierwszego w świecie klubu filmowego pod nazwą Amis du Septième Art, zbierającego się początkowo w Salon d'Automne.

²⁵⁹ Por. Lew Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, wstęp, red. Wiesław Godzic, Kraków 1996.

²⁶⁰ Dziga Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. Tadeusz Karpowicz, Warszawa 1976.

²⁶¹ Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959.

²⁶² D. Palczewska, *op. cit.*, s. 49.

Z Bělą Balázsem związane jest jeszcze jedno wydarzenie, które w nieco anegdotyczny sposób może podkreślić różnicę między amerykańskim a europejskim podejściem do dzieła filmowego. Jerzy Płazewski opisuje je następująco:

W początkach lat dwudziestych pewna firma dystrybutorska wytoczyła mu proces, który nabrał znaczenia precedensu. Adwokat firmy dowodził, że jej produkt, film fabularny, kosztował kilkaset tysięcy dolarów. Zatem pan Balázs, pisząc publicznie, że film niewart jest paru koron zapłaconych za bilet, godzi w podstawy uczciwego handlu. Wyrok sądu, oddalający powództwo po płomiennym przemówieniu oskarżonego, przypieczętował niejako oficjalną tezę, że film jest sztuką, nie towarem²⁶³.

W pierwszych dekadach XX wieku oprócz tekstów teoretycznych zaczęły powstawać pierwsze recenzje i inne wypowiedzi o charakterze krytycznym oraz pierwsze czasopisma wyspecjalizowane w tematyce filmowej. Pierwsze wzmianki na temat kinematografii pojawiły się w piśmie poświęconym w zasadniczej części innemu wynalazkowi stworzonemu przez Edisona. „The Phonogram” (1891–1893) zamieszczał głównie informacje dotyczące nowinek muzycznych, ale także innych innowacji amerykańskiego wynalazcy. W początkach wieku XX w Stanach najlepszym źródłem informacji dotyczącej przemysłu filmowego były „New York Clipper” oraz „Billboard” (założony w 1894 roku). W Wielkiej Brytanii wspomniany już „The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger” (1889–1903) przekształcił się w roku 1904 w „The Optical Lantern and Cinematograph Journal”, by trzy lata później stać się „Kinematograph and Lantern Weekly”, a w 1919 roku ostatecznie wyrzucić z nazwy „magiczną latarnię”, co swoją drogą świetnie obrazuje znaczenie poszczególnych wynalazków w kolejnych okresach. Pismo to, prowadzone przez J. Haya Taylora (1889–1904), potem przez Theodore’a Browna (1904–1912) i Lova Warrena (1912–1917), liczące początkowo kilka stroniczek, w czasach pierwszej wojny światowej składało się ze stron ponad dwustu i było najbardziej wpływowym brytyjskim tygodnikiem poświęconym sztuce kinematograficznej. We Francji pierwociny dziennikarstwa filmowego związane były z czasopismem targowym „L’Industriel forain”, w któ-

²⁶³ Jerzy Płazewski, *Historia filmu*, Wrocław 1995, s. 73.

rym firma Pathé-Frères umieszczała swoje reklamy, oraz z prasą katolicką, zwłaszcza z miesięcznikiem „Le Fascinator”. Później Pathé zaczęła współfinansować publikowanie „Phono-Ciné-Gazette” (1905), a następnie przeznaczonego na rynek amerykański i wydawanego wspólnie z Vitagraphem tygodnika „Views and Films Index”. W Rosji pierwsza gazeta poświęcona filmowi pojawiła się w roku 1915, w Danii „Filmen” zaczął ukazywać się w roku 1912 i podobnie jak niemiecki „Die Lichtbild-Bühne” (1908) czy francuski „Courrier cinématographique” (1911) przeznaczony był głównie dla ludzi z branży, przede wszystkim dla właścicieli kin.

Początek niezależnego (zwłaszcza od wytwórni filmowych) piśmiennictwa branżowego datować można na lata 1907–1910. Założony w marcu 1907 roku „Moving Picture World” próbował zachować ten sam dystans wobec MPPC i wytwórni niezależnych, z kolei „Moving Picture News” wyraźnie faworyzował produkty stworzone przez Independents. Podobnie rzecz miała się w Europie, gdzie w sierpniu 1908 założono pismo „Ciné-Journal” wyraźnie wymierzone przeciwko monopolowi Pathé. Analogiczną rolę odgrywał niemiecki „Der Kinematograph” (1907) nawołujący do reformy rynku kinematograficznego i samego kina, podobnie jak brytyjski „The Bioscope” (1908). W tym czasie również inne gazety, szczególnie amerykańskie, zaczęły coraz bardziej doceniać nowe medium, poświęcając mu na swoich łamach coraz więcej miejsca. W 1908 roku poświęcony teatrowi tygodnik „New York Dramatic Mirror” zaczął publikować recenzje filmowe. Podobne działy pojawiły się w „Variety”, założonym w 1905 roku czasopiśmie poświęconym pierwotnie vaudeville’owi, czy w niedzielnym wydaniu „New York Morning Telegraph”. W roku 1912 pojawiły się magazyny o plotkarskim charakterze „Motion Picture Magazine” i „Photoplay”, skupione raczej na środowisku filmowym niż na kinie jako takim, cieszące się jednak wielką popularnością wśród czytelników („Photoplay” w roku 1914 osiągnął nakład około dwustu tysięcy egzemplarzy)²⁶⁴.

²⁶⁴ Por. Richard Abel, *A trade press for the „World Greatest Show”, [w:] The Red Rooster Scare: Making Cinema American 1900–1910*, Berkeley 1999, s. 80–86.

B. Prądy filmowe

Poza działalnością pierwszych teoretyków kina i rozwojem branżowej prasy wzmagającej zainteresowanie nowym medium, a jednocześnie zmieniającej sposób jego postrzegania, do ewolucji poglądów na temat kina przyczyniły się także niewątpliwie różnego typu, mniej lub bardziej sformalizowane prądy, w tym nurty awangardowe, które zaczęły się w nim pojawiać w pierwszych dekadach dwudziestego stulecia. Jako że w proponowanym przeze mnie w tym rozdziale szkicowym ujęciu nie sposób omówić ich wszystkich, zresztą literatura na ten temat jest niezmiernie bogata, nakreślę pokrótce jedynie kilka kluczowych momentów w rozwoju artystycznych form filmowych, co pozwoli pokazać pełniejsze spektrum artystycznych dokonań tamtych czasów. W kolejnych rozdziałach, gdy będę omawiał i analizował różne sposoby funkcjonowania filmowej erotyki, zapewne pojawią się także odwołania do niektórych filmów awangardowych, choć należy pamiętać, że część z tych obrazów, uznanych później przez historyków kina za kamienie milowe w rozwoju Dziesiątej Muzy, miały z reguły ograniczony zasięg społecznego oddziaływania i znane były zaledwie garstce widzów, którym udało się te obrazy zobaczyć.

Za pierwszy z istotnych nurtów filmowych należy chyba uznać *film d'Art*, który narodził się we Francji i stanowił, jak twierdzi Grażyna Stachówna, koniec pewnej epoki. „»Jarmarczność« kina — jeśli nawet istniała — definitywnie skończyła się w roku 1908. Za początek nowej epoki zwykło się uważać założenie wytwórni Film d'Art i premierę *Zabójstwa księcia Gwizjusza (L'Assassinat du duc de Guise)*»²⁶⁵. Ten wyprodukowany przez wytwórnię założoną w lutym tegoż roku przez Paula Lafitte'a film stanowił przełom nie tyle ze względu na jego wartości artystyczne²⁶⁶, ile z powodu nobilitacji i kulturowego awansu, jaki dokonał się za jego (i innych dzieł tego nurtu) sprawą. Do reali-

²⁶⁵ G. Stachówna, *op. cit.*, s. 228.

²⁶⁶ Oceny zarówno tego filmu, jak i całego nurtu bywają niezwykle zróżnicowane. David Wark Griffith i Carl Drayer uznawali go za arcydzieło, podziwiał go Charles Pathé. Natomiast Jerzy Płażewski twierdził, że jest on przykładem na „bezmąsne przenoszenie na ekran konwencji ówczesnego teatru, całkowicie sprzecznych z istotą filmu” (J. Płażewski, *op. cit.*, s. 16).

zacji *Zabójstwa...* zatrudniono twórców cieszących się powszechnym uznaniem ówczesnej publiczności. Scenariusz, na podstawie własnej sztuki, napisał Henri Lavedan — od 1898 roku członek Akademii Francuskiej — muzykę, o czym już wspominałem, napisał Camille Saint-Saëns, wyreżyserowali ten obraz André Callmettes i Charles Le Bargy, aktor Comédie-Française, który także zagrał w nim rolę Henryka III. Oprócz niego pojawili się na ekranie inni aktorzy najstarszej sceny narodowej: Albert Lambert, Gabrielle Robinne, Albert Dieudonné, Berthe Bovy, których wymienione na afiszu (co nie było wtedy powszechną praktyką) nazwiska miały przyciągnąć miłośników teatru. Nagłośnioną przez prasę premierę zorganizowano 17 listopada 1908 roku w eleganckim kinie Charras, mieszczącym się tuż obok Opery Paryskiej. Wszystkie te zabiegi (jak się okazało skuteczne, film odniósł bowiem spory sukces finansowy) miały przyciągnąć do kin widownię wywodzącą się z wyższych klas społecznych i zdjąć z przybytków Dziesiątej Muzy etykietkę rozrywki przeznaczonej jedynie dla niewykształconych mas. Ten piętnastominutowy historyczny obraz w czterech scenach wywołał całą falę naśladownictwa. Sama wytwórnia Film d'Art wyprodukowała w ciągu kilku kolejnych lat kilkanaście podobnych filmów, będących przede wszystkim adaptacjami literatury lub ekranizacjami sztuk teatralnych. Tylko w 1909 roku powstały między innymi takie filmy, jak: *Toska* (*La Tosca*), *Powrót Odysa* (*Le Retour d'Ulysse*), *Pocałunek Judasza* (*Le Baiser de Judas*), *Ludwik XI* (*Louis XI*), *Rigoletto*, *Makbet* (*Macbeth*), *Aresztowanie księżnej de Berry* (*L'arrestation de la duchesse de Berry*), *Legenda Świętej Kaplicy* (*La légende de la Sainte-Chapelle*) — wszystkie wyreżyserowane przez André Callmettes'a (dwa pierwsze przy współpracy z La Bargym, *Pocałunek Judasza* wspólnie z Armandem Bouré'em). A przeciw wytwórni Lafitte'a wyrosła w tym czasie konkurencja w postaci Towarzystwa Kinematograficznego Autorów i Ludzi Pióra (*La Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres* — SCAGL), założonego przez Eugène'a Gugenheima i Pierre'a Decourcellé'a, a powiązanego kapitałowo z Pathé-Frères²⁶⁷, Związku Kinematograficznego

²⁶⁷ Pathé założył także w marcu 1909 roku wytwórnię Film d'Arte Italiana, produkującą podobne widowiska na rynek włoski. Również w Rosji powstała filia produkująca filmy artystyczne dla wytwórni Pathé-Frères.

Autorów Dramatycznych (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques — ACAD), afiliowanego przy wytwórni Éclair, czy założonej przez Gaumonta spółki Grand Films Artistiques — wszystkie te firmy produkowały obrazy mieszczące się we wzorcach filmu artystycznego, a praktykę dyskontowania popularności teatralnych aktorów (w obrazach mieszczących się w tym nurcie występowali tak znani artyści tamtych czasów, jak Sarah Bernhardt czy Gabrielle Réjane), reżyserów (filmy artystyczne tworzył między innymi jeden z najgłośniejszych reformatorów teatru początku XX wieku — André Antoine) czy sztuk teatralnych i tekstów literackich²⁶⁸ stosować zaczęły także takie amerykańskie wytwórnie, jak Vitagraph czy Biograph. „Ścisły związek z teatrem dał kinu tak pożądaný wówczas awans kulturowy, »uszlachetnił« je, zmienił jego status z »jarmarcznego« na »artystyczny«, pomógł zwabić uznanych twórców [...] oraz przyciągnąć zamożną publiczność”²⁶⁹. I choć ostatecznie okazało się, że kino nie może wiernie trzymać się teatralnych zasad i musi wytworzyć jednak swój własny język, a statyczne rejestrowanie sztuk, często stosowane w filmie artystycznym, to ślepa uliczka, jednak nie do przecenienia jest zmiana w postrzeganiu statusu dzieła filmowego, która dokonała się dzięki temu prądowi.

Kolejne prądy filmowe, wyróżniane w początkowych latach historii kina, związane były z pojawiającymi się w tamtych czasach ruchami awangardowymi, które obejmując swoim oddziaływaniem różnorodne dziedziny sztuki: od malarstwa, przez literaturę, muzykę, architekturę, sztuki użytkowe, zainteresowały się także filmem — dla poszukujących nowych środków wyrazu twórców medium niezwykle interesującym. Jako pierwsi na ten środek wyrazu zwrócili uwagę włoscy futuryści, któ-

²⁶⁸ Jak zauważa piszący o kinie włoskim Tadeusz Miczka, choć konstatacja ta mogłaby zapewne odnosić się do twórców z różnych krajów: „Najliczniej garnęli się do nowej muzy pisarze, również wsłuchani w echa dyskusji na temat dowartościowania jarmarcznej rozrywki, jaka toczyła się we Francji. Romain Rolland pisał wówczas: »Kino nas potrzebuje!«. Poza tym ludzie pióra szybko dostrzegli, że istnieje ścisły związek między sukcesem ekranizacji utworu powieściowego a wzrostem nakładów literackiego pierwowzoru” (Tadeusz Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 40).

²⁶⁹ G. Stachówna, *op. cit.*, s. 234.

rzy w manifest z 1916 roku pisali o kinematografie. „My dostrzegamy w nim możliwość sztuki wybitnie futurystycznej i traktujemy go jako środek ekspresji najbardziej poddający się wielozmysłowej wrażliwości artysty futurystycznego”²⁷⁰. A kilka lat wcześniej, bo w okresie 1910–1912, próbowali stworzyć pierwsze eksperymentalne filmy, korespondujące z tymi deklaracjami. Arnaldo Ginna i Bruno Corra zrealizowali wtedy sześć dwustumetrowych filmów abstrakcyjnych: *Studium wrażeń między czterema barwami* (*Studi di effetti tra quattro colori*, 1910–1912), *Barwny akord* (*Accordo di colore*, 1910–1912), *Tęcza* (*L'arcobaleno*, 1910–1912), *Taniec* (*La danza*, 1910–1912), *Pieśń o wiosnie* (*Canto di primavera*, 1910–1912) i *Kwiaty* (*Les Flours*, 1910–1912), które „są chyba pierwszymi na świecie utworami ekranowymi przedstawiającymi drgania komplementarnie dopełniających się barw, kolorów nakładających się na siebie, wirujących i przekształcających się wzajemnie”²⁷¹. Dalsze próby, takie jak *Życie futurystyczne* (*Vita futurista*, 1916, reż. A. Ginna) czy filmy Antona G. Bragaglii: *Dramat na Olimpie* (*Un dramma nell'Olimpo*, 1917), *Mój trup* (*Il mio cadavere*, 1917), *Thais* (1917) oraz *Fałszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii* (*Perfido incanto. Mimodramma di moderna magia*, 1918), udowadniają, że zainteresowanie filmem nie miało jedynie teoretycznego charakteru.

Dalsze dzieje nowatorskich ruchów filmowych są nieco bardziej skomplikowane. Powstało wiele prac na temat filmowej awangardy, wprowadzono wiele sposobów delimitacji kierunków pojawiających się w drugiej dekadzie XX wieku. W podziale Awangardy Klasycznej czy też Wielkiej „Jerzy Toeplitz wyróżnia: I awangardę (impresjonizm), do której zalicza dzieła Delluca, L’Herbiera, Epsteina, i II awangardę, zróżnicowaną (według propozycji Alberto Cavalcantiego) na: a) impresjonizm — Dulac, Cavalcanti, Renoir, Kirsanow, b) film czysty — Chomette, Léger, Clair, c) film surrealistyczny — Buñuel, Man Ray”²⁷². Myślę, że wprost

²⁷⁰ *La Cinematografia Futurista* (manifest, wrzesień 1916), cyt. za: T. Miczka, *op. cit.*, s. 46.

²⁷¹ T. Miczka, *op. cit.*, s. 47.

²⁷² Alicja Helman, *Historyczna rola awangardy okresu niemego*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976, s. 10. Por. Jerzy Toeplitz,

do II awangardy można włączyć związane z Bauhausem i dadaizmem abstrakcyjne dzieła realizowane w Niemczech (Moholy-Nagy, Eggeling, Richter). Niezwykle bliskie tym kierunkom są dokonania niemieckich ekspresjonistów (Wienne, Murnau, Lang), a także film radziecki lat dwudziestych — zwłaszcza dokonania Wiertowa, Kuleszowa, Pudowkina czy Eisensteina.

Jakkolwiek można się spierać, czy grupa twórców skupiona wokół Louisa Delluca rzeczywiście zasługuje na miano awangardy²⁷³, niewątpliwie jednak nawiązujące do malarstwa impresjonistycznego²⁷⁴ filmy Marcela L'Herbiera czy Jeana Epsteina sprzeciwiają się dominującemu, populistycznemu modelowi kina, choć nie jest to odejście tak gwałtowne i radykalne jak późniejsze wystąpienia dadaistów czy surrealistów.

Za umowny początek tego ruchu można uznać paryską premierę filmu Marcela L'Herbiera *Rose France*, która odbyła się 27 czerwca 1919 roku.

Kanon dzieł zaliczanych do „szkoły impresjonistycznej” stanowią: w dorobku Louisa Delluca (1890–1924²⁷⁵) — *Milczenie* (*Le Silence*, 1920), *Amerykanin, czyli droga do Ernoa* (*Le Chemin d'Ernoa*, 1920), *Gorączka* (*Fièvre*, 1921), *Kobieta znikąd* (*La Femme du nulle part*, 1922), *Powódź* (*L'Inondation*, 1924); spośród utworów Germaine Dulac (1882–1942) filmy: *Papieros* (*Le Cigarette*, 1919), *Święto hiszpańskie* (*La Fête espagnole*, wg scenariusza Delluca, 1920), *Uśmiechnięta pani Beudet* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923), *Dusza artysty* (*Âme d'artiste*, 1924–1925); z bogatej filmografii Marcela L'Herbier (1888–1979) dzieła: *Rose France* (1918–1919), *Człowiek otwartych przestrzeni* (*L'Homme du large*, 1920), *El Dorado* (1921), *Nieludzka* (*L'Inhumaine*, 1923–1924), *Nie-*

Historia sztuki filmowej, t. 2, Warszawa 1956, s. 84–85. Jako pierwsi tym podziałem posłużyli się René Jeanne i Charles Ford w książce *Historie encyclopédique du cinéma*, t. 1. *Le cinéma Francis 1895–1929*, Paryż 1947.

²⁷³ Iwona Kolasińska-Pasterczyk pisze, że „współcześnie określenie »awangardowy« rezerwuje się dla bardziej radykalnych przedsięwzięć, stąd to, co nazywamy dzisiaj »francuską szkołą filmową« czy »francuską szkołą impresjonistyczną«, nie jest już utożsamione z awangardą” (Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Francuska szkoła impresjonistyczna*, [w:] *Kino nieme*, s. 686).

²⁷⁴ Por. Bożena Jabłońska, *Związki francuskiej awangardy filmowej z awangardą plastyczną*, [w:] *Z dziejów awangardy...*

²⁷⁵ Według cytowanej Iwony Kolasińskiej-Pasterczyk, to właśnie śmierć Delluca wyznacza kres tego kierunku, choć można do niego włączyć jeszcze późniejsze dzieła Abła Gance'a, L'Herbiera czy Epsteina.

boszczyk Mateusz Pascal (*Feu Mathias Pascal*, 1925), *Pieniądz* (*L'Argent*, 1928); z dorobku Abła Gance'a (1889–1981): *Mater Dolorosa* (1917), *Dziesiąta symfonia* (*La Dixième Symphonie*, 1917–1918), *Oskarżam* (*J'accuse*, 1918–1919), *Koło udręki* (*La Roue*, 1920–1923), *Napoleon* (*Napoléon vu par Abel Gance*, 1925–1927) oraz większość filmów Jeana Epsteina (1897–1953): *Czerwona oberża* (*L'Auberge Rouge*, 1922–1923), *Wierne serce* (*Coeur fidele*, 1923), *Piękna z Nevers* (*La belle Nivernaise*, 1923–1924), *Plakat* (*L'Affiche*, 1924–1925), *Przygody Roberta Macaire* (*Les Aventures de Robert Macaire*, 1925), *Mauprat* (1926–1927), *6½ x 11* (*Six et demi, onze*, 1927), *Lustro o trzech obliczach* (*La Glance à trois faces*, 1927), *Upadek domu Usherów* (*Le Chute de la Maison Usher*, 1927), *Finis Terrare* (1928–1929)²⁷⁶.

Równie trwale miejsce w historii Dziesiątej Muzy uzyskały filmy związane z innym kierunkiem powstałym w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku w Niemczech — ekspresjonizmem. O ile jednak filmy impresjonistyczne w sposób wyraźny czerpały inspirację przede wszystkim z terenu sztuk plastycznych, o tyle filmowy ekspresjonizm wydaje się kierunkiem silniej związanym z literaturą i teatrem. Takie usytuowanie dominanty implikuje kilka ważnych cech tego kina. Zakładało ono uwolnienie artysty od zadania naśladowania rzeczywistości, dzieło sztuki winno ukazywać przede wszystkim wewnętrzny świat człowieka. Nie było jednak tak radykalnym zerwaniem, głównie z powodu literackiej proveniencji²⁷⁷, z kodem realistycznym jak to, które miało miejsce w przypadku dadaizmu czy surrealizmu — ruchów znacznie mocniej powiązanych z awangardą. Niemieckie kino ekspresjonistyczne uwikłane było także w liczne związki z teatrem. Zarówno manifestacyjna sztuczność dekoracji, jak i manieryczny i przerysowany sposób gry aktorskiej są wprost zaczerpnięte z dokonań teatralnych Maksa Reinhardta czy Leopolda Jessnera.

Najważniejszym filmem, a wręcz manifestem, tego nurtu jest z pewnością *Gabinet doktora Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*) nakręcony w 1920 roku przez Roberta Wienego. Jednak to nie reżyser w największym stopniu wpłynął na kształt tego obrazu. Równie ważny jest scenariusz autorstwa czeskiego poety Hansa Janowitza i jednego

²⁷⁶ I. Kolańska-Pasterczyk, *op. cit.*, s. 690–691.

²⁷⁷ O związkach ekspresjonizmu z literaturą, zwłaszcza romansu grozy pisze Agnieszka Nieracka (por. Agnieszka Nieracka, *Literackie źródła ekspresjonizmu niemieckiego*, [w:] *Z dziejów awangardy...*, *passim*).

z najważniejszych scenarzystów kina niemieckiego Carla Mayera. Niezwykle istotna jest także strona plastyczna dzieła, zwłaszcza scenografia — wyłącznie malowane dekoracje są dziełem trzech malarzy związanych z ekspresjonistyczną grupą „Der Sturm”: Hermana Warma, Waltera Reimanna i Waltera Röhringa. Zniekształcone budynki, meble nienaturalnej wielkości, zaburzone perspektywy, bardzo wyrafinowana gra światła i cieni — wszystko to powoduje, że *Gabinet...* nie jest tylko standardowym filmowym horrorem z klasycznego okresu tego gatunku²⁷⁸, ale także staje się silnie zsubiektywizowaną wizją świata, oglądanego z perspektywy szaleńca. Jednak pomimo wszystkich tych deformacji film Wienenego przedstawia dość tradycyjną, spójną, sensacyjną nawet, a przede wszystkim bez większych trudności dającą się odtworzyć fabułę, połączoną z estetyką, przyciągającą

do kin „wyrobioną publiczność”, która z satysfakcją odnalazła w obrazie filmowym modny w owym czasie w malarstwie i w teatrze styl artystyczny, należący do sztuki wysokiej, ale zarazem na tyle „oswojony”, że stał się częścią zbiorowej świadomości. [...] Wraz z wkroczeniem do filmu ekspresjonizmu „kino artystyczne” stało się faktem²⁷⁹.

Podobnie ma się rzecz z innymi filmami tego nurtu. Mianem filmów preekspresjonistycznych obdarzono *Studenta z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913) Stellana Rye’a, który wprowadza „do filmu nowy problem, który stał się obsesją niemieckiej kinematografii — pełne obawy zainteresowanie ludzką jaźnią i dwoistością natury człowieka”²⁸⁰, oraz *Golema* (1915) Henrika Galeena i Paula Wegenera. Te same fobie odnaleźć można w innym głośnym filmie tego nurtu *Nosferatu, symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) Frierdricha Wilhelma Murnaua. Inne filmy, mieszczące się w nurcie ekspresjonizmu, wymie-

²⁷⁸ Por. Marek Haltof, *Kino łęków*, Kielce 1992, s. 59–61.

²⁷⁹ T. Kłys, *op. cit.*, s. 415.

²⁸⁰ Witold Jakubowski, *Romana Polańskiego kino lęku*, [w:] *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. Jan Trzynałowski, Wrocław 1992, s. 79. Film ten bywa także przez niektórych historyków zaliczany do nurtu *Autorenfilm*, będącego niemieckim odpowiednikiem *Film d’Art*, zapoczątkował także modę na tak zwane *Märchenfilme* — popularne między rokiem 1913 a 1918 obrazy oparte na baśniach, podaniach czy romantycznych opowieściach fantastycznych. Za czołowego ich twórcę uważa się Paula Wegenera (por. T. Kłys, *op. cit.*, s. 397–401).

niane przez badaczy²⁸¹ to: obrazy stworzone przez Roberta Wiene: *Genuine* (1924) oraz *Raskolnikow* (1923); *Od poranka do północy* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920) Karla-Heinza Martina; *Torgus* (1920) w reżyserii Hansa Kobe; *Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Leo Birinsky'ego i Paula Leni; wczesne dzieła Fritza Langa, takie jak: *Zmęczona Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921), *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler — Ein Bild der Zeit*, 1922), *Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1924) oraz *Metropolis* (1926); filmy F.W. Murnaua: *Fantom* (*Phantom*, 1922), *Faust* (*Faust — Eine deutsche Volkssage*, 1926); oraz takie obrazy, jak: *Nerwy* (*Nerven*, 1919, reż. Robert Reinert), *Lalka* (*Die Puppe*, 1919, reż. Ernst Lubitsch), *Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, reż. Paul Wegener i Carl Boese) i *Tajemnice duszy* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) Georga Wilhelma Pabsta.

O ile filmy impresjonistów i ekspresjonistów rzuciły wyzwanie konwencjonalnej strukturze narracji, o tyle ruchy awangardowe trzeciej dekady XX wieku najczęściej w ogóle zrywają z realistycznym „przytłumieniem” fabuły, zwłaszcza że były one w sposób bardzo ścisły związane z awangardowymi kierunkami plastycznymi — zresztą większość twórców filmowych tamtego okresu z kinem wiąże się niejako wtórnie, za podstawowe pole działalności uważając malarstwo²⁸².

O ile szkoła impresjonistyczna i filmowy ekspresjonizm doczekały się nie tylko wyczerpujących opracowań, ale także w miarę stałego kanonu dzieł, do tych nurtów przynależących, o tyle II awangarda (w przywoływanym klasycznym podziale) następcza historykom filmu daleko idących problemów. Wynika to nie tyle z nikłego zaintere-

²⁸¹ Por. Barry Salt, *From Caligari to who?*, „Sight & Sound” 48, 1992, nr 2, s. 119–123; oraz T. Kłys, *op. cit.*, s. 415–415.

²⁸² Większość tych twórców łączyła chęć przedstawienia obrazów malarskich, wzbogaconych o dostępny dzięki filmowi wymiar czasowy. Fernand Léger pisał o tym następująco: „Myśl zrealizowania *Baletu mechanicznego* powziąłem w 1923 r. Czyli w tym samym czasie, kiedy w malarstwie interesowałem się — używając barw czystych — przedmiotami i fragmentami przedmiotów, bądź izolowanymi, bądź zgrupowanymi na zasadzie kontrastu. Myśl o zrobieniu filmu nasunęła mi się, gdy chciałem upewnić się o wartości plastycznej tych nowych elementów w ekspresji ruchowej” (Fernand Léger, *Przygoda w kraju cudów*, przeł. Ireneusz Dembowski, „Film na Świecie” 1957, nr 5, s. 45).

sowania filmowymi ruchami awangardowymi z lat dwudziestych, ile raczej ze skomplikowanych procesów, którym różnego typu „-izmy” z tamtej dekady podlegały. Często były to bowiem ruchy mające podobne założenia teoretyczne, współtworzone często przez te same osoby, które ze względu na różnego typu zawirowania (nierzadko o towarzyskim głównie charakterze) zmieniały nie tylko stolik w jednej z paryskich kawiarni, ale także zaczynały deklarować przynależność ich twórczości do kolejnego nurtu. Hans Richter, który był nie tylko filmowcem, ale również czynnym członkiem ruchu dadaistycznego, w następujący sposób opisuje relacje między dadaizmem a surrealizmem:

Ani dadaizm, ani surrealizm nie są zjawiskami odrębnymi. Nie można ich rozdzielić, bowiem warunkują się nawzajem, tak jak początek warunkuje koniec, a koniec nowy początek. Są w gruncie rzeczy jednym niepodzielnym doświadczeniem życiowym, które wielkim łukiem sięga od 1916 roku mniej więcej do połowy drugiej wojny światowej, przynosząc renesans znaczenia sztuki i zmianę sposobu widzenia odpowiadającą rewolucyjnym przemianom naszej cywilizacji. Wszystko to rosło beztrąsko na „drewnianej” jabłonce dadaizmu, którą Breton proponował ścinać, ale surrealizm uszlachetniając, przycinając i pielęgnując drzewo, odżywił się jego owocami, tak że jego z kolei owoce doczekały się wśród konsumentów takiego wzięcia, o jakim dadaizm nie mógł marzyć. Znaczenie obu kierunków polegało na tym, że uczyniły z podświadomości punkt wyjścia do nowatorskich koncepcji sztuki. Surrealizm nadał dadaizmowi znaczenie i sens, dadaizm natomiast dał surrealizmowi życie²⁸³.

W najnowszej polskiej pozycji poświęconej temu zagadnieniu Alicja Helman próbuje nieco uporządkować ten terminologiczny i historyczny galimatias, wprowadzając, za książką Kristin Thompson i Davida Bordwella²⁸⁴, podział awangardy filmowej lat dwudziestych i początku lat trzydziestych na sześć głównych nurtów: animację abstrakcyjną, film czysty, film dadaistyczny, film surrealistyczny, dokument liryczny i opowiadania eksperymentalne²⁸⁵.

²⁸³ Hans Richter, *Dadaizm*, przeł. Jacek Buras, Warszawa 1986, s. 331.

²⁸⁴ Por. Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York 1994.

²⁸⁵ Por. Alicja Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemy, [w:] Kino nieme*, s. 743.

Animację abstrakcyjną reprezentowaliby w tym ujęciu przede wszystkim twórcy działający w latach dwudziestych na terenie Niemiec. Podkreślić należy ścisłą zależność między eksperymentami filmowymi a szczególną rolą, jaką w kształtowaniu się sztuki modernistycznej w Niemczech odegrał Bauhaus. To właśnie profesorowie tej uczelni — Oscar Schlemmer i László Moholy-Nagy (Węgier z pochodzenia)²⁸⁶ — prowadzili liczne badania w zakresie sztuki kinetycznej i wizualnej. Moholy-Nagy chciał na przykład wyświetlać wielobarwne kompozycje, posługując się odpowiednio ustawionymi projektorami filmowymi. Te parafilmowe działania w większości pozostały w sferze planów, a węgierski reżyser zrealizował swoje abstrakcyjne filmy, oparte na grze światła i linii, na przykład *Czarne, białe i szare* (*Ein Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau*), dopiero w roku 1930 po wyjeździe do Anglii.

Bardziej praktyczną działalność prowadził inny związany z Bauhausem obcokrajowiec — Szwed Viking Eggeling. Około roku 1920 stworzył on prawdopodobnie²⁸⁷ swój pierwszy film abstrakcyjny: *Orkiestrę horyzontalno-wertykalną* (*Horizontal-Vertikal Orkester*), w roku 1923 zrealizował zaś chyba najśłynniejszy swój utwór, zatytułowany *Symfonia diagonalna* (*Diagonal symfoni*) — prezentujący zmienne formy linii ukośnych i spiralnych. Dalszą twórczość przerwała przedwczesna śmierć Eggelina (1925). Dzieło artysty kontynuowali jego współpracownik i uczeń Hans Richter (związany także z grupami Der Sturm i De Stijl, twórca abstrakcyjnych animacji *Rytm 21*, *Rytm 23*, *Rytm 25*) oraz Walter Ruttmann (*Opus 1*, *Opus 2*, *Opus 3*, *Opus 4* — wszystkie w latach 1921–1925).

Bliskie filmom abstrakcyjnym wydaje się „kino czyste”, a powodem, dla którego oddziela się te nurty, jest, w moim odczuciu, przede wszystkim fakt, że „pojęcie *cinéma pur* — filmu czystego — nie powstało w rezultacie dokonywanych ex-post prób klasyfikacji dorobku awangardy, ale

²⁸⁶ W rozróżnieniu zaproponowanym przez Thompson i Bordwella zaliczany jest on do nurtu „filmu czystego”, jednak ze względu na podobieństwo tych dwóch nurtów, a także na związki Moholy-Nagya z Bauhausem bardziej zasadne wydaje mi się wpisanie go w nurt filmów abstrakcyjnych.

²⁸⁷ Film ten nie zachował się i znamy go wyłącznie z relacji krytycznych.

zostało zaproponowane przez samych twórców²⁸⁸. Albowiem obrazy Germaine Dulac: *Temat z wariacjami* (*Thème et variations*, 1928), *Płyta 957* (*Disque 957*, 1928), *Arabeska* (*Arabesque*, 1929) czy filmy Henriego Chomette'a *Refleksy światła i szybkości* (*Jeux des réflex et de la vitesse*, 1925) i *Pięć minut czystego kina* (*Cinq minutes de cinéma pur*, 1926) oraz dzieła Eugène'a Deslawa: *Marsz maszyn* (*La marche des machines*, 1927) i będący rejestracją oświetlonych napisów i neonów film *Noc elektryczna* (*Les nuits électriques*, 1925) wyrastają z niezwykle podobnych założeń do dzieł abstrakcyjnych, dążąc do tego, by jedynym „znaczeniem” przekazywanym przez te obrazy był nastrój, emocjonalna tonacja i estetyczne wrażenie uzyskiwane dzięki grze różnorodnych form.

Od przywołanych obrazów niewiele różnią się filmy dadaistyczne. Choć twórczość przypisywana do tego nurtu jest dość skromna ilościowo i w znacznej części uległa zniszczeniu (tak stało się na przykład z dziełem Marcela Duchampa i Raya *Moustique-domestique-demi-stock*, 1920) lub była bardziej kompozycjami fotograficznymi — Ray nazywał je rayografami i zrealizował w tej technice trzyminutowy film *Powrót do rozsądku* (*Le Retour à la raison*, 1923) — niż filmami, jednak w jej obrębie znalazł się jeden z najważniejszych filmów awangardowych — *Antrakt* (*Entr'acte*, 1924) René Claira²⁸⁹.

Do nurtu dadaistycznego Alicja Helman zalicza także formalny eksperyment malarza Fernanda Légera z roku 1924 zatytułowany *Balet mechaniczny* (*Ballet mécanique*), wynikający, zgodnie z przytaczanym już cytatem, z jego zainteresowań ruchem, a także przywoływany już *Powrót do rozsądku* Mana Raya czy *Anemiczne kino* (*Anemic cinéma*, 1926), stworzone przez Raya wspólnie z Duchampem, choć przecież oba te filmy, zwłaszcza drugi z nich przedstawiający koła obracające się przez pięć minut z monotonną uporczywością, równie dobrze można by wpisać w nurt filmu abstrakcjonistycznego lub czystego, gdyby nie to, że stworzyli go artyści uznawani powszechnie za współtwórców dadaizmu w sztuce.

²⁸⁸ A. Helman, *Awangarda...*, s. 766.

²⁸⁹ Bywa on zresztą zaliczany do filmów czystych lub też surrealistycznych, co ukazuje, jak bliskie są sobie poszczególne kierunki awangardowe i jak trudno oddzielić je teoretycznie i historycznie.

Man Ray uznawany jest jednak nie tylko za dadaistę, ale także za twórcę obrazów surrealistycznych. Jego *Emak Bakia* (1926), *Rozgwiazda* (*L'Étoile de mer*, 1928) i *Tajemnica zamku Dé* (*Le Mystère du Cateau de Dé*, 1929) uznawane są za filmy przynależące do tego właśnie nurtu filmowego²⁹⁰.

Jednak za pierwszy obraz reprezentujący ten prąd uznaje się utwór, do którego scenariusz napisał Antonin Artaud, a wyreżyserowała go pojawiająca się już na kartach tej pracy Germaine Dulac — *Muszla i pastor* (*Coquille et le clergyman*, 1927). Pokaz premierowy tego dzieła odbył się w 1928 roku w Studio des Ursulines w atmosferze skandalu, wynikającego z pretensji, które, w dość hałaśliwy i spektakularny sposób, zgłaszał Artaud wobec realizacji Dulac. O charakterze tego filmu najlepiej świadczą słowa samego scenarzysty, twierdzącego, że w dziele tym

chodzi o sposób eksploracji mroków podświadomości, fantazmatów i obsesji w ich spontanicznej i irracjonalnej postaci.[...] Ten scenariusz stara się dotrzeć do mrocznej prawdy ducha. [...] Nie opowiada on żadnej historii. [...] Usiłuje odtworzyć czysty proces myśli²⁹¹.

Równie symptomatyczne jest sformułowanie zastosowane pierwotnie przez francuską reżyserkę w czołówce filmu: „*Muszla i pastor* — sen Antonina Artauda, kompozycja wizualna — Germaine Dulac”²⁹².

Jednak za prawdziwie surrealistyczne obrazy, a wręcz manifesty kina surrealistycznego, uznane zostały dwa filmy będące wynikiem współpracy Luisa Buñuela i Salvadora Dali: *Pies andaluzyjski* (*Un chien andalou*, 1928) i *Złoty wiek* (*L'âge d'or*, 1930)²⁹³. Hiszpański reżyser tak wspomina pracę nad pierwszym z tych projektów:

²⁹⁰ Choć *Emak Bakia* zaczyna się od ujęć niemal identycznych jak te, które pojawiają się w „dadaistycznym” *Powrocie do rozsądku*.

²⁹¹ Ireneusz Dembowski, *Gdy przeszedł most, upiory wyszły mu na spotkanie*, „Film na Świecie” 1981, nr 11, s. 18.

²⁹² W ostatecznej wersji, wskutek protestów Artauda, pojawił się bardziej tradycyjny podział: scenariusz — reżyseria.

²⁹³ W tym miejscu warto wspomnieć o, wyklętym przez surrealistów, lecz bliskim surrealistycznej poetyce, filmie Jeana Cocteau *Krew poety* (*Le Sang d'un poète*, 1930), przez grupę związaną z André Bretonem określanym prześmiewczo *Misiajączką poety*.

Scenariusz został napisany w niecały tydzień zgodnie z bardzo prostą regułą, przyjętą za obopólną zgodą: odrzucić wszelki pomysł, wszelki obraz, który mógłby skłonić do wyjaśnienia racjonalnego, psychologicznego czy kulturowego. Otworzyć szeroko wrota temu, co irracjonalne. Dopuszczać tylko obrazy, które nas zafrapują, nie starając się dociec dlaczego²⁹⁴.

A ekranowy ekwiwalent tego zamysłu to obraz rzeczywiście wymykający się logicznym interpretacjom.

Dokumenty liryczne, o których piszą Thompson i Bordwell, to przede wszystkim tak zwane symfonie miejskie, popularny w latach dwudziestych i trzydziestych nurt filmów dokumentalnych czy może raczej poetyckich impresji ukazujących życie wielkich miast. Pierwszym tego typu filmem był obraz Alberto Cavalcantiego *Mijają godziny* (*Rien que les heures*, 1925), prekursorski zwłaszcza pod względem wypracowania filmowych reguł ukazywania symultanicznie rozgrywających się zdarzeń i polifonicznych technik narracyjnych, które na obszarze literatury upowszechnili Dos Passos i Joyce²⁹⁵.

Jednak najśłynniejszym z dokumentów lirycznych, który użył także nazwy kolejnym filmom dokumentalnym wpisującym się w ten nurt, był *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (*Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna. Ten dokument (czy może raczej paradokument) opowiada o dwudziestu czterech godzinach z życia wielkiej metropolii. Nie ogranicza się jednak Ruttmann (i jego współpracownicy: scenarzyści Carl Mayer i Karl Freund, operatorzy Reimar Kuntze, Robert Babarske i Laszlo Schäffer oraz kompozytor Edmund Meisel) do werystycznego rejestrowania zdarzeń, lecz poprzez specyficzne operowanie światłem, częste stosowanie zdjęć nakładanych i brawurowo montowane ujęcia wzmocnione odpowiednio dobraną muzyką stara się oddać poetycki obraz niemieckiej stolicy. Korzystając zarówno ze zdjęć kamery ukrytej, jak i fragmentów inscenizowanych, stwarza Ruttmann pesymistyczną wizję wielkomiejskiej egzystencji, a przy okazji pokazuje techniczne możliwości ówczesnego kina.

²⁹⁴ Luis Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, przeł. Maria Braunstein, Warszawa 1989, s. 99.

²⁹⁵ Por. Andrzej Bątkiewicz, *Portrety wielkich miast w kinie lat dwudziestych*, [w:] *Z dziejów awangardy...*, s. 112.

Innymi przykładami symfonii miejskich są obrazy Jorisa Ivensa *Most (De Brug, 1928)* i *Deszcz (Regen, 1929)*, *À propos Nicei (À propos de Nice, 1930)* Jeana Vigo czy *Człowiek z kamerą (Człowiek s kinoaparatom, 1929)* Dzigi Wiertowa²⁹⁶.

Pojawienie się tego ostatniego nazwiska każe wspomnieć o jeszcze jednym nurcie, który nie miał już awangardowego charakteru, choć jednocześnie poszukiwania artystyczne twórców radzieckich z niemego okresu tego kina niewątpliwie także związane były z eksplorowaniem nowych dróg rozwoju kina. Twórczość Lwa Kuleszowa, Dzigi Wiertowa, Wsiewołoda Pudowkina, Aleksandra Dowżenki i Siergieja Eisensteina — by przywołać jedynie najbardziej znane nazwiska — niezwykle zróżnicowana i naznaczona widocznym piętnem komunistycznej ideologii, lecz jednocześnie uwolniona spod dyktatu komercyjnego zysku i oparta na potężnym patronacie państwa, niewątpliwie także wpłynęła znacząco na rozwój Dziesiątej Muzy, szczególnie że towarzyszyła jej ożywiona działalność teoretyczna, będąca uzupełnieniem i niezbędnym często wyjaśnieniem nieczytelnych dla ówczesnych widzów rozwiązań formalnych, albowiem choć filmy radzieckie z tego okresu były z założenia dziełami egalitarnymi, to jednak nie zawsze były czytelne dla masowej widowni²⁹⁷.

To szkicowe przywołanie najważniejszych nowatorskich prądów filmowych, które pojawiły się w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, miało na celu zwrócenie uwagi na niejednorodność fenomenu kinematografu, w którym obok głównego nurtu przez cały czas powstawały obrazy przeznaczone dla bardziej wyrobionej, poszukującej nowych rozwiązań formalnych i kontaktu ze sztuką awangardową, widowni. Jednocześnie zaś pokazuje zmianę w sposobie traktowania i funkcjonowania filmu, który początkowo postrzegany był przede wszystkim jak podrzędna rozrywka, by z czasem przyciągnąć również publiczność z klas średnich, a w latach dwudziestych stać się me-

²⁹⁶ Do szóstego nurtu — opowiadań eksperymentalnych — Bordwell i Thompson zaliczają takie obrazy, jak *Niecierpliwość (Impatience, 1928)* czy *Historia detektywa (Histoire de détective, 1929)* Charlesa Dekeukeleire'a.

²⁹⁷ Por. Zbigniew Wyszyński, *Poszukiwania twórcze młodych filmowców radzieckich (1920–1930). Wybrane zagadnienia*, [w:] *Z dziejów awangardy...*

dium na tyle dojrzałym, by mogli je zaanektować i wykorzystać również twórcy (i widzowie) powiązani z prądami szeroko pojmowanego modernizmu. Równocześnie poszukiwania i eksperymenty filmowe przeprowadzone przez twórców identyfikujących się z awangardowymi ruchami artystycznymi, choć ich społeczne oddziaływanie było z reguły ograniczone, miały jeszcze jeden istotny walor — rozwijały filmowy język, pokazywały możliwości tkwiące w nowym medium, udowadniały, że jest ono w stanie artykułować rozmaite treści i wypracowało stosowne ku temu techniki i chwytły stylistyczne.

C. Rozwój filmowego języka

Termin „język filmu” może budzić pewne kontrowersje i prawdopodobnie jest wynikiem supremacji logocentrycznej formuły kultury zachodniej, tudzież filmoznawczej tradycji, której początek można datować na rok 1927, kiedy to pojawił się artykuł Borysa Eichenbauma zatytułowany *Problemy stylistyki filmowej*²⁹⁸, zawierający pierwszą próbę porównania filmu do języka naturalnego i przeniesienia ustaleń językoznawczych na teren refleksji dotyczącej dzieł filmowych. Tradycja ta kontynuowana była przez takich „gramatyków” filmu, jak Raymond Spottiswoode²⁹⁹ czy Bolesław W. Lewicki³⁰⁰, i choć za sprawą działalności teoretycznej późniejszych badaczy, przede wszystkim semiotyków, którzy pokazali, że film ma charakter niezwykle złożonego kodu (czy też dzieła wielokodowego), dzisiejsze filmoznawstwo odchodzi od tych prostych porównań, to pojęcie „filmowego języka” nadal jest obecne w dyskursie na temat ruchomych obrazów. Niezależnie od tych teoretycznych komplikacji pod pojęciem tym w dalszej części książki będę rozumiał różnorodne rozwiązania formalne sprawiające, że obraz kinematograficzny przenosi znaczenia.

Skomplikowane jest jednak nie tylko pojęcie języka filmowego, nie można również w sposób jednoznaczny ani określić kolejnych faz

²⁹⁸ Por. Jacek Ostaszewski, *Gramatyki filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik...*, s. 111.

²⁹⁹ Por. Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film: An Analysis of the Technique*, London 1955.

³⁰⁰ Por. Bolesław W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 1.

jego rozwoju, ani wskazać imiennie prekursorów poszczególnych rozwiązań formalnych. Z jednej strony związane jest to z tym, że spora część spuścizny kinematograficznej czasów pionierskich nie dotrwała do naszych czasów albo znana jest jedynie w mniejszych lub większych fragmentach. Z drugiej strony pojedyncze zastosowanie jakiegoś rozwiązania nie przesądza jeszcze o jego powszechnym używaniu. W przypadku rozwiązań filmowych niejednokrotnie musiało minąć wiele lat od czasu, gdy się narodziły, do momentu, gdy zaczęły być powszechnie używane. Spróbuję więc jedynie naszkicować najważniejsze punkty, istotne ze względu na tematykę tej książki, bezpośrednio związane ze sposobami kreowania dyskursu na temat erotyzmu w filmach pierwszych czterech dekad kina.

Mniej więcej pierwszych dziesięć lat funkcjonowania kinematografu to nie tylko okres, w którym doszło do wykształcenia się instytucji kina, ale także czas, kiedy dominował model nazywany czasami „kinem atrakcji”. Termin ten wprowadzili w 1989 roku Tom Gunning i André Gaudreault, charakteryzując najwcześniejszą fazę kina jako okres poświęcony prezentacji niepowiązanych ze sobą wizualnych atrakcji, skupionych raczej na spektaklu niż na narracji³⁰¹. Kino atrakcji prezentowało wizualne przyjemności (kolor, spektakularne kostiumy i dekoracje), niespodzianki (niezwykle wyczyny fizyczne czy magiczne sztuczki), posługiwało się egzotyką, pięknem czy groteską, skupiało się na pokazywaniu przede wszystkim, nie zaś tworzeniu opowiadań. Charakteryzując ten typ kina, Gaudreault wprowadza termin *monstration* (nieprzetłumaczalne połączenie słów *monster* i *presentation*), który lepiej niż narracyjność charakteryzuje według niego ten styl.

Oczywiście stwierdzenie, że kino atrakcji zdominowało pierwszą dekadę kina, jest daleko idącym uogólnieniem, ponieważ mamy wiele przykładów na łączenie mechanicznych atrakcji z rozwijaniem fabuły, wystarczy obejrzeć *Podróż na księżyc* (*Le Voyage dans la lune*, 1902)

³⁰¹ Por. André Gaudreault, Tom Gunning, *Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?*, [w:] *Historie du Cinema: Nouvelles Approches*, red. Jacquesumont, André Gaudreault, Michel Marie, Paris 1989.

czy *Królestwo baśni* (*Le Royaume de fées*, 1903) Mélièsa³⁰², a polemizujący z Gunningiem i Gaudreaultem Charles Musser dowodzi, że narracyjność odegrała niezwykle istotną rolę choćby w filmach Edwina S. Portera kręconych między 1903 a 1906 rokiem, w momencie wzrostu znaczenia filmów opowiadających historie (pierwsza z tych dat byłaby według amerykańskiego badacza momentem wyraźnego pojawienia się tego typu filmów, druga — chwilą, gdy zaczęły one dominować w światowej kinematografii)³⁰³. Nie ulega jednak wątpliwości, że w tym pierwszym okresie, jakkolwiek nie wyznaczylibyśmy jego dat końcowych, dominował podobny typ widowiska kinematograficznego. Były to najczęściej jednonajęciowe, trwające około minuty filmiki, rejestrowane z jednego, nieruchomego punktu (André Gaudreault użył terminu *unipunctual*, aby odróżnić te obrazy od filmów *pluripunctual*, czyli prezentujących zmienne miejsca ustawienia kamery, które zaczęły pojawiać się około roku 1900³⁰⁴), oparte na zasadzie *tableau vivant* — ożywionych obrazów, widowiska popularnego w XVIII i XIX wieku — kręcone najczęściej przy użyciu obiektywu 50-milimetrowego, przy czym odległość od głównych obiektów pojawiających się w kadrze wynosiła około 15 metrów.

Jednak wraz z wydłużaniem się czasu trwania filmów i powolnym odchodzeniem od czystego pokazywania na rzecz opowiadania, te pierwotne reguły zaczęły podlegać różnorodnym zmianom i modyfikacjom. Zaczęły pojawiać się pierwsze zabiegi montażowe, przybliżono kamerę do filmowanych obiektów, pojawiła się zmienność planów, kamera przestała być nieruchoma, pojawiły się pierwsze jazdy i panoramy, zaczęto stosować czasowe elipsy i łączyć poszczególne ujęcia na innych niż dotychczas zasadach.

³⁰² Choć Gaudreault twierdzi, że „głównym celem Mélièsa nie było tworzenie filmów, które opowiadają fabułę. Nierzadko [...] aspekt narracyjny jego filmów pozostawał całkowicie drugoplanowy” (Andre Gaudreault, *Teatralność, narracyjność i „trickowość”*. *Oceniając kino Georgesà Mélièsa*, przeł. Anna Melerowicz, [w:] *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 1995, s. 26).

³⁰³ Por. Charles Musser, *Rethinking early cinema: Cinema of attraction and narrativity*, „Yale Journal of Criticism” 7, 1994, nr 1, s. 203–232.

³⁰⁴ Por. André Gaudreault, *From „primitive cinema” to „kine-attractography”*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam 2006, s. 85–105.

Pierwszym sposobem pierwotnie stosowanym w celu dodatkowego uatrakcyjnienia widowiska było wprowadzenie poruszającej się kamery, co zresztą świetnie wpisuje się w kulturowo-rozrywkowy pejzaż przełomu wieków, zafascynowanego nowymi możliwościami stworzonymi przez wynalazki umożliwiające przemieszczanie się oraz różnymi sposobami imitowania ruchu. Ruchome panoramy, pokazujące przesuwaną się krajobrazy, będące atrakcją wielu ówczesnych wesołych miasteczek i parków rozrywki — na Wystawie Paryskiej w 1900 roku prezentowano na przykład kilka tego typu widowisk, między innymi imitację podróży po Morzu Śródziemnym albo po Syberii, a Raoul Grimoin-Samson pokazywał trzystusześćdziesięciopniową panoramę sfilmowaną z lecącego balonu, którą widzowie podziwiali, siedząc w gondoli balonowej — a także niezwykła popularność, jaką osiągnęły w drugiej połowie XIX wieku malarskie panoramy, sprawiają, że niektórzy badacze, jak na przykład przywoływany już wielokrotnie Charles Musser, wprost twierdzą, że pierwsi widzowie pokazów kinematograficznych zachowywali się jak podróżni oglądający przez okno pociągu lub tramwaju przesuwaną się za nim obrazki i właśnie porównanie widza do pasażera można by uznać za jedną z pierwotnych relacji między widownią a spektaklami złożonymi z ruchomych obrazów³⁰⁵. To doświadczenie ruchu, które Anne Friedberg nazwała *the virtual mobile gaze* (wirtualnym ruchomym spojrzeniem)³⁰⁶, charakterystyczne dla Baudelaire'owskiego flâneurera, znalazło swoje odzwierciedlenie także w kinie pionierskiego okresu. Choć specjalną aparaturę służącą do przemieszczania kamery (dolki i szyny) zastosowano dopiero przy realizacji *Cabirii* (1914) Giovanniego Pastrone — mechaniczny

³⁰⁵ Por. Charles Musser, *The travel genre in 1903–1904: Moving toward fictional narrative*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, red. Thomas Elsaesser, Adam Baker, London 1990, s. 123–132. W późniejszym okresie przyjęło to jeszcze bardziej interesujące formy, ponieważ pojawiły się nowe formy rozrywki, takie jak *Hale's Tours* (wycieczki akustyczne) czy *Phantom train ride* („przejażdżki widmowym pociągiem”) wprost łączące doświadczenia kinematograficzne z wrażeniami związanymi z podróżowaniem, polegały one bowiem na wyświetlaniu filmów w wagonie kolejowym, często wzbogaconym o różnego typu efekty, dodatkowo imitujące wrażenie ruchu.

³⁰⁶ Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993, s. 30.

system do realizacji jazdy kamery był pomysłem Segundo de Chomóna, hiszpańskiego reżysera i operatora — to jednak już w pierwszych latach rozwoju kina używano różnych urządzeń służących do przemieszczania kamery — umieszczano ją na łodziach, w pociągach, autobusach czy nawet na inwalidzkich wózkach, które pomagały osiągnąć wrażenie w miarę płynnego ruchu. Szczególnie popularne były filmiki prezentujące pociągi i pokazujące przejazd przez tunel, które mieli w swoich kolekcjach zarówno Lumière'owie, jak i wytwórnie Edisona, American Mutoscope and Biograph i mnóstwo innych kompanii filmowych.

Tradycyjnie wynalezienie ruchów kamery przypisuje się operatorowi Alexandre'owi Promio, choć jak twierdzi Tadeusz Lubelski, pierwsza panorama³⁰⁷ została nakręcona przez innego operatora, pracującego dla braci Lumière'ów i prezentowała ujęcia nakręcone na francuskiej prowincji — nosiła ona tytuł *Panorama ujęta z pociągu podczas powodzi 1896 (Mâcon, panorama pris d'un train lors d'une inondation en 1896, 1896)*. Jednak Louis Lumière został przekonany, że „efekowniej będzie spopularyzować nowy wynalazek panoramy za pośrednictwem zdjęć z tak pięknego miejsca jak Wenecja”³⁰⁸, dlatego też jako pierwszy publicznie zaprezentowany został *travelling* stworzony przez Promio: *Wenecja: Panorama Wielkiego Kanału ujęta ze statku (Venise: Panorama du Grand Canal pris d'un bateau, 1896³⁰⁹)*. Również ten operator jest twórcą innego słynnego filmiku zawierającego ujęcie kolejki

³⁰⁷ Nazwano ten typ ruchu kamery panoramą, choć posługując się dzisiaj stosowaną terminologią, byłaby to jazda (*travelling*).

³⁰⁸ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 109.

³⁰⁹ Pierwszeństwo to trudno rozstrzygnąć jednoznacznie. W zamieszczonym na stronie internetowej <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm> (dostęp z dnia 6 września 2010 r.) katalogu filmów wyprodukowanych przez Louisa Lumière'a jako data premiery *Mâcon, panorama pris d'un train lors d'une inondation en 1896* podawany jest dzień 29 listopada 1896 roku, *Venise: Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* zaś miało swoją premierę 13 grudnia tegoż roku w Lyonie. Co ciekawe, pierwszy film, który miał w swoim tytule słowo „panorama” — *Panorama du départ de la gare d'Ambérieu pris d'un train [temps de neige]* — pokazany był publicznie 7 lutego 1896 roku, choć prawdopodobnie nie zawierał on jeszcze ujęć z ruchomej kamery. Z katalogu wynika, że pierwszym filmem, w którym pojawiła się jazda, mógłby być obraz *Cologne, panorama pris d'un bateau*, który miał premierę 25 października 1896 roku. Niemniej nie ulega wątpliwości, że ten typ obrazów był często wykorzystywany

górskiej opuszczającej tunel (*Przejazd kolejką przez tunel/Passage d'un tunnel en chemin de fer*).

Choć pierwotnie ruchome kamery miały jedynie uatrakcyjnić filmowe widowisko, to z czasem zaczęto używać ich także do innych celów. Za ich pomocą „rozszerzano” na przykład pole widzenia — najczęściej używanym ruchem były panoramy (rozumiane jako obrót kamery na nieruchomym statywie), zwłaszcza gdy zdjęcia kręcone były w plenerze, pokazywały one ruch postaci dochodzącej do krawędzi kadru: tego typu chwyt odnajdziemy na przykład w filmie z 1900 roku *Love in the Suburbs* (wyprodukowanym przez AM&B) czy w słynnym *Napadzie na pociąg* (*The Great Train Robbery*, reż. Edwin S. Porter) z roku 1903.

W momencie, gdy zaczęły dominować filmy narracyjne (*fiction film*), po roku mniej więcej 1906, ruchy kamery zaczęły być wykorzystywane coraz częściej, co zbiegło się w czasie ze wzrastającym znaczeniem montażu. Najpopularniejsze nadal były panoramy — Charlie Keil wyliczył, że pojawiły się one w 25% filmów nakręconych między 1908 a 1913 rokiem, przy czym ich liczba wyraźnie wzrasta po roku 1911, szczególnie w filmach kręconych dla wytwórni Lubina³¹⁰, choć w filmach z tego okresu możemy znaleźć także ekscytujące jazdy nakręcone choćby z pędzących samochodów, jak te, które pojawiają się na przykład w filmie Lois Weber *Suspence* z 1913 roku. Wraz z sukcesem, jaki odniósł film Pastrone z 1914 roku, niezwykle popularne stały się tak zwane „jazdy Cabirii”, polegające na najazdach i odjazdach w stosunku do nieruchomej grupy aktorów i „w latach 1915 i 1916 każdy młody świetny reżyser musiał mieć jedną lub dwie »jazdy Cabirii« w jednym ze swoich filmów”³¹¹. W późniejszych latach kamera znów stała się bardziej statyczna i, jak twierdzi Barry Salt, dopiero pod koniec lat dwudziestych możemy obserwować znaczne zwiększenie się jej ruchliwości, szczególnie we francuskich filmach niemych z końca deka-

przez operatorów pracujących dla braci Lumière’ów — w 63 tytułach filmów z liczącego nieco ponad 1,2 tysiąca pozycji katalogu pojawia się określenie „panorama”.

³¹⁰ Por. Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition: Story, Style and Film-making 1907–1913*, Madison 2001.

³¹¹ B. Salt, *Styl i technologia...*, t. 2, s. 31.

dy³¹². Ostatnią znaczącą innowacją było wprowadzenie ujęć z kranów zdjęciowych — pierwsze tego typu urządzenie zaprojektował Pál Fejös dla wytwórni Universal przy realizacji filmu *Broadway* w 1929 roku. Choć więc podstawowe typy ruchów kamery pojawiły się już w pierwszej dekadzie istnienia kinematografii, to jednak ich upowszechnienie się trwało ponad trzy dekady i w sposób funkcjonalny z ruchliwości kamery na szerszą skalę korzystali dopiero reżyserzy tworzący w latach trzydziestych.

Podobnie miała się rzecz z najważniejszymi planami filmowymi, jakie możemy wyróżnić w dziele filmowym. W początkowym okresie rozwoju kinematografu standardowy obiektyw miał 50-milimetrową ogniskową, choć używano także obiektywów 75-milimetrowych. Zastosowanie takiego typu soczewek spowodowało, że w początkowym okresie (mniej więcej do roku 1905) kamera ustawiona była w odległości około 15 metrów od filmowanych obiektów, by w kadrze znalazły się wszystkie istotne elementy i niewiele jest wyjątków przeczących tej regule, choć oczywiście już w tym okresie pojawiły się obrazy, w których odnajdziemy inne sposoby kadrowania. Wszak już w jednym z pierwszych eksperymentalnych filmów *Dickson Greeting* (1891) zastosowano plan, który dziś nazwalibyśmy średnim, zaś w *Dickson Sneeze* (1894) mamy do czynienia z prawdopodobnie pierwszym w historii kina zbliżeniem twarzy, a w podobnym planie filmowany jest także filmowy pocałunek zaprezentowany w *May Irwin Kiss* (1896), zbliżenia zaś (i to w filmach składających się z kilku ujęć) pojawiają się w przynajmniej kilku obrazach stworzonych przez reżyserów skupionych wokół tak zwanej szkoły z Brighton: w *Szkle powiększającym babuni* (*Grandma's Reading Glass*, 1900) w zbliżeniu ukazany jest fragment gazety, mechanizm zegarka, kanarek w klatce, oko tytułowej babci i mordka małego kota; w *Widoku przez teleskop* (*As Seen Through a Telescope*, 1900) zbliżenie ukazuje podglądaną przez tytułową lunetę przez starszego pana nieco gorszącą scenę zawiązywania przez mężczyznę bucika na zgrabnej damskiej nodze. W *Chorym kotku* (*Sick Kitten*, 1903) rezygnuje George Albert Smith, który był także autorem filmów wymienionych wcześniej, z pokazywania urządzeń optycznych

³¹² Por. *ibidem*, s. 174–176.

będących pretekstem do użycia zbliżeń i prezentuje w bliskim planie kotka pijącego „lekarstwo” z łyżeczki podawanej mu przez dziewczynkę. Inne „sprzeniewierzenie” się zasadzie każącej przekazywać wszystkie najważniejsze elementy sceny w jednym, ogólnym planie odnajdziemy w obrazie Roberta W. Paula *Szachowa dysputa* (*A Chess Dispute*, 1903), w którym zasadnicza część bójki, jaką toczy ze sobą para zapalczywych szachistów, rozgrywa się poza dolną ramką kadru, a widz widzi jedynie pierś jednego lub drugiego z nich, okładającego przeciwnika leżącego na podłodze.

Przytoczone przykłady, aczkolwiek niezwykle istotne z punktu widzenia rozwoju filmowego języka, nie zmieniają jednak powszechnie obowiązujących zasad, które uległy przekształceniu dopiero w latach 1905–1909, gdy kamera stopniowo zaczęła zbliżać się do aktorów i scenografii, pojawiającej się w jej zasięgu. Ustawienie aparatu filmującego w odległości około pięciu metrów spowodowało zmiany zarówno w kompozycji kadru, jak i choćby w grze aktorskiej, która od tego momentu musiała być nieco bardziej stonowana: szerokie gesty — wynikające jeszcze z praktyki teatralnej i konieczne w dominujących wcześniej planach ogólnych — przy planie pełnym, który zaczął wtedy dominować, musiały być ograniczone na rzecz nieco bardziej subtelnych rozwiązań.

W tym samym czasie zaczął też coraz częściej pojawiać się plan półpełny i półzbliżenie — prezentujące postać od pasa lub klatki piersiowej, co może być także związane z tradycją pokazów magicznych latarni, podczas których często korzystano ze slajdów ukazujących popiersia znanych postaci. Niezwykle interesującym przykładem, potwierdzającym tę tendencję, byłyby słynne ujęcia kowboja strzelającego wprost w obiektyw kamery, które pojawiły się w *Napadzie na pociąg* S. Portera. Co ciekawe, ujęcia te sprzedawane były oddzielnie i wyłącznie od decyzji właściciela kina zależało, w którym momencie wyświetlania filmu pojawi się ta budząca ponoć przerażenie ówczesnych widzów „wstawka”.

Około roku 1910 zaczęły coraz częściej pojawiać się jeszcze inne plany, zwłaszcza te ukazujące postaci od kolan w górę, które Francuzi nazwali *plan américain*, ze względu na ich częste użycie w filmach amerykańskich tamtego okresu, a także zapewne ze względu na pewną nieufność do stawiania kamery tak blisko (około trzech metrów) głów-

nego obiektu akcji, która charakteryzowała europejskich producentów. Podobno

gdy jeden z wczesnych reżyserów francuskich, Robert Péguy, chciał pewnego razu tak zbliżyć aktorów do obiektywu, że nogi zostałyby odcięte ramką, jego producent gwałtownie zaprotestował. „Czyś pan zwariował? Żeby mówiono, że zatrudniam kaleki?”³¹³.

Mimo tych początkowych zastrzeżeń to właśnie plan amerykański zaczął przeważać w kinie, w momencie, gdy weszło ono w erę filmów długometrażowych, jak zauważył bowiem Bolesław W. Lewicki:

Plan ten jest wizualną realizacją naszego podstawowego sposobu postrzegania otaczających nas osób, gdy żaden szczegół nie zaostrza naszej uwagi, ani też uwagi nie rozszerzamy na całe otoczenie lub krajobraz. W ten sposób: [...] do kolan widzimy zawsze naszych rozmówców [...]. Wszystkie inne rodzaje planów są w stosunku do planu średniego (amerykańskiego) wyrazem koncentracji lub rozluźnienia uwagi. Nic dziwnego więc, że stosowane są rzadziej, we właściwych momentach psychologicznych³¹⁴.

Około roku 1913 realizatorzy filmowi zaczęli już zdawać sobie sprawę z tego typu zależności i je akceptować.

Nie byłoby to oczywiście możliwe, gdyby nie zmiany, które w tym okresie zaszły w dziedzinie filmowego montażu. Pierwszymi filmowymi montażystami byli tak naprawdę właściciele sal, na których wyświetlano filmy, i wędrowni operatorzy, którzy by stworzyć piętnastominutowy program pokazu „ruchomych obrazów”, musieli posklejać ze sobą poszczególne, zakupione wcześniej od producenta, filmiki. Choć nierzadko robili to bez specjalnie przemyślanego planu, łącząc obrazy w sposób przypadkowy, to zapewne i wśród nich pojawili się specjaliści, którzy próbowali nadać swoim programom jakiś rytm i dbali o budowanie napięcia i strukturę pokazu.

Pierwszych przykładów cięć montażowych dostarczają nam już *actualités*, w pionierskim okresie kina. Ze względów technicznych zachodziła czasami potrzeba wyłączenia kamery w trakcie kręcenia zdjęć (lub niedoskonałe technicznie aparaty same się zacięły) i w ten dość przypadkowy sposób powstały pierwsze cięcia montażowe, uzyskane

³¹³ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 45.

³¹⁴ Bolesław W. Lewicki, *Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 2, s. 24.

na razie bez używania nożyczek i kleju. Później stały się one podstawowymi narzędziami montażysty³¹⁵. Tego typu elipsy używane były często przy filmowaniu różnego typu pochodów, procesji i przemarszów, kiedy dzięki przerwie w pracy aparatu można było zarejestrować większą liczbę ich uczestników — taki wizualny „skok” odnajdziemy na przykład w wyprodukowanym przez Lumière’ów filmie *Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées* (1896). Jak popularne było to rozwiązanie, może świadczyć napisany w 1897 roku przez Cecila M. Hepwortha, jednego z pionierów brytyjskiej kinematografii, pierwszy na świecie podręcznik zawierający techniczne wskazówki dla kręcących filmy³¹⁶: *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, w którym pisze on:

jakkolwiek obiecujący może być początek, długo przed końcem może mieć miejsce jakiś ciekawy incydent. Dlatego, być może, najlepszym rozwiązaniem jest wyłączenie aparatu bez jego poruszania, by znów go włączyć, gdy interesujące zdarzenie się wydarzy³¹⁷.

Nie do końca prawdziwe są więc teorie przypisujące wynalezienie tego rozwiązania formalnego Georges’owi Mélièsowi i słynna anegdota o tym, jak to dzięki zacięciu się aparatu w cudowny sposób konny tramwaj przemienił się w karawan, zwłaszcza że,

oczywista przemiana przedmiotów w środku ujęcia przez zatrzymanie kamery i dodanie lub usunięcie jakichś przedmiotów przed ponownym jej uruchomieniem zachodziła w filmie wytwórni Edisona *Egzekucja Marii, królowej Szkotów* (1895), a film ten zapewne dotarł do Europy wraz z kinetoskopami, zanim Méliès w ogóle zaczął robić filmy (1896)³¹⁸.

Wszelako to właśnie francuski reżyser korzystał z tego chwytu częściej niż kto inny w tamtym czasie w swoich filmach opartych na iluzjonistycznych trickach.

³¹⁵ W dziewiętnastowiecznym kinie używano ich raczej do ewentualnego naprawiania zerwanej taśmy filmowej i tuszowania technicznych niedoskonałości. W ten dość przypadkowy sposób połączono na przykład dwa fragmenty *A Storm at Sea* (1900) Edisona (por. André Gaudreault, *Editing: Early practices and techniques*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, s. 204).

³¹⁶ Por. Robert Shail, *British Film Directors: A Critical Guide*, London 2007, s. 94–96.

³¹⁷ Cecil M. Hepworth, *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, New York 1970, s. 127–128.

³¹⁸ B. Salt, *Styl i technologia...*, t. 1, s. 116.

Jednak z przełomu wieków pochodzą też pierwsze obrazy, w których zmiana ujęcia związana jest ze zmianą punktu widzenia kamery — rozwiązania takie znajdziemy w przywoływanych już brytyjskich filmach George'a Alberta Smitha³¹⁹ czy Jamesa Williamsona, w których pojawiają się, jak na przykład w obrazie *Zatrzymać złodzieja* (*Stop Thief*, 1901), połączenia montażowe akcji rozgrywających się w różnych przestrzeniach, czy nawet z połączeniem odrębnych akcji, jak to ma miejsce w składającym się z czterech odrębnych epizodów dziele nakręconym w październiku 1899 roku w wytwórni Edisona, zatytułowanym *Miłość i wojna* (*Love and War*), w którym widzimy najpierw żołnierza wyruszającego na wojnę i żegnającego się z rodziną (przy okazji operator ukazał nam przez nieplanowany ruch kamery brak sufitu w studiu udającym pokój), następnie miejsce zbrojnej potyczki, połowy szpitala, a w końcu znów dom rodzinny głównego bohatera witanego wylewnie przez wszystkich członków rodziny. Jednak o ile w filmach angielskich możemy dostrzec pierwsze próby, rozwijane zresztą przez tych twórców w późniejszych latach, w których tworzyli oni coraz bardziej skomplikowane i połączone na zasadzie psychologicznej motywacji montażu i powiązaniach przyczynowo-skutkowych obrazy³²⁰, o tyle dzieło Edisona nieco razi sztucznością połączenia kolejnych epizodów, złożonych na podobieństwo *tableaux*, ożywionych obrazków mających jedynie ilustrować kolejne etapy fabuły, nie zaś wiązać je w faktyczne ciągi. Jeszcze wyraźniej tego typu montaż widoczny był w popularnych wówczas widowiskach pasyjnych. Na przykład *La Vie et la Passion de Jesus-Christ* (1899), wyprodukowany dla wytwórni Lumière'ów, składał się z trzynastu części — każda liczyła siedemnaście metrów, które niekiedy były ze sobą łączone. Również w filmach produkowanych w Szwecji przez Svenska Bio wprost korzystano z teatralnych praktyk *tableau vivants*, stosowanych

³¹⁹ Barry Salt twierdzi, że pierwsza prosta sklejka mogła pojawić się w filmie Roberta W. Paula *No, chodźcież już!* (*Come Along Do!*, 1898) (por. *ibidem*, s. 120–121).

³²⁰ Z innych filmów wyprodukowanych przez „szkołę z Brighton” warto wymienić na przykład *Niecodzienny wypadek dorożkarski* (*Extraordinary Cab Accident*, 1904), *Kup sobie wiśnie* (*Buy Your Own Cherries*, 1904) Roberta W. Paula czy *Nieszczęśliwy wypadek Mary Jane, czyli nie szalej z parafiną* (*Mary Jane's Mishap, or Don't Fool with Paraffin*, 1903) George'a A. Smitha.

w takich obrazach, jak: *Wermlandczycy* (*Vermläningarne*, 1910), *Legendy chorążego Ståla* (*Fänrik Ståls skner*, 1910) i *Wesele w Ulfåsa* (*Bröllopet på Ulfåsa*, 1910) — wszystkie wyreżyserowane przez Carla Engdahla. Podobne zabiegi pojawiają się we wspomnianej już *Chacie wuja Toma* (1903), o formule zbliżonej także, przede wszystkim ze względu na popularność książki Harriet Beecher Stowe, której fabuły nie trzeba było amerykańskim widzom streszczać, właśnie do żywych obrazów, które miały jedynie ilustrować wybrane fragmenty powieści, nie zaś tworzyć spójną opowieść filmową.

W filmie tym pojawia się inny zabieg, tak zwany miękki montaż, polegający na wklejeniu w jedno ujęcie innych obrazów — widoczne jest to w scenie więziennych wizji głównego bohatera. Jako pierwszy ten efekt trickowy wynikający ze zdjęć nakładanych wykorzystał — przed lipcem 1898 — G.A. Smith w *Braciach korsykańskich* (*The Corsican Brothers*), a Méliès stosował dość często w swoich feeriach — na przykład w *Kopciuszk* (*Cendrillon*, 1899) — przenikanie poszczególnych ujęć, chwyt przejęty prawdopodobnie z pokazów *laterna magica*, podczas których często stosowano nakładanie na siebie kolejnych slajdów.

Istotna dla rozwoju form montażowych była także wielka popularność filmów pościgowych (*chase films*), która zaczęła się w 1904 roku i sprawiła, że zaczęto coraz staranniej łączyć kolejne ujęcia, tak by zachować przestrzenne i czasowe relacje między kolejnymi fragmentami filmu. Wraz z pojawianiem się coraz dłuższych obrazów i przewagą, jaką nad kinem atrakcji zaczęło zyskiwać kino opowiadające historie, wzrosło również znaczenie montażu i stawał się on coraz bardziej zaawansowanym narzędziem kształtowania i ukazywania relacji przestrzennych i czasowych. Około roku 1906 zaczynają coraz częściej pojawiać się fragmenty połączone na zasadzie montażu równoległego, prezentujące wydarzenia rozgrywające się na tej samej płaszczyźnie czasowej, lecz w innej lokalizacji. Szczególnego znaczenia technika ta nabrała w filmach z lat 1908–1913 reżyserowanych przez Davida W. Griffitha dla wytwórni Biograph, ze słynnymi scenami „ratunku w ostatniej chwili”, które stały się wręcz modelowe dla twórczości autora *Narodzin narodu*.

Następstwa czasowe we wczesnych obrazach narracyjnych przybierały najczęściej formę linearną, zawierającą mniejsze lub większe

elipsy, ale zaczynają w nich także pojawiać się retrospekcje i flash-backi, szczególnie w obrazach z lat 1913–1914. Choć już wcześniej było to rozwiązanie znane reżyserom, tego typu zabiegi odnaleźć możemy na przykład w obrazach *Wspomnienia przy kominku* (*Fireside Reminiscences*, 1908) Edwina S. Portera, *The Music Master* (1908) Wallace'a McCutcheona, *Sto lat później* (*One Hundred Years After*, 1911) czy w *Płonącym szlaku* (*Blazing the Trail*, 1912) wyreżyserowanym przez Thomasa H. Ince'a, to jednak dopiero wraz z pojawieniem się obrazów długometrażowych technika ta stała się strategią częściej wykorzystywaną przez reżyserów.

Można więc chyba bez wielkich dyskusji przyjąć tezę, że wszystkie podstawowe elementy języka filmu pojawiły się w latach poprzedzających okres pierwszej wojny światowej i wraz z upowszechnieniem się filmów pełnometrażowych reżyserzy dysponowali już niemalże pełnym katalogiem środków formalnych wykorzystywanych w kinie do dziś. Choć teoretyczna refleksja nad formami filmowego wyrazu rozwinęła się nieco później, to jednak w praktyce realizacyjnej niewiele jest elementów, które pojawiły się po tym okresie, co nie oznacza oczywiście, że wszystkie formy stylistyczne były już w powszechnym użytku i nie podlegały ewolucji, związanej chociażby ze skróceniem czasu trwania poszczególnych ujęć, większą liczbą ruchów kamery, swobodniejszym przekształcaniem filmowego czasu itp. W dodatku kino dźwiękowe wymusiło pewne zmiany i przyjęcie kilku chwytów, które nie pojawiały się w kinie wcześniej, lecz raczej były to adaptacje istniejących już rozwiązań niż rzeczywiste innowacje.

Michał Oleszczyk w jednym z rozdziałów *Kina niemego* twierdzi, że

kino takie, jakim znamy je dzisiaj — czyli medium, które zdetronizowało powieść dziewiętnastowieczną w funkcji masowej rozrywki o charakterze narracyjnym — wyłoniło się [...] z nadejściem Griffitha³²¹,

a Marek Hendrykowski porównuje dokonania autora *Narodzin narodu* do przełomu kubistycznego w ówczesnym malarstwie i dodaje, że

³²¹ Michał Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nie-me*, s. 275.

wynaleziony przez tego twórcę model konstruowania ekranowej opowieści w formie zmiennych czasoprzestrzeni i wyspecjalizowanych dramaturgicznie punktów widzenia wyznacza niezwykle ważny etap ewolucyjny w rozwoju kina. Formuła widowiska, którą stworzył, pozwoliła bowiem uwierzyć filmowi, że może być także sztuką, że posiada własne — na dobrą sprawę jeszcze nieodkryte — złoza artysty tkwiące w nim samym³²².

Wraz z Griffithem, ale i innymi twórcami tworzącymi w drugiej dekadzie XX wieku, kino ostatecznie zmieniło swoją formułę, wykształciło swój odrębny od innych form wypowiedzi język, pozwalający artykułować dowolne już niemal treści.

Nakreślona w tym rozdziale historia kina początkowego okresu jest, jak już kilkakrotnie podkreślałem, daleka od kompletności, pozwala jednak spojrzeć na fenomen kinematografu pod różnymi kątami widzenia i nakreślić pewien szkic, niezbędny do pełniejszego zrozumienia dyskursu na temat erotyzmu, który będzie głównym przedmiotem kolejnych rozdziałów. Nie można bowiem traktować dyskursu jako zjawiska oderwanego od różnorodnych uwarunkowań. Równie istotne wydają mi się kulturowe tradycje, zależności ekonomiczne, sposób kształtowania poglądów na film jako dzieło sztuki i/lub rozrywkę, najbardziej rozpowszechnione formy recepcji, długość trwania, a co za tym idzie rozwijanie narracyjności pierwszych dzieł filmowych, aż w końcu rozwój filmowych środków wyrazu, które także wpłynęły w istotny sposób na to, jak na ekranach pierwszych nickelodeonów i sal kin-pałaców przedstawiano relacje między płciami oraz subtelności miłosnych związków i erotycznych gier.

Myślę, że powyższe rozważania pozwalają też dokonać chronologicznego podziału, który pomoże ustrukturyzować dalszą część wywodu. Pierwszy z okresów, który należałoby wyróżnić, obejmowałby lata 1894 — od pierwszych eksperymentów Dicksona — do mniej więcej 1907, gdy upowszechnił się format filmów jednorolkowych. Drugi period to lata 1907–1918 — czyli moment wykrystalizowania się form narracyjnych i filmowego języka, upowszechnienia się obrazów długometrażowych oraz początek przejmowania hegemonii w światowej kinematografii przez wytwórnie amerykańskie. Tak zwaną erę jazzu,

³²² Marek Hendrykowski, *David Wark Griffith, [w:] Historia kina...*, s. 23.

czyli lata powojenne, w sposób symboliczny w historii kinematografii dzieli pojawienie się dźwięku (1927), osobno należałoby więc traktować filmy nieme i te, w których pojawiła się już zsynchronizowana ścieżka audialna. Koniec zaś okresu, który chciałbym rozpatrywać, wyznacza, o czym już wspominałem, pojawienie się Kodeksu Haysa (1934), który jeśli nie odmienił kina w ogóle, choć spora część jego zapisów niewątpliwie wpłynęła nie tylko na treść, ale i formę dzieł filmowych, to z pewnością odmienił najważniejszą już wówczas kinematografię świata, a jednocześnie był momentem przełomowym w kształtowaniu dyskursu na temat erotyki omawianego okresu.

Rozdział V

Kino (erotycznych) atrakcji (1894-1907)

1. Eadweard Muybridge i fotografia poklatkowa

Tak naprawdę już w okresie bezpośrednio poprzedzającym wynalezienie kina pojawiły się dzieła zapowiadające zainteresowanie nowego medium sprawami erotyki. W 1873 Eadweard Muybridge — brytyjski wynalazca i artysta — rozpoczął eksperymenty finansowane przez milionera, byłego gubernatora Kalifornii i wielbiciela koni Lelanda Stanforda, które w roku 1877 przyniosły efekt w postaci słynnych poklatkowych zdjęć konia w galopie, dzięki którym udało się udowodnić, że w szybkim biegu zwierzę to odrywa od ziemi wszystkie kopyta. Dalsze eksperymenty Muybridge'a nadal skupione były na badaniu faz ruchu — fotografował on jednak nie tylko poruszające się zwierzęta, ale próbował także uchwycić różne stadia ruchu ludzkiego ciała. W przeprowadzanych od roku 1883 eksperymentach, przy których współpracował z Uniwersytetem w Pensylwanii oraz z Filadelfijską Akademią Sztuk Pięknych, stworzył on około 100 tysięcy negatywów zdjęć, spośród których w 1887 roku opublikowano zbiór jedenastu tomów zawierających 781 rycin, składających się z 12 do 36 fotografii. Spora część tych wizerunków przedstawiała męskie i kobiece postaci w kompletnym negliżu.

Mężczyźni i kobiety występujący przed jego zestawem kamer byli, przynajmniej częściowo, powiązani z uniwersytetem. „Profesor wychowania fizycznego”, „znany biegacz”, „instruktor z Klubu Szermierki”, „słynny bokser” — pojawili się wśród męskich modeli. Kobiety były głównie — od momentu gdy większość z nich występowała nago — profesjonalnymi modelkami pozującymi artystom, ale przed kamerami

w uniwersyteckim kampusie tańczyła także primabalerina jednego z filadelfijskich teatrów³²³.

Jeżeli więc przyjmujemy, że eksperymenty Muybridge'a pozwoliły na wynalezienie kinematografu, wszak jego zoopraksikop był także jedym z pierwszych projektorów pozwalających na wyświetlanie w sposób imitujący ruch stworzonych przez niego fotografii, to warto pamiętać, że ten ruch pojawił się nie tylko na zdjęciach prezentujących biegnącego rumaka czy bizona, ale również w całej serii aktów prezentujących męskie i kobiece ciała w całym ich pięknie i okazałości. Choć na poły erotyczny charakter tych fotografii, jak zauważa Charles Musser, był przez samego Muybridge'a usprawiedliwiany pobudkami naukowymi i badaniami nad ludzką i zwierzęcą lokomocją³²⁴, nie zmienia to faktu, że zwłaszcza z perspektywy purytańskiej moralności końca XIX wieku były one odważne i ich publiczna prezentacja spotkała się z wieloma zarzutami, związanymi z rzekomo pornograficznym charakterem zdjęć.

Interesującej analizy „natychmiastowych fotografii” brytyjskiego wynalazcy dokonała Linda Williams w książce *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, zauważając, że:

pierwsze prezentacje Muybridge'a skusiły widzów obietnicą poznania prawdy o ruchu ciała; widzowie kolejnych poszukiwali innego aspektu nowej wiedzy — niespodziewanej przyjemności płynącej z doznań wizualnych³²⁵.

Amerykańska badaczka wskazuje także na różnice w prezentowaniu męskich i kobiecych ciał pojawiających się na omawianych przez nią zdjęciach i choć niektóre konkluzje zawarte w jej wywodzie mogą wydawać się interpretacyjnym nadużyciem, to rzeczywiście nie ulega wątpliwości, że męskie postaci prezentowane są znacznie częściej w pozach i sytuacjach związanych z prezentowaniem fizycznej sprawności,

³²³ Robert Taft, *An introduction. Eadweard Muybridge and his work*, [w:] E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Mineola 1955, s. X.

³²⁴ Por. Charles Musser, *At the beginning. Motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies*, [w:] *The Silent Cinema Readers*, red. Lee Grieveson, Peter Krämer, New York 2004, s. 24.

³²⁵ Linda Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 51–52.

dynamicznego ruchu, sportowych ćwiczeń, kobiece zaś podczas tańca, wirowania, układania się do snu, okolicznościach znacznie bardziej inscenizowanych niż w przypadku „naturalnych” czynności wykonywanych przez mężczyzn. Wynikać to może, w moim odczuciu, nie tyle z perwersyjnej fetyszyzacji kobiecego ciała, ile raczej z kulturowych uwarunkowań charakterystycznych dla czasów, w których zdjęcia powstawały, specyfiki modeli i modelek pozujących do fotografii, a także z tradycji przedstawiania nagich kobiet w sztuce europejskiej, w którą dzieła Muybridge’a także się niewątpliwie wpisują. Choć jednocześnie trudno nie zgodzić się z Williams, która twierdzi, że

spontaniczny eksperyment, mający ujawnić prawdę o ruchu ciała, bardzo szybko okazał się źródłem fantazji, które stały się pierwszym kinowym zastosowaniem elementów narracyjnej diegezy i *mise en scène*³²⁶,

a pierwsi twórcy filmowi równie często jak Muybridge wykorzystywali zarówno ukazywanie cielesności, jak i usprawiedliwienie w postaci naukowych pobudek.

2. Ciało jako atrakcja

Pierwsze filmowe eksperymenty Edisona opierały się bowiem na podobnym do doświadczeń Muybridge’a pomysłu — pochodzący z 18 maja 1894 roku czterdziestotrzysekundowy film pokazuje kulturowe popisy Eugena Sandowa³²⁷. Ten niemiecki siłacz (naprawdę nazywał się Friedrich Müller) przyjechał do Stanów w roku 1893 i stał się atrakcją nie tylko Wystawy Światowej w Chicago, ale także jednej z najsłynniejszych vaudeville’owych nowojorskich scen — Koster & Bial’s Music Hall. Jego popisy przyciągały setki widzów, chcących zobaczyć (jak głosił reklamowy slogan wymyślony przez jego amerykańskiego impresaria, słynnego później Florenza Ziegfelda), „najsilniejszego człowieka na świecie”. W filmie nakręconym w Black Marii

³²⁶ *Ibidem*, s. 54.

³²⁷ Jak twierdzi Rafał Syska, to właśnie Sandow zachęcił Edisona do dalszych prac nad ruchomą fotografią, amerykański wynalazca nie widział bowiem podobno zastosowania dla tego nowego wynalazku (por. R. Syska, *op. cit.*, s. 141).

— studiu Edisona — ubrany jedynie w slipki atleta pręży ciało, prezentując pracę kolejnych partii mięśni³²⁸.

To upodobanie do prezentowania siłaczy czy bokserów — które znalazło odzwierciedlenie w takich filmikach nakręconych w studiu Edisona, jak: *Boxing* (maj 1894) pokazujący mistrza wagi lekkiej Jacka McAullife’a czy *Leonard-Cushing Fight* (czerwiec 1894) będący zapisem walki między Mike’em Leonardem a Jackiem Cushingiem; oraz w innych obrazach prezentujących zmagających się ze sobą mężczyzn (filmy *Mexican Knife Duel* — październik 1894, *Gladiator Combat* — styczeń 1895) czy walczące zwierzęta (*Cock Fight* — grudzień 1896, *Rat Killings* czy *Dogs Fighting* — maj 1894) — przywoływany wcześniej Musser tłumaczy z jednej strony wyłącznie męskim, homospołecznym³²⁹ środowiskiem, jakie tworzyli współpracownicy z laboratorium Edisona, a jednocześnie specyfiką samego medium, którym z początku był Edisonowski kinetoskop, pozwalający na oglądanie ruchomych obrazów nie na ekranie, a wewnątrz specjalnej, wyposażonej w okular skrzynki. Tego typu obrazy przeznaczone były niemalże wyłącznie dla męskiej widowni, stąd też taki wybór tematów i zasadnicza, według Mussera, różnica ideologiczna między pierwszymi obrazami kręconymi przez Edisona i jego współpracowników a filmami braci Lumière’ów, tworzonymi od początku dla widowni obojga płci³³⁰.

Z tych samych przyczyn pierwsze postaci kobiece prezentowane w filmach produkowanych przez Edisona były dość mocno nacecho-

³²⁸ Zresztą temat kulturystycznych popisów obecny był w filmach z pierwszego okresu dość często, czego potwierdzeniem może być na przykład film z roku 1904, również powstały w wytwórni Edisona — *Treloar and Miss Marshall, Prize Winners at the Physical Culture Show in Madison Square Garden* — prezentujący nie tylko męską muskulaturę, ale także wdzięki ubranej w obcisły trykot pani Marshall, która stając na postumencie, prezentuje ćwiczenia fizyczne i swoje ciało w różnych pozach.

³²⁹ Musser używa terminu *homosocial space*. I choć w studiach zorientowanych genderowo od jakiegoś czasu pojawia się przymiotnik „homospołeczny”, którego użyłem w tłumaczeniu, oznaczający „ograniczający się do jednej płci”, to nie wydaje mi się on najszczęśliwszym terminem, szczególnie z uwagi na źródłosłów poszczególnych składników tego sformułowania. Pozostaną jednak przy nim ze względu na częste występowanie w literaturze przedmiotu.

³³⁰ Por. Ch. Musser, *At the beginning...*, s. 21–23.

wane erotycznie. Prawdopodobnie pierwszą kobietą bohaterką, która pojawiła się w tych eksperymentalnych ruchomych obrazach, była słynna wówczas w Nowym Jorku hiszpańska tancerka Carmencita — której pełne powabu płasy zostały zarejestrowane dwa tygodnie po popisach Sandowa, w marcu 1894 roku.

Po *Carmencie* Edison i Heise nakręcili kilka filmów pokazujących kobiety wykonujące nacechowane erotycznie przedstawienia. Kobiety te były zazwyczaj skąpo ubrane i prezentowały dwuznaczne seksualnie pozy i ruchy³³¹.

Wśród tych filmów znalazły się obrazy pokazujące Enę Bertoldi — artystkę cyrkową, prezentującą swe ciało podczas niezwykle zmysłowego programu akrobatycznego (*Table Contortion* — kwiecień 1894). Z kolei w filmiku zatytułowanym *Trapeze* (kwiecień 1894) oglądamy inną artystkę wykonującą w dość skąpom stroju skomplikowane ewolucje na zawieszonym pod sufitem przyrządzie. Do tego tematu powrócił zresztą Edison w roku 1901, gdy 11 stycznia nakręcił film zatytułowany *Trapeze Disrobing Act* — ukazujący ewolucje na trapezie połączone... ze striptizem (to prawdopodobnie pierwszy, a na pewno jedyny film, który dotrwał do naszych czasów, w którym prezentowany jest profesjonalnie wykonywany, przez artystkę ukrywającą się pod pseudonimem Charmion, striptiz, choć rozbiera się ona tylko do bielizny), wykonywanym przez dziewczynę podczas podniebnych ewolucji, ku wyraźniej uciesze dwóch panów siedzących na balkonie i z entuzjazmem łapiących kolejne części jej garderoby³³². Jedną z pierwszych artystek, które regularnie występowały wówczas w filmach — pojawiła się bowiem w kilku przynajmniej ruchomych obrazach nakręconych między 1894 a 1898 rokiem — była Annabelle Whitford, demonstrująca w tych krótkich scenkach swój „węzowy lub motyli” taniec³³³. Pre-

³³¹ *Ibidem*, s. 22.

³³² Irving Zeidman twierdził, że ten typ popisów był charakterystyczny dla poprzedzających burleskę kobiecych *minstrel show*, gdy dziewczyny „śpiewały, huśtając się na trapezie ponad głowami widzów, czasami zrzucając przy tym ubrania” (Irving Zeidman, *The American Burlesque Show*, New York 1967, s. 27).

³³³ Innymi tancerkami wyspecjalizowanymi w tym typie popisów tanecznych były Amy Muller, Annabelle Moore, Eugenie Fougère czy Loïe Fuller, które także pojawiały się w produkowanych wówczas filmach.

zentowano również inne tańczące piękności. Były to obrazki rodzajowe w stylu *Princess Ali* (1985), *Ella Lola, a la Triby* (1898) czy przedstawiający tę samą tancerkę filmik *Turkish Dance, Ella Lola* (1898). Również American Mutoscope & Biograph wyprodukował przynajmniej kilka filmów eksponujących wątek erotycznie zabarwionego tańca — wśród nich między innymi *Karina* (1902), *Betsy Ross Dance* (1903), *A Nymph of the Waves* (1903), *Princess Rajah Dance* (1904), w którym orientalny taniec brzucha tancerka wykonuje, trzymając w zębach... krzesło. Erotycznie nacechowane były także inne obrazki, takie jak choćby *Narodziny perły* (*The Birth of Pearl*, 1903), prezentujący dwie dziewczyny w kusych strojach odsłaniające kotarę, ukrywającą wielką muszlę, z której wylania się długowłosa piękność w niezwykle obcłym trykocie. Chyba najśłynniejszym, bo prawdopodobnie pierwszym ocenionym filmem był obrazek pochodzący z 1896 roku *Fatima's Coochee-Coochee Dance* (1896)³³⁴ prezentujący taniec brzucha egipskiej artystki, która zdobyła w Stanach Zjednoczonych sławę podczas o trzy lata wcześniejszej World's Columbian Exposition³³⁵, a której zarejestrowane na taśmie filmowej popisy zostały ocenione w roku 1906 przez chicagowskiego szefa policji, przez dodanie pasków zakrywających jej nagi pępek.

Zapewne sporo racji jest w twierdzeniu Mussera, który główną przyczynę większego nasycenia erotyką filmów amerykańskich widział w innej sytuacji odbiorczej polegającej na bardziej zindywidualizowanym odbiorze tych dzieł. Jak notował ówczesny recenzent:

Jesteśmy pewni, że *Dolorita Passion Dance* [1897] jest tak podniecający, jak oczekiwaliśmy. I z pewnością nie pokażecie go w swoim salonie. Jest to tylko jeden z wielu przykładów podobnych dzieł, a ten film z pewnością zaspokoi wasze potrzeby. Właściciel sali z Buffalo ma jeden z tych obrazów i informował nas, że nierzadko czterdziestu czy pięćdziesięciu mężczyzn stoi w kolejce, by go obejrzeć³³⁶.

³³⁴ Warto zaznaczyć, że wyraz *coochee* (lub *cuochee*) był slangowym określeniem waginy.

³³⁵ Por. Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography*, Washington 1998, s. 131–132.

³³⁶ Cyt. za: Ray Phillips, *Edison Kinetoscope and its Films: A History to 1896*, Trowbridge 1997, s. 44.

A słowa te chyba dobrze oddają sposób funkcjonowania tych obrazów w Stanach Zjednoczonych, a dalszy rozwój instytucji *peep-shows*, czyli pierwotnych kinetoskopów i mutoskopów, w których w latach dwudziestych erotyczne treści zaczęły wyraźnie przeważać, jedynie potwierdza tę tezę.

Warto jednak pamiętać, że podobne dzieła powstawały przecież także w Europie. W katalogu Lumière'ów znajdziemy takie pozycje, jak *Danse serpentine* (1896), ręcznie kolorowany, niezwykle film, w którym tancerka, obracając się, rozkłada obszerne poły materiału, który przy każdym obrocie zmienia zabarwienie. Tańczące piękności pojawiały się też w obrazach produkowanych przez inne francuskie firmy.

Równie często sięgano, choć trzeba przyznać, że dotyczy to zwłaszcza filmów produkowanych w Europie, po kobiecą nagość. O ile bowiem faktycznie filmy braci Lumière'ów przeznaczone były dla widzów obojga płci, o tyle także w filmie europejskim z „jarmarcznych” czasów kina pojawia się całkiem sporo obrazów skierowanych do męskiej publiczności. Pokazywano w nich przede wszystkim kąpiące się piękności. We Francji Eugène Pirou wyprodukował w roku 1896 film *W łazience (Le Bain)*³³⁷, w którym Louise Willy rozbierała się do kąpieli, a rok później Georges Méliès stworzył obrazek *Après le Bal — le Tub* (1897), prezentujący rozbieraną przez służącą młodą damę (w tej roli późniejsza żona reżysera — Jehanne d'Alcy), polewaną wodą nad miednicą, w 1898 roku niemiecki pionier kinematografii Oskar Messter zrobił film o identycznej niemal poetyce³³⁸.

Choć przecież nie tylko rozbierające się kobiety pojawiały się w filmach z omawianego okresu. Obrazy, na przykład Méliès'a chętnie korzystającego z cyrkowych sztuczek, niejednokrotnie były wzbogacone

³³⁷ Film ten funkcjonuje również pod tytułem *Le Coucher de la Marie* lub *Panna młoda kładąca się spać*.

³³⁸ Zresztą w dorobku Messtera, zwłaszcza z pionierskiego okresu jego działalności, znajdziemy więcej takich „pikantnych obrazów, z których chyba najbardziej znany jest filmik *Im Atelier* (1897), prezentujący malarza i modelkę w erotycznej pozie” (Martin Koerber, *Oskar Messter, film pioneer: Early cinema between science, spectacle, and commerce*, [w:] *A Second Life. German Cinema's First Decades*, red. Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger, Amsterdam 1996, s. 54).

o erotyczne aluzje, związane z występującymi w jego filmach mniej lub bardziej roznegliżowanymi (oczywiście z punktu widzenia ówczesnego widza) paniami³³⁹. Również w swoich dłuższych filmach dość często korzystał francuski pionier kinematografii z uatrakcyjniania widowiska poprzez pokazywanie ponętnych młodych dziewczyn. Wystarczy przypomnieć jego słynną *Podróż na księżyc*, w której raketę z dzielnymi astronautami do startu przygotowuje stadko dziarskich dziewcząt w kusych spódniczkach, wybitnym naukowcom, którzy zasnęli na powierzchni Księżyca, śnią się gwiazdy, przybierające postaci pięknych kobiet. Podobne sceny odnajdziemy choćby w *Kopciuszku*, kończącym się nieuzasadnioną dramaturgicznie sceną płasów dziewcząt w szortach czy w *Zaćmieniu* (*Eclipse*, 1907), w którym po raz kolejny do gwiazd „przyczepione” są długowłose piękności. Nawet w jednym z pierwszych filmów religijnych wyprodukowanych przez Mélièsa, w *Kuszeniu świętego Antoniego* (*La tentation de Saint-Antoine*, 1898), wątek hagiograficzny został wzbogacony o treści erotyczne. W tym trwającym nieco ponad minutę filmie święty Antoni siedzi — zanurzony w lekturze — w grocie, w której znajduje się jedynie wielki krucyfik. Nagle pojawia mu się w wizji dziewczyna — bosa, w zwiewnej, długiej halce. Przerażony pustelnik pada na kolana i zaczyna się modlić, a mara znika, za moment jednak pojawiają się dwie kobiety, które próbują go przytulić. Zakonnik zrywa się i porywa stojącą u stóp krzyża czaszkę. Gdy zaczyna ją całować, ta przemienia się w kolejną piękną dziewczynę. Pojawiają się dalsze niewiasty, które zaczynają tańczyć wokół Antoniego. Gdy ten pada na kolana przed krzyżem, nawet figura Jezusa przemienia się w skąpo odzianą kobietę w krótkiej halczce. Dopiero przyjście anioła (skądinąd kolejnej niewiasty) pozwala na odegnanie grzesznych wizji.

Erotyczne aluzje od samego początku stanowiły integralną część filmowego widowiska i kinematografii — kino atrakcji właśnie seks traktowało jako wabik, mający przyciągnąć publiczność do sal kinowych i przed obiektywy kinetoskopów. I choć w przeważającej części były to erotyczne aluzje przeznaczone przede wszystkim dla męskiej części

³³⁹ Por. Elizabeth Ezra, *George Méliès*, Manchester 2000, s. 90–93.

publiczności, to równie często prezentowane były męskie obnażone ciała, a pierwszymi „gwiazdami” ruchomych obrazów były nie tylko tańczące piękności, ale także Sandow i Mike Loenard.

Jednocześnie warto pamiętać, że kojarząca nam się z „wiktoriańską” moralnością epoka przełomu wieków obfitowała jednak w widowiska, które niekoniecznie w kanonach tej moralności się mieściły — choć może po prostu jest to po raz kolejny kwestia naszych wyobrażeń, powiązanych z klasą wyższą i jej symboliczną przewagą, która nie tylko nie pozwala nam myśleć, iż nasi pradziadowie regularnie uczęszczali do domów publicznych, ale także na przedstawienia do teatrów *variétés* lub do *concert saloons*. A wystawiano tam spektakle, z których inspirację niewątpliwie czerpali twórcy wzbogacający pierwsze ruchome obrazy o elementy erotyczne. Na gruncie amerykańskim szczególną rolę odegrała burleska, która, jak pisze Marek Gołębiowski,

stopniowo zaczęła przeobrażać się w typ widowiska przeznaczonego dla mężczyzn, składającego się z błażeńskich skeczy, rubasznych żartów, a przede wszystkim występów tancerek w obcisłych trykotach, na które modę wprowadziła (1868) brytyjska grupa *British Blondes* Lydii Thompson. Tak wyeksponowane damskie ciało stopniowo zyskiwało na ekspozycji do momentu, w którym w latach 20-tych XX w. wprowadzono do burleski striptiz, aby wreszcie doprowadzić do kojarzenia burleski wyłącznie z tą formą rozrywki³⁴⁰.

Méliès i inni pionierzy kina, bardzo często wywodzący się z tradycji teatrów rozrywkowych, zaadaptowali po prostu pewne elementy ówczesnych widowisk, dopasowując je do potrzeb nowego medium, zwłaszcza że w okresie „kina atrakcji” nadal było ono przeznaczone dla raczej niewybrednej publiczności i to zapewne przedstawiciele niższych klas społecznych stali w tych długich kolejkach, by obejrzeć erotyczny taniec Dolority.

Nieco przewrotnym wykorzystaniem erotycznie nacechowanego ciała kobiecego, a jednocześnie kolejnym dowodem na powszechność tej tematyki w kinie pierwszej dekady, byłyby obrazy zatytułowane *Three American Beauties*; najsłynniejszy z nich został zrealizowany

³⁴⁰ M. Gołębiowski, *Dzieje...*, s. 255.

w 1906 roku przez Edwina Portera. Filmy te prezentowały jednak nie trzy piękne Amerykanki, ale w trzech kolejnych ujęciach czerwoną różę z gatunku noszącego nazwę właśnie *American Beauty*, dziewczynę w żółtej sukience (film był obrazem kolorowym) i amerykańską flagę — okazuje się, że już wtedy znano zasadę, iż „seks sprzedaje” — nawet piękno sztandaru można było ukazać poprzez zestawienie go z ponętą brunetką, nie wspominając już o przyciągnięciu do kin i kinetoskopów widzów, którzy zapewne spodziewali się wrażeń raczej erotycznych niż patriotycznych.

3. Pierwsze filmowe pocałunki

Oczywiście to nie kino wymyśliło pocałunek. Niektórzy antropolodzy twierdzą nawet, że zwyczaj namiętnego całowania w usta jest jednym z momentów przełomowych w rozwoju gatunku *homo sapiens*, gdyż

pierwszy namiętny pocałunek wyzwolił naszą zmysłowość. Zamiast pospiesznych stosunków w pozycji od tyłu, częstych u innych zwierząt należących do grupy naczelnych, odkryliśmy rozkosze kochania się twarzą w twarz³⁴¹,

choć jednocześnie badacze nie są pewni, czy jest to rzeczywiście cecha naszego gatunku, czy raczej efekt socjalizacji, skoro już Darwin zauważył, że zwyczaju całowania w usta nie znają ani mieszkańcy Ziemi Ognistej, ani „Nowozelandczycy, Tahitajczycy, Papuasi, Australijczycy, Somalijczycy z Afryki i Eskimosi”³⁴². Nie ulega jednak wątpliwości, że kultura zachodnia zna ten zwyczaj od bardzo dawna. W starożytnej Grecji na przykład rozróżniano dwa rodzaje pocałunków, o czym świadczą dwa słowa używane do nazwania tej czynności. Bardziej poetyckie *philéma* „pochodzące od czasownika *philein*, który znaczy »kochać«, »okazywać miłość«, »gościć« (!), »aprobować«, »pielęgnować« itp.” oraz bardziej prozaiczne *kyneîn*, „które jest spokrewnione z nie-

³⁴¹ A. Blue, *op. cit.*, s. 69.

³⁴² Karol Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, t. 4, przeł. Zofia Majlert, Krystyna Zaćwilichowska, red. Roman J. Wojtusiak, Warszawa 1959, s. 157.

mieckim *kus* (dawniej »pocałunek«) i bywa łączone z *saugen* (ssać)³⁴³. W łacinie z kolei znajdziemy cztery określenia pocałunku:

osculum, *s(u)avium* i *basium* oraz *pax* (pokój), użyte w nadanym mu przez chrześcijan znaczeniu: „pocałunek liturgiczny”, *osculum sanctum*, *osculum pacis* — symbol pojednania. [...] *Osculum* to całus przyjacielski i serdeczny, wymieniany w gronie rodziny i przyjaciół. Cechuje go obyczajność, skromność [...]. Przez *savium* (albo, jak zaznaczyliśmy, *suavium*, od *suavitas*, czyli słodycz) rozumiano pocałunek zakochanych i kochanków, w jego odmianie niskiej i wulgarnej: zrodzonej z *voluptas*. *Basium* to raczej niewyuzdany pocałunek z miłości³⁴⁴.

Ta ostatnia nazwa dała także początek całemu gatunkowi literackiemu, jaki zrodził się w renesansie, a formalną świetność osiągnął za sprawą Joannesa Secundusa (Jan Nicolai Everard, 1511–1536), który za swoje „wiersze o całowaniu”, czyli *basium*, wychwalany był przez naśladowujących go poetów francuskiej Plejady czy Goethego. Również w renesansie pojawiło się określenie: „pocałunek florencki”, w Polsce powiedzielibyśmy „francuski”, oznaczający pocałunek głęboki, *osculum cum lingua*, który bulwersował zarówno pisarzy reformacyjnych, jak i Kościół rzymski, który uznał go za grzech ciężki, nawet w małżeństwie. Jednak choć pocałunek w kulturze europejskiej był niewątpliwie obecny, choć jego zalety opiewali poeci, pojawiał się na obrazach i w rzeźbach (warto zauważyć, że chyba najslawniejsza rzeźba — Rodinowski *Pocałunek* — pochodzi dopiero z 1889 roku), choć był przedmiotem uczonych dysertacji — sporo miejsca w swoim *Albo-albo* poświęcił mu Søren Kierkegaard³⁴⁵ — to jednak myślę, że można zaryzykować tezę, że w przestrzeni publicznej na prawdziwie szeroką skalę zafunkcjonował on dopiero wraz z pojawieniem się kinematografu i pierwszymi filmowymi pocałunkami.

Po raz pierwszy widzowie mieli okazję zobaczyć na ekranie całującą się parę za sprawą dwudziestosekundowego obrazu stworzonego przez Jamesa H. White’a, mającego swoją premierę 23 kwietnia 1896

³⁴³ Otto F. Best, Wolfgang M. Schleidt, *Historia pocałunku*, przeł. Anna Kryczyńska, Warszawa 2003, s. 87.

³⁴⁴ *Ibidem*, s. 87–88.

³⁴⁵ Por. Søren Kierkegaard, *Albo-albo*, z duńskiego przełożył i wstępem opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.

roku w Kostner & Bial's Music Hall na nowojorskim Herald Square³⁴⁶, w którym to obdarzony sumiastymi wąsami John C. Rice zetknął swe usta z ustami niezbyt urodziwej May Irwin (*May Irwin Kiss* lub *Kiss* — 1896). Było to powtórzenie pierwszego pocałunku na żywo, który pojawił się w pierwszym akcie sztuki napisanej przez Johna J. McNally'ego *Wdowa Jones* (*Widow Jones*), wystawianej od października 1895 roku na deskach nowojorskiego Bijou Theatre. Po raz kolejny mamy do czynienia ze sceniczną proweniencją filmowej erotyki — Edison wykorzystał rozgłos, jaki zyskała sztuka, i zatrudnił do sfilmowania sceny pocałunku aktorów występujących w broadwayowskim przedstawieniu. Reakcje na ten obraz były bardzo zróżnicowane. Z jednej strony pojawiły się głosy oburzenia i zbulwersowania. Harold S. Stone, redaktor „Chicago Magazine”, pisał:

Przedłużający się spektakl wiszenia na wargach byłby nie do zniesienia w naturalnych warunkach. Powiększony do gargantuicznych rozmiarów... jest absolutnie odrażający. Aż się prosi, żeby wkroczyła tu policja³⁴⁷.

Jednocześnie obok tych głosów oburzenia pojawiło się także żywe zainteresowanie mediów. „The New York World” na przykład opublikował całostronicowy niemal artykuł zatytułowany *Anatomy of a kiss*, w którym zamieszczono nie tylko serię kadrów z filmu (redakcja chwaliła się, że to pierwsze wydrukowane w prasie zdjęcia całującej się pary), ale także przeprowadzono z naukową wręcz dokładnością analizę poszczególnych fragmentów tego obrazu, zakończoną entuzjastycznym zdaniem dziennikarki — niejkiej pani McGuirk stwierdzającej, że „prawdziwy pocałunek był objawieniem”³⁴⁸. Nie powinno więc dziwić, że Edison i inni pionierzy kinematografii eksplorowali ten temat jeszcze niejednokrotnie i w niedługim czasie nakręcono jeszcze kilka filmików, w których pojawiały się pocałunki. W marcu 1900 roku powstał trwający już czterdzieści siedem sekund *remake*, zatytułowany także *Kiss* (inny tytuł *New Kiss*), w którym całująca się para jest znacznie młodsza niż

³⁴⁶ Por. Dave Thompson, *Black and White and Blue: Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, Toronto 2007, s. 21.

³⁴⁷ Cyt. za: Douglas Keeseey, *Erotyka w filmie*, red. Paul Duncan, przeł. Anna Cichowicz, Köln 2005, s. 27.

³⁴⁸ Mrs. McGuirk, *Anatomy of a kiss*, „New York World” 26 kwietnia 1894, s. 21.

Rice i Irwin, a w trakcie pocałunku stykają się nie tylko ich usta, ale są również czule objęci i kobieta w przerwach między kolejnymi zetknięciami warg przywiera czule do mężczyzny, co zbliża ich pocałunki do łacińskiej definicji *basium*, ponieważ pierwszy filmowy pocałunek przypominał raczej przyjacielskie *osculum* niż namiętne zetknięcia warg kochanków. We wrześniu 1896 roku nakręcony został w studiu Black Maria film *Interrupted Lovers* opowiadający historię pary kochanków przytulających i całujących się na parkowej ławce, których przeganiają dwaj uzbrojeni w łopaty robotnicy przez wymierzenie kochankom serii kopniaków w dolne, tylne partie ciała³⁴⁹. W styczniu 1901 roku kręci Edison *Love in a Hammock* — pięćdziesięciotrzysekundowy obrazek ukazujący parę obłapiającą się na tytułowym hamaku tak namiętnie, że nie zwraca uwagi na podglądającego ją chłopca, który w pewnym momencie spada na nią wprost z gałęzi.

Również brytyjscy pionierzy kinematografii nie stronili od tego typu tematyki. W 1899 roku G.A. Smith nakręcił, składający się z trzech ujęć, *Pocałunek w tunelu* (*Kiss in the Tunnel*). W pierwszym ujęciu widzimy najpierw pociąg jadący w przeciwnym kierunku, a następnie drugi, wjeżdżający do tunelu. Po cięciu montażowym znajdujemy się we wnętrzu przedziału — choć jest ono potraktowane dość pretekstowo. Nie zadbano specjalnie o realizm scenografii, a o tym, że jest to przedział pociągu, świadczą głównie porozrzucane po podłodze bagaże. Siedzi w nim palący cygaro mężczyzna w cylindrze i czytająca książkę (pomimo ciemności!) kobieta. Mężczyzna najpierw kilkakrotnie trąca kobietę w policzek, po czym na chwilę wstaje i krótko całuje ją w usta. Następnie ściąga kapelusz i jeszcze dwukrotnie dotyka jej wargami: w usta i policzek, a potem siada na własnym kapeluszu, który na szczęście udaje mu się wyprostować, po czym oboje oddają się lekturze, a w kolejnym ujęciu widzimy pociąg opuszczający tunel. Podobnie jak w *May Irwin Kiss* i tu pocałunki są niezbyt namiętne i nieco niezręczne. W filmie G.A. Smitha ta

³⁴⁹ Z katalogowego opisu tego filmu wynika, że bijący kochanków mężczyzna jest ojcem dziewczyny, jednak sama fabuła filmu na tę zależność nie wskazuje. Por. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field%28NUMBER+@band%28edmp+4043%29%29>, dostęp z dnia 13 września 2010 r.

„pikantna” scenka (sprzedawano zresztą to ujęcie także oddzielnie) wzbogaca jedynie wątek przejazdu przez tunel, który służył początkowo głównie temu, by pokazać ruch kamery. W tym samym roku Bamforth Company of Holmfirth zrealizowała *remake* filmu Smitha. Również składał się on z trzech ujęć prezentujących pociąg wjeżdżający do tunelu, a później dojeżdżający do stacji — w środkowym zaś pokazujący całującą się parę. Warto zwrócić uwagę na większą dbałość o detale, zarówno w odtworzeniu kolejowego przedziału, jak i w samej scenie pocałunku. Postaci ubrane są znacznie skromniej niż arystokraci z pierwszej wersji. Mężczyzna pali papierosa, nie cygareto, a całując kobietę, przysiada obok niej, podczas pocałunku oboje mocno się obejmują, a ich usta stykają się znacznie dłużej niż kochanków z pierwszej wersji filmu, w końcowej fazie pocałunków mężczyzna bierze nawet twarz kobiety w swoje dłonie i przytrzymuje ją czule przy swojej. Ciekawą wariacją na temat tego motywu stanowi nakręcony przez Edwina S. Portera filmik z 1903 roku *Co zdarzyło się w tunelu?* (*What Happened in the Tunnel*), przedstawiający pierwszy chyba w filmie pocałunek przedstawicieli różnych ras. Do atrakcyjnej młodej kobiety podróżującej w pociągu wraz z murzyńską służącą zaczyna zalecać się siedzący za nimi mężczyzna (w tej roli Gilbert M. Anderson, późniejszy Bronco Bill). Obcałowuje ją po rękach, a gdy pociąg wjeżdża do tunelu, co pokazane jest za pomocą zaciemnienia³⁵⁰, zamierza skraść jej pocałunek. W ciemnościach jednak kobiety zamieniają się miejscami i młodzian całuje Murzynkę, co wywołuje salwy śmiechu pań i zdenerwowanie mężczyzny.

Skradzony pocałunek, a nawet dwa całusy, pojawiają się także w wyprodukowanym przez British Mutoscope and Biograph Company w roku 1898 obrazie *The Amorous Guardsman*, opowiadającym krótką historyjkę o królewskim strażniku, który widząc przechodzącą nieopodal jego wartowni młodą dziewczynę, całuje ją, a gdy przechodzi obok oficer, każe jej schować się w budce wartowniczej. Oficer

³⁵⁰ W przeciwieństwie do obrazów brytyjskich film Portera pokazuje jedynie wnętrza, prawdopodobnie autentycznego pociągu, widzimy bowiem okno i przesuwaną się w tle krajobraz.

przechodzi, niczego nie zauważając, ale gdy nagle się odwraca, dostrzeżga dziewczynę i także ją całuje, nie zważając na groźną minę żołnierza.

W ciekawszy sposób pocałunek jako filmowy gag został wykorzystany przez Alice Guy w filmie *Lepka kobieta* (*La femme collante*, 1906). Akcja tego burleskowego obrazu rozgrywa się na poczcie, gdzie nobliwa dama każe swojej służącej lizać około tuzina pocztowych znaczków. Proces ten obserwuje wąsaty jegomość, który — widocznie podniecony ciągłym widokiem języka pokojówki — nagle próbuje skraść jej pocałunek, co kończy się tym, że przyklejają się oni do siebie, a wszyscy klienci poczty próbują ich odkleić. Jednak skutkują dopiero przyniesione przez urzędnika nożyczki, tyle że wąsy gentlemana pozostają na twarzy kobiety.

Nieco bardziej subtelne zaloty zostały pokazane w Edisonowskim *The Gay Shoe Clark* (1903), w którym odnajdziemy jedną z pierwszych scen uwodzenia, jakie pojawiły się w kinie, choć fabuła tego obrazu nie jest specjalnie rozbudowana. Do sklepu obuwniczego przychodzi młoda kobieta z opiekującą się nią matroną. Podczas gdy opiekunka zajmuje się czytaniem gazety, sprzedawca nakłada bućki na nogę dziewczyny, która podciąga suknię coraz wyżej, ukazując subiektowi całą swoją kształtną łydkę (podobnie jak w omawianym już filmie *As Seen Through a Telescope* wiązanie buta zostało ukazane w zbliżeniu). Ten ze zdenerwowania nie jest w stanie zawiązać sznurowadeł, ale nie przeszkadza mu to w pocałowaniu, wcale przed tym nieoponującej, dziewczyny. Zostaje jednak za ten niecny czyn ukarany przez matronę, która tłucze go swą parasolką³⁵¹.

Co interesujące, we wszystkich niemal tych filmach pocałunki wpiśują się w kontekst dyskursu pornograficznego, jeśli przyjmiemy, że rację mają ci, którzy definiują pornografię jako teksty, które mają za główny cel wywołanie podniecenia odbiorcy³⁵². Jeśli nie pojawia się w tych obrazach element humorystyczny, to pokazują one przecież akt

³⁵¹ Charles Musser widzi w tej scenie wyraźne zaznaczenie opozycji między młodymi ludźmi i ich swobodnym zachowaniem a opresyjną, wiktoriańską moralnością reprezentowaną przez opiekunkę, choć jednocześnie trudno chyba uznać subiekta za młodzieńca, skoro łysinę musi przykrywać pożyczką z zaczesanych na bok włosów (por. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema...*, s. 349).

³⁵² Por. Arkadiusz Lewicki, *Kilka uwag na temat pornografii*, „Znaczenia” 2008, nr 1.

erotyczny w stanie czystym, niewzbogaconym o żaden rys fabularny. Pojawiający się w nich pocałunek nie jest w żaden sposób usprawiedliwiony dramaturgicznie, w dodatku może sprawiać wrażenie dalece promiskuitycznego — nic nie wiemy o ewentualnych relacjach uczuciowych łączących czule obściskujące się pary. Choć jednocześnie należy pamiętać, że parapornograficzny charakter tych filmów wynika do pewnego stopnia z opartego na mnożeniu atrakcji charakteru ówczesnego kina, a także z ograniczeń technicznych, które nie pozwalały jeszcze na tworzenie relacji o koherentnym i bardziej skomplikowanym przebiegu dramaturgicznym.

Dopiero po 1905 roku zaczynają się pojawiać nieco subtelniejsze filmowe *basium*. Chyba najciekawszym przykładem jest obraz Edwina S. Portera *Siedem wieków* (*The Seven Ages*, 1905), w którym odwołując się do Szekspirowskiej koncepcji „siedmiu okresów w życiu człowieka”, popularnej w dziewiętnastym stuleciu również za sprawą wykorzystywania tego wątku w pokazach latarni magicznych, prezentuje w piętnastu ujęciach siedem całujących się par. Pierwsza część nosi tytuł *Dzieciństwo* i przedstawia małego płaczącego malca, a w drugim ujęciu dziewczynkę, która go przytula i całuje. Druga część zatytułowana *Towarzysze zabaw* pokazuje chłopca próbującego skraść całusa swojej rów nolegatce. Trzeci fragment *Szkolni przyjaciele* to znów dwuujęciowa historyjka: do nastolatki siedzącej na ławce podchodzi kolega, który daje jej jabłko, za co ona odwdzięcza mu się całusem. Niestety nie zachowała się do dziś czwarta część *Lovers*, z pewnością pokazująca pocałunek młodych kochanków. Piąty segment — *Żołnierz* — przedstawia najpierw żonę czekającą na powrót męża z wojny, a następnie czule powitanie małżonków. Szósty i siódmy fragment noszą tytuły *Osąd* i *Drugie dzieciństwo* i ukazują dojrzałą parę otoczoną dziećmi i ślepych staruszków, którzy jednak nadal obdarzają się pocałunkami. Mimo że drugie ujęcie każdej z tych części przedstawia pocałunek, to jednak całość jest raczej refleksją nad przemijaniem (a jednocześnie pochwałą „wiecznie trwającej” miłości) niż prostym potraktowaniem erotyzmu jako filmowej atrakcji. Choć w filmie tym pojawia się także humorystyczne, wszak niezbyt wyszukane *postscriptum*, a mianowicie piętnaste ujęcie zatytułowane *Który wiek?* pokazujące starą pannę z ko-

tem — w tamtym okresie kina jednak musiała się pojawić przynajmniej jedna wstawka zaskakująca widzów, jakaś humorystyczna atrakcja rozbijająca nieco liryzm całego obrazu.

4. Relacje intymne w „kinie atrakcji”

Różnego typu ograniczenia formalne musimy wziąć pod uwagę także podczas prób analizowania dyskursu dotyczącego funkcjonowania relacji intymnych przedstawianych w filmach z przełomu wieków. Techniczna niedoskonałość, powolne „uczenie się” pionierów kina filmowego języka i dojrzewanie do opowiadania bardziej złożonych historii, jak również niedostateczny zapewne dostęp do funkcjonujących wówczas materiałów filmowych, sprawia, że jesteśmy skazani czasami na daleko idące spekulacje i być może nie do końca reprezentatywne przykłady, na których musimy się oprzeć. Myślę, że jednak można już w tych krótkich filmikach odnaleźć kilka cech charakterystycznych dla kształtowania się relacji damsko-męskich (innego typu relacje praktycznie się nie pojawiły) w tamtym okresie.

Z jednej strony, nawet jeśli uwzględnimy dalece eliptyczny sposób opowiadania, pojawiający się w dziełach filmowych z pierwszej dekady XX wieku, to nieco dziwić może nas szybkość, z jaką rozdziły się wówczas relacje o intymnym charakterze. Kolejnym przykładem, poza przywołanymi wcześniej, może być film z 1903 roku zatytułowany *Romans na kolei* (*A Romance on the Rail*), który uznać chyba można za przedstawienie najszybciej zawartego małżeństwa, jakie kiedykolwiek pojawiło się w kinie. W obrazie tym do kobiety siedzącej na dworcu podchodzi szarmancki mężczyzna i wręcza jej bukiet kwiatów. Ta wsiada z nim do pociągu, podziwiają, siedząc na tylnej platformie, widoki, a już w trzeciej minucie tego trwającego cztery i pół minuty filmu na pomoście stojącego już pociągu pojawia się duchowny, który udziela im, zakończonego pocałunkiem młodej pary, ślubu. Obrazek ten można by oczywiście uznać za przejaw niezręczności ówczesnych realizatorów, choć wyreżyserował go, uważany za największego filmowca tamtych czasów, Edwin S. Porter. Jednocześnie-

nie zaś, jak twierdzi Musser, film ten z jednej strony nawiązuje do popularnego wówczas subgatunku „filmów kolejowych”, a z drugiej jest przykładem (prawdopodobnie jednym z pierwszych) zastosowania w ruchomych obrazach *product placement*, wyraźnie nawiązuje bowiem według amerykańskiego badacza do niezwykle popularnej wówczas kampanii reklamowej prowadzonej przez Delaware, Lackawanna and Western Railroad (nazwa ta pojawia się zarówno na walizce noszonej przez mężczyznę, jak i na banerze reklamowym mijanym przez pociąg), promującej się za pomocą ubranej na białą dziewczyny — Phoebe Snow, często podróżującej pociągami należącymi do tej spółki³⁵³. Niezależnie od tego kontekstu film ten można także uznać za potwierdzenie tezy Agnieszki Lisak³⁵⁴, która pisała, że pod koniec XIX (a zapewne i na początku XX) wieku:

uczucia rodziły się szybko i często bez większego namysłu. Panny niejednokrotnie już w pierwszym napotkanym kawalerze widziały wybranka swego serca, choćby ten był ostatnim malkontentem, egocentrykiem czy bigotem³⁵⁵.

Związane jest to zapewne — a tak szybkie zawieranie małżeństw będziemy obserwować jeszcze w wielu filmach z dwóch pierwszych dekad XX wieku, które zostaną omówione w dalszej części książki — przede wszystkim z niezwykle wówczas rozpowszechnionym strachem przed staropanieństwem i starokawalerstwem. Z jednej strony wynikało to (zwłaszcza w przypadku kobiet) z uwarunkowań ekonomicznych tamtych czasów, gdy kobiety dopiero zaczynały zdobywać prawo do pracy zarobkowej, system emerytalny był w powijakach, a rodzina była nie tyle miejscem pielęgnowania uczuciowości, ile przede wszystkim zabezpieczeniem finansowym, z drugiej zaś zapewne nadal pokutowało przeświadczenie, potwierdzane przez różnego typu naukowe autorytety, że stan bezżenny jest dalece niezgodny z naturą i nieuchronnie prowadzi do różnego typu zaburzeń. Starzy kawalerzy i stare panny mieli, wedle ówczesnych badań, wykazywać zde-

³⁵³ Por. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema...*, s. 351.

³⁵⁴ Badała ona co prawda relacje intymne, opierając się przede wszystkim na polskich źródłach, ale myślę, że konstatacja ta równie dobrze opisuje podobne procesy, jakie miały miejsce w USA czy innych niż Polska krajach europejskich.

³⁵⁵ A. Lisak, *op. cit.*, s. 113.

cydowanie większe skłonności do popełniania różnego typu zbrodni — stanowili 80% przestępców, ponadto 66% umyślowo chorych i aż 67% samobójców³⁵⁶. A jeśli dodamy do tego czynnik religijny, niezwykle wówczas istotny, to być może łatwiej przyjdzie nam zrozumieć dziewczęta odmawiające co wieczór *Modlitwę dziewicy*, zamieszczoną w *Najnowszym sekretarzu miłosnym i familijnym*, wydanym w roku 1921, która brzmiała następująco:

Modlitwa dziewicy

Do ciebie, Panie, wznoszę moje modły.
 Fałsz i obłuda serce me przebodły; [...]
 Z moich rówieśnic, ach ileż wkoło
 Dostało mężów i żyje wesoło!
 Wieluż matkami dałeś już być Panie!
 Ja tylko czekam na Twe zmiłowanie.
 Bo chociaż chłopców dosyć jest na świecie,
 Żaden się mnie nie oświadczył przecie!
 Choć który przyjdzie, przemówi, pochwali,
 Wszyscy się jednak trzymają w oddali.
 Serce me szarpia i dręczą tortury,
 Czekam, wyglądam, czy przyjechał który. [...]
 Jam też gotowa, aj czekam, o Panie,
 By spełnić Twoje Święte przykazanie.
 Lecz opór ludzki dotychczas zwycięża.
 Pragnę być żoną, ale nie mam męża!
 A lata biegną. Ach, Święta Babianno,
 Może mnie wkrótce nazwą starą panną?
 O wszyscy święci niechaj mnie ustrzegą
 Od hańby takiej i sromu takiego³⁵⁷.

Nie wiem oczywiście, czy bohaterka *Romansu na kolei* również odmawiała podobną modlitwę, ale z pewnością film ten można potraktować jako jeden z dowodów na to, że w czasach jej współczesnych droga od momentu poznania ukochanego do ślubnego kobierca była znacznie krótsza, co związane jest także zapewne z innym charakte-

³⁵⁶ Por. W. Lubelski, *Małżeństwo pod względem fizjologii i higieny*, Warszawa 1862, s. 15, 148.

³⁵⁷ *Najnowszy sekretarz miłosny i familijny*, Łódź 1921, s. 20–21, cyt. za: A. Lisak, *op. cit.*, s. 109.

rem relacji między płciami, w które plany matrymonialne były wpisane z założenia.

W dziewiętnastym wieku młodzi ludzie nie spotykali się ze sobą dla samej przyjemności bycia z drugim człowiekiem i spędzania z nim czasu. Jeżeli kawaler interesował się panną, było oczywiste, że chce się z nią ożenić³⁵⁸,

a film Portera, aczkolwiek w hiperbolicznej i eliptycznej formie, wynikającej zarówno z ograniczeń związanych z czasem trwania ówczesnych filmów, jak i z niedoskonałości filmowego języka, właśnie tego typu przekonanie również implikuje.

Obecny w kulturze tamtego okresu strach przed staropanieństwem znajduje swoje odzwierciedlenie w komicznej postaci *old maid*, pojawiającej się wprost między innymi w tytule *The Old Maid's Valentine* (1900, reż. G.A. Smith). Tytułowa bohaterka (w tej roli żona reżysera — Laura Bayley) siedzi na fotelu, głaszcząc kota — to nieodłączny, jak się okazuje, atrybut starych panien — w tle zaś widzimy kalendarz wskazujący dzień 14 lutego. Nagle pokojówka przynosi jej list — uradowana kobieta z niecierpliwością rozrywa kopertę, lecz w środku nie ma walentynki, a tylko jakaś (niestety nie jest ona wyraźnie pokazana) karykatura — list był jedynie okrutnym żartem, który wprawia bohaterkę we wściekłość. Jeszcze bardziej stereotypowo przedstawiona została bohaterka jednonujęciowego filmu wyprodukowanego dla wytwórni Edisona *Stara panna robi sobie zdjęcie* (*The Old Maid Having Her Picture Taken*, 1901), ukazującego wewnątrz pracowni fotograficznej i elegancko ubraną kobietę. Jest ona jednak tak brzydka, że najpierw ze ścian spadają obrazy, potem — gdy się w nim przegląda — pęka lustro, a następnie eksploduje aparat, którym fotograf usiłuje zrobić jej zdjęcie. Choć trudno ocenić faktyczną urodę bohaterki — całość filmowana jest w planie ogólnym³⁵⁹ — to fabuła, a także tytuł, nie pozostają

³⁵⁸ A. Lisak, *op. cit.*, s. 15.

³⁵⁹ Postać tę odtwarzał Gilbert Saroni, aktor wyspecjalizowany w rolach kobiecych. Pojawił się on także w takich filmach, jak: *The Old Maid's Lament* (1903), *The Old Maid's First Visit to a Theatre* (1903), *Meet Me at the Fountain* (1904). Charles Musser widzi w tym, że role kobiece odgrywali mężczyźni, kolejny dowód na dominację patriarchalnego modelu w pierwszych latach istnienia kinematografii (por. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema...*, s. 6).

wiają wątpliwości: stara panna musi być obdarzona jakimś naprawdę poważnym defektem urody, co oczywiście współgrałoby z ówczesnymi stereotypami, każącymi postrzegać bezżennych jako osoby niemalże upośledzone.

Kulturowy przymus „znalezienia męża” w komediowy sposób został wykorzystany także w prawdopodobnie pierwszym amerykańskim filmie jednorolkowym o ciągłej narracji, wyprodukowanym przez Biograph obrazie *Personal* z 1904 roku, który nie tylko zapoczątkował modę na „filmy pościgowe”, ale także doczekał się całego mnóstwa obrazów go naśladowujących, z których niewątpliwie najsłynniejszym — i prawdopodobnie popularniejszym niż oryginał — był pochodzący z tego samego roku film wyreżyserowany przez Portera dla wytwórni Edisona, zatytułowany *How a French Nobleman Got a Wife Through the 'New York Herald' Personal Columns* (1904). Oba filmy — a także kilka podobnych obrazów, takich jak *Through The Matrimonial Agency* (1905), *Meet Me at the Fountain* (1904) czy wyprodukowany przez Pathé *Dix femmes pour un Mari* (1905) — oparte były na tym samym pomysle. Film Portera rozpoczyna się od planszy prezentującej ogłoszenie w gazecie, które mówi, że „Świeżo przybyły, młody francuski szlachcic pragnie spotkać zamożną amerykańską dziewczynę w celach matrymonialnych; będzie czekał przy Grobowcu Granta o dziesiątej rano z fiołkami w butonierce”, następnie zaś widzimy mężczyznę strojącego się przed wyjściem i z wyraźnym zadowoleniem po raz kolejny czytającego zamieszony przez siebie anons. Jednak gdy przychodzi na umówione miejsce spotkania, okazuje się, że zjawia się tam tuzin potencjalnych kandydatek. Przerażony Francuz salwuje się więc ucieczką, a pogoń za nim, jaką skutecznieją młode Amerykanki, jest okazją do pokazania kilku żartów sytuacyjnych, powodowanych głównie przez przeszkody, które muszą pokonywać ubrane w długie suknie panie. Ostatecznie męża zdobywa ta, która nie waha się i wskakuje za nim do stawu, pozostawiając na brzegu kontrkandydatki, które nie zdecydowały się na zmożenie swoich ubrań. Nieco inne zakończenie ma pierwotna wersja wyprodukowana przez AB&M — w niej francuski gentleman zostaje wyciągnięty z krzaków przez dziewczynę noszącą strój wyraźnie wskazujący, że należy ona do warstwy pracu-

jącej, i za pomocą wielkiego rewolweru wyciągniętego z torby zostaje zmuszony przez nią do zgody na małżeństwo. Charles Musser upatruje w tym triumfu zarówno kobiecości, upokarzającej za pomocą fallicznego atrybutu mężczyznę, jak i wartości amerykańskich — deklasa-cja Francuzika przez *working-class women* dowodzi wyższości demokracji nad ustrojem feudalnym³⁶⁰. Niezależnie od tych dodatkowych odczytań jedno nie ulega wątpliwości — ówczesna publiczność bez trudu rozszyfrowywała pomysł będący fabularną podstawą tych burleskowych pościgów. Kulturowy przymus znalezienia męża i pogoń za „najlepszą partią”, w tych filmach potraktowana w niezwykle dosłowny sposób, uprawiana była wówczas przez kobiety wszystkich w zasadzie warstw.

Trzydzieści lat wcześniej Eliza Orzeszkowa opisywała sytuację kobiet w *Marcie* (1873), wkładając w usta jednej z bohaterek słowa:

Kobieta jest zerem, jeśli mężczyzna nie stanie obok niej jako cyfra dopełniająca. Kobięcie dają błyszczącą oprawę, aby jak w sklepie jubilera kunsztownie wypolerowany diament ściągala na siebie oczy jak największej liczby nabywców. Jeżeli nie znajdzie dla siebie nabywcy albo znalazłszy utraci go, pokrywa się rdzą wiecznej boleści, plamami bezzaradnej nędzy, staje się na powrót zerem, ale zerem chudym z głodu, trzęsącym się z zimna, rozszarpującym się na szmaty w nadaremnych próbach ruszania się i dźwigania. [...] Kobieta to kwiat, kobieta to zero, kobieta to przedmiot nieobdarzony siłą samodzielnego ruchu. Nie ma dla niej ani szczęścia, ani chleba bez mężczyzny. Kobieta musi koniecznie uczyć się, w jakikolwiek sposób uczyć się mężczyzny, jeśli chce żyć³⁶¹.

Choć zapewne w początkach XX wieku sytuacja kobiet uległa poprawie i nie były już one tak bezradne jak bohaterki pozytywistycznej powieści — zwłaszcza uzbrojone w kolty Amerykanki — to jednak kulturowe paradygmaty zmieniają się znacznie wolniej niż realia ekonomiczne, a te nadal wymagały od kobiet możliwie szybkiego zamążpójścia.

Jednocześnie jednak małżeńskie życie nie zostało w filmach z okresu „kina atrakcji” przedstawione w szczególnie atrakcyjny sposób. Wynika to zapewne z technicznych ograniczeń ówczesnej kinematografii — w ciągu kilku minut trudno zbudować jakąś szczególnie subtelną

³⁶⁰ Por. *ibidem*, s. 378.

³⁶¹ Eliza Orzeszkowa, *Marta*, Gdańsk 2000, s. 137–138.

narrację, stąd w obrazach z omawianego okresu dominują przede wszystkim, mniej lub bardziej dosadne, żarty oparte na najprostszych stereotypach związanych z małżeńskim stadłem.

W zasadzie w większości tych filmów przewija się podobny wątek — nieuchronność męskiej niewierności. Może ona przybierać formy komediowe — wtedy w finale najczęściej niewierny małżonek zostaje przywołany do porządku przez najczęściej niemłodą już żonę. Z takim rozwiązaniem fabularnym spotykamy się w wyprodukowanych przez AM&B filmach z 1904 roku *Kiss me* i *Mr. Jack in the Dressing Room*. W pierwszym z nich starszy pan tak długo wpatruje się w niecodzienną reklamę, którą jest młoda dziewczyna ustawiona pomiędzy plakatami, że w końcu musi interweniować jego żona, ciągnąc go za ucho. W drugim tytułowy bohater odwiedza w garderobie wodewilowe artystki, zamawia szampana, a następnie tańczy z dziewczętami, zakładając na siebie fartuszek jednej z nich, co znów kończy się wkroczeniem małżonki, bijącej go najpierw parasolką, a następnie siłą wyprowadzającej z pokoju.

Nawet jeśli mężczyźni nie zdradzają w świecie realnym, to na pewno robią to w snach, czego dowodziłby na przykład film *Let Me Dream Again* (1900, reż. G.A. Smith) czy będący jego plagiatem obraz Ferdinanda Zecci *Rêve et réalité* (1901). W wyprodukowanym dla Pathé-Frères filmie w pierwszym ujęciu widzimy starszego pana siedzącego przy kawiarnianym stoliku z zakapturzoną kobietą. Gdy ściąga zakrywający twarz kaptur, ukazuje się nam piękna młoda dziewczyna, którą starzec namiętnie całuje. Cięcie montażowe i drugie ujęcie przenoszą nas do rzeczywistości — okazuje się, że mężczyzna leży w łóżku ze swoją niezbyt urodziwą połowicą i to ją właśnie obdarza przez sen pocałunkiem, choć gdy orientuje się w sytuacji, stanowczo odrzuca awanse obudzonej małżonki³⁶².

W niektórych filmach małżeńska zdrada przybiera nieco mniej humorystyczne formy. W obrazie *Why Mrs. Jones Got a Divorce* (1901)

³⁶² Podobną scenę odnajdziemy w jeszcze wcześniejszym filmie Mélièsa *Nocny koszmar* (*Le cauchemar*, 1896). Śpiącego bohatera dręczą złe sny, a w jednym z nich młoda dziewczyna siedząca na jego łóżku, gdy chce ją objąć, przemienia się w kłowna z poczernioną twarzą.

tytułowa bohaterka przyłapała swojego męża na flirtowaniu ze służącą, a ich niewłaściwe stosunki zdradziły ślady po mące, pozostawione przez ubrudzone ręce dziewczyny na plecach pana Jonesa, co kończy się wygnaniem obojga z domu. Jeszcze bardziej dramatyczny finał ma film *A Ballroom Tragedy* (1905) — żona, która zauważa, że jej mąż na eleganckim przyjęciu obściskuje się i całuje z inną kobietą, zabija rywalkę, wbijając jej nóż w plecy.

Filmy te zdają się, z jednej strony, potwierdzać powszechne wówczas przekonanie o znacznej różnicy w seksualnych potrzebach mężczyzn i kobiet. Charakteryzująca epokę przełomu wieków „podwójna moralność” dopuszcza, w pewien sposób nawet sankcjonuje i usprawiedliwia (również za pomocą „naukowych” wywodów³⁶³), męską niewierność. Jak pisał Michelle Perrot: „Tolerancja wobec wiarołomnego mężczyzny jest prawie zupełna z wyjątkiem przypadków notorycznego konkubinatu, ostro potępianego i karanego przez prawo, jeżeli ma miejsce w rodzinnym domostwie”³⁶⁴. Odwiedziny w domach publicznych, zadawanie się z kabaretowymi artystkami, których status w tamtym okresie był bliski pozycji prostytutki, seksualne wykorzystywanie służby były stałymi elementami ówczesnej rzeczywistości. Z drugiej strony możemy dostrzec, sygnalizowane także w tych niezbyt wyrafinowanych filmikach, zmiany zachodzące w społeczeństwie zachodnim związane ze zmniejszającą się tolerancją dla tego typu zachowań. I nie chodzi wyłącznie o żony przywołujące siłą do porządku wiarołomnych małżonków, ale także o pojawienie się w filmach problematyki rozwodu czy zabójstwa z zazdrości, które były dość istotnymi elementami ówczesnego dyskursu publicznego, a jednocześnie ukazują coraz istotniejsze różnice między znacznie bardziej tradycyjalistyczną Europą a dość postępową Ameryką.

O ile około roku 1900 sześć na tysiąc zawartych we Francji małżeństw kończyło się rozwodem³⁶⁵, o tyle w Stanach Zjednoczonych

³⁶³ Por. rozdział III.

³⁶⁴ Michelle Perrot, *Rodzinne dramaty i konflikty*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, s. 279.

³⁶⁵ Jak podaje Anne Martin-Fugier: „Według spisu z roku 1901 na 10 000 żonatych Francuzów w wieku od 18 do 50 lat było 53 rozwiedzionych, a na 10 000 zamężnych

liczba ta była dziesięciokrotnie wyższa — sześć małżeństw na sto rozpadało się na skutek rozwodu³⁶⁶, co spowodowane było zapewne znacznymi różnicami w prawodawstwie. W omawianym okresie uległo ono dość daleko idącej liberalizacji. We Francji na przykład wprowadzone przez rewolucję 1792 roku prawo do rozwodu³⁶⁷ zostało zawieszane w roku 1816, a przywrócone dopiero w roku 1884 i zawierało w sobie mnóstwo przykładów nierównego traktowania płci („mężowie mogą posłużyć się kompromitującymi listami otrzymanymi przez żony, lecz nie odwrotnie [...]. »Łajdak i drań« pod adresem męża to dostateczna zniewaga, ale nie »krowa i świnia« rzuciona w twarz żonie”³⁶⁸). W praktyce było stosowane niezwykle rzadko, następowała jednak jego dalsza liberalizacja — w 1904 przegłosowano ustawę, na mocy której osoba rozwiedziona mogła, co wcześniej nie było dopuszczalne, poślubić swego współnika w wiarołomstwie; w 1908 kolejna zmiana w prawie pozwoliła na orzekanie rozwodu na żądanie jednego z małżonków po trzech latach separacji od łoża. Co jednak charakterystyczne, znakomita większość rozwodów nie była związana z niewiernością, ale ze znęcaniem się nad kobietą — to one

Francuzek mających od 15 do 45 lat, rozwiedzionych było 70” (Anne Martin-Fugier, *Rytuały życia prywatnego burżuazji*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, s. 252).

³⁶⁶ Według danych z lat 1887–1906 opublikowanych w roku 1909 przez Census Bureau w badanym okresie w Stanach Zjednoczonych doszło do 945 925 rozwodów, a rozpadało się średnio (w zależności od interpretacji tych danych) jedno na 13,9 do 15,6 małżeństw (por. Glenda Riley, *Divorce: An American Tradition*, New York 1997, s. 124).

³⁶⁷ „Ustawa z 1792 roku była niezwykle liberalna. Było siedem decydujących przyczyn, dla których można było żądać rozwodu: obłąkanie; skazanie współmałżonka, jego infamia; zbrodnie, znęcanie się jednego małżonka nad drugim; notoryczna rozwiązłość obyczajów; porzucenia trwające co najmniej dwa lata; nieobecność bez żadnych wieści przez co najmniej pięć lat; emigracja. W tych przypadkach rozwód orzekano natychmiast. Co więcej, małżonkowie mogli rozwieść się za obopólną zgodą w terminie czterech miesięcy. [...] Koszta sądowe były tak niskie, że prawie każdy mógł je zapłacić, [...] żądać rozwodu mogli zarówno mężczyźni, jak i kobiety” (Lynn Hunt, *Revolucja francuska a życie prywatne*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, s. 37–39).

³⁶⁸ M. Perrot, *Rodzinne dramaty i konflikty...*, s. 289.

stanowiły 80% wnioskodawców, a 77% z nich właśnie fizyczne dręczenie i ciężkie zniewagi podawało jako bezpośredni powód wniosku rozwodowego.

Nieco inaczej statystyki przyczyn rozvodu wyglądały w Stanach Zjednoczonych — tu głównym powodem było zniknięcie współmałżonka (33,6% w przypadku pozwów składanych przez panie, 49,9 wniosków mężczyzn, ogólnie 38,9%), co zapewne wiązało się zarówno z geograficzną rozległością tego kraju, jak i emigranckim charakterem amerykańskiego społeczeństwa; następnym powodem było okrucieństwo w stosunku do współmałżonka (27,5% kobiet podawało taki argument przy rozwodzie, co ciekawe, posłużyło się nim także 10,5% mężczyzn, ogólny procent rozwodów z tego powodu wynosił 21,8) oraz cudzołóstwo (28,7% męskich wniosków i „jedynie” 10% wniosków kobiecych, co plasowało ten powód na trzecim miejscu, łącznie było nim spowodowanych 16,3% rozwodów)³⁶⁹. Również w Stanach Zjednoczonych to kobiety częściej decydowały się na przerwanie małżeństwa — w latach 1887–1906, których dotyczą przytoczone dane, złożyły one 789 672 wniosków rozwodowych, podczas gdy mężczyźni „zaledwie” 283 793 podań tego typu. Nie jest więc wykluczone, że filmowa pani Jones rzeczywiście zdecydowała się nie tylko na wygnanie męża i służącej, ale także złożyła wniosek rozwodowy, choć na taki krok ze względu na niewierność małżonka decydowało się jedynie około sześciu tysięcy Amerykanek rocznie — znakomita większość jednak (kierując się zarówno wpajanymi im wówczas społecznymi normami, jak i zapewne strachem przed ekonomicznymi konsekwencjami rozvodu) wybacała panom takie „drobnostki”, jak wizyty w zamtuzach czy podszczypywanie pokojówek. Należy również pamiętać, że każdy z amerykańskich stanów miał oddzielne prawodawstwo dotyczące rozwodów — pomimo działalności zarówno zwolenników liberalizacji przepisów skupionych wokół działającej od roku 1885 National Divorce Reform League, jak i przeciwników rozwodów i podejmowanych przez nich szczególnie w roku 1906, a później 1911, prób wprowadzenia federalnych zapisów regulujących tę kwestię, nigdy takich przepisów nie

³⁶⁹ Por. G. Riley, *op. cit.*, s. 124.

wprowadzono — i łatwość, z jaką filmowa pani Jones mogłaby „uwolnić” się od małżonka, zależna byłaby od, nieznanego niestety, miejsca jej zamieszkania.

Na czwartym miejscu wśród przyczyn rozwodu możemy znaleźć pijaństwo (3,9%), co również znalazło swoją dość przewrotną filmową ilustrację w postaci filmu *Why Mr. Nation Wants a Divorce* (1901) — satyry na działalność pani Carry Nation, znanej w tamtym okresie aktywistki organizacji prohibicyjnych, nazywanej „Kansas Saloon Smasher”, słynącej przede wszystkim z akcji mających na celu fizyczne niszczenie zapasów alkoholu znajdujących się w „barach dla mężczyzn”. Film wyprodukowany przez Edisona prezentuje zaniedbane wnętrze mieszczańskiego domu i pana domu w koszuli nocnej i szlafmycy na głowie, który podejmuje z góry skazane na porażkę próby uspienia małego dziecka i okiełznania rozbrykanego kilkulatka. Gdy utrudzony sięga w końcu po butelkę z alkoholem, by ukoić skołatane nerwy, do domu wpada jego żona, która wrywa mu butelkę, przekłada przez kolano i wymierza kilkanaście klapsów. Jak pisała autorka biografii pani Nation, Fran Grace,

film jasno pokazuje, „dlaczego pan Nation chce rozwodu”, jego żona zanegowała swoją naturalną rolę matki i żony w sferze prywatnej i poświęciła się reformatorskiej karierze poza domem, pozostawiając odpowiedzialność za dzieci i utrzymanie domu na jego barkach³⁷⁰,

a humorystyczny ton filmu dobrze oddaje nastawienie zapewne sporej części społeczeństwa wobec kobiet pojawiających się w przestrzeni publicznej, nawet jeśli ich działalność miała niezwykle konserwatywny charakter³⁷¹.

³⁷⁰ Fran Grace, *Carry A. Nation: Retelling the Life*, Bloomington 2001, s. 161.

³⁷¹ Innym przykładem filmu wyśmiewającego obecność kobiet w sferze publicznej mogłyby być wyprodukowane przez Bamforth Company w 1899 roku *Prawa kobiet* (*Women's Rights*), choć istnieje sporo wątpliwości, czy rzeczywiście obraz ten rozpowszechniany był pod tym tytułem. Zwłaszcza że humorystyczna historyjka o dwóch plotkujących paniach (w tych rolach, nie wiadomo dlaczego, wystąpili przebrani za kobiety aktorzy), których suknie zostają przybite przez dwóch młodzieńców do płotu, niewiele ma wspólnego z walką o prawa kobiet, chyba że przyjmiemy teorię, iż damy o tym właśnie prowadziły dyskusję.

Innym problemem były „zbrodnie w afekcie”, takie jak morderstwo przedstawione w *Tragedii na balu*, które nie tylko były dość powszechne na przełomie wieków, ale także przynajmniej do pewnego stopnia usprawiedliwane przez prawodawstwa wielu zachodnich państw. Jak twierdzi przywoływany już Perrot, chociaż przestępstwo to było „prawie zawsze dziełem mężczyzny, zwykle młodego, dokonany na kobiecie, aby »pomścić jego honor«, który doznał zniewagi”³⁷², w dodatku karany niezbyt surowo (pewien robotnik, który zabił i wrzucił w zaszytym worku do wody zdradzającą go żonę, dostał za ten czyn cztery lata więzienia³⁷³, a wspomniany już w tej pracy pionier ruchomych obrazów Eadweard Muybridge został uniewinniony w procesie o zabójstwo kochanka swojej żony — majora Harry’ego Larkynsa, ponieważ sąd uznał to morderstwo za uzasadnione okolicznościami³⁷⁴), to jednak i w tej dziedzinie zapanowało pewne równouprawnienie i pod koniec XIX wieku głośno było o przynajmniej kilku morderstwach dokonanych przez zazdrosne kobiety. Mimo że w początkach XX wieku tego typu zbrodnie były coraz mniej tolerowane przez kryminologów, widzących w nich „znak prymitywizmu, a nawet obłąkania, negację prawa, powrót do barbarzyństwa, cofnięcie się do zwierzęcości”³⁷⁵, to kultura, która ceniła poczucie honoru (specyficznie być może pojmowanego), ale także dzięki coraz wyraźniejszej dominacji romantycznego sposobu pojmowania miłości, do pewnego stopnia rozumiała „miłosny szal”, była w stanie jeśli nie usprawiedliwić, to na pewno pojąć „zbrodnię w afekcie”. Dla widzów oglądających *A Ballroom Tragedy* morderstwo pojawiające się na ekranie było więc czymś znanym z ówczesnych kronik kryminalnych i pomimo fabularnej mizerii tego obrazu z pewnością bez trudu mogli oni odczytać zawarte w nim treści.

³⁷² M. Perrot, *Rodzinne dramaty i konflikty...*, s. 283.

³⁷³ Por. *ibidem*.

³⁷⁴ Por. Brian Clegg, *The Man Who Stopped Time: The Illuminating Story of Eadweard Muybridge: Pioneer Photographer, Father of the Motion Picture, Murderer*, Washington 2007.

³⁷⁵ M. Perrot, *Rodzinne dramaty i konflikty...*, s. 285.

Kolejną charakterystyczną cechą małżeństw z tamtych czasów była ich daleko idąca homogamia, a może wręcz endogamia. Reguła mówiąca, że poślubia się podobnych sobie, jest rozpowszechniona i charakterystyczna dla niemal wszystkich społeczeństw — również dlatego, iż „podobnych sobie” najczęściej spotyka się na swojej drodze życiowej i w życiu towarzyskim. I choć druga połowa stulecia zmieniła wiele w tej materii, przede wszystkim za sprawą większej mobilności społeczeństw i ruchów migracyjnych, które przybrały wówczas niespotykane dotychczas w historii ludzkości tempo i skalę, nadal, o czym świadczą filmowe przykłady z tamtego okresu, małżeństwa zawierane są niemal wyłącznie między przedstawicielami tej samej klasy społecznej. Co charakterystyczne, w żadnym z omawianych dotychczas filmów nie znajdziemy przykładów (może poza filmem *Personal*) pokazujących związki intymne osób reprezentujących wyraźnie odmienny status społeczny — tragedia na balu rozgrywa się wśród arystokratów, całujący pokojówkę w *Lepkiej kobiecie* mężczyzna także należy raczej do niższej warstwy społecznej, pocałunek w tunelu (niezależnie od wersji filmu) wymieniają zawsze pary o podobnej pozycji w społecznej hierarchii. Jedynym wyjątkiem są być może mężczyźni „zadający się” z przedstawicielkami niższych klas społecznych, choć w tamtych czasach śpiewaczki, aktorki, baletnice, nie wspominając o paniach jeszcze bardziej podejrzanej konduity, można było wielbić, obsypywać kwiatami i podarunkami, nawet utrzymywać, o ile nie towarzyszyła temu nadmierna ostentacja, ale niezwykle rzadkie były przypadki, aby takie związki zyskiwały formalny lub sakramentalny charakter. Warto jednak zaznaczyć, że autorzy wydawanych wówczas poradników, próbujący odwieść gentlemanów od poślubiania „nieodpowiednich” kandydatek, używali argumentacji niekoniecznie odnoszącej się do różnic klasowych. M.A. Zawadzki w wydanej w 1903 roku książce, zatytułowanej *Przewodnik zakochanych, czyli jak zdobyć szczęście w miłości i powodzenie u kobiet*, twierdził, że

człowiek pojmujący życie i jego obowiązki poważnie nie powinien nigdy lokować uczuć swoich u kobiet, których przede wszystkim zawód nie daje rękojmi, że będą dobrymi żonami i matkami. Mam tu na myśli przede wszystkim artystki i aktorki. Nie uwłaczając wcale szczytnemu ich powołaniu (o ile godnie je spełniają) — nie

podając, broń Boże, ani ich zawodu, ani jego przedstawicieli w lekceważenie lub pogardę — zgodzić się jednak musimy na jedno: największa artystka, najuczciwsza przy tem kobieta żyje zanadto życiem nerwów i wrażeń, w ciągłym podniesieniu i podrażnieniu, w nieuchronnej walce z zawiścią, zlemi językami, w ustawicznej myśli podobania się tłumom i chęci zyskania oklasku i pochwał drukowanych, by potem z męczącego, ale i pociągającego trybu życia wszedłszy w ciche, uregulowane i spokojne warunki bytu, mogła się w nie włożyć, przyłgnąć do nich, by jej ciche domowe szczęście zastąpiło domowe oklaski i uwielbienie tłumu, a miłość męża i dzieci (jeżeli w ogóle mieć je będzie) — pochlebstwa przyjaciół i wielbicieli. Pomijając już fakt, że zmęczone jej nerwy i mózg wysilony — dziedzicznie potomstwu udzielić się muszą³⁷⁶.

Jednak zalecenia matrymonialnej homogamii dotyczyły nie tylko mężczyzn, którzy z przyczyn, jak się okazuje, psychologiczno-medycznych nie powinni wiązać się na stałe z artystkami, ale także dziewcząt niższych stanów, zobowiązanych do poszukiwania odpowiedniego kandydata na męża pośród siebie podobnych. Filmowym przykładem potwierdzającym powszechność tego typu przekonań jest film wyreżyserowany przez Wallace’a McCutcheona i Edwina S. Portera *Córka młynarza* (*The Miller’s Daughter*, 1905) oparty na motywach znane-go wówczas i popularnego (była to jedna z najdłużej wystawianych na Broadwayu sztuk niemusicalowych) melodramatu scenicznego *Hazel Kirke* (1880), napisanego przez Steele’a MacKaye’a. Ten trzynastominutowy obraz opowiada o losach tytułowej bohaterki, dziewczyny mieszkającej na wsi, która nie zważając na miłość młodego farmera, opuszcza rodzinny dom, podążając do miasta za dandysem, w którym się zakochała. Okazuje się, że młody kochaś ma już żonę i dziecko. Zrozpaczona Hazel, której wyrzekł się ojciec, próbuje jakoś egzystować w mieście, aż w końcu zdesperowana brakiem pracy i miłosnym rozczarowaniem postanawia rzucić się z mostu do lodowatej rzeki. Zostaje jednak cudownie uratowana przez wciąż kochającego ją farmera, a ostatnie ujęcia pokazują ich późniejsze o dwa lata sielskie życie na wsi — z bawiącym się na podwórku małym szkrabem i dogładowującym go sędziwym dziadkiem, ojcem Hazel, który wybaczył nierozsądnej córce jej przewiny. W ten klasyczny melodramat wpisana jest wyraź-

³⁷⁶ M.A. Zawadzki, *Przewodnik zakochanych, czyli jak zdobyć szczęście w miłości i powodzenie u kobiet*, Warszawa 2007, s. 13.

na przestroga: wiejska dziewczyna nie powinna wierzyć miejskiemu bałamutnikowi, lecz szukać na męża kogoś, kto pochodzi z tej samej warstwy społeczno-ekonomicznej co ona. Jedynie małżeńska homogamia zapewni szczęśliwy i harmonijny związek, różnice klasowe są zbyt poważną przeszkodą — taki konserwatywny przekaz, utrwalający niewątpliwie funkcjonujące wówczas stereotypy (może przede wszystkim stereotyp „moralnego zdrowia amerykańskiej prowincji”) można odnaleźć w kilku *Córce młynarza* podobnych melodramatach, powstałych zarówno w pierwszych latach funkcjonowania kinematografu, jak i w okresach późniejszych.

Jeśli potencjalnym „starym pannom” filmy wyprodukowane przed 1908 rokiem nie oferowały jakichś specjalnie atrakcyjnych widoków związanych z ich przyszłym życiem małżeńskim (chyba że znajdą sobie miłego farmera i w pełni podporządkują się własnej kondycji społecznej), to równie nieinteresująca zdaje się oferta dla panów. W omawianym okresie bowiem filmowy małżonek to przede wszystkim komiczny safandula, który ciągle poddawany jest — jak bohater *Kiss me, Mr. Jack*, czy poniewierany na różne sposoby pan Nation — kontroli współmałżonki, decydującej o każdym jego kroku, i zmuszany do zaspokajania rozmaitych jej zachcianek. Tego typu postać pojawia się choćby w Edisonowskim filmie z 1904 roku *European Rest Cure* (1904). Mąż zostaje przez żonę wysłany, zapewne w celu podratowania zdrowia, do Europy, co jest pretekstem do pokazania zarówno amerykańskich stereotypów na temat krajów Starego Kontynentu (do których autorzy filmu zaliczają także Egipt, jedna z sekwencji filmu rozgrywa się bowiem u podnóża piramid), jak i serii nieszczęść przytrafiających się nieszczęsnemu małżonkowi: od choroby morskiej na statku, przez spuszczenie go głową w dół przez irlandzkich osiłków, gdy próbował pocałować Kamień z Blarney, wypadek podczas alpejskiej wspinaczki, rabunek, jakiego dopuścili się na nim włoscy bandyci, kolejny upadek podczas próby wgramolenia się na piramidę, aż po pobyt w niemieckim uzdrowisku i tortury w postaci kąpeli błotnej. Jedynie w Paryżu nieszczęsny mąż miał szansę wesoło spędzić czas w towarzystwie uroczych loretek, ale i na te zabawy nie pozwoliły towarzyszące mu i nieustannie pilnujące go przyjaciółki żony.

Wszystkie zachcianki swej połowicy musi spełniać także bohater filmu Alice Guy *Madame a des envies* (1907). W obrazie stworzonym przez „pierwszą reżyserkę filmową na świecie”³⁷⁷ pojawia się postać męża udęczonego przez ciągle kaprysy małżonki, który chodzi za nią po mieście, ciągnąc wózek z niemowlakiem i próbując załagodzić różnego typu konflikty. Kobieta wrywa bowiem dziecku lizaka, wypija wino przypadkowemu mężczyźnie w kawiarni, kradnie żebrakowi wędzonego śledzia, a dostawcy warzyw fajkę, by rozkoszować się tymi specjałami — co uchwycone jest w długich, pokazujących bohaterkę w planie półpełnym ujęciach. Nieszczęsny małżonek za wybryki swojej żony jest popychany, bity i poniżany, lecz znosi je, ponieważ jego połowica jest w ciąży, co tłumaczy jej nieodpartą chęć na różnego typu przysmaki (ciekawe swoją drogą, że wśród nich znajdują się także wino i tytoń).

Na film Guy warto zwrócić uwagę z jeszcze jednego powodu. Nie tylko powieliła on stereotyp męża-safandudy, lecz jest także jednym z nielicznych, jeśli nie jedynym obrazem z tamtego okresu, jak również z kolejnych dekad funkcjonowania kina, w którym ukazano brzemiennej kobietę. Motyw ten w zasadzie nie pojawia się w kinie aż do lat sześćdziesiątych, dzieci przychodzą na świat podczas długich elips między sceną pocałunku kochanków (lub ślubnej ceremonii) a chrztem albo sceną pielęgnacji niemowlęcia. Kobieta w ciąży jest postacią jeszcze rzadszą niż filmowy homoseksualista, w zasadzie wykluczoną ze sfery symbolicznej pierwszej połowy XX wieku. W tej tabuizacji ciąży być może najwyraźniej rysuje się trwałość spuścizny wiktoriańskiej moralności, która przełamywana na różnych poziomach, w tej kwestii na długo jeszcze pozostała obecna w publicznym dyskursie. Wszak jak pisał anonimowy autor wydanej w 1876 roku w Krakowie książki *Zwyczajne towarzyskie (Le savoir-vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte według dzieł francuskich spisane*:

Kobieta, która wkrótce ma zostać matką, nie powinna wychodzić w dzień na ulicę i bywać w świecie. Tylko w rodzinnym kole przyjąć może zaproszenie na obiad; obowiązkiem jej wstrzymać się od uczęszczania do teatru, oddawania wizyt i ukazywania

³⁷⁷ G. Stachówna, *op. cit.*, s. 223.

się na przechadzkach publicznych. Najsurowiej zwyczaj ten spełniany jest przez Amerykanki i Angielki, i ze wszech miar zasługuje na to, aby go wszędzie naśladować³⁷⁸.

A autorzy filmowi przez długi czas pozostawali wierni tym zasadom „dobrego wychowania” i mimo że operowali treściami erotycznymi, to jednak tematu ciąży, jako być może zbyt mocno związanego z seksualnością, unikali niezwykle długo. Tym bardziej warto docenić odwagę Alice Guy, która pokazała ciężarną kobietę w przestrzeni publicznej; warto przy tym zauważyć, że bohaterka filmu jest niewątpliwie przedstawicielką klasy niższej, ograniczonej, jak już pisałem, w znacznie mniejszym stopniu wymogami etykiety. Zresztą w *Kobietych życzeniach* mamy do czynienia nie tylko z ukazaniem ciąży, ale też sceną jej rozwiązania, następującego w finale, choć w tym momencie reżyserka nie zaprezentowała prawdziwego porodu: kapryśna pani przewraca się na polu kapusty, a uradowany mąż spośród liści wyciąga płaczącego niemowlaka, co jest nie tylko odwołaniem się do francuskiego przesądu ludowego, ale także do pierwszego filmu nakręconego przez Guy, zatytułowanego *Wróżka w kapuście* (*La fée aux Chaux*, 1896), pokazującego czarodziejkę wyciągającą spośród kapuścianych główek trójkę nagich niemowląt.

Okres dominacji „kina atrakcji” to moment kształtowania się podstaw filmowego języka, ale też chwila, w której rozpoczęły się dość istotne zmiany obyczajowe. Wątki i motywy powiązane z erotycznym dyskursem, pojawiające się w filmach z pierwszego z wyróżnionych przeze mnie periodów, niedoskonałych technicznie, niepotrafiących jeszcze w pełni wykorzystywać narracyjności, która od roku 1907 zaczęła coraz wyraźniej dominować w kinematografii, będą powracały jeszcze niejednokrotnie w formie bardziej subtelnej, lepiej rozwiniętej, opowiedzianej za pomocą bardziej wyrafinowanych środków filmowych. Ale od samego początku istnienia filmu możemy zauważyć, jak często posługiwano się erotyką jako atraktorem służącym wzbogaceniu filmowego widowiska o elementy poszukiwane przez widzów. Kobięce, ale i męskie ciało, pocałunki, flirty, związki intymne, stereotypy związane z małżeństwem były tematami niezwy-

³⁷⁸ [b.a.], *Zwyczaje towarzyskie (Le savoir-vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte według dzieł francuskich spisane*, Kraków 1876, s. 125.

kle często i chętnie podejmowanymi przez kino. Jednocześnie zaś uważna analiza tych kilkunastosekundowych lub kilkuminutowych obrazów pozwala dostrzec najważniejsze elementy dyskursu powiązanego z życiem erotycznym czy uczuciowym, które obowiązywały w tamtym okresie — strach przed stanem bezmałżeńskim, klasową homogamię związków, stereotypy na temat genderowych ról kobiet i mężczyzn, które zarówno były w te obrazy wpisane, jak i wynikały ze stanu wiedzy i przekonań podzielanych zapewne przez znakomitą część ówczesnych społeczeństw.

Rozdział VI

Początki kina narracyjnego (1907-1918)

Od roku 1907 standardem w światowej kinematografii stały się filmy jednorolkowe, których długość wynosiła około piętnastu minut. Kino oparowało już pewne podstawowe chwytły stylistyczne, lecz język filmowy nadal nie był w pełni rozwinięty, a czas trwania dzieł filmowych zmuszał autorów do dalszego stosowania eliptycznego i skrótowego sposobu opowiadania. Do interesującej nas tematyki erotycznej obrazły te nie wniosły zbyt wiele nowego. Okres między rokiem 1908 a 1915 w kinie amerykańskim był momentem dominacji trustu MPPC, który, jak już wspominałem, utożsamiany był raczej z konserwatywnymi środowiskami. Dlatego też w filmach z lat 1907–1915 znika pewna frywolność i posługiwanie się erotyzmem jako atraktozem. Sale kinowe coraz częściej zaczyna zapełniać bardziej wyrobiona, zamożniejsza publiczność z warstw średnich, a w obrazach filmowych zaczyna dominować chęć pouczania widzów. Filmy coraz częściej stają się, jak to wprost głosi napis rozpoczynający wyreżyserowany przez Griffitha w 1909 roku film *What Drink Did*, „troskliwą lekcją moralną”. W interesującej nas tematyce związków intymnych w filmach z przełomu pierwszej i drugiej dekady można wyróżnić jedynie kilka interesujących wątków, które z taką siłą nie pojawiały się w okresie „kina atrakcji”.

1. Relacje intymne w filmach z lat 1907-1918. Konflikt pokoleń

Pierwszym zagadnieniem byłby problem zarysowany skrótowo w poprzednim rozdziale przy okazji analizy filmu *Córka młynarza*, czyli

konflikt międzypokoleniowy, związany z innym rozumieniem instytucji małżeństwa i z tarciami, do których dochodzi na tym tle między rodzicami a ich dorastającymi dziećmi. Szczególnie relacja ojciec–córka jest tematem niezwykle często podejmowanym w tamtym okresie, a filmy próbują wypracować pewien kompromis między konserwatywną tradycją a nowoczesnym ideałem miłości. W wielu obrazach, zarówno tych utrzymanych w poważnej stylistyce dramatycznej, jak i tych posługujących się humorem, fabularnym zaczynem historii staje się często sprzeciw wobec życiowych wyborów podejmowanych przez córki, szczególnie wyborów matrymonialnych, choć w finale tych historii nie zawsze racja leży po stronie starszego pokolenia.

Przykładami obrazów, w których pojawia się ten wątek, mogłyby być filmy takie, jak wyreżyserowane przez Griffitha: *Nieszczęsna ucieczka z ukochanym* (*A Calamitous Elopement*, 1908), *Tak to jest w życiu* (*As It Is in Life*, 1910), *Malowana dama* (*The Painted Lady*, 1912) czy *Ślepa miłość* (*Blind Love*, 1912³⁷⁹), lub przez niego współtworzone, na przykład *Na krzyżówce życia* (*At the Crossroads of Life*, 1908) — dzieło wyreżyserowane przez Wallace'a McCutcheona, do którego autor *Narodzin narodu* napisał scenariusz — a także takie komedie, jak nakręcone przez Macka Sennetta filmy *Ślub Helen* (*Helen's Marriage*, 1912) oraz *Love, Loot and Crash* (1915) czy *Królowie prędkości* (*Speed Kings*, 1913) Wilfreda Lucasa. We wszystkich tych obrazach spotkamy się z podobnym konfliktem fabularnym, polegającym na zderzeniu dwóch racji, przynależnych różnym pokoleniom. Konflikt ten może rozgrywać się na kilku poziomach. W obrazie zatytułowanym *Na krzyżówce życia* ojciec (prawdopodobnie pastor) nie potrafi przez długi czas wybaczyć córce wyboru kariery aktorki teatralnej, która według jego mniemania, a podzielało je, o czym już była mowa, liczne grono mu współczesnych, związana była z prowadzeniem życia nieodznaczającego się wysokim stopniem tradycyjnie pojmowanej moralności. Rzeczywiście, wygnana przez ojca z domu Margaret najpierw pracuje jako chórzystka, co ukazane zostało w scenie prezentującej dość swobodnie zachowujące się dziewczęta siedzące w teatralnej szatni, a następnie zostaje sceniczną

³⁷⁹ Niektóre źródła podają, że Griffith jedynie nadzorował tę produkcję, reżyserem filmu był zaś Wilfred Lucas.

gwiazdą. Widzimy ją w bogato wyposażonym domu z narzucającym się jej mężczyzną. Jednak dziewczyna nie jest szczęśliwa, prowadząc takie życie. Pisze do ojca list z prośbą o spotkanie, a gdy ten przychodzi do jej garderoby, odprawia (możemy przypuszczać, że na dobre) swojego absztyfikanta, wybierając życie zgodne z zasadami wpojonymi jej przez rodziciela, choć niezbyt wprawnie prowadzona narracja rwie się w tym właśnie momencie.

Podobnym ostrzeżeniem przed nierozważnymi wyborami jest *Ślepa miłość*. W tym trwającym niecałe dziesięć minut obrazie opowiedziana została historia młodej naiwnej dziewczyny (Blanche Sweet) omamionej na potańcówce przez przystojnego bawidamka. Tuż po jego poznanu kobieta bierze z nim błyskawiczny ślub u sędziego pokoju i ucieka z miasta. W kolejnym ujęciu widzimy ją udręczoną, z dzieckiem na ręku, nagabywaną przez właściciela mieszkania o czynsz. W następnej scenie jej mąż utracysz ginie w przypadkowej bójce z Cyganami. Do dziewczyny niemal natychmiast przyjeżdża były narzeczony, niezbyt urodziwy, ale niezwykle porządny młodzieniec, który zabiera ją do rodziców, a następnie ofiaruje opiekę i małżeństwo, wybawiając nierozważną dziewczynę z tragicznego położenia, w którym się znalazła za sprawą ślepej miłości.

Oba te obrazy bronią tradycyjnych, purytańskich wartości. Wyraźnie pozytywnie nacechowana jest w nich prowincja i jej konserwatywne zasady, negatywnie zaś wielkowiejski styl życia, prowadzący do rozluźnienia norm obyczajowych, ale także do nieszczęść w wymiarze czysto życiowym czy ekonomicznym, jak to ma miejsce w *Ślepej miłości*.

Nieco inaczej akcenty rozłożone są w dwóch innych dramatach Griffitha. W obrazie *Tak to jest w życiu* samotnie po śmierci żony wychowujący córkę ojciec nie tylko musi poświęcić dla niej możliwość ułożenia sobie życia z inną kobietą (wykonuje on słabo opłacaną pracę dozorczy na farmie gołębi, więc zdaje sobie sprawę z tego, że nie byłby w stanie utrzymać większej rodziny), ale także zaakceptować fakt, iż jego dorastająca latorośl zechce w końcu opuścić rodzinny dom i wyjść za mąż. Jak się okazuje w finale, nie musi to wcale oznaczać zerwania kontaktu z rodzicem — ostatnia scena prezentuje starca bawiącego się z małym wnukiem.

Zupełnie inaczej kończy się *Malowana dama*. Zestawione zostają w niej życiowe postawy dwóch siostr, a rozwój fabuły świadczy o tym, że być może mądrzejszym wyborem był ten dokonany przez młodszą z nich (Madge Kirby), która robi *make-up*, pudruje się i stroi, dzięki czemu na festynie nie może się wręcz opędzić od adoratorów, a nie postawa wycofanej, cichej i podporządkowanej ojcu starszej siostry (Blanche Sweet), nigdy niemalującej twarzy. Albowiem to ona, nie znając reguł nowoczesnego flirtu, świetnie opanowanych przez jej młodszą siostrę, zakochuje się w pierwszym mężczyźnie, który okaże nią zainteresowanie, co będzie przyczyną wielu nieszczęść, a ostatecznie obłądę i śmierci dziewczyny.

Przywołane filmy próbują wskazać jakiś kompromis między postawami tradycyjnymi a nowoczesnością, między postfiguratywnym a prefiguratywnym modelem dziedziczenia kulturowego³⁸⁰, podczas gdy, co dość znamienne, niemal wszystkie filmy komediowe, w których pojawia się ten wątek, zdają się przyznawać rację młodym ludziom, nieoglądającym się na zakazy i nakazy formułowane przez starsze pokolenie. Z jednej strony w tych humorystycznych obrazach wykorzystywany jest motyw ucieczki zakochanych — w filmach *A Calamitous Elopement* i *Love, Loot and Crash* połączonej z wątkami kryminalnymi, co jest pretekstem fabularnym ślapstickowych filmów pościgowych, jednocześnie zaś możemy obserwować przemyślnie sposoby, jakimi posługują się zakochani, by wywieść w pole niechętnych ich małżeństwu rodziców. W *Ślubie Helen*, gdy konkurent do ręki córki zostaje przez jej ojca wygnany z domu za pomocą śrutówki, młody człowiek wpada na pomysł, by zdobyć rękę ukochanej, posługując się dość niezwykłym fortelem. Namawia on swoich kolegów do przebrania się za ekipę filmową, która ma kręcić zdjęcia w pobliżu domu Helen (Mabel Normand), a gdy podczas sceny ślubu przebrany za pannę młodą kolega udaje omdlenie, zastępuje go narzeczona i w ten sposób młodzi

³⁸⁰ Margaret Mead rozróżnia trzy modele dziedziczenia kulturowego: model kofiguratywny — dzieci i rodzice jednocześnie uczą się nowych zachowań (na przykład jako imigranci), model postfiguratywny — dzieci uczą się od rodziców oraz model prefiguratywny — rodzice uczą się od dzieci (por. Margaret Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. Jacek Hołówka, Warszawa 1978).

pobierają się, rozbawiony zaś podstępem ojciec śmieje się razem z nimi i ostatecznie błogosławi młodej parze. Również w innej slapstickowej komedii z Mabel Normand — *Królowie prędkości* — ukazana została zmiana w sposobie zawierania małżeństw, która zaszła w pierwszych dekadach XX wieku. Choć ojciec obiecuje, że rękę jego córki otrzyma zwycięzca prestiżowego rajdu samochodowego, to dziewczyna nie nagne się do jego woli i odjedzie w dal z zawodnikiem, który za sprawą niecných knozań konkurencji przegrał zawody, ale za to zawładnął jej sercem.

Wszystkie te obrazy stanowią dobrą egzemplifikację procesów opisanych w sposób teoretyczny w drugim rozdziale tej książki. Przełom wieków był bowiem momentem niezwykle wyrazistego ścierania się dwóch ideologii związanych ze sposobem zawiązywania relacji intymnych. Mimo że nadal jeszcze we wszystkich tych obrazach podstawową formą kształtowania kontaktów międzypłciowych pozostaje usankcjonowane przez prawo lub religię małżeństwo, to jednak już sposób i przyczyny jego zawierania ulegają daleko idącym przemianom. Jak pisze Maciej Gdula w książce *Trzy dyskursy miłosne*:

Tradycyjne wiktoriańskie małżeństwo znajdowało oparcie w strukturach ekonomicznych, zapewniając korzystne połączenie zasobów obojga partnerów, oraz w podziale pracy między płciami, który kobiecie powierzał sprawy domu, a mężczyźnie sprawy publiczne. Małżonkowie kojarzeni byli przez rodzinę w obrębie przestrzeni domowej w systemie wizyt i rewizyt³⁸¹.

I nawet jeśli dotyczyło to w znacznie większym stopniu klas wyższych niż niższych, które często nie dysponowały żadnymi zasobami do łączenia, a przyczyny ekonomiczne zmuszały również kobiety do zarobkowego wychodzenia poza obręb przestrzeni domowej³⁸², nie ulega

³⁸¹ Maciej Gdula, *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa 2009, s. 23.

³⁸² Jak pisze Małgorzata Szpakowska: „Warto jednak pamiętać, że tak usytuowana pani domu jest w istocie wynalazkiem świeżej daty. Historycznie rzecz biorąc, większość kobiet zawsze zatrudniona była również poza domem. Choćby dlatego, że »dom« w naszym rozumieniu powstał stosunkowo niedawno. Chłopki od wieków pracowały w polu [...]. Po rewolucji przemysłowej do grona zatrudnionych poza domem dołączyły robotnice. Panią domu, kapłankę domowego ogniska, wymyśliło dopiero mieszczaństwo. [...] Podział ten [na sferę publiczną — męską, i kobiecą — prywatną — AL], ustanowiony przez Rewolucję Francuską i praktycznie możliwy do zrealizowania tylko

wątpliwości, że ideologia tradycyjna (wiktoriańska) znacznie większy nacisk kładła na przestrzeganie społecznych hierarchii i homogamii, małżeństwo postrzegała zaś przede wszystkim w planie wspólnoty opartej na przyjaźni, szacunku i kumulacji kapitału.

W nowych, powiktoriańskich warunkach partnerzy dysponowali czasem wolnym, dystansowali się od wpływu rodziny i mogli korzystać z publicznych miejsc spotkań oferowanych przez przestrzeń miejską³⁸³.

Małżeństwo, które wcześniej zawierano jako kontrakt, nadzorowany, a często aranżowany przez rodziców nowożeńców, zastąpił związek oparty na miłości w jej romantycznym wydaniu. Paradygmat ten uznaje miłość za uczucie spontaniczne, niewykalkulowane, ślepe, nieogładające się na uwarunkowania zewnętrzne, takie jak obiekcje rodziców czy ekonomiczne ryzyko związane z oddaniem się sile jego oddziaływania.

Romantycy [...] uważali miłość za przytomną nieprzytomność, wszechogarniającą siłę potężną jak fala przyboju³⁸⁴,

a w będącej mimowolną trawestacją tych wzorców kulturze popularnej początków XX wieku przekonanie to nabiera niezwykle konkretnych kształtów, stając się coraz wyraźniej ideałem podzielanym przez coraz to szersze warstwy ówczesnego społeczeństwa, choć

miłość romantyczna, przesiana przez sito nowych marzeń klasy średniej, stała się udomowiona, uproszczona, schludna [i] aseksualna³⁸⁵.

Co ciekawe, w omawianych filmach wpływowi tego wzorca w większym stopniu poddane zdają się kobiety. To one, znacznie wyraźniej niż młodzi mężczyźni bohaterowie tych dzieł, przeciwstawiają się tradycyjnym paradygmatom, próbują, choćby dzięki swobodzie wyboru współmałżonka, zerwać z patriarchalnym modelem rodziny (mimo że w swoich związkach zapewne nadal będą wzór ten powielać), w którym decyzja o zamążpójściu najczęściej związana była

dla zamożnej burżuazji, został jako ideał narzucony reszcie społeczeństwa, zwłaszcza drobnomieszczaństwu i robotnikom” (Małgorzata Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003, s. 208–209).

³⁸³ M. Gdula, *op. cit.*, s. 23.

³⁸⁴ D. Ackerman, *op. cit.*, s. 108.

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 113.

z ojcowskimi planami uzależnionymi od względów ekonomicznych lub prestiżowych, a głównym celem małżeństwa — zawarcie stosownego sojuszu między rodzinami. Młodzi mężczyźni pojawiający się w filmach z tego okresu z jednej strony nie są zmuszeni do podejmowania walki o swoje prawa, ich sytuacja społeczna zdaje się na tyle klarowna i społecznie aprobowana, że w diegezie wątek oporów ich rodzin przed niewłaściwym ożenkiem pojawia się niezwykle rzadko — są oni jednostkami w pełni zindywidualizowanymi, niezależnymi i jakby niepodlegającymi ograniczeniom, które ówczesne społeczeństwo narzuca jeszcze kobietom. Z drugiej zaś strony w tradycyjnych kulturach małżeństwo przez porwanie (lub zakup) było praktyką stosowaną powszechnie, stąd zapewne większe społeczne przyzwolenie na funkcjonowanie tego typu praktyk. Zwyczaj *raptus puellae*, choć potępiany w prawodawstwie państw zachodnich już od XIII wieku, był nadal obecny, a może nawet aprobowany w kulturze (wystarczy sobie przypomnieć wątki z powstałych przecież także na przełomie wieków powieści Sienkiewicza)³⁸⁶, zwłaszcza gdy było to uprowadzenie, które odbywało się (tak jak w omawianych filmach) za zgodą panny, nie zaś porwanie, przeprowadzane bez jej akceptacji.

Innym powodem takiego typu zabiegów dyskursywnych może być z pewnością dość powszechne wówczas, a i dziś zapewne obecne w genderowych stereotypach, przeświadczenie o większej uczuciowości i wrażliwości kobiet. Choć należy pamiętać, że nie we wszystkich okresach kobiety w kulturze zachodniej były postrzegane w ten sposób, wiele epok, w których dominacja patriarchy była szczególnie wyraźna, widziało w nich istoty w ogóle niezdolne do przeżywania jakichkolwiek wyższych doznań, to jednak przekonanie, które podziela 65 procent współczesnych Amerykanów, zgadzając się z „opinią, że kobiety są zanadto uczuciowe”³⁸⁷, zdaje się także podstawą, na której Griffith i inni reżyserzy niemych filmów budowali swoje narracje — w których

³⁸⁶ We Włoszech aż do roku 1978 obowiązywało prawo, że: „Winny gwałtu nie ponosił kary, jeśli ofiara zgadzała się wyjść za niego za mąż. Przepis ten otwierał drogę do wielu nadużyć. Zwłaszcza na południu Włoch traktowano go jako sposób zmuszenia panny do pójścia do ołtarza” (R. Tannahill, *op. cit.*, s. 309).

³⁸⁷ H. Fisher, *Pierwsza płęć...*, s. 163.

to właśnie bohaterki działają, często zresztą na swoją zgubę, pod wpływem miłosnego impulsu.

Jednocześnie zaś dominacja tego typu dyskursu może być wynikiem formalnych ograniczeń determinujących przywoływane dzieła — trwające nieco ponad dziesięć minut nieme obrazy musiały opierać się na wyrazistych, łatwych do skonstruowania, ale również niesprawiających widzom kłopotów percepcyjnych, motywach fabularnych. Dlatego też zapewne ich autorzy (warto w tym momencie podkreślić, że byli to niemal wyłącznie mężczyźni) wybierali takie a nie inne wątki i rozwiązania narracyjne, komponując swe opowieści na wyrazistych konfliktach, a takim zapewne był w owym czasie w Stanach Zjednoczonych (choć w innych państwach zachodnich procesy te przebiegały w dość analogiczny sposób) problem emancypacji młodych kobiet, sprzeciwiających się w tej pierwszej fazie przede wszystkim uzależnieniu od władzy ojcowskiej, a w kolejnych dekadach próbujących (o czym będzie jeszcze mowa) zanegować także władzę męzowską i model patriarchalnej rodziny.

Sporo filmów z omawianego okresu pokazuje jednak właśnie ten paradygmat jako wzorzec optymalny, a podporządkowanie kobiety roli żony i matki (ale już nie posłusznej we wszystkim ojcu córki) jako jej podstawowy obowiązek. Świetnym przykładem takiego postrzegania niewieścich powinności jest kolejny film Griffitha *Serce matki* (*The Mothering Heart*, 1912)³⁸⁸, w którym opowiedziana została historia nieszczęśliwego małżeństwa i macierzyństwa. Główną rolę w tym filmie zagrała Lillian Gish, i jest to obraz dość charakterystyczny zarówno dla typu odgrywanych przez nią ról, jak i dla sposobu narracji na temat życia uczuciowego pojawiającego się w tym okresie. Ten trwający nieco ponad dwadzieścia minut obraz to opowieść o młodej dziewczynie (od pierwszych ujęć wiemy, że jest niewinna i opiekuńcza, co zostaje podkreślone nie tylko przez uduchowiony wyraz twarzy Gish, ale także przez scenę pokazującą ją, gdy opiekuje się z czułością dwoma szczeniakami)³⁸⁹, która wychodzi za mąż (jak głosi napis — namówiona

³⁸⁸ Co ciekawe, scenarzystką tego filmu była kobieta — Hazel H. Hubbard.

³⁸⁹ Jak twierdzi Tom Gunning, w obrazach Griffitha „dwa pierwsze ujęcia z reguły wprowadzają dwie postaci (czy dwie grupy postaci) przed ich właściwym spo-

przez swego ukochanego). W kolejnym ujęciu ukazane zostaje życie małżeńskie. Mąż (Walter Miller) w pracy, żona dorabia w domu, robiąc pranie i prasując ubrania. Gdy mężczyzna wraca do domu, czeka na niego obiad i gazeta, choć i dziewczyna jest zmęczona całodzienną harówką. Kolejne ujęcie to wieść o awansie męża. Jednak z poprawą ich sytuacji materialnej idzie w parze rozpad więzi emocjonalnej łączącej małżonków. W kolejnej sekwencji mąż nie chce jeść obiadu w domu — woli zabrać żonę (przed wyjściem krytykując jej strój) do modnej restauracji. Dziewczyna wyraźnie nie pasuje do atmosfery panującej w lokalu, jej niemodny kapelusz i wytarte palto zostało skontrastowane z modnym ubiorem dam oraz z tanecznymi popisami na scenie, gdzie ubrany w lamparcie skóry osiłek tańczy z grupą bosonogich nimf. Podczas pobytu w restauracji zawiązuje się romans między mężem a jedną z pań w wydekoltowanej sukni siedzących przy stoliku obok³⁹⁰. Kilka uśmiechów wystarcza, by uwieść mężczyznę i spowodować małżeńską kłótnię³⁹¹. Kolejnego dnia dama z lokalu zaczyna się na męża, stawiając swój automobil na drodze, którą wracał z pracy (świetnie w tych scenach widać eliptyczny styl stosowany przez Griffitha — kilka spojrzeń

tkaniem. Historie bohaterów zostają przedstawione między tymi otwierającymi film scenami a połączonym z nimi zakończeniem. Taka rama wydaje się podstawowym schematem fabularnym stosowanym przez Griffitha” (Tom Gunning, *Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's biograph films*, [w:] *Early Cinema...*, s. 19). W *Sercu matki* rzeczywistość ta zależność jest szczególnie mocno widoczna, a scena z dwoma szczeniakami — otwierająca film — została wzbogacona o poprzedzający ją napis: „Matczyny duch”, wyjaśniający zainteresowanie bohaterki małymi zwierzętami. W finale zaś kobieta niszczy w szale wściekłości krzaki, w których bażyły się psy.

³⁹⁰ Ann E. Kaplan zwraca uwagę, że „W *Sercu matki* osoba trzecia jest nadal wrogiem klasowym. Kusicielka pochodzi z wygodnie żyjącej klasy wyższej” (Ann E. Kaplan, *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London 1992, s. 97).

³⁹¹ Tę łatwość omamiania mężczyzn przez piękne kobiety wykorzystywały bardzo często komedie slapstickowe, w których główną osią intrygi był pochod otumanionych osobników płci męskiej za urodziwą niewiastą i powodowane przez nich komiczne wypadki. Tego typu gagi odnajdziemy na przykład w filmach *The Gibson Goddess* (1909, reż. D.W. Griffith) czy *Dama naprawdę świetna* (*Une Dame vraiment bien*, 1908, reż. Louis Feuillade).

i uśmiechów wystarczyło do zawiązania romansu, dama doskonale wie, gdzie postawić samochód itp.), i prosi o pomoc w otwarciu opornych drzwi, a następnie jadą razem do znanego już widzom lokalu. Podczas rozmowy kobieta podarowuje mężczyźnie swoje rękawiczki, które zostają oczywiście znalezione przez żonę zaraz po jego powrocie z miłosnej eskapady. Kolejnego dnia żona śledzi małżonka i odkrywa, że wsiada on do samochodu damy. Pakuje więc swoje rzeczy i ucieka do matki. W tym momencie następuje kolejna potężna elipsa, w kolejnych ujęciach widzimy bowiem Gish tulącą kilkumiesięczne dziecko. Ujęcia te przeplatają się ze scenami ukazującymi jej męża bawiącego się z kochanką w restauracji. Jednak niewierny małżonek zostaje ukarany — jego „przyjaciółka” w lokalu zauważa nowego, przystojnego absztyfikanta. Ten uśmiecha się do niej kilka razy i próbuje zagaić rozmowę, co nie podoba się oczywiście głównemu bohaterowi. Przed restauracją ma miejsce sprzeczka kochanków i kobieta odchodzi z nowym znajomym (tempo tych zmian może wręcz zadziwiać). Mąż zaś znajduje w domu list, informujący go o tym, że dziecko urodzone przez jego prawowitą małżonkę jest śmiertelnie chore. Gdy przychodzi do żony, lekarz właśnie stwierdza zgon niemowlęcia. Kobieta najpierw wypędza męża, potem w geście bezsilnej złości niszczy kijem krzaki w ogrodzie, by w ostatniej scenie poszukać jednak pocieszenia w mężowskich ramionach. Mamy więc w *Sercu matki* historię miłosnego trójkąta, której obejmująca przynajmniej rok diegeza zostaje przedstawiona na dwóch rollkach filmu. Sprawia to, że mamy w niej do czynienia z całym mnóstwem uproszczeń i elips, które z jednej strony mogą dziś nieco śmieszyć jako psychologiczne i dramaturgiczne nielogiczności, z drugiej strony świadczą jednak o tym, że ówczesna publiczność była w stanie je bez trudu odszyfrować, przyjmując zarówno pewną narracyjną konwencję, jak i domyślając się, co oznaczają zaprezentowane na ekranie zachowania i akceptując pewną symboliczność postaci: niewinnej, cierpiącej matki, niewiernego małżonka, uwodzicielki³⁹² rozbijającej rodzinne szczęście czy podrywającego kobiety w restauracji amanta.

³⁹² Przywoływana już E. Ann Kaplan twierdzi, że postać tę można uznać za jeden z pierwszych przykładów kobiety wampa, której pełne rozwinięcie odnajdziemy

Jak twierdzi Virginia Wright Wexman, „przeprowadzona przez Griffitha idealizacja patriarchalnej rodziny była ufundowana na ideologii romantycznej miłości i małżeństwie »pasujących do siebie« partnerów”³⁹³, choć to partnerstwo mogło być realizowane jedynie między osobami w pełni wpisującymi się w tradycyjnie im przypisane społecznie role, szczególnie przez kobietę wypełniającą rolę matki³⁹⁴.

Jednocześnie ten, ale także inne powstałe w tamtym czasie filmy optują wyraźnie za nierozzerwalnością więzi małżeńskich, a ponadto oparte są na kontynuowaniu podwójnych standardów moralności, szczególnie tych dotyczących mężczyzn, wprowadzając w swój dyskurs dość często pojawiający się wątek „nawrócenia” niewiernego lub „niemoralnie prowadzącego się” małżonka. Nie tylko bohater *Serca matki* powraca w końcu na łono rodziny (inna sprawa, że robi to w momencie, gdy kochanka go porzuciła, a pozostawione bez ekonomicznego zabezpieczenia dziecko zmarło), lecz również inni mężczyźni bohaterowie wpisują się w romansowy model Pięknej i Bestii³⁹⁵, w jego wersji ze szczęśliwym zakończeniem, gdy dochodzi do

w późniejszym filmie *Był sobie głupiec* (1915). Do tego obrazu powrócę w dalszych rozważaniach.

³⁹³ Virginia Wright Wexman, *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*, Princeton 1993, s. 44.

³⁹⁴ W filmach Griffitha „dobra kobieta jest zawsze matką” (E. Ann Kaplan, *Mothering, feminism and representation: The maternal melodrama and the woman's film 1910–40*, [w:] *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Christine Gledhill, London 1987, s. 125). Podobne wątki odnajdziemy także w produkowanych w tym okresie filmach europejskich. W zaliczanym przez historyków do filmów reprezentujących szkołę impresjonistyczną obrazie *Mater dolorosa* (1917, reż. Abel Gance) najgorszą karą dla bohaterki niesłusznie posądzonej przez męża o romans jest rozłąka z kilkuletnim synkiem. W *Ślepej sprawiedliwości* (*Hævnens Nat*, 1916, reż. Benjamin Christensen) zaatakowana przez szaleńca matka własną piersią zasłania swoją małą córeczkę. Duński film mógłby być także przykładem na większą wagę, jaką zaczęto wówczas przykładać nie tylko do uczuć matczynych, ale także ojcowskich. Henry (w wersji amerykańskiej postać ta, grana przez reżysera, nazwana została „Strong John Sikes”) został doprowadzony do obłądzenia nie tylko przez kilkuletni, niezasłużony, jak się okazuje w finale, pobyt w więzieniu, ale także rozłąkę ze swoim synem.

³⁹⁵ Por. Anna Martuszevska, *Przemiany romansu*, [w:] Anna Martuszevska, Joanna Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 39.

pozytywnej przemiany potwora w kochającego i troskliwego męża. W wyreżyserowanych przez Griffitha filmach *What Drink Did* (1909) czy *Przemiana Mike'a* (*The Transformation of Mike*, 1912) możemy taką ewolucję prześledzić w wersji dramatycznej, a w obrazie *A Cure for Pokeritis* (1912, reż. Laurence Trimble) w odmianie komediowej. W pierwszym z tych obrazów widzimy nawróconego alkoholika, postanawiającego wrócić do rodziny i żyć przyzwoicie, po tym jak jedna z jego córek ginie przypadkowo podczas strzelaniny w barze, z którego próbowała wyciągnąć pijanego ojca. Mike z kolei jest drobnym złodziejaszkiem, podejmującym decyzję o konieczności zmiany swego życia, gdy okazuje się, że obrabowane przez niego mieszkanie należy do ojca dziewczyny, w której się zakochał. W slapstickowej komedii o pokerzystach ukrywający swe karciane spotkania mężowie zostają podstępnie ukarani przez żony — kuzyn jednej z nich, przebrany z kolegami z kółka biblijnego za policjantów, robi fałszywy nalot na nielegalne kasyno, wystraszeni mężczyźni obiecują zaś poprawę.

Jeszcze wyraźniej wątki te są rozwinięte w pochodzących z omawianego okresu pierwszych filmach długometrażowych. Niezwykle ciekawym przykładem ilustrującym wewnętrzną przemianę bohatera spowodowaną „uzdrawiającą siłą miłości” jest film Raoula Walsh *Regeneration* (1915), oparty na motywach autobiograficznej powieści Owena Frawleya Kildare'ego *My Mamie Rose: The Story of My Regeneration*³⁹⁶, uważany przez krytyków za jeden z pierwszych, oprócz *Muszkietierów z Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912, reż. D.W. Griffith), obrazów portretujących środowisko gangsterskie³⁹⁷. Oglądamy w nim dzieje Owena Conwaya (dorosłą postać zagrał Rockliffe Fellowes), osieroconego chłopca, wychowywanego przez sąsiadów, często bitego i poniewieranego, który w dorosłym życiu staje się przywódcą ulicznego gangu, ale dzięki poznaniu Marie Deering (Anna Q. Nilsson) — dziewczyny z dobrego domu, poświęcającej się pracy w Bowery, ubogiej dzielnicy Nowego Jorku — zmienia swoje życie. W finale staje on w obronie ukochanej, porwanej przez jed-

³⁹⁶ Owen Kildare, *My Mamie Rose: The Story of My Regeneration*, New York 1903.

³⁹⁷ Por. Martha Nochimson, *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong*, Malden 2007, s. 36–40.

nego z członków jego gangu, ale w trakcie strzelaniny Marie zostaje ranna i umiera w jego ramionach. Ze względu na pamięć o dziewczynie Owen, mimo że ma taką możliwość, nie zabija własnoręcznie jej mordercy i postanawia odtąd wieść przykładowy żywot. W tym niezwykle sprawnie nakręconym filmie możemy dostrzec wyraźnie przedstawione przekonanie o nadziemskiej wręcz sile uczucia, zdolnego przemienić Bestię (choć Owen przedstawiony jest raczej jako ofiara zewnętrznych uwarunkowań i środowiska społecznego, w jakim się wychowywał, niż jako człowiek zły z natury) w postać szlachetną i delikatną. Ta archetypiczna wręcz przemiana mężczyzny³⁹⁸, powiązana niewątpliwie z romantyczną koncepcją miłości, zderzona została w *Regeneration*, do czego kino nie tylko amerykańskie będzie jeszcze niejednokrotnie powracać, z kobiecą fascynacją brutalną siłą, jaką niewątpliwie w tym filmie uosabia młody gangster. Pochodząca z klasy wyższej i zaręczona z człowiekiem z jej środowiska Marie wybiera jednak nieokrzesanego, choć szlachetnego brutala. Współcześni badacze bliscy psychologii ewolucyjnej podzieliliby zapewne zdanie Helen Fisher, że różne studia wskazują, iż

kobiety lubią [...] „przystojnych” panów, zwłaszcza tych z silną szczęką (oznaka wysokiego poziomu testosteronu) i należycie rozbudowaną klatką piersiową. Generalnie wolą wysokich, może dlatego, że wysocy mężczyźni średnio zajmują wyższe pozycje w świecie biznesu, ale także dlatego, że mogą zapewnić lepszą ochronę. Kobiety pragną wreszcie mężczyzn zdrowych, silnych fizycznie i o dobrej koordynacji ruchów³⁹⁹,

a niewątpliwie filmowy Owen posiada znakomitą większość wymienionych cech⁴⁰⁰: jest przystojny, pewny siebie i silny. A jednocześnie

³⁹⁸ Jak twierdzi Bruno Bettelheim, baśnie o narzeczonym lub małżonku zaklętym w zwierzę, które „ukazują po prostu, że aby miłość była możliwa, nasze poprzednie postawy w dziedzinie życia seksualnego muszą ulec gruntownej przemianie”, są cyklem „tak rozpowszechnionym w całym świecie, że być może żaden inny motyw baśniowy nie występuje w równie wielu odmianach” (Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Warszawa 1996, s. 433–434).

³⁹⁹ H. Fisher, *Pierwsza płęć...*, s. 304.

⁴⁰⁰ Według Marthy Nochimson, Rockliffe Fellowes grający w tym filmie dorosłego Owena przypomina, i trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić, młodego Marlona Brando (por. Martha Nochimson, *op. cit.*, s. 39).

„jest efektywny w radzeniu sobie z nadmiarem chaosu w emigranckiej dzielnicy, podczas gdy Prokurator Okręgowy [narzeczony Marie — AL], uchwalający nieefektywne prawo, nie może zrobić nic pozytywnego”⁴⁰¹. Nie wiemy, jak wyglądałyby późniejsze losy związku dziewczyny z dobrego domu i ulicznego gangstera. Co znamienne, *Regeneration* kończy się krwawą ofiarą kobiety, podkreślającą jeszcze dramatyzm łączącego ich uczucia, ale pozwalającą także nie dopuścić ostatecznie do trwania tak skonstruowanego mezaliansu, który w tamtym czasie mógłby być jeszcze zbyt szokujący dla sporej części widzów.

Podobne rozwiązania narracyjne znajdziemy zresztą już w filmie z następnego roku. We współczesnej części słynnej *Nietolerancji* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916) najważniejszy wątek stanowi dzieje miłości The Dear One (Mae Marsh) — prostej dziewczyny z rodziny robotniczej — oraz jej narzeczonego, który z powodu braku pracy i udziału w strajku schodzi na złą drogę i przystępuje do gangu. Po śmierci swojego ojca The Dear One, mimo że chciałaby się podobać i na przykład trenuje modny wówczas chód w zbyt ciasnej spódnicy, nadal dba o swą cnotę, nie pozwalając Chłopcu⁴⁰² (Robert Harron) na to, by wszedł do zajmowanego przez nią pokoju, i dopiero gdy ten jej się oświadcza, godzi się na krótki pocałunek na do widzenia, a jednocześnie namawia go do zmiany stylu życia. Okazuje się jednak, że niełatwo jest zerwać z kryminalnym półświatkiem. Dawni koledzy podrzucają Chłopcu skradziony wcześniej portfel, za co trafia on do więzienia, młoda małżonka zaś pozostaje sama, w dodatku z dzieckiem, które rodzi się w międzyczasie. Dalsze losy dziewczyny są jeszcze bardziej tragiczne. Kobiety w fundacji pani Jenkins, której brat pozbawił wcześniej pracy Chłopca i brutalnie stłumił strajk w swojej fabryce, odbierają jej dziecko, stwierdzając, że nie jest zdolna do opieki nad nim, przyjmuje bowiem w swoim mieszkaniu obcych mężczyzn i pije piwo (a to był tylko dodatek do obiadu przyniesionego przez uczynnego sąsiada). W drugim akcie filmu jej historia staje

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Tak jest bowiem ta postać nazywana w napisach, co wynika zarówno z ówczesnej praktyki, wedle której bohaterowie filmowi często byli określani nazwami ogólnymi, ale także zapewne z przyświecającej Griffithowi chęci uczynienia z *Nietolerancji* dzieła uniwersalnego.

się jeszcze bardziej dramatyczna. Chłopiec opuszcza więzienie, na skutek nieszczęśliwego zbiegu okoliczności zostaje jednak oskarżony o morderstwo, a następnie skazany na śmierć przez powieszenie i tylko desperacka akcja podjęta przez *The Dear One*, która w ostatnim możliwym momencie dowozi ułaskawienie, ratuje mu życie. W ostatnich ujęciach widzimy rodzinę w komplecie (dziecko także zostaje im zwrócone) cieszącą się swoim szczęściem; zakończenie takie jest możliwe nie tylko dlatego, że Chłopiec zszedł ze złej drogi za sprawą miłości, ale także dlatego, że oboje oni pochodzili z tej samej klasy społecznej.

Podane przykłady mogłyby świadczyć, że prawdziwa jest teza Reay Tannahill, że:

podczas gdy literatura, nie wyłączając mdławych romansideł z ubiegłego stulecia, przedstawiała miłość jako wyjątkową reakcję chemiczną zachodzącą między dwoma osobami, Hollywood objawił ją jako prawo przysługujące wszystkim przyzwoitym ludziom, opatrzone dożywotnią gwarancją w postaci ślubu⁴⁰³.

Jednak warto pamiętać, że nie wszystkie dzieła powstałe w drugiej dekadzie XX wieku miały ten sam charakter i nie wszystkie były tak konserwatywne jak wymienione dzieła Griffitha, pozwalające kobiecie na wybór małżonka, lecz nadal zamykające ją w prywatnej przestrzeni domu, gdzie jej głównym zadaniem było wychowywanie dzieci i dbanie o spokój domowego ogniska.

2. Kobiety w przestrzeni publicznej

Kobiety coraz częściej pojawiają się w przestrzeni publicznej i odgrywają inne role niż te przypisywane im przez tradycyjny paradygmat, co zaczęło mieć także przełożenie na relacje intymne, sposób ich zawierania i formę. Jednym z ciekawszych przykładów filmowych jest pochodzący z 1910 roku obraz, który dziś nazwalibyśmy fabularyzowaną reklamą lub „filmem sponsorowanym”, powstały w wytwórni Edisona i noszący długi, skomplikowany, ale tłumaczący także dokładnie jego treść i przesłanie, tytuł: *The Stenographer's Friend; Or, What*

⁴⁰³ R. Tannahill, *op. cit.*, s. 423.

Was Accomplished by an Edison Business Phonograph. Choć fabuła jest znacznie prostsza niż tytuł i prezentuje w formie krótkiej scenki rodzajowej korzyści płynące z używania fonografu w pracy stenografistki, to należy zwrócić uwagę na entymematyczny zabieg, jakim posłużyli się autorzy tej reklamy, uznając za oczywiste funkcjonowanie koedukacyjnego miejsca pracy. Co prawda kobieta pełni tam rolę podrzędną i wykonuje raczej odtwórczą pracę polegającą na przepisywaniu napisanych przez mężczyzn tekstów, ale sam fakt pojawienia się jej w biurze uznać można za istotny przełom. Jak pisze cytowana już kilkakrotnie Agnieszka Lisak:

gdy w dziewiętnastym wieku rozpoczęła się dyskusja na temat konieczności podejmowania pracy zarobkowej przez kobiety [...] widziano je przede wszystkim w roli pracownic fizycznych, a nie umysłowych. To jest jako gorseciarki, krawcowe, kwiaciarki, sprzedawczynie⁴⁰⁴.

Kobiety były uważane za niezdolne do „trzeźwego myślenia”, a przez to odmawiano im prawa do wyższej edukacji, ale także wykonywania zawodów wymagających jakichkolwiek kwalifikacji umysłowych, co z pewnością do pewnego stopnia związane było także z brakiem na rynku pracy miejsc, które kobiety mogłyby wypełnić. Sytuacja ta zmieniła się z wielu powodów, między innymi ze względu na różnego typu wynalazki i innowacje technologiczne. Jak pisze Patrick Robertson:

Trudno przecenić znaczenie, jakie maszyna do pisania miała w wyzwoleniu młodych kobiet, pochodzących z niższych warstw klasy średniej, od domowego zniewolenia. Poprzednia fala kobiet, które znalazły sobie pracę w biurach i urzędach, związana była z wynalazkiem telegrafu. Wraz z pojawieniem się maszyny do pisania, a później telefonu, kobiety przestały być w biurach wyjątkiem i zaczęły spełniać funkcje, do których — jak się okazało — nadawały się na ogół lepiej od swoich kolegów⁴⁰⁵.

A pojawienie się młodych dziewcząt w biurach i innych miejscach, gdzie mogły swobodnie spotykać się z mężczyznami spoza rodzinnego kręgu, z pewnością zmieniło załoty i sposoby konstruowania relacji między płciami. Zmiany na rynku pracy i powstanie możliwości pracy zarobkowej kobiet, która nie byłaby jednocześnie pracą służącej czy

⁴⁰⁴ A. Lisak, *op. cit.*, s. 30.

⁴⁰⁵ P. Robertson, *Co, gdzie, kiedy po raz pierwszy...*, s. 259–260.

pokojówki⁴⁰⁶, znalazły swoje odzwierciedlenie w dziełach filmowych. Coraz wyraźniej pojawia się w nich postać „kobiety aktywnej”, dalece różna od modelu „cierpiącej i niewinnej ofiary”, występującego w filmach omawianych wcześniej.

Co ciekawe, tego typu postaci pojawiają się również w obrazach Griffitha, kultywującego w swoich innych dziełach, jak nikt inny chyba w tamtym okresie, wiktyimizujący kobietę sposób jej postrzegania. W filmie *Telefonistka i dama* (*The Telephone Girl and the Lady*, 1913), którego scenariusz napisała Anita Loos⁴⁰⁷, główną postacią jest dziewczyna pracująca w centrali telefonicznej, ratująca, dzięki przytomności umysłu i odwadze, starszą panią napadniętą we własnym domu przez bandytę. Jako że akurat dama rozmawia z główną bohaterką przez telefon, *The Telephone Girl* (Mae Marsh) domyśla się, co się dzieje, zawiadamia swego narzeczonego policjanta i wspólnie z nim ratuje z opresji nobliwą staruszkę, za co zostaje sownie nagrodzona. Dziewczyna jest niezwykle samodzielna i przebojowa — nie tylko potrafi wskoczyć na konia i pomóc policji obezwładnić przestępcę, ale także sama wybiera sobie narzeczonego, co dziś wydaje nam się rzeczą oczywistą, musimy jednak pamiętać, że nie było taką sto lat temu. Telefonistka preferuje młodego policjanta, którego spotkała, jak się możemy domyślić, w drodze do pracy, i to jego przedstawia ojcu jako swego narzeczonego, kompletnie ignorując starszego, dobrze ubranego pana, którego rodzic przyprowadził jako kandydata do jej ręki. Kobieta przebywająca w przestrzeni publicznej nie musi już bowiem szukać przyszłego męża jedynie w gronie bliskich znajomych rodziny i może sama wybierać — wzorzec romantycznej miłości został tu zestawiony ze zmianami socjologicznymi, sprzyjającymi niewątpliwie jego rozpowszechnianiu się.

Pojawienie się kobiet w przestrzeni publicznej mogło być związane także z czyhającymi na nie zagrożeniami. Tak przynajmniej twierdzi-

⁴⁰⁶ Jak twierdzi R. Tannahill: „W XIX wieku, a w rzeczy samej aż do roku 1914, służba domowa stanowiła najliczniejszą profesję, jeśli idzie o kobiety, i drugą co do liczebności w odniesieniu do ogółu zatrudnionych w Anglii”, a w innych krajach, być może poza bardziej egalitarnymi Stanami Zjednoczonymi, proporcje te były zapewne podobne (R. Tannahill, *op. cit.*, s. 363).

⁴⁰⁷ Była ona także scenarzystką *Muszkietarów z Pig Alley*.

li autorzy ówczesnych filmów, czego świetnym przykładem jest seria niezwykle popularnych wówczas obrazów poruszających problem tak zwanego białego niewolnictwa.

Po raz pierwszy problem ten pojawił się na kinowych ekranach za sprawą kinematografii duńskiej, będącej w pierwszych dekadach XX wieku, drugą po francuskiej, jeśli chodzi o liczbę produkowanych filmów, kinematografią europejską. Co znamienne, pierwsze długometrażowe filmy, które powstały w Danii, dotyczyły właśnie spraw związanych z zachodzącymi wówczas przemianami w erotycznej obyczajowości i zagrożeniami, jakie z tymi zmianami były związane. Wyprodukowany wiosną 1910 roku film *Den Hvide Slavehandel* był pierwszym duńskim długometrażowym obrazem, a jednocześnie ekranizacją popularnej wówczas powieści Elizabeth Schøyen, opowiadającej dzieje młodej dziewczyny, Almy, która wyjeżdża do Londynu, by pracować jako guwernantka, a trafia do domu publicznego, gdzie jest gwałcona i torturowana. Pewnego razu do zamtuza trafia przypadkiem młody dżentelmen, który obiecuje wyrwać ją z rąk oprawców. Jednak okazuje się, że skorumpowany policjant, do którego zwraca się młodzieniec, ostrzega właścicieli burdelu i ci wywożą Almę w nieznane. W końcu trafia ona do tureckiego haremu, a gdy po wieloletnich poszukiwaniach młody człowiek, który obiecał jej pomoc, w końcu znajduje ją w szpitalu w Wiedniu, umiera na kilka minut przed jego przybyciem. W wersji filmowej opowieść ta została znacznie okrojona i dodano szczęśliwe zakończenie: torturowana, lecz nie zgwałcona, Alma wraca szczęśliwie ze swoim ukochanym do Danii, gdzie się pobierają⁴⁰⁸. Co prawda, jak twierdzi Tadeusz Szczepański, popularność tego filmu wynikała nie tyle z podejmowania odważnego tematu, ile raczej z jego wynoszącej aż trzydzieści pięć minut długości, która pozwoliła mu przebić sukces podejmującego podobny temat filmu *Biała niewolnica* (*Den hvide slavinde*, 1907, reż. Viggo Larsen), wyprodukowanego trzy lata wcześniej przez konkurencyjną wytwórnię Nordisk⁴⁰⁹. Nie ulega jednak wątpliwości, że jeden z przełomowych filmów

⁴⁰⁸ Por. Maren M. Pust, *That's why the lady is a vamp. The Danish origins of the screen's first dangerous lady*, [w:] *Fleshpot: Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, red. Jack Stevenson, Manchester 2000, s. 79–81.

⁴⁰⁹ Por. T. Szczepański, *op. cit.*, s. 320–321.

w kinematografii duńskiej i pierwszy „kilkurołkowy” obraz poświęcony był właśnie tajnej organizacji zajmującej się handlem „żywym towarem” i zorganizowaną prostytucją.

Jeszcze bardziej znana jest pochodząca z tego okresu amerykańska realizacja tematu „białego niewolnictwa”, czyli wyprodukowany w 1913 roku przez Carla Laemmle’a, właściciela wytwórni Universal Film Manufacturing Company, a wyreżyserowany przez George’a Loane’a Tuckera, film *Miejskie dusze*⁴¹⁰ (*Traffic in Souls*). Obraz ten, którego produkcja kosztowała 5,7 tysięcy dolarów, okazał się niezwykle dochodowy, przynosząc wytwórni blisko 500 tysięcy dolarów zysku. Film eksplorował niezwykle nośny medialnie temat, być może w Stanach Zjednoczonych był on jeszcze bardziej nagłośniony niż w Europie, jakim w początkach wieku był w Ameryce handel kobietami przeznaczonymi do domów publicznych. Prawdopodobnie histerię związaną z „białym niewolnictwem” zapoczątkował George Kibbe Turner swoim artykułem z 1907 roku, który ukazał się w czasopiśmie „McCluer’s”⁴¹¹. Tekst ten rozpoczął całą serię działań prokuratorskich i policyjnych, mających na celu wyjaśnienie, czy rzeczywiście istnieją zorganizowane szajki dostarczające młode dziewczyny (zwłaszcza imigrantki) do amerykańskich zamtułów. Choć nigdy żadne śledztwo nie wykazało istnienia tego typu grup, temat białych niewolnic nie schodził z czołówek gazet przez długie lata, spowodował też powołanie w 1908 pierwszego ponadstanowego biura śledczego (nazwanego w 1935 roku Federalnym Biurem Śledczym — FBI) oraz ogłoszenie w czerwcu 1910 roku tak zwanej (od nazwiska kongresmena, który ją przygotował) ustawy Manna, zwalczającej handel białymi niewolnicami i zabraniającej przewożenia kobiet między poszczególnymi stanami „w celu prostytucji lub deprawacji, albo w jakimkolwiek innym niemoralnym celu”⁴¹². Sam film oparty jest na podobnym do duńskiej

⁴¹⁰ Film ten znany jest także pod tytułem *Handel duszami*.

⁴¹¹ Por. J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 33.

⁴¹² *Ibidem*, s. 62. Oczywiście tak sformułowany przepis prowadził do wielu nadużyć związanych z tym, co można określić jako niemoralne czyny, i był używany głównie w celu karania mężczyzn, którzy przekraczali granice stanu z kobietami niebędącymi ich prawnymi małżonkami.

produkcji schemacie fabularnym. Oglądamy w nim działalność szajki stręczycieli, dowodzonej przez niejakiego Williama Trubusa (William Welsh) — szanowanego obywatela, który na ekranie pojawia się po raz pierwszy w swoim domu, w otoczeniu żony i córki oraz jej narzeczonego, dżentelmena z wyższych sfer. Pan Trubus, o czym informuje nas gazetowy nagłówek, został właśnie przewodniczącym stowarzyszenia powołanego w celu przeciwdziałania białemu niewolnictwu — procederowi, którego ofiarą pada, o czym mówi kolejny gazetowy artykuł pojawiający się w dalszej części filmu, około pięćdziesięciu tysięcy dziewcząt rocznie. Jednak ten szacowny obywatel prowadzi podwójne życie. W swoim biurze ma bowiem zamontowane urządzenie, w filmie nazywane dyktografem, pozwalające na przesyłanie tekstów pisanych na specjalnej planszy do znajdującego się na innym piętrze pokoju, będącego miejscem zbiórki dowodzonej przez niego szajki. Poznajemy nie tylko mechanizmy dowodzenia przestępczą grupą, ale także sposoby, jakie stosowane są podczas „werbunku”. Przedstawiciele szajki czekają na przykład na statki z imigrantami przybywające do nowojorskiego portu i tam podają się za przedstawicieli agencji pracy i nagabują dziewczyny (w filmie są to dwie szwedzkie wieśniaczki z blond warkoczami i w tradycyjnych strojach ludowych), które trafiają potem do domów publicznych. Inny członek gangu czeka z kolei przy dworcu na panie przybywające z prowincji i wskazuje im zamieszkanie jako tani hotel, w którym mogłyby się zatrzymać podczas pobytu w mieście. Ten handel żywym towarem mógłby trwać, gdyby gang Trubusa nie porwał także siostry Mary Barton (Jane Gail) — Lorny (Ethel Grandin), która dała się omamić przystojnemu podrywaczowi i upita przez niego podczas kolacji w tanecznym lokalu także trafiła do jednego z „domów nieprywatnych” prowadzonych przez szajkę. Mary, która przez przypadek zostaje sekretarką Trubusa, odkrywa jego powiązania z przestępczym światkiem, nagrywa jego rozmowy z szajką za pomocą wynalezionej przez jej ojca dictagraphu i przy wsparciu ze strony narzeczonego policjanta doprowadza do rozbicia zbrodniczego syndykatu. Trubus zostaje zdemaskowany, jego żona umiera ze wstydu, córka oskarża go o przyczynienie się do śmierci jej matki, a on sam w finale umiera przy łożu śmierci swej małżonki.

Film ten wzbudził, jak pisałem, żywe zainteresowanie widowni, z jednej strony ze względu na atrakcyjny i aktualny temat, jednocześnie zaś zapewne dlatego, że był, jak zauważa Ben Brewster w artykule *Traffic in Souls (1913). An experiment in feature-length narrative construction*, jednym z pierwszych długometrażowych i w interesujący oraz nowoczesny sposób opowiedzianych i zmontowanych filmów amerykańskich⁴¹³. Potwierdzałoby to postawioną wcześniej tezę, że podejmowanie bardziej skomplikowanych pod względem fabularnym tematów wymagało okrzepnięcia filmowego języka i pojawienia się technicznych możliwości wprowadzenia ich na ekran kin.

Jednocześnie zaś *Handel duszami* był jednym z pierwszych obrazów, które zainteresowały National Board of Censorship — komisję powołaną w 1909 roku przez pierwszy trust kinematograficzny Motion Pictures Patent Company (MPPC), zrzeszający producentów. I choć członkowie komisji pozwolili ostatecznie na wyświetlanie tego filmu, uzasadniając, że „wprowadzanie na ekran nawet najbardziej skandalizujących tematów Komisja postrzegała jako uprawnione, jeśli tylko wynikała z nich jakaś nauka moralna”, to jednak „kolejne filmy na ten sam temat nie uzyskały podobnej przychylności Komisji i zostały odrzucone. Wśród nich znalazł się obraz zatytułowany *The Inside of the White Slave Traffic* (1913, reż. Frank Beal) nakręcony między innymi w Nowym Orleanie w dzielnicy czerwonych latarni”⁴¹⁴, z grającym w głównej roli samego siebie komisarzem nowojorskiej policji — George’em S. Dougherrym. A w jednym z pierwszych kodeksów produkcyjnych — opracowanym z inicjatywy Williama Brady’ego w 1921 roku — wprost zapisano, że odrzucane i potępiane będą filmy, które „oparte są na wątkach białego niewolnictwa, skomercjalizowanej niemoralności lub stręczycielstwa oraz pokazują zajęcia związane z takim handlem”⁴¹⁵, nie powstało więc zbyt wiele filmów kontynuujących tę tematykę.

⁴¹³ Por. Ben Brewster, *Traffic in Souls (1913). An experiment in feature-length narrative construction*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, s. 226–241.

⁴¹⁴ Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 116.

⁴¹⁵ *Ibidem*, s. 121.

Warto jednak zauważyć, że *Handel duszami* stanowił nie tylko ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami związanymi z funkcjonowaniem kobiet w sferze publicznej, ale także jeden z przykładów na pojawienie się nowego typu filmowej bohaterki. O ile bowiem wprowadzona przez gang Lorna może być postrzegana jako kolejna kobieta-ofiara, tym razem własnej niefrasobliwości, o tyle Mary Barton reprezentuje typ nowej, aktywnej kobiety, potrafiącej się świetnie odnaleźć w wielkomijskiej rzeczywistości, a nawet przyczynić się do pokonania przestępczej szajki.

Podobny typ postaci kobiecych odnajdziemy wśród bohaterek niezwykle popularnych w drugiej dekadzie XX wieku kinowych melodramatycznych serii, których, jak podaje Ben Singer, w latach 1912–1920 powstało około 60, a składały się one z ponad 800 epizodów⁴¹⁶. *The Girl Spy* (1909–1911), *The Exploits of Elaine* (1914), *The Hazards of Helen* (1914–1917), *The New Exploits of Elaine* (1915), *The Girl Detective* (1915–1916), *A Daughter of Daring* (1915–1917), *The Adventures of Dorothy Dare* (1916), *Pearl of the Army* (1916), *The Perils of Our Girl Reporters* (1916) czy *Ruth of the Rockies* (1920) to serie, które cieszyły się wówczas wielką popularnością, a występujące w nich aktorki: Helen Gibson, Helen Holmes, Ruth Roland, Gene Gauntier, Zena Keefe czy najślynniejsza z nich Pearl White (grająca w najbardziej chyba znanej serii z 1914 roku *The Perils of Pauline*⁴¹⁷) były jednymi z pierwszych

⁴¹⁶ Por. Ben Singer, *Female power in the serial-queen melodrama: The etiology of an anomaly*, [w:] *Silent Film*, s. 163.

⁴¹⁷ Na marginesie warto byłoby zauważyć pewien społeczny problem tamtych czasów, ukazany w jednym z filmów z Pearl White. Obraz *Noc w mieście* (*A Night in Town*, 1913, reż. Phillips Smalley) opowiada o przyjęciu, jakie pod nieobecność państwa wyprawia sobie służba, i jego komicznych konsekwencjach związanych z nieoczekiwaną wizytą wuja pana domu. Ta farsowa komedyjka dotyczy jednak innego poważnego problemu, jakim na przełomie wieków była sytuacja panien służących. Jak podaje Jolanta Sikorska-Kulesza, wśród 1472 zatrzymanych w 1891 roku w Warszawie kobiet podejrzanych o prostytutkę aż 1109 przyznało się do pracy na służbie (czyli 75,3%). Resztę stanowiły między innymi szwaczki — 64, robotnice w fabrykach — 50, praczki — 34, kelnerki — 21, przekupki — 5, kwiaciarki — 4, bony — 1, guwernantki — 1 (por. Jolanta Sikorska-Kulesza, *Zło tolerowane. Prostitution w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Warszawa 2004, s. 140–141). Problem musiał być poważny, skoro wydawane w latach 1905–1906 we Lwowie czasopismo „Świat Płciowy” poświęciło mu kilka artykułów,

prawdziwych gwiazd ekranu, a jednocześnie ucieleśnieniami nowego typu kobiety. Znakomita większość epizodów należących do tych serii oparta była na podobnym schemacie fabularnym — kobieta heroina nie z własnej woli zostaje zamieszana w jakąś niebezpieczną sytuację (tu warianty fabularne zależały jedynie od wyobraźni scenarzystów), następnie zaś — dzięki odwadze i zręczności — udaje jej się w ostatniej chwili (wiele z epizodów kończyło się klasycznym cliffhangerem, prezentującym bohaterkę w sytuacji ekstremalnej i zagrażającej życiu, by zachęcić widzów do kolejnej wizyty w kinie) uwolnić, oswobodzić i odnieść zwycięstwo nad wszelkiej maści niegodziwcami czy przeciwnościami losu. W filmach tych dochodziło bowiem do pewnego paradoksalnego zderzenia: z jednej strony były one bardzo często oparte na wiktyimizacji postaci kobiecej — bohaterki tych obrazów poddawane były wszelkim możliwym torturom i próbom charakteru — z drugiej zaś są świadectwem kobiecej emancypacji i siły. Choć *queen-serial melodrama* można podzielić na kilka przynajmniej podgatunków, które obejmowałyby filmy gotyckie, komediowe⁴¹⁸, westernowe⁴¹⁹ czy patriotyczne, to jednak

między innymi teksty *Nierząd służby żeńskiej* i *Służące a prostytutka*, radząc paniom domu, by na przykład wypłacały służącym pensje przez wakacje, żeby pozbawione środków do życia dziewczyny nie musiały zarabiać przez uprawianie, często w opustoszałych domostwach pracodawców, nierządu, który często powodował przenoszenie chorób wenerycznych również na pozostałych członków rodziny (por. A. Lisak, *op. cit.*, s. 230–231). Myślę, że choć przywoływane teksty dotyczą Polski, sytuacja w innych krajach wyglądała podobnie, a frywolne zabawy pokojówki i lokaja przedstawione w *Nocy w mieście* zdają się potwierdzać tę tezę.

⁴¹⁸ Przykładem mogą być filmy z Mabel Normand kręcone przez Macka Sennetta. W obrazie *Katchem Kate* (1912) główna bohaterka wstępuje do szkoły dla tajnych agentów, a następnie samodzielnie łapie groźnego przestępcę, w *Mabel's Dramatic Career* (1913) wyrzucona z pracy dziewczyna, pomoc kuchenna, zostaje filmową gwiazdą.

⁴¹⁹ Ciekawym przykładem tego typu filmu może być obraz wyreżyserowany przez Harry'ego Moody'ego według scenariusza W.M. Pigotta *A Woman's Vengeance* (około 1917) z Fritzi Ridgeway — w napisach początkowych przedstawioną jako „dziewczyna o tysiącu osobowości” — która zagrała w tym obrazie Nell Burrows — dzielną kowbojkę, świetnie jeżdżącą konno i strzelającą; w klasycznym pojedynku rewolwerowym pokonuje ona zabójcę swojego ojca, a potem samodzielnie rozбивa groźny gang i pomimo odniesionych ran w ostatniej chwili ratuje swego narzeczonego od niechybnej śmierci.

największa ich część przedstawiała współczesne kobiety pracujące — takie jak Helen (bohaterka *The Hazards of Helen*), dzielna telegrafistka, której przytomność umysłu i odwaga niejednokrotnie ocaliły pasażerów pociągów od nieuchronnej katastrofy. Te melodramatyczne serie, dalekie od klasycznego rozumienia gatunku melodramatycznego, oparte są na wartkiej akcji, nagłych jej zwrotach i nie zawsze zawierają wątek miłosny, za to nadal pozostają gatunkiem skierowanym do kobiecej widowni. Związane jest to z zamysłem producentów (najwięcej tego typu serii wyprodukowały firmy Kalem i Pathé), kierujących odcinki kolejnych seriali przede wszystkim do czytelniczek niezwykle popularnych wówczas romansów i powieści w odcinkach pojawiających się zarówno w gazetach codziennych, jak i kobiecych magazynach, w dodatku niezwykle często powiązanych z filmami. Taką praktykę zapoczątkował już w 1912 roku Edison, którego serial (uważany za jeden z pierwszych kinowych seriali w historii) *What Happened to Mary* (1912) znalazł swoje literackie rozwinięcie w jednym z najpopularniejszych magazynów dla pań — „The Ladies’ World”, zaś o jej rozpowszechnieniu może świadczyć fakt, że w 1915 roku w Nowym Jorku sześć na siedem, a w Bostonie wszystkie cztery, najpopularniejszych gazet codziennych drukowało powiązane z kinematograficznymi seriami powieści w odcinkach⁴²⁰. Jednocześnie obrazy te były traktowane jako poradniki mody, pokazujące, w co powinna ubierać się nowoczesna dziewczyna, a także manifestacja Nowej Kobiecości — preferującej aktywny styl życia, fizyczną sprawność, a także, a może przede wszystkim, względną niezależność wobec mężczyzn. Ta suwerenność nie jest w dodatku jedynie deklaratorywna, i znajduje swoje potwierdzenie w samej sferze diegetycznej omawianych dzieł. W filmie *The Girl and the Game* (1915) to Helen kieruje samocho-

⁴²⁰ W nieco późniejszym okresie ten trend polegający na wiązaniu magii srebrnego ekranu z różnego typu wydawnictwami został wzmocniony przez, również adresowane głównie do kobiet, magazyny „z życia gwiazd”, rozwijające powstały na przełomie drugiej i trzeciej dekady *star system*. W 1922 roku tylko „Photoplay” szczylił się ponad dwumilionowym nakładem (por. Gaylyn Studlar, *The perils of pleasure? Fan magazine discourse as women’s commodified culture in 1920s*, [w:] *Silent Film*, s. 264).



Fot. 1. Pearl White

dem podczas ekscytującego pościgu, podczas gdy mężczyźni są w nim jedynie pasażerami. W *Pearl of the Army* (1916) tytułowa bohaterka pilotuje samolot⁴²¹. W *A Lass of the Lumberlands* (1916) to Helen ratuje Toma przywiązanego do kolejowych torów, w serii *The Hazards of Helen*, w odcinku dwudziestym szóstym, zatytułowanym *The Wild Engine* (1915), to główna bohaterka, nie zaś mężczyzna, chroni pociągi przed zderzeniem, przy okazji skacząc na motocyklu do wody⁴²².

3. Pierwsze „kobiety wyzwolone”

Nieco inny niż postaci z filmowych serii typ bohaterek prezentowała w swoich filmach pierwsza europejska gwiazda filmowa, jaką niewątpliwie była Asta Nielsen. W tym samym 1910 roku, gdy powstał film *Den Hvide Slavehandel*, Urban Gad nakręcił także film *Nad przepaścią (Afgrunden)*, w którym Nielsen zagrała Magdę Vang, młodą kobietę o wielkim seksapilu, mającą odwagę zerwać z mieszczańskimi konwenansami, ukaraną za to symbolicznie w finale filmu. Magdę po raz pierwszy widzimy na ekranie, gdy jedzie tramwajem do parku, w drodze zaś poznaje młodego gentlemiana, Knuda (Robert Dinesen), który zaprasza ją na kawę. Podczas pogawędki Magda zachowuje się bardzo swobodnie, a na pożegnanie wręcza dopiero co poznanemu mężczyźnie wizytówkę. Warto zwrócić uwagę, że było to postępowanie dość nietypowe — jak twierdzi Theodore Zeldin,

⁴²¹ W wersji fabularnej losy Pearl White zostały przedstawione w filmie z 1947 roku *The Perils of Pauline* w reżyserii George’a Marshalla.

⁴²² Wśród tych aktywnych kobiet pojawiały się jednak nie tylko heroiny współczesne, ale także bohaterki historyczne. Chyba najlepszym przykładem jest film wyreżyserowany przez Davida Warka Griffitha *Judyta z Betuli (Judith of Bethulia)*, 1914) odwołujący się do apokryficznej historii o żydowskiej księżniczce (w tej roli Blanche Sweet), która własnoręcznie pozbawiła głowy asyryjskiego wodza Holofernesa (Henry Welthall). Również w *Nietolerancji* odnajdziemy kobietę-wojowniczkę — Dziewczynę z Gór (Constance Talmadge), potrafiącą walczyć równie dobrze jak mężczyźni, która jako pierwsza zawiadamia Balthazara o powrocie armii Cyrруса, a następnie ginie podczas obrony miasta.

określenie *dating* pojawiło się dopiero w 1896 roku⁴²³. Knud wysyła Magdzie zaproszenie na wspólny wakacyjny wyjazd wraz z jego rodzicami, z którego dziewczyna skwapliwie korzysta. Jednak podczas wakacji woli się ona oddawać lekturze książek, niż chodzić do kościoła z rodziną młodzieńca, którego ojciec jest pastorem. Nad wizyty na nabożeństwie przedkłada Magda także odwiedzający właśnie miasteczko cyrk, na pójsście do którego namawia Knuda. Będąc w cyrku, bohaterka próbuje nauczyć się tańca od jednej z artystek, a potem jest emablowana przez przystojnego kowboja (Poul Reumert), wdającego się nawet w małą przepychankę z jej narzeczoną. Dziewczyna wraca do posiadłości, jednak do jej pokoju przez okno zakrada się Rudolf — cyrkowy artysta, z którym to Magda, nie namyślając się długo, ucieka. Dalsze losy kobiety pokazują jej związek z cyrkowcem i wciąż nieudane próby Knuda, próbującego odzyskać dziewczynę. W finale panna Vang, stając w obronie cnotliwego młodzieńca, zabija swojego kochanka nożem i trafia do więzienia. Jednak do historii filmu, a zwłaszcza filmowego erotyzmu, przeszła scena prezentująca płąsy odgrywanej przez Nielsen postaci na scenie *variétés*, na której pojawiła się ze swoim kochankiem. W tańcu tym ubrana w obcisłą sukienkę z dużym dekoltem Magda zarzuca na Rudolfa łąso, krępuje go, po czym w niezwykle zmysłowym tańcu okrąża kilkakrotnie, zaciskając linę na jego torsie. O ile tańce prezentowane przez tancerki w filmach Edisona i innych obrazach z okresu kina atrakcji miały być może erotyczny charakter dla ówczesnych widzów, dziś zaś nieco śmieszą, o tyle w tańcu prezentowanym przez Nielsen mamy do czynienia z prawdziwie erotyczną zmysłowością, a jej trwające ponad trzy minuty popisy, podczas których odwrócona pośladkami mocno przywiera do swego skrępowanego kochanka, przez cały czas ponętnie kręcąc biodrami, a na końcu powala go na kolana swoim pocałunkiem (lub ugryzieniem w szyję), mogą uchodzić za odważne chyba nawet w dzisiejszych czasach. W dodatku, na co zwraca uwagę Heide Schlüpmann, ten erotyczny spektakl w in-

⁴²³ Por. Theodore Zeldin, *Intymna historia ludzkości*, przeł. Bożena Stokłosa, Warszawa 1998, s. 134.



Fot. 2. Asta Nielsen

teresujący sposób balansuje między voyeurystyczną przyjemnością dla widowni zgromadzonej w teatrze a uwagą widowni filmowej, kamera ustawiona jest bowiem pod kątem dziewięćdziesięciu stopni i Nielsen prezentuje swój spektakl wprost do kamery⁴²⁴, stojąc zaś bokiem do wyobrażonej publiczności (bo niewidocznej na ekranie, na nim widać jedynie głowy muzyków z orkiestry zasiadających w fosie), niemalże spoglądając wprost w oczy widowni kinowej⁴²⁵ i do niej przede wszystkim kierując swój występ⁴²⁶.

W filmie tym pojawia się nowy typ kobiety. Bohaterki, która nie waha się łamać obowiązujących reguł, nie ukrywa swojej seksualności, nie chce być związana z nudnym synem kaznodziei, wybiera życie artystki, idąc za głosem swojego instynktu. Sama rozwiązuje swoje problemy i sama ponosi konsekwencje tych rozwiązań. Podobne konstrukcje pojawiają się w kolejnych filmach z Astą Nielsen — w *Den sorte drøm* (1911), *Balletdanserinden* (1911), *Die arme Jenny* (1912)⁴²⁷, w których gra ona kobiety wyzwolone, najczęściej artystki występujące na scenie. Być może rację ma przywoływany już Maren Pust, który twierdzi, że tego typu konstrukcje są wyrazem

⁴²⁴ Jerzy Szyłak zwraca uwagę, że kobiece spojrzenie wprost w kamerę, choć w przypadku filmu z Nielsen nie mamy do czynienia z tak wyraźnym przekroczeniem zasady zabraniającej aktorom spoglądania w obiektyw, charakterystyczne jest dla obrazów o charakterze pornograficznym. Scena z *Przepaści* ma raczej charakter erotyczny, nie zaś pornograficzny, ale zastosowana została w niej identyczna zasada, wedle której „patrzac tam, gdzie nikogo nie powinno być, modelki [z przedstawień pornograficznych — AL] zdradzają, że najbardziej interesuje je ten, kogo na fotografiach nie widać” (Jerzy Szyłak, *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masy*, Gdańsk 1996, s. 11).

⁴²⁵ Por. Heide Schlüpmann, *Asta Nielsen and female narration: The early films*, [w:] *A Second Life...*, s. 119.

⁴²⁶ Nie powinno więc dziwić, że „pokazywanie »tańca gaucho« w Szwecji (i nie tylko tam) było zabronione. Scena ta została wycięta przez szwedzką cenzurę i dziś jest najlepiej zachowaną częścią filmu” (M. Loiperdinger, *op. cit.*, s. 59).

⁴²⁷ Ostatni z tych filmów powstał już w Niemczech. „27 maja 1911 r. Urban Gad i Asta Nielsen podpisali we Frankfurcie nad Menem umowę z konsorcjum filmowym utworzonym przez Projektions AG Union [...], w której zobowiązali się do udziału w 24 długometrażowych filmach monopolowych nakręconych w ciągu kolejnych trzech lat” (*ibidem*, s. 62).

męskiego strachu przed społeczną kastracją ze strony wyemancypowanych kobiet, które domagały się równych praw zarówno w relacjach romantycznych, jak i w prawach oraz w pracy⁴²⁸.

Warto bowiem zauważyć, że bohaterki kreowane przez Nielsen do pewnego stopnia przynajmniej wymykają się prostemu manichejskiemu podziałowi, każącemu widzieć w kobiecie bądź matkę-madonnę, bądź też ladcnicę — są to raczej pierwsze kobiety wyzwolone, potrafiące iść za głosem zmysłów, lecz także w pełni ponieść konsekwencje takiego postępowania. Zapowiadają one pojawienie się nowego typu filmowych kobiet, które znacznie wyraźniej zaczną gościć na ekranach światowych kin w latach dwudziestych i trzydziestych.

Związane jest to zapewne ze społecznymi przemianami, które nastąpiły w omawianym okresie, szczególnie w czasie pierwszej wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. W Stanach Zjednoczonych toczyła się w tym czasie batalia związana z procesami Williama Sangera i Margaret Sanger, autorki broszurki wydanej w roku 1914 zatytułowanej *Family Limitation*⁴²⁹, dotyczącej dostępnych wówczas środków antykoncepcyjnych i sposobów zapobiegania ciąży. Rozgłos, jaki przyniosły Sanger procesy wytaczane jej za działalność na polu kontroli urodzeń (w 1916 roku otworzyła ona pierwszą w Ameryce klinikę zajmującą się tą kwestią, za co została skazana na trzydzieści dni aresztu), niewątpliwie przyczynił się do spopularyzowania zagadnień związanych z problematyką prokreacji, a jej przełożona na kilkanaście języków i rozprowadzona na całym świecie w około dziesięciu milionach egzemplarzy książeczka jest jedną z pierwszych cieszących się popularnością publikacji, w których o sprawach seksu mówiono w tak otwarty sposób.

Jednak prawdziwa zmiana obyczajowa była związana nie tylko z książkami i sądowymi procesami, lecz przede wszystkim ze zmianami socjologicznymi, które niósł z sobą czas wojennej zawieruchy⁴³⁰. Kobiety nie tylko wstępowały do armii, lecz przede wszyst-

⁴²⁸ Maren M. Pust, *op. cit.*, s. 77.

⁴²⁹ Por. Margaret Sanger, *Family limitation*, [w:] *The Sexuality Debates*, red. Sheila Jeffreys, London 2001, s. 534–550.

⁴³⁰ Być może czas wojenny zawsze pozytywnie wpływa na ruchy emancypacyjne. Reay Tannahill zauważyła na przykład, że wyprawy krzyżowe były nie tylko momen-

kim zostały zmuszone do wyjścia z domów i zajęcia miejsc pracy, które opuścili udający się na wojnę mężczyźni. Zmieniło to zarówno obyczaje, jak i kobiece stroje i fryzury, które musiały być dostosowane do nowych warunków — długie suknie i długie włosy były niepraktyczne zarówno w okopach, jak i w fabryce amunicji — a także niewątpliwie przyczyniło się do tego, że w już powojennych czasach kobietom w Stanach Zjednoczonych, a także w sporej części państw europejskich, przyznano prawa wyborcze. Choć spełnienie postulatów sufrażystek niektórzy historycy ruchu feministycznego uznają za symboliczny koniec „pierwszej fali” feminizmu i porzucenie jego idei na blisko czterdzieści lat⁴³¹, to odejście od sformalizowanych form walki o prawa kobiet nie jest wszak równoznaczne z brakiem zmian w postrzeganiu roli kobiet, a także ich udziału w kształtowaniu relacji erotycznych.

Jak pisał w swojej autobiograficznej książce Malcolm Cowley, jeden z literatów, których można przypisać do tak zwanego „straconego pokolenia”:

Sama wojna była kryzysem i klęską purytańskich obyczajów. W burzliwej, dusznej atmosferze czasu wojny uległy rozluźnieniu wszystkie normy. Wydarzenia przeobraziły nie tylko chłopców w moim wieku, którzy służyli w armii. Na ich siostry i młodszych braci oddziaływały w inny sposób. Skoro ojcowie byli zapewne daleko, a matki robiły bandaże albo chodziły na potańcówki przy herbacie z samotnymi oficerami, chłopcy ci i dziewczęta mogli robić, co im się podobało. Po raz pierwszy mogli pójść na tańce bez opieki, pojechać rodzinnym samochodem za miasto, zaparkować go na poboczu, uprawiać miłość, wrócić do domu po północy, pod lekkim rauszem, bez obawy, że ktoś będzie czekał na nich w korytarzu z wymówkami. Korzystali z tych kradzionych swobód — w samej rzeczy można by powiedzieć, że rewolucja w obyczajach zaczęła się jako rewolta dzieci klasy średniej⁴³².

tem, gdy dokonał się „eksport” miłości jako pewnego kulturowego paradygmatu, ale także podczas krucjat „pod nieobecność mężów żony musiały wziąć w swoje ręce rozmaite męskie sprawy i odkryły, że sztuka zarządzania majątkami, podatki, dziesięciny, a nawet polityka, to dziedziny wcale nie tak tajemnicze i skomplikowane, jak je przez stulecia przekonywano” (R. Tannahill, *op. cit.*, s. 269).

⁴³¹ Por. C.M. Renzetti, D.J. Curran, *op. cit.*, s. 28.

⁴³² Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, New York 1994, s. 63–64.

Mimo że przewyciężenie purytańskiej moralności nie było tak zupełne, jak opisywał to Cowley, to niewątpliwie czasy wojny i okres powojenny były niezwykle interesującym momentem, w którym doszło do starcia między tradycyjnymi postawami konserwatywnymi a nową epoką jazzu i zwiększonych swobód, również w dziedzinie erotyki i konstruowania relacji intymnych. A świadectwem tych zmagają są również dzieła filmowe z tamtego okresu.

4. Pierwsze wampy

Postępujące równouprawnienie możemy też zaobserwować we francuskich filmach seryjnych, przede wszystkim w niezwykle popularnych obrazach reżyserowanych przez Louisa Feuillade'a. O ile pojawiająca się w pierwszych częściach pięcioodcinkowego serialu o przygodach Fantomasa (René Navarre) jego kochanka Lady Beltham (Renée Carl) jest raczej bohaterką drugoplanową, o tyle w składających się z dziesięciu epizodów *Wampirach* (*Les vampires*, 1915–1916) właśnie kobieca postać wyraźnie wysuwa się na plan pierwszy. Irma Vep — pomocnica kolejnych przywódców tajnej organizacji grasującej w Paryżu, a nawet żona trzeciego z kolei Wielkiego Wampira, chemika Venomousa, który w dziewiątym odcinku serii przejmuję władzę po samobójczej śmierci poprzedniego przywódcy gangu Satanasa — nie tylko pojawia się we wszystkich odcinkach, ale także jest najbardziej diaboliczną postacią cyklu. W dodatku, jak zauważa Grażyna Stachówna:

największą sławę wśród widzów kinowych zdobyła właśnie ta postać, Irma Vep (anagram słowa *vampire*), grana przez piękną Musidorę (właśc. Jeanne Roques, 1889–1957), klasyczna *femme fatale* o wielkich, podkrążonych oczach, pojawiająca się na ekranie z zamaskowaną twarzą i w legendarnym kostiumie: czarnym, bardzo obcisłym trykocie z błyszczącego jedwabiu zmysłowo podkreślającym jej krągłe kształty. [...] *Wampiry* tworzą aurę sennego fantazmatu [...] o rywalizujących ze sobą rebelianckich przestępcach⁴³³

⁴³³ Fabuła tych filmów inspirowana była w pewnej mierze autentycznymi wydarzeniami, jakie w latach 1912–1913 rozgrywały się w Paryżu, przede wszystkim działalnością Bonnot Gang, anarchistycznej organizacji, która dopuściła się serii napadów rabunkowych i morderstw mających zdestabilizować francuskie społeczeństwo.

i obrońcach prawa, w którym dynamiczny męski żywioł zostaje podbity przez zmysłową Irnę Vep, kobietę fatalną, niezależną i niepokonaną⁴³⁴.

Choć w wymiarze metafizycznym zwycięstwo Irmy jest niezaprzeczalne, to jednak filmowa diegeza kończy się jej śmiercią, którą ponosi z rąk innej kobiety — Jeanne, żony dziennikarza i największego wroga organizacji Philippe'a Guérande'a, co po raz kolejny dowodziłoby jedynie triumfu aktywnej kobiecości wyraźnie wpisane go w kinową serię Feuillade'a.

Jednak Irma Vep nie była ani pierwszym, ani najsłynniejszym filmowym wampirem kina drugiej dekady XX wieku. Postać kobiety fatalnej skojarzonej z fantastycznym krwio pijącą pojawiła się po raz pierwszy kilka lat wcześniej w kinematografii duńskiej. W mniej znanym filmie z 1911 roku *Vampyr danserinden*, w reżyserii Augusta Bloma, Clara Wieth zagrała rolę aktorki Silvii Lafond, która swym nieodpartym erotycznym urokiem doprowadza do samobójczej śmierci zakochanego w niej młodego chłopca Oscara, wypijającego truciznę tuż przed scenicznym występem, podczas którego miał jedynie zagrać śmierć, a umiera naprawdę. Z jednej strony mamy w tym filmie do czynienia z ciekawym zabiegiem połączenia świata fikcyjnego z realnym, z drugiej z pierwszą opowieścią o kobiecym wampirze, w takiej bowiem roli Silvia pojawia się na scenie, mimo że w pozasceniczej historii jej destrukcyjna rola jest znacznie mniejsza — Oscar zakochuje się w Silvii, choć ta ma narzeczonego i jest dla młodego chłopca jedynie miłą, zwłaszcza że mają razem pracować po nagłej śmierci jej poprzedniego scenicznego partnera⁴³⁵.

Jednak niewątpliwie najsłynniejszy filmowy wampir tamtego okresu pojawia się w nakręconej w 1915 roku dla wytwórni Fox filmowej adaptacji sztuki Portera Emersona Browne'a *Był sobie głupiec* (*A Fool There Was*, reż. Frank Powell), a Theda Bara stała się dzięki temu obrazowi jedną z pierwszych prawdziwych amerykańskich gwiazd filmowych, jednocześnie zaś jednym z pierwszych filmowych symboli seksu. Film rozpoczyna się od cytatu z wiersza Kiplinga, za-

⁴³⁴ G. Stachówna, *op. cit.*, s. 244–245.

⁴³⁵ Por. Maren M. Pust, *op. cit.*, s. 86–89.

tytułowanego *Wampir*. Następnie widzimy na ekranie mężczyznę wachającego dwie róże, potem zaś kobietę (Bara), która zgniata wyciągnięty z wazonu kwiat i rozsypuje jego płatki. Historia opowiedziana w tym filmie to dzieje statecznego ojca rodziny — w interesujących, w jednoznaczny sposób określających *dramatis personae* napisach nazywany jest on po prostu „mężem” (Edward José) — który zostaje uwiedziony przez Wampira (tak wprost została bowiem nazwana postać odtwarzana przez Barę). W początkowej części filmu wraz z mężczyzną (nazwanym w napisie „jedną z jej ofiar” — Victor Benoit) obserwuje ona, ubrana w wyzywająco wąską sukienkę w pasy, rodzinę Schluyerów, z zazdrością spoglądając na rodzinne szczęście. Już wtedy postanawia je zniszczyć, a plan swój realizuje z podziwu godną stanowczością. Gdy w gazecie przyniesionej jej przez czarną służącą (*nota bene* scena, w której dostaje gazetę, jest wizualnym nawiązaniem do tradycyjnego wizerunku Wenus — obecnego na przykład na obrazach *Śpiąca Wenus* Giorgionego czy *Wenus z Urbino* Tycjana — czy klasycznych dzieł, takich jak *Maja naga*, choć najwyraźniej nawiązuje tu reżyser *A Fool There Was do Olimpii*, na którym modelka przedstawiona jest w podobnej do tej ukazanej na ekranie półleżącej, a jednocześnie zalotnej pozycji⁴³⁶) znajduje wzmiankę o tym, że John Schluyer udaje się w podróż do Europy na pokładzie Gigantica (co

⁴³⁶ Jak zauważa Stephen Kern: „Sztuka wiktoriańska obfituje w wizerunki kobiet śpiących — pod drzewami, na brzegu jeziora, w hamaku, na łożu, sofie, ławce i na trawie. [...] Nieustannie czekające kobiety w zmysłowych pozach, w łaźniach rzymskich i na wschodnich bazarach, targach niewolników i w haremach” (Stephen Kern, *Culture of Love: Victorians to Moderns*, Cambridge, Massachusetts 1998, s. 16–18). Adrianne Blue widzi w tych rozpowszechnionych wizerunkach głębszy sens. W swojej książce pisze: „Podejrzewam, że Śpiąca Królowna jest dla przeciętnego mężczyzny ideałem kobiety: oto ta, która śpi i czeka. We wczesnych wersjach wymowa tej bajki była całkowicie jednoznaczna — dziewczyna to *tabula rasa*, czysta karta, którą młodzieniec zapełnia swoimi marzeniami. Ponieważ jest pogrążona we śnie, nie sprawia mu żadnego kłopotu, nie odzywa się. On może z nią zrobić, co chce. We wszystkich wcześniejszych wersjach gwałci ją podczas jej snu. W późniejszych, tych zebranych przez braci Grimm i u Disneya, budzi ją pocałunkiem” (A. Blue, *op. cit.*, s. 110). Warto więc zauważyć, o czym będę pisał w dalszej części książki, jak często w filmach niemych pojawia się postać kobiety omdlełej czy też omdlewiającej, a także półleżącej na jakiejś sofie czy też otomanie.

z kolei jest wyraźną aluzją do *Titanica*, który zatonął w roku 1912), postanawia za wszelką cenę dostać się na pokład statku. By zdobyć pieniądze na podróż, kradnie portfel swojego aktualnego kochanka, odwiedzającego ją w buduarze, gdy ubrana jest jedynie w koszulkę, której ramiączka wciąż zalotnie opadają jej z ramion. Szczęście jej sprzyja, gdyż żona pana Schluyera musi zająć się chorą siostrą i zostać w Ameryce. Zanim jednak statek wypłynie w morze, na jego pokładzie dochodzi do tragedii, ponieważ porzucony kochanek Wampirzyca najpierw próbuje rewolwerem zmusić ją do pozostania z nim (wcześniej zresztą dowiadujemy się, że to nie pierwsza jej ofiara — okazuje się nią również żebrak z nadbrzeży, który został przez nią doprowadzony do ruiny), a gdy kobieta wyśmiewa jego groźby, strzela sobie w głowę. Na ekranie nie został co prawda pokazany sam moment popełniania samobójstwa, ale z wypowiedzi jednej z osób pochylających się nad leżącym na pokładzie ciała dowiadujemy się, że jakaś kobieta stała nad zwłokami i „śmiała się jak diabeł”. Sceny z Barą poprzepłatano ujęciami ukazującymi czułe pożegnanie rodziny Schluyerów, co oczywiście miało na celu spotęgowanie potępienia kolejnych postępów wampa, a jednocześnie było zapowiedzią przyszłych losów męża, który wchodząc na pokład, mija po drodze sanitariuszy, wynoszących zwłoki poprzedniego kochanka demonicznej kobiety, co zresztą przypomniane zostaje w jednej z kończących film retrospekcji jako punkt kulminacyjny, a jednocześnie początek wielu nieszczęść dotyczących poważanego przecież wcześniej człowieka. Co jednak ciekawe, pierwszy filmowy wamp nie musiał zbyt mocno się natrudzić, by zbałamucić tak szanowanego obywatela. Na ekranie widzimy bowiem jedynie scenę, podczas której Schluyer podnosi specjalnie opuszczony przez Barę kwiat, potem zaś okazuje się, że ich pokładowe leżaki ze sobą sąsiadują, następnie na ekranie widzimy napis „Dwa miesiące później” i przenosimy się w dość egzotyczną scenerię z palmami (jak dowiadujemy się później, akcja toczy się we Włoszech) i obserwujemy leżącą na leżaku kobietę, a obok niej — na ziemi — mężczyznę, którego karmi jakimiś owocami. Jednak europejska przygoda nie trwa długo i kochankowie powracają do Stanów, gdzie wynajmują dom. Wampirzyca, coraz bardziej znudzona swym

popadającym w alkoholizm kochankiem, oddaje się szalonym zabawom w gronie znajomych, co nie przeszkadza jej jednak pojawiać się za każdym razem, gdy pani Schluyer podejmuje próby odzyskania męża. Po raz pierwszy, gdy już niemal wyprowadzony zostaje przez żonę z mieszkania wampa, demoniczna kobieta pojawia się zniecka i całuje go namiętnie w obecności omdlewającej na ten widok małżonki, co jest wystarczającym powodem do pozostania z kochanką. Popadający w obłąd Schluyer jest zazdrosny o swoją utrzymankę, która podczas szalonego przyjęcia flirtuje z kolejnym mężczyzną. W scenie finałowej jesteśmy świadkami jeszcze jednej próby podjętej przez żonę, która przychodzi do swego męża wraz z ich malutką córeczką, bardzo tęskniącą (co zostało kilkakrotnie wcześniej ukazane w filmie) za tatusiem. Ale i tym razem samo pojawienie się Bary wystarczy, by plan poprawy spalił na panewce, a Głupiec w obecności swojej rodziny znów wczepia się w swoją kochankę. Film kończy się ujęciem umierającego Schluyera, na którego ciało wamp z demonicznym uśmiechem na ustach rzuca płatki róż.

Oczywiście wamp to nie postać stworzona przez kino, ale kolejna filmowa adaptacja wzorca rozpowszechnionego w dziewiętnastowiecznej literaturze. „Pierwszymi mistrzami wątku *le vice anglais* w literaturze byli bez wątplenia Francuzi, a stawkę otwierał Théophile Gautier — twórca nowego, dość oryginalnego trzeba przyznać, wcielenia *femme fatale*. Jego Kleopatra — królowa oczywiście — okrutna, barbarzyńska, każdego ranka wydaje na śmierć kochanka, z którym spędziła noc”⁴³⁷, a model ten rozwijali kolejni pisarze z Algernonem Charlesem Swinburne’em na czele. Wizerunek ten jest wynikiem dualistycznego myślenia dzielącego kobiety na dziewice i ladacznic, ale widzieć w nim można także echa poglądów na temat kobiecej seksualności obowiązujących zanim nastąpiły czasy wiktoriańskiego idealizowania niewiasty i pozbawiania jej prawa do odczuwania seksualnego pociągu. Warto bowiem pamiętać, że przez długie wieki obowiązywał zupełnie inny dyskurs mówienia o rolach poszczególnych płci w kontekście ich potrzeb erotycznych. Jak zauważa Diane Ackerman, „obraz niewiasty

⁴³⁷ R. Tannahill, *op. cit.*, s. 401.

występnej, utożsamianej z Ewą, kobietą upadłą, która sprowadziła nieszczęście na mężczyznę, istniał niemal od zawsze⁴³⁸, dwudziesto-wieczne filmy zaś byłyby jedynie kolejną adaptacją tego paradygmatu.

Niewątpliwie jednak *Był sobie głupiec* to pierwszy „pełnokrwisty” filmowy portret kobiety-wampa⁴³⁹ — obdarzonej niezwykle erotyczną mocą, doprowadzającą mężczyzn do upadku, a w dodatku niepono-szącej za swoje przewiny żadnej kary⁴⁴⁰. Warto może jednak zwrócić uwagę, że w tym prostym odczytaniu, niezwykle popularnym zresz-tą⁴⁴¹, pominięty zostaje jeden istotny wątek. Wszak film nosi tytuł: *Był sobie głupiec* i można go chyba odczytać zarówno jako oskarżenie wobec demonicznej siły kobiecej seksualności, jak i jako kpinę z mę-skiego popędu, który powoduje, że niewysilająca się zanadto kobieta, o ile jest tylko odpowiednio asertywna i świadoma swojej przewagi, może bez najmniejszego problemu omotać każdego mężczyznę, który dla jej wdzięków gotów jest wyrzec się całego swojego dotychczasowego życia. Zasadne więc wydaje się zaliczenie tego filmu do gatunku, czy może raczej subgatunku, który Janet Staiger określa mianem *fallen man genre* — filmów o upadłych mężczyznach⁴⁴². Rzeczywiście, obrazy

⁴³⁸ D. Ackerman, *op. cit.*, s. 92.

⁴³⁹ Jak twierdzi biografka Bary Eve Golden, to właśnie ta aktorka jako pierwsza w jednym z wywiadów udzielonych w roku 1915 roku użyła tego skrótu, na określenie kobiety używającej wdzięków i forteli do uwodzenia mężczyzn, gdyż wcześniej słowo to oznaczało krótki utwór muzyczny lub skecz grany między aktami (por. Eve Golden, *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, New York 1996, s. 48–49). Słowo to weszło na stałe do słownika, zarówno jako rzeczownik, jak i czasownik, czego świetnym przykładem są choćby napisy pojawiające się w filmach niemych z tamtego okresu. W wizyjnej scenie z *Brzdąca* (*The Kid*, 1921) pojawia się na przykład wypowiedź diabła pragnącego zburzyć idyllę skierowana do jednej z kobiecych postaci: „Vamp him”, a dziewczyna rzeczywiście zaczyna uwodzić trampa.

⁴⁴⁰ Lea Jacobs zauważa, że tego typu zakończenie nie mogłoby się pojawić w filmach podlegających uregulowaniom Kodeksu Produkcyjnego wprowadzonego w roku 1934 (por. Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*, Berkeley-Los Angeles 1995, s. 12–15).

⁴⁴¹ Por. David W. Meneff, *First Female Stars: Women of the Silent Era*, Westport 2004, s. 2.

⁴⁴² Por. Janet Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis 1996, s. 147.

wykpiwające libidinalną głupotę mężczyzn i ukazujące ich jako bezwolne ofiary własnej seksualności są w okresie kina niemego i początków kina dźwiękowego niezwykle częste i jeszcze niejednokrotnie w tej książce pojawiać się będą przykłady podobnych dzieł.

Dalsza kariera Thedy Bary (która naprawdę nazywała się Theodosia Burr Goodman⁴⁴³, a jej pseudonim, będący podobno anagramem wyrazów *arab death*, to jeden z pierwszych przykładów sterowania karierą przez wielkie wytwórnie) to filmy, w których utrwalała swój wizerunek kobiety-wampa. Z jednej strony były to obrazy oparte na schemacie wykorzystanym w pierwszym filmie. Niezwykle podobne role wykreowała Bara w takich obrazach, jak: *The Devil's Daughter* (1915), *The Vixien* (1916), w którym zagrała nimfomankę — Elsie Drummond⁴⁴⁴ czy *The She Devil* (1918) — zresztą tych postaci było znacznie więcej, bowiem Bara w okresie 1915–1926 wystąpiła w blisko czterdziestu filmach, w większości z nich odtwarzając podobne role — za jedną jej z najbardziej nieudanych ról uznano *Romea i Julię* (*Romeo and Juliet*, 1916), w którym próbowała uciec od schematu kobiety fatalnej. Z drugiej strony równie często pojawiała się Theda Bara w obrazach historycznych — najsłynniejsze jej wcielenia to Kleopatra (1917) i Salome (1918), w których — jak wiemy z recenzji pochodzących z tamtych czasów, obrazy te nie zachowały się bowiem do dziś — szokowała wyzywającym tańcem i strojami, które więcej odsłaniały, niż zakrywały.

5. Nagość na ekranie

Właśnie obrazy historyczne, w których pojawiała się Bara, dobrze wpisują się w charakterystyczny dla końca drugiej i początków trzeciej dekady nurt filmowy w pewien specyficzny sposób związany z erotyzmem. W tamtym okresie filmowcy, naciskani coraz bardziej przez

⁴⁴³ Jej rodzina po mieczu pochodziła z Chorzowa, jej ojciec Bernard przyjechał do Nowego Jorku w roku 1871, matka zaś urodziła się w Szwajcarii (por. Eve Golden, *op. cit.*, s. 9).

⁴⁴⁴ Por. Jody W. Pennington, *The History of Sex in American Film*, Westport 2007, s. 3.

różnego typu ruchy cenzorskie, wykorzystali sposób obecny w sztuce europejskiej przynajmniej od czasów renesansu, ukrywając erotyzm i nagość pod przykrywką tematów historycznych lub mitologicznych. Jak pisał Tomasz Grylewicz, odnosząc swoje konstatacje do polskiej sztuki końca XIX wieku (choć w dziełach filmowych obowiązywała identyczna zasada):

Dawne dzieje lub historie bogów i mitycznych bohaterów antycznych pozwalały na ukazywanie scen bardziej dramatycznych pod względem obyczajowym, niż było to możliwe w tematyce współczesnej. Także tematyka orientalna, haremy i odaliski, pozwalała na erotyzm⁴⁴⁵.

Jako pierwsi zaczęli z tego sposobu korzystać twórcy włoscy. Co znamienne, pierwsze filmy pełnometrażowe wykorzystywały nie tylko popularność klasycznych tekstów literackich, ale także możliwość pokazania na ekranie usprawiedliwionej przez kontekst nagości. W jednym z prekursorskich dzieł tego typu — wyreżyserowanym przez Francesco Bertoliniego i Adolfo Padovana pełnometrażowym *Piekle* (*L'inferno*, 1911) opartym na motywach *Boskiej komedii* Dantego — odnajdziemy wiele scen prezentujących goliznę. W kilkunastu sekwencjach zbiorowych pokazane zostały całe zastępy nagich postaci. Co interesujące, do wątku tego jeszcze powrócę, znacznie częściej są to ciała męskie — nieszczęśnicy czekający na Charona, całkowicie nagi Minos siedzący na skale, pole wypełnione wijącymi się ciałami cierpiących florentczyków, wśród których Dante przechadza się z Cyceronem, ubrani jedynie w biodrowe przepaski chłopcy toczący przed sobą wielkie kamienie, popędzani batami przez diabły mężczyźni biegający dookoła i noszący na sobie tylko skórzane saczki zakrywające genitalia czy grzesznicy kąpiący się w „rzece sprośności” — w niej pokutują już potępieńcy obu płci i przez dłuższą chwilę na ekranie ukazane zostały całkowicie nagie panie poddające się piekielnej ablucji. Jeśli chodzi o rozmach w pokazywaniu obnażonych postaci, *Piekieło* długo nie doczekało się w kinie konkurencji. Zarówno późniejsze filmy włoskie w rodzaju *Quo vadis?* (1912) czy *Cabirii* (1914), jak i amerykańskie obrazy, takie jak wyreżyserowana przez Charlesa L. Gaskilla, z niezwykle wówczas popular-

⁴⁴⁵ Tomasz Grylewicz, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wrocław 2004, s. 13–14.

ną Helen Gardner w roli tytułowej, *Cleopatra* (1912), choć toczyły się w czasach starożytnych i zapewne prezentowane w nich stroje i obyczaje były nieco odważniejsze niż obowiązujące w pierwszych dekadach dwudziestego stulecia, to jednak nigdy nie pokazywały nagości i to tak wyraźnie eksponowanej jak w filmie z 1911 roku. Jedynie w *Nietolerancji* (1916) Davida W. Griffitha znalazły się sceny przedstawiające „dziewice ze Świątyni Miłości”, które w trwającej ponad półtorej minuty sekwencji prezentowane są w erotycznie nacechowanych pozach — półnagie leżą, tańczą w strugach fontanny lub kąpią się (w tym momencie przez chwilę widzimy na ekranie całkiem nagi biust), kamera zaś w powolnym tempie kontempluje ich wdzięki. Podobnie jak piękno uczestniczek orgiastycznej uczty Balthazara, podczas której ubrane w skąpe stroje⁴⁴⁶ tancerki wiją się w egzotycznym tańcu. Ta stosowana przez twórców włoskich i Griffitha metoda zostanie później rozwinięta i udoskonalona w filmach z lat dwudziestych i trzydziestych, szczególnie w epickich obrazach Cecila B. DeMille’a, autora słynnej formuły, że na szesć rolek rozpusty powinna przypadać jedna rolka potępienia (do jego twórczości powrócę w dalszej części książki).

Kolejnym, oprócz widowisk historycznych, sposobem na pokazanie na ekranie nagości był drugi z chwytów zapożyczonych z dziewiętnastowiecznego malarstwa. Wtedy właśnie zauważono, jak pisze Maria Poprzęcka, „że sztuka, obok medycyny, to druga dziedzina badająca nagie ciało. Istotnie artyści, obok lekarzy i akuszerok, byli długo jedynymi, którzy w pracy zawodowej w sposób dozwolony obcowali z nagim ludzkim ciałem, »mieli nad nim władzę«, dysponowali nim — czego chyba nie docenia się jako elementu współtworzącego zmitologizowaną aurę pracowni jako miejsca transgresji i przeistoczenia”⁴⁴⁷. A założenie, że „atelier artysty czyni jej nagość czymś obyczajowo usankcjonowanym, niebudzącym zgorszenia”⁴⁴⁸ zdawało się przyświecać na przykład George’owi Fosterowi Plattowi, reżyserowi filmu *Inspiration* (1915), w którym

⁴⁴⁶ Podobno w wersji oryginalnej nakręconej przez Griffitha były one całkowicie nagie, sceny ze strojami zaś zostały bez wiedzy i zgody reżysera dokręcone później przez jednego z asystentów.

⁴⁴⁷ Maria Poprzęcka, *Akt polski*, Warszawa 2006, s. 42.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

to Audrey Munson — modelka pozująca wówczas licznym rzeźbiarzom — zagrała postać wzorowaną na jej własnym życiu i stała się pierwszą nagą gwiazdą kina, a w każdym razie pierwszą aktorką, która zagrała w filmie główną rolę i pokazała się kompletnie rozebrana na ekranie. Munson powtórzyła zresztą tę rolę w późniejszym o rok filmie — *Purity* (1916, reż. Rae Berger). Wcieliła się tu w dwie postaci — ducha-inspiracji i prawdziwej modelki — w obu z nich pojawiając się, jak pisał ówczesny krytyk, „ubrana głównie w uśmiech”⁴⁴⁹, podobnie jak w filmach *The Girl O’Dreams* (1916) i *Heedless Moths* (1921, reż. Robert Z. Leonard), w których znów zagrała role inspirowane jej własną biografią. Sukces, jakim cieszyły się te filmy, spowodował całą masę naśladowczych obrazów, w których reżyserzy wykorzystywali podobne wątki. Oparte na nich były takie filmy, jak: *The Painted Soul* (1915, reż. Scott Sidney), *The Primrose Path* (1915, reż. Lawrence Marston), *My Madonna* (1915, reż. Alice Guy), *The Devil* (1915, reż. Reginald Barker, Thomas H. Ince) czy *Wife Against Wife* (1921, reż. Whitman Bennett)⁴⁵⁰ — choć nie we wszystkich z nich prezentowana była całkowita nagość modelek, a wpisywały się one raczej w paradygmat filmów o upadłych kobietach, schodzących na skutek kontaktu z artystami z drogi występku, tak jak prostytutka z filmu Alice Guy pozująca do obrazu Madonny i zmieniająca swe życie pod wpływem tego doświadczenia.

W przynajmniej kilku z tych filmów nagość była motywowana jeszcze w jeden sposób, także używany wcześniej w sztukach plastycznych — przez nadanie jej symbolicznych znaczeń. Chyba najsłynniejszym pochodzącym z tamtego okresu przykładem jest obraz *Hypocrites* (1915), wyreżyserowany przez jedną z pierwszych i najbardziej poważanych reżyserek początkowego okresu kina Lois Weber, w którym ta specjalizująca się w obrazach podejmujących trudne społecznie tematy reżyserka zaprezentowała figurę Nagiej Prawdy — symbolizowanej

⁴⁴⁹ Gerald B. Buttler, *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship, 1915–1966*, Columbia 2007, s. 131.

⁴⁵⁰ Por. Brooks Robards, *Reel art: Excursions into the biopic, mystery/suspense, melodrama and movie in the eighties*, [w:] *Beyond the Stars: Studies in American Popular Film*, t. 3. *The Material World in American Popular Film*, red. Paul Loukiedes, Linda K. Fuller, Madison 1993, s. 107–108.

przez całkowicie pozbawioną ubrania modelkę (Margaret Edwards), pojawiającą się w kilku wizyjnych scenach. Podobnie, choć nie pojawia się tam z reguły całkowita nagość, symboliczne znaczenia, jakie nadać można kobiecemu ciału, wykorzystywał na przykład Feuillade. W jego obrazie z 1909 roku zatytułowanym *Wiosna* (*Le printemps*) możemy na przykład oglądać płasy ubranych w kuse i zwiewne sukienki driad, będących emblematami odradzającej się do życia przyrody. Tańczące nimfy, niezwykle podobne w swoim tańcu do postaci pojawiających się u Feuillade'a, znajdziemy również w młodszym o dziesięć lat filmie Charlesa Chaplina *Idylla na wsi* (*Sunnyside*, 1919). Gdy Charlie spada z byka i leży nieprzytomny, ma wizję, w której z opresji ratują go cztery skąpo ubrane dziewczęta, z którymi puszcza się w radosne tany.

Innym wybiegiem pozwalającym na zaprezentowanie ekranowej nagości były filmy etnograficzne oraz obrazy fabularne, których akcja rozgrywała się w mniej lub bardziej egzotycznych sceneriach, usprawiedliwiających nagość pokazywanych bohaterów. Chyba najsłynniejszym z nich był najdroższy film dekady *Daughter of the Gods* (1916, reż. Herbert Brenon) — pierwszy obraz, którego produkcja kosztowała ponad milion dolarów — zrealizowany w Australii, niestety do dziś zachowały się z niego jedynie pojedyncze kadry i garść opisów. Recenzent „The New York Times” pisał o nim:

Przepiękna figura Annette Kellerman i jej niezrównane umiejętności pływackie są największymi zaletami *Córki bogów* — wyszukanego, spektakularnego, choć chwilami nieco monotonnego widowiska. [...] Na tropikalnych plażach, obrosniętych winogronem basenach, na rafach koralowych, przez przerażające katarakty i marmurowe kąpieliska haremu nurkująca Wenus zabawia siebie i całe towarzystwo w tym rozgrywającym się w wielu lokalizacjach i zatłoczonym obrazie, za każdym razem, gdy ma ku temu okazję. [...] Rezultatem jest film wykalkulowany starannie, tak by zaszokować Anthony'ego Comstocka i jemu podobnych i spodobać się wszystkim innym. Znajdują się w tym filmie długie ujęcia, podczas których panna Kellerman wędruje beztrudnie przez film zupełnie nago i donikąd. Audrey Munson, którą oglądaliśmy w krótkometrażowym filmie *Purity*, jak panna Kellerman nie miała niczego na sobie, ale w przeciwieństwie do panny Kellerman była wciąż obserwowana [przez innych uczestników wydarzeń]⁴⁵¹.

⁴⁵¹ [b. a.], *Kellerman film shown at the Lyric*, „The New York Times” 18 października 1916.



Fot. 3. Annette Kellerman

Jednak i w tej materii w pierwszych dekadach kina panowało pewne równouprawienie, albowiem obrazem równie popularnym jak film prezentujący wdzięki australijskiej pływaczki był nakręcony w roku 1918 *Tarzan, król małp* (*Tarzan of the Apes*, reż. Scott Sidney), w którym widzowie mogli podziwiać — w początkowej fazie całkiem nagiego, ale nigdy nieukazanego w planiu pełnym — chłopca (Gordon Griffith), następnie zaś dorosłego już „władcę małp” (Elmo Lincoln) ubranego jedynie w biodrową przepaskę i podobnie jak liczni bohaterowie widowisk biblijno-mitologicznych dumnie preżącego nagi tors.

Nie sposób więc powiedzieć, że nagość w filmie (i to głównego nurtu) z czasów kina niemego była nieobecna, a jednocześnie nie można twierdzić, iż była czymś powszechnym. Choć pojawiała się na ekranach zarówno europejskich, jak i amerykańskich kin, to za każdym razem wywoływała oburzenie, protesty różnych organizacji dbających o moralność społeczeństw. Była jednak czymś wyraźnie odznaczającym się na tle innych powstających wówczas widowisk.

Rozdział VII

Erotyzm w kinie epoki jazzu (1918-1929)

Zakończenie pierwszej wojny światowej nie tylko zmieniło mapę polityczną ówczesnego świata, ale także doprowadziło do istotnych przekształceń socjologicznych i ekonomicznych. O ile Europa wyszła z tej wojny osłabiona, o tyle Ameryka stała się prawdziwym mocarstwem, również ekonomicznym. „Korzystnie oprocentowane pożyczki udzielone krajom ententy na sumę ponad 10 mld dolarów, wzmożona produkcja zbrojeniowa, wreszcie szerokie otwarcie się rynków europejskich na amerykańskie towary, przyczyniły się do wyraźnego wzrostu koniunktury w USA”⁴⁵². Wzrost gospodarczy wynoszący średnio 5% rocznie związany był także z czynnikami wewnętrznymi: elektryfikacją kraju, rozwojem budownictwa mieszkaniowego i sieci dróg dla wrażliwej liczby samochodów (w roku 1919 po amerykańskich drogach jeździło 7,5 miliona aut, dziesięć lat później ponad trzy razy więcej — 26,4 miliona — połowa amerykańskich rodzin miała własny samochód). Rozwijały się również inne dziedziny gospodarki, w tym przemysł rozrywkowy, który wtedy „osiągnął formę organizacyjną, która przetrwała przez następne czterdzieści lat”⁴⁵³, a Hollywood, gdzie powstały wielkie wytwórnie, stało się światowym potentatem w dziedzinie rozrywki. Choć już wcześniej amerykański przemysł filmowy zaczynał dominować na światowym rynku, to okres wojenny jeszcze umocnił tę pozycję, co w jednym z wywiadów z zazdrością skomentował Léon Gaumont, twierdząc, że „ta wojna została wywołana

⁴⁵² Marek Bankowicz, Bożena Bankowicz, Antoni Dudek, *Dzieje najnowsze*, t. 1. *Lata 1900–1929*, Słupsk [b.d.w.], s. 231.

⁴⁵³ Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 617.

dla Ameryki”⁴⁵⁴, ponieważ rzeczywiście Amerykanie umiejętnie wykorzystali problemy swoich europejskich konkurentów. „Amerykańskie filmy były dłuższe, występowały w nich popularne gwiazdy, miały bogatszą scenografię i były zręcznie kręcone — zmiany w Hollywood w okresie wojny sprawiły, że inne narodowe kinematografie miały problem z kręceniem równie atrakcyjnych filmów. A poza tym amerykański rząd aktywnie wspierał przemysł filmowy — podczas gdy większość innych rządów nie chciała tego robić”⁴⁵⁵, pojawił się nawet pomysł, by europejskie filmy były objęte specjalnym cłem wprowadzonym na inne produkty na mocy Fordney McCumber Act.

Ekonomiczna przewaga osiągnięta przez Stany Zjednoczone w okresie powojennym i dominująca pozycja Hollywood spowodowały, że masową wyobraźnią zaczęli coraz wyraźniej władać Amerykanie. O ile w okresie przedwojennym kino popularne współtworzyły produkcje pochodzące z różnych krajów, o tyle w latach dwudziestych i trzydziestych to „amerykańska fabryka” mówiła, o czym ludzie powinni śnić. Implikacje tego procesu były rozmaite, ale jednym z najistotniejszych następstw wydaje się prawdziwy rozkwit popkultury. W trzech fazach rozwoju kultury popularnej, wyróżnionych przez Marka Krajewskiego, po wstępnym etapie narodzin i kształtowania, nastąpiło stadium jej umasowienia, datowane na koniec wieku XIX i pierwszą połowę wieku XX⁴⁵⁶, a dominacja amerykańskiego kina jest niewątpliwie istotnym czynnikiem upowszechnienia się wzorców kultury popularnej, a jednocześnie ich uniwersalizacji — film, który oprócz radia był wówczas najpopularniejszym środkiem przekazu, niewątpliwie w wielkim stopniu formował społeczne postawy i podsuwał uznawane za „społecznie dopuszczalne” sposoby formowania relacji międzyludzkich, także oczywiście relacji o charakterze intymnym i erotycznym. Dochodzi więc wtedy do przej-

⁴⁵⁴ W. Stephen Bush, *Leon Gaumont on a visit*, „Moving Picture World” 8 kwietnia 1916, s. 233.

⁴⁵⁵ Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*, London 1985, s. 100.

⁴⁵⁶ Por. M. Krajewski, *op. cit.*, s. 60–61. W trzeciej fazie następuje „odmasowienie kultury popularnej i popularyzacja rzeczywistości (okres trwający od lat 50.–60. XX wieku do dziś)”.

ścia od kultury opartej na przekazach międzypokoleniowych, tradycji ustnej, zwyczajach i obrzędach do kultury kształtowanej przez media masowe. Trywializując nieco, można by stwierdzić, że to pierwszy moment w dziejach, gdy kowboj z południowego Teksasu, lwowski baciar i paryska pokojówka, oglądając te same filmy i naśladowując ich bohaterów, zaczynają przyjmować podobne wzorce kulturowe. Być może to właśnie podczas kinowego seansu John czy Szczepcio po raz pierwszy zobaczyli, że kobiecie można podarować kwiaty lub pocałować ją w wewnętrzną stronę dłoni, jak wielokrotnie czynił to w filmach Valentino — wzorce osobowe, z jakimi stykali się w realnym życiu, mogły być przecież zupełnie inne, z atencją w traktowaniu dziewcząt i sztuką flirtu mogli się nigdy nie zetknąć. Jak pisała w swoich pamiętnikach, wydanych w 1926 roku, Pola Negri, dzięki kinu: „Biedak z najmniejszej mieściny może asystować przy wspaniałej ceremonii koronacji króla, podziwia egzotykę Orientu, toaletę elegantów, poznaje ślubne wrażenia markiz”, zauważała także, co jako pewne świadectwo epoki wydaje się szczególnie istotne, że „ekran stworzył nowy model kobiecej urody. Walory ekranowego cienia, przewyższającego rzeczywistość, mogą być podziwiane przez miliony mężczyzn na całym świecie”⁴⁵⁷.

Wydaje mi się, że równie istotne jest to, w jaki sposób dokonywał się transfer kulturowych paradygmatów, szczególnie tych powiązanych z erotyzmem. Początek XX wieku to bowiem moment, gdy niezwykle wyraźnie ścierają się (w latach dwudziestych zaczyna być to widoczne jeszcze bardziej niż w dekadach wcześniejszych) klasyczne normy obyczajowe i moralne z nową, powojenną rzeczywistością. Z jednej strony mamy do czynienia z dalszym wpływem wiktoriańskich czy purytańskich zasad, związanych również z, o czym była już mowa w poprzednich rozdziałach, zawieraniem i postrzeganiem instytucji małżeństwa, z drugiej nowa epoka „wyzwolonych kobiet”, jazzu, swawolnych tańców w parach⁴⁵⁸, swobodnych kontaktów między płciami, koedukacyjnych miejsc pracy i popularnej wersji miłości romantycznej, zastępującej

⁴⁵⁷ Pola Negri, *Życie i marzenia w kinie (część I)*. Głos z ekranu, przeł. Katarzyna Tołwińska, „Iluzjon” 1983, nr 4, s. 52, 57.

⁴⁵⁸ Jak twierdzi Marek Gołębiowski, popularność tańca towarzyskiego, w którym partnerzy tańczyli objęci w parach, w przeciwieństwie do wcześniejszych tańców —

wcześniejszy wzorzec zawierania związków opartych na wzajemnym szacunku i wspólnocie ekonomicznej współmałżonków. Istotne jest również to, o czym także już wspominałem, że amerykański przemysł filmowy, szczególnie w okresie powojennym, tworzony był głównie przez imigrantów. Ci w większości self-made mani, wywodzący się z raczej niższych niż wyższych warstw społecznych, produkowali najczęściej dzieła przeznaczone dla egalitarnej, możliwie najszerzej publiczności. W kulturowej „wojnie” starego z nowym opowiadali się więc częściej za nowoczesnością, jednocześnie próbując jednak nie narazić się za bardzo mimo wszystko wpływowej i najczęściej konserwatywnej elicie. To ścieranie się dwóch paradygmatów i napięcie między występującymi obok siebie wzorcami oraz próby ich pogodzenia znajdują odzwierciedlenie w tematyce filmów z tamtego okresu, we wzorcach osobowych i fabularnych, jakie będą się w nich pojawiać, w ciągłym balansowaniu między przedstawieniem atrakcyjnej i często w pewien sposób wyrotowej treści z pointami, które — takie można niejednokrotnie odnieść wrażenie — miały za zadanie przewracać konserwatywny porządek podobający się tradycjonalistom. Warto bowiem zauważyć, że ideał miłości romantycznej, choć stworzony przez twórców niewątpliwie sytuujących się w sferach elity, jeśli nie — jak lord Byron na przykład — arystokratycznej, to przynajmniej intelektualnej, w swojej wersji popularnej propagowanej przez literaturę romansową, a potem przez kino hollywoodzkie, zawierał w sobie niezwykle rewolucyjny potencjał. Myśl, że miłość może dotknąć każdego z nas, w każdej chwili, a obiekt miłosnych westchnień może pochodzić z dowolnej warstwy społecznej, ekonomicznej czy narodowościowej burzy wszak hierarchiczny porządek społeczny, na którym oparte było społeczeństwo najpierw feudalne, a potem burżuazyjne. I w dodatku jest to jedna z nielicznych idei, które warstwy wyższe przyjęły za sprawą rozpowszechnienia się ich wśród „pospółstwa”. Kultura masowa sprawiła, że demokratyczny wzorzec miłości, propagowany między innymi przez amerykański przemysł filmowy, stał się paradygmatem powszechnie obowiązującym — pewnym paradoksem może być

reels, square dances — stwarzających ograniczoną możliwość kontaktu między tańczącymi, w USA można datować na rok 1907 (por. M. Gołębiowski, *Dzieje...*, s. 309).

to, że mieszczaństwo, które w tej idei widziało w wieku XIX nadzieję na przełamanie stanowych różnic społeczeństwa feudalnego, w wieku XX najdłużej broniło starego porządku. Jak pisze Antoine Prost, we Francji jeszcze „do lat pięćdziesiątych [XX wieku — AL] zawarcie małżeństwa bez oficjalnej zgody rodziców było praktycznie niemożliwe. Wśród burżuazji [...] małżeństwa nadal były aranżowane przez rodziny, uprzednio dokonujące odpowiednich »prezentacji«”⁴⁵⁹. I choć w znacznie bardziej demokratycznym społeczeństwie amerykańskim zmiany te nadeszły nieco szybciej, to fabuły wielu filmów z omawianego okresu świetnie oddają napięcie towarzyszące zachodzącym wówczas procesom.

Oczywiście zmiany te nie były spowodowane jedynie rozwojem kina czy popularnej kultury masowej, lecz były wynikiem ewolucji różnych sfer życia — konstruowanie relacji intymnych nowego typu nie byłoby możliwe bez demokracji obejmującej również inne przestrzenie społeczne, bez bogacenia się społeczeństwa (możliwość finansowego uniezależnienia się od rodziny dała znacznie większą swobodę wyboru życiowego partnera) czy bez takich, jak pisał Daniel Bell, „innowacji socjologicznych”, jak reklama, planowanie starzenia się czy kredyty⁴⁶⁰. Wszystkie te czynniki, pojawiające się mniej więcej w tym samym czasie, doprowadziły do zmian, które znalazły swoje odzwierciedlenie w filmach z lat dwudziestych, będących jednocześnie odbiciem pewnego stanu rzeczywistości i narzędziem propagującym nowy porządek społeczny.

Narzędziem o tyle istotnym, że kino powojenne dysponowało już wcale okazałym arsenałem środków artystycznych pozwalających artykułować niemal dowolne treści. Dominacja form długometrażowych, różnego typu awangardowe eksperymenty, ostateczna rezygnacja z formuły rejestrowania „ożywionych obrazów”, ewolucja form montażowych, skrócenie czasu trwania poszczególnych ujęć, swobodne posługiwanie się zmianą planów — wszystkie te chwytły stylistyczne „filmowego języka” były już wówczas na tyle wykształcone, że za pomocą dzieł filmowych można było opowiadać skomplikowane historie. A przede wszystkim można było to robić w sposób dalece bardziej subtelny, pozwalający

⁴⁵⁹ A. Prost, *op. cit.*, s. 83–85.

⁴⁶⁰ Por. D. Bell, *op. cit.*, s. 104.

na wybrzmienie niuansów, których kino przedwojenne — to oczywiście daleko idące uogólnienie — nie było jeszcze w stanie pokazać w tak wyrafinowany sposób. Choć możemy zaobserwować różnice zależne od klasy poszczególnych realizatorów, środków finansowych przeznaczonych na różne przedsięwzięcia, gatunkowej formuły, w jaką coraz wyraźniej zaczynały się wpisywać dzieła filmowe, to jednak nie ulega wątpliwości, że ówczesne kino było już medium na tyle dojrzałym, by z jednej strony wykształcić swój własny, coraz bardziej niezależny od wpływu innych dziedzin artystycznych, na przykład teatru, sposób artykulacji, a z drugiej by stać się medium w sposób naprawdę przemyślany oddziałującym na emocje widzów.

Konstruowanie relacji intymnych i ich ekranowe przedstawienia nie są jednak zawieszane w kulturowej próżni. A w tym okresie największą ewolucję zdają się przechodzić sposoby postrzegania typowych ról genderowych. Męskość, a przede wszystkim kobiecość zaczęły być rozumiane w nowy, choć oczywiście zakorzeniony w przeszłości, sposób i nie można pisać o miłości i erotyce tego okresu bez uważnego przyjrzenia się tym redefinicjom konstrukcji płciowych. Jak pisze przywoływany już Marek Gołębiowski:

w centrum zmian obyczajowych i sprzeczności okresu nazywanego wiekiem jazzu (*Jazz Age* — za tytułem powieści Francisa S. Fitzgeralda [...]) — znajdowała się nowa amerykańska kobieta. Na jednym biegunie była Mary Pickford wraz z Chaplinem największa gwiazda 2 dekady XX w., o uosobieniu kobiety-dziecka — miłej, niewinnej, dziewicy, lecz także inteligentnej i pełnej wdzięku, o tak czystej seksualności, że grywała role dziewcząt, jak i chłopców. Alternatywę stanowiła kobieta dojrzała, pełna godności, samokontroli, uroku i manier, uosabiana przez takie gwiazdy, jak Gloria Swanson czy dorosła Lillian Gish. Element buntowniczy reprezentowała Clara Bow, jak ją nazywano od tytułu *Ona ma coś* (*It*, 1927) jej najbardziej znanego filmu „It Girl”, przy czym „It” na równi z jazzem, w sposób niezbyt jasny artykułowało wartości dziesięciolecia. Przede wszystkim było to eufemistyczne określenie spraw seksu [...] oraz generalnie postawy wobec erotyzmu. Przy czym amerykańskie gwiazdy obdarzone „It” (Clara Bow, Joan Crawford) były pełnymi życia wyzwolonymi młodymi kobietami tej epoki (*flappers*), podczas gdy gwiazdy europejskie (jak Greta Garbo czy Pola Negri) raczej tajemniczymi Circe, obracającymi mężczyzn w świnie. Męskich postaci bardzo niewiele przetrwało z tego okresu kina⁴⁶¹.

⁴⁶¹ M. Gołębiowski, *Dzieje...*, s. 352.

Mimo że opinia historyka zajmującego się kinem jako tylko jednym z przejawów kultury amerykańskiej zawiera w sobie pewne uogólnienia i wymaga rozwinięcia, to jednak nie sposób nie zgodzić się z główną tezą zawartą w przywołanym cytacie, ponieważ to faktycznie pozycja kobiety zaczyna ulegać daleko idącym zmianom i konieczne wydaje się przyjrzenie się im zarówno w płaszczyźnie chronologicznej, gdyż dość wyraźnie widać zmianę, jaka zaszła w dekadzie 1918–1928, jak i synchronicznej — pewne modele będą się bowiem powtarzały i ulegały modyfikacjom nie zawsze zależnym tylko od upływu czasu i zachodzących zmian społecznych.

1. Genderowe modele kobiecości w filmie epoki jazzu

W moim odczuciu kobiece postaci pojawiające się w filmach z omawianego okresu można podzielić na kilka podstawowych kategorii. Byłyby to:

- kobieta aktywna,
- kobieta-niewinna ofiara,
- kobieta upadła,
- uwodzicielka,
- dziewczyna-podlotek,
- flapperka,
- „poszukiwaczka złota”,
- znudzona żona.

A. Kobieta aktywna

Co ciekawe, okres powojenny przynosi zmierzch pewnego typu bohaterki filmowej rozpowszechnionego w okresie wcześniejszym, przede wszystkim w omawianym już *queen serial melodrama*. Status gwiazdy osiągnęły wtedy takie aktorki, jak: „Ruth Roland — gwiazda serialu *Dziewczyna detektyw* (*The Girl Detective*, 1915), Helen Holmes — występująca jako dzielna telegrafistka w westernowej serii *Niebezpieczne przygody Helen* (*The Hazards of Helen*, 1914–1917), a przede wszyst-

kim Gene Gauntier (właśc. Genevieve Liggett, 1880–1966, znana jako »Kalem Girl«) — rozślawniona tytułową rolą w serialu *Nan* (szpiega działającego w czasie Wojny Secesyjnej)⁴⁶². O ile jednak aktywne zawodowo, dzielnie walczące z różnorodnymi niebezpieczeństwami telegrafistki, telefonistki, a nawet policjantki były częstymi heroinami w kinie okresu poprzedzającego zakończenie pierwszej wojny światowej, o tyle po roku 1918 tego typu postaci, w których konstruowaniu elementy erotyczne były wykorzystywane w sposób marginalny lub nie występowały zupełnie, zaczynają pojawiać się coraz rzadziej, by ostatecznie niemal całkowicie zniknąć. Jeszcze w końcu drugiej dekady XX wieku możemy odnaleźć kilka obrazów, w których mamy do czynienia z podobną konstrukcją bohaterki — Gloria Swanson w swoich pierwszych filmach odgrywała często role zbliżone do tego paradygmatu, choć wzbogacone już o nowe elementy. W wyreżyserowanym przez Clarence'a G. Badgera filmie *Teddy at the Throttle* (1917) jest prostą, nowoczesną, wysportowaną (gra na przykład w tenisa) dziewczyną, odkrywającą nieczne plany szajki oszustów. Zostaje przez nich porwana, przywiązana do torów kolejowych, a od śmierci wybawia ją własny spryt i jej wierny pies Teddy. W *Shifting Sands* (1918, reż. Albert Parker) gra Marcię Grey — biedną malarzkę, która na skutek knowań właściciela wynajmowanego przez nią mieszkania trafia do więzienia, potem jednak prowadzi przykładne życie, podczas pracy w Armii Zbawienia poznaje swego męża i żyje szczęśliwie, do czasu, gdy musi zmierzyć się z bandą próbującą okraść jej dom. Niewątpliwie aktywną heroiną jest również Rose (Ethel Grey Terry), policjantka pracująca pod przykryciem, pojawiająca się w *Karze* (*The Penalty*, 1920) Wallace'a Worsleya. Nie tylko niemal w pojedynkę rozpracowuje ona tajną organizację dowodzoną przez Blizzarda (Lon Chaney), ale również rozkocharuje w sobie jej herszta. Jednak w filmach z lat dwudziestych tego typu bohaterki pojawiają się coraz rzadziej, a przyczyny tego stanu rzeczy być może najlepiej tłumaczą losy Diany Mayo, głównej kobiecej postaci pojawiającej się w *Szejku* (*Sheik*, 1921) wyreżyserowanym przez George'a Melforda, granej przez Agnes Ayres. Diana jest Angiel-

⁴⁶² R. Syska, *op. cit.*, s. 168.

ką przybyłą do Biskry („pięknej bramy na Saharę”, jak głosi napis). To kobieta wyzwolona, która nie tylko odrzuca propozycję małżeństwa złożoną jej podczas przyjęcia przez jakiegoś młodziana („Małżeństwo to niewola — mówi do absztyfikanta — koniec niezależności. A ja jestem zadowolona z mojego życia”), ale także planuje samotną wyprawę na Saharę, co jest przedmiotem plotek brytyjskiej socjety przebywającej w mieście, a także niepokoju jej brata, odradzającego jej eskapadę. Podczas podróży po pustyni karawana Mayo zostaje zaatakowana przez Ahmeda Ben Hassana (Rudolph Valentino) i jego ludzi. Szejek dogania Dianę, ściąga ją z konia i umieszcza w swoim siodle, wypowiadając jedną z najsłynniejszych kwestii pojawiających się w tym filmie: „Leż cicho, głuptasie”. Następnie zawozi ją do swego obozu i zaprasza na kolację. „Dlaczego mnie tu przywiozłeś?” — pyta Angielka. „Czy nie jesteś kobietą, że tego nie wiesz?” — odpowiada szejek. „Wiesz, jaka jesteś piękna?”. Gdy dziewczyna próbuje uciec z namiotu, chwytą ją za rękę i mówi, że nie jest przyzwyczajony, by ignorować jego rozkazy, ona zaś rezolutnie twierdzi, że nie jest przyzwyczajona, by jej rozkazywano. „Nauczysz się” — władczo kwituje szejek. W tym dialogu zawarte są najważniejsze elementy filmu. Obrazu opowiadającego o tym, jak niezależna i wyemancypowana kobieta poddaje się woli mężczyzny, który najpierw przemocą, a potem delikatnością i czułością zmusza ją do posłuszeństwa i wypełniania jego rozkazów. Wersja filmowa jest zresztą znacznie łagodniejsza w pokazywaniu zniewolenia niż książkowy oryginał⁴⁶³ wydany przez Edith Maud Winstanley, ukrywającą się pod literackim pseudonimem Edith M. Hull. Diana zostaje w nim zniewolona także, a może nawet przede wszystkim, seksualnie:

Pochylając się odciągnął od kotary jej zaciśnięte palce i z uśmiechem na ustach powoli przyciągnął jej ręce do swojej piersi.

⁴⁶³ Choć i tak Sarah Projansky twierdzi, że wpisuje się ona w paradygmat określony przez nią jako „narracje gwałtu” (*rape narratives*), występujący także w innych filmach „egzotycznych” z tamtego okresu, zwłaszcza w kasowych sukcesach lat dwudziestych, jakimi były obrazy *Syn szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926, reż. George Fitzmaurice) czy *Złodziej z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, 1924, reż. Raoul Walsh) (por. Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York-London 2001, s. 48).

— Chodź — wyszeptał, pożerając ją wzrokiem. Walczyła z fascynacją, z jaką jego oczy nad nią pałały, opierając mu się w milczeniu, z zaciśniętymi ustami, do momentu kiedy cała drżąca znalazła się w jego ramionach.

— Głupiutka — powiedział z szerokim uśmiechem. — Lepiej ja niż moi ludzie.

Głos protestu przerwał ciszę. — Och, ty brutalu! Ty brutalu! — jęczała, dopóki nie uciszył jej gradem pocałunków⁴⁶⁴.

Z tego typu scenami nie spotkamy się jednak w filmie. Gdy szejek całuje Dianę i w półomdlałą chce zanieść na rękach do sypialni, okazuje się, że przeszkadza mu w tym służący, informujący go o ucieczce ukochanego konia. Gdy zaś powraca, jego pożądanie budzą seksownie odsłonięte pod wieczorową suknią plecy dziewczyny, jednak widząc, jak zanoszi się ona płaczem, powściąga swoje żądze i odchodzi. Poza sceną porwania, w której faktycznie Ahmed używa przemocy, i jeszcze jedną sceną wymuszonego pocałunku, cały ten obraz filmowy oparty jest na połączeniu raczej dusz niż ciał. Choć Ahmed przetrzymuje Dianę wbrew jej woli, to jednak zdobywa raczej serce niż ciało⁴⁶⁵. Angielka zaczyna dostrzegać, jak delikatnym i wrażliwym człowiekiem jest Hassan. Pomaga jej w tym lektura romansu — czyta *Niezwykłych kochanków*, książkę napisaną przez przyjaciela Ahmeda Raoula de Saint Huberta, następnie zaś fragmenty nowej książki pisanej przez Francuza podczas pobytu na pustyni i nagle odkrywa, że główny bohater tych powieści wzorowany jest na postaci szejka. Ostatecznie zaś przekonuje się do niego, gdy ten z narażeniem życia ratuje ją z rąk bandyty Omara. Diana jest niezależna i wyemancypowana — nosi na przykład męski strój, nie chce małżeństwa, ale ostatecznie poddaje się sile miłości i woli ukochanego. W sposób niemal symboliczny dokonuje się bowiem w *Szejk*u nie tylko przemiana stereotypu męskości, do której powrócę w dalszej części książki, ale także ujarznienie kobiecej aktywności wyłączonej z paradygmatu relacji o charakterze erotycznym. Nie oznacza to powrotu do ideałów wiktoriańskich, ale bohaterki filmowe

⁴⁶⁴ Edith M. Hull, *Szejek*, Białystok 1992, s. 35.

⁴⁶⁵ Związane jest to zapewne z niewątpliwie występującym w tym filmie rasizmem. Jak pisze Projansky: „Pod koniec filmu, on [szejek] zostaje przeciągnięty na stronę »cywilizowanej« białej kultury (co oznacza miłość zamiast gwałtu) i oddalony od »barbarzyńskiej« kultury arabskiej (gwałt zamiast miłości)” (S. Projansky, *op. cit.*, s. 48).



Fot. 4. Rudolph Valentino i Agnes Ayres w *Szejku*

w kolejnych latach funkcjonowania kina niemego swoją emancypację będą zaznaczały przede wszystkim na polu ewolucji konstruowanych przez nie związków intymnych, nie zaś w innych dziedzinach. Kobieta policjantka, jeżdżąca na motorze dzielna telegrafistka, podróżniczka próbująca samodzielnie pokonać pustynię zostaną zastąpione przez flapperki, „poszukiwaczki złota”, dziewczyny z sąsiedztwa, które nawet jeśli jak grana przez Clarę Bow bohaterka *Skrzydeł* (*Wings*, 1927, reż. William A. Wellman), Mary Preston wyruszają na wojnę i potrafią prowadzić ciężarówkę podczas artyleryjskiego ostrzału, to i tak przedstawiane są głównie w kontekście ich relacji z mężczyznami i przez ten pryzmat przede wszystkim postrzegane.

Z pewnością związane jest to ze społeczną transformacją, która dokonała się w Stanach Zjednoczonych, ale także w innych państwach zachodnich, w okresie powojennym. I mniej istotne jest przyznanie kobietom praw wyborczych, a ważniejsze wydaje się to, że z przestrzeni publicznej, w której w czasie wojny zastąpiły mężczyzn, znów musiały wrócić do sfery bardziej prywatnej, choć w latach dwudziestych niekoniecznie zawierała się ona w wilhelmińskich „trzech K” (*Kinder, Küche, Kirche*). Oznaczało to, że po okresie, gdy kobiety, a także bohaterki filmowe (przypomnijmy same tytuły filmowych serii z drugiej dekady, takich jak *Dziewczyna detektyw*, *Niebezpieczne przygody naszej reporterki*) przestały być definiowane poprzez role wypełniane w miejscu pracy (te miejsca musiały zwrócić powracającym z wojny mężom i narzeczonym), a zaczęły być definiowane poprzez relacje o charakterze rodzinnym, towarzyskim czy intymnym. Nie policjantka, a kochanka, nie podróżniczka, a żona⁴⁶⁶, nie żołnierz, a dziewczyna szukająca ukochanego. Choć i we wcześniejszych filmach definiowanie ról kobiecych odbywało się przeważnie w ten sposób, to w okresie wojennym mogliśmy przez moment zauważyć drobne przesunięcia w tym paradygma-

⁴⁶⁶ W sequele *Szejka* Agnes Ayres wyraźnie pozbawiona już została jakichkolwiek cech indywidualnych, jest definiowana jedynie przez swą społeczną rolę żony — nawet w napisach wprowadzających jej postać została przedstawiona jako: „Diana, żona Szejka” — oraz matki, dwudziestoletnie pożycie z Hassanem sprawiło, że z jej buńczucznej postawy pozostały jedynie wspomnienia.

cie. Po wojnie kobiety musiały nie tylko oddać swoje miejsca w fabryce, ale na powrót nauczyć się, jak to jest, gdy inni wydają im rozkazy.

B. Kobieta-niewinna ofiara

Na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku powstało szczególnie wiele obrazów pokazujących kobietę jako ofiarę — zarówno męskiej przemocy fizycznej czy psychicznej, jak i niecnym matactw męskich bohaterów. Najistotniejszymi filmami prezentującymi niewinne niewiasty jako ofiary były melodramaty tworzone w tamtym czasie przez Davida Warka Griffitha, szczególnie te, w których pojawiała się Lillian Gish, w tamtym okresie swojej kariery odtwarzająca głównie niemal ikoniczne wcielenie uciśnionej dziewczycy, które znane było widzom już z jej wcześniejszych filmów, między innymi z *Narodzin narodu*. W filmie tym zagrała ona Elsie Stoneman, córkę wpływowego abolicjonisty z Północy, zakochaną z wzajemnością w Benie Cameronie (Henry B. Walthall) — konfederacie z Południa. Dzielące ich różnice powodują, że miłość ta narażona jest na różne przeszkody, oczywiście niezbędne w melodramacie, choć ostatecznie pokonane w finale, który pokazuje młodą parę z ufnością spoglądającą w przyszłość i dającą nadzieję na zasypanie przepaści między stronami konfliktu wojny secesyjnej. Elsie to postać nieskazitelna, eteryczna, niemalże pozbawiona — w myśl romantycznych i wiktoriańskich ideałów — cielesności. Często ukazywana jest w otoczeniu i z przedmiotami przydającymi jej właśnie takich przymiotów — gdy po raz pierwszy pojawia się na ekranie, na rękach ma białego kota, wielokrotnie portretowana jest w ogrodzie, wśród kwiatów, gdy udaje się z Benem na spacer wśród drzew, niesie ze sobą gołębia, którego całuje, mimo że na to samo nie pozwala swojemu narzeczonemu. Gdy w finale obrazu Silas Lynch (George Siegmann) — Mulat, który w czasie wojny uzyskał niezwykle wysoką pozycję — proponuje jej małżeństwo i bycie królową jego przyszłego Czarnego Królestwa, ta odmawia, a gdy niegodziwiec próbuje zniewolić ją siłą, broni się, ucieka, a w końcu, jak przystało na prawdziwą damę, spektakularnie mdleje. W scenach tych najwyraźniej widać zarówno charakterystyczny dla Gish sposób gry — częste załamywanie rąk, nadgarstek dotykający czoła w geście omdlewania, przewracanie oczami mające

symbolizować niewinność i przerażenie — jak i typ kreowanych przez nią postaci. Jak pisał Richard Koszarski:

Griffithowskie heroiny mogły wydawać się bezradne wobec melodramatycznych zawirowań, ale nie były one złożone wyłącznie z łkania i nerwowych załamania. Wzmocnione wewnętrzną siłą, uzasadniały one Griffithowską wizję świata duchowych wartości, które zawsze pokonują skierowane przeciwko nim siły. Wizję, która znalazła najlepszą reprezentantkę w postaci Lillian Gish⁴⁶⁷.

Z kolei inni kpili nieco ze stosowanych przez niego środków, zwłaszcza z prowadzenia aktorów. Gloria Swanson na przykład twierdziła, że zawsze można powiedzieć, który aktor pracował z Griffithem, ponieważ wszyscy oni stosują identyczne gesty. Wszyscy. Gdy są przerażeni, kulą się jak myszy, oni nie zaciskają palców, ale ich pięści dotykają ust... Lillian Gish, Dorothy Gish, wszyscy. Nawet mężczyźni noszą jego stempel na sobie⁴⁶⁸.

I choć zapewne w stwierdzeniach tych jest nieco przesady, to niewątpliwie aktorskie *emploi* aktorów występujących u twórcy *Nietolerancji* może wydawać się nieco, zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, anachroniczne, choć w swoim czasie jego filmy uważane były za prawdziwe arcydzieła⁴⁶⁹. Z jednej strony nie sposób bowiem nie docenić niezwykle istotnej roli, jaką odegrał Griffith w formułowaniu się podstawowych zasad filmowego języka, z drugiej zaś, zwłaszcza pod koniec drugiej dekady XX wieku, jego wizja rzeczywistości i sposób przedstawiania bohaterów, szczególnie kobiet, stawał się coraz bardziej staroświecki.

Do pewnego stopnia anachroniczny może wydawać się choćby kolejny filmowy portret uciemnionej niewinności, jaki reżyser stworzył wspólnie z Lillian Gish w *Złamanej lilii* (*Broken Blossoms*, 1919). Lucy Burrows (Gish) mieszka ze swoim ojcem Battlingiem (Donald Crisp) w portowej dzielnicy Londynu w małym mieszkanku⁴⁷⁰. Jej rodziciel to

⁴⁶⁷ Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915–1928*, New York 1990, s. 291.

⁴⁶⁸ Rui Nogueira, *I am not going to write my memoirs*, „Sight and Sound” wiosna 1969, s. 59.

⁴⁶⁹ O znaczeniu Griffitha w rozwoju koncepcji i praktyki filmowego aktorstwa pisze Piotr Skrzypczak (por. P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 156–185).

⁴⁷⁰ Niektórzy interpretatorzy w tym, że w pokoju zamieszkałym przez Borrowów stoi tylko jedno łóżko, widzą symboliczne podkreślenie kazirodczego charakteru

brutalny bokser walczący na ringu dla pieniędzy, bijący także córkę i poniżający ją przy każdej możliwej okazji. Po jednej z domowych awantur Lucy trafia do sklepu prowadzonego przez Żółtego Człowieka (tak subtelnie nazwana została postać odtwarzana przez Richarda Barthelessa) i tam mdleje. Chińczyk opiekuje się dziewczyną, którą od dawna obserwował, często mijali się bowiem na ulicy. Zdziwiona jego czułością i dobrocią Lucy po raz pierwszy w filmie uśmiecha się i przestaje garbić (kreacja Gish oparta jest bowiem głównie na smutnym wyrazie twarzy i ciągle przestraszonej, przygarbionej sylwetce podkreślającej nieszczęśliwość żywota prowadzonego przez Lucy). Jednak szpiedzy donoszą Burrowsowi, gdzie znajduje się jego córka. Ten najpierw demoluje mieszkanie Żółtego Człowieka, a potem wlecze Lucy do domu, w którym bije ją tak mocno, że dziewczyna umiera. Zostaje jednak pomszczona przez Chińczyka, który zabija Battlinga, zanosí Lucy do swojego mieszkania, układa na łóżku, tak by wyglądała nie na umarłą, lecz na śpiącą, po czym popełnia samobójstwo. Z jednej strony mamy tu więc obraz niespełnionej i rozgrywanej się jedynie w sferze duchowej miłości⁴⁷¹, opartej bardziej na czułości i życzliwości niż na miłosnej pasji. W całym filmie nie ma żadnej sceny pocałunku czy chociażby erotycznie nacechowanego dotyku. Uczuciu zdają się stać na przeszkodzie przede wszystkim różnice rasowe, ale także bieda i umysłowe ograniczenie brutalnego ojca, a oryginalny tytuł zawierający w sobie liczbę mnogą sugeruje, że również Żółty Człowiek, którego miłość do Lucy pozostała, jak głosi jeden z napisów, „czysta i święta”, jest kwiatem „złamanym” przez brutalną rzeczywistość⁴⁷².

Podobne role odgrywała Lillian Gish w innych obrazach Griffitha, takich jak *Serca świata* (*Hearts of the World*, 1918), *True Heart Susie* (1919),

relacji łączących bohaterów, jednak to raczej określenie ich stanu materialnego, wspólne sypianie całej rodziny w jednym łóżku było wówczas raczej regułą niż wyjątkiem. Przywoływany już Antoine Prost opisuje radość dzieci francuskich górników, które — a działo się to już po drugiej wojnie światowej — podczas wyjazdu kolonijnego z radością odkryły, że każde z nich będzie spać w osobnym łóżku (por. A. Prost, *op. cit.*, s. 76).

⁴⁷¹ Chyba że doszukamy się w tym filmie elementów fetyszizmu (por. Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 54).

⁴⁷² Por. M. Oleszczyk, *op. cit.*, s. 304. Do wątków związanych z elementami rasowymi w konstruowaniu relacji intymnych powrócę w dalszej części wywodu.

Idylla w dolinie szczęścia (*A Romance of Happy Valley*, 1919) czy *Dwie sieroty* (*Orphans of the Storm*, 1921) — w tym ostatnim filmie zagrała także Dorothy Gish, a liczbą nieszczęść, jakie spadają na siostry Girard, można by obdzielić przynajmniej kilka innych filmowych bohaterek: począwszy od narodzin i próby porzucenia ich w zimowy wieczór na schodach kościoła, poprzez ślepotę jednej z nich, porwanie przez niecnego arystokratę — akcja tego dramatu kostiumowego toczy się w czasach rewolucji francuskiej — zmuszanie niewidomej siostry do żebraczego zarabiania na życie, kilka pomniejszych prób gwałtu i pobić, aż po sądową niesprawiedliwość dotyczącą Henriette, która ma zostać zgilotynowana, i dopiero płomienna przemowa Dantona w ostatniej chwili, jak to zazwyczaj w filmach Griffitha bywa, ratuje jej życie.

Kobiety w melodramatach autora *Złamanej lilii* są w pewien sposób zreifikowane, pozbawione własnej tożsamości i prawa decydowania o sobie, stają się zabawką w rękach losu i zewnętrznych okoliczności, a przede wszystkim mężczyzn, którzy mogą sprowadzić na nie nieszczęście, ale są też jedynymi mogącymi je z tej opresji wybawić — Lucy jest obiektem rasistowskich zmagania między Żółtym Człowiekiem a jej ojcem, Henrietta i Louise Girard zdają się trybikami w wielkiej maszynie rewolucji, a w końcowych partiach filmu przede wszystkim przedmiotem walki jej przywódców — to Robespierre, chcący dopieć Dantonowi, decyduje o wyroku śmierci, który zapada w procesie pięknej Girardówny.

Jeszcze wyraźniej ten wiktyimizujący kobietą bohaterkę punkt widzenia zaprezentował Griffith w innym słynnym melodramacie z początku lat dwudziestych — *Męczennicy miłości* (*Way Down East*, 1920), kolejnym obrazie z Lillian Gish w roli głównej. To historia Anny Moore, która zostaje uwiedziona przez Lennox Sandersona (Lowell Sherman), specjalizującego się, jak głosi jeden ze śródtytułów, w trzech rzeczach: „W kobietach, kobietach i kobietach”. Przebiegły podrywacz organizuje fałszywy ślub — jest rzeczą oczywistą w Griffithowskim świecie, że Anna nie uległaby kochankowi bez formalnego potwierdzenia ich związku — a następnie zostawia dziewczynę samą, mimo iż jest brzemienna. Niemowlę umiera tuż po narodzinach, ale Anna wciąż musi żyć z odium nieślubnego dziecka. Gdy o jej przeszłości dowiadują się gospodarze, u których pracuje



Fot. 5. Lillian Gish

i których syn zakochał się w dziewczynie, wyrzucają ją pomimo srogiej zimy z domu i gdyby nie interwencja chłopaka Anna niechybnie zginęłaby w odmętach zimnej rzeki, w której chce zakończyć swój żywot. Jak pisał Michał Oleszczyk:

Męczennica miłości jest najbardziej staroświeckim w warstwie ideologicznej melodramatem Griffitha — pod tym względem prześciga o kilka długości nawet pierwsze próby z czasów Biographu. Urodzenie nieślubnego dziecka rzuca się cieniem na całe życie bohaterki.

Zaś ogrom oburzenia purytańskich chlebobawców „wydawał się anachroniczny już w okresie premiery”⁴⁷³. Znacznie ciekawsze wydają się jednak wyłożone przez Griffitha w napisach otwierających film społeczne i filozoficzne przyczyny nieszczęść współczesnych kobiet. Jak głosi pierwsza plansza:

Od zarania dziejów mężczyźni byli poligamiczni — nawet święci z historii biblijnych — ale Syn Człowieczy poddał nową myśl i świat zaczął wzrastać, zbliżając się do prawdziwego ideału. Dał on Jednego Mężczyznę Jednej Kobiecie”.

Druga zaś dopowiada:

Nie za pomocą prawa — nasze Statuty są przeciążone przez lekceważone prawa — ale za sprawą ludzkiego serca prawda musi zakwitnąć swoim wielkim szczęściem tkwiącym w jej czystości i stałości.

Trzeci napis jeszcze dokładniej tłumaczy rzeczywistość:

Dziś Kobieta wychowywana od dzieciństwa, by akceptować jednego stałego partnera, prawdopodobnie cierpi bardziej niż w jakimkolwiek innym punkcie historii rodzaju ludzkiego, ponieważ mężczyzna-zwierzę wciąż nie osiągnął tych wysokich standardów — albo osiągnął je tylko w teorii.

Te napisy wydają się nie tylko konwencjonalnym wprowadzeniem w filmową opowieść, ale także pewną ideową deklaracją, znajdującą swoje obrazowe rozwinięcie w materiale fabularnym. Odgrywane przez Lillian Gish bohaterki są bowiem ucieleśnieniem wiktoriańskiego ideału kobiety-ofiary, istoty aseksualnej, zdolnej do największego poświęcenia w imię jednej, prawdziwej miłości. Ten kodeks romantycznej miłości zmuszał „kochankę do udawania ofiary, która »nie oddałaby się«, gdyby

⁴⁷³ *Ibidem*, s. 304–305.

siła ataku nie usprawiedliwiała przynajmniej jej »klęski«⁴⁷⁴ — usilne starania Lennox, łącznie z fikcyjnym ślubem, są dobrą egzemplifikacją tego twierdzenia, ale jednocześnie czynią kobietę postacią bezwolną, zdolną jedynie do oczekiwania i dawania odpowiedzi (pozytywnej lub negatywnej) na awanse ewentualnych zalotników. Swoistą marionetką zależną od męskich decyzji lub nieprzewidywalnych kolei okrutnego losu.

Konstrukcjom ideologicznym pojawiającym się w filmach Griffitha można przypisać pewną ambiwalencję. Być może również w innych obrazach, a nie tylko w *Złamanej lilii* reżyser „sytuuje się osobliwie pomiędzy stanowiskami konserwatywnymi i postępowymi, nie zajmując tak naprawdę żadnego z nich”⁴⁷⁵. Z jednej strony napisy otwierające *Męczennicę miłości* mówią o potrzebie równości płci, zarzucają mężczyznom uleganie zwierzęcym instynktom, przez które kobiety doświadczają „największych cierpień w historii”, domagają się zniesienia podwójnych standardów moralnych obowiązujących obie płcie. Z drugiej zaś Griffith wychwala monogamię, jako dar od Boga, nie dostrzegając, że jest ona także ideologią służącą do pewnego stopnia przynajmniej utrzymaniu patriarchalnego porządku — nierozzerwalność małżeństwa, w społeczeństwie, w którym między płciami występują wyraźne różnice w dochodach i możliwościach ekonomicznego zapewnienia sobie bytu, sprawia, że kobieta z góry skazana jest na rolę ofiary, a jedynie od ewentualnej wielkoduszności i dobroci jej partnera będzie zależało to, jak bardzo zostanie skrzywdzona.

Co ciekawe, w latach dwudziestych ukazywanie kobiety jako niewinnej ofiary zaczyna być coraz rzadsze. Paradygmat powoli zanika, choć oczywiście niewinnie cierpiące bohaterki nadal będą pojawiały się w dziełach filmowych — choćby w widowiskach kostiumowych, takich jak *Ben Hur* (1925, reż. Fred Niblo) oraz w kolejnej włoskiej wersji *Quo vadis?* (1925, reż. Gabriellino D’Annunzio, Georg Jacoby) czy filmach typu *Krew na piasku* (*Blood and Sand*, 1922, reż. Fred Niblo), w których pojawia się niewinna i cierpiąca postać żony Juana Gallardo — Carmen — w milczeniu i z pokorą znoszącej zdrady, których dopuszcza się jej

⁴⁷⁴ A. Corbain, *op. cit.*, s. 552.

⁴⁷⁵ M. Oleszczyk, *op. cit.*, s. 304.

mąż. Konstrukcję kobiety-ofiary odnajdziemy także w ekspresjonistycznych horrorach, filmach przygodowych czy westernach, w których pojawiają się niewinne panny, traktowane raczej jak przedmioty, o które walczą męscy protagoniści — zwycięzca (najczęściej ten szlachetniejszy, przystojniejszy i bardziej szarmancki) oprócz pokonania wroga otrzymuje także w nagrodę rękę swojej wybranki, która w fabule filmów, takich jak *Żelazny koń* (*Iron Horse*, 1924, reż. John Ford) czy w przygodowych filmach z Douglasem Fairbanksem pełni raczej drugoplanową rolę, podobnie jak bohaterki wcześniejszych filmów ekspresjonistycznych, jak *Gabinet doktora Caligari* czy *Nosferatu*.

Chyba ostatnią bohaterką filmu niemego, która wpisywałaby się w ten wzorzec, jest Żona (Janet Gaynor⁴⁷⁶) z melodramatu Friedricha Wilhelma Murnaua z 1927 roku *Wschód słońca* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927). W tej opartej na scenariuszu Carla Mayera opowieści, uznawanej przez krytyków za jeden z najpiękniejszych i najważniejszych filmów końca dekady⁴⁷⁷, niewinna i pełna naiwności wieśniaczka cudem uniknęła śmierci, gdy jej Mąż (George O'Brien), namówiony przez swoją kochankę — postać ta, odtwarzana przez Margaret Livingston, w napisach nazywana jest Kobietą z Miasta — postanawia ją utopić podczas podróży łodzią. Jednak nieskalana niewinność Żony i wyrzuty sumienia powodują, że mężczyzna w końcu nie popełnia morderstwa, lecz spędza z małżonką uroczy dzień w mieście wypełniony przyjemnymi rozrywkami, przypominającymi mu o prawdziwej miłości, którą darzy swoją — wybaczącą mu wszystko — wybrankę.

W kolejnych latach coraz rzadziej w filmach będą pojawiały się kobiety-niewinne ofiary. I to wcale nie dlatego, że kobiety przestaną cierpieć, ale dlatego, że coraz częściej będzie kwestionowana ich niewinność, a wątek kobiety-aniola zostanie wyparty przez drugi z klasycznych, wiktoriańskich jeszcze, wzorców — kobietę upadłą.

⁴⁷⁶ Gaynor otrzymała pierwszego Oscara dla najlepszej aktorki i jako jedyna w historii tej nagrody otrzymała ją za występy w trzech różnych filmach z tego samego roku. Oprócz *Wschodu słońca* były to obrazy *Siódme niebo* (*Seventh Heaven*, 1927) i *Anioł ulicy* (*Street Angel*, 1928) — oba w reżyserii Franka Borzage'a.

⁴⁷⁷ Por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 319–322.

C. Kobieta upadła

Sam termin „kobieta upadła” (*fallen woman*) zawiera w sobie wyraźną presupozycję: jeśli ktoś upadł, potknął się, zboczył z właściwej drogi, zakładamy *a priori* istnienie stosownej ścieżki. W tym przypadku godziwą postawą byłby romantyczny ideał „czystej dziewicy” — kobiety pozbawionej właściwie cielesności, nieodczuwającej pokus seksualnych, wstrzemięźliwej i realizującej swoje potrzeby uczuciowe jedynie w formalnym związku matrymonialnym. Natomiast kobieta upadła byłaby to dziewczyna lub bardziej dojrzała już pani — w tym wypadku zazwyczaj mężatka — która w którymś okresie swojego życia dopuściła się erotycznej nieostrożności, najczęściej połączonej, w wypadku młodych dziewczyn, z brakiem doświadczenia, w wypadku zamężnych z uczuciem lub wielką natarczywością potencjalnego kochanka.

Oczywiście motyw ten nie został wymyślony przez Hollywood. Jak pisze Lea Jacobs:

Stereotyp kobiety upadłej przenikał dziewiętnastowieczną kulturę popularną, pojawiał się w powieściach, scenicznych melodramatach, operach, malarstwie narracyjnym w Wielkiej Brytanii, Ameryce i Europie. Prototypowym przykładem jest cykl trzech obrazów namalowanych przez Augusta Egga i wystawionych w roku 1858 bez tytułu⁴⁷⁸, a współcześnie znanych jako *Przeszłość i Teraźniejszość*⁴⁷⁹.

Pierwszy z tych obrazów prezentuje pokój w bogatym wiktoriańskim domu. Na podłodze leży kobieta, przy stole siedzi jej mąż, który trzyma w ręku zmięty list, prawdopodobnie zawierający świadectwo niewierności małżonki. W tle dwie małe dziewczynki bawią się, budując domek z kart, jeden z kilku symboli pojawiających się na obrazie. Oprócz kruchej domostwa z papieru, które za chwilę ulegnie zburzeniu tak jak rodzinne szczęście, w scenie tej pojawia się rozkrojone na pół jabłko, którego jedna część leży na stole, druga zaś na ziemi obok kobiety, na ścianie wisi obraz przedstawiający wygnanie z raju, w lustrze nad kominkiem

⁴⁷⁸ Pierwsza wzmianka o takim zatytułowaniu tryptyku datowana jest na rok 1863, gdy po śmierci Egga trafił on na aukcję (por. Teri J. Edelstein, *Augustus Egg's triptych: A narrative of Victorian adultery*, „Burlington Magazine” 125, 1983, nr 961, s. 202–212).

⁴⁷⁹ L. Jacobs, *op. cit.*, s. 6.

zaś odbijają się otwarte drzwi zapowiadające dalszy los kobiety. Dwa kolejne obrazy przedstawiają terazniejszość i dwie sceny rozgrywane się symultanicznie (podkreśla to identyczny księżyc widoczny na obu malowidłach): jeden prezentuje dwie dziewczynki, zapewne córki kobiety z *Przeszłości* — samotne i smutne, modlące się w swoim pokoju — drugi zaś kobietę leżącą pod mostem i tulącą do siebie niemowlę, którego nóżki wystają spod lichego okrycia, a na ścianie widzimy plakat z wybitym największą czcionką słowem „Ofiara”. Oczywiście nie jest to jedyny obraz tego typu pochodzący z połowy XIX wieku. Opisująca tryptyk Egga Annabel Rutherford⁴⁸⁰ zwraca uwagę, że artysta czerpał prawdopodobnie inspiracje z powstałych wcześniej obrazów, na przykład z dzieł Holmana Hunta — *Obudzone sumienie* (1853), Dantego Gabriela Rossettiego *Znaleziona* (1854) czy zdradzającego wyraźne podobieństwa do trzeciej części tryptyku dzieła George’a Fredericka Watta *Odnalezienie topielicy* (1848) inspirowanego doniesieniami z dziennika „The Times”, publikującego listę kobiet, najczęściej prostytutek, wyłowionych z londyńskich rzek i kanałów⁴⁸¹. Choć równie wielu wzorów mogła mu dostarczyć ówczesna literatura czy dramaturgia. Począwszy od poematu Thomasa Hooda *The Bridge of Sighs* z roku 1844 zapewne znanego Eggowi⁴⁸², poprzez sztuki teatralne, takie jak *A Cure for Love* Toma Parry’ego i *Victims* Toma Taylora, do których autor tryptyku namalował plakaty reklamowe⁴⁸³ podejmujące podobne tematy, aż po powieści Balzaka i jego wydaną anonimowo *Filozofię małżeństwa* z 1829 roku. Ale przecież i później powstało całe mnóstwo utworów, szczególnie powieści, eksplorujących

⁴⁸⁰ Por. Annabel Rutherford, *A dramatic reading of Augustus Leopold Egg’s untitled triptych*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/rutherford.htm#is7noteref13>, dostęp z dnia 25 listopada 2009 r.

⁴⁸¹ Por. Lindsay Errington, *Social and Religious Themes in English Art 1840–1860*, New York 1984, s. 207.

⁴⁸² Por. Christopher Wood, *Victorian Panorama*, London 1976, s. 141; oraz Julian Treuherz, *Hard Times: Social Realism in Victorian Art*, London 1987, s. 28.

⁴⁸³ Rutherford wysuwa tezę, że uważna analiza tych sztuk mogłaby prowadzić do wniosku, iż tryptyk Egga jest nie tyle dydaktycznym potępieniem małżeńskiej zdrady, ile sprzeciwem wobec wiktoriańskich ideałów małżeńskich i podwójnych standardów moralnych — warto zwrócić uwagę, że bransolety na dłoniach kobiety leżącej na podłodze w pierwszym z opisywanych obrazów wyglądają jak kajdany.

na różne sposoby wątek upadłej kobiety. *Ruth* (1853) Elizabeth Gaskell, *Tess Urvilles* (1891) Thomasa Hardy'ego, *Tajemnice Paryża* (1842–1843) Eugène'a Sue, *Pani Bovary* (1857) Gustawa Flauberta, *Nana* (1879) Emila Zoli czy *Dama kameliowa* (1852) Aleksandra Dumasa to przykłady najbardziej znane, a przecież jak zauważa Lea Jacobs:

W Anglii historie o matkach oddzielonych od swych dzieci czy niewinnych służących uwiedzionych i porzuconych były powszechne zarówno w opowieściach odcinkowych pojawiających się w magazynach, jak i w powieściach wydawanych między rokiem 1835 a 1880. Krajowe autorki tych powieści, takie jak Elizabeth Inchbald, Amelia Opie czy Elizabeth Helm zajmowały się upadłymi kobietami, podobnie jak wielu innych powieściopisarzy tamtego okresu: Anthony Trollope [...], George Eliot, Wilkie Collins czy George Moore⁴⁸⁴.

W amerykańskiej literaturze temat ten pojawił się w powieściach Susanny Rowson czy Hannah Webster Foster. Również często po bohaterkę tego typu sięgali twórcy opery: *Traviata* (1853) Giuseppe Verdięgo, *Manon* (1885) Julesa Masseneta czy *Manon Lescaut* (1893) Giacoma Pucciniego — dwie ostatnie według powieści Prévosta z 1753 roku — to kolejne przykłady potwierdzające, jak bardzo popularny był motyw kobiety upadłej w kulturze dziewiętnastowiecznej.

Przemysł kinematograficzny omawianego w tym rozdziale okresu chętnie korzystał z klasycznych dzieł literackich, w których pojawiają się kobiety upadłe. Od *Biblii* począwszy — w *Królu królów* (*The King of Kings*, 1927, reż. Cecil B. DeMille) jednym z najistotniejszych wątków wydaje się nawrócenie Marii Magdaleny, to od scen rozgrywających się w jej pałacu (nakręconych zresztą w kolorze) film się rozpoczyna — przez takie dzieła, jak *Manon Lescaut* Abbé Prévosta z 1753 roku, aż po *Damę kameliową* i *Nanę*. Pierwsza z tych książek była nie tylko inspiracją wielu dzieł operowych, podobnie zresztą jak powieść Dumasa, ale także licznych filmów z okresu kina niemego: francuskiego *Manon* (1910) z Émile'em Dehellem, o rok późniejszej włoskiej wersji: *Manon Lescaut* (1911) z Francescą Bertini, kolejnej francuskiej adaptacji zrealizowanej w roku 1912 przez Alberta Capellaniego, amerykańskiego obrazu wyreżyserowanego przez Herberta Halla Winsłowa (*Manon Lescaut*, 1914), niemieckiego dzieła *Manon Lescaut* (1926,

⁴⁸⁴ L. Jacobs, *op. cit.*, s. 7.

reż. Arthur Robison) czy chyba najsłynniejszej wersji z roku 1927 zatytułowanej *When a Man Loves* (reż. Alan Crosland) z Dolores Costello i Johnem Barrymore'em w rolach głównych.

Powieść ta przywołana została także w chyba najsłynniejszej adaptacji historii Małgorzaty Gautier⁴⁸⁵ z okresu kina niemego, zrealizowanej w roku 1921 przez Raya C. Smallwooda z Valentino w roli Armanda i Aflą Nazimową w roli tytułowej⁴⁸⁶. Podobnie jak w powieści Dumasa powieść Prévosta odgrywa w tym filmie niezwykle istotną rolę — jest to książka, którą Armand podarował Małgorzacie podczas ich szczęśliwych chwil spędzonych wspólnie na łonie przyrody (istotną częścią filmu zdają się wizualizacje tej książki, w których Nazimowa i Valentino występują w rolach postaci z powieści o osiemnastowiecznej markietance). Jednak ważniejsza niż nawiązania intertekstualne wydaje się w tym filmie konstrukcja głównej postaci. O ile w powieści charakter znajomości głównych bohaterów wyeksplikowany jest *expressis verbis*, znajdziemy w niej kilka całkiem pikantnych opisów erotycznych⁴⁸⁷, o tyle wersja filmowa została praktycznie pozbawiona

⁴⁸⁵ Pierwowzorem tej postaci była urodzona w 1824 roku Alphonsine Rose Plessis, znana pod nazwiskiem Marie Duplessis, słynna paryska kurtyzana romansująca nie tylko z Dumasem synem, ale także z innymi sławami tamtej epoki, między innymi z Franciszkiem Lisztem (por. Alicja Helman, *Dama kameliowa*, „Kino” 2010, nr 3, s. 56–57).

⁴⁸⁶ Wcześniejsze adaptacje tej powieści to: duńska produkcja z 1907 roku *Kame-liadamen* (reż. Viggo Larsen) z Odą Alstrup, francuska *La dame aux camélias* (1911, reż. Louis Mercanton), w której tytułową rolę zagrała Sarah Bernhardt, włoska *La signora delle camélie* (1915, reż. Gustavo Serena) z jedną z ówczesnych div Francescą Bertini, *Camille* z Thedą Barą, zrealizowana w roku 1917 przez J. Gordona Edwardsa. Z późniejszych realizacji warto wymienić szwedzką adaptację *Damen med kameliorna* (1925, reż. Olof Molander) czy amerykańską produkcję z roku 1926, wyreżyserowaną przez Freda Niblo z Normą Talmadge w roli Małgorzaty.

⁴⁸⁷ „Rób ze mną co chcesz, bierz mnie, należę do ciebie. Zdjąwszy płaszcz i kapelusz, rzuciła je na kanapę i zaczęła niecierpliwie rozpinąć stanik, gdyż mocą reakcji właściwej tej chorobie krew uderzyła jej do głowy i zapierała oddech. Suchy i chrapliwy kaszel wstrząsnął jej piersią. — Proszę powiedzieć mojemu stangretowi, że może odjechać. Sam zszedłem na dół, aby odesłać powóz. Kiedy wróciłem, Małgorzata leżała przed kominkiem dzwoniąc z zimna zębami. Wziąłem ją w ramiona, rozebrałem, nie napotykając z jej strony na żaden gest sprzeciwu, i lodowato zimną zaniosłem do łóżka. Usiadłem obok niej i próbowałem ją rozgrzać moimi pieszczo-

erotycznych aluzji⁴⁸⁸. Małgorzata przedstawiona jest jako dama, dusza towarzystwa, a charakteru jej związków z mężczyznami, przede wszystkim z hrabią de Varville, możemy się jedynie domyślać, w żadnym momencie nie został on bowiem ukazany ani nawet zasugerowany⁴⁸⁹. Hrabia pojawia się jedynie jako bogaty absztyfikant łożący na utrzymanie Damy Kameliowej, choć jakiego typu zadośćuczynienie otrzymuje za swoje finansowe wsparcie, pozostaje jedynie sprawą mglistych domysłów, w filmie tym nie znajdziemy ani jednej sceny ukazującej jakiś fizyczny kontakt między tą parą. Nieco inaczej ma się rzecz w przypadku relacji Armanda i Małgorzaty. Młody przybysz z prowincji spotyka piękną (choć uroda, a także specyficznie emfatyczny styl gry Nazimowej dalekie są od dzisiejszych kanonów piękna) Damę z Kamelią w teatralnym holu, gdy otoczona wianuszkiem wielbicieli schodzi po schodach, witając się po drodze z jego przyjacielem Gastonem i zapoznając z Duvałem. Następną sekwencją jest seria scen z przyjęcia wydanego przez pannę Gautier. Warto zwrócić uwagę na szczególnie frywolną atmosferę panującą podczas tej kolacji — panowie we frakach i panie w wieczorowych toaletach z lat dwudziestych (film jest uwspółcześioną wersją historii) oddają się szalonym tańcom i zabawom, w wielu momentach możemy obserwować dość swobodne zachowania — jeden z uczestników przyjęcia przez dłuższy czas widoczny na pierwszym planie obściskuje dziewczynę leżącą na szezlongu. Niejako w tle dobrej zabawy widzimy Małgorzatę,

tami. Nie mówiła ani słowa, tylko się do mnie uśmiechała. Och, to była przedziwna noc” (Aleksander Dumas, *Dama kameliowa*, przeł. Stanisław Brucz, Warszawa 2000, s. 165).

⁴⁸⁸ Jak twierdzi Alicja Helman, w dużej mierze jest to związane z wpływem, jaki na realizatorów kolejnych adaptacji miała *Traviata* (por. A. Helman, *Dama kameliowa...*, s. 58).

⁴⁸⁹ W powieści Dumas jest znacznie bardziej bezpośredni, pisząc: „Małgorzata była kochanką najelegantszych młodzieńców, a że mówiła o tym głośno i że oni sami chętni się tym, dowodzi, że kochanka i kochankowie byli nawzajem z siebie zadowoleni” (A. Dumas, *op. cit.*, s. 9) oraz „Tak więc Małgorzata była taką samą dziwką, jak wszystkie inne, tak więc głębokie uczucie, jakie żywiła dla mnie, nie zdołało przemóc w niej niechęci powrotu do dawnego życia, potrzeby posiadania powozu i oddawania się orgiom” (*ibidem*, s. 157).

która już wtedy jest śmiertelnie chora i w wielu momentach zanosi się straszliwym kaszlem. Jeden z takich ataków obserwuje Armand, ofiarujący damie pomoc, a także (jakżeby inaczej) wieczystą miłość, choć pierwszy raz zobaczył ją godzinę wcześniej w teatrze⁴⁹⁰. Gdy młodzi przytulają się do siebie, w sposób charakterystyczny dla tego typu przedstawień w pierwszych dekadach kina — trzymając splecione dłonie przed sobą — do buduaru wpada hrabia de Varville i robi scenę zazdrości. Małgorzata wyrzuca jego oraz pozostałych gości ze swego apartamentu. Zostaje tylko Armand. Dama Kameliowa kładzie się na otomanie, młody kochanek klęka przy niej, ona ujmuje jego twarz w swoje dłonie i całują się, po czym kamera oddala się, a następnie obraz staje się nieostry i następuje przeskok do kolejnej pory roku (akcja całego obrazu zamyka się bowiem w ciągu jednego roku, a kolejne fragmenty powiązane są z cyklem słonecznym). Wiosna to okres rozkwitu miłości. Małgorzata i Armand spędzają ten czas na łonie przyrody, pod kwitnącymi drzewami owocowymi, siedzą na kocu, namiętnie się całują i przytulają, oddają się także wspólnej lekturze powieści Prévosta. Sielankę zakłóca nieco pojawienie się Gastona z narzeczoną — przyjaciółką Małgorzaty — Nichette. Ich wizyta sprawia bowiem, że panna Gautier zdaje sobie sprawę, że jej przeszłość uniemożliwia szczęśliwe (czyli zwieńczone małżeństwem) zakończenie jej relacji z Duvałem.

Koniec następuje wcześniej, niż przypuszczała. Latem odwiedza ją ojciec Armanda, prosząc, by zerwała ona związek z jego synem. Koronnym argumentem użytym przez Monsieur Duvala jest to, że plotki na temat ich relacji uniemożliwiają zamążpójście jego córki, ponieważ przyszły zięć nie chce wchodzić do rodziny uwikłanej w skandal towarzyski. Małgorzata zrywa z Armandem, obiecując jego ojcu, że nigdy już się z nim nie zobaczy.

⁴⁹⁰ W powieści między pierwszym spotkaniem a miłosnymi wyznaniem minęły dwa lata. „To znaczy, że dzisiaj, kiedy panią spotkałem po dwóch latach niewidzenia, bardziej jeszcze zafascynowała pani moim sercem i umysłem. To znaczy wreszcie, że teraz, kiedy przyjechała mnie pani u siebie, kiedy panią znam i już wiem, co w pani jest niecodziennego, nie mógłbym żyć bez pani, i że oszalałbym nie tylko wtedy, gdyby pani mnie nie pokochała, ale także, gdyby pani nie pozwoliła się kochać” (*ibidem*, s. 62).

Jednak jesienią byli kochankowie przypadkowo spotykają się w kasynie, w którym młody arystokrata w towarzystwie pięknej blondynki — Olympii⁴⁹¹ — wygrywa właśnie dużą sumę w ruletkę. Zaskoczona Małgorzata, dręczona kolejnym atakiem choroby, ukrywa się w korytarzu. Tam przypadkowo odnajduje ją Armand. Najpierw chce uciec, lecz Małgorzata go zatrzymuje. On namiętnie ją całuje, dość brutalnie wykręcając jej ręce. Gautier początkowo poddaje się tej namiętności, lecz później przypomina sobie przysięgę złożoną ojcu Duvala. Odpycha kochanka, twierdząc, że kocha hrabiego. Oszałała ze złości Armand najpierw zamierza się na Małgorzatę, następnie zaś niemal wywleka ją na ogólną salę, krzycząc i złorzecząc na jej sprzedajność, rzuca jej w twarz garścią banknotów i wychodzi.

Ostatnie sceny przedstawiają cierpiącą w malignie Damę Kameliową. Opuszczona przez wszystkich i biedna (komornicy pieczętują wszystkie jej domowe sprzęty, łącznie z kołdrą, pod którą leży) — wspomina szczęśliwe wiosenne chwile, które spędziła na łonie natury z ukochanym, i z jego imieniem na ustach, po przypomnianej na ekranie scenie ich namiętnego pocałunku pod kwitnącą jabłonią, umiera.

Niewątpliwie Małgorzata jest kobietą upadłą i uwodzicielką zarazem, lecz trudno nazwać jej postępowanie ostentacyjnym. Gdyby nie popularność fabuły *Damy kameliowej*, której nie sposób nie znać chociażby z którejś z licznych adaptacji (teatralnych, operowych, filmowych), to podczas oglądania filmu można by mieć poważne wątpliwości co do profesji uprawianej przez Małgorzatę — nie zdradza jej żaden element świata przedstawionego. W interpretacji Nazimowej to raczej

⁴⁹¹ Sceny tej nie ma w powieści. Za to związek Armanda i Olympii ma niewątpliwie, co w filmie także nie zostało pokazane, seksualny charakter. Armand tak opisuje kobietę i ich relacje: „Po kontredansie poszedłem przywitać się z panią domu [Olympią], która roztaczała swe wdzięki przed oczyma gości: wspaniałe ramiona i połowę olśniewającego biustu. Była to piękna dziewczyna, ładniej zbudowana niż Małgorzata” (*ibidem*, s. 158) oraz „Oczywiście, zgodziła się w końcu i w południe wyszedłem od niej w charakterze jej kochanka. Opuściłem jej łóżko, nie starając się zachować w pamięci pieszczot i miłosnych słówek, jakimi uważała za stosowne uraczyć mnie za sześć tysięcy franków” (*ibidem*, s. 159).

ekscentryczna, nowoczesna dama w fikuśnych strojach⁴⁹², otaczająca się wielbiącymi ją mężczyznami, a nie kobieta sprzedajna.

Podobnie ascetyczna w ukazywaniu scen nacechowanych erotyzmem jest Renoira francuska ekranizacja *Nany* z 1926 roku, w której bohaterka naturalistycznej powieści Emila Zoli, choć niewątpliwie jest kolejną kobietą upadłą, a zarazem syreną doprowadzającą mężczyzn do zguby, a nawet do śmierci — jak w przypadku hrabiego Vandeuvesa, wypijającego truciznę i podpalającego stajnie, w których znajduje się klacz nazwana imieniem kurtyzany, czy Jerzego Hugona, przebijającego się nożyczkami — to jednak jej nieodpartego wdzięku, porażającego mężczyzn w powieściowym oryginale, jako widzowie filmowi musimy się domyślać. Mimo że podobnie jak powieść film Renoira rozpoczyna się od przedstawienia zatytułowanego *La Blonde Vénus*, to na próżno oczekujemy pojawienia się nagiej Nany — ubrana jest ona, co prawda, w zwiewną szatę odsłaniającą boscie nogi, ale jej występ jest raczej komiczny niż erotyczny — szczególnie że lina, na której opuszczana jest na scenę, płącze się i dziewczyna dość zabawnie macha nogami, nie mogąc dosięgnąć ziemi. Koresponduje to z artystycznym zamierzeniem reżysera, który pragnął pokazać tę postać nie jako prawdziwą kobietę, ale jako marionetkę⁴⁹³, wprowadzając do filmu także ekstremalnie przestylizowany styl gry aktorskiej Catherine Hessling, która jako Nana jest groteskowa, tak samo zresztą jak pozostałe postaci pojawiające się w tej opowieści — w warstwie formalnej obraz ten bliższy jest nieco operetkowej *Lalce* (1919) Ernsta Lubitscha, zaliczanej niekiedy do filmowego ekspresjonizmu, niż naturalistycznym opisom Zoli. Nie ma tu drapieżności oryginału, objawiającej się przeciwieź także w dosadności opisów scen erotycznych — jedyne zmysłowe sceny w tym filmie to moment kąpeli, kiedy widzimy nagie stopy kurtyzany i fragment jej pleców, ukazany w momencie, gdy wychodzi z wielkiej wanny, i późniejsze zbliżenie jej łydek w gustownych pantoflach. Podobnie jak w przypadku *Damy kameliowej* jej erotycznych relacji z odwiedzającymi ją, trzeba przyznać

⁴⁹² Nazimowa sama zresztą zaprojektowała do tego filmu kostiumy i scenografię, trzeba przyznać równie intrygującą jak stroje.

⁴⁹³ Por. Russell Campbell, *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, Madison 2006, s. 65.

dość tłumnie, mężczyznami musimy się domyślać. Diegeza nie zawiera nawet aluzji pozwalających na odtworzenie ich seksualnych ekscesów — kilka zdawkowych pocałunków i jedna scena, która być może podnieciłaby mniej wymagających masochistów, prezentująca hrabiego Muffata (Werner Krauss) czołgającego się przed Naną na kolanach i udającego psa, by ta nakarmiła go czekoladką, to jedyne w zasadzie erotycznie nacechowane fragmenty pojawiające się w fabule. Pominięte w dodatku zostały wszelkie kontrowersyjne wątki książkowego pierwowzoru, takie jak dziecko Nany, jej druga ciąża czy oszpecająca ją w finale ospa, będącą bezpośrednią przyczyną jej śmierci. W filmie Renoira Paryż nie szepcze „Wenus się rozkłada”⁴⁹⁴ — choć Nana umiera dręczona wizjami zmarłych kochanków, nadal jest piękna i nadal nieco groteskowa, a kara za jej upadek pozbawiona jest drapieżności powieściowego oryginału.

Russell Campbell twierdzi, że dwoma prototypowymi historiami „upadku” kobiety, wykorzystywanymi szczególnie często w kinie niemym, była powieść Lwa Tołstoja z 1899 roku zatytułowana *Zmartwychwstanie* oraz sztuka Alexandre’a Bissona *Le Femme X...*, po raz pierwszy wystawiona w Paryżu w roku 1908⁴⁹⁵. *Zmartwychwstanie* opowiada historię młodej dziewczyny uwiedzionej przez arystokratę, a po urodzeniu dziecka, które szybko umiera, zmuszonej przez zewnętrzne uwarunkowania i brak środków do życia do zostania prostytutką. Po skazaniu za zbrodnię, której nie popełniła, na wywózkę na Sybir odrzuca ona propozycję małżeństwa złożoną jej przez dawnego kochanka, wybiera los więźniarki i przeżywa wewnętrzne zmartwychwstanie. Bezpośrednie nawiązania do tej książki pojawiają się przynajmniej w kilku filmach z pierwszego okresu kina, najśłynniejszą realizacją jest jednorolkowy film z 1909 roku wyreżyserowany przez Griffitha *Resurrection*, jej adaptacjami są także duński obraz *Opstandelse* (1907), japońska *Katyusha no uta* (1914, reż. Kiyomatsu Hosoyama), rosyjski film *Katiusza Masłowa* (1915, reż. Piotr Chardynin), *A Woman’s Resurrection* (1915, reż. J. Gordon Edwards), *Resurrection* (1918, reż. Edward José) i *Resurrection* (1927, reż. Edwin Carewe) z Dolores del Rio czy

⁴⁹⁴ Emil Zola, *Nana*, przeł. Zofia Karczevska-Markiewicz, Warszawa 1958, s. 387.

⁴⁹⁵ Por. R. Campbell, *op. cit.*, s. 11–15.

dźwiękowa już wersja z roku 1931 także w reżyserii Carewe'a z Lupe Velez w roli upadłej dziewczyny.

Le Femme X... to z kolei opowieść o zamężnej kobiecie Jacqueline Floriot, wygnanej z domu przez męża podejrzewającego ją o zdradę. Zazdrosny małżonek nie pozwala jej także widywać się z synem. Po nieudanej próbie samobójczej bohaterka trafia na ulicę i zaczyna się prostytuować. Gdy po latach, zniszczona alkoholem i narkotykami, wraca do Paryża, na skutek zbiegu okoliczności zabija człowieka, który szantażował jej syna. Choć potomek jest jej obrońcą z urzędu, nie wyjawia mu prawdy i ginie szczęśliwa, że choć tak mogła przysłużyć się swemu dziecku. Ta siedmiokrotnie sfilmowana w czasach filmu niemego sztuka — pierwsza adaptacja *Madame X* pochodzi już z roku 1909 — stała się także inspiracją wielu innych obrazów, powtarzających w różnych wariantach schemat fabularny stworzony przez Bissona.

Oprócz tych „kontynentalnych” wzorców Hollywood korzystało także z innych źródeł literackich:

z amerykańskiej literatury progresywnej, takiej jak książki Theodore Dreiser: *An American Tragedy* i Jennie Gerhardt, Davida Grahama Phillipisa *Susan Lenox, Her Fall and Rise* czy Ann Vickers Lewisa. Ze scen teatralnych Hollywood adaptowało sztuki Eugene'a O'Neill'a *Anna Christie*, Roberta E. Sherwooda *Waterloo Bridge* i Zoe Akin *Morning Glory*. Sięgano także po współczesną popularną literaturę kobiecą, sfilmowano powieści Fannie Hurst, takie jak *Back Street* i *Imitation of Life* oraz historie z *True Romance to Ladies Home Journal* pisane przez Adelę Rogers St. John, Maurine Watkins czy Mildred Cram⁴⁹⁶.

Mnogość źródeł świadczy o ogromnej popularności tego wątku, rzeczywiście niezwykle często wykorzystywanego w kinie — zarówno niemym, jak i w latach trzydziestych — szczególnie w okresie przedkoleksowym, który zostanie omówiony w kolejnym rozdziale. Być może głównym powodem sukcesu odnoszonego przez tego typu fabuły była ich swoista ambiwalencja i balansowanie między różnymi paradygmatami, między występkiem a odkupieniem, transgresją i przywracaniem porządku, konserwatyzmem a nowoczesnością. Jak pisze Campbell,

⁴⁹⁶ Por. Tino Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise: 1930–1939*, New York 1995, s. 236.

dla męskiej części widowni atrakcyjność opowieści o upadłych kobietach polegała na zmieszaniu w jedno cnoty i występku, dla kobiet z faktu, że fantastyczny obiekt pożądania potrafił przewyciężyć [...] rozdzielenie od swoich afekcji i erotycznych odczuć⁴⁹⁷.

Poza tym większość tych obrazów, w przeciwieństwie do niezwykle jednak zachowawczej *Męczennicy miłości*, zawierała w sobie spory potencjał transgresyjny i choć upadłe kobiety były tymi, które zeszyły z „właściwej” drogi, to jednak ta forma buntu wobec zastanych reguł społecznych była jednym z nielicznych sposobów uzewnętrznienia sprzeciwu, które przez władających masową wyobraźnią mężczyźni były dopuszczone do publicznego dyskursu.

Jedną z podstawowych formuł tego typu obrazów były tak zwane melodramaty macierzyńskie prezentujące losy kobiet, które za swoją erotyczną nierozwagę zapłaciły nie tylko utratą reputacji, ale także rozdzieleniem z ukochanym dzieckiem — często owocem grzesznej namiętności. Wątek ten pojawia się nie tylko jako główny temat filmowych widowisk, ale równie często jest jednym z istotnych motywów pobocznych, czasami stanowi fabularny zaczyn całego filmu. Z takim przypadkiem mamy do czynienia chociażby w Chaplinowskim *Brzdącu* (1921). Osnowę narracyjną stanowi historia kobiety (Edna Purviance), której, jak głosi jeden ze śródtytułów, „grzechem było macierzyństwo”. Porzucona przez ojca dziecka (w krótkiej i symbolicznej scenie widzimy, jak stojące na kominiku zdjęcie dziewczyny wpada do ognia, a mężczyzna, choć w pierwszej chwili chce je wyciągnąć, jednak pozostawia je tam i odpala sobie fajkę, nie bacząc na płonąca fotografię), cierpiąca jak Chrystus (w kolejnej scenie mamy do czynienia z montażem analogii — postać dziewczyny niosącej dziecko zostaje zestawiona z Jezusem dźwigającym krzyż) kobieta podrzuca niemowlę w eleganckim samochodzie, który zostaje jednak skradziony przez dwóch opryszków, i dzięki serii komicznych perturbacji dziecko trafia w końcu pod opiekę wychowującego je później Trampa. Komiczne przygody kilkuletniego brzdąca i jego opiekuna zostają zestawione z dalszymi losami kobiety, robiącej karierę na teatralnej scenie, ale wciąż cierpiącej z powodu porzucenia swego dziecka i próbującej wyrzu-

⁴⁹⁷ R. Campbell, *op. cit.*, s. 13.

ty sumienia zagłuszyć działalnością dobroczynną. Szczęśliwe zakończenie — niezbędne w gatunku komediowym — doprowadza oczywiście do ponownego złączenia matki z synem, ale jednocześnie pokazuje, jak poważnym problemem było wówczas posiadanie nieślubnego dziecka⁴⁹⁸ przy jednoczesnym braku ekonomicznych możliwości, by to dziecko wychowywać samodzielnie — szczęśliwy finał w *Brzdącu* był możliwy także dlatego, że dziewczyna zdobyła odpowiednie zabezpieczenie finansowe, umożliwiające jej podjęcie się opieki nad chłopcem.

Znacznie bardziej wyraziste rozwinięcie tego wątku znajdziemy w filmach europejskich z końca epoki kina niemego: w niemieckim obrazie stworzonym przez Georga Wilhelma Pabsta zatytułowanym *Dziennik upadłej dziewczyny* (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, 1929) oraz w czeskim *Erotikonie* (1929) w reżyserii Gustava Machatiego.

Pierwszy z tych obrazów zaliczany jest do popularnego w weimarskich Niemczech subgatunku, jakim były *Straßenfilme* — „filmy uliczne”. Pierwszym filmem z tej serii jest *Ulica* (*Die Straße*, 1923) Karla Gruné’a, kolejnymi wybitnymi dziełami mieszczącymi się w tej formule są dzieła Pabsta, oprócz *Dziennika...* to takie utwory, jak: *Zatracona ulica* (*Die freudlose Gasse*, 1925), *Miłość Joanny Ney* (*Die Liebe der Jeanne Ney*, 1927) i *Puszka Pandory* (*Die Büchse von Pandora*, 1929)⁴⁹⁹. We wszystkich tych filmach pojawiają się podobne wątki związane z miejskim życiem i różnorodnymi niebezpieczeństwami czyhającymi w bocznych uliczkach wielkich aglomeracji — występuje w nich także cała plejada postaci kobiecych bliskich paradygmatowi „kobiety upadłej”, choć większość z nich to raczej dość świadome swoich czynów uwodzicielki lub ewentualnie „poszukiwaczki złota” — te dwie kategorie kobiecych bohaterek zostaną omówione w dalszej części tego rozdziału. Najbliższą zaś melodramatycznej formuły postacią byłaby Greta Rumfort — odtwarzana w *Zatraconej ulicy* przez Gretę Garbo

⁴⁹⁸ Choć i tak XX wiek przyniósł w tej dziedzinie znaczący postęp. „W roku 1745 w paryskich przytułkach wychowywało się 3233 podrzutków. W roku 1766 ich liczba wzrosła do 5604, a w 1772 około czterdzieści procent dzieci urodzonych w Paryżu — 7676 z ogólnej liczby 18 713 — trafiło do miejskich ochronek” (R. Tannahill, *op. cit.*, s. 349).

⁴⁹⁹ Por. T. Kłys, *op. cit.*, s. 427.

— dziewczyna, która o mały włos nie została prostytutką. Od tej „ostateczności” wybawiła ją interwencja ojca oraz miłość amerykańskiego oficera.

Z klasycznym niemal ujęciem wątku dziewczyny upadłej spotkamy się u Pabsta dopiero w obrazie, którego tytuł wprost do tego motywu nawiązuje, w *Dzienniku upadłej dziewczyny*. Jednocześnie opowieść o młodej panience z mieszczańskiego domu (w roli Thymian wystąpiła Louise Brooks) uwiedzionej przez starszego mężczyznę i rodzącej nieślubne dziecko, a później trafiającej do domu publicznego — w warstwie fabularnej realizująca więc najbardziej konwencjonalny schemat opowieści tego typu, niemal wprost zaczerpnięty z Tolstojowskiego *Zmartwychwstania* — w swojej wymowie daleka jest od konserwatywnych ideałów dziewiętnastowiecznej powieści. To raczej dość jasno sformułowane oskarżenie wobec „moralnej” większości, demaskujące jej hipokryzję i zakłamanie. Ojciec Thymian, który zamyka córkę w domu poprawczym dla „źle prowadzących się dziewcząt”, a jej dziecko oddaje mamce, doprowadzającej do rychłej śmierci niemowlęcia, najpierw odprawia służącą, która zaszła z nim w ciążę (w jednej z kolejnych scen widzimy, że popełniła ona samobójstwo), a następnie żeni się ze swoją gosposią, Metą, i to głównie knowania nowej macochy, a nie prawdziwa troska o córkę, decydują o jego postępowaniu. Uwodzący niemal siłą dziewczynę sprzedawca Meiner jest erotomanem (w jednej z pierwszych scen widzimy go, gdy ogląda pocztówki z aktami) i wyjątkowo podłym typem — nie waha się po śmierci swego pryncypała przejąć apteki i wyrzucić jego żony i dzieci na bruk. Dom poprawczy, do którego trafia Thymian, to nie-źle prosperujący zakład „pracy przymusowej” — żeby podkreślić panujące w nim okrucieństwo, autorzy filmu wymyślili, by dziewczęta szły w nim ubranka dla niemowląt — prowadzony przez sadystyczną właścicielkę i jej wielkiego, tysego pomocnika, którzy aby utrzymać dyscyplinę, stosują kary zarówno psychiczne, jak i fizyczne. Pomagający dziewczynie w ucieczce młody graf Osdorff (André Roanne) to lekkoduch, który nie tylko nie potrafi zapewnić jej utrzymania, ale także żyje później na jej koszt, czerpiąc profity z prostytutki. Zresztą dom publiczny, do którego trafia Thymian, wydaje się jedynym przyja-

znym miejscem — prowadząca go starsza, nobliwie wręcz wyglądająca pani jest przedstawiona jako doświadczona osoba, która niewątpliwie czerpie korzyści z nierządu uprawianego pod jej dachem, ale jednocześnie dba o swoje podopieczne, zapewniając im godziwe zarobki, a nawet namiastkę rodziny. W finale pojawia się, nieco na zasadzie *deus ex machina*, wuj Osdorffa, który po samobójczej śmierci swego bratanka postanawia zaopiekować się Thymian i wchodzi ona w wyższe sfery towarzyskie. Gdy jedna z kuzynek grafa proponuje dziewczynie pracę w fundacji zajmującej się „upadłymi dziewczętami”, a w końcowych scenach widzimy upokarzające przedstawienie, jakie urządzają pewne swej moralnej przewagi „panie z towarzystwa” w domu poprawczym, w którym przebywała niegdyś bohaterka, nie mamy wątpliwości, że to jedynie popis obłudy. I choć film kończy się nieco naiwnym apelem Osdorffa, twierdzącego, że „Nieco więcej miłości wystarczy, by nikt na tym świecie nie był zagubiony”, to niewątpliwie bardziej niż umoralniająca opowieścią o potrzebie wytrwania w monogamicznej wierności — oferowaną na początku dekady przez Griffitha — jest obraz Pabsta krytyką hipokryzji mieszczańskiego społeczeństwa. A dzięki niezwykle sugestywnej grze aktorskiej Louise Brooks postać Thymian nie jest cierpiętniczą ofiarą w stylu Lillian Gish, a raczej pełną werwy i radości życia młodą kobietą, nietracącą mimo wszystko optymizmu, a życiowe wybory wynikające z komplikacji jej losu nie zabijają w niej niewinności i dobroci.

Nieco inaczej poprowadzone zostały dzieje Andrei (Ita Rina) — głównej bohaterki *Erotikonu* Machatiego, o którym Jadwiga Hučková pisała, że jest to obraz, w którym „autorowi udało się stworzyć klimat erotyczny w ramach konwencji kina niemego, bez posługiwania się dwuznacznymi efektami (porównywano film z dziewięć lat starszym *Erotikonem* Stillera)”⁵⁰⁰. Jest to historia dziewczyny uwiedzionej przez podróżnego, który przypadkowo zostaje zaproszony do domu przez ojca dróżnika, i zostawiony sam na sam z młodą dzierlatką. Zaskakuje w tym filmie łatwość, z jaką Andrea oddaje się nieznanemu, choć trzeba przyznać eleganckiemu, mężczyźnie. Wystarczy jedno

⁵⁰⁰ Jadwiga Hučková, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme*, s. 862.

spojrzenie (w warstwie obrazowej zostało to ukazane za pomocą kilku ujęć-przeciwujęc prezentujących zbliżenia twarzy), by poszła z nim do łóżka, choć ma świadomość, o czym sama mówi o poranku, że on już nigdy do niej nie wróci. Owocem tej nocy jest dziecko, które rodzi się martwe, mężczyzna okazuje się zaś bawidamkiem uwikłanym w romans z zamężną kobietą i jedyne na co go stać, to pieniądze, jakie wysłała Andrei. Ta po porodzie postanawia uciec z domu, w drodze zostaje niemal zgwałcona przez woźnicę, który oferuje jej podwiezienie. Z opresji wybawia ją przypadkowy automobilista. Podczas bójki w jej obronie zostaje on ranny, za to ona ratuje mu życie, oddając krew podczas operacji, której ten musi się poddać. Zostają małżeństwem. Andrea spotyka jednak po latach Hilberta (Theodor Pistek) — swojego pierwszego kochanka — i na nowo powraca uczucie, jakim go niegdyś (przez całą jedną noc) darzyła. Postanawia nawet zostawić męża i wyjechać, jednak mężczyzna ginie zastrzelony przez zazdrosnego męża jego poprzedniej kochanki. Andrea wraca do prawowitego małżonka i wszystko kończy się dla niej szczęśliwie. Ciekawe w *Erotikonie* jest właśnie to zakończenie, w którym karę ponosi uwodziciel, natomiast rozwiązała kobieta może dalej cieszyć się rodzinnym szczęściem. W tym jednym z ostatnich filmów niemych widać dość wyraźnie zmianę w paradygmacie związanym z motywem upadłej kobiety. Nie jest to już wyłącznie, jak w napisach otwierających *Męczennicę miłości*, pusta deklaracja postulująca równość płci, ale fabularne wykorzystanie tego zbliżania się (choć oczywiście jeszcze nie wyrównania) sposobów oceniania postępowania mężczyzn i kobiet, w dodatku dalece odległa od postulowanych przez Griffitha ideałów monogamii.

Podobną, choć utrzymaną w bardziej operetkowej tonacji, historię prezentuje Erich von Stroheim w swoim nieukończonym filmie z 1929 roku zatytułowanym *Królowa Kelly* (*Queen Kelly*). Nie pojawia się tu wątek ciąży, a cierpienia Kitty spowodowane są nie tyle przez niewdzięcznego ukochanego, ile przez zazdrosną o względy księcia Wolframa królową, jednak młoda dziewczyna ze społecznych nizin, zakochana w arystokracji, musi za swoją miłość ponieść karę. Los rzuca ją do Afryki, gdzie jest zmuszona poślubić wstrętnego starca, kupca jej ciałem w podrzędnym burdelu. Choć zakończenie jest prawdopo-

dobnie szczęśliwie⁵⁰¹ — Księżę odnajduje Kelly, jej podły mąż ginie w bójce, a ona zostaje królową.

D. Uwodzicielka

Jednak wątek „upadłej kobiety” realizowany był nie tylko w „melodramatach macierzyńskich”, ale także w filmach, w których erotyczne przygody młodych panien nie miały aż tak widocznych i namacalnych implikacji. Albowiem obok obrazów, w których kobieta pojawia się nadal jako do pewnego stopnia ofiara męskich chuci, choć już nie tak zniewolona i niewinna jak w melodramatach Griffitha, możemy też wyróżnić całą grupę filmów, w których pojawia się postać uwodzicielki. Są to kobiety wykorzystujące swój seksapil, by wieść mężczyzn na pokuszenie, co czasem także je doprowadza do upadku, czego dobrymi przykładami są omawiane już ekranizacje *Damy kameliowej* i *Nany*. Filmowym prototypem tego rodzaju postaci był oczywiście wamp, który pojawił się już w poprzednim z wyróżnionych okresów, ale kino dekady 1918–1928 wprowadziło w tym wzorcu różnego typu modyfikacje, w znacznej części spowodowane także rozwojem filmowego języka, pozwalającego na znacznie bardziej zniuansowane przedstawianie bohaterów i pokazanie pogłębionych i niejednoznacznych portretów psychologicznych. Potwierdzeniem tej tezy mógłby być fakt, że w drugiej połowie lat dwudziestych z trudem dałoby się odnaleźć tak jednoznaczny jak ten zaproponowany przez Thedę Barę obraz filmowego „wampira” — kobiety pozbawionej w gruncie rzeczy wyższych uczuć i całkowicie bezwzględnej w doprowadzaniu mężczyzn do zguby. Jednym z ostatnich tego typu portretów zdaje się postać Doñi Sol (Nita Naldi) z *Krwi na piasku*. W tej filmowej opowieści, pamiętanej dziś głównie ze względu na rolę matadora, jaką zagrał w niej Rudolph Valentino, mamy do czynienia z niemal klasycznym zestawem postaci tworzących niejednokrotnie podstawę fabularną melodramatycznych opowieści, a ograniczenia techniczne powodują, że bohaterowie ci mają wręcz emblematyczny charakter. Oprócz niewinnej, prostej,

⁵⁰¹ Prawdopodobnie, ponieważ jedyna wersja tego obrazu to pochodząca z 1985 roku, trwająca około stu minut rekonstrukcja, zmontowana wedle odnalezionych zapisów reżysera z części zdjęć, fotosów i napisów.

kochającej męża dziewczyny — Carmen — pojawia się postać nie-wiernego małżonka, zafascynowanego wielkim światem i ulegającego erotycznej pokusie, oraz demonicznej uwodzicielki, kobiety światowej, kolekcjonującej mężczyzn i nieprzywiązującej wagi do losów swych byłych kochanków. Juan Gallardo — tak nazywa się bowiem postać kreowana przez Valentino — zaczyna swoją karierę w małym miasteczku, do którego powraca w glorii i chwale najlepszego torreadora w całym kraju. Spotyka tu swoją młodzieńczą miłość — Carmen. Zaprzyjaźnione rodziny szybko decydują o ślubie młodych. Tuż przed weselem Juan idzie do miejscowej tawerny i tańczy, wystukując rytm kastanietami, z piękną dziewczyną. Jednak gdy ta próbuje go pocałować, ten bardzo brutalnie ją odpycha — on kocha tylko damę swego serca i nie traci czasu na przelotne romanse. Przynajmniej do momentu, gdy poznaje Doñę Sol. Ma to miejsce w Madrycie, kiedy podczas walki Gallarda obecna jest cała śmietanka ówczesnej Hiszpanii — a wśród widzów znajduje się także piękna arystokratka, która najpierw rzuca na arenę chustkę, w której znajduje się jej pierścień złożony z węży (jak się dowiadujemy później, należał on kiedyś do Kleopatry), a po pokazie nalega, by przedstawiono jej młodego matadora. Podczas prezentacji Juan jest zmieszany, zwłaszcza w chwili, gdy po promiennym uśmiechu Doña Sol dotyka przelotnie jego ramienia, a następnie posyła mu zalotne spojrzenie (pokazane w półzbliżeniu i wyraźnie zaakcentowane), znikając za rogiem pobliskiego budynku. Poznanie przez Gallarda pięknej arystokratki zostaje skontrastowane z następną sekwencją prezentującą Juana w domowych pieleszach podczas zabawy z siostrzeńcami i w towarzystwie czulej i troskliwej żony.

Jednak wobec uwodzicielskich sztuczek Doña Sol młody mężczyzna wydaje się bezbronny. Ta zmusza niemalże jego menażera, by przypro-wadził go do niej. W jej utrzymanym w mauretańskim stylu domu dochodzi do zderzenia prostoty wiejskiego chłopca, jakim jest Juan, z jej wyrafinowaną kokieterią, które zaznaczone jest już w pierwszych ujęciach tej sekwencji. Gdy Sol wyciąga rękę do Gallarda, podając mu ją do ucałowania, ten ujmuje jej dłoń i energicznie nią potrząsa. Niezrażona tym wstępem kobieta nadal uwodzi torreadora, czemu przygląda się, wyraźnie zazdrosny, jej orientalny, ubrany nadzwyczaj skąpo, sługa.

Moment przełomowy następuje, gdy szlachcianka zaczyna grać na harfie. Widząc jej nagie, odsłonięte przez suknię plecy, Juan ulega pokusie i chce je pocałować. W tym momencie wypada mu jednak z butonierki kwiat подарowany mu przez żonę, co spostrzegłszy, próbuje odejść, pomimo że Doña Sol chwytą klapę jego marynarki i usiłuje go pocałować. Prawie udaje mu się wyjść, jednak uporczywe zaloty kobiety przynoszą skutek, gdy zaczyna ona obłapiać jego ramiona. Pomimo prób walki z własnym pożądaniem, które na ekranie przyjmują postać dziwnych grymasów twarzy i kiwania głową na różne strony, Juan w końcu ulega i namiętnie całuje uwodzicielkę.

W kolejnych scenach oglądamy podejmowane przez Gallarda wysiłki przerwania kwitnącego przez jakiś czas romansu. Podczas ostatecznej rozmowy Doña Sol najpierw całuje torreadora, a potem gryzie go w dłoń, na co mężczyzna reaguje wybuchem agresji. Przewraca kobietę i nie zważając na jej błagania i obłapianie za kolana — wychodzi. Porzucona kochanka postanawia się zemścić. Wskutek jej intrygi o romansie dowiaduje się Carmen, która nie może znieść mężowskiej zdrady — na ekranie następuje nawet bezpośrednia konfrontacja dwóch kobiet, przez jeden z napisów określona jako walka pożądania z czystą miłością — i nie chce mu przebaczyć.

Podczas ostatniej walki sezonu Gallardo ginie na arenie. Tuż przed śmiercią w kapliczce znajdującej się przy amfiteatrze zdejmuje z palca wężowy pierścień подарowany mu kiedyś przez Doñę Sol. Stojąca przy nim Carmen wyznaje mu miłość i matador umiera z jej pocałunkiem na ustach. W tym samym czasie arystokratka siedząca na trybunie jakby nawet nie zauważa tragicznego wydarzenia. Ujęcie ciała Juana zwlekanego z areny zostało zderzone w montażu synchronicznym z ujęciem jego byłej kochanki poprawiającej makijaż. Przesłanie filmu zdaje się więc jasne, a moralne potępienie uczynku Doñi Sol oczywiste, choć jednocześnie za swoje czyny nie ponosi ona żadnej kary i zapewne nadal będzie uwodzić mężczyzn, o czym świadczy chociażby obecność w jej łożu kolejnego adoratora. Konstrukcja tej postaci nawiązuje do klasycznej postaci wampa — kobiety bezwzględnej, nieczulej, kierującej się jedynie własną przyjemnością, a nieco przerysowany i koturnowy styl gry Nity Naldi — sama po latach autoironicznie nazwała typ

ról odgrywanych wtedy przez siebie mianem „Draculi w kiece”⁵⁰² — sprawia, że jest to raczej emblemat niż prawdziwa postać z krwi i kości.

Jest to szczególnie widoczne, gdy zestawimy rodzaj aktorstwa i również pewną baśniowość fabuły *Krwi na piasku* z o rok tylko młodszym obrazem, w którym także pojawia się postać uwodzicielki — jednak zupełnie innego już rodzaju. W *Ulicy* Karla Grune’a, znudzony codzienną rutyną buchalter (Anton Edthofer) wyrusza na nocną eskapadę po mieście i kuszony najpierw przez uliczną prostytutkę (jej twarz jednak zamienia się nagle w maskę kościotrupa i przerażony tą wizją mężczyzna ucieka), a później wyraźnie podniecony wystawą prezentującą kobiece akty i nagie rzeźby, próbuje jednak poderwać dziewczynę, która zaczepia go i prosi o pomoc. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że jest to członkini gangu ogrywającego w karty i okradającego naiwniaków. Postać odgrywana przez Aud Egede Nissen to prawdziwa profesjonalistka w swoim fachu — nowoczesna dziewczyna, która wie, jak kusić mężczyzn bez ostentacji, jak sprawić, by to oni myśleli, że są łowcami, nie zaś zwierzyną. Uśmiech, pogłaskanie po policzku, nagle przywarcie do mężczyzny, polecthanie jego próżności — to repertuar prostych środków, którymi posługuje się ta, jak to określił Russell Campbell, syrena⁵⁰³, wiodąca mężczyzn do zguby — w opowieści Grune’a bohater zostaje wplątany w morderstwo i o mało nie ginie w więzieniu, gdzie próbuje popełnić samobójstwo. W tym obrazie, w którym widoczne są niewątpliwe inspiracje ekspresjonizmem, zwłaszcza w pojawiających się w nim scenach halucynacji i wizji głównego bohatera, zawarte jest z jednej strony ostrzeżenie przed uleganiem łatwym pokusom: obraz kończy się powrotem do domu i talerzem zupy, postawionym na stole przez niezbyt urodziwą żonę w średnim wieku, który buchalter przyjmuje z prawdziwą radością. Z drugiej zaś film pokazuje pojawienie się nowego typu uwodzicielki, znacznie ciekawszej i bardziej realistycznie ukazanej niż koturnowa Doña Sol.

Russell Campbell twierdzi (i nie sposób się z nim nie zgodzić), że „honor bycia pierwszą ekranową pełnokrwistą syreną powinien przy-

⁵⁰² Por. Noel Botham, *Valentino. Pierwszy amant kina*, Łódź 2003, s. 315.

⁵⁰³ Por. R. Campbell, *op. cit.*, s. 63.

paść w udziale Louise Brooks jako Lulu w *Puszcze Pandory*⁵⁰⁴. Nie była to pierwsza ekranizacja dyptyku dramatycznego Franka Wedekinda składającego się ze sztuk *Der Erdgeist* (1895) i *Die Büchse der Pandora* (1904) — wcześniej pojawiły się węgierska *Lulu* (1917) i *Erdgeist* sfilmowany w Niemczech w roku 1923 przez Leopolda Jessnera z Astą Nielsen w roli głównej, ale dopiero ekranizacja Pabsta, według scenariusza Ladislausa Vajdy, połączyła te dwie sztuki, wprowadzając jednocześnie na ekrany jedną z ciekawszych postaci kobiecych końca lat dwudziestych. Lulu jest bowiem zespoleniem kilku przynajmniej wzorców kobiecości funkcjonujących w ówczesnym kinie. To postać wielowymiarowa — również dzięki świetnej interpretacji Brooks — jednocześnie „pełna seksapilu i wdzięku, obciążona krótko »na chłopczycę« dziewczyna epoki charlestona”⁵⁰⁵, nowoczesna flapperka, ale równocześnie pełna wyzywającego erotyzmu syrena sprowadzająca nieszczęście na niemal wszystkich mężczyzn, a także na kobiety, którzy się z nią stykają. *Puszka Pandory* to podzielona na osiem aktów opowieść o sprzedajnej dziewczynie — co do wykonywanej przez nią profesji nie mamy wątpliwości od pierwszej sceny filmu, kiedy to przyjmuje klientów w swoim mieszkaniu — uwodzącej mężczyzn w sposób będący scaleniem powabu, wyzywającej seksualności z dziewczęcym entuzjazmem i radością życia. Jej stałym kochankiem jest doktor Schön (Fritz Kortner) — szanowany starszy pan, który ma młodą narzeczoną i poważne plany matrymonialne, jednak nie potrafi oprzeć się erotycznej mocy Lulu. Zresztą scena, w której głównej bohaterce udaje się uwieść Schöna, jest jedną z najlepszych w całym filmie, pokazuje bowiem zarówno kunszt aktorski Brooks, wielki seksapil odgrywanej przez nią postaci, jak i namiętność, jaką budzi w mężczyznach. Przygotowująca się do występu w *variétés* Lulu ubrana w wydekoltowaną sukienkę, odsłaniającą także niemal całkowicie plecy, zaczyna się dąsać, twierdząc, że nie wyjdzie na scenę. Doktor ma ją do tego namówić, idą więc do jednego z teatralnych magazynów, by porozmawiać. Schön jest najpierw dość brutalny, chwyta ją za

⁵⁰⁴ *Ibidem*, s. 65.

⁵⁰⁵ T. Kłys, *op. cit.*, s. 428.

ramiona i potrząsa. Wtedy z nadąsanego dziecka Lulu przeobraża się w zrozpaczoną kobietę — rzuca się na stos poduszek i płacze, kamera pokazuje zaś jej obnażone plecy. Gdy mężczyznę zaczynają śmieszyć coraz bardziej udawane fochy, dziewczyna wpada w szał, zaczyna okładać go pięściami, a wtedy Schön przytula ją do siebie i zaczynają namiętnie się całować. W tym momencie w drzwiach staje narzeczona doktora, a Lulu obrzuca ją najpierw obojętnym, potem triumfującym spojrzeniem, by następnie radośnie wyjść z pokoju i udać się na scenę. W tej pięciominutowej scenie mamy do czynienia z połączeniem wszystkich najlepszych i najgorszych cech Lulu, która potrafi być jednocześnie słodka i wyrachowana, dziecinna i wyzywająca, zabawna i wredna. Dalsza część historii to nieustające pasmo nieszczęść. Schön żeni się z Lulu, choć wcześniej twierdził, jak się okazuje proroczo, że ślub z tego typu dziewczyną to samobójstwo — ginie w przypadkowej szarpaninie w czasie nocy poślubnej. Skazana na pięć lat więzienia Lulu, którą podczas procesu prokurator nazwał współczesną Pandorą, ucieka jednak jeszcze z sali rozpraw dzięki pomocy ojca, byłego kochanka i zakochanej w niej hrabiny Geschwitz (Alice Roberts), następnie zaś namawia na ucieczkę z kraju syna doktora — Alwę, także darzącego ją uczuciem. W rejteradzie towarzyszy im ojciec Lulu i Rodrigo — osiłek, który był także kiedyś klientem dziewczyny — a kolejne miejsca, w których przychodzi im żyć, są coraz podlejsze. Końcowe sceny filmu rozgrywają się w Londynie, gdzie uciekinierzy mieszkają na jakimś nieogrzewanym strychu, a Lulu ginie zabita przez seryjnego mordercę grasującego po angielskiej stolicy⁵⁰⁶, gdy próbuje zarobić kilka pensów na świąteczny pudding, powracając do swego starego zawodu. Lecz nawet ta śmierć nie jest ukazana jako kara za grzeszny żywot i jej destrukcyjne czyny, ale raczej jako pewien paradoks losu, wydarzenie nieco absurdalne w swej przypadkowości — zresztą mor-

⁵⁰⁶ Woryginale dramatycznym powstałym na przełomie wieków tym mordercą mógł być, jak można wyczytać w niektórych interpretacjach, tak twierdzi na przykład w przywoływanej już kilkakrotnie książce Russell Campbell, Kuba Rozpruwacz. W przeniesionym w czasie o trzydzieści lat filmie jest to raczej mało prawdopodobne — wyglądający na mniej więcej czterdzieści lat morderca musiałby zaczynać swoją „karierę”, mając mniej niż dziesięć lat.

derca jest przystojny i sprawia sympatyczne wrażenie, a zabija Lulu podczas namiętnego pocałunku pod jemiolą, gdy ufna i uśmiechnięta dziewczyna siedzi na jego kolanach — sam moment śmierci został ukazany tylko za pomocą wizualnej synekdochy, na ekranie pojawia się jedynie opadająca bezwładnie ręka dziewczyny.

Lulu jest niewątpliwie uwodzicielką pełną seksualnego powabu. Choć również w tym filmie nie znajdziemy scen „łożkowych” i nagości, to jednak jej seksapil niejednokrotnie został przez Pabsta bardzo wyraźnie zaakcentowany. Nie jest jednak bezwzględny wampem w stylu bohaterki granej przez Barę w *Był sobie głupiec* czy Doñi Sol — jest przerażona śmiercią swego nowo poślubionego męża, trudno ją sobie wyobrazić śmiejącą się diabelsko nad trupem martwego kochanka. Nie jest również bezwzględną „poszukiwaczką złota”, chcącą zyskownie wyjść za mąż i łąsą na dobra materialne. Jak zauważa Campbell, w filmie „częściej możemy oglądać Lulu dającą niż biorącą pieniądze”⁵⁰⁷, choć jednocześnie niewątpliwie lubi wygodne życie. To, co stanowi przyczynę jej atrakcyjności, a zarazem powód sprawdzanych przez nią nieszczęść, to raczej jej uwielbienie wolności i chęć wymknięcia się drobnomieszczańskim schematom⁵⁰⁸ — nie tylko woli przedstawić ojca jako swojego pierwszego „opiekuna” niż rodzica⁵⁰⁹, ale także nie waha się zatańczyć na własnym ślubie z hrabiną Geschwitz w dość erotycznym uścisku, wolałaby także, jak twierdzi, pójść do więzienia, niż zostać sprzedaną egipskiemu bogaczowi, który chce ją zatrudnić w kairskim domu publicznym. Jest pociągającą ta-

⁵⁰⁷ R. Campbell, *op. cit.*, s. 67.

⁵⁰⁸ W roli tej zapewne zawarła Brooks wiele z własnej biografii i podejścia do życia. Czyż Lulu nie mogłaby używać jako życiowego hasła zdania Louise: „Chcę pić i się pieprzyć”, z którego słynęła w Nowym Jorku? (Ann Douglas, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York 1995, s. 48). Równie dobrze stosunek obu dziewcząt (tej ekranowej i tej prawdziwej) do pieniędzy i bogatych narzeczonych mogłoby opisywać zdanie Brooks, która twierdziła, że „po prostu — nie byłam odpowiednio wyposażona, żeby ograbić milionerów w praktyczny, dalekowzroczny sposób” (Barry Paris, *Louise Brooks*, New York 1989, s. 3).

⁵⁰⁹ Jej relacja z Schigolchem jest zresztą dość niejasna i tak naprawdę nie możemy mieć pewności, czy rzeczywiście był jej biologicznym ojcem, czy tylko kimś, kto ją ukształtował i rzeczywiście był pierwszym „patronem”.



Fot. 6. Pola Negri

jemnicą, której nie potrafią rozwikłać ani inni bohaterowie filmu, ani oglądający go widzowie.

Co ciekawe, jak twierdzi Richard Koszarski, kariera filmowa Louise Brooks jest dość unikatowym przykładem na tle innych gwiazd nieme- go kina nie tylko dlatego, że swoje najlepsze filmy zrobiła nie w Holly- wood, a w Niemczech, ale także dlatego, że tak naprawdę została od- kryta przez historyków i krytyków filmowych wiele lat po zakończeniu przez nią pracy w przemyśle filmowym. Choć w latach 1925–1928, gdy pracowała dla wytwórni Paramount, jej filmy były przyjmowane przy- chylnie⁵¹⁰, to dopiero to, co w latach pięćdziesiątych „historyczka Lotte Eisner nazwała »cudem Louise Brooks« w latach osiemdziesiątych stało się »fenomenem Louise Brooks«”⁵¹¹. Aktorka, która była jedną z wielu gwiazd, a może raczej gwiazdek, kina tamtego okresu⁵¹², stała się jedną z ikon kina nieme- go i to o niej dziś pamiętamy, niewiele zaś mówią nam nazwiska innych bohaterek popularnej wyobraźni z lat dwudzie- sitych — któż dziś potrafiłby wymienić z pamięci filmy, w których występowały Norma Talmadge czy Dorothy Dalton, najlepiej opłaćcane aktorki w roku 1923 (z tygodniową pensją wynoszącą odpowiednio dziesięć i siedem i pół tysiąca dolarów)⁵¹³?

Niewątpliwie jednak w kinie niemym, w którym aktorskie *emploi* było z reguły dość mocno ograniczone i znakomita większość odtwór- ców specjalizowała się w jednym typie ról, pojawiło się przynajmniej kil- ka gwiazd, które były popularne w latach dwudziestych, a i dziś pamięć

⁵¹⁰ Recenzent „Exhibitor’s Trade Review” pisał: „Jest tylko jedna aktorka, która może kiedyś zastąpić Głorię Swanson w sercach fanów kina. I, naszym zdaniem, tą ak- torką jest Louise Brooks. Jej rola w *A Social Celebrity* była rewelacyjna. Ta dziewczyna ma wdzięk, doświadczenie, wygląd, osobowość i MÓZG” („Exhibitor’s Trade Review” 18 czerwca 1926, s. 2, cyt. za: R. Koszarski, *op. cit.*, s. 312). A w wywiadzie, jaki pojawił się w roku 1926 w „Photoplay”, napisano o niej: „Jest bardzo manhattańska. Młodziut- ka. Rozkosznie uparta. Jej ciemne oczy i gładkie, czarne włosy są tak lśniące, jak chiń- ska laka. Jej skóra jest biała jak kamelia. Jej nogi są liryczne” (por. Kenneth Tynan, *The girl in the black helmet*, „The New Yorker” 11 czerwca 1979, s. 48).

⁵¹¹ R. Koszarski, *op. cit.*, s. 312.

⁵¹² Jak wiele z nich swoją przygodę z rozrywką rozpoczęła na broadwayowskich scenach, występując między innymi w słynnej rewii Ziegfelda.

⁵¹³ Por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 116.

o ich dokonaniach jest nadal żywa. Jedną z nich, wyspecjalizowaną w rolach uwodzicielek, jest niewątpliwie Pola Negri. Urodzona jako Apolonia Barbara Chałupiec rozpoczęła swoją karierę na deskach teatralnych, by w roku 1916 podpisać dwuletni kontrakt z wytwórnią Sfinks. W Polsce zrealizowała prawdopodobnie dziewięć filmów: *Niewolnicę zmysłów* (1914, reż. Jan Pawłowski), *Rabę strastei* (1914, reż. Ryszard Ordyński), *Żonę* (1915, reż. Jan Pawłowski), *Studentów* (1917), *Bestię* (1917) trzy filmy z cyklu *Tajemnice Warszawy* — *Arabellę* (1917), *Pokój nr 13* (1917) i *Tajemnice Alei Ujazdowskich* (1917, wszystkie pięć filmów w reżyserii Aleksandra Hertza) i *Jego ostatni czyn* (1917, reż. A. Hertz i Jerzy Kozłowski), a w większości tych obrazów „powtarzała na ogół ten sam typ: kobiety fatalnej, rujnującej szczęście zakochanych w niej mężczyzn”⁵¹⁴. Podobne postaci odgrywała w filmach nakręconych przez nią w Niemczech. W *Carmen* (1919, reż. Ernst Lubitsch) gra rolę tytułową, a film ten to kolejna wersja opowieści o kobiecie uwodzącej mężczyzn i mężczyznach na tyle głupich, by dać się omotać. Carmen bez większych problemów zdobywa Nawarrę, pułkownika czy matadora. Trochę tańca, dwa trzepnięcia powiekami, przytulenie i już przedstawiciele męskiej części populacji byli gotowi mordować, rabować, zaprzepaścić całą swoją karierę, zrobić wszystko, czego zażąda piękna Carmesita. Ona sama jest raczej przebojową, aktywną kobietą niż potulną zalotnicą. Robi, co chce, bierze, kogo chce, ale jest w ciągłym ruchu, w ciągłym działaniu. To ona pociąga za wszystkie sznurki i w pełni kontroluje sytuację i mężczyzn. Podobne postaci grała aktorka w innych filmach Lubitscha: w niezbyt udanym fresku z czasów rewolucji francuskiej *Madame Dubarry* (1919), w fantazji z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, jaką był *Sumarum* (1920), nakręcony przez reżysera na podstawie pantomimy Friedricha Freski i Viktora Holländera, w której niegdyś Lubitsch grał u Maksa Reinhardta⁵¹⁵, czy w *Górskiej kotce* (*Die Bergkatze*, 1921), w której Negri zagrała Rischkę — rezolutną przywódczynię bandy górskich bandytów. Po wyjeździe do Hollywood kontynuuje swoją błyskotliwą karierę i staje się prawdziwą pierwszoplanową gwiazdą światowego kina — czytelnicy „Photoplay”

⁵¹⁴ Tadeusz Lubelski, *Polska*, [w:] *Kino nieme*, s. 870.

⁵¹⁵ Por. Rudolf Freund, *Z Hausvogtei-Platz do Hollywood (wczesne lata Lubitscha)*, „Iluzjon” 1983, nr 4, s. 44.

najbardziej chyba wpływowego amerykańskiego czasopisma filmowego lat dwudziestych, w ankiecie z 1924 roku umieścili ją na czwartym miejscu wśród najważniejszych aktorów, tuż za Mary Pickford, Douglasem Fairbanksem i Glorią Swanson, w dodatku była jedyną gwiazdą nie pochodzącą z Ameryki, która pojawiła się w tym zestawieniu⁵¹⁶. W Stanach wytwórnice zatrudniały ją przede wszystkim w rolach, w których była „słowiańską wersją Thedy Bary”⁵¹⁷ — tego typu rolę zagrała w *Cesarzowej (Forbidden Paradise, 1924, reż. Ernst Lubitsch)* — kreowała w niej postać wyraźnie wzorowaną na carycy Katarzynie, władczynię tajemniczego kraju, romansującą z młodym oficerem, a film ten „przyczynił się do budowy jej wizerunku jako symbolu seksu i wampirycznej kobiecości. *Image* ten potwierdziły kolejne obrazy aktorki, między innymi *Piętno krwi (East of Suez, 1925)* Raoula Walsha, *Szłamalam (The Crown of Lies, 1926)* Dimitra Buchowetzkiego, *Hotel Imperial (1927)* i *Spowiedź uczciwej kobiety (The Woman on Trial, 1927)* Mauritzta Stillera, *Podwójne życie (Three Sinners, 1928)* Rowlanda V. Lee oraz *Biała księżna*⁵¹⁸ Ludwiga Bergera⁵¹⁹. W większości tych filmów rzeczywiście zagrała podobne postaci i niezależnie od tego, czy była księżną, czy służącą — jak w *Hotelu Imperial* — z reguły była kobietą doprowadzającą do upadku zakochanych w niej mężczyzn, ale przy tym postacią energiczną, pełną życia i „płciozewu” — jak termin *sex appeal* proponował w latach trzydziestych tłumacząc na polski Aleksander Janta-Pończyński⁵²⁰.

Nieco odmienny typ ekranowego wizerunku prezentowała inna aktorka „importowana” ze Starego Kontynentu, być może największa gwiazda kina drugiej połowy lat dwudziestych i początku lat trzydziestych, a i dziś uznawana za jedną z legend Dziesiątej Muzy — Greta Garbo. Choć swoją karierę zaczynała w kinie europejskim, prawdziwą sławę przyniosły jej role w amerykańskich filmach niemych. Wszystkie

⁵¹⁶ Por. *The box office test*, „Film Daily Yearbook of Motion Pictures” 1925, s. 5.

⁵¹⁷ R. Koszarski, *op. cit.*, s. 298.

⁵¹⁸ Film ten, nakręcony w 1928 roku, w oryginale zatytułowany był *The Woman from Moscow*.

⁵¹⁹ Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 650.

⁵²⁰ Por. Aleksander Janta-Pończyński, *W stolicy srebrnej magii*, Warszawa 1936, s. 165.

te obrazy były dramatami miłosnymi i „odtworzyła w nich postaci kobiet niezrozumianych, jakby wyobcowanych ze swego otoczenia, które dla zrealizowania miłosnych pragnień musiały pokonać bariery mieszczkańskiej obyczajowości”⁵²¹.

Ta urodzona w 1905 roku jako Greta Lovisa Gustafson aktorka swoją karierę zaczynała od filmów reklamowych. Pierwszym obrazem, w którym wystąpiła, była pięciominutowa reklamówka nakręcona w 1921 roku dla domu odzieżowego Paula U. Bergstroma zatytułowana *Jak się nie ubierać*⁵²², drugim — film reklamujący produkty cukiernicze dla Stowarzyszenia Konsumentów Sztokholmu pod tytułem *Nasz chleb powszedni (Konsum Stockholm Promo, 1921)*. „W obu tych filmach zauważył ją Erik Pettschler i zaproponował epizod w komedii *Luffar Patter (1922)*”⁵²³. W Szwecji zagrała jeszcze w jednym filmie — wyreżyserowanym przez Mauritz Stillaera obrazie *Gdy grają zmysły (Gösta Berlings Saga, 1924)*, by następnie wystąpić w niemieckim dziele zrealizowanym przez Georga Wilhelma Pabsta, zatytułowanym *Zatracona ulica (1925)*. Już w tych pierwszych filmach ujawniły się najważniejsze cechy jej aktorstwa, które amerykański krytyk John Marks skomentował, pisząc o jej występie w filmie Pabsta:

w tej pierwszej zawierającej elementy gwiazdorstwa roli ujawniła Garbo, w sposób modelowy, swój charakterystyczny typ aktorski. Wyglądała bardzo pięknie i grała z powściągliwością, która, jak wszyscy wiemy, była czymś zadziwiającym w owym czasie. Siedemnastoletnia i ciemnowłosa wtedy dziewczyna [...] zaprezentowała ten stały niezmienny styl aktorstwa — złudzenie boskości i fascynującą osobowość⁵²⁴,

choć jak twierdzi Zbigniew Pitera, pewna majestatyczność gry aktorki wynika z zastosowanego przez operatora tego filmu, Guido Seebera,

⁵²¹ Joanna Piątek, *Greta Garbo — złudzenie boskości i fascynująca osobowość*, „Iluzjon” 1985, nr 1, s. 7.

⁵²² Taki tytuł podaje jej biografia pióra Barry’ego Parisa. W opracowanej przez Jerzego Semilskiego filmografii Garbo pojawia się tytuł *Pan i pani Sztokholm (Herr och Fru Stockholm)* (por. Barry Paris, *Garbo. Abdykacja królowej*, przeł. Maciejka Mazan, Warszawa 2007, s. 559; oraz Jerzy Semilski, *Greta Garbo*, „Iluzjon” 1985, nr 1, s. 57).

⁵²³ J. Piątek, *op. cit.*, s. 5.

⁵²⁴ John Marks, *Garbo and Night Watchmen*, London 1971, s. 103.



Fot. 7. Greta Garbo i Conrad Nagel w *Zarza miłości*

prostego tricku, polegającego na kręceniu zdjęć z Garbo z nieco większą prędkością, co podczas projekcji spowalniało jej ruchy⁵²⁵.

Po sukcesie *Zatraconej ulicy* aktorka przyjęła propozycję MGM i wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych, a swoją hollywoodzką karierę zapoczątkowała występami w dwóch filmach nakręconych w roku 1926, będących adaptacjami niezwykle wówczas popularnej prozy Vicente Blasco Ibáñeza: zagrała w *Słowiku hiszpańskim* (*The Torrent*, reż. Monta Bell) i *Kusicielce* (*The Temptress*, reż. Fred Niblo). W pierwszym z nich wystąpiła u boku Ricarda Corteza, „Valentino” MGM, w dru-

⁵²⁵ Por. Zbigniew Pitera, *Greta Garbo: magia fotogeniczności i technika gry*, „Kino” 1979, nr 6, s. 63. Niektóre źródła podają, że autorem tego pomysłu nie był Seeber, ale czuwający nad rozwojem kariery Garbo Stiller. Niezwykle efektowny wygląd aktorki to niewątpliwie zasługa specjalnie dla niej sprowadzonego specjalisty od oświetlenia — Curta Oertela, który „znalazł najbardziej odpowiednie dla Garbo ustawienie światel” (B. Paris, *Garbo...*, s. 73).

gim partnerował jej Antonio Moreno — jednak debiutująca w amerykańskim kinie i słabo mówiąca wówczas po angielsku aktorka swoimi kreacjami przyćmiła obu latynoskich aktorów⁵²⁶, uważanych wówczas za pierwszoplanowe gwiazdy, choć *Kusicielka* była jedynym niemym filmem Garbo, który przyniósł MGM straty.

Kolejny film był już jednak niezaprzeczalnym sukcesem, zarówno kasowym, jak i artystycznym — nakręcona tego samego roku *Symfonia zmysłów* (*Flesh and the Devil*, 1926, reż. Clarence Brown) nie tylko zapewniła wytwórni zysk w wysokości blisko pół miliona dolarów, ale także po raz pierwszy razem na ekranie pojawiły się w niej dwie największe wówczas gwiazdy pracujące dla Metro-Goldwyn-Mayer: obok Garbo wystąpił w tym filmie będący wówczas u szczytu kariery John Gilbert, a płomienny romans, jaki połączył tę parę, długo ekscytował czytelników ówczesnej prasy brukowej. Z Gilbertem wystąpiła aktorka także w kolejnym swoim filmie, luźnej adaptacji powieści Lwa Tołstoja *Anna Karenina*, który przez producentów został zatytułowany beczelnie prosto, gdyż nosił tytuł: *Love* (1927, reż. Edmund Goulding). Co ciekawe, zgodnie z ówczesnym zwyczajem (podobnie postąpiono w przypadku *Kusicielki*) film ten miał dwa zakończenia — identyczne z literackim oryginałem i szczęśliwe, w którym Wronski po latach odnajduje Annę, dowiaduje się o śmierci Karenina i żyją razem, jak się możemy domyślać, długo i szczęśliwie⁵²⁷. Kolejne obrazy, w jakich pojawiła się Garbo, to *Boska kobieta* (*The Divine Woman*, 1928, reż. Victor Sjöström)⁵²⁸, *Żar miłości* (*The Mysterious Lady*, 1928, reż. Fred Niblo), *Władczyni miłości* (*A Woman of Affairs*, 1928, reż. Clarence Brown), *Dzika orchidea* (*Wild Orchids*, 1929, reż. Sidney Franklin), *Pokusa* (*The Single Standard*, 1929, reż. John S. Robertson), ostatnim niemym filmem aktorki był zatytułowa-

⁵²⁶ Choć Cortez tylko pozował na Latynosa. Naprawdę nazywał się bowiem Jack Krantz i pochodził z Wiednia.

⁵²⁷ MGM dała dystrybutorom prawo wyboru wersji. „Wschodnie i Zachodnie Wybrzeże opowiedziało się za powieściowym zakończeniem, pozostałe stany — za scenariuszem Marion”, zawierającym *happy end* (B. Paris, *Garbo...*, s. 124).

⁵²⁸ Ten film zaginął i jest jedynym filmem Garbo, którego dziś nie znamy.

ny równie bezpretensjonalnie jak ekranizacja Tołstoja *Pocałunek* (*The Kiss*, 1929, reż. Jacques Feyder)⁵²⁹.

W niemal wszystkich tych filmach Greta Garbo grała bardzo podobną rolę uwodzicielki, kobiety idącej za głosem serca, co często kończy się źle dla niej — w trzech filmach jej bohaterka ginie (dwukrotnie popełniając samobójstwo), raz kończy jako pijaczka-prostyutka na paryskiej ulicy (pesymistyczna wersja zakończenia *Kusicielki*) — lub dla mężczyzn, z którymi się związała. Pozornie Garbo wpisuje się swoimi filmami we wzorec wampa — jej duchowy opiekun, jakim aż do swojej śmierci był Stiller, pisał rozżalony do Louisa Mayera: „Panna Garbo, pomimo odniesionego sukcesu, jest tu [w Hollywood — AL] bardzo nieszczęśliwa, ponieważ zmusza się ją do grania ról wampów”⁵³⁰ — jednak nie jest to wampir podobny do tego, jakiego odtwarzała Bara czy nawet Negri. O ile Brooks łączyła w swoich najważniejszych filmach wizerunek wampa z wzorcem flapperki, o tyle role Garbo zdają się idealnym balansowaniem między uwodzicielką a niewinną ofiarą, nie tyle mężczyzn, ile tragicznych zbiegów okoliczności i własnej urody, która często miała tak destrukcyjny wpływ na mężczyzn. Aktorka ta była świetnym uosobieniem bon motu Diany Mayo, bohaterki *Szejka*, stwierdzającej w pewnym momencie, że „kobieta musi płacić za piękno подарowane jej przez Boga”.

W *Kusicielce* na przykład przez cały film kocha ona tylko jednego mężczyznę, Manuela Robledo (Cortez), którego poznaje podczas balu maskowego. W kilka chwil po pierwszej rozmowie całują się namiętnie, choć nie znają nawet swoich imion. W dalszej części filmu okazuje się jednak, że Elena jest żoną dobrego znajomego Robledo — markiza de Torre Bianca. Co więcej, nie tylko jest mężatką, ale także ma bogatego kochanka, któremu została „sprzedana” przez tonącego w długach męża. Ów kochanek — bankier Fontenoy — podczas wydanej przez siebie kolacji ogłasza, że jest bankrutem, a przyczyną jego upadku jest

⁵²⁹ Warto wspomnieć, że zdjęcia do znakomitej większości z tych filmów robił William H. Daniels — ulubiony operator Garbo.

⁵³⁰ List Mauritzza Stillera do Louisa B. Mayera (18 grudnia 1926), cyt. za: B. Paris, *Garbo...*, s. 138.

piękna Elena, po czym popełnia samobójstwo na oczach wszystkich gości.

Robledo ucieka od Eleny, którą uważa za złą i rozpustną. Ta jednak przyjeżdża wraz z mężem do Argentyny, czym wprowadza sporo zamieszania. Nadal, jak zapewnia, kocha inżyniera — podkreślane jest to nie tylko napisami, streszczającymi jej słowa, ale także pracą kamery, pokazującej nam kilkakrotnie zbliżenie twarzy Garbo, która na przykład przykładając szklankę do ust, nie odrywa wzroku spod współprzymkniętych powiek od swojego ukochanego. Jednak paryskie manieri Eleny, zwłaszcza na argentyńskiej prowincji — inżynier buduje tam tamę — powodują, że przyjaciele Robledo kompletnie tracą dla niej głowę. Canterac (Lionel Barrymore), podczas ogłoszonej specjalnie dla paryżanki fiesty, zabija swojego przyjaciela Timoteo. Manos Duros — miejscowy rzezimieszek — całuje ją znienacka, co prowokuje Robledo do wyzwania go na pojedynek w tradycyjnym argentyńskim stylu, czyli na baty. Bandyta wychodzi z tego pojedynku pokonany, i w akcie zemsty próbuje zastrzelić inżyniera, przypadkowo pozbawiając jednak życia markiza. Później, jak informuje ją o tym w liście przybitym sztyletem do jej drzwi, Duros wysadza budowaną przez Robledo tamę. Rozwścieczony inżynier zamierza zabić Elenę, jednak nie jest w stanie i zamiast udusić, ostatecznie ją całuje i wyznaje jej miłość. Kobieta zdaje sobie sprawę z nieszczęść, których była sprawczynią, i nazajutrz wyjeżdża. Sześć lat później Robledo odwiedza Paryż z narzeczoną i spotyka tam Elenę, która wygląda tragicznie, w starym płaszczu i brzydkim berecie. Rozmawiają przez chwilę w kawiarni, ale kobieta udaje, że nie poznaje dawnego kochanka, i prosi go tylko, żeby kupił jej kolejnego drinka. W ostatniej scenie upojona alkoholem Elena oddaje pierścień otrzymany niegdyś od Robledo żebrakowi, którego w pijackim amoku bierze za Chrystusa, ze słowami: „Ty też zginąłeś dla miłości”. Ta w kilku momentach nieco absurda i wątpliwa psychologicznie fabuła pokazuje typ bohaterki, w jaki najczęściej wcielała się Garbo — jest ona kusicielką, ale nieświadomą do końca swojego uroku. Od samego początku filmu aż do jego finału bohaterka zakochana jest w jednym mężczyźnie, wszyscy zaś inni przedstawiciele męskiego rodu sami roili sobie uczucia i robili nadzieje, których im nigdy nie dawała.

W gruncie rzeczy Elena była nieszczęśliwą kobietą, której uroda i erotyczny powab, który (często nieświadomie) rozsiewała, sprowadzały kłopoty na nią i mężczyzn znajdujących się w jej pobliżu.

To erotyczne napięcie wytworzone jest również przez specyficzny sposób filmowania aktorki. Niezwykle często stosowane są zbliżenia twarzy Garbo — w tych momentach mamy do czynienia bardziej z portretami aktorki-gwiazdy niż przedstawieniami granej przez nią postaci i to balansowanie między przekazem diegetycznym i pozadiegetycznym jest tu wyraźnie widoczne. W ujęciach tych widzimy zamglone spojrzenie spod przymkniętych powiek, delikatnie rozchyłone usta, wzrok skierowany wprost w kamerę — zwłaszcza ten ostatni zabieg stylistyczny każe w tym typie ujęć widzieć obrazy o charakterze wykraczającym poza ramy diegezy.

Podobny sposób prezentacji aktorki został zastosowany w jednym z jej kolejnych filmów — w pochodzącej z 1927 roku *Symfonii zmysłów*. W obrazie tym wielokrotnie możemy oglądać zbliżenie twarzy Garbo, rozświetlanej różnego typu światłem. W scenie, gdy uwodzi ona Leo von Hardena (John Gilbert) — młodego oficera, którego spotyka najpierw na dworcowym peronie (on zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia), a z którym potem tańczy na balu — jej oblicze rozświetla zapałka, służąca młodzieńcowi do odpalenia papierosa (następnie pojawia się scena namiętnego pocałunku, choć Leo nie zna nawet imienia nieznajomej)⁵³¹. Gdy po tragicznym pojedynku, w którym ginie jej mąż, a kochanek, by uniknąć skandalu, musi wyjechać z kraju na kilka lat, przychodzi do niej Ulrich von Eltza (Lars Hanson), przyjaciel von Hardena, poproszony przez niego o opiekę nad wdową. W pięknie sfotografowanej scenie Felicitas/Garbo stoi w oknie, a na jej twarzy widać refleksy deszczu padającego na szybę. Gdy po powrocie Leo znów

⁵³¹ Jak wspomina reżyser tego filmu Clarence Brown, podczas kręcenia tej sceny rozpoczął się prawdziwy romans Garbo i Gilberta. „W życiu nie widziałem czegoś takiego. O takich sprawach pisała Elinor Glyn. Kiedy zaczęli grać tę pierwszą scenę miłosną [...] zapomnieli o całym świecie. Była tylko ich rozbuchana intymność. Wydawało się, że okrzyk »Cięcie!« będzie natręctwem. Pokazałem na migi ludziom z ekipy, żeby się oddalili i nie przeszkadzali. To było krępujące” (Leatrice Gilbert Fountain, John R. Maxim, *Dark Star*, New York 1985, s. 125).

zaczyna się z nim widywać, pomimo tego, że jest teraz żoną von Eltza, ich spotkanie również ma miejsce w pomieszczeniu, w którym oblicze Felicitas rozświetlone jest przez ogień buzujący w kominku. Kiedy jej kochanek przychodzi do niej w nocy, gdy mieli razem uciec, znów stoi ona w oknie, a na jej fizis odbija się księżyc. „Operator Grety Garbo William Daniels wspominał, że przed zdjęciami pokrywano oblicze aktorki bardzo jasnym pudrem; ta biel znakomicie odbijała światło, sprawiała wrażenie przezroczystości, a twarz Grety czyniła mało cielesną, jakby »nie z tego świata«”⁵³².

Jednak postać Felicitas nie została przez Clarence’a Browna, reżysera *Symfonii myśli*, potraktowana jednoznacznie. Z jednej strony Garbo znów jest uwodzicielką, której niezemska uroda powoduje natychmiastowe zauroczenie wszystkich mężczyzn znajdujących się w jej pobliżu, w wielu scenach zdaje się ona zaś kobietą wyrachowaną i wykorzystującą swoją siłę przyciągania. Joanna Piątek twierdzi, że „Felicitas w *Symfonii myśli* miała być uosobieniem zła, tymczasem aktorka stworzyła kobietę nie tyle demoniczną, ile infantylną, nierozumiejącą zupełnie uczuć otaczających ją ludzi”⁵³³. Z drugiej strony w filmie tym pojawia się kilka scen świadczących o tym, że jednak nie była ona jedynie zepsutą rozpustnicą ani nieczułą na emocje innych naiwną dziewczyną, ale także ofiarą własnych uczuć. Podczas kazania głoszonego przez domyślającego się prawdy pastora najpierw poprawia makijaż, gdy jednak zdaje sobie sprawę, do kogo przeznaczone są słowa księdza przywołującego historię o Dawidzie i Bethsebie — mdleje. Zdaje się także, że jej miłość do Leo jest uczuciem prawdziwym i głębokim, natomiast ślub z Ulrichem to tylko pewna handlowa transakcja zapewniająca jej poziom życia, do jakiego przywykła, a którego byłaby pozbawiona po śmierci męża i wyjeździe kochanka. Również jej tragiczna śmierć w finale, kiedy topi się — załamuje się pod jej ciężarem zbyt cienki lód — próbując dostać się na wyspę, na której dawni przyjaciele umówili się na pojedynek, zdaje się przede wszystkim nieco pozadiegetyczną karą wymierzoną występnej po-

⁵³² J. Piątek, *op. cit.*, s. 7.

⁵³³ *Ibidem*, s. 8.

staci⁵³⁴. Felicitas jest urodziwą kusicielką, ale równocześnie kobietą podążającą za uczuciem, które doprowadza ją w końcu do śmierci. Jak pisał ówczesny recenzent, Garbo „jest krucha fizycznie i mimo całej niegodziwości postaci, którą gra, roztacza eteryczną, subtelną aurę, której żaden mężczyzna się nie oprze. Jest nieskończenie bardziej szlachetna i uduchowiona, zwłaszcza że nie działa z wyrachowaniem”⁵³⁵.

Podobnie jak czyniła to Felicitas, także w kolejnych filmach bohaterki grane przez Garbo zdradzały swoich mężów — w *Annie Kareninie*, *Dzikiej orchidei*, *Pokusie* i *Pocałunku*, choć zazwyczaj trudno się zdobyć na jednoznaczne potępienie tych postaci, gdyż w znakomitej większości przypadków małżonkowie są przedstawieni jako nieciekawi, dużo starsi, gburowaci i lekceważący kobiety brutalnie. Taki jest Karenin w interpretacji Brandona Hursta — nudny i zajęty swoimi sprawami. Gdy Anna prosi go, by wyjechali, stwierdza, że nie ma na to czasu, a w romansie jego żony z Wrońskim najbardziej zdaje mu się doskwierać nie fizyczna zdrada, lecz jej towarzyskie konsekwencje. Mści się również w dość specyficzny sposób, próbując zniszczyć karierę i reputację Wrońskiego i nie dopuszczając Anny do widywania się z synem. Wyraźnie nie o zranione uczucia chodzi w jego przypadku, lecz o najważniejszy dla Karenina konwenans i publiczne konsekwencje ujawnienia romansu jego żony. Podobnie nieciekawi są mężowie głównych heroin w kolejnych filmach z Garbo — widz nie czuje specjalnego dyskomfortu z powodu zdrad, których dopuszczają się bohaterki, szczególnie że zarówno w *Dzikiej orchidei*⁵³⁶, jak i w *Pokusie* w końcu rezygnują one z miłości i egzotycznych kochan-

⁵³⁴ „To wystarczyło, żeby zadowolić cenzorów, ale właściciele kin narzekali na zbyt przygnębiający finał tej historii. [...] grzeszna Garbo zostaje przykładnie ukarana, dotychczasowi rywale bratają się w nieszczęściu, Gilbert i Barbara Kent (dobra Dziewczyna z pierwszej części filmu) znowu są razem. »Musiałem to nakręcić i to mnie dobiło« — powiedział Brown” (B. Paris, *Garbo...*, s. 112).

⁵³⁵ „National Board of Review Magazine” 2, 1927, nr 2, s. 11–13, cyt. za: B. Paris, *Garbo...*, s. 112.

⁵³⁶ Gdy w tym filmie Lillie Sterling (Garbo) przebiera się w balijski kostium, by uwieść męża, ten rzuca jedynie pogardliwe spojrzenie i mówi: „Wyglądasz głupio, skarbie. Zdejmij te szmaty i kładź się spać”.

ków, powracając do swoich prawowitych małżonków, jak głosi bo-wiem napis otwierający ten ostatni film: „mężczyźni zawsze robią to, co chcą, a kobiety zawsze robią to, czego chcą mężczyźni”. Sympatia widzów jest też po stronie Ireny Guarry, bohaterki *Pocałunku*, nie zaś jej zazdrosnego i nieokrzesanego małżonka, którego, jak wiemy od początku filmu, nie kocha, a jednak nie chce opuścić. Narracja w tym obrazie, wyreżyserowanym przez belgijskiego filmowca Jacques’a Feydera, jest zresztą poprowadzona tak sprawnie, że dopiero finał rozstrzyga ostatecznie, co stało się podczas szarpaniny z udziałem małżonków i młodego przyjaciela rodziny Pierre’a (Lew Ayers), którego niewinny pocałunek zazdrosny Guarry wziął za świadectwo romansu łączącego młodzieńca z Irene. A gdy widzowie poznają prawdę, nie mają już czasu, by zmienić swoje sympatie, i nadal sprzyjają kobiecie, którą z zarzutów oczyszcza jej były kochanek, w którego ramionach tonie w ostatniej scenie filmu, choć „w tym dziwnym zakończeniu sprzed czasów kodeksu Haysa okazuje się, że zbrodnia popłaca”⁵³⁷.

Zupełnie inny typ zakończenia pojawił się we *Władczyni miłości*, w której główna bohaterka woli popełnić samobójstwo, niż zniszczyć małżeństwo kochanego przez siebie od lat mężczyzny. Ta historia, oparta na powieści Michaela Arlena *Zielony kapelus*, choć pomijająca sporą część kontrowersyjnych wątków — na przykład powód samobójstwa męża Diany Merrick, którym w książce był syfilis, w wersji kinowej zamieniony został na problemy z prawem i złodziejski fach, jakim parał się David (Johnny Mack Brown) — to nie tylko ciekawy przykład zawikłanej historii miłosnej, ale też świetna egzemplifikacja zmian, jakie zaszły w paradygmacie zawierania związków intymnych w latach dwudziestych, i balansowania między różnymi wzorcami kulturowymi. To oscylowanie między różnymi modelami można zauważyć zarówno w większości filmów niemych z Gretą Garbo, jak i śledząc drobne różnice pomiędzy nimi. Część z nich przynosi, przynajmniej w finale, zwycięstwo zasad konserwatywnych, część — podwójne zakończenia niektórych filmów jeszcze lepiej obrazują to rozszczępie-

⁵³⁷ B. Paris, *Garbo...*, s. 153.

nie — liberalnych wartości, które zdają się odgrywać coraz większą rolę. Być może fenomen Garbo, która to rozdwojenie pokazuje lepiej niż jakakolwiek inna gwiazda tamtych czasów, najciekawiej, w dość dosadnych jak zwykle słowach, określiła w swoich wspomnieniach Louise Brooks, pisząc, iż w czasach — a miało to miejsce po roku 1925 — gdy w Stanach Zjednoczonych nieco zelżały przepisy cenzuralne krępujące filmowców, a publiczność zaakceptowała nowy typ bohatera, akceptacja ta polegała „na przypuszczeniu, że wszystkie kobiety to dziwki. Nagle producenci dostrzegli, że nie mają heroiny na tyle młodej, pięknej i obdarzonej osobowością, by wolna miłość zyskała zrozumienie”⁵³⁸. A szwedzka aktorka potrafiła w sposób idealny połączyć w sobie urok uwodzicielki z kruchością kobiety, mającej dość odwagi, by oddać się uczuciu przełamującemu konwenanse i zasady moralne mieszczańskiego społeczeństwa. „Nie była to dziewica, wamp, podłotek, lecz całkowicie nowy typ kobiety”⁵³⁹. Świetnie jest to widoczne właśnie we *Władczyni miłości*. Ta historia bogatej dziewczyny, kochającej z wzajemnością chłopaka, którego zna od dzieciństwa (w roli Neville’a wystąpił John Gilbert), ale nie może wyjść za niego za mąż z powodu sprzeciwu jego despotycznego ojca — choć ślub byłby raczej jedynie dopełnieniem ich romansu, bo o tym, że dochodzi między nimi do „cichych aktów Wenerzy”, świadczy wiele dość wyraźnie zarysowanych w filmie aluzji — początkowo rozwija się jak klasyczny melodramat. Zmęczona czekaniem na ukochanego, który wyjechał do Egiptu zdobyć pieniądze pozwalające mu na uzyskanie finansowej niezależności, wychodzi w końcu za mąż za drugiego przyjaciela z dzieciństwa, szanowanego przez nią, lecz niekochanego. Pewnym odejściem od melodramatycznego schematu jest to, że w noc poślubną jej małżonek popełnia samobójstwo, wyskakując przez okno. Gdy po siedmiu latach Diana wraca do Londynu, dochodzi do dość przypadkowego spotkania z Neville’em, zakończonego wspólnie spędzoną nocą. Scena uwodzenia złożona jest z finyzyjnych niedomówień: kobieta bawi się nieco za dużym pierścieniem noszonym na jednym z palców, twierdząc, iż

⁵³⁸ Louise Brooks, *Lulu in Hollywood*, New York 1982, s. 113.

⁵³⁹ B. Paris, *Garbo...*, s. 111.

„mówiono jej, że jest jak ten pierścień — gotowa, by upaść”, gdy później wyznaje, że nigdy nikomu innemu poza nim nie wyznała miłości, i kochankowie wpijają się w siebie w namiętnym pocałunku, na ekranie widzimy wizualną synekdochę w postaci zbliżenia ukazującego dłoń, z której zsuwa się pierścionek. Jednak wspólnie spędzona noc niczego nie zmienia — Diana ucieka, a Neville żeni się z Constance, z którą był zaręczony. Dziewięć miesięcy później dostaje alarmujący list od lekarza i przyjaciela rodziny, w którym ten informuje go, że Diana jest poważnie chora⁵⁴⁰. Kolejne spotkanie następuje w klinice, gdzie przebywa cierpiąca, prawdopodobnie na załamanie nerwowe, kobieta. Początkowo nie poznaje byłego kochanka, ale później wybiega na korytarz i rzuca mu się na szyję — w tym momencie przychodzi jednak otrzeźwienie, widzi ona Constance, która przyjechała razem z Neville’em i w ostatniej chwili — co znów jest pokazane w zbliżeniu — poprawia pierścień spadający jej z palca. Przeprasza wszystkich za swoje zachowanie i znika w szpitalnym pokoju. Gdy po jakimś czasie Diana znów wraca do Anglii, następuje kolejne zetknięcie się kochanków, ale teraz mężczyzna zna już całą prawdę o przyczynach śmierci Davida. Wyznaje Diane miłość i obiecuje porzucić całe swoje dotychczasowe życie, by być z nią, niezależnie od sprzeciwu ojca i żony, której i tak nie potrafi już kochać. Do ostatecznego rozwiązania historii dochodzi podczas spotkania bohaterki z ojcem jej ukochanego. Rzuca mu ona prosto w twarz, że przez to, co on nazywa honorem, unieszczęśliwił wszystkich — to właśnie do poczucia jej honoru odwoływał się ojciec, gdy przed laty prosił ją, by pozwoliła Neville’owi wyjechać do Egiptu. Kiedy w dyskusję włącza się syn i wyjaśnia ojcu przyczyny samobójstwa Davida, ten jest zmieszany i przeprosza Dianę, mówiąc, że jest dobrą kobietą, a ta odpowiada, że dobra jest Constance, wybiega z domu, wsiada do samochodu i roztrzaskuje się na jednym z przydrożnych drzew.

Diana wydaje się postacią idealną, by oddać dwoistość opisaną w przywołanych wcześniej słowach Brooks. Jest jednocześnie rozwiązła — nie kryje swoich erotycznych przygód, uwodzi mężczyznę, któ-

⁵⁴⁰ Niektórzy interpretatorzy widzą celowość takiego określenia upływu czasu, dopatrując się w problemach zdrowotnych Diany związków z, być może, dokonaną przez nią aborcją.

rego kocha, mimo iż wie, że ten się żeni za trzy dni — i szlachetna: dla szczęścia ukochanego jest w stanie poświęcić nawet swoje życie. Jak skomentowała tę postać przyjaciółka Garbo, Mercedes de Acosta: „Bohaterka jest nieokiełznana, ale zawsze szlachetna. Szlachetność i ryzyko to w pewnym sensie kluczowe słowa lat dwudziestych. Można było wszystko, jeśli żyło się szlachetnie i ryzykownie”⁵⁴¹.

W dodatku dramaty kochanków zarysowany we *Władczyni miłości* polega w głównej mierze na rozdźwięku między dwoma paradygmata — konserwatywnym, wedle którego małżeństwo, jak chce tego ojciec Neville’a, powinno być zawierane między równymi sobie ekonomicznie partnerami, za zgodą i z błogosławieństwem rodziców, którzy powinni mieć na nie decydujący wpływ — a romantycznym, wedle którego różnice stanowe czy majątkowe są drugorzędne wobec uczuć, jakimi powinni kierować się małżonkowie.

O ile Hollywood w drugiej dekadzie zaczęło podkopywać ideał zależności kobiety od jej ojca, o tyle w końcu lat dwudziestych zaczęło coraz wyraźniej artykułować też możliwość jej erotycznej emancypacji i niezależnienia się również od monogamicznego partnera. Choć w większości filmów z tego okresu zakończenie przywraca jeszcze najczęściej patriarchalny porządek — kobieta wraca do męża lub ginie, ukarana często w sposób niewynikający z diegezy, zakończenia takie jak to, z którym mieliśmy do czynienia w *Pocałunku*, są jednak rzadkością — to coraz częściej hollywoodzcy producenci zdają się zgadzać z maksymą Oscara Wilde’a, twierdzącego, że „jarzmo małżeńskie jest bardzo ciężkie. Żeby je udźwignąć, potrzeba dwojga, a czasem trojga”, stąd w filmach z tamtego okresu całe mnóstwo opowieści o niewierności i to coraz częściej niewierności kobiecej. O ile w Griffithowskich melodramatach czy klasycznych opowieściach o wampie to mąż opuszczał rodzinę dla nowo poznanej damy, o tyle filmy z Garbo dowodzą, że w końcu lat dwudziestych mogła się tego dopuścić także kobieta.

Zapewne jest to spowodowane zmianami społecznymi, które zaszły w tamtym okresie, ale także niewątpliwie przemyślaną strategią studiów filmowych, zmuszonych dostosowywać się do zmieniających się wa-

⁵⁴¹ Mercedes de Acosta, *Here Lies the Heart*, New York 1960, s. 128.

runków. W latach dwudziestych można było zaobserwować niezwykle istotny, również dla sposobu realizacji i konstruowania filmowych fabuł, proces, mianowicie postępującą feminizację kinowej widowni. O ile, jak już pisałem, w samych początkach kino, zwłaszcza amerykańskie, zdradzało wyraźnie męską inklinację, o tyle w omawianym okresie nastąpiło widoczne odwrócenie tego trendu. Jak twierdzi Gaylyn Studlar, powołująca się na dane z ówczesnej prasy, w 1924 roku kobiety stanowiły 75% kinowej publiczności, w roku 1927 — aż 83% widzów⁵⁴². A że były to raczej kobiety młode, lepiej wykształcone, częściej mieszkające w wielkich miastach niż na prowincji, przekaz kinowy musiał być dostosowany do ich potrzeb i odbiorczych oczekiwań — nieubłagane prawa rynku wymogły w tym czasie pewną liberalizację filmowych opowieści. A opowieści o dwuznacznych moralnie uwodzicielkach, czule jednak kochających swoich wybranków, w których specjalizowała się Greta Garbo, wyraźnie przypadły do gustu ówczesnej widowni. Jej filmy nieme w sumie przyniosły MGM czysty zysk wynoszący, po odliczeniu kosztów produkcji, dystrybucji i reklamy, ponad trzy miliony sześćset tysięcy dolarów⁵⁴³.

Przedstawione modele kobiecości odwołują się do klasycznego, funkcjonującego od wieków dualistycznego myślenia, dzielącego kobiety na dziewice (niewinne ofiary) i ladczyce (kobiety upadłe, wampy, uwodzicielki), ale widzieć w nim można także echa poglądów na temat kobiecej seksualności obowiązujących zanim nastały czasy wiktoriańskiego idealizowania niewiasty i pozbawiania jej prawa do odczuwania seksualnego pociągu. Warto bowiem pamiętać, że przez długie wieki obowiązywał zupełnie inny model mówienia o rolach poszczególnych płci w kontekście ich potrzeb erotycznych. Wszak już starożytni wyrażali przekonanie o niezaspokojonym apetycie seksualnym kobiet. W mitologicznym przekazie Terejasz, zmuszony by rozstrzygnąć spór Hery i Zeusa dotyczący tego, która płeć doświadcza większej rozkoszy podczas stosunku, przez siedem lat żył przemieniony w kobietę, a potem odpowiedział, że:

⁵⁴² G. Studlar, *op. cit.*, s. 263.

⁵⁴³ Obliczeń dokonałem na podstawie danych zawartych w książce B. Paris, *Garbo...*, s. 559–563. Jeśli uwzględnimy inflację, dzisiaj byłyby to suma wynosząca blisko osiemset milionów dolarów.

Gdyby przyjemność składała się na części dziesięć
Część jedną otrzymałby mężczyzna, a kobieta dziewięć⁵⁴⁴.

Podobne przekonanie znajdziemy również w źródłach renesansowych, na przykład w noweli Boccaccia *Wilk w owczarni*, w której to Masetto z Lamporecchio utrudzony „pracą” w pewnym klasztorze mówi do matki przełożonej: „— Słyszałem wprowadzić wielebna matko, że jeden kogut na dziesięć kur wystarczy, ale i to wiem, że dziesięciu mężów zaledwie jedną białogłową ukontentować może”⁵⁴⁵. A przekonanie o nienasyconej żądzy kobiet wyrażały nawet podręczniki medycyny. W średnio-wiecznym rękopisie *Trotula* w rozdziale *Leczenie kobiet* czytamy: „Jeżeli kobieta nadmiernie pragnie współżycia, do którego nie dochodzi, jeśli nie zaspokaja swej żądzy, naraża się na poważne cierpienie”⁵⁴⁶.

E. Dziewczyna-podlotek

W tym dualistycznym modelu po pierwszej wojnie światowej dokonała się dość istotna innowacja. Jak pisze James Petersen:

Zmiany w rytuale zalotów, które rozpoczęły się na przełomie wieków, dobiegły prawie końca, a były radykalne. Miejsce młodzieńca ubiegającego się o rękę dobrze ułożonej i cnotliwej panny zajął chłopak chodzący ze swoją dziewczyną,

a „Ameryka miała powody, żeby martwić się o nowy, nieznany wcześniej gatunek ludzki, a mianowicie o nastolatki”⁵⁴⁷. W tym momencie pojawiła się bowiem rzeczywiście nowa kategoria socjologiczno-kulturowa, wcześniej w zasadzie niewystępująca w dyskursie społecznym. Choć wiek XIX doprowadził do emancypacji pojęcia dzieciństwa, które stało się osobną kategorią, a dzieci przestały być postrzegane, jak działo się to przez wieki, jako miniaturowi dorośli — wystarczy spojrzeć na dziecięce stroje sprzed dziewiętnastego stulecia, będące dokładną kopią ubrań dorosłych — to dopiero w XX wieku zaczęła się coraz wyraźniej wyodrębniać grupa nastolatków, osób zawieszonych między dorosłością

⁵⁴⁴ C. Blackledge, *op. cit.*, s. 325.

⁵⁴⁵ Giovanni Boccaccio, *Dekameron, Dzień trzeci, opowieść pierwsza: Wilk w owczarni*, przeł. Edward Boyé, Warszawa 1980, s. 130.

⁵⁴⁶ C. Blackledge, *op. cit.*, s. 312.

⁵⁴⁷ J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 86, 139.

a dzieciństwem, nieprzynależących w pełni do żadnego z tych światów. Oprócz kobiety pojawiły się więc podlotek i dziewczyna, które wyłącznie były z dualistycznego podziału stosowanego wobec postaci dorosłych, tworzyły bowiem zupełnie inną kategorię pojęciową.

Ten przełom w kinematografii amerykańskiej zaznaczył się najwyraźniej w okresie tużpowojennym. W tym czasie pojawiło się kilka aktorek wyspecjalizowanych w rolach podlotków — niedorosłych dziewcząt, których słodkie buzie i łobuzerskie maniery oczarowały ówczesną publiczność. Niewątpliwie najsłynniejszą z nich była Mary Pickford, jedna z największych gwiazd kina niemego — w 1914 zajęła trzecie miejsce w rankingu popularności (przegrywając z Earle Williams i Clarą Kimbal Young), wygrała zaś plebiscyty na ulubioną aktorkę amerykańskich widzów w roku 1918 i 1924⁵⁴⁸, a sympatię publiczności zdobyła, grywając niemal wyłącznie (na dobre zerwała z tym wizerunkiem dopiero w kinie dźwiękowym, jej rola w filmie *Kokietka* [*Coquette*, 1929, reż. Sam Taylor] została nagrodzona Oscarem) dzieci i podlotki. Co ciekawe, jej aktorskie *emploi* było tak utrwalone, że dziś kojarzymy Pickford niemal wyłącznie z tego typu rolami⁵⁴⁹, choć urodzona w roku 1892, w roku 1917, gdy zagrała w swoich najsłynniejszych filmach: *The Poor Little Rich Girl* (reż. Maurice Tourneur), *Mała Księżniczka* (*The Little Princess*, reż. Marshall Neilan), czy *Rebeka ze Słonecznego Potoku* (*Rebecca of Sunnybrook Farm*, reż. Marshall Neilan), miała 25 lat, czyli tyle, ile Greta Garbo kręcąc swój ostatni niemy film, a przecież w rolach dzieci i podlotków występowała Pickford jeszcze w połowie lat dwudziestych.

Mary Pickford urodziła się jako Gladys Marie Smith w kanadyjskim Toronto. Swoją karierę sceniczną rozpoczęła już w wieku sześciu lat, a w pierwszym jednorolkowym filmie wyprodukowanym przez Biograph wystąpiła, mając lat siedemnaście — był to wyreżyserowany przez Griffitha obraz zatytułowany *The Heart of an Outlaw* (1909). Na-

⁵⁴⁸ Por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 259, 261, 262.

⁵⁴⁹ Choć jest to oczywiście pewne uproszczenie oparte na najbardziej rozpowszechnionym wizerunku Pickford, jak również na jej najpopularniejszych filmach. Wystąpiła ona bowiem w 250 obrazach, w których nie zawsze odgrywała rolę „słodkich podlotków”. W swoim dorobku miała na przykład rolę Cho-Cho-San w ekranizacji *Madame Butterfly* (1915, reż. Sidney Olcott).

zywana „Ulubienicą Ameryki”, „Ulubienicą Świata”, „Królową Kina”⁵⁵⁰, „najpopularniejszą aktorką na świecie”⁵⁵¹, „boską laleczką” (*doll divine*) — zawładnęła sercami widzów, wcielając się w role słodkich dziewcząt i wciąż balansując między wizerunkiem dziecka a kobiety. Choć największą popularność przyniosły jej role w ekranizacjach wiktoriańskich jeszcze z ducha powieści dla dziewcząt, takich jak *Pollyanna* Eleanor H. Porter, zaadaptowana na potrzeby filmu w roku 1920 (reż. Paul Powell) czy *Rebeka ze Słonecznego Potoku* Kate Douglas Wiggin, to jednak trudno uznać odgrywane przez nią bohaterki za wcielenie tradycyjnych cnót. Być może są one niewinne i erotycznie nieskalane, ale z pewnością nie można nazwać ich ofiarami, ponieważ ich żywiołowość, pomysłowość i swoiste nieokrzesanie sprawiają, że postaci te nie przystają do wzorca, w który wpisywała się swoimi rolami choćby Lillian Gish. W *Rebecce...*, w której Pickford stworzyła chyba najbardziej charakterystyczną dla swojego *emploi* rolę, gra ona nastoletnią dziewczynę adoptowaną przez apodyktyczne ciotki, chcące wychować ją na dobrze ułożoną młodą damę, jednak Rebeka woli łączyć po drzewach z córką kowala, rozrabia w szkole, robi różne psikusy srogim nauczycielom, organizuje nawet cyrkowe pokazy w szopie, za co zostaje srogo ukarana przez opiekunki. Gdy wszystkie sposoby zawodzą, ciotki wysyłają dziewczynę do szkoły z internatem, a gdy wraca stamtąd po trzech latach jako siedemnastoletnia panienka, oświadcza się jej Adam Ladd (Eugene O'Brien), który podkochiwał się — pomimo że był sporo od niej starszy — już w zwariowanym podlotku, jakim była przed wyjazdem. Mimo że w kończącej film sekwencji Rebeka przyjmuje oświadczyzny, wymyka się z ramion ukochanego i nie daje się pocałować.

Z jednej strony można więc w niej widzieć wcielenie „niewinnej istoty”, o której recenzentka „Chicago Journal” pisała z pewnym zachwytem:

Pokazuje ona cały niepowtarzalny manieryzm, który stał się jej znakiem rozpoznawczym... Wystrojona, w pięknym ogrodzie jest rozkoszna, ale w śmiesznych, po-

⁵⁵⁰ Nicolas Vachel Lindsay, *Queen of my people*, „New Republic” 17 lipca 1917, 280–281.

⁵⁵¹ Edwin Carty Ranck, *Mary Pickford — whose real name is Gladys Smith*, „American Magazine” maj 1918, s. 35.



Fot. 8. Mary Pickford i Douglas Fairbanks

strzępionych ubrankach, falujących i rozwiewanych na wszystkie strony — jest ona — cóż, po prostu „naszą Mary”⁵⁵².

Z drugiej zaś nowsze odczytania postaci odgrywanych przez Pickford przynoszą nieco inne interpretacje tych bohaterek. Molly Haskell twierdzi na przykład, że

nawet w swoich najbardziej archanielskich rolach, Pickford nie była amerykańskim Kopciuszkiem⁵⁵³ ani Królowną Śnieżką, których jedyne przymioty to zgrabna nóżka lub ładna buzia. Ona była buntowniczką, która, w nieco może sentymentalnym duchu szczeniaka oczekującego nagrodzenia pokonanych, broniła biednych przed bogatymi, brudne sieroty przed nadętymi, bogatymi dziećmi. Była małą dziewczynką, sprytną i niezależną, równie łatwo pakującą się w kłopoty, co wychodzącą z nich⁵⁵⁴.

W *Pollyannie* na przykład doprowadza do tego, że John Pendleton adoptuje Jimmy'ego, bezdomnego rozrabiakę, tytułowa bohaterka ratuje także dziecko spod kół rozpędzonego samochodu, co przypląca kalectwem, które nie tylko nie zabija jej wrodzonego optymizmu, ale w finale zostaje przez nią przewyciężone. W *Rebecce...* nie tylko nie przestrzega stanowych podziałów i bawi się z dziećmi z ubogich rodzin, ale także broni pana Simpsona przed niesprawiedliwymi oskarżeniami o kradzież konia. W *The Poor Little Rich Girl* gra jedenastoletnią córkę bogaczy, którzy w nawale pracy (ojciec) i zobowiązań związanych z życiem towarzyskim (matka) nie znajdują czasu dla swojego dziecka. Gwendolyn wciąż buntuje się przeciwko swojej pozycji społecznej, woli obrzucać się błotem z ulicznikami, niż grzecznie bawić z rozwydrzonymi i zarozumiałymi pannicami z socjety, a gdyby nie sympatia okazana przez nią prostym ludziom, takim jak hydraulik wezwany do rezydencji, jej losy mogłyby skończyć się tragicznie, gdyż to właśnie robotnik zauważa, że nieprzytomna dziewczyna spadła ze schodów, i wzywa pomoc. Przejawiana przez nią aktywność może mieć jeszcze inny wymiar. Jak zauważa w eseju zamieszczonym w książce pod tytułem *A Feminist Reader in Early Cinema* Gaylyn Studlar, to ba-

⁵⁵² Virginia Dare, *News of Filmland: Moving pictures*, „Chicago Journal” 16 maja 1918.

⁵⁵³ Choć w roku 1914 roku zagrała ona tytułową rolę w filmie *Kopciuszek (Cinderella)* w reżyserii Jamesa Kirkwooda.

⁵⁵⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, New York 1974, s. 60.

lansowanie między dzieciństwem a kobiecością w przypadku Pickford nie tylko rozbija tradycyjny, „wiktoriański” model kobiecości, ale także wpisuje się w różne paradygmaty percepcyjne, zależne od płci oglądających filmy z jej udziałem.

Z jednej strony, mogła być ona obiektem męskich fantazji. Reprezentowała niebezpiecznie atrakcyjną kobietę, której maska dziecka przemawiała do dorosłych mężczyzn wychowanych w końcu okresu wiktoriańskiego. Mężczyzn tych mogła uwodzić jej niewinność skonfrontowana z alternatywnym modelem kobiety wyzwolonej seksualnie oferowanym przez flapperki i nowe kobiety. Z drugiej strony, wiele z dziecięco-kobietych bohaterek Pickford mogło służyć jako przykład do naśladowania dla kobiet i dziewcząt, odczytujących je jako dodające otuchy, „aseksualne” wizerunki wolności, których młodość zwalnia je od wymagań — również wymagań związanych z seksualnością — stawianych przed dojrzałą kobiecością⁵⁵⁵.

To oscylowanie między różnymi społecznymi rolami będzie jeszcze bardziej widoczne, gdy zestawimy role odgrywane przez Pickford z jej publicznym wizerunkiem; te dwie sfery w czasach „systemu gwiazd” były ze sobą nierozzerwalnie związane. O ile w dziełach filmowych bawiła się ona maską dziecięcości, o tyle jako gwiazda filmowa była nie tylko jedną z najlepiej zarabiających aktorek, ale także nowoczesną kobietą sukcesu, sprawującą pełną kontrolę nad swoimi finansami — wszak to ona wraz z Chaplinem, Griffithem i Fairbanksem założyła w 1919 roku własne studio filmowe United Artists — i osobą niezwykle umiejętnie i w pełni profesjonalnie planującą swoją karierę oraz dbającą o *publicity* — jej ślub z Fairbanksem, a zwłaszcza opisywany w gazetach na całym niemal świecie miesiąc miodowy były jednymi z najgłośniejszych wydarzeń medialnych początku lat dwudziestych. Pickford nie była więc w pełni ani dzieckiem, które często odgrywała w swoich filmach, ani kobietą wyzwoloną, w którą wcielała się publicznie — była wieczną dziewczyną, nawiązującą z jednej strony do jeszcze wiktoriańskich ideałów istoty „anielskiej”, a z drugiej jak najbardziej cielesnej żywiołowości swoich bohaterek.

⁵⁵⁵ Gaylyn Studlar, *Oh, „Doll Divine”. Mary Pickford, masquerade, and the pedophilic gaze*, [w:] *A Feminist Reader in Early Cinema*, red. Jennifer M. Bean, Diane Negra, London 2002, s. 36.

Choć Pickford nie była jedyną aktorką, która zyskała popularność, odgrywając dynamiczne nastolatki — jej główną konkurentką w tego typu rolach była w końcu drugiej dekady Mary Miles Minter, znana przede wszystkim z głównej roli w kolejnej ekranizacji literatury dla dziewcząt: *Ani z Zielonego Wzgórza* (*Anne of Green Gables*) Lucy Maud Montgomery (książka powstała w roku 1908, adaptacja filmowa w reżyserii Williama Desmonda Taylora w roku 1919)⁵⁵⁶, to jednak moda na szalone podlotki dość szybko została w Hollywood zastąpiona innym trendem, będącym, w moim odczuciu, pewnym rozwinięciem paradygmatu stworzonego dla (czy przez) Pickford i Minter. W amerykańskich filmach pojawiły się bowiem flapperki.

F. Flapperka

Etymologia terminu *flapper* jest dość niejasna. W północnej Anglii używano dawniej tego słowa na określenie nastoletniej dziewczyny, w niektórych rejonach Wielkiej Brytanii z kolei było to dziesiętnasto-wieczne slangowe określenie prostytutki, szczególnie bardzo młodej. W XX wieku wyrażenie to zaczęło pojawiać się także w powszechnym użyciu, czego przykładem jest choćby seria opowiadań, które w 1910 roku zamieścił w „London Magazine” A.E. James, zatytułowana *Her Majesty the Flapper*⁵⁵⁷. John Tiller, znany londyński producent teatralny, w wywiadzie udzielonym magazynowi „The New York Times” w 1912 roku wyjaśniał, że „flapperka to dziewczyna, która właśnie »wchodzi« [w świat socjety towarzyskiej]. Jest ona w tym kłopotliwym wieku, że nie jest już dzieckiem, ale też jeszcze nie kobietą”⁵⁵⁸.

Z czasem termin ten zaczął nabierać nieco innego znaczenia, choć jego proveniencja i pierwotne znaczenie będą widoczne jeszcze w początkach lat dwudziestych, a najlepszym tego przykładem jest film *Podlotek* (*The Flapper*, 1920, reż. Alan Crosland) z Olive Thomas w roli

⁵⁵⁶ Kariera Minter została przerwana przez skandal obyczajowy — była ona zamieszana w sprawę morderstwa reżysera Williama Desmonda Taylora i choć uniewinniono ją od zarzutów, odeszła z przemysłu filmowego w roku 1922 (por. R. Syska, *op. cit.*, s. 187).

⁵⁵⁷ Opowiadania z tej serii publikowano także w latach 1911–1912. Por. <http://www.philsp.com/homeville/fmi/f30.htm#A1320>, dostęp z dnia 18 listopada 2010 r.

⁵⁵⁸ John Tiller, *Some facts about the ballet*, „The New York Times” 31 marca 1912.

tytułowej. Ten obraz, w którym pojawiła się aktorka znana, podobnie jak Mary Pickford⁵⁵⁹, z grania zbuntowanych nastolatek, najlepiej chyba pokazuje zmianę, która zaszła w latach dwudziestych w znaczeniu tego pojęcia. Film według scenariusza Frances Marion⁵⁶⁰ to historia szesnastoletniej⁵⁶¹ Genevieve King, zwanej przez wszystkich Ginger, żyjącej w małym miasteczku Orange Spring, w którym, jak głosi napis otwierający film, nie było nawet saloonu do zamknięcia. Za to, że wymknęła się ze swoim kolegą na oranżadę do pobliskiej kawiarni, zostaje przez ojca — pełnego purytańskich cnót senatora — odesłana do szkoły z internatem prowadzonej przez surową panią Paddles. Nie zmienia ona jednak swoich zwyczajów i nadal wymyka się na spotkania z Billem (Theodore Westman Jr.). Gdy zaś podczas zimowej eskapady powożone przez chłopaka sanie wywracają się, a młodzian próbuje dogonić ciągnącego je konia, porzucona na śniegu Ginger spotyka starszego, tajemniczego pana, w którym podkochuje się większość dziewcząt z pensji⁵⁶². Richard Chenning (William P. Carleton) zaprasza dziewczynę, twierdzącą, że ma „prawie” dwadzieścia lat, na wieczorną potańcówkę, którą urządza w swojej posiadłości. O eskapadzie panny King zostaje jednak powiadomiona dyrektorka szkoły — gdy przyjeź-

⁵⁵⁹ Olive Thompson, która swoją karierę rozpoczynała jako jedna z tancerek w rewii Ziegfelda, była żoną brata Mary Pickford — Jacka — a jej przedwczesna śmierć (w do dziś niewyjaśnionych okolicznościach — było to przypadkowe przedawkowanie leków lub samobójstwo) była jednym z głośniejszych wydarzeń medialnych 1920 roku (por. Michelle Vogel, *Olive Thomas: The Life and Death of a Silent Film Beauty*, Jefferson 2007).

⁵⁶⁰ Była ona scenarzystką także w takich filmach, jak omawiane już: *The Poor Little Rich Girl*, *Rebeka ze Słonecznego Potoku*, *Ania z Zielonego Wzgórza* czy *Pollyanna*, autorką ponad stu sześćdziesięciu innych scenariuszy oraz dwukrotną laureatką Oscara za filmy *Szary dom* (*The Big House*, 1930, reż. George W. Hill) oraz *The Champ* (1932, reż. King Vidor).

⁵⁶¹ Grając tę rolę, urodzona w 1894 roku Thomas była o dziesięć lat starsza od odgrywanej przez siebie bohaterki.

⁵⁶² Jak zauważył recenzujący wydanie tego filmu na DVD Gary Giddins, obraz, zawierający wątki, które można by uznać za pedofilskie, z pewnością nie mógłby powstać dziś (por. Gary Giddins, *Rediscovering Maurice Elvey's masterpiece*, „The New York Sun” 17 maja 2005, cyt. za wersją elektroniczną: <http://www.nysun.com/arts/rediscovering-maurice-elveys-masterpiece/13932>, dostęp z dnia 18 listopada 2010 r.).

dża po Ginger, ubraną w sukienkę z powiększonym przez koleżanki dekoltem, do domu Chenninga, grozi mu, że wezwie policję i odpowie on za deprawowanie nieletnich. Zadenuncjowanie Ginger, którego dopuściła się jedna z jej szkolnych koleżanek, było jednak podyktowane nie tyle zawiścią, ile częścią starannie przemyślanego planu. Hortense udawała tylko uczennicę⁵⁶³, by korzystając z wywołanego przez siebie zamieszania, okraść szkolny sejf z kosztownościami. Po ucieczce postanawia wplątać w swój plan także Ginger, boi się bowiem, że dziewczyna domyśli się jej roli w kradzieży. Pod pretekstem ponownego spotkania z Chenningiem zwabia ona ze swym współnikiem dziewczynę do jednego z nowojorskich hoteli. Następnie zabierają ją do modnego baru, gdzie ubrana wedle najnowszej mody, ze spiętymi opaską włosami Ginger rzeczywiście spotyka swojego wymarzonego ukochanego, który (choć już wie, ile ona ma lat) wyraźnie ją emabluje. Dalsza część historii to niezbyt logicznie spójna maskarada urządzona przez pannę King, która przebrana w obcisłą suknię i obwieszona biżuterią pochodzącą z kradzieży oświadcza w rodzinnym domu, że prowadzi podwójne życie, by następnie znów ubrać luźną sukienkę nastolatki i lekko opadające pończochy i radośnie zakomunikować zszokowanemu ojcu, iż był to tylko żart. Film kończy się schwyтaniem rabusiów, ale także oficjalną zgodą ojca na to, by Ginger poszła z Billem na lody do restauracji. W tej kuriozalnej i nieco nieprawdopodobnej historii, która jednak przyniosła producentom (Selznick Pictures Corporation) ponad dwieście tysięcy dolarów przychodu⁵⁶⁴, widać wyraźnie emancypację nastolatków jako istotnej społecznie i wreszcie wyodrębnionej grupy — Billy bynajmniej nie zabiega o rękę Genevieve, lecz po prostu umawia się z nią na randki, na które w końcu udziela zgody surowy ojciec dziewczyny, zmuszony do zaakceptowania tej socjologicznej innowacji. *The Flapper* zapowiada także zmianę znaczenia tytułowego słowa. O ile podlotki bywały jedynie zadziorne, o tyle nowy typ po-

⁵⁶³ Zresztą większość uczennic wygląda na znacznie starsze niż przypisywane im szesnaście lat. W filmie tym zagrały między innymi Athole Shearer (1900–1985) i jej znacznie słynniejsza siostra Norma Shearer (1902–1983). Hortense grała zaś trzydziestoletnia Katherine Johnston (1890–1969).

⁵⁶⁴ Por. M. Vogel, *op. cit.*, s. 190.

wojennej dziewczyny dodał do tego wizerunku jeszcze element dość śmiałej, przynajmniej jak na tamte czasy, erotyki, z którą wizerunek ten był powiązany. Ciekawie termin ten wyjaśnia tłumaczka książki Jerome'a Charyna *Narodziny Broadwayu*, podając następującą definicję słowa, rozpowszechnioną w latach dwudziestych:

Flapper (ang.) — w latach 20. XX wieku termin ten oznaczał młodą kobietę, która nosiła krótkie spódniczki, obcinała włosy do ramion, słuchała jazzu, tańczyła na stole i popisywała się pogardą dla tego, co uważane było za przyzwoite zachowanie⁵⁶⁵.

A Ginger przemieniająca się z nastoletniej uczennicy, chodzącej w mundurku z żeglarskim kołnierzem, w modną damę w krótkich włosach, chodzącą do restauracji, gdzie tańczy się charlestona, próbująca (nieudolnie) palić papierosa w długiej lufce i zachowywać się prowokacyjnie wobec mężczyzn, chyba najlepiej tę zmianę egzemplifikuje.

Flapperki z lat dwudziestych uosabiały bowiem niezwykle aktualny styl w modzie, jednocześnie zaś zarówno ta nowa moda, jak i powiązane z nią zachowania społeczne były wyraźnym znakiem emancypacji kobiet, a także *prosperity* tamtych lat. Wcześniej w kobiecych ubiorach obowiązywał przede wszystkim styl wykreowany przez amerykańskiego ilustratora Charlesa Dana Gibsona. *The Gibson Girl* nosiła obcisłe suknie uwydatniające ciało, rozszerzające się u dołu i eksponujące smukłą górę sylwetki, zwieńczoną głową z włosami upiętymi do góry, ale także

głosiła nowe podejście do ubioru i mody. Jej ubrania mogły być reprodukowane w prosty i tani sposób. Były one dostosowane do praktycznych okoliczności, w jakich znalazły się kobiety. Rozprzestrzenianie się ubiorów utrzymanych w stylu Dziewczyny Gibsona przeznaczonych zarówno dla kobiet pracujących, jak i tych mających, i dostępnych w domach towarowych oraz w sprzedaży wysyłkowej, pokazuje także zmiany, jakie zaszły w przemyśle tekstylnym. [...] Moda stała się demokratyczna i dostępna dla wielkiej ilości osób⁵⁶⁶.

A model ten zaczął funkcjonować nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także w Europie, choć w latach dwudziestych „Paryż stracił

⁵⁶⁵ J. Charyn, *op. cit.*, s. 211.

⁵⁶⁶ Jennifer Craik, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, London-New York 2000, s. 74.

pozycję stolicy mody na rzecz Hollywood”⁵⁶⁷, także dlatego, że zatrudniono tam wielu francuskich projektantów.

Pojawienie się flapperek związane było także ze zwiększeniem się obecności kobiet w sferze publicznej. Zaczęły one potrzebować specjalnych strojów do

podróżowania, na zakupy, na lunchy, wesela, zabawy na świeżym powietrzu, na herbatki, obiady, do teatru, na tańce. Autor *Katechizmu szyku* — artykułu z „Vogue” z 1 czerwca 1925 roku — utrzymywał, że współczesna kobieta potrzebuje minimum czternastu sukienek, sześciu kapeluszy, sześciu płaszczy, jedenastu par butów, bielizny i innych akcesoriów. [...] Czerpiąc przyjemność z uprawiania sportu i zdrowego trybu życia, potrzebowała ona [flapperka] ubioru do prowadzenia samochodu, golfa i tenisa. Opalając się latem i jeżdżąc na nartach w zimie, brała udział w letnich wycieczkach i zimowych wakacjach oferowanych przez nowe firmy turystyczne⁵⁶⁸.

Na tak aktywny tryb życia mogły sobie oczywiście pozwolić jedynie przedstawicielki wyższych klas społecznych, choć i te uboższe próbowały podpatrywać i naśladować ten styl, również dzięki temu, że propagowany był on przez ówczesne kino. Było to o tyle łatwiejsze, że ceny ubiorów znacząco się wówczas obniżyły, między innymi dzięki upowszechnieniu się jedwabiu wiskozowego.

Małgorzata Moźdzynska-Nawotka, opisująca wygląd modnej Polki z lat dwudziestych, choć identyczny opis pasowałby do młodej paryżanki czy Amerykanki, notowała:

Wzorem dla młodych kobiet stała się chłopczyca, spopularyzowana przez wydaną w 1922 r. poczytną powieść Victora Margueritta *La garçonne*. Kilka lat modna była chłopięca sylwetka o smukłych biodrach i małych piersiach. Linia obowiązująca w drugiej połowie dekad⁵⁶⁹ — krótsza, bliska ciała i uproszczona, harmonizowała z tym młodzieńczym wizerunkiem, którego dopełniała krótka fryzura i kapelusik w formie kasku (kobieta bez kapelusza nadal uchodziła za niekompletnie ubraną). Wyraźny makijaż uważano za wyzywający i w nie najlepszym guście, dopuszczano jednak dyskretne użycie pudru. W latach 20. najśmielsze panie zaczęły używać szminki, lakieru do paznokci, czarnego tuszu do rzęs i ołówka do oczu. Palenie papierosów przez kobiety

⁵⁶⁷ *Ibidem*, s. 75.

⁵⁶⁸ Martin Pumphrey, *The flapper, the housewife and the making of modernity*, „Cultural Studies” 1, 1987, nr 2, s. 186.

⁵⁶⁹ Wcześniej (w latach 1924–1925) nastąpiło znaczne skrócenie sukien i spódnic, które zaczęły odsłaniać łydkę, a nawet kolano.

stało się modne w kręgach bohemy i choć nadal uchodziło za czynność skandalizującą, doczekało się atrakcyjnej oprawy w postaci ozdobnych długich cygaretek⁵⁷⁰.

Wzrosła liczba strojów posiadanych przez kobiety, ale jednocześnie pojawiało się coraz więcej ubiorów wielofunkcyjnych, których przeznaczenie można było zmieniać za pomocą odpowiednio dobranych dodatków, a moda uległa demokratyzacji i standaryzacji, stroje przestały odzwierciedlać, co wyraźniej było zaznaczone w poprzednich dekadach, różnice w wieku, klasie społecznej czy stanie cywilnym. Mimo że oczywiście nie wszystkie kobiety ubierały się w ten sam sposób, to jednak popularność tego stylu widoczna jest nie tylko w filmach hollywoodzkich, ale także w dokumentach z epoki. Wystarczy spojrzeć na stroje młodych mieszkanki Berlina uwiecznionych przez Waltera Ruttmanna w filmie *Berlin: Symfonia wielkiego miasta* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), by przekonać się, że modna kobieta z drugiej połowy lat dwudziestych rzeczywiście ubierała się w opisany sposób.

Zmiana stylu ubierania się wpłynęła także na obyczaje, w tym na ówczesną erotykę. O ile opisywany we wstępie hrabia Dracula, gdyby chciał dopuścić się na zapleczu kinematografu lubieżnych czynów z Miną, musiałby niewątpliwie zmarnotrawić dużo czasu, by pozbawić ją wielu warstw ubrań i gorsetu szczelnie opinających jej ciało, o tyle „jazzowe dziewczyny” z jednego z pierwszych zachowanych do dziś filmów pornograficznych *Przejażdżka* (*A Free Ride*)⁵⁷¹ mogły oddawać się wyszukanyemu cielesnym rozkoszom, podwijając po prostu spódnice lub uwalniając się z ubrań w ciągu kilku sekund. Oczywiście taki punkt widzenia jest niewątpliwie daleko idącym uproszczeniem, ale być może warto sobie czasami uświadomić również zmiany związane z modą i jej ewolucją.

Bycie flapperką nie ograniczało się bowiem do noszenia określonego stroju, ale także do zmian związanych z obyczajowością i konstrukcją kobiecości, wymykającą się wiktoriańskiemu dualistycznemu podziałowi na anioły i ladacznice. Nowoczesna dziewczyna z lat dwudziestych

⁵⁷⁰ M. Moźdzysłowska-Nawotka, *op. cit.*, s. 259–260.

⁵⁷¹ Do obrazu tego powróć jeszcze w kolejnym rozdziale.

(nie kobieta! — zwróćmy uwagę, jak często w dyskursie dotyczącym tego okresu używa się właśnie tego określenia, które pomimo pozorów synonimiczności wprowadza istotne różnice semantyczne) była osobą zachowującą się coraz swobodniej, lecz jednocześnie nie można jej zaliczyć do kategorii „kobiet upadłych”, gdyż to oznaczałoby dalsze posługiwanie się kategoriami moralnymi, które powoli — bo przecież nie można powiedzieć, że był to proces zamknięty lub dokonany, wszak jego ślady pojawiają się również współcześnie, w XXI wieku — zaczęły być coraz bardziej marginalizowane i przestawały być najważniejszymi wyznacznikami oceny moralnej.

W latach dwudziestych i w początkach lat trzydziestych pojawiło się przynajmniej kilka aktorek uchodzących za wcielenie tej nowej formy kobiecości. Niezwykle często ich kariera rozpoczynała się od występów na scenach Broadwayu, w „Follies” Florenza Ziegfelda czy innych nowojorskich teatrów rewiowych, które w tamtym okresie nie tylko stały się świetną odskocznią do hollywoodzkiej kariery, ale także dostarczały fabułę i pomysłów — jeszcze bardziej nasiliło się to w początkach kina dźwiękowego — scenarzystom pracującym na Zachodnim Wybrzeżu. Za ikony Nowej Kobiecości uchodziły bowiem nie tylko takie celebrytki, jak byśmy dziś powiedzieli, jak Zelda Fitzgerald — ucieleśnienie nowoczesnej dziewczyny lat dwudziestych — ale także cała grupa młodych aktorek. Barry Paris twierdzi, że w filmie typ flapperki „uosabiała Collen Moore we *Flaming Youth* [reż. John Francis Dillon] z 1923 roku”⁵⁷², zwłaszcza że zagrała ona także w kolejnym filmie istotnym dla utrwalenia się tego wzorca zatytułowanym *Doskonały podłotek* (*The Perfect Flapper*, 1924, reż. John Francis Dillon), choć przecież także inne artystki pretendowały do miana symbolu epoki. Oprócz Louise Brooks, o której była już mowa, słynna była wówczas na przykład Madge Bellamy, która zagrała niewinną ofiarę w słynnym *Żelaznym koniu* Johna Forda, ale w drugiej połowie lat dwudziestych wyraźnie zmieniała swoje *emploi*, grając choćby w takich filmach z początków ery dźwiękowej, jak *The Play Girl* (1928, reż. Arthur Rosson) czy *Matka wie lepiej* (*Mother Knows Best*, 1928, reż. John G. Blystone),

⁵⁷² B. Paris, *Garbo...*, s. 106.

a znana była także z niezwykle rozrywkowego stylu życia i kilku skandali obyczajowych. Za flapperkę uważano także Marie Prevost — należąca do pierwszych słynnych ofiar anoreksji (chcąc dostosować się do wymagań producentów, praktycznie zgłodziła się na śmierć w roku 1937), która zaczynała swoją karierę jako jedna z *Bathing Beauties* Macka Sennetta, a potem zagrała w *Zamężnym podlotku* (*Married Flapper*, 1922, reż. Stuart Paton), komediach Lubitscha: *Trzy kobiety* (*Three Women*, 1924), *Karuzela małżeńska* (*The Marriage Circle*, 1924) oraz *Kiss Me Again* (1925) czy w wyreżyserowanej przez Cecila B. DeMille'a *Bezbożnej dziewczynie* (*The Godless Girl*, 1929)⁵⁷³. Inne słynne aktorki tamtego okresu to: Alice White, która zagrała między innymi w pierwszej, dziś prawdopodobnie zaginionej wersji ekranizacji książki Anity Loos *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1928, reż. Malcolm St. Clair); Anita Page, amoralna Ann w *Naszych roztańczonych córkach* (*Our Dancing Daughters*, 1928), a potem gwiazda dźwiękowej już *Melodii Broadwayu* (*The Broadway Melody*, 1929) — oba filmy wyreżyserował Harry Beaumont⁵⁷⁴; Bebe Daniels, będąca kolejno „dziecięcą gwiazdą, aktorką ślapstickowych komedii, *glamour queen*, gwiazdą muzycznych komedii, a także aktorką radiową i telewizyjną”⁵⁷⁵, i choć nie uważano jej nigdy za symbol seksu, to jednak wystąpiła w kilkudziesięciu filmach, z których najważniejsze wydają się obrazy *Wild, Wild Susan* (1925, reż. A. Edward Sutherland), *The Campus Flirt* (1926, reż. Clarence G. Badger) czy westernowy musical *Rio Rita* (1929, reż. Luther Reed), w którym zagrała główną rolę; Phyllis Haver — kusicielka z Griffithowskiej *Wojny płci* (*The Battle of the Sexes*, 1928) i Roxie Hart w pierwszej ekranizacji sztuki Maurine Dallas Watkins *Chicago* (1927, reż. Frank Urson); oraz najczęściej dziś już zapomniane siostry Norma i Constance Talmadge⁵⁷⁶, Betty Compson,

⁵⁷³ Por. Charles Foster, *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*, Ontario 2000, s. 293–310.

⁵⁷⁴ Por. Eve Golden, *Golden Images: 41 Essays on Silent Film Stars*, Jefferson 2000, s. 130–140.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁷⁶ Jeanine Basinger twierdzi, że pierwszą aktorką, która mogłaby pretendować do miana flapperki (w późniejszym tego słowa rozumieniu), była właśnie Constance Tal-

Gładys Walton, Nancy Caroll, Lila Lee, May McAvoy, Laura La Plante czy nazywana „meksykańską sekutnicą”, ale także „tropikalnym huraganem” Lupe Vélez⁵⁷⁷. Pojawienie się tych wszystkich gwiazd i gwiazdeczek ówczesnego kina sprawiło, że podlotek z początków dekady przemienił się w młodą, wyemancypowaną kobietę, wyzwoloną od dawnych ograniczeń i śmiało radzącą sobie z życiem.

Jednak najstynniejszą flapperką z lat dwudziestych była niewątpliwie Clara Bow. Zajęła ona miejsce Collen Moore, uważanej za pierwszą gwiazdę, która wykreowała ten typ ekranowej postaci. Bow swoją przygodę z filmem rozpoczęła dość nietypowo, albowiem w styczniu roku 1922 wygrała konkurs ogłoszony przez „Motion Picture Magazine”, poszukujący nowych, interesujących twarzy, i w nagrodę dostała małą rolę w filmie *Beyond the Rainbow* (1922, reż. Christy Cabanne). Później grywała nadal drugoplanowe role (w latach 1924–1925 zagrała w dwudziestu jeden filmach, produkowanych przez różne wytwórnie filmowe), by z czasem zacząć wspinać się po szczeblach kariery i otrzymywać coraz poważniejsze zadania aktorskie. W obrazach tych z reguły odgrywała podobne do siebie bohaterki — „dziewczyny z sąsiedztwa”. Dobrym przykładem ilustrującym typ postaci odtwarzanych przez Bow w tamtym czasie może być na przykład film z 1925 roku *Free to Love* (reż. Frank O'Connor), będący sensacyjną historią z wątkiem miłosnym w tle. Maria Antonina (Bow) niesłusznie oskarżona trafia do domu poprawczego. Po wyjściu chce zemścić się na sędzi, który posłał ją za kratki, i przychodzi do jego domu z pistoletem w dłoni. Nie potrafi jednak zabić. Sędzia Orr (Winter Hall), zdając sobie sprawę ze swojego błędu, w ramach zadośćuczynienia proponuje, by dziewczyna zamieszkała w jego domu. Tam też Maria poznaje przystojnego pastora, którego zaczyna wspierać w pracy w Domu Pomocy. Do dziewczyny zaleca się także niejaki Garner, jak się okazuje szef gangu rabującego

madge, gdyż w recenzji filmu z jej udziałem — *Women's Place* (1921, reż. Victor Fleming), którego współscenarzystką była Anita Loos — „Variety” z 28 listopada 1921 roku użyło właśnie tego terminu (por. Jeanine Basinger, *Silent Stars*, Hanover 1999, s. 411).

⁵⁷⁷ Por. Rosa Linda Fregoso, *Lupe Vélez. Queen of the B's*, [w:] *From Bananas to Buttocks: the Latina Body in Popular Film and Culture*, red. Myra Mendible, Austin 2007, s. 31–50.

bizuterię. Do szajki należy też Tony — garbus, który poniżany przez szefa, często bywa gościem Domu Pomocy, gdzie troskliwie zajmuje się nim „Anioł Slamsów”, jak zaczęto nazywać Marię Antoninę. W wyniku intrygi Garnera i nieszczęśliwego zbiegu okoliczności młoda kobieta trafia w sam środek policyjnej obławy, podczas której Tony zabija szefa szajki, o morderstwo oskarżona zostaje zaś Maria. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że w aferę uwikłany jest ojciec jej ukochanego. Nie chcąc narazić na szwank honoru pastora, dziewczyna milczy podczas śledztwa. Na szczęście Tony, który wcześniej stał się policyjnym informatorem, sam zgłasza się na policję i przyznaje do zabójstwa, a uwolniona Maria może wrócić do przystojnego księdza. W tym niezbyt ambitnym filmie pojawia się pierwowzór postaci występujący w znacznie wyrazistszej formie w kolejnych obrazach z Clarą Bow, w których ta sympatyczna „dziewczyna z sąsiedztwa” zacznie przeradzać się w pełnokrwistą, lecz nadal niezwykle sympatyczną flapperkę. Bo jak pisała Jeanine Basinger:

flapperka nie była ani syreną, ani wampem, ani kobietą fatalną. Nie była niewinna, nie przejawiała też uczuć macierzyńskich. Była niegrzeczną dorastającą dziewczyną, która chce bawić się z chłopakami, która sprowadza kłopoty, jest psotna. W rzeczy samej, kinowa flapperka była logicznym rozwinięciem chłopczycy, tej uroczej małej dziewczynki wykopującej robaki i kradnącej ciasteczka, która pojawiła się we wcześniejszych filmach niemych⁵⁷⁸.

I takim też, coraz bardziej świadomym swojej seksualności, podlotkiem staje się Bow w kolejnych filmach, zwłaszcza tych, które zaczęła kręcić, gdy przeniosła się w roku 1925 do wytwórni Paramount. Już w pierwszym filmie zrealizowanym dla tego producenta *Tańczące matki* (*Dancing Mothers*, 1926, reż. Herbert Brenon) aktorka odniosła sukces, odgrywając jazzową dziewczynę — Kittens Westcourt, która „z uporczywie kręcącymi się włosami imprezuje na ekranie, pali, pije, flirtuje — jest symbolem beztroskiej, nowoczesnej dziewczyny czasów powojennych”⁵⁷⁹. Podobną rolę odgrywa w kolejnym filmie, nazwanym przez przywoływaną już Eve Golden protofeministycznym, w *Man-trap* (1926, reż. Victor Fleming). Gra urocą manikiurzystkę Alverne,

⁵⁷⁸ J. Basinger, *op. cit.*, s. 412.

⁵⁷⁹ E. Golden, *Golden Images...*, s. 4.

żyjącą w małym kanadyjskim miasteczku, opuszczającą nieciekawego męża. Jednak swoją najśłynniejszą rolę, na stałe zapisaną w historii kina, a jednocześnie uważaną za najbardziej modelowe przedstawienie flapperki, zagrała Clara Bow w filmie z 1927 wyreżyserowanym przez Clarence'a G. Badgera⁵⁸⁰. *It* to film na podstawie powieści Elinor Glyn uznawanej za pionierkę erotycznej literatury kobiecej. Tytułowe „to” jest eufemizmem oznaczającym seksapil⁵⁸¹, a jego znaczenie wyjaśnia już pierwsza, podpisana przez autorkę książki plansza, informująca widzów, że

„to” jest zdolnością posiadaną przez niektórych, pozwalającą przyciągać innych z magnetyczną siłą. Gdy masz »to«, przyciągasz wszystkich mężczyzn, jeśli jesteś kobietą, i wszystkie kobiety, jeśli jesteś mężczyzną. »To« jest zarówno cechą umysłu, jak i fizyczną atrakcyjnością.

Cały zaś film zdaje się być ilustracją tego, w jaki sposób rozumiano „wołanie płci” w końcu lat dwudziestych, w filmie zresztą kilkakrotnie pojawiają się odwołania do książek i artykułów Elinor Glyn, w jednej ze scen pojawia się ona we własnej osobie, dając głównemu bohaterowi krótki wykład, dotyczący „tego”. A jest on niezwykle podobny do innych publicznych wypowiedzi Glyn, która twierdziła w słowach

⁵⁸⁰ Film ten wyreżyserować miał Josef von Sternberg, nie został jednak ujęty w napisach początkowych.

⁵⁸¹ Polski dziennikarz i podróżnik Aleksander Janta-Polczyński, który w połowie lat trzydziestych odwiedził Hollywood, przytacza anegdotę ciekawie tłumaczącą znaczenie i pochodzenie tego terminu. Píše on:

„Przy sposobności należy właściwie opowiedzieć, skąd się wziął termin sex appeal. Co znaczy, wiemy mniej więcej wszyscy. W dosłownym tłumaczeniu: wołanie płci, albo inaczej: płciozew. Tak wyglądałoby spoliczenie á la Kurkiewicz, nienajgorsze zresztą.

Skąd się wzięło? Nie pamiętam już, gdzie odbywała się ta wenta na cel dobroczynny, w której brały udział piękności ze świata filmu. Nie pamiętam także, czy to Clara Bow była ośrodkiem incydentu, który stał się punktem wyjścia dla sex appealu, chociaż znając histeryczny i kapryśny charakter rudowłosej gwiazdy, można przyjąć to za bardzo prawdopodobne. Przyjaciele jej umówili się, że jak na złość, nic nie będą kupować u Clary Bow, wszystko u innych gwiazd. Taka sobie zabawa w bojkot i próbę wytrzymałości nerwowej dla bardzo zarozumiałej i kapryśnej panienki. [...]

Dość, że nie wytrzymała. Dostała coś w rodzaju ataku hysterii i furji [...]. Jeden z przypatrujących się tej scenie ludzi, postawił wówczas żartem diagnozę. Powiedział: sex appeal. Termin się spodobał. Przyjął się” (A. Janta-Polczyński, *op. cit.*, s. 164–166).

cytowanych przez Jamesa Roberta Parisha w książce *The Paramount Pretties*, że

aby mieć „to”, szczęśliwy właściciel musi mieć ten dziwny magnetyzm, który przyciąga obie płcie. „To” jest czysto męską zaletą, zależącą od silnego charakteru. On lub ona muszą być całkowicie pewni siebie i pełni wiary w siebie, niezależnej od efektu, jaki on lub ona osiągają i niezależnej od postronnych opinii. Muszą być atrakcyjni fizycznie, ale niekoniecznie muszą być piękni. Zarozumiałość lub nieśmiałość niszczy „to” natychmiast⁵⁸².

I te właśnie cechy uosabiane są w *It* przez Clarę Bow (nazywaną po tym filmie „It-girl”), grającą Betty Lou Spence — ekspedientkę z działu tekstylnego, pracującą, jak głosi szyld rozpoczynający film, w największym sklepie na świecie, należącym do rodziny Walthamów. Betty jest dziewczyną nowoczesną — świetnie wie, czego pragnie i w jaki sposób to osiągnąć. Gdy w sklepie pojawia się Cyrus Waltham Jr. (Antonio Moreno), który przejął właśnie obowiązki po swoim ojcu, dziewczyna od razu ma pewność, że chciałaby go poślubić i, nie zważając na kpiny koleżanek, wprowadza swój plan w życie. Gdy nie pomagają najprostsze sztuczki w stylu rzucenia mu pod nogi torebki — Cyrus co prawda ją podnosi, ale nawet nie spogląda na Betty — wykorzystuje ona przyjaciela Walthama, Monty’ego Montgomery’ego (William Austin), by zbliżyć się do obiektu swoich westchnień. Wymusza na zauroczonym nią Montym zaproszenie na kolację do Ritza, gdzie, jak się przypadkiem dowiaduje, będzie także Cyrus. Podczas wieczoru robi wszystko, by ten ją zauważył i ostatecznie zostaje mu przedstawiona, a bogacz nie jest bynajmniej nieczuły na jej wdzięki. Następnego dnia rozpoznaje w pracującej w jego sklepie ekspedientce uroczą dziewczynę z restauracji, a Betty od razu wykorzystuje sytuację i umawia się z nim na wieczór do wesołego miasteczka. Wspólna bezpretensjonalna zabawa (karuzele, zjeżdżalnie, jedzenie hot-dogów) tylko umacnia rosnącą fascynację Cyrusa Betty Lou. Gdy jednak odwożąc ją do domu, próbuje skraść jej pocałunek, dziewczyna wymierza mu siarczysty policzek wzbogacony o reprimendę: „Więc jesteś jednym z tych »Minutowych Mężczyzn« — znasz dziewczynę minutę i już myślisz, że możesz ją pocałować”.

⁵⁸² James Robert Parish, *The Paramount Pretties*, New Rochelle 1972, s. 65, cyt. za: R. Koszarski, *op. cit.*, s. 309.

Jednak jest to tylko gra, jak Betty mówi Cyrusowi nazajutrz, gdy spotykają się w biurze, w pewnych sytuacjach dziewczyna nie ma wyjścia i po prostu musi się tak zachować. Jednak to nie otrzymany policzek, ale wieść o tym, że dziewczyna ma dziecko, powoduje chłód Walthama — wiadomość tę przynosi mu Monty, przypadkowy świadek sceny, podczas której Betty skłamała, że dziecko koleżanki należy do niej, by nie zostało ono odebrane przez kobiety z pomocy społecznej. Cyrus ofiaruje dziewczynie diamenty i futra, tej zaś nie zależy na bogactwie, ale na miłości i małżeństwie, obrażona więc wychodzi i rzuca pracę (jak komentuje to napis „Zbyt biedna, by rzucić pracę, i zbyt dumna, by pozostać, odchodzi”). Jednak Monty dowiaduje się w końcu prawdy, a Betty zmusza go, by zabrał ją na jacht należący do Cyrusa. Podczas rejsu wszelkie fabularne komplikacje zostają rozwiązane i film kończy się pocałunkiem zakochanych i oświadczynami. Wszystkie te scenariuszowe pogmatwania służą do pokazania nowego typu kobiety. Betty jest samodzielna i zaradna. Potrafi w ciągu kilku minut przerobić starą suknię na modną kreację, potrafi wyrzucić za drzwi namolne kobiety z opieki społecznej, radzi sobie w stylowej restauracji, choć nazwy w menu nic jej nie mówią, świetnie pływa, co przydaje się jej w finale, gdy wypada za burtę jachtu i ratuje przyjaciółkę Cyrusa Adelę Van Norman (Jacqueline Gadsden). Jest bezpretensjonalna, żywiołowa, zna życie i wie, jak należy się zachować — choćby kiedy spoliczkować mężczyznę, by erotyczna gra mieściła się w odpowiednich regułach — potrafi zadbać o siebie i swoich mniej zaradnych bliskich (na przykład o przyjaciółkę, z którą dzieli mieszkanie). Seksapil Betty został w filmie zderzony z lodowatą urodą Adeli — pięknej blondynki, także zalecającej się do Cyrusa. Adela jest bogata i urodziwa, ale bezbarwna. Jej jedynymi zajęciami zdają się wytworne kolacje, jachtowe przejażdżki i spotkania socjety. Jest zależna od stale jej towarzyszącej matki, niesamodzielna, niewysportowana. Jest kobietą prezentującą dziewiętnastowieczny jeszcze model „panny z dobrego domu”, skazaną w starciu z żywiołowością, przebojowością i seksapilem prezentowanym przez flapperkę na porażkę.

Niezwykle podobną rolę zagrała Bow w innym filmie, nakręconym także w 1927 roku i nagrodzonym pierwszym Oscarem dla



Fot. 9. Clara Bow

najlepszego filmu — w *Skrzydłach* wyreżyserowanych przez Williama Wellmana⁵⁸³. W tym rozgrywającym się podczas pierwszej wojny światowej obrazie Bow gra Mary Preston — młodą „dziewczynę z sąsiedztwa”, bezpretensjonalną, choć niepozbawioną uroku. Film rozpoczyna scena, podczas której Mary pomaga Jackowi Powellowi (Charles „Buddy” Roger) naprawiać samochód. Mężczyzna dość niechętnie przyjmuje jej pomoc, choć podoba mu się spadająca gwiazda namalowana przez dziewczynę na karoserii jego wozu. Mary oczekuje za swój malarski wyczyn podziękowania w formie pocałunku, jednak Jack zostawia ją i zabiera na przejażdżkę Sylwię (Jobyna Ralston) — pannę uroczą, eteryczną i zwiewną, zakochaną jednak w Davidzie (Richard Arlen), Jacka traktującą zaś z przyjacielską przychylnością. Miłosne perypetie przerywa jednak wojna. Jack i David zaciągają się do lotnictwa. Nie darzą się początkowo sympatią (wszak obaj smalą cholewki do tej samej dziewczyny), jednak po męskiej wymianie ciosów ostatecznie zaprzyjaźniają się. W czasie wojny obaj dokonują bohaterских czynów, a ich walki powietrzne z niemieckimi lotnikami przysparzają im chwały i sławy. W tym samym czasie Mary również zaciąga się do wojska i służy w brygadzie zaopatrzeniowej, kierując dowożącymi aprowizację ciężarówkami. Choć wielokrotnie jej wojenne trasy przecinają się z miejscami, w których przebywa kochany przez nią Jack, udaje im się spotkać tylko raz — w Paryżu. Mary, która usłyszała o rozkazie, by wszyscy piloci niezwłocznie wrócili do koszar, próbuje odnaleźć Jacka i dowiaduje się, że jest on w restauracji Folies Bergere. W kolejnym ujęciu widzimy tłum żołnierzy i pięknych dziewcząt wręcz wlewający się do jej wnętrza. Obserwujemy okiem kamery kolejne pary. W pewnym momencie kamera dokonuje zbliżenia na dwie pary łudek, by w panoramie pionowej pokazać dwie

⁵⁸³ Po sukcesie *It* „wytwórnia Famous Players-Lasky Corporation, z którą Bow związała się w 1926 roku, i jej kontynuatorka, Paramount Pictures, zaczęły obsadzać ją w bardzo podobnych rolach. Utwory w rodzaju *Rough House Rosie* (1927) Franka Strayera, *Get Your Man* (1927) Dorothy Arzner, *Rudowłosa* (*Red Hair*, 1928) Clarence’a G. Badgera, *The Fleet’s In* (1928) Malcolma St. Claira i *Hula* (1928) Victora Fleminga były wariacjami na ten sam temat: jak prosta, lecz czarująca i intrygująca kobieta może zdobyć męczyznę z wyższych sfer” (Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 663).

odziane w spódnice postaci, i dopiero po chwili orientujemy się, że to szkocki żołnierz w kilcie z narzeczoną; następnie zaś widzimy niezwykle zastosowanie żołnierskiej odznaki, którą jakaś dziewczyna zmniejsza rozcięcie swego dekoltu pokazanego w zbliżeniu. Równie pomysłowa jest kolejna scena, gdy kamera wykonuje szybką jazdę, przesuając się tuż ponad kolejnymi stolikami, przy których siedzą kolejno: żołnierz z narzeczoną, para w średnim wieku, trzymające się za ręce i gładzące po twarzach dwie kobiety w męskich strojach, i dwie kolejne pary, z których jedna widowiskowo się kłóci, by na końcu swej drogi dotrzeć do stolika zajmowanego przez Powella, Armstronga i ich kompanów oraz grupę rozchichotanych paryżanek. Gdy do stolika podchodzi Mary, kompletnie zalany Jack jej nie poznaje, zwłaszcza że jest ona w mało twarzowym mundurze. Załamana dziewczyna idzie do toalety, gdzie usłużna staruszka znajduje szybkie rozwiązanie jej problemów i pożycza jej jedną z seksownych sukien kabaretowych tancerek. Znacznie bardziej pociągająca Mary pokonuje swoją francuską rywalkę (prawie dosłownie — w pewnym momencie kobiety niemal biją się o to, z którą z nich wyjdzie pijany Jack), zabiera ukochanego do hotelowego pokoju, gdzie ten nieprzytomny pada na łóżko. Amerykanka dostrzega, że nosi on na szyi medalion ze zdjęciem — okazuje się jednak, że nie jest to fotografia, którą dostał od niej, a portret Sylwii, który Jack ma przez przypadek, na odwrocie była bowiem dedykacja dla Davida. Zdruzgotana Mary i tak gładzi twarz ukochanego, by następnie za parawanem zacząć się przebierać w swój mundur, co jest okazją, by pokazać na ekranie nagie plecy Clary Bow. W tym momencie do pokoju wpadają dwaj żandarmi poszukujący lotników — jeden z nich twierdzi, że taka niemoralność w wojsku nie może mieć miejsca, w związku z czym Mary zostanie odesłana do domu. Ta początkowo chce oponować, ale spogląda na śpiącego Jacka, co chyba przekonuje ją, że oddalenie się od obiektu jej westchnień to jednak dobry pomysł.

W późniejszych sekwencjach Jack dowiaduje się, że to Mary wyrażała go z opresji, sam jednak, otumaniony szampanem, nie pamięta paryskich zdarzeń. Jednak po powrocie do domu to właśnie Mary jest jedną z pierwszych osób, z którymi rozmawia, i film kończy się

pocałunkiem zakochanych siedzących w starym samochodzie Powella i oglądających spadające gwiazdy.

Bow w tym filmie jest przebojową, nowoczesną dziewczyną, która marzy o miłości, lecz potrafi też prowadzić ciężarówkę. Świetnie radzi sobie jako żołnierka, ale w ciągu kilku chwil potrafi przeobrazić się w pełną seksapilu dziewczynę w kusej sukience. Może być czarująca i zalotna, ale umie też niemal fizycznie walczyć o ukochanego. No i w końcu ona także, podobnie jak bohaterka *It*, wygrywa ostatecznie walkę o miłość z konkurentką, reprezentującą starszy typ kobiecości — Sylwia, podobnie jak Adela, jest krucha i nieco bezbarwna, reprezentuje wiktoriański model dobrze wychowanej panny, która nie ma, jak się okazuje, najmniejszych szans w starciu z nowoczesną flapperką.

G. „Poszukiwaczka złota”

Jednak paradygmat nowoczesnej dziewczyny, uosabiany przez Clarę Bow, miał także swoją ciemniejszą stronę. Nie wszystkie młode kobiety były bowiem tak szlachetne jak Betty Lou, choć i w tej postaci moglibyśmy się doszukiwać elementów kolejnego, popularnego w latach dwudziestych i trzydziestych, stereotypu, każącego widzieć w młodych dziewczynach przede wszystkim „polujące” na męża kobiety, które zdobywają mężczyzn nie z myślą o ich przymiotach duchowych, intelektualnych czy nawet fizycznych, ale przede wszystkim o zawartości ich portfeli. Termin, jakim zaczęto określać tego typu postaci, zaczerpnięty został z niezwykle popularnej broadwayowskiej sztuki Avery’ego Hopwooda z 1919 roku zatytułowanej *Gold Diggers (Poszukiwaczki złota)*, filmowanej później wielokrotnie⁵⁸⁴, przez samego autora komediodramatu traktowany był ironicznie: „poszukiwacz złota to chciwa, zachłanna dziewczyna, która »poszukuje« sukcesu i dobrej partii, ale nadal ma złote serce”⁵⁸⁵. Najsłynniejszym literackim rozwinięciem tego modelu była przywoływana już książka Anity Loos z 1925 roku *Gentlemen Prefer Blondes: The Illuminating Diary of a Professional Lady*, a Pamela Robertson tłumaczy jego popularność z jednej strony re-

⁵⁸⁴ Do filmów tych powrócę jeszcze w dalszej części książki.

⁵⁸⁵ J. Charyn, *op. cit.*, s. 49.

formistycznym fermentem Ery Progresywnej, który w pierwszych dekadach XX wieku objął swoim zainteresowaniem wiele „chorób społecznych”, między innymi prostytutkę, a z drugiej zmieniającą się społeczną sytuacją kobiety w społeczeństwie powojennym. Obowiązujący w dyskursie reformatorskim podział, każący widzieć w prostytutkach albo niewinne ofiary zewnętrznych okoliczności, albo groźne trucicielki, w latach dwudziestych (a jeszcze wyraźniej w latach trzydziestych, szczególnie w okresie Wielkiego Kryzysu) został zderzony z przemianami emancypacyjnymi, a także z transpozycjami ekonomicznymi⁵⁸⁶. Poszukiwaczkę złota z jednej strony postrzegano jako postać, której postawa nie zawsze musi budzić aprobatę, ale z drugiej najczęściej była ona przedstawiana jako kobieta niemająca innego sposobu, by uczestniczyć w materialnym dobrobycie, z którego wykluczona jest przez swoją pozycję społeczną. W coraz bardziej demokratyzującym się społeczeństwie uwodzicielski seksapil młodych dziewcząt przestał być postrzegany jako zagrożenie (śmiertelnym zagrożeniem był jeszcze wampiryczny czar Thedy Bary), a zaczęto go widzieć jako szansę na poprawę losu, którą mają prawo wykorzystać. Filmy takie jak *It*, które Steven J. Ross nazwał *cross-class fantasy*⁵⁸⁷, zdają się zawierać dość wyraźne przesłanie, opierające się na jednym z podstawowych amerykańskich mitów — przeświadczeniu o nieograniczonych możliwościach, które daje kapitalistyczny ustrój pozwalający każdemu na osiągnięcie sukcesu, o ile tylko będzie umiał wykazać się wystarczającą determinacją. Morał tego filmu mógłby przecież brzmieć: „Nieważne, że jesteś podrzędną ekspedientką, że mieszkasz w małej klitce, że nie masz pieniędzy — jeśli tylko się postarasz, i ty możesz poślubić milionera”. Nagle okazało się bowiem, że nie tylko panny z dobrych, bogatych domów z tradycjami mają taką szansę, ale także proste dziewczyny z klasy robotniczej. I choć w wymiarze genderowym jest to (zwłaszcza w dzisiejszym oglądzie problemu równości płci) kolejny stereotyp będący wynikiem patriarchalnego porządku, w którym kobieta może osiągnąć sukces tylko poprzez związanie się z odpowiednim mężczyzną, to w szerszym wymiarze socjologicznym stanowi to kolejny

⁵⁸⁶ Por. Pamela Robertson, *Feminist camp in Gold Diggers of 1933*, [w:] *Hollywood Musicals. The Film Reader*, red. Steven Cohan, New York 2002, s. 129–141.

⁵⁸⁷ Por. Steven J. Ross, *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton 1999, s. 176.

z etapów powstawania demokratycznego społeczeństwa konsumpcyjnego, a zarazem świadectwo postępującej emancypacji kobiet, które zaczęły zyskiwać coraz większe prawo, choć nadal podlegające większym obostrzeniom i rygorom niż prawa przypisywane mężczyznom, do dysponowania własnym ciałem i seksualnością. W coraz bardziej zurbanizowanym społeczeństwie już nie decyzja rodziny, lecz arbitralne wybory podejmowane przez dziewczynę decydowały o jej matrymonialnym losie, a w dodatku konstrukcja bohaterek uosabiających ten wzorzec ukazuje je nie jako groźne, a jednocześnie nieco nierealne uwodzicielki, ale jako zwykłe dziewczyny mieszkające tuż obok, realizujące swoje prawo do szczęścia, najczęściej mające dobre serce i w krytycznej chwili potrafiące porzucić marzenia o bogactwie na rzecz prawdziwej miłości, zgodnej z jej romantycznym paradygmatem.

Niektóre filmowe przykłady tego typu bohaterek zostały już omówione — *gold diggers* można by uznać za współczesną wersję losów *Damy kameliowej*, również Lulu z *Puszki Pandory* wpisywałaby się w ten model — jednak poszukiwaczek złota w filmach z okresu kina niemego znajdziemy znacznie więcej, choć dopiero początkowy okres kina dźwiękowego przyniesie pełne wykrystalizowanie się tego wzorca i znacznie większą liczbę bohaterek, które by go realizowały. Jedną z pierwszych znaczących postaci tego typu byłaby w moim odczuciu Sally Clark (Bebe Daniels) — bohaterka filmu *Po co zmieniać żonę* (*Why Change Your Wife?*, 1920) w reżyserii Cecila B. DeMille'a. To nowoczesna dziewczyna, modelka pracująca w domu mody, prowadząca swobodny tryb życia i niewahająca się wykorzystać problemów małżeńskich, jakie pojawiły się w stadle państwa Gordonów. Gdy Robert Gordon (Thomas Meighan) zaczyna być znudzony życiem ze swoją żoną Beth (Gloria Swanson), która ubiera się niemodnie, słucha nudnej według niego muzyki, w łóżku czyta książki na temat rozwoju intelektu i woli koncert skrzypcowy niż przedstawienie w Follies, Sally ani przez moment nie ma wątpliwości, że to szansa, którą musi spożytkować. Jej uroda, ale także odpowiedni zestaw uwodzicielskich sztuczek — od kokieteryjnego ubioru, przez perfumy *Persian Night* o egzotycznym zapachu, którymi skrapia siebie i marynarkę Roberta, po włączanie w odpowiednim momencie płyty z piosenką zatytuło-

waną *Give Me a Smile and Kiss* — sprawiają, że mężczyzna traci dla niej głowę już po pierwszym wspólnie spędzonym wieczorze, a zaraz po rozwodzie z pierwszą małżonką poślubia ją. Mimo że przesłanie filmu DeMille'a jest dość przewrotne: Robert wraca w końcu do Beth, która po rozstaniu z mężem zaczyna dbać nie tylko o rozwój swego umysłu, ale także (jak się okazuje, gdy zdejmie okulary i zmieni garderobę) o ponętne ciało, to nie sposób nie darzyć postaci Sally pewną sympatią. Jest uwodzicielką, lecz nie ma w sobie rysu demoniczności, jakim były obdarzane tego typu postaci w innych filmach. To przebojowa dziewczyna, która osiąga swój cel, a gdy zdaje sobie sprawę, że jej mąż i tak powróci do byłej żony, zabiera mu portfel, klucze do domu i zapowiada, że wystąpi o alimenty, by choć tyle mieć z tego związku, co nie jest jednoznaczne z tym, że przez cały czas zależało jej tylko na jego pieniądzach — jej zażarta i niemal fizyczna walka z Beth o Roberta sugerowała, że darzyła go uczuciem.

Podobny typ postaci, choć może nieco surowiej oceniony, odnajdziemy w ostatnim niemym filmie Davida Griffitha — w *Wojnie płci*. Pojawia się tu Marie Skiner (Phyllis Haver), wprowadzona na ekran przez znamieny napis, oznajmujący, że „nie była ona tak twarda, jak większość poszukiwaczek złota — była twardsza”, co rzeczywiście znajduje odzwierciedlenie w jej dalszych losach, zwłaszcza gdy z pełną premedytacją wykorzystuje pewnego milionera, który jest, jak mówi swojej koleżance: „Gruby i głupi, ale za to przynosi diamenty”. Jednak tego typu konstruowanie postaci *gold digger*, nawiązujące raczej do klasycznego modelu uwodzicielki czy syreny, a nie swobodnej flapperki, było w kinie coraz rzadsze i wynikało prawdopodobnie z konserwatywnej wizji świata konsekwentnie pielęgnowanej przez autora *Złamanej lilii*. Zresztą film ten nie został dobrze przyjęty zarówno przez widzów, jak i krytyków, niemogących, jak pisze Michał Oleszczyk, „wybaczyć reżyserowi braku świadomości, w jakich czasach tworzy — szalone lata dwudzieste, czas eksplozji jazzu i awangardy, czas gwałtownych przemian obyczajowych i społecznych, zdawały się Griffitha nie dotyczyć (a już na pewno: nie interesować)”⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ M. Oleszczyk, *op. cit.*, s. 307.

Znacznie częściej postać poszukiwaczki złota była pokazywana z pewną, choć nie zawsze wyrażaną wprost, sympatią i zrozumieniem, a finał opowieści konstruowano tak, by dziewczyna, która dała się uwieść blichtrowi światowego życia i luksusu, miała jeszcze okazję pokazać widzom swoje prawdziwe, czyli w gruncie rzeczy niewinne i czyste oblicze. Świetnym przykładem tego typu obrazów może być film wyreżyserowany przez Allana Dwana w roku 1924 *Manhandled* z Glorią Swanson w roli Tessie McGuire, ekspedientki w domu towarowym, która ma dość życia w nędznym mieszkanku z widokiem na okna, w których widzi same mieszczańskie, najczęściej kłócące się rodziny, i czekania na to, aż jej narzeczony zdobędzie pieniądze, by się z nią ożenić. Kiedy ma więc szansę zacząć wieść prawdziwie „światowe” życie, próbuje ją wykorzystać. Gdy Tom wyjeżdża do Detroit, by opatentować swój wynalazek, Tessie zaczyna chadzać na ekskluzywne przyjęcia, pozować malarzom, spotykać się z pewnym bogatym pisarzem oraz przyjmować od mężczyzn drogie prezenty i stroje. Mimo że jej kontakty z mężczyznami mają raczej platoniczny charakter i są niewinnymi flirtami, nie pozwala się nawet pocałować żadnemu z otaczających ją playboyów, to i tak musi się natrudzić, by przekonać narzeczonego, że nadal go kocha i jej wybryki wynikały tylko z chęci zakosztowania innego życia i że to on jest tym jedynym, przez którego chciałaby być trochę „sponiewierana”. Losy Tessie są ilustracją kolejnej „etycznej lekcji”, jakiej udziela nam plansza otwierająca *Manhandled*, na której możemy przeczytać, że:

Świat pozwala dziewczynie wierzyć, że przyjemność i luksus można mieć za darmo... to grzeszność. Ale kiedy ona to osiągnie, wysła jej rachunek, bez zniżek... to rzeczywistość,

choć ocena moralna dziewczyny z klasy pracującej, przez chwilę będącej poszukiwaczką złota i przyjemności, nie była przesadnie surowa.

Znacznie częściej filmowe *gold diggers* były nie pracownicami domów towarowych, ale ekspedientkami, które porzuciły pracę, by zacząć występować na jednej ze scen mniej lub bardziej znanego teatru rewiowego. Takie rozwiązanie pojawia się nie tylko w sztuce Hopwooda i w opartych na niej obrazach filmowych, ale także chyba najlepiej odzwier-



Fot. 10. Gloria Swanson

ciedla ówczesną rzeczywistość, polowanie na bogatych mężczyzn było bowiem jednym z ulubionych zajęć całej rzeszy młodych kobiet, które występowały wówczas na scenicznych deskach teatrów musicalowych. Jak wspomina Louise Brooks:

W Nowym Jorku w 1924 roku była wyselekcjonowana grupa pięknych dziewcząt, które zapraszano na przyjęcia wydawane dla bogatych ludzi finansów i polityki. [...] Na tych przyjęciach nie wymagano od nas, jak od zwykłych dziwek, abyśmy szły do łóżka z mężczyznami, którzy tego od nas chcieli, ale jeśli już to zrobiliśmy, zyski były wielkie. Pieniądze, biżuteria, futra z norek, praca w filmie — wszystko, czego zapragnęłaś⁵⁸⁹.

A atmosfera tego szalonego czasu przeniknęła także do dzieł filmowych, choć najsłynniejsze obrazy ilustrujące to zjawisko zaczęły powstawać w początkach kina dźwiękowego, gdy Hollywood sięgnęło po tematykę broadwayowskich sztuk, co związane było niewątpliwie z innowacją technologiczną, jaka została wprowadzona w kinie po sukcesie *Śpiewaka jazzbandu*, oraz coraz wierniej zaczęło oddawać atmosferę panującą w Nowym Jorku w jazzowych latach dwudziestych. Z filmów niemych, w których pojawiają się rewiowe artystki polujące na bogatych mężczyzn (filmy dźwiękowe zostaną omówione w kolejnym rozdziale), warto wspomnieć o filmie z 1925 roku zatytułowanym *Ogród rozkoszy* (*The Pleasure Garden*). Po pierwsze dlatego, że jest to długometrażowy debiut Alfreda Hitchcocka, a po drugie dlatego, że obraz ten pokazuje, iż wątek poszukiwaczek złota nie pojawiał się jedynie w filmach amerykańskich, ale był obecny także w obrazach europejskich⁵⁹⁰. W tym melodramacie o dość skomplikowanej strukturze fabularnej i ukazującym pogmatwane relacje uczuciowe łączące protagonistów jedną z głównych postaci jest Jill Cheyne (Carmelita Geraghty) — uboga dziewczyna, która przyjeżdża do Londynu i znajduje pracę w kabarecie noszącym nazwę Ogródu Rozkoszy oraz daje się uwieść „światowemu” życiu i księciu Ivanowi (Karl Falkenberg), admiratorowi jej scenicznych popisów. Pomimo tego, że ma kochającego narzeczonego i mimo wymówek współflo-

⁵⁸⁹ B. Paris, *Louise Brooks*, s. 175.

⁵⁹⁰ W omawianej już *Zatrzaconej ulicy* też można by odnaleźć wątki i postaci pasujące do pewnego stopnia do omawianego paradygmatu.

katorki, która odradza jej poświęcanie miłości w imię materialnych profitów, Jill poślubia znacznie starszego od siebie i niezbyt urodziwego arystokratę, przedkładając finansowe zabezpieczenie nad romantyczne uczucie. Pewne potępienie, które spotyka ją za ten czyn, zarówno w filmowej diegezie, jak i w ocenie jej postępowania zawartej w warstwie interpretacyjnej filmu, każe zwrócić uwagę na dalece idącą zmianę paradygmatów, która zaszła w ciągu kilku dekad: wszak jeszcze ćwierć (a z pewnością pół) wieku wcześniej jej postępowanie uznane zostałoby za w pełni racjonalny wybór — bogatszy претенdent do ręki automatycznie niemal był kandydatem bardziej pożądanym, w latach dwudziestych w społecznym dyskursie za lepszego uznawany jest ten, z którym łączy kobietę głębsza więź uczuciowa.

Jednak chyba najciekawszą realizacją tematu poszukiwaczki złota wydaje mi się inny film z końca niemej epoki kina⁵⁹¹ *Nasze roztańczone córki* (*Our Dancing Daughters*, 1928, reż. Harry Beaumont). Obraz ten jest bowiem świadectwem pewnego przesunięcia w postrzeganiu kobiecych ról i tego, co może uchodzić za zachowanie dozwolone kobiecie w sferze publicznej. Zarys fabularny tego filmu to rywalizacja o bogatego kawalera między dwoma młodymi kobietami: Dianą Medford (Joan Crawford) i Ann (Anita Page). Diana jest typową flapperką, niezależną, flirtującą z kolegami, tańczącą na stole podczas przyjęcia, niestroniącą od alkoholu, palącą papierosy, chcącą, jak sama mówi, „chwycić życie jak słoneczne promienie”. Wychowywana w bardzo liberalnej rodzinie — przed wyjściem na przyjęcie żartuje z ojca, mówiąc, że ma nadzieję, iż tym razem to rodzice wrócą wcześniej od niej, skrapia się z matką tymi samymi perfumami — jest jednak w gruncie rzeczy niezwykle przyzwoitą dziewczyną, cieszącą się, że wyjdzie za pierwszego mężczyznę, którego pokochała. Ben Blaine (Johnny Mack Brown), do którego należy (jak żartuje ktoś na przyjęciu) pół Alabamy, żeni się jednak z Ann, kompletnym przeciwieństwem Diany. Zdystansowana i chłodna, stroni publicznie od alkoholu, z nieukrywaną odrazą odnosi się do tanecznych wygłupów panny Medford i jej przyjaciół, wszędzie pojawia się w towarzystwie pilnującej jej matki — w sferze publicznej świetnie odgrywa

⁵⁹¹ W filmie tym pojawia się jedna wstawka mówiona.

rolę wiktoriańskiej panny z dobrego domu. Jednak, o czym widzowie dowiadują się już na początku filmu, to tylko maska, za pomocą której ma zdobyć bogatego męża, by zapewnić dobrobyt sobie i swojej równie wyrachowanej rodzicielce, która także starannie dba o jej wizerunek, twierdząc, że nawet w tak swobodnych czasach „mężczyźni są staroświeccy, gdy przychodzi do zawierania małżeństwa”. Gdy ich plan się powiedzie, Ann zaczyna pokazywać swoją prawdziwą twarz, zdradzając męża i zamieniając jego życie w piekło, a Ben nie może sobie darować, że dał się zwieść pozorom i wybrał, jak określiła to Diana, „kłamliwą imitację, a nie prawdziwą kobietę”, jednocześnie nie potrafi sobie wyobrazić porzucenia żony i mówi do ukochanej, że będzie ją kochał, lecz żył bez niej. Scenarzyści znaleźli rozwiązanie tej sytuacji szczęśliwe dla głównych bohaterów i zepchnęli Ann ze schodów, mytych przez kobiety, z których drzwi, pytając, czy nie mają córek, które mogłyby bogato wydać za mąż. Jednak ciekawsza wydaje się pojawiająca się w tym filmie akceptacja dla znacznie swobodniejszego zachowywania się kobiet w sferze publicznej. Choć nadal kobietom „wolno mniej” — świetnym tego przykładem jest poboczna historia Beatrice (Dorothy Sebastian), przyjaciółki Diany, cierpiącej z powodu, jak się możemy domyślać, przedmałżeńskiego romansu — to jednak widoczne jest w *Naszyc roztąńczonych córkach* społeczne przyzwolenie, by także młode dziewczyny korzystały z uroków życia i swobody w jego kształtowaniu, jeszcze kilka dekad wcześniej znacznie bardziej ograniczonej. Wyraźnie w tym obrazie zaznaczone jest już niemal ostateczne zwycięstwo wzorca miłości romantycznej — poszukiwaczka złota nie jest złą osobą, ponieważ próbuje zdobyć majątek, ale dlatego, że nie są z tym związane żadne uczucia.

Jednocześnie jednak widać w tym filmie dalej obowiązujące przekonanie związane z nierozzerwalnością instytucji małżeńskiej. Ben, choć nieszczęśliwy z Ann, nie może, prawdopodobnie ze względu na społeczny konwenans obowiązujący w jego klasie społecznej, rozwieść się z niekochaną żoną. Twórcy filmu wolą więc wprowadzić na zasadzie *deus ex machina* rozwiązanie fabularne, za pomocą którego uśmiercają główną protagonistkę, niż dopuścić do naruszenia pewnego kulturowego tabu, jakim zdają się w tamtym czasie rozwody. Albowiem jak pisała Reay Tannahill:

Wedle hollywoodzkiej doktryny nic — ani gderliwa żona, ani krnąbrne dzieci, ani nuda i finansowe stresy — nie mogło umniejszać glorii stanu małżeńskiego. Skutek był taki, że znakomita większość niedobrych par z klas średnich wołała męczyć się ze sobą, niż wystąpić o rozwód⁵⁹².

Mimo że zarówno w przestrzeni realnej⁵⁹³, jak i filmowej można znaleźć wyjątki od tej reguły, to większość filmowych opowieści, próbuje jednak, choć staje się to coraz trudniejsze, przestrzegać zasady świętości więzi małżeńskiej.

H. Znudzona żona

Znudzone żony nie są z pewnością kategorią dopiero dwudziestowieczną, w historii powszechnej i literaturze aż roi się od małżonek znudzonych uczestniczeniem w życiu rodzinnym. W latach dwudziestych zmienił się jednak nieco ich status i sposób prowadzenia dyskursu na ich temat. Oczywiście w filmach z omawianego okresu znajdziemy sporo dzieł odwołujących się do „klasycznych” wzorców, czyli żon po prostu zdradzających swoich mężów z (najczęściej młodszymi i przystojniejszymi) kochankami, co wydaje się jeszcze pokłosiem funkcjonowania „starego” paradygmatu, traktującego małżeństwo jak handlową transakcję. Tego typu bohaterki odgrywała na przykład kilkakrotnie Greta Garbo (*Kusicielka*, *Anna Karenina* czy *Pocałunek*), ale pojawiały się one także w innych filmach. W *Czterech jeźdźcach Apokalipsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921, reż. Rex Ingram) Laurier (Alice Terry) wdaje się w romans z przystojnym, młodym Argentyńczykiem, Julio Desnoysem (Rudolph Valentino w swojej pierwszej ważnej roli), ale w finale poświęca się pielęgnowaniu wiekowego męża, który traci wzrok na wojnie. Od męża nie chce ostatecznie odejść także Theodora Fitzgerald (Gloria Swanson) — bohaterka nakręconego na podstawie powieści Elinor Glyn filmu *Poza skałami* (*Beyond the Rock*, 1922, reż. Sam Wood). Zgadza się ona, dla dobra zubożałej rodziny, wyjść za mąż za starego milionera, choć uczuciem da-

⁵⁹² R. Tannahill, *op. cit.*, s. 424.

⁵⁹³ Jak podaje David E. Kyvig, w latach dwudziestych niecały 1% Amerykanów stanowili rozwodnicy lub rozwódki (por. David E. Kyvig, *Daily Life in the United States, 1920–1939: Decades of Promise and Pain*, Westport 2002, s. 8).

rzy młodego Hectora (Valentino), który raz po raz staje na jej życiowej drodze, a dwukrotnie nawet ratuje jej życie. Ta opowieść kończy się dla kochanków szczęśliwie, gdyż mąż rozumiejący aż zbyt dobrze sytuację wyjeżdża do Afryki i tam ginie z rąk bandytów, co jest kolejnym dowodem na to, że hollywoodzcy scenarzyści woleli bohatera uśmiercić, niż dopuścić do rozwodu. W realnym świecie liczba rozwodów zaczynała stale rosnać, mimo to w sferze symbolicznej nadal nie wypadało ich otwarcie pokazywać.

Jednak o ile wymienione filmy i ich bohaterki wciąż mieszczą się w klasycznym wzorcu konstruowania tego typu opowieści, o tyle w okresie powojennym pojawiły się przynajmniej dwa głośne obrazy ten model rozbijające. Pierwszym z nich jest film Ericha von Stroheima z roku 1919 *Ślepi mężowie* (*Blind Husbands*) — największy przebój kasowy wytwórni Universal w końcu drugiej dekady XX wieku, który w ciągu roku przyniósł jej dochód w wysokości 328 tysięcy dolarów, czyli sześciokrotnie więcej niż przeciętny film produkowany w tamtym czasie⁵⁹⁴. W tej rozgrywającej się w Cortina D'Ampezzo — jak informuje napis „mekce amerykańskich turystów” — opowieści mniej istotne wydają się losy głównych bohaterów, układające się w romansową historię o mężu i uwodzicielu starającym się zdobyć względy znudzonej nieco małżeńskim życiem kobiety, a ważniejsze jest chyba przesłanie tej narracji⁵⁹⁵, zawarte już w napisie otwierającym film.

Jednym z najczęstszych powodów rozwodu jest „przeniesienie uczucia”... A powodem poprzedzającym ten powód jest fakt, że „inny mężczyzna” pojawia się ze swoimi grzesznymi (lub bezgrzesznymi) zalotami, wtedy gdy mąż w swoim samozadowoleniu zapomina o zalotach z czasów przedmałżeńskich... Winny! — mówi świat potępiający „tego drugiego”... Ale co z mężem?

Tak postawione pytanie i takie przesłanie zawarte w *Ślepych mężach* jest istotnym *novum*, ponieważ dopiero wraz z okrzepnięciem idei mał-

⁵⁹⁴ Por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 236.

⁵⁹⁵ Jednakże krytycy dostrzegali w obrazie Stroheima również odwagę w ukazaniu relacji erotycznych, europejską cyniczność i wiedeńskie poczucie humoru, przeciwstawiane przez nich kinu amerykańskiemu i „pollyannowemu” sposobowi ukazania erotyki w filmach z tamtego okresu (por. Lea Jacobs, *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s*, Berkeley-Los Angeles 2008, s. 232–233).

żeństwa z miłości pojawia się druga istotna potrzeba związana z koniecznością przedefiniowania stosunków łączących małżonków. Jeśli ślub jest wyrazem miłości, a nie przywiązania, przyjaźni i ekonomicznej wspólnoty, to pojawia się konieczność dbania o relacje łączące ludzi związanych węzłem małżeńskim. Zanedbujący żonę, zajęty jedynie swoją pracą chirurga i hobby, jakim są górskie wspinaczki, Robert Armstrong (Sam DeGrassa) początkowo nie zauważa nawet, że Margaret (Francella Billington) emablowana jest przez porucznika von Steubena (Stroheim), którego nie darzy przesadną sympatią, ale wytrwałość i umiejętne stosowanie przez wojskowego uwodzicielskich sztuczek zaczyna budzić jej szczerze zainteresowanie. Mąż dopiero na skutek zagrożenia ze strony „tego drugiego” odkrywa więc emocjonalne potrzeby żony i zaczyna znów się do niej zalecać i okazywać jej uczucia, co pokazane zostało w finale filmu: widzimy małżonków czule przytulających się podczas jazdy powozem, dzielnym przez nich z nowożeńcami.

Jeszcze wyraźniej problem konieczności dbania o małżeńskie relacje wyartykułował Cecil B. DeMille w filmie *Nie zmieniaj męża* (*Don't Change Your Husband*, 1919) z Glorią Swanson w roli Leili Porter — postaci najlepiej chyba uosabiającej wątek znudzonej żony w powojennym filmie amerykańskim. Leila ma dość swego męża, palącego ohydne cygara, jedzącego cebulę i rzadko wyłaniającego się spoza gazety. W końcu ulega więc przystojnemu bawidamkowi, który zaleca się do niej od dłuższego czasu, roztaczając przed nią fantastyczne wizje ich wspólnego życia, i rozwodzi się z mężem. Podobnie jak we wspomnianym już filmie *Po co zmieniać żonę* wybór dokonany przez kobietę okazał się błędem. Nowy małżonek ma wszystkie wady starego, a w dodatku jest jeszcze utracuszem przepuszczającym jej pieniądze w kasynie, pijącym jak smok i podrywającym młode dziewczyny. Opuszczony pan Porter (Elliott Dexter) przechodzi zaś metamorfozę — goli wąsy, zmienia garderobę, zaczyna dbać o kondycję fizyczną — okazuje się, że dopiero po stracie żony zdał on sobie sprawę z tego, jak bardzo zaniebdał zarówno siebie, jak i małżeńskie relacje. Przed rozwodem wydawał się on podporządkowany staremu dyskursowi dotyczącemu funkcjonowania rodziny. Albowiem przed pojawieniem się idei miłości romantycznej, jak zauważył Niklas Luhmann,

Małżeństwo daje wprawdzie upust nadmiarowi zmysłowości, ale jego istotą jest wzajemne zrozumienie, a nie namiętność. Dworne zaloty wobec własnej małżonki uznano by za śmieszne, podobnie jak wykorzystywanie namiętności, aby znaleźć dostęp do własnego łoża małżeńskiego⁵⁹⁶.

W początkach XX wieku doszło więc do znaczącej zmiany — żony zaczęły być znudzone swoimi mężami (a mężowie żonami), nie dlatego, że zaaranżowane małżeństwa były z założenia wyłączone z erotyki i namiętności, ale dlatego, że miłość, która łączyła małżonków w momencie ślubu, zaczynała słabnąć i przestawała przypominać tę dawną namiętność, prowadzącą zakochanych do ołtarza. W zaadaptowanym przez kulturę popularną wzorcu miłości romantycznej, szczególnie chyba w jego hollywoodzkiej wersji, najistotniejsza zdaje się pierwsza faza miłości w związku,

tak zwany okres *passionate* (tak określili to zjawisko Elaine i Bill Walsterowie), w czasie którego partnerzy starają się zaspokoić emocjonalnie generowaną potrzebę seksu w ramach kulturowo przyjętych standardów. Według psychologii faza ta trwa od zainicjowania relacji do dwóch–czterech lat. „Miłość” odczuwana przez oboje „zaangażowanych” w tym okresie to „miłość namiętna”. [...] Drugim etapem związku miłosnego jest faza *companionate*, w której nie dominuje więź seksualna, ale więź oparta na wzajemnym zrozumieniu, przyzwyczajeniu, „zgraniu” partnerów w różnych aspektach ich osobowości⁵⁹⁷.

I choć filmy DeMille’a czy Stroheima znacznie wyprzedzają rozważania współczesnych psychologów, to jednak zdają się sygnalizować ten sam problem — są bowiem fabularnymi egzemplifikacjami ukazującymi niebezpieczeństwo przejścia od fazy *passionate* do *companionate*, która już w okresie po pierwszej wojnie światowej zaczęła być niebezpieczna dla nowego typu związków intymnych, jakie zaczęły wówczas być powszechnie przyjętym sposobem realizacji idei miłości romantycznej.

Niezwykłe ciekawą realizację wzorca znudzonej żony przedstawił Mauritz Stiller w filmie z 1920 roku zatytułowanym *Erotikon*. W przeciwieństwie do obrazów Stroheima jest to komedia, a nie poważny dramat, w odróżnieniu zaś od dzieł DeMille’a nie zawiera umoralniającego finału. Jak pisał Gösta Werner, filmem tym „Stiller utorował drogę nowemu

⁵⁹⁶ N. Luhmann, *op. cit.*, s. 146–147.

⁵⁹⁷ T. Szlendak, *op. cit.*, s. 35.

gatunkowi filmowemu, wyrafinowanej komedii miłosnej z jej lekkimi, dowcipnymi i ironicznymi figurami wokół zakochania się i zazdrości, przedstawionymi z dystansem i zaprawionymi nieubłaganą powagą miłości⁵⁹⁸. Przedstawione w szwedzkim filmie perypetie miłosnego czworokąta nie mają bowiem znamion dramatu. Irena (Tora Teje), znudzona nieco życiem u boku nudnawego profesora entomologii (Andres de Wahl), zakochuje się w jego najlepszym przyjacielu (Lars Hanson) i porzuca w końcu dla niego męża. Nie jest on jednak wcale nieszczęśliwy z tego powodu, ponieważ zdaje sobie sprawę, że bardziej niż żona pociąga go świetnie gotująca bratanica Marta (Karin Molander). W tej ekranizacji sztuki węgierskiego komediopisarza Ferencza Herczega zatytułowanej *Błękitny lis* ani miłość, ani małżeństwo nie są traktowane z powagą. Oczywiście Irena jest szczęśliwa, gdy okazuje się, że jej ukochany Preben nie ma innej kochanki i kobieta kupująca na jego koszt etolę u kuśnierza była jedynie modelką, której w ten sposób płacił za pozowanie do kolejnej tworzonej przez niego rzeźby, a i on sam niezmiernie się cieszy, że to inna kobieta, a nie jak podejrzewał Irena, odwiedzała znanego playboya — hrabiego Feliksa (Vilhelm Bryde). Jednak łączące ich uczucie to raczej stendhalowska miłość niż prawdziwe *l'amour passion*. Rozwód także nie okazuje się niczym przykrym — po prostu drogi małżonków się rozchodzą, rozstają się w zgodzie i przyjaźni, życząc sobie szczęścia w nowych związkach, a odchodzącą z domu Irenę Profesor Carpentier żegna czule, machając jej na pożegnanie, wsparty na ramieniu swej bratanicy. Choć wbrew tytułowi erotyka jest w tym filmie praktycznie nieobecna, nawet pocałunek pokazano jedynie w baletowym przedstawieniu podziwianym przez bohaterów, a najbardziej nacechowane seksualnymi aluzjami zdają się dekoracje — we wszystkich wnętrzach aż roi się od nagich posągów i wiszących na ścianach aktów — to jednak film Stillera jest niewątpliwie niezwykle interesującym wyjątkiem na tle innych dzieł podejmujących w tamtym czasie temat rozvodu czy znudzenia sobą małżonków. Można w nim bowiem widzieć albo powrót osiemnastowiecznej idei flirtu, albo zapowiedź i antycypację pojawienia się „miłości

⁵⁹⁸ Gösta Werner, *Mauritz Stiller. Ett livsöde*, Stockholm 1991, s. 248, cyt. za: T. Szczepański, *op. cit.*, s. 375.

współbieżnej”, która, wedle Giddensa, „jest miłością czynną, warunkowaną i jako taka klóci się z »tylko« i »na zawsze« kompleksu miłości romantycznej”⁵⁹⁹ oraz trwa tylko tak długo, jak przynosi zadowolenie obu partycypującym w niej stronom, choć niewątpliwie w perypetiach miłosego czworokąta, przedstawionego przez Stillera, brakuje podkreślenia wagi seksualności, tak istotnej w koncepcji autora *Przemian intymności*.

* * *

Opisane przeze mnie modele kobiecości, które można wyróżnić w kinematografii niemej lat 1918–1929, ukazują kilka istotnych przemian w omawianym okresie, zarówno tych związanych z rozwojem filmowych form narracyjnych, jak i z transpozycjami społecznymi, jakie filmy te jednocześnie opisywały i w istotny sposób kształtowały. Choć można próbować wyznaczać diachronię tego procesu, niewątpliwie pewne modele traciły na znaczeniu, inne zaś zajmowały ich miejsce i trwały również w kolejnych dekadach, to jednak istotniejsze wydaje mi się ujęcie synchroniczne i zwrócenie szczególnej uwagi na współwystępowanie tych różnych wzorców w tym samym czasie. W okresie powojennym możemy bowiem wyraźnie zaobserwować ścieranie się różnych porządków ideologicznych. Z jednej strony silne są nadal wpływy wiktoriańskiej czy purytańskiej moralności i etyki erotycznej, z drugiej zaś następuje wyraźna emancypacja kobiet, wyzwalających się, w przenośni i dosłownie, z gorsetów, krępujących ich dotychczasowe poczynania. Dawny model aranżowanego małżeństwa zostaje niemal ostatecznie zastąpiony związkiem z miłości. Kobieta zaczyna pojawiać się w sferze publicznej, a jednocześnie zostaje wyrugowana z miejsc pracy, które zajęła podczas wojny. Te sprzeczności pojawiają się także w prezentowanych w filmach z tamtego okresu modelach kobiecości. Kobieta aktywna zawodowo czy wojowniczką występuje często w tym samym obrazie obok niewinnej ofiary, bezcielesnego, udręczonego anioła, uosabiającego ideały wiktoriańskie. Kobieta upadła może być jednocześnie uwodzicielką czy znudzoną żoną, flapperka — poszukiwaczką złota lub psotnym podlotkiem, który wszak też czasami całkiem nieźle zna się na sztuce uwodzenia. Choć dokonałem

⁵⁹⁹ A. Giddens, *op. cit.* s. 80.

w tym rozdziale pewnych delimitacji i podziałów, przypisując niektóre filmowe bohaterki do poszczególnych typów, warto pamiętać, że jest to jedynie konieczne w tego typu ujęciach uproszczenie i próba uporządkowania chaotycznej materii. Wiele z tych bohaterek mogłoby bowiem reprezentować różne z wyróżnionych tu typów i jedynie dominacja jednej z cech decydowała niejednokrotnie o przypisaniu danej postaci do któregoś z wyróżnionych modeli. Idealny przykład ilustrujący tego typu różnorodność stanowi Lulu z *Puszki Pandory*, która z powodzeniem mogłaby reprezentować niemal wszystkie wzorce kobiecości, które pojawiły się w tamtym okresie. Jest aktywna zawodowo, chociaż trzeba przyznać, że wykonuje raczej niezbyt poważany publicznie zawód, lecz niewątpliwie daje on jej względną niezależność finansową. W finale staje się niewinną ofiarą seryjnego mordercy. Możemy ją też oczywiście nazwać zarówno kobietą upadłą, jak i uwodzicielką. Z pewnością jest flapperką, może w mniejszym stopniu dziewczyną-podlotkiem, mimo że jej żywiołowość i optymizm można by porównać z życiową postawą bohaterek odgrywanych przez Pickford. Udaje jej się wyjść za mąż za bogatego człowieka i gdyby nie to, że zginął on w noc poślubną, z pewnością też by się nim szybko znudziła, dowodzi zresztą tego jej relacja z Alwą (po kilku wspólnie spędzonych miesiącach trudno w ich związku odnaleźć choć odrobinę namiętności). Lulu, podobnie zresztą jak inne omawiane przeze mnie filmowe bohaterki, łączy w sobie wiele sprzeczności. Sprzeczności stanowiących także o specyfice omawianego okresu, w którym ścierały się różne kulturowe paradygmaty, a właśnie zmiana pozycji kobiet wydawała mi się dobrym punktem wyjścia do ukazania najważniejszych z nich.

2. Genderowe stereotypy męskości

Podstawą rozważań dotyczących zmian w relacjach intymnych w okresie powojennym uczyniłem zmienność modeli kobiecości nie tylko ze względu na niewątpliwą dominację żeńskich gwiazd w kinematografii lat dwudziestych, ale również dlatego, że filmy z kobiecymi bohaterkami w rolach głównych w znacznie większym stopniu niż obrazy skupione na męskich protagonistach opisują przemiany socjologiczne

w ówczesnym społeczeństwie. Filmy o kobietach i (choć to zapewne stereotyp, od którego można znaleźć mnóstwo wyjątków) dla kobiet niezwykle często opowiadały bowiem o uczuciach, o konstruowaniu relacji międzyludzkich, o małżeństwie, zdradach i miłości, a czyniły to, poruszając się przede wszystkim na gruncie dramatów lub komedii obyczajowych⁶⁰⁰. Konstrukcja modeli męskości znacznie częściej związana była nie tyle ze zmianami społecznymi, ile z rozwojem, który w latach dwudziestych nastąpił w sposób zdecydowany, filmowych gatunków, szczególnie tych tradycyjnie uznawanych za przeznaczone dla męskiej widowni — takich jak western czy film awanturkowo-przygodowy. W obrazach tych tematyka relacji intymnych spychana była na margines lub nie pojawiała się w ogóle, mężczyźni bohaterowie poświęcali się działalności w sferze publicznej, byli określani, w przeciwieństwie do kobiet, przede wszystkim przez swoje role zawodowe czy „obywatelskie”. O ile filmowe heroiny były uwodzicielkami lub żonami, kochankami lub dziewczycami, o tyle filmowi herosi byli najpierw szeryfami, kowbojami, piratami, policjantami, adwokatami, przestępcami, krwawymi mścicielami krzywd, a dopiero w drugiej kolejności definiowani byli przez swoje role w relacjach uczuciowych czy (jeszcze rzadziej) erotycznych. Takie usytuowanie dyskursu na temat męskości wynika oczywiście z tradycyjnego podziału na sferę prywatną zarezerwowaną dla kobiet i domenę publiczną przeznaczoną dla mężczyzn. O ile więc pojawianie się kobiet w „męskiej” przestrzeni, jaką była sfera „poza-domowa”, stanowiło istotną innowację socjologiczną, która w okresie wojennym i powojennym wyraźnie przybrała na sile i znalazła swoją prezentację w filmowych fabułach, zwracających na ten fakt uwagę, o tyle obecność w przestrzeni zawodowo-społecznej mężczyzn trakto-

⁶⁰⁰ Osobne rozważania można by w tym momencie poświęcić problematyce płci widza filmowego, a może nawet szerzej — widowni kultury popularnej i pytaniu dotyczącemu powodów powstawania stereotypów mówiących o tym, jakiego typu komunikaty przeznaczone są dla jakich typów odbiorców, również ze względu na ich kulturową płć. Jednak różnorodność badawczych stanowisk, rozległość tematyki, a także nierozstrzygalność prawdziwości niektórych tez, związana z różnymi metodologiami prowadzonych badań, powodują, że pominię w swoim wywodzie tę tematykę (por. Denis McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. Marta Bucholec, Alina Szulżycka, Warszawa 2007, szczególnie: Część VI).

wana była (i zapewne w pewien sposób jest nadal) jako rzecz oczywista i niewymagająca odrębnego komentarza.

A. „Tradycyjny” wzorzec męskości

Jednocześnie jednak również sytuacja mężczyzn uległa przekształceniu. Wiktoriańskie kanony wymagały od mężczyzn w zasadzie jednego — zdobycia majątku. To zasobność portfela wyznaczała nie tylko społeczną pozycję, ale także szanse na matrymonialnym i erotycznym rynku. Jak zauważa Mick LaSalle, „dziewiętnastowieczny mężczyzna nie musiał być seksowny. Jeśli chciał seksu, mógł pójść do burdelu. Do tego potrzebował tylko pieniędzy, one były jedynym powodem, by pracować i oszczędzać na ciężkie czasy”⁶⁰¹. W dodatku ten gentleman obracał się w niemal wyłącznie męskim towarzystwie — z innymi mężczyznami współpracował, rywalizował, spędzał wolny czas. Sfera domowa i życie towarzyskie, w którym obecne były kobiety, stanowiły w jego życiu margines, poświęcał im zdecydowanie mniej czasu. Pożądanymi cechami były stateczność, rozwaga, solidność, szczególnie przydatne w prowadzeniu własnego biznesu, bo przecież większość tych mężczyzn pracowała (a szczególnie ci, którzy wzorce kulturowe tworzyli) „na swoim”, nawet jeśli to przedsiębiorstwo składało się jedynie z paru świń i skrawka pola.

W filmach niemych tego typu ideały ucieleśniali zwłaszcza bohaterowie westernów. Popularność obrazów z Tomem Mixem czy Williamem S. Hartem można zapewne tłumaczyć przywiązaniem do ideałów „męskich mężczyzn”, mieszczących się w klasycznym wzorcu genderowym. Świat Dzikiego Zachodu, szczególnie w swojej filmowej wersji, to nie tylko przestrzeń budowana na kontraście z dusznym, zepsutym moralnie i „nowoczesnym” miastem, ale także narracja zawierająca przekonanie o wyższości tradycyjnych wartości, którym hołdowała amerykańska (choć zapewne nie tylko amerykańska — wszak westerny cieszyły się popularnością na całym niemal świecie) prowincja. Niezwykle charakterystyczne są opisy postaci odgrywa-

⁶⁰¹ Mick LaSalle, *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*, New York 2002, s. 3.

nych przez najważniejsze westernowe gwiazdy, zdają się one bowiem właśnie katalogiem cech klasycznie przypisywanych mężczyznom. Łukasz A. Plesnar pisze:

Bohaterowie odtwarzani przez Harta, mimo że często pozostawali na bakier z prawem, byli ludźmi szlachetnymi, ceniącymi honor, lojalność i uczciwość. Dążyli uparcie do raz wytyczonego celu, lekceważąc trudności i niebezpieczeństwa. Choć pili, palili i nie stronili od bójek w saloonach, nigdy nie zapominali o najważniejszych Boskich przykazaniach i kodeksie Dzikiego Zachodu. Pozytywne cechy charakteru ujawniali przede wszystkim pod wpływem miłości do „dobrej” i niewinnej kobiety⁶⁰².

Z kolei

Bohater Mixa był odważny, rycerski i pełen inicjatywy. Z rewerencją odnosił się do kobiet, starców, dzieci, nigdy nie pił alkoholu i nie palił tytoniu, nie używał niecenzuralnych słów. Zawsze stał po stronie dobra i sprawiedliwości, choć bronił używał rzadko — w obawie, by nie pozbawić kogoś życia⁶⁰³.

Oba te opisy świetnie pasowałyby nie tylko do określenia idealnego bohatera westernowej opowieści, ale i do opisania cech wiktoriańskiego gentlemana, w jego nieco bardziej uładowanej i drugiej, nieco niepokornej, formie.

Pozornie w podobny wzorzec wpisywałyby się inny gwiazdor kina niemego, słynny przede wszystkim ze swoich ról w obrazach przygodowo-kostiumowych — Douglas Fairbanks. Temu aktorowi, który swoją karierę rozpoczął w wieku dwunastu lat od występów w objazdowych teatrach — potem grał na scenach broadwayowskich, odnosząc pierwszy prawdziwy sukces w sztuce *The Man of the Hour*, w której wystąpił w 1906 roku — niezwykłą popularność przyniosły role reżolutnych awanturników, najczęściej balansujących na granicy prawa, w które zaczął się wcielać w latach dwudziestych. Pierwszą tego typu postacią był meksykański obrońca uciśnionych w czarnej masce, którego zagrał w *Znaku Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1920, reż. Fred Niblo). W latach 1921–1929 pojawił się jeszcze w siedmiu podobnych filmach. Były to obrazy: *Trzej Muszkieterowie* (*The Three Musketeers*, 1921, reż. F. Niblo), w którym zagrał D'Artagnana, *Robin Hood* (1922,

⁶⁰² Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 670.

⁶⁰³ *Ibidem*, s. 671.

reż. Allan Dwan), *Złodziej z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, 1924, reż. Raoul Walsh), *Syn Zorra* (*Don Q, Son of Zorro*, 1925, reż. Donald Crisp), *Czarny pirat* (*The Black Pirate*, 1926, reż. Albert Parker), *Gaucha* (1927, reż. F. Richard Jones) i *Żelazna maska* (*The Iron Mask*, 1929, reż. Allan Dwan), w której ponownie wcielił się w postać czwartego z muszkieterów. We wszystkich tych obrazach odtwarzał on niezwykle podobne role — młodych ludzi zbuntowanych przeciwko pewnym społecznym konwencjom, niezważających na prawne ograniczenia, jednocześnie jednak wiernych własnemu kodeksowi i szlachetnych. Były to więc postaci podobne do tych, jakie w westernowej scenerii odgrywał Hart, tyle tylko, że Fairbanks dodał do tego jeszcze swój uwodzicielski czar, łobuzerski uśmiech, sprawność fizyczną i nagi tors, który pokazywał w większości swoich filmów. Prezentował w swoich kostiumowych obrazach romantyczną wersję historii, były to, jak sam określił, „piękne baśnie, które każdy na widowni może uznać za swoje własne”. Dodawał, że choć „nazywamy je fantazją, to jednak symbolizują one prawdziwą esencję życia”⁶⁰⁴. Nic dziwnego, że dzieła te odniosły tak wielki sukces. Fairbanksowi udało się zbudować pomost między starymi wartościami a nowoczesnością. Kreowany przez niego męski bohater podobał się starszym widzom, którzy widzieli w nim wcielenie dawnych cnót — szczególnie że akcja wszystkich tych obrazów rozgrywała się w bliższej lub dalszej przeszłości, co idealizowanie przeszłości czyniło niewątpliwie łatwiejszym — jednocześnie zaś jego młodzieńczy wigor, a także w przemyślany sposób budowany wizerunek pozaekranowy i sława self-made mana, który dzięki wytężonej pracy stał się światową sławą, zapewniały mu popularność wśród młodszego pokolenia.

B. „Nowy” wzorzec męskości

W latach dwudziestych pojawiła się nowa generacja widzów, wychowanych już w innym świecie i wyznających inne wartości. Przemiany ekonomiczne sprawiły, że dziewiętnastowieczny „mały przedsiębiorca” zaczął być pracownikiem najemnym, zatrudnionym przez któryś z wielkich trustów albo jako robotnik w fabryce, albo jako tak zwany

⁶⁰⁴ M. LaSalle, *op. cit.*, s. 5–6.

biały kołnierzyk — pracownik umysłowy, handlowiec, księgowy, sprzedawca. W dodatku pracował w koedukacyjnym środowisku, za sprawą którego zmieniły się, o czym była już mowa, „zwyczaje godowe”. Dotyczyło to nie tylko kobiet, ale także młodych mężczyzn, którzy aby znaleźć swoje miejsce na matrymonialnym rynku, musieli się wykazać już nie tylko okazałą sumą odłożoną na koncie (choć jak pokażą przykłady filmowe przywołane w dalszej części rozdziału, nadal nie była to rzecz bez znaczenia), ale przede wszystkim musieli, podobnie jak kobiety, mieć to „coś”. Od ich dziadków, o ile byli wystarczająco bogaci, nikt tego nie wymagał, natomiast oni musieli być przystojni, zadbani, sprawni fizycznie, przebojowi, pełni inwencji i czaru, który pozwoliłby im kobietę zdobyć, nie zaś, jak to miało miejsce w czasach wiktoriańskich, „kupić” — wszak zarówno małżeństwo, jak i wizyta w domu publicznym opierały się wówczas na podobnej zasadzie wymiany handlowej. Nowy mężczyzna, tak jak filmowy pan Porter z *Nie zmieniaj męża*, musiał zadbać o siebie, zrezygnować ze starych kulturowych przyzwyczajień, stać się czułym kochankiem, który dostrzega emocjonalne potrzeby najpierw swej narzeczonej, a później żony.

O ile Douglas Fairbanks prezentował „pośredni” model męskości, o tyle inna filmowa gwiazda, która pojawiła się na filmowym firmamencie w początkach lat dwudziestych, była już pełnym, i w tamtych czasach doskonałym, wcieleniem ideału „nowego mężczyzny”. Urodzony w 1895 roku w Castellaneta, małej miejscowości na południu Włoch, jako Rodolfo Alfonzo Pierre Filibert Guglielmi di Valentina d'Antonquolla, a znany jako Rudolph Valentino, był pierwszym aktorem, którego kariera opierała się na erotycznym powabie, jaki roztaczały odtwarzane przez niego postacie. Do Nowego Jorku przybył w grudniu 1913 roku z kilkoma dolarami w kieszeni. Imał się początkowo różnych zajęć — pracował jako ogrodnik, a potem jako fordanser i żigolak w klubach tanecznych, w których (jeśli wierzyć jego biografom) umiłał czas bogatym kobietom, ofiarując im nie tylko swoje taneczne umiejętności. Gaylyn Studlar twierdzi, że właśnie ten epizod z biografii Valentino ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia kulturowego fenomenu jego postaci. Jak pisze ona w tekście zatytułowanym *Valentino, „optic intoxication”, and dance madness*:

Wzrost znaczenia kultury tanecznej w Stanach Zjednoczonych między rokiem 1910 a 1920 był bezpośrednio powiązany z ideologiczną podstawą, jaką tworzyła ekonomiczna i seksualna emancypacja kobiet. Według wielu obserwatorów, wyzwanie, jakie amerykańskie kobiety rzuciły tradycyjnym rodom seksualnym i męskiej władzy domowej, najlepszą egzemplifikację znalazło w popularności *tango teas* w nocnych klubach tanecznych⁶⁰⁵.

Niezwykła popularność tańców towarzyskich, przede wszystkim tanga, w znacznym stopniu zmieniła genderowe normy, była wyraźnym zaznaczeniem obecności kobiet w przestrzeni publicznej, ale także szansą na karierę dla rzeszy niewykształconych imigrantów z Europy, którzy nie mogli konkurować z Amerykanami na polu ekonomicznym, znacznie lepiej za to (wedle popularnego stereotypu) znali się na uwodzeniu. Jeden z ówczesnych dziennikarzy, komentując popularność „tango-wych piratów”, jak nazywano wówczas tancerzy, stwierdził ironicznie: „młodzi mężczyźni nie powinni się męczyć studiowaniem prawa czy marketingu. »Po co tkwić jak niewolnik za biurowym kontuarem, jeśli można tańczyć z żoną utrudzonego biznesmena lub jego młodszą córką i zarobić na tym od 30 do 100 dolarów tygodniowo?«”⁶⁰⁶. To przeciwstawienie ciężko pracującego i pomnażającego majątek przedsiębiorcy, skupionego na swojej zawodowej aktywności, młodemu *gigolo*, którego głównym zajęciem jest zaspokajanie kobiecych zachcianek, wydaje się głównym punktem odniesienia w dyskusji dotyczącej nie tylko kariery i postaci Rudolpha Valentino, ale także całego paradygmatu męskości, zaczynającego wtedy ulegać daleko idącym przemianom.

Fenomen Valentino należy bowiem rozpatrywać raczej w kategoriach socjologicznych niż czysto artystycznych. Podczas swojej krótkiej, bo przerwanej nagłą śmiercią w roku 1926 roku, kariery zagrał on główne role w czternastu filmach, z których kilka odniosło komercyjny sukces, ale żaden nie był arcydziełem. Przełomowym momentem w jego karierze był rok 1921, kiedy to, po kilkunastu występach w epizodycznych i drugoplanowych rolach w produkcjach klasy B, zagrał

⁶⁰⁵ Gaylyn Studlar, *Valentino, „optic intoxication”, and dance madness*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. Steven Cohan, Ina Rae Hark, London-New York 1996, s. 25.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, s. 27.

główne postaci w trzech filmach: w ekranizacji popularnej wówczas powieści Vicente Blasco Ibáñeza *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*, w współczesniejszej wersji *Damy kameliowej* w reżyserii Raya C. Smallwooda u boku Ałły Nazimowej oraz w *Szejk*u George'a Melforda.

Pierwszy z tych obrazów, *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*, to epicka opowieść o rodzinie, którą złe wiatry historii postawiły po dwóch stronach barykady pierwszej wojny światowej. Rozpoczyna się ona w Argentynie, gdzie mieszka Madariaga (Pomeroy Cannon) — nieokrzesany bogacz, który dorobił się na handlu bydłem. Jego dwie córki poślubiły obcokrajowców — jedną Francuza Marcelo Desnoyersa (Josef Swickard), drugą Niemca Karla von Hartrotta (Alan Hale). Po śmierci nestora rodu obie rodziny udają się do Europy, do ojczystych krajów mężów. Ale radość z bogactwa i łatwego życia — Madariaga podzielił po połowie swój milionowy majątek — nie trwa długo. Wybuch wojna, w której giną wszyscy wnukowie Argentynczyka.

Jednak najważniejszą postacią filmu jest Julio Desnoyers (Valentino) — syn Marcela i ulubiony wnuk nieokrzesanego bogacza. Na wieść o jego narodzinach uradowany dziadek rozrzuca wśród tłumu złote monety, potem zaś wychowuje go zgodnie ze swoją filozofią, zabierając do podrzędnych spelun i ucząc tanga. W jednej z takich podejrzanych portowych tawern w Buenos Aires rozgrywa się chyba najsłynniejsza scena z tego filmu, podczas której Julio, widząc nieudolny sposób, w jaki knajpiany fordanser prowadzi taniec, wrywa mu z ramion partnerkę, jego samego wali pałką w głowę i tańczy ogniste *argentino*, wieńcząc popis pocałunkiem, którego nie szczędzi mu zauroczona jego tanecznymi umiejętnościami dziewczyna.

Po śmierci dziadka, który, ku wyraźnemu rozczarowaniu Julia, nie umieścił go w testamencie, wyjeżdża wraz z rodziną do Paryża, gdzie zostaje malarzem. Jego artystyczna kariera zdaje się jedynie zachcianką bogatego paniczyka i sposobnością do poznawania coraz to nowych kobiet, chociażby modelek pozujących do jego obrazów w odważnych strojach (co ukazane zostało w jednej ze scen prezentującej trzy półnagie gracje, portretowane przez młodego Desnoyersa). Jednak przełomem w jego utracjuszowskim życiu staje się poznanie Marguerite Laurier — żony przyjaciela jego ojca. Ognisty romans, jaki nawiązuje

znużona swoim dużo starszym od siebie, niekochanym i narzuconym jej przez rodziców mężem kobieta, staje się dla Julia najważniejszą rzeczą w życiu. Kochankowie zostają jednak zdradzeni — mąż dowiaduje się o romansie i odwiedza wraz ze swoim przyjacielem Marcellem studio malarza, w którym spotykają się młodzi. Etienne Laurier policzkuje Julia i wyzywa go na pojedynek, omdlałej z emocji żonie grozi zaś rozwodem⁶⁰⁷. Nie dochodzi jednak ani do jednego, ani do drugiego, gdyż właśnie wybucha wojna. Laurier wstępuje do wojska, Marguerite zostaje pielęgniarką, tylko Julian, który jako obcokrajowiec nie podlega poborowi, nie przyłącza się do działań wojennych, co jednak w miarę upływu czasu zaczyna go coraz bardziej uwierać. Jednak decyzję o przyłączeniu się do wojny podejmuje dopiero w momencie, gdy odnajduje Marguerite, która nagle wyjechała z Paryża, aby opiekować się swoim mężem, który został oślepiiony podczas jednej z bitew. Widząc, że dużo przecież starszy od niego rywal nie wahał się poświęcić zdrowia, czując odium tchórza, jakie spada na mężczyznę niebroniącego swojej przybranej, ale jednak ojczyzny, i zdając sobie sprawę z tego, że nigdy już nie odzyska ukochanej, Julian zaciąga się do wojska. Ginie w nieco absurdalnych okolicznościach — gdy pewnej nocy wyczołguje się z okopu, udając się na przeszpiegi, w błotnym leju spotyka się ze swoim niemieckim kuzynem. Mierzą do siebie z pistoletów, lecz w ostatniej chwili rozpoznają się — w tym samym momencie na miejscu, w którym leżą, spada bomba, zabijając ich obu.

Już w tej pierwszej dużej roli Valentino widać jego niezwykłą erotyczną charyzmę. Zarówno scena ognistego tanga, jak i sekwencje kręcone w studiu malarskim, gdy otoczony jest pięknymi modelkami, a także sceny pieśczoć z Marguerite — to przykłady pokazujące jego urok i czar, który faktycznie mógł mu zapewnić miano „pierwszego

⁶⁰⁷ Warto zwrócić uwagę na, charakterystyczną dla przedstawianego w filmie okresu, patriarchalną naturę stosunków panujących w ówczesnych rodzinach — Etienne, gdy odkrywa romans żony, wyzywa na pojedynek jej kochanka, traktując go poniekąd jak złodzieja, który ukradł jego własność. W całej scenie konfrontacji (Laurierowi towarzyszy ojciec Julina) rozmawiają ze sobą jedynie mężczyźni — Marguerite najpierw ukrywa się za zasłoną, a potem efektownie omdlewa, przez cały czas będąc raczej przedmiotem, nie zaś podmiotem, męskich potyczek.

amanta kina”. Szczególnie interesująca wydaje się scena pocałunku podczas rozmowy z kochanką. Nagle oboje wstają, dłoń Julia/Valentino dotyka ramienia kobiety, następnie zjeżdża w dół, by na dłuższą chwilę zatrzymać się w okolicach jej piersi, potem zaś wędruje na jej plecy, by ostatecznie przyciągnąć do siebie zniewalaną cały czas zetknięciem ust dziewczynę. Niezwykle rzadko w niemym filmie możemy spotkać scenę tak odważnego pocałunku, a zwłaszcza pieszczona kobiecych piersi — co zapewne było także wówczas zwyczajem praktykowanym, nieobecny jednak w przedstawieniach filmowych.

Opisana scena być może łatwiej pozwala zrozumieć, dlaczego *Czterej jeźdźcy Apokalipsy* — łązawy melodramat, oparty na klasycznych schematach gatunku — cieszył się tak wielką popularnością wśród widzów, szczególnie jej młodszej części⁶⁰⁸, i dlaczego krytycy przyczyn tego sukcesu upatrywali głównie w uroku, jaki rozciągał Valentino. Kolejne dwa obrazy, których fabuła została już pokrótce przedstawiona w tym rozdziale, jedynie utrwaliły jego wizerunek „latynoskiego kochanka”. Zakochany w kameliowej Małgorzacie Armand, ale przede wszystkim szejk Ahmed Ben Hassan to następne postaci ognistych kochanków, które sprawiły, że włoski imigrant stał się bożyszczem ówczesnej publiczności. Sukces *Szejka* nie tylko wywołał falę naśladowczych go filmów⁶⁰⁹, ale także wprowadził istotne zmiany w zachowaniach młodych ludzi. Jak pisze James R. Petersen:

Mężczyźni w Ameryce zaczęli nazywać się szejkami, a swoje dziewczyny szebami. Kiedy Valentino całował dłoń kochanki, naśladowali jego zachowanie i oczekiwali takiego samego rezultatu⁶¹⁰,

⁶⁰⁸ Jak podaje R. Koszarski, *Czterej jeźdźcy Apokalipsy* zajęli pierwsze miejsce w ankiecie na ulubiony film, przeprowadzonej w roku 1924 przez „Film Daily Yearbook of Motion Pictures” wśród uczniów amerykańskich szkół wyższych. Jako ulubiony film wskazało ten obraz 2111 chłopców i 2394 dziewcząt (por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 29).

⁶⁰⁹ Łukasz A. Plesnar pisze: „Film cieszył się tak dużą popularnością, że wielu reżyserów naśladowało jego fabułę. Tak czynili między innymi: George Melford w *Płonących piaskach* (*Burning Sands*, 1922), Charles Logue w *Tents of Allah* (1923) z Montem Blue, F. Richard Jones w *The Sheik of Araby* (1923), Rex Ingram w *Arabie* (*The Arab*, 1924) z Ramonem Navarro, Otto Messmer w animowanym *Felix the Cat Shatters the Sheik* (1926)” (Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 668).

⁶¹⁰ J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 106.

a samo słowo *sheik* weszło do słownika, podobnie jak kilka lat wcześniej zagościł w nim filmowy wamp, i zaczęło oznaczać uwodziciela i playboya, wiedzącego, jak postępować z kobietami⁶¹¹. Filmowy Ahmed jest jednocześnie nieokrzesanym dzikusiem i szlachetnym Europejczykiem, jest władczy i brutalny, ale w trakcie rozwoju fabuły możemy dostrzec jego przemianę w czulego kochanka, zaczynającego zdawać sobie sprawę, że łagodnością i perswazją może zyskać więcej niż za pomocą bezwzględnej siły.

W innych swoich filmach Valentino wcielał się w podobne role. Jeszcze przed *Szejkiem* zagrał w *Uncharted Seas* (1921, reż. Wesley Ruggles) i w *Eugenii Grandet* (*The Conquering Power*, 1921) Rexa Ingrama. Większość kolejnych filmów to kostiumowe melodramaty, nie były nimi jedynie *Moran of the Lady Latty* (1922, reż. George Melford) i wspomniany już obraz *Poza skałami* (1922). W *Krwi na piasku* (1922), *Młodym Radży* (*The Young Rajah*, 1922, reż. Phil Rosen), *Monsieur Beaucaire* (1924, reż. Sidney Olcott), *Świętym Diable* (*A Sainted Devil*, 1924) i *Kobrze* (*Cobra*, 1925) — oba ostatnie filmy w reżyserii Josepha Henabery'ego — w *Czarnym Orle* (*The Eagle*, 1925, reż. Clarence Brown) i w ostatnim swoim filmie *Syn szejka* wykorzystywał on sławę, jaką przyniosła mu popularność wizerunku egzotycznego kochanka, grając najczęściej postaci „charakteryzujące się pewnego rodzaju podwójną tożsamością”⁶¹². Być może właśnie to balansowanie między różnymi wzorcami zapewniło mu sukces i uwielbienie szczególnie żeńskiej części widowni⁶¹³. W większości swoich ról łączył bowiem Valentino wizerunek nieustraszonego wojownika i delikatnego amanta, dokonując na ekranie syntezy dwóch paradygmatów męskości, których

⁶¹¹ O popularności tego sformułowania może świadczyć to, że tak, choć akurat w tych przypadkach ma to ironiczny wydźwięk, zostali określani podrywacze pojawiający się w filmie z Haroldem Lloydem *Ach te dziewczęta* (*Girl Shy*, 1924, reż. Fred C. Newmeyer, Sam Taylor) czy w *Młodym Sherlocku Holmesie* (*Sherlock, Jr.*, 1924) Bustera Keatona.

⁶¹² Ł.A. Plesnar, *op. cit.*, s. 666.

⁶¹³ W filmie Kena Russella z 1977 roku zatytułowanym *Valentino*, będącym nie tylko obrazem biograficznym, ale także interesującym komentarzem ukazującym fenomen popularności włoskiego aktora, odnajdziemy znaczącą scenę, gdy na widowni kina, w którym wyświetlany jest *Szejk*, znajdują się wyłącznie kobiety.

ścieranie się było być może najistotniejszym procesem w kulturowych przemianach związanych z postrzeganiem ról przypisanych płciom.

Jednak Valentino to nie tylko aktor (zresztą jego umiejętności dość zgodnie przez większość historyków kina uznawane są za raczej mierne, choć do pewnego stopnia wynika to zapewne z banalności ról, w jakich był obsadzany), ale przede wszystkim „najpopularniejsza gwiazda wśród sław niemego ekranu”⁶¹⁴. Nie był oczywiście pierwszym gwiazdorem, którego kariera opierała się na połączeniu sławy ekranowej i pozaekranowej, ale w jego przypadku połączenie to wydaje się szczególnie istotne. Najważniejszym elementem budowania legendy, ale i kontrowersji, jakie narastały wokół Valentino, było jego pochodzenie. Jako ubogi imigrant z Włoch, który po przybyciu do Stanów Zjednoczonych zyskał światową sławę, był on nie tylko kolejnym przykładem realizacji *American dream* dla coraz liczniejszej rzeszy przybyszów⁶¹⁵, lecz także świadectwem walki, jaką biała, anglosaska, protestancka „stara Ameryka” toczyła z „europejskimi hordami” uważanymi wówczas nie tylko za bardziej obyczajowo liberalne, ale też hołdujące innym ideałom męskości. W zdumiewający wręcz sposób ten podział etniczny pokrywał się z linią demarkacyjną między „prawdziwymi mężczyznami”, wyznającymi klasyczne wartości uosabiane przez bohaterów westernowych czy pracowitych biznesmenów, a oskarżanymi często o zniewieszczenie „nowymi mężczyznami” — dbającymi o siebie, bardziej uczuciowymi, delikatniejszymi, dostrzegającymi kobiece potrzeby, niebędącymi jednak „mięczakami”, których łatwo wyśmiać. Jak pisze Studlar:

dla wielu Amerykanów, pojawienie się Valentino jako idola było rezultatem perwersyjnego poszukiwania przez kobiety nowego modelu męskości, zawierającego w sobie erotyczną obietnicę, która czyniła go znacznie bardziej niebezpiecznym, niż fizycznie pasywny pieszczoch czy zniewieszczały maminsynek⁶¹⁶.

⁶¹⁴ R. Koszarski, *op. cit.*, s. 299.

⁶¹⁵ Jak podaje David E. Kyvig, w roku 1920 wśród mających status „białych” obywateli USA 18,4% mężczyzn i 15,4% kobiet urodziło się zagranicą. A kolejne 27,5% mężczyzn i 28,4% kobiet miało przynajmniej jednego rodzica, który nie urodził się w Ameryce. Więc około 45% populacji stanowili imigranci lub ich dzieci (por. D.E. Kyvig, *op. cit.*, s. 8).

⁶¹⁶ Gaylyn Studlar, „*The Perfect Lover?*” *Valentino and ethnic masculinity in the 1920s*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, s. 290.

Tym można więc zapewne tłumaczyć różnice w popularności najślynniejszych filmów, w których wystąpił aktor, wśród żeńskiej i męskiej widowni. W przywoływanej już ankiecie, przeprowadzonej w 1924 roku wśród amerykańskich studentów, trzecie miejsce zajął *Szejk*. Co ciekawe, jako ulubiony film został on wskazany jedynie przez 751 młodych mężczyzn i aż przez 2137 młodych pań⁶¹⁷.

Przyczyniły się do tego zapewne także inne zabiegi marketingowe (czy *public realtions*) budujące legendę Valentino. Już po pierwszych obrazach studia filmowe, z którymi był związany — najpierw Metro Pictures, następnie Famous Players-Lasky Corporation — przedstawiały go w materiałach reklamowych jako „idealnego kochanka”, „kontynentalnego bohatera”, „błyszczącego cudzoziemca” czy „nowoczesnego Don Juana”⁶¹⁸, a dodatkowo przychylność dam (a przy okazji mniej lub bardziej otwartą niechęć panów, połączoną zapewne ze sporą dawką zazdrości) zapewniały Rudolphowi artykuły prasowe sygnowane jego nazwiskiem, takie jak ten, który pojawił się w marcu 1922 roku w „Photoplay”. W tekście zatytułowanym *Kobiety i miłość* Valentino (choć zapewne artykuł ten został stworzony przez zatrudnianego przez studio ghostwritera) pisał:

Winię amerykańskiego mężczyznę. Nie może on zatrzymać przy sobie kobiety, dominując nad nią i podporządkowując ją sobie. [...] On jest beznadziejny jako kochanek. Nie troszczy się o nic, co może przynieść przyjemność kobiecie. Nie jest nawet panem w swoim własnym domu... Oczekuje, że opłaci kobietę resztkami ze swojego biznesu albo złotem lub pieniędzmi i to jej wystarczy! Dlatego w swojej ślepotcie gardzi on młodym Europejczykiem, który tu przybył. Naśmiewa się z niego, żartuje, nadaje obraźliwe przezwiska. Dlaczego? Ponieważ ten mężczyzna jest biegły i umie nadać odpowiednią formę wszystkiemu, od lekkiego flirtu do najgłębszej miłości, jest subtelny, zabawny i delikatny⁶¹⁹.

Trudno się więc dziwić, że po takim wyznaniu, a jednocześnie rzucając rękawicę tradycyjnym formom męskości, Amerykanki, ale także kobiety na całym świecie pokochały Valentino ślepą wręcz

⁶¹⁷ Por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 29.

⁶¹⁸ Por. G. Studlar, „*The Perfect Lover*?...”, s. 290.

⁶¹⁹ Rudolph Valentino, *Women and love*, „Photoplay” 21 marca 1922, s. 106, cyt. za: *ibidem*, s. 297.



Fot. 11. Rudolph Valentino

miłością — w jego pogrzebie uczestniczyło około stu tysięcy osób, głównie płci niewieściej, a część mężczyzn próbowała go naśladować, przyjmując zaproponowane przez niego wzorce, dbając o kondycję fizyczną, wedle reguł wyłożonych przez Valentino w wydanym w 1923 roku w Nowym Jorku podręczniku *How You Can Keep Fit*, i próbując naśladować zaloty prezentowane przez niego w filmowych dziełach. Część mężczyzn zaś atakowała go w dość bezpardonowy sposób, zarzucając zniewieścienie i homoseksualne skłonności⁶²⁰. Najśłynniejszym z ataków był artykuł z „Chicago Tribune”, w którym anonimowy autor pisał: „Homo Americanus! Dlaczego przed kilku laty nikt nie utopił po cichu niejakiego Rudolfa Guglielmi, *alias* Valentino?” i zarzucał włoskiemu aktorowi zły wpływ na ówczesnych mężczyzn, którzy zaczęli używać różowego pudru i oddawać się „czynności przeczesywania wybrylantynowanych włosów”, felieton kończył się zaś znamienymi akapitami:

Czy ta degeneracja w zniewieściałość nie jest pokrewną pacyfizmowi reakcją wobec męstwa i realiów wojny? Czy różowy puder i różowe poglądy polityczne na niektórych salonach nie są w żaden sposób powiązane? Jak łączą się męskie kosmetyki, szejkowie, bufiaste spodnie i niewolnicze bransolety z lekceważeniem prawa i skłonnością do przestępstw bardziej typową dla Dzikiego Zachodu sprzed półwiecza niż dla dwudziestowiecznej metropolii?

Jest to zagadkowe zjawisko społeczne, które przetacza się nie tylko przez Amerykę, lecz również przez Europę. Chicago ma swoje puszki do pudru, Londyn swoich tancerzy, a Paryż żigolaków. Precz z Decaturem, niech żyje Elinor Glyn. Hollywood jest narodową szkołą męskości, Rudi, piękny pomocnik ogrodnika, stał się wzorem dla amerykańskiego samca. A niech to jasny szlag!⁶²¹.

⁶²⁰ Do czego zresztą mogły przyczynić się dość zawikłane koleje prywatnego życia Włocha, które było pożywką ówczesnej prasy brukowej, szczególnie jego nieudane decyzje matrymonialne. Jego pierwsza żona, Jean Acker, była, o czym Valentino podobno nie wiedział, zdeklarowaną lesbijką, a ich małżeństwo nie zostało skonsumowane. Druga żona — Natasza Rambowa, była najpierw kochanką Ałły Nazimowej, dzięki której zresztą się poznali, potem zaś, gdy oskarżono go o bigamię (jego rozwód z Acker nie był jeszcze prawomocny) i groziło mu wieloletnie więzienie, musiał publicznie przyznać się do braku seksualnych kontaktów także z nią. Po drugim rozwodzie rozpoczął się romans Valentino z Polą Negri, któremu kres położyła przedwczesna śmierć aktora, zmarłego 23 sierpnia 1926 roku.

⁶²¹ Cyt. za: N. Botham, *op. cit.*, s. 261.

Kontrowersje wokół postaci włoskiego aktora nie ucichły nawet po jego śmierci. Niektórzy wręcz, jak na przykład Alice Terry, aktorka, z którą wystąpił w *Czterech jeźdźcach Apokalipsy*, twierdzili, że „największą rzeczą, jaką kiedykolwiek zrobił Valentino, było to, że umarł”⁶²², gdyż niewątpliwie jego przedwczesny zgon sprawił, że aktor, który wystąpił w większej liczbie złych niż dobrych filmów, stał się ikoną niemego kina i na zawsze w pamięci widzów pozostał osobą młodą i pełną vigoru. Ashton D. Trice i Samuel A. Holland pisali:

Uważamy, że jest jeszcze jeden powód popularności Valentino: jego wiek. Był on, jak na standardy czasów, gdy grał główne role w swoich filmach, niezwykle młody, miał 25 lat, gdy zagrał w *Czterech jeźdźcach Apokalipsy*, a tylko 30 w czasie kręcenia *Syna szejka*. Najczęściej aktorzy, którzy odgrywali główne role, byli starsi, co odzwierciedlało różnicę wieku między mężczyznami a kobietami obowiązującą w tamtym czasie⁶²³.

Rzeczywiście, jeśli uwzględnimy także ten aspekt, być może jeszcze wyraźniej uda nam się dostrzec przełomową rolę, jaką w kształtowaniu nowego sposobu myślenia o męskości odegrał Rudolph Valentino — świetny *tanguero*, idealny kochanek, potrafiący zrozumieć kobietę, młodzieniec z pustym kontem i brylantyną na włosach, który sprawił, przynajmniej na jakiś czas, że mężczyźni, nie tylko w Stanach Zjednoczonych, musieli wyjść z za kontuarów, nauczyć się tańczyć i dbać o swoje żony i narzeczone.

C. Chłopak z sąsiedztwa

Jednak legenda stworzona przez Valentino miała głównie charakter normatywny. Jego postać, zarówno w wersji ekranowej, jak i pozaekranowej, wydaje się przede wszystkim służyć za wzorzec do naśladowania — trudno wszak wymagać od kostiumowych melodramatów, by naśladowały realność, choć oczywiście jednocześnie w sposób pośredni odzwierciedlały one procesy zachodzące w ówczesnym społec-

⁶²² Por. Anthony Slide, *Valentino*, [w:] *International Dictionary of Films and Filmmakers*, t. 3. *Actors and Actresses*, red. Tom Pendergast, Sara Pendergast, New York 2000, s. 1235.

⁶²³ Ashton D. Trice, Samuel A. Holland, *Heroes, Antiheroes, and Dolts: Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921–1999*, Jefferson 2001, s. 17.

czeństwie. Istnieje jednak grupa filmów, która także — ze względu na swoją gatunkową przynależność i typ prezentowanych postaci — bardziej dosłownie ukazywała przemiany zachodzące w społeczeństwie amerykańskim, a co za tym idzie w pewien sposób (amerykanizacja wyobraźni, jak już zostało wspomniane, zaczęła zachodzić właśnie w tym czasie) w ogromnej większości społeczeństw Zachodu. Komedie slapstickowe, poza tym, że bazowały na gagowym humorze i akrobacyjnych zdolnościach wykonawców, z jednej strony niezwykle często zawierały, często na drugim planie, najważniejsze paradygmaty związane z obowiązującymi w latach dwudziestych konstruktami męskości, z drugiej świetnie obrazowały obowiązujące wówczas normy dotyczące zawiązywania i trwania relacji o charakterze intymnym. Komedie Charliego Chaplina, Bustera Keatona i Harolda Lloyd'a często w sposób bardziej prawdziwy niż fantazje z Fairbanksem czy Valentino oddawały społeczne układy, w których musieli odnaleźć się „zwykli” obywatele należący do klasy niższej lub średniej. Chaplinowski tramp, wiecznie poniżany przedstawiciel plebsu, Lloydowski Harold w rogowych okularach, które miały mu nadać wygląd chłopaka z sąsiedztwa, a nawet bohaterowie grani przez Keatona, choć ten „konsekwentnie wcielał się w różnych bohaterów”⁶²⁴, z reguły ukazywali wyolbrzymione i ukazane w krzywym zwierciadle komizmu problemy, z którymi musieli borykać się „zwykli” ludzie w codziennym życiu.

To, co zwraca szczególną uwagę i pojawia się jako istotny wątek w większości burleskowych komedii długometrażowych, to fakt, iż mimo zmian zachodzących w tamtym okresie i odchodzenia od dziewiętnastowiecznego paradygmatu, w którym o małżeństwie decydowały względy ekonomiczne, na rzecz małżeństwa zawieranego z miłości, nadal majątek jest istotnym elementem konstruowania relacji matrymonialnych. Wciąż od młodego mężczyzny wymaga się bowiem, by posiadał kapitał pozwalający mu na założenie, a potem utrzymanie rodziny. Choć w sporej części obrazów filmowych uzupełnione jest to uczuciem łączącym młodych ludzi i ono czasem wygrywa, sprzeciwiając się tej normie, to jednak wielokrotnie pojawia się wątek zwlekania ze ślubem,

⁶²⁴ Iwona Sowińska, *Złoty wiek burleski*, [w:] *Kino nieme*, s. 598–599.

do czasu, aż młodzieniec osiągnie odpowiednią stabilizację finansową. Charlie w *Gorączce złota* (*The Gold Rush*, reż. Charlie Chaplin) otrzymuje szansę poślubienia ukochanej Georgii (Georgia Hale), gdy zostaje milionerem, choć Jean Mitry widzi w tym zakończeniu ironię i wykpienie tradycyjnego happy endu⁶²⁵. Harold w *Jeszcze wyżej!* (*Safety Last!*, 1923, reż. Fred C. Newmeyer, Sam Taylor)⁶²⁶ wyjeżdża do miasta i zostawia w rodzinnej miejscowości ukochaną narzeczoną, po to, by zdobyć pieniądze i pozycję, pozwalające mu zabezpieczyć byt przyszłej rodzinie. Pisze do swej sympatii codziennie, wysyła jej prezenty, na które go nie stać, a gdy Dziewczyna (Mildred Davis) przyjeżdża do miasta, udaje, że jest kierownikiem domu towarowego, a nie zwykłym subjektem, co jest zaczynem wielu zabawnych sytuacji, ale także świadectwem ciągłej aktualności obowiązywania paradygmatu wymagającego od mężczyzny zdobycia odpowiednio wysokiej pozycji społecznej⁶²⁷. Jego brawurowa wspinaczka po elewacji domu towarowego, najsłynniejsza sekwencja pochodząca z tego filmu, przynosi mu wymarzoną nagrodę — narzeczoną stoi na dachu i w końcu może wziąć ją w ramiona i pocałować ze świadomością, że zdobył tysiąc dolarów, które prawdopodobnie wystarczą, by zacząć nowe, małżeńskie już życie⁶²⁸.

⁶²⁵ Por. Jean Mirty, *Charlie Chaplin*, przeł. Hanna Szymańska, „Film na Świecie” 1973, nr 7–8, s. 97.

⁶²⁶ Był to jeden z najchętniej oglądanych filmów z lat dwudziestych, którego produkcja kosztowała wytwórnię 120 963 dolarów, a przyniósł zysk w wysokości 1 588 545 dolarów. Nic więc dziwnego, że Lloyd bywa nazywany Stevenem Spielbergiem niemej komedii (por. R. Koszarski, *op. cit.*, s. 306).

⁶²⁷ Jeden z klasycznych paradygmatów męskości opisanych znacznie później, bo dopiero w latach siedemdziesiątych, przez Deborah S. David i Roberta Brannona, zakłada, że mężczyzna powinien być „ważną personą” (*the big wheel*). Jest to wymóg podporządkowywania sobie innych, męskość zaś łączona jest z sukcesem, również tym finansowym, i zdobytą władzą (Deborah S. David, Robert Branon, *The male sex role: Our culture's blueprint of manhood, and what it's done for us lately*, [w:] *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, red. Deborah S. David, Robert Brannon, Massachusetts 1976).

⁶²⁸ Kolejny z kulturowych nakazów wyróżnionych przez David i Brannona zakłada, że mężczyzna musi być „mocny jak dąb” (*the sturdy oak*), i dotyczy niezależności i liczenia na samego siebie. Następnym imperatyw — „idź do diabła” (*giv'em hell*) — zwraca uwagę na konieczność stosowania przemocy. Mężczyzna musi okazywać pew-

Niezwykle podobne problemy dręczą Harolda w jego kolejnym wcieleniu. W filmie z 1924 roku *Ach te dziewczęta* wciela się on w postać ubogiego krawca jąkały, marzącego o karierze pisarskiej. Choć między nim a poznaną w pociągu Mary Buckingham (Jobyna Ralston) niewątpliwie rodzi się uczucie, dopiero w momencie, gdy dostaje z wydawnictwa czek na trzy tysiące dolarów, zbiera się na odwagę, by o nią powalczyć i dzięki brawurowej jeździe przez całe miasto porywa ją przed ołtarza i nie dopuszcza do jej ślubu z Rolandem DeVore'em, który, jak się okazuje, ma już jedną żonę.

W filmie tym pojawia się nie tylko wątek konieczności posiadania „kapitału założycielskiego”, niezbędnego, by zbudować rodzinę, ale stanowi on także ciekawy przegląd popularnych wówczas stereotypów genderowych. Książka, którą pisze Harold Meadows, nosi bowiem tytuł *The Secret of Making Love* i z założenia ma być podręcznikiem uwodzenia. Jak głosi pisarz w pokazanej w jednym ze śródtytułów *Przedmowie*: „Jest bardzo łatwo zdobyć serce kobiety, pod warunkiem, że zna się odpowiednie metody. Dlatego opisałem historię moich romansów, żebyś mógł się nauczyć ode mnie czegoś o kobietach”, a tekst jest podpisany: „Autor. Jedyny, który wie, wie i wie”. W samym fabularnym pomysle, by główny bohater pisał taką książkę i jego niezachwianym przekonaniu o sukcesie, jaki ona odniesie, możemy widzieć omawianą już kilkakrotnie zmianę osobowych wzorców, które wręcz nakazywały mężczyznom szkolenie się w trudnej sztuce uwodzenia, szczególnie w sytuacji, gdy przemianom uległy także modelowe wzorce kobiecości. Co znamienne, jako ilustracje „miłosnych afer”, w jakie uwikłany był podręcznikowy bohater, wybrane zostały przygody numer piętnaście i szesnaście opisujące jego relacje z Wampirem i Flapperką. Wedle Harolda najlepszym sposobem na Wampa jest, o czym informuje widzów pojawiające się na ekranie motto do rozdziału, całkowita obojętność. W ilustrującej tę tezę historyjce widzimy elegancko ubranego Harolda, przychodzącego do leżącej na szezlongu damy z wymyślną fryzurą na głowie. Gdy ta na powitanie wyciąga dłoń do pocałunku, on zawiesza

ność siebie, być agresywny, demonstrować gotowość podjęcia ryzyka (por. *ibidem* oraz Krzysztof Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotypy*, Gdańsk 2003, s. 71).

na niej swój szapoklak i laskę. Nie reaguje także na żadne z uwodzicielskich sztuczek damy, wyciąga gazetę i oddaje się lekturze. Gdy ta całuje papierosa, którego później chce włożyć do jego ust, ten wyrzuca go z obrzydzeniem i zapala własne cygaro, po czym wychodzi. Kochanka teatralnym gestem próbuje do tego nie dopuścić, wyciągając zza dekoltu sztylet i grożąc popełnieniem samobójstwa — Harold każe jej się wstrzymać i podaje jej znacznie większy miecz, co sprawia, że kobieta rzuca mu się do stóp, a zadowolony z siebie mężczyzna odhacza w swoim notesie kolejną zdobycz.

Flapperkę autor podręcznika uwodzenia radzi pokonać metodą „człowieka jaskiniowego”. Zabawową dziewczynę, która przez cały czas podskakuje w rytm muzyki, jednocześnie bawi się lalką i pali papierosy, Harold brutalnie do siebie przyciąga, całuje, a następnie rzuca na łóżko. Gdy ta dalej dokazuje, przekłada ją przez kolano i jej własnym pantofelkiem wymierza serię klapsów, następnie popycha ją na ścianę, na dziewczę spada półka z bibelotami, a ona jest zachwycona swoim brutalem i rzuca mu się na szyję, znacząc całą jego twarz śladami szminki.

Choć sposoby zdobycia kobiet opisane przez Harolda budzą śmiech dziewcząt z wydawnictwa, ciekawych, jak wygląda „szejk, który to napisał” i dwurujących z niego podczas wizyty u redaktora, to jednak książka zostaje wydana jako humoreska, co początkowo nie przypada chłopakowi do gustu, ale sowity czek okazuje się ważniejszy niż zraniona duma.

Interesujące jest również to, że Meadowsowi dzięki książce udaje się nie tylko zdobyć pieniądze, ale także zainteresować sobą Mary. Podczas pierwszego spotkania zauważa ona maszynopis, który ma ze sobą chłopak, Harold zaś twierdzi, że to opis jego prawdziwych przygód i zaczyna je opowiadać tak zajmująco, że zaafelowani rozmową młodzi zapominają wysiąść z pociągu, a dziewczyna na pożegnanie daje mu całusa, co jest kolejnym rozwiązaniem fabularnym bazującym na stereotypie, że doświadczenie erotyczne mężczyzny jest jego zaletą, nie wadą, jak w przypadku kobiety. Z jednej strony zapewne wynika to z nadal obowiązujących, choć znacznie mniej wyraźnie niż w czasach wiktoriańskich, standardów podwójnej moralności, dopuszczających, a nawet usprawiedliwiających seksualną rozwiązłość mężczyzn. Z drugiej, jak twierdzą współcześnie psychologowie ewolucyjni, być może jest to

kulturowo umotywowany mechanizm, ponieważ również w świecie przyrody męskie osobniki, cieszące się popularnością u większej liczby samic, mają większe szanse kopulacyjne — ich powodzenie oznacza lepszy potencjał genetyczny i większe szanse na zdrowe potomstwo⁶²⁹. Niezależnie od tego, jak będziemy tłumaczyć ten wątek, okazało się, że zgrywając playboya, nieśmiały i jękający się Harold odniósł sukces i zainteresował sobą bogatą dziewczynę, która w finale wybrała jego, a nie podstępnego narzeczonego.

Jeszcze ciekawszym materiałem badawczym, pozwalającym przeanalizować obowiązujące w latach dwudziestych stereotypy płciowe i konstrukcje związków intymnych, wydają się niektóre filmy Bustera Keatona, takie jak *Rodzina mojej żony* (*My Wife's Relations*, 1922), *Trzy wieki* (*Three Ages*, współreżyserem był Edward F. Cline) czy *Młody Sherlock Holmes* (*Sherlock, Jr.*, reż. Keaton i Roscoe Arbuckle). O pierwszym z tych filmów warto wspomnieć z trzech powodów. Po pierwsze, ta dwuroolkowa komedia pokazuje, jak istotne były wówczas, choć to akurat dość uniwersalny wątek, relacje rodzinne, i jest ona opowieścią o tym, że żeniąc się, mężczyzna wiąże się nie tylko z wybranką, ale także całą jej rodziną, co w tym obrazie zostało potraktowane dość dosłownie i było źródłem wielu komicznych sytuacji. Po drugie, może nieco zadziwiać, choć zwracałem na to uwagę już wcześniej, łatwość i szybkość zawierania związków małżeńskich, przynajmniej w uniwersum filmowym. Po trzecie zaś, pojawiają się w tym obrazie interesujące wątki polskie. *My Wife's Relations* rozpoczyna się sceną, w której widzimy wąsatego jegomościa i stojącą za nim kobietę w chuście, rozmawiających przez telefon. Mężczyzna mówi do słuchawki, o czym informuje napis (zachowałem pisownię oryginalną): „Możecie nam dac ślub po polsku”, na co sędzia, z którym rozmawia, odpowiada: „Tak — ja nie

⁶²⁹ Jak twierdzi Geoffrey Miller: „Niekontrolowany dobór płciowy wymaga poliginii — sytuacji, w której samiec kojarzy się z dwiema lub więcej samicami. Aby niekontrolowany proces był możliwy, niektóre samce muszą okazać się tak atrakcyjne dla samic, że kilka różnych matek urodzi im potomków. Z reguły mniej atrakcyjne samce muszą pozostać samotne, zrozpaczone i beznadziejne. Rywalizacja seksualna musi być zawodami, w których zwycięzca bierze niemalże wszystko” (G. Miller, *op. cit.*, s. 88).

muwiew innym językiem”⁶³⁰. W międzyczasie w wyniku nieporozumienia Buster zostaje przez pewną niezbyt urodziwą i wyraźnie od niego większą kobietę (Kate Price) oskarżony o wybitcie szyby. Hetera wlecze go do sędziego, oskarżając o chuligaństwo. Sędzia myśli jednak, że to para, która zapowiadała się telefonicznie i udziela im ślubu, pytając: „Czy bierzesz tego człowieka za mieza?”, a następnie: „Czy przyzekasz go kachac honorowac i mitowac do smierci?”, a gdy kobieta potwierdza słowami „Tak, to on wybił okno”, wręcza im akt ślubu. Dalsze losy młodego małżonka to problemy z krewnymi żony, która uradowana, że znalazła wreszcie męża, zabiera go do domu i przedstawia swoim czterem braciom osiłkom i równie jak oni wyrośniętemu ojcu.

Znacznie ciekawszy jest drugi ze wspomnianych filmów. *Trzy wieki* to komiczne porównanie sposobów zawiązywania małżeństw w trzech różnych okresach: w epoce kamiennej, starożytnym Rzymie i czasach współczesnych. Obraz zaczyna się od alegorycznej figury starca z kosą, czytającego książkę, której wstęp mówi o trwałości idei miłości, niezależnej od upływu czasu⁶³¹. Z jednej strony jest to zapewne funkcjonalna figura stylistyczna, pozwalająca później na stosowanie różnego typu ahistoryzmów (najzabawniejsza wydaje się tablica z napisem „Non Postum Exit”, przez którą bohater musi przeparkować swój rydwan na rzymskiej ulicy), z drugiej zaś można w niej widzieć, również panującą w tamtym okresie, kilkakrotnie już omawianą, szczególnie chętnie stosowaną przez Griffitha, manierę, by nadawać filmom właśnie przez napisy początkowe dodatkowe znaczenia i przypisywać im jakieś szersze zaplecze światopoglądowe czy etyczne. Można by więc w tych początkowych tytułach widzieć charakterystyczne chyba dla tego okresu, pojawiające się bowiem także w innych obrazach, rzeczywiste przekonanie o ponadczasowości ideału miłości romantycznej, bo w tym paradygmacie w gruncie rzeczy mieszczą się poszczególne opowieści. Oczywiście kultura popularna z reguły dąży do upraszczania różnorodnych problemów i trudno od niej wymagać pogłębionej refleksji, jednak dość znaczące wydaje się to, że

⁶³⁰ Napisy w języku polskim podane są później w tłumaczeniu angielskim.

⁶³¹ Można widzieć zarówno w tej figurze, jak i w całym filmie nawiązanie, a może nawet pastisz ekspresjonistycznej *Zmęczonej śmierci* nakręconej w roku 1921 przez Fritza Langa.

w latach dwudziestych ideały miłości w ujęciu romantycznym były (a być może w kulturze masowej jest tak, przynajmniej w sporej jej części, do dziś) uznawane za „ideologicznie przezroczyste” i w zasadzie „naturalnie” przypisane gatunkowi *homo sapiens*.

Pierwsze porównania pojawiające się w *Trzech wiekach* pokazują jednak nie miłość romantyczną, ale małżeństwo jako instytucję ekonomiczną. W trzech różnych okresach to rodzice dokonują bowiem wyboru przyszłego oblubieńca swojej córki. W czasach prehistorycznych ojciec uderza obu kandydatów (bo Buster we wszystkich trzech wersjach musi się zmierzyć z konkurentem do ręki ukochanej) po głowie wielką pałką i wybiera tego, który wytrzyma uderzenie. W starożytnym Rzymie o wyborze decyduje ranga w armii. W czasach współczesnych, wieku, jak dopowiada napis, „prędkości, niedostatku i chciwości” kryterium brany pod uwagę jest zawartość książeczki czekowej, niestety w przeciwieństwie do konkurenta, posiadającego konto w First National Bank, Buster swoje pieniądze trzyma w Last National Bank, co przekreśla jego matrymonialne szanse. W tej ostatniej sekwencji mamy dodatkowo do czynienia z pewnym dość znaczącym przesunięciem akcentów: o ile w poprzednich epokach wyboru dokonywali patriarchowie rodów, o tyle w czasach nowożytnych ojciec twierdzi, że jest panem swojego domu, więc wybór męża dla córki zależy od... tu następuje zawieszenie głosu i przestraszony widokiem swojej małżonki ubranej w męski strój, która właśnie pojawia się w pokoju, mężczyzna kończy zdanie stwierdzeniem: „mojej żony”, co jest żartobliwym i nieco złośliwym komentarzem do emancypacji kobiet.

Dalsza część fabuły przedstawia kolejne etapy rywalizacji konkurentów, próbujących na różne sposoby zaimponować swojej wybrance. Co ciekawe, o ile w czasach kamiennych ceniona jest brutalna siła, a w antyku Buster próbuje zdobyć ukochaną, grając na harfie, o tyle współczesnym sposobem zdobycia ukochanej jest zabranie jej do eleganckiej restauracji, co byłoby zgodne z myślą Thorstena Veblena zawartą w jego *Teorii klasy próżniaczej* z 1899 roku, że

w nowoczesnych społecznościach miejskich, gdzie obcy pojawiają się i znikają, ludzie coraz częściej afiszują się ze swoim bogactwem, otaczając się kosztownymi luksusami. Kiedy nie można dostać bezpośrednich informacji o stanie finansów in-

nego człowieka, ostentacyjne wydawanie pieniędzy jest jedyną wiarygodną oznaką bogactwa⁶³².

A rozrzutność, jaką można się wykazać podczas eleganckiej kolacji, z pewnością sprzyja pokazaniu swojej przewagi nad konkurentem⁶³³ i swojej wyższej pozycji⁶³⁴. Znamienne jest również to, że o ile pojedynki o ukochaną w czasach prehistorycznych przyjmuje formę walki na maczugi, w starożytności jest to wyścig rydwanów (dość nietypowy, bo nasz bohater powozi saniami zaprzęgniętymi w psy), o tyle w Ameryce lat dwudziestych o wartości kandydatów ma świadczyć ich sprawność fizyczna, którą muszą się wykazać podczas meczu futbolu amerykańskiego, co potwierdzałoby, opinię Michaela Messnera⁶³⁵, że sport

miał się stać ostatnim bastionem męskiej siły w społeczeństwie, terenem supremacji i oddzielenia od kobiet. Dlatego też najważniejszą dyscypliną w USA uczyniono futbol amerykański, sport brutalny i urazowy, który miał stanowić symbol tradycyjnej siły i władzy⁶³⁶,

⁶³² G. Miller, *op. cit.*, s. 141 (por. Thorsten Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. Janina Frentzel-Zagórska, Warszawa 2008).

⁶³³ A dodatkowo, jak pisał Geoffrey Miller: „Marnotrawstwo zalotów przydaje im romantyzmu. Marnotrawne tańce, marnotrawne dawanie prezentów, marnotrawna konwersacja, marnotrawny śmiech, marnotrawna wstępna gra miłosna, marnotrawne przygody. Z punktu widzenia »przetrwania najlepiej dostosowanych« marnotrawstwo wydaje się bezsensownym szaleństwem, które przeciwdziała dostosowaniu (sprawności). Z punktu widzenia doboru płciowego ze względu na niegenetyczne korzyści także ludzkie zaloty wyglądają na marnotrawstwo, ponieważ [...] akty miłosne uważane za najbardziej romantyczne zazwyczaj najwięcej kosztują dawcę, ale przynoszą najmniejsze korzyści materialne biorcy” (G. Miller, *op. cit.*, s. 147).

⁶³⁴ Warto zauważyć zawarty w restauracyjnej sekwencji komentarz do współczesności. Z jednej strony pojawia się w tej sekwencji zakazany wówczas w Stanach przez przepisy prohibycyjne alkohol pity potajemnie z piersiówki, z drugiej zabawną, ale i pokazującą pewne zmiany społeczne sceną jest również moment, gdy w odpowiedzi na zachowanie ignorującej go ukochanej, która wyciąga z torebki szminkę, potem puder i tusz do rzęs i publicznie (!) zaczyna poprawiać makijaż, Buster wyciąga pędzel i inne przybory i zaczyna się golić.

⁶³⁵ Michael A. Messner, *The life of a man's seasons: Male identity in the lifecourse of the athlete*, [w:] *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, red. Michael S. Kimmel, Newbury Park 1987, s. 56.

⁶³⁶ K. Arcimowicz, *op. cit.*, s. 65.

a także opinie psychologów ewolucyjnych uważających, iż „dyscypliny sportowe są kulturowo wynalezionymi wskaźnikami sprawności fizycznej”⁶³⁷, zastępującymi dziś inne formy, głównie męskiego, współzawodnictwa, z jakimi mieliśmy do czynienia w przeszłości⁶³⁸.

Ostatecznie, zapewne również dlatego, że pomimo fizycznej mizerii został bohaterem meczu, Buster zdobywa serce ukochanej. Podobnie zresztą dzieje się we wszystkich okresach, co potwierdzałoby tezę o romantycznym ideale powielanym przez *Trzy wieki* — wszak prawdziwa miłość zawsze pokonuje wszelkie trudności.

Ciekawe są jednak trzy paralelne ujęcia kończące ten obraz: w epoce kamiennej widzimy szczęśliwą parę wychodzącą z jaskini i jakiś tuzin dzieci wychodzących za nimi, rzymska familia to rodzice i sznureczek składający się z sześciorga pociech, w latach dwudziestych z domu wyłania się młody mąż, jego żona i... piesek, okazuje się, że narzekanie na podupadającą demografię nie jest wcale wymysłem naszych czasów, podobnie jak pary tak zwanych DINKS-ów (Double Income No Kids), o których tak często wspomina się w kontekście społeczeństwa post-industrialnego.

Równie znaczące jest zakończenie *Młodego Sherlocka Holmesa*. Po serii niezwykłych przygód, które główny bohater, domorosły detektyw, pracujący jako kinooperator, przeżywa, „wchodząc” we śnie do filmu *Serca i perły*, gdzie dokonuje bohaterskiego zdemaskowania przestępcy, zostaje obudzony przez swoją praktyczną dziewczynę, która w tym czasie rozwiązała kryminalną zagadkę ze świata realnego. W finale naśladuje on poczynania ekranowego bohatera, podglądanego przez okienko z kabiny operatora. Gdy ubrany we frak mężczyzna bierze dłonie ukochanej w swoje dłonie, on czyni to samo, następnie po tych dłoniach ją całuje, zakłada zaręczynowy pierścionek, bierze jej twarz w swoje ręce, a następnie obdarza pocałunkiem, choć jest to raczej *osculum*, nie zaś namiętne *savium*. Wymowna jest także zakłopotana mina Bustera, który na ekranie widzi tego samego bohatera, trzymającego na kolanach dokazującą

⁶³⁷ G. Miller, *op. cit.*, s. 283.

⁶³⁸ Pomysł ten rozwinie Keaton w filmie *Sportowiec z miłości* (*College*, 1927). Uprawianie przez bohatera różnych dyscyplin sportu ma zapewnić mu przychylność ukochanej.

bliźnięta. Finał ten jest niezwykle dosłowną egzemplifikacją stawianej już kilkakrotnie tezy, mówiącej o tym, że młodzi czerpali z kina inspirację i że było ono jednym z istotniejszych elementów kształtujących nowy taniec godowy. Bohater grany przez Bustera Keatona, jak wiele chłopców i dziewcząt w tamtych czasach, spoglądał na srebrny ekran, by nauczyć się, jak poprawnie całować, uwodzić, jak być męskim (lub kobiecą).

Również w filmach, które nie były komediami, a wpisywały się raczej w pojemny gatunek filmów obyczajowych, możemy zauważyć dość powszechne przekonanie o konieczności zdobycia finansowej stabilizacji, niezbędnej, by młody mężczyzna mógł poprosić dziewczynę o rękę. W przywoływanym już filmie z 1924 roku *Manhandled* Jim Hogan (Tom Moore), choć wynajmuje pokój w tym samym budynku co jego ukochana Tessie, noc zawsze spędza w swoim pokoju, a decyzję o zaręczynach odkłada do czasu, gdy uda mu się sprzedać swój wynalazek. Zawarta w finale sugestia, że po pogodzeniu się narzeczonych Jim mógłby zostać na noc, niezwykle wyraźnie połączona została z osiągnięciem przez chłopaka sukcesu i ekonomiczną gotowością do podjęcia poważniejszych zobowiązań. We *Władczyni miłości* mamy do czynienia z podobnym problemem: Neville Holderness nie może poślubić Dianę, ponieważ ich pozycje ekonomiczne nie są równoważne i musi najpierw wyjechać z kraju, by uzyskać majątek — przekonanie, że to mężczyzna musi udźwignąć na sobie ciężar utrzymania rodziny, wydaje się w latach dwudziestych kształtować relacje matrymonialne równie mocno, jeśli momentami nie mocniej, jak ideały miłości romantycznej.

Warto także zwrócić uwagę na sygnalizowaną już kilkakrotnie zmianę polegającą na obniżeniu wieku filmowych bohaterów. Rzeczywiście po wojnie dochodzi do głosu nie tylko pokolenie młodych kobiet — podlotków i flapperów — ale także ich rówieśników: młodych chłopców i mężczyzn, którzy niekoniecznie muszą od razu być zainteresowani erotycznym związkiem długoterminowym, ale zaczynają randkować, spotykać się z dziewczętami w restauracjach, na potańcówkach, podczas sportowych zawodów, a w dodatku robią to nie pod czujnym okiem rodziny, jak bywało dotąd, lecz w koedukacyjnej przestrzeni publicznej, która umożliwia takie kontakty. Bill Forbes

— młody bohater *Podlotka* — zabiera dziewczynę na oranżadę do restauracji, ale spotyka się z nią także podczas swojego pobytu w szkole. Sąsiedztwo dwóch placówek edukacyjnych, przeznaczonych dla dziewcząt i chłopców, umożliwia im częste kontakty, choćby na lodowisku, gdzie uczniowie mają okazję popisać się przed koleżankami swoimi umiejętnościami łyżwiarskimi. To właśnie środowisko szkolne jest kolejną — wyraźnie odmienną od tradycyjnej, mocno związanej z domem, przestrzenią, w której mogą mieć miejsce nowe typy relacje. Nie tylko pojawienie się kobiet w biurach, sklepach i innych miejscach pracy, ale także wyrównanie szans edukacyjnych⁶³⁹ sprawiły, że powstały nowe, niespotykane dotychczas problemy, opisywane zarówno przez ówczesnych badaczy, jak i przez dzieła filmowe.

W książce z 1928 roku zatytułowanej *The Education of Women — Its Social Background and its Problems* Willystine Goodsell⁶⁴⁰ zauważa na przykład, że lepiej wyedukowane kobiety później i rzadziej wstępują w związki małżeńskie⁶⁴¹, ale także cytuje opinie wielu doświadczonych

⁶³⁹ Kobiety stanowiły 35% amerykańskich studentów w roku 1900, 39% w roku 1910, 47% w roku 1920, 43% w roku 1930. Co ciekawe, liczba kobiet wśród studentów była przez kilka kolejnych dekad niższa niż w roku 1920 i dopiero w roku 1980 roku przekroczyła wynik z lat dwudziestych — w 1980 roku kobiety po raz pierwszy zaczęły stanowić większość wśród zdobywających wyższe wykształcenie (52,3%) (por. C.M. Renzetti, D.J. Curran, *op. cit.*, s. 145).

⁶⁴⁰ Willystine Goodsell była jedną z pionierek badań nad edukacją kobiet i jej społecznymi skutkami. W 1910 roku uzyskała doktorat na Columbia University, z którą to uczelnią była związana przez całą swoją profesjonalną karierę, zakończoną w roku 1936 w stopniu profesora. Od 1981 roku American Educational Research Association przyznaje nagrodę jej imienia, przeznaczoną dla wybitnych kobiet naukowców zajmujących się problematyką edukacji.

⁶⁴¹ Choć jest to, według amerykańskiej badaczki, nie tylko wynik, jak chciała-by spora część cytowanych przez Goodsell męskich publicystów, edukacji kobiet, ale raczej złożonych procesów społeczno-ekonomicznych. Jednocześnie jednak warto zwrócić uwagę na korelację między wykształceniem a rolami genderowymi i sposobem kształtowania relacji intymnych. Jak zauważają Claire M. Renzetti i Daniel J. Curran, opisujący powody zmniejszenia się odsetka studiujących kobiet w kolejnych dekadach: „W drugiej połowie lat 40. i w latach 50. XX w. liczba kobiet podejmujących »wolne zawody« znacząco zmniejszyła się, a liczba zawieranych związków małżeńskich i nowo narodzonych dzieci znacząco wzrosła. W roku 1957 wskaźnik urodzin osiągnął swój punkt szczytowy, a przeciętny wiek kobiety zawierającej po raz pierwszy małżeństwo

nauczycieli, twierdzących, że koedukacja powinna obejmować tylko dwa pierwsze lata wyższej edukacji, siedemnastoletni chłopcy są bowiem „przez ostatnie lata nauki kompletnie zauroczeni (*razzle-dazzle*) przez złotowłose wampy, które wcale nie zamierzają ich poślubić”, dziewczyny zaś „mają głowy wypełnione jedynie myśleniem o chłopcach”⁶⁴². Filmową egzemplifikacją tego stanu rzeczy mogą być choćby czterdzieści cztery dwurolkowe obrazy z produkowanej w latach 1926–1929 przez Carla Laemmela Jr. dla wytwórni Universal serii zatytułowanej *The Collegians*. Jej akcja toczy się w fikcyjnym Calford College i pokazuje studenckie życie, w którym nauka stanowi jeden z najmniej istotnych elementów egzystencji. W odcinku zatytułowanym *The Relay* (1927, reż. Wesley Ruggles) oglądamy na przykład najpierw zawody sportowe między żeńskimi drużynami pierwszoroczników i starszych studentek, następnie zaś otrzęsiny połączone z potańcówką, na której młodszy studenci pojawiają się poprzebierani w komiczne kostiumy. Podczas zabawy pojawia się fałszywa policja wynajęta przez „freshmanów”, aresztuje starszych studentów pod zarzutem posiadania zabronionego przez ustawy prohibicyjne alkoholu i wywozi ich do lasu, co ochocho wykorzystują „młodzi”, tańcząc z pozostałymi na sali dziewczynami, a film kończy się ogólną bijatyką, ale i pozytywnym akcentem, gdyż na koniec studenci zgodnie zrzucają się do kapelusza, żeby pokryć straty wynikłe z ich bójki.

Podobny obraz studenckiego życia prezentują inne filmy z tamtego czasu. Wyprodukowana przez Macka Sennetta krótkometrażówka zatytułowana *The Campus Vamp* (1928, reż. Harry Edwards) co prawda zaczyna się sceną, podczas której widzimy głównych bohaterów pochylonych nad podręcznikiem łaciny, ale jak się szybko okazuje, wspólna nauka to jedynie pretekst do zalotów, ponieważ napisy charakteryzujące bohaterów bynajmniej nie są powiązane z ich edukacyjnymi zdolnościami. Sally (Sally Eilers) zostaje przedstawiona jako dziewczyna,

wynosił ok. 20 lat”, zaś odsetek studentek na amerykańskich uczelniach (wynoszący, w roku 1950, 31% ogólnej liczby studiujących) był niższy niż w roku 1880, gdy kobiety stanowiły 32% studentów (C.M. Renzetti, D.J. Curran, *op. cit.*, s. 145).

⁶⁴² Willystine Goodsell, *The Education of Women — Its Social Background and its Problems*, [b.m.w.] 1928, s. 134.

która nigdy nie została pocałowana, „ale to nie była niczyja wina, tylko jej”, Matty zaś (Matty Kemp) to chłopak „preferujący brunetki, ale niegardzący także blondynkami”. W dalszej części rodzące się uczucie zostanie zagrożone przez pojawienie się tytułowego wampa — szalonej blondynki Carole (Carole Lombard), brawurowo prowadzącej samochód i zawsze otoczonej wianuszkami wielbicieli, która na potańcówce nie chce odczepić się od głównego bohatera. W finale to jednak Sally wygrywa, zostaje bowiem bohaterką podczas rozgrywanego na plaży⁶⁴³ meczu baseballowego, a film kończy się namiętym pocałunkiem zakochanych studentów, którym rzeczywiście, jak narzekali ówcześni nauczyciele, wyraźnie nauka nie była w głowie.

Obok tych nowych wzorców w filmach niemych z lat dwudziestych odnajdziemy oczywiście także bardziej klasyczne paradygmaty męskości, szczególnie męskości uwikłanej w relacje erotyczne. Z jednej strony możemy mianowicie wyróżnić postaci uwodzicieli w dwóch zasadniczych odmianach: szlachetnej i podłej, z drugiej nadal pojawiają się postaci głupców, dających się wodzić za nos pięknym kobietom, oraz zdradzanych mężów, mniej lub bardziej świadomych zdrań, jakich dopuszczają się ich żony.

D. Szlachetny uwodziciel

Najbardziej charakterystyczne postaci szlachetnych uwodzicieli, którzy z uroczych bawidamków przekształcają się w kochanków oddanych jednej tylko kobiecie, grywali w latach dwudziestych John Gilbert i John Barrymore. Kariera pierwszego z nich, uznawanego po śmierci Valentino za „pierwszego kochanka Hollywoodu”, nabrała rozpędu w roku 1925 (choć w kinie debiutował dekadę wcześniej i miał na swoim koncie przynajmniej kilka ciekawych ról), gdy zagrał w wielkim przeboju, jakim była *Wielka parada* (*The Big Parade*) Kinga Vidora, oraz w cieszącej się również wielkim powodzeniem *Wesołej wdowie* (*The Merry Widow*) Ericha von Stroheima. W drugim z tych filmów zagrał rolę, która na trwałe wpisała się w jego aktorskie

⁶⁴³ Kilka scen plażowych nakręconych zostało na taśmie kolorowej, być może lepiej eksponującej dziewczęta w kąpielowych strojach.

emploi. Odtwarzany przez niego księżę Danilo Petrovich, następcą (drugi w kolejności) tronu w operetkowym królestwie Montebianco, jest wiecznie roześmianym podrywaczem, uwielbiającym uwodzić kobiety i to niezależnie od ich stanu — równie zalotny jest wobec arystokratek, jak i pokojówek czy służących. Gdy jednak spotyka na swojej drodze Sally O’Harę (Mae Murray), uroczą amerykańską tancerkę kabaretową, zupełnie odmienia swoje życie: kiedy pocałowana na siłę Sally robi smutne oczy, Danilo szybko pokornieje, a gdy jego tradycyjny zestaw uwodzicielskich sztuczek (kolacja przy akompaniamencie skrzypiec, niby przypadkowe oblanie zupą, zmuszające dziewczynę do zmiany stroju) zawodzi, oświadcza się Amerykance. Dalsze losy filmowych bohaterów wpisują się w dramat związany po raz kolejny z dwoma różnymi wzorcami zawierania małżeństw, tradycyjnym — w którym jest to transakcja — i nowym, kiedy ślub bierze się z miłości⁶⁴⁴, a finałem jest szczęśliwe połączenie kochanków i przemiana playboya w mężczyznę gotowego w imię miłości poświęcić nawet swoje życie. W kolejnych filmach Gilbert powtarzał tę rolę — odtwarzany przez niego w *Symfonii zmysłów* Leo von Harden w pierwszych ujęciach filmu przedstawiony jest jako lubiący kobiety oficer, którego przyjaciele muszą kryć, gdy nie wraca na noc do koszar, i dopiero prawdziwe uczucie, które zaczyna łączyć go z Felicitas, sprawia, że poświęca on miłostki, honor, a nawet przyjaźń na rzecz jednej kobiety. Podobnie postępuje Wroński z ekranizacji Tołstojowskiej *Wojny i pokoju* (1927), w której Gilbert po raz kolejny partnerował Grecie Garbo — z uwodziciela zainteresowanego przelotnymi romansami przemienia się w romantycznego kochanka, oddanego jednej tylko wybrance. O ile szlachetny uwodziciel przed poznaniem ukochanej hołdował któremuś z trzech wyróżnionych przez Stendhala rodzajów miłości⁶⁴⁵, będąc wyznawcą *l’amur-goût*, *l’amore physique* bądź *l’amour de vanité*, o tyle spotkanie Tej Jedynej zawsze prowa-

⁶⁴⁴ Król, na wieść o planach matrymonialnych księcia i stwierdzeniu Danilo, że powodem ślubu jest jego miłość do Sally, z nieukrywanym zdumieniem pyta: „No dobrze, ale co małżeństwo ma wspólnego z miłością?”

⁶⁴⁵ Por. Stendhal, *op. cit.*, s. 37–38.

dziło do powstania *l'amour passion* — miłości serca, unieważniającej poprzednie „przewinienia”.

Jeszcze wyraźniej dążenie do przekształcenia miłostek, miłości fizycznej czy tej opartej na próżności w miłość namiętną, podporządkowaną romantycznemu paradygmatowi widać w ekranizacji perypetii jednego z najsłynniejszych kochanków wszech czasów — w *Don Juanie* (1926) Alana Croslanda z Johnem Barrymore'em w roli tytułowej. W filmie tym pojawia się odczytanie mitu zasadniczo odmienne od tego, jaki zaproponował w swojej klasycznej już dziś książce *Mity o miłości* De Rougemont. Francuski myśliciel pisze bowiem: „Don Juan nie może mieć biografii: przypisanie mu dzieciństwa i młodości było fatalnym błędem Byrona. Jego podboje nie mają historii, gdyż »brakuje mu czasu«”⁶⁴⁶. Filmowy hiszpański kochanek został, byronowskim wzorem, obdarzony historią, a w dodatku noszącą w sobie wyraźne znamiona freudyzmu — jego stosunek wobec kobiet został mianowicie wytłumaczony traumą z dzieciństwa, kiedy to musiał obserwować scenę wypędzenia matki i zamurowania żywcem jej kochanka, przyłapanych przez Don Jose de Marana *in flagranti*, oraz późniejszą edukacją ojca, otaczającego się wianuszkami kochanek i wpajającego Juanowi nieufność wobec płci pięknej.

De Rougemont pisze: „żadnej miłości w przypadku Don Juana, tylko samo pożądanie”⁶⁴⁷ i wspomina o trzech tysiącach kochanek uwodziciela. W wersji filmowej tych kochanek jest oczywiście znacznie mniej — istotniejsze wydają się efektowne pościgi konne i szermiercze pojedynki, a i pożądanie przybiera formy ograniczające się jedynie do pocałunków. Choć w różnych źródłach pojawiają się informacje mówiące, że *Don Juan* jest obrazem zawierającym aż sto dwadzieścia siedem pocałunków⁶⁴⁸, co czyniłoby go zapewne najbardziej „całusnym” filmem w dziejach Dziesiątej Muzy, to w rzeczywistości zawiera on jedynie tuzin scen, w których pojawia się *basium*, chyba że policzone zo-

⁶⁴⁶ Denis De Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 2002, s. 91.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, s. 121.

⁶⁴⁸ Por. P. Robertson, *Guinnessa...*, s. 88; D. Keeseey, *op. cit.*, s. 29.

stały również całusy, którymi Don Juan obsypuje dłonie i twarz (a raz dekolt) swoich kochanek.

Najistotniejszą różnicą wydaje się jednak zakończenie filmu, pozostające wyraźnie w opozycji do klasycznych odczytań historii uwodziciela. Autor *Mitów o miłości* w swoich rozważaniach przeciwstawia Don Juana Tristanowi, widząc w tych postaciach symbole dwóch różnych sposobów przeżywania miłości, a jednocześnie dwa komplementarne i niedające się rozdzielić mity. W jego ujęciu

Don Juan to człowiek szukający wszędzie swego ideału, swojego „typu” urody kobiecej [...], zawsze rozczarowany ulotnym podobieństwem, zawsze rozczarowany rzeczywistością, kiedy tylko zbliża się do niej, i już wyrrywający się ku innym pozorom, coraz bardziej niespokojny i okrutny... Och, gdybyż znalazł ten „typ” wymarzonej kobiety! Wyobrażam sobie jego metamorfozę. Przerwałby swą nieustanną pogoń, zmieniłby sposób postępowania, spuścił głowę, zachmurzył się, jakby pod wpływem onieśmienia, i, po raz pierwszy zafascynowany objawieniem się miłości, przybrałby postać Tristana⁶⁴⁹.

To co dla De Rougemonta jest niemożliwe i w zasadzie niewyobrażalne — jak pisał w innym miejscu: „gorszy od Don Juana, gorszy od Tristana byłby żonaty Don Juan lub Tristan kobieciarz”⁶⁵⁰ — świetnie mieści się w wyobraźni hollywoodzkich scenarzystów, którzy wpisują filmowego Don Juana w popularną wersję paradygmatu miłości romantycznej i przekształcają kobieciarza lub, by posłużyć się terminem Milana Kundery, „dziwkarza epickiego”⁶⁵¹ w kochanka oddanego jednej tylko kobiecie. Podobnie jak bohaterowie odgrywani przez Johna Gilberta zostaje on usidlony urokiem niewinnej dziewczyny, na którą nie działały jego uwodzicielskie sztuczki — Adrian Della Varese (Mary Astor). Wpisuje się we wzorzec uroczego kochanka, który grzeszył rozwiązłością i pogonią za miłośkami na wcześniejszym etapie swojego życia, ale został odmieniony przez prawdziwą miłość. Uczucie sprawiło, że przemienił się w stałego w uczuciach Tristana, odjeżdżającego w finale ze swoją wybranką w stronę zachodzącego słońca.

⁶⁴⁹ D. De Rougemont, *op. cit.*, s. 83.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, s. 110.

⁶⁵¹ Por. Milan Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. Agnieszka Holland, Warszawa 2000, s. 149–150.

E. Podły uwodziciel

Jednak paradygmat uwodziciela miał także swoją mroczniejszą stronę. Najlepszą jej egzemplifikacją w kinie lat dwudziestych zdają się postaci z filmów Ericha von Stroheima, szczególnie te odgrywane przez samego reżysera. Już w pierwszym nakręconym przez niego w Stanach Zjednoczonych obrazie, omawianych już *Ślepych mężach*,

prezentuje cały katalog pomysłów, do których będzie powracał w następnych filmach. Wszystkie dotyczą układów kobieta–mężczyzna (zaniebdywana–uwodziciel). Rozpiętość jest tu ogromna — od takich szczegółów, jak sposób palenia papierosa w długiej cygarnicze, przez gamę wystudowanych uśmiechów — po całe sytuacje zachowania się w sypialni, wyprowadzania kobiety w księżycową noc do okwieconego sadu⁶⁵².

Wszystkie te chwytły stosowane przez uwodzicieli granych przez Stroheima miały doprowadzić jedynie do zdobycia ciała kobiety lub jej, jak w *Szalonych żonach* (*Foolish Wives*, 1922), pieniędzy. Hrabia, Sergiusz Karamzin, przedstawiony w napisach początkowych jako kuzyn księżniczki Very Petchnikoff, kapitan Trzeciego Pułku Huzarów Imperialnej Armii Rosyjskiej — rozkochuje w sobie panią Hughes (Miss DuPont), bogatą i młodszą o dwadzieścia lat od swojego męża Amerykanke, po to, by zdobyć fundusze na spłatę swoich karcianych długów. O ile von Stauben jest nieco groteskowy w swoich uwodzicielskich zwyczajach, o tyle Karamzin „jest już demonem zła”⁶⁵³, oszustem związanym z przestępczą szajką, żerującym na uwodzonych przez siebie kobietach — nawet od zakochanej w nim służącej, której obiecał małżeństwo, wyłudza wszystkie oszczędności. Z jednej strony jest szarmancki i biegły w sztuce flirtu, z drugiej wykreowany został w sposób w pełni usprawiedliwiający slogan reklamujący tę postać, promowaną jako „człowiek, którego pragniesz nienawidzić”. Gdy w wyniku pożaru wywołanego przez zazdrosną Maruschkę (Dale Fuller) musi skoczyć z balkonu na rozłożoną przez strażaków płachtę, robi to bez zastanowienia, pozostawiając Helen Hughes na pastwę płomieni, choć chwilę wcześniej oddała mu wszystkie swoje pieniądze, kolegom w kasynie obłudnie zaś

⁶⁵² Jan Słodowski, *Erich von Stroheim — w setną rocznicę urodzin*, „Iluzjon” 1985, nr 4, s. 8.

⁶⁵³ *Ibidem*.



Fot. 12. Greta Garbo i Erich von Stroheim w *Jaką mnie pragniesz*

tłumaczy, że skoczył pierwszy, by pokazać jej, jak to należy zrobić. Nic więc dziwnego, że w finale zostaje ukarany w symboliczny sposób. Gdy zakrada się, by uwieść chorą psychicznie dziewczynę (nagromadzenie niegodziwości popełnianych przez Karamzina jest wręcz groteskowo hiperboliczne), zostaje zastrzelony przez jej ojca, a jego ciało ląduje w ściekach.

Nieco mniej demoniczny amant pojawia się w *Wesołej wdowie*. Obok przechodzącego przemianę uwodziciela szlachetnego, mamy w tym filmie skontrastowaną z księciem Danilo postać pretendenta do tronu — księcia Mirko (Roy D'Arcy) — cynicznego, wiecznie wywyższającego się arystokraty, który pragnie zdobyć Sally, choć wcale jej nie kocha. Początkowo dziewczyna fascynuje go tylko ze względu na swoją fizyczną atrakcyjność, później z uwagi na majątek, który odziedziczyła po baronie Sodoji. Choć kpił z niej, nazywał „tanią tancerką” i „łowczynią majątków”, nie waha się, by użyć uwodzicielskich sztuczek, pra-

wi jej czułe słówka, mające skłonić ją do ożenku. W finale jego również spotyka kara, nie tylko nie zdobywa O'Hary, ale także ginie podczas koronacji, zastrzelony przez żebraka, którego kiedyś pobił bez powodu.

Inni podli uwodziciele pojawiają się w filmach omówionych już w podrozdziale dotyczącym kobiet-niewinnych ofiar i kobiet upadłych. Lennox Sanderson z *Męczennicy miłości*, markiz de Praille (Morgan Wallace) siłą próbujący zdobyć względy Henriette Girard w *Dwóch sierotach*, Meinert z *Dziennika upadłej dziewczyny*, Hilbert z *Erotikonu* to przebiegli amanci, wykorzystujący naiwność i niedoświadczenie młodych dziewcząt, obdarzani przez scenarzystów z reguły całą masą innych przywar, czyniących z nich niegodziwe kreatury, dla których jedynym celem jest ich własna, chwilowa najczęściej przyjemność.

F. Zdradzany mąż

Należy jednak pamiętać, że wielu z tych donżuanów, zarówno szlachetnych, jak i podłych, uwodziło mężatki. W licznych filmach z lat dwudziestych pojawia się więc także figura zdradzanego męża, choć z reguły jest to postać drugoplanowa. Niezależnie od tego, czy kobieta dopuściła się zdrady fizycznej, psychicznej, czy tylko uwikłała się w mniej lub bardziej niewinny flirt, konstrukcja postaci jej męża pozostawała w obrazach z omawianego okresu zasadniczo niezmienna. Z reguły był to znacznie starszy od małżonki, stateczny i majątny (lub mający odpowiednio wysoką pozycję społeczną) mężczyzna, który nie potrafił ofiarować młodej żonie należytego zainteresowania. Niezwykle trafnie tego typu relację małżonków scharakteryzował von Stroheim w *Szalonych żonach*. Podczas małżeńskiej kłótni pani Hughes twierdzi, że mąż nie będzie dobierał jej znajomych, ponieważ „jest wolna, biała i ma dwadzieścia jeden lat”, na co pan Huhges odpowiada, że on „jest żonaty, spalony słońcem i ma czterdzieści jeden lat, ale nadal dobry wzrok” — wielu zdradzanych mężów zdawało sobie bowiem sprawę ze swojego położenia i niewielkich szans w starciu z młodszym i przystojniejszym rywalem. Choć nie zawsze ostatecznie przegrywali — wielokrotnie ich młode małżonki przedkładały jednak stabilizację życia rodzinnego nad romantyczny poryw (*Ślepi*

mężowie, Szalone żony, Dzika orchidea, Pokusa) i niezwykle rzadko decydowały się od nich odejść, jak bohaterka *Nie zmieniaj męża* — to jednak dramaty o miłosnych trójkątach rzadko kończyły się happy endem. Obowiązujące reguły dyskursu na temat małżeństwa i próba sprostania przez Hollywood mniej lub bardziej sformalizowanym zapisom cenzorskim wymuszała na twórcach filmów częste stosowanie zabiegów, dzięki którym „świętość” rodziny pozostawała nieskalana. Najczęściej po prostu uśmiercano w finale któreś z małżonków — Felicitas z *Symfonii zmysłów* ginie, gdy załamuje się pod nią lód, ponosząc karę za swoją wiarołomność, Josiah Brown w *Poza skalami* zostaje zabity przez arabskich bandytów, by umożliwić szczęśliwe życie młodym kochankom, którzy zostali wynagrodzeni za „nieskonsumowanie” swojego związku.

W postaciach zdradzanych mężów z jednej strony można widzieć wezwanie skierowane do mężczyzn, aby lepiej traktowali swoje żony i nie zaniedbywali ich potrzeb, szczególnie psychicznych, ale także kolejny element toczącej się wówczas, wielokrotnie już przywoływanej, walki między tradycyjnymi a romantycznymi paradygmatami, między małżeństwami z rozsądku, w których różnica wieku i wyższy status ekonomiczno-społeczny męża uważane były za jedne z istotniejszych gwarantów trwania związku, a nowym modelem, w którym ślub biorą dwie równorzędne sobie jednostki, połączone duchowym pokrewieństwem, zbliżone wiekiem i pozycją, a przede wszystkim w sobie zakochane.

G. Zakochany głupiec

Ostatnią z klasycznych męskich figur wydają się postacie, które za bohaterem filmu z Thedą Barą z 1915 roku można nazwać dającymi się uwodzić głupcami lub upadłymi mężczyznami. Podobnie jak John Schuyler, który dał się zwieść urokowi demonicznego wampira, wielu mężczyzn pojawiających się na srebrnym ekranie dawało się oszukiwać pięknym uwodzicielkom, uroczym podlotkom czy poszukiwaczkom złota. Choć w analizie takich filmów, jak *Carmen, Nana, Kusicielka, It, Wojna płci* rozpatruje się przede wszystkim znaczenie kobiecych postaci pojawiających się w tych obrazach, w poprzednim rozdziale ja również na nich się skupiłem, to równie dobrze można by

te dzieła uznać za traktaty na temat męskiego zaślepienia i nieumiejętności oparcia się erotycznym kusicielkom. W dodatku przekonanie o męskiej podatności na damskie wdzięki zdaje się paradygmatem powszechnym, niezależnym od wieku, społecznej czy ekonomicznej pozycji bądź narodowości mężczyzny. Czarowi kobiecego wdzięku ulegają na równi młody hiszpański torreador (*Krew na piasku*), stateczny amerykański biznesmen (*Wojna płci*), francuski arystokrata (*Nana*) i argentyński rozbójnik (*Kusicielka*), arabski szejek (*Syn szejka*) i beznogi szef mafii (*Kara*), chroniący się przed kobietami w klasztorze młodzieniec (*Lalka*) i właściciel największego na świecie domu towarowego (*It*). Mimo że tak wiele ich różni, również zakończenia ich miłosnych perypetii bywają odmienne — dla niektórych „karą” jest jedynie poślubienie kobiety, która ich uwiodła — to łączy ich swoista „erotyczna głupota”. Powłóczyście spojrzenie, trzepot rzęs, pokazanie nóżki w zgrabnym pantofelku, jeden ognisty taniec, odpowiednie zakotyśnięcie biodrami — te proste kobiece sztuczki sprawiają, że mężczyźni stają się bezbronni, bezrozumni i gotowi do poświęcenia całego swego dotychczasowego życia dla kilku przyjemnych chwil. Jak pisze Diane Ackerman:

W XX w. widać wyraźną skłonność do przedstawiania mężczyzn jako bestii opętanych żądzą seksu, drapieżników z natury, niepanujących nad burzą hormonów, niezdolnych do powstrzymania się od aktów seksualnych i przemocy. „Mężczyźni to zwierzęta” — uskarżają się kobiety. „Faceci myślą futami” — wyznają mężczyźni⁶⁵⁴.

Warto jednak pamiętać, że tego typu przeświadczenie także jest kulturowym konstruktem. Przez wiele wieków, o czym była już mowa, w tych kategoriach postrzegano raczej kobiety i to im, a nie mężczyznom, przypisywano większy seksualny temperament i nienasycony erotyczny apetyt. W XX wieku, również dzięki figurom filmowych głupców, zaczął być przypisywany opętanym, wedle powszechnie obowiązujących przekonań, ciąglą gotowością seksualną mężczyznom.

Być może w najciekawszy i symboliczny zarazem sposób opisana przemiana sposobu postrzegania mężczyzn została ukazana w filmie *Doktor Jekyll i pan Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), zrealizowanym

⁶⁵⁴ D. Ackerman, *op. cit.*, s. 92.

w 1920 roku przez Johna S. Robertsona z Johnem Barrymore'em w podwójnej roli tytułowej. Nie była to pierwsza adaptacja powieści Roberta Louisa Stevensona z 1886 roku⁶⁵⁵, ale z pewnością był to pierwszy film pełnometrażowy zrealizowany według tej książki. Wszystkie filmy (a powstało ich do dziś ponad siedemdziesiąt) o naukowcu, który wynalazł eliksir zmieniający osobowość, oparte są na podobnym schemacie fabularnym, ale niewątpliwie różnią się od siebie istotnymi niuansami, ilustrującymi zmianę w odczytywaniu znaczenia tej historii. W moim odczuciu film Robertsona można odszyfrować przede wszystkim jako opowieść o wyzwaniu się męskiej seksualności i przejściu od ideałów męzczyzny wiktoriańskiego do nowoczesności. Jak już bowiem wspominałem, daleko idącym uproszczeniem jest stwierdzenie, że epoka panowania królowej Wiktorii tłumiała jedynie popędy kobiece. Równie opresyjna, choć niewątpliwie w inny sposób, była ona wobec męskiej seksualności. Ówczesna moda równie szczelnie zakrywała kobiece i męskie ciała, które, w sferze publicznej przynajmniej, stanowiły tematy tabu. Nadmierna pożądlivość była piętnowana w lekarskich podręcznikach zarówno u niewiast z wyższych sfer, jak i u dżentelmenów. Autoerotyzm, szczególnie uprawiany przez chłopców, był postrzegany⁶⁵⁶ nie tylko jako ciężki grzech, ale również jako poważna choroba, mogąca prowadzić nawet do śmierci.

⁶⁵⁵ Wcześniej powstały filmy: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1908, reż. Otis Turner), *Den skæbnesvangre opfindelse* (1910, reż. August Blom), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1912, reż. Lucius Henderson), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1913, reż. Herbert Brenon), *A Modern Jekyll and Hyde* (1913), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920, reż. J. Charles Haydon).

⁶⁵⁶ Jak twierdzi Thomas Walter Laqueur, masturbacja zaczęła być społecznie dostrzeganym problemem w roku 1712, gdy anonimowy autor wydał traktat zatytułowany: *Onania; albo Ohydny Grzech Samozaspokojenia i wszystkie jego Straszliwe Następstwa, tyżące się obu Plci, wraz z Duchową i Cieleśną Poradą dla tych, którzy obciążyli się tą wstrętną praktyką. A także stosowna Przestroga dla Młodzieży narodu Obu PŁCI...* A jego późniejsze postrzeżenie zdeterminowała opublikowana w 1760 roku książka Samuela Augusta Davida Tissota pod tytułem: *L'Onanisme; ou, Dissertation physique sur les malades produites per la masturbation*, jedna z najpopularniejszych książek XVIII wieku, ciesząca się wielką popularnością także w wieku XIX, przetłumaczona na blisko siedemdziesiąt języków. Ślady jej oddziaływania możemy, według Laqueura, odnaleźć nawet w pochodzącym z początku XX wieku *Skautingu dla chłopców* (1908) lorda Ro-

Filmowy doktor Jekyll zdaje się idealnym produktem swoich czasów. Lekarz, poświęcający się pracy dobroczynnej, z wielką rewerencją odnosi się do swojej narzeczonej, panny Millicent Carew (Martha Mansfield), najodważniejsze gesty, jakie wobec niej wykonuje, to pocałunek w dłoń i muśnięcie ręką jej policzka. Gdy zostaje przez kompanów namówiony na wizytę w kabarecie, jest wyraźnie zawstydzony i zażenowany towarzystwem swobodnie ubranych i tak samo się zachowujących dziewcząt. Dopiero po wypiciu eliksiru i zamianie w Hyde'a odważył się powrócić do music hallu. Uwikłany w konwenanse Jekyll wyszedł, gdy ponętna tancerka Gina (Nita Naldi) zarzuciła mu ramiona na szyję, wyzwolony spod, by posłużyć się freudowskim terminem, władzy *superego* Hyde może robić, jak dopowiada śródtytuł, to „czego nie mógł robić Jekyll”, wraca więc do kabaretu i sam inicjuje kontakt z Giną. W jednej z kolejnych scen w podrzędnej tawernie Hyde zaczepia dwie prostytutki, wyraźnie należące do podrzędnej klasy pracowników przemysłu amorycznego, w palarni opium namiętnie wpija się w dekolt kolejnej ladacznicy. Jekyll, już po kilku przemianach, raz odważył się pocałować narzeczoną, Hyde, gdy w finale filmu przychodzi ona do jego laboratorium, lubieżnie się na nią rzuca, choć w ostatniej chwili powstrzymuje swe żądze. Wśród barier i zakazów, jakie łamie *alter ego* głównego bohatera, te dotyczące sfery erotyki wydają się mieć największe znaczenie. Wiktoriańskiemu dżentelmenowi nie wypada artykułować swoich seksualnych potrzeb. Choć „podwójna moralność” dopuszczała wizyty w zamtuzach i podejrzanych kabaretach, o ile towarzyszyła im należna dyskrecja, to jednak część mężczyzn poddana represyjnej moralności wstydziła się także tego sposobu manifestowania zainteresowania sferą erotyki. Nowoczesność, którą w tym filmie zdaje się reprezentować Hyde, ma okropną twarz, ale jest znacznie liberalniejsza i bardziej zainteresowana erotyką. Pan Hyde jest zwierzęcy, kieruje się popędami, nie potrafi powstrzymać się od aktów seksualnych i przemocy — idealnie zdaje się pasować do opisu dwudziesto-wiecznego mężczyzny, opętanego, wedle powszechnych wyobrażeń,

berta Baden-Powella (por. Thomas Walter Laqueur, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, red. Agata Bielik-Robson, przeł. Michał Paweł Markowski, Kraków 2006).

seksem i gotowego poświęcić wiele dla kobiety, która potrafi rozpalic w nim pożądanie.

Figura filmowego głupca, dającego się omotać uwodzicielce, jest kolejnym elementem zmieniającego się dyskursu na temat erotyzmu, przejawem zmieniających się standardów, świadectwem postępującego wyzwolenia się seksualności. Choć może wydawać nam się „naturalna” — o tym, że mężczyźni nie potrafią powstrzymać swoich żądz, przekonują nas dziś lekarze, internetowe blogi, popularne seriale i *talk-shows*, to jednak jest to kolejny konstrukt kulturowy. Nawet jeśli dzisiejsi biolodzy i ewolucjoniści dowodzą, że jest to fenomen dający się wyjaśnić naukowo, za pomocą odmiennej gospodarki hormonalnej czy męskiego dążenia do jak najszerzego rozprzestrzeniania własnych genów, to przez wiele wieków artykulacja męskich zachowań seksualnych także była poddawana represjom i tłumieniu i zaczęła być częścią dyskursu wraz z „wynalezieniem” seksualności, które miało miejsce w XIX wieku. Zwróćmy uwagę, że w filmach, w których pojawia się tradycyjny, „wiktoriański” model zawierania małżeństw, właśnie mężczyźni, znacznie częściej niż kobiety, poddawani są presji związanej z etykietalnymi i ekonomicznymi ograniczeniami. Danilo z *Wesołej wdowy*, ksiązę Nicki von Wildeliebe-Rauffenburg, grany przez von Stroheima w wyreżyserowanym przez niego w 1928 roku *Marszu weselnym* (*The Wedding March*) czy bohater *Królowej Kelly* Ksiązę Wolfram von Hohenberg Falsenstein — wszyscy oni muszą podporządkować swoje erotyczne fascynacje wymogom feudalnego porządku, tłumiącego ich erotyczny pociąg i zmuszającego do wyrzeczenia się miłości z powodu klasowych różnic dzielących przyszłych współmałżonków.

Podobnie jak w przypadku pojawiających się w kinie lat dwudziestych modeli kobiecości także rozmaite wzorce męskich zachowań występowały obok siebie. Chłopak umawiający się z dziewczyną na randki pojawiał się w filmach obok zdradzanego męża, a *latino lover* w obrazach pochodzących z tego samego roku co filmy o szorstkim wobec kobiet kowboju. Przemiany dyskursu i paradygmatów genderowych są zawsze ewolucyjne i rozciągnięte w czasie, różnorodne wzorce występują równolegle, tworząc całe spektrum wykluczających się niekiedy, a czasami wzajemnie uzupełniających idei. Obrazy filmowe

z lat, kiedy kino na dobre zaczęło opowiadać bardziej skomplikowane historie, a jednocześnie nadal pozbawione było dźwięku, operowały już w miarę skonwencjonalizowanym zestawem realizacyjnych praktyk i gatunkowych wyznaczników, umożliwiających pełniejsze artykułowanie powszechnie obowiązujących przekonań — wzrost kosztów produkcji i powstanie „przemysłu filmowego” nakazywały produkować filmy, w których publiczność odnajdzie podzielane przez siebie ideały, nawet jeśli były one wyznawane w sposób nieświadomy. Jednocześnie zaś, także dzięki umasowieniu się kultury popularnej, następowało upowszechnienie się i utrwalanie najczęściej powielanych wzorców, choć ich pluralistyczny charakter powodował, że realizowały one przekonania różnych grup społecznych.

3. Filmowa nagość

W filmach z lat 1918–1929 ukazywanie nagości nadal poddane jest daleko idącym obostrzeniom i w obrazach należących do głównego nurtu (o funkcjonujących w innym nieco obiegu filmach *stricte* pornograficznych piszę w osobnym rozdziale) jest ona raczej przemycana na ekranie niż pokazywana w sposób dosłowny, a strategie wykorzystywane przez twórców zasadniczo nie różnią się od tego, z czym mieliśmy do czynienia w poprzednich okresach. Nadal głównymi sposobami „usprawiedliwienia” ekranowej nagości pozostaje podejmowanie wątków historycznych, egzotyka, pokazywanie wnętrza malarskich pracowni, różnego typu zabiegi ablucyjne czy nadawanie nagości znaczeń symbolicznych. Nowymi sposobami wprowadzania na ekrany bardziej odsłoniętych ciał zdają się obrazy dotyczące szeroko pojmowanego sportu i kultury fizycznej, *backstage stories* — szczególnie te opowiadające o losach dziewcząt pracujących w różnego typu kabaretach czy teatrach rewiowych. Również twórcy awangardowi, choć zasięg ich twórczości był znacznie ograniczony, niejednokrotnie pokazywali w swoich filmach cielesność w całej okazałości.

Za prawdziwego mistrza przemycania na ekrany erotycznie odważnych obrazów uchodził w okresie kina niemego Cecil Blount De-

-Mille. Zarówno w swoich obrazach historycznych, jak i w melodramatycznych komediach czy dramatach stosował on podobne chwytły pozwalające mu na ukazywanie mniej lub bardziej roznegliżowanych postaci. W filmach, których akcja toczyła się współcześnie, ulubionym rozwiązaniem formalnym stosowanym przez DeMille'a było wprowadzanie scen wizyjnych, rozgrywających się w innej przestrzeni historycznej lub geograficznej. Gdy uwodziciel roztacza przed bohaterką *Nie zmieniaj męża* fantasmagorie dotyczące ich wspólnego życia, na ekranie widzimy najpierw scenę, w której huśta się ona na zawieszanej nad basenem huśtawce, kołysanej przez dwóch mężczyzn w togach, w tle zaś pływają półnagie nimfy. W kolejnej sekwencji siedzi ona na tronie, jej podnóżkami są trzej ubrani jedynie w przepaski biodrowe czarnoskórzy niewolnicy, a kilkunastu kolejnych składa u jej stóp bogate dary — futra, biżuterię, ozdobne naczynia. W trzeciej wizji Leila Porter pojawia się w dżungli odziana w postrzępiony skórzany strój, a także przepasany jedynie skórzaną opaską „Tarzan” zrywa z drzewa kiść winogron, wyciska z nich sok wprost do ust kobiety, a potem namiętnie całuje. Sceny te mają ilustrować psychiczne i fizyczne potrzeby bohaterki, których nie jest w stanie zaspokoić jej nudny mąż, ale są także okazją, by zaprezentować półobnażone ciała. Podobną rolę pełnią sceny rzymskich orgii w *Manslaughter* (1922). Zniesmaczony przyjęciem, w którym musi uczestniczyć, prokurator Daniel J. O'Bannon (Thomas Meighan) roztacza przed swoją rozmówczynią, urzeczywistniającą się na ekranie, paralełę między jazzowym przyjęciem a „uczta Bachusa”. Podczas antycznych bachanaliów przebrani w kozłże skóry mężczyźni uganiają się za roznegliżowanymi dziewczynami. Królowa w otoczeniu półnagich niewolników znów jest pojona winogronowym sokiem, widzimy mnóstwo przytulających się i całujących par (w pewnej chwili pojawia się nawet namiętny pocałunek dwóch kobiet), a także podniecenie tłumu podczas walki gladiatorów, co zestawione zostaje z bokserkim pojedynkiem dwóch kobiet, który rozgrywa się na współczesnym bankiecie. Balansowanie przez DeMille'a między moralnym potępieniem rozwiązłości a pewną perwersyjną przyjemnością jej pokazywania stało się elementem niezwykle często goszczącym w kręconych przez niego filmach. W *Dziesięciu przykaza-*

niach (*The Ten Commandments*, 1923) z całą dosłownością ukazał on orgię, którą oczekujący na powrót Mojżesza Izraelici urządzili wokół postawionego przez nich złotego cielca, a *Króla królów* rozpoczyna od przywoływanej już, kolorowej sekwencji ukazującej przyjęcie w domu Marii Magdaleny. Przesłanie dzieł DeMille'a — zawsze przywracające moralny ład i ukazujące triumf „prawdziwej moralności” — było chyba raczej wygodną odpowiedzią na ewentualne zarzuty różnej maści cenzorów, a pojawiająca się w nich golizna skuteczną atrakcją przyciągającą widzów do kina. Jak pisał Otto F. Best:

Uważa się, iż nadzwyczajne w wieku XVI i XVII rozpowszechnienie książek o czarownicach i ich pocałunkach wynika ze specyficznej dla tego rodzaju literatury siły przyciągania. Pod pozorem, iż służy nawracaniu i odstraszeniu, potrafiła ona zminimalizować lub nawet całkowicie ominąć cenzurę. Jako jedyny w tamtych czasach gatunek sztuki mogła właściwie bez przeszkód mówić o objętej tabu sferze seksualnej z pornograficzną wręcz szczegółowością⁶⁵⁷.

DeMille w swojej twórczości zdawał się hołdować identycznej zasadzie co twórcy opowieści o czarownicach i dlatego też jego filmy cieszyły się tak wielką popularnością wśród widzów.

W podobny sposób erotykę i nagość wprowadził do swojego filmu duński reżyser Benjamin Christensen, kręcąc w roku 1922 *Czarownice* (*Häxan*). Ta filmowa opowieść, której angielski podtytuł *Witchcraft Through the Ages* najlepiej chyba oddaje jej treść, to obraz łączący w sobie różne rodzaje filmowe⁶⁵⁸, rozpoczyna się bowiem jak film edukacyjny (a może raczej edukacyjny pokaz slajdów wzbogaconych o komentarz), opowiadając dzieje magii i okultyzmu od samych ich, starożytnych jeszcze, początków, by następnie przemienić się w surowe potępienie średniowiecznego mizoginizmu, odpowiedzialnego, według autora, za znęcanie się przez posiadających władzę mężczyzn nad

⁶⁵⁷ O.F. Best, W.M. Schleidt, *op. cit.*, s. 278.

⁶⁵⁸ W klasycznym już dziś podziale rodzajowym zaproponowanym przez Bolesława W. Lewickiego, dzielącym rodzaje na podobieństwo działów piśmiennictwa, wyróżnione zostały cztery rodzaje filmowe: film fabularny, film poetycki, film dokumentalny i film naukowy i nauczający (por. Bolesław W. Lewicki, *Rodzaje i gatunki w sztuce filmowej*, „Zagadnienia rodzajów literackich” 2, z. 2 (3), Łódź 1960). *Czarownice* byłyby przykładem dzieła synkretycznego, łączącego w sobie cechy wszystkich rodzajów opisanych przez Lewickiego.

biednymi, niewykształconymi lub skonfliktowanymi z nimi kobietami, oskarżanymi o czary. Kończy się zaś próbą pokazania, że dziś kobiety trafiają do lekarzy diagnozujących u nich histerię — w zmontowanym miękko ujęciu obnażona dziewczyna siedząca przed inkwizytorem zamienia się w przyjmującą identyczną pozycję pacjentkę osłuchującego ją lekarza — co można by zapewne uznać za postęp, gdyby nie ostatnie ujęcia filmu porównujące w planie obrazowym i za pomocą towarzyszącego im komentarza zabiegi w klinikach psychiatrycznych polegające na aplikowaniu zimnych natrysków do płonących stosów. Jednocześnie jednak to szlachetne niewątpliwie przesłanie zostaje przez Christensena zestawione z całą serią fabularyzowanych historii, nie tylko prezentujących średniowieczne tortury, ale także będących dość dosłownymi ilustracjami opowieści snuty przez katowaną przez inkwizytorów staruszkę. W jednej z nich widzimy kobietę opętaną przez szatana, która w somnambulicznym transie idzie nago przez pole, by oddać cześć posągowi diabła. Następnie kolejną, która leży w łóżku z mężem, lecz gdy w oknie pojawia się inkub⁶⁵⁹, rzuca mu się w ramiona — na ekranie widzimy jej nagie plecy. W jednej z kolejnych sekwencji widzimy także Rogatego znaczącego kobietę swoim znakiem — leży ona na boku, pokazane zostały jej nagie plecy i pośladki. W *Häxan* pokazano także przebieg sabatu czarownic, z obowiązkowymi lotami na miotłach, orgiastycznymi tańcami, deptaniem krzyża, spuszczeniem krwi z niemowląt, lubieżnymi uściskami między szatanami a nagimi

⁶⁵⁹ Inkuby były męskimi demonami, sukuby — żeńskimi. Opowieści o ich seksualnych wyczynach pojawiały się często w opisach dotyczących czarów i okultyzmu. W wydanej w 1934 roku książce zatytułowanej *Magica sexualis* Emilie Laurent i Paul Nagour pisali: „Pewna kobieta w Nantes odbywała stosunki seksualne z demonem, który odwiedzał ją co noc, podczas gdy śpiący u jej boku mąż nie zauważał nic podejrzanego. Po sześciu latach ulegania demonowi wyznała wszystko księdzu, co wywołało taki niesmak u jej męża, iż ten zostawił ją samą na pastwę inkuba” (Emilie Laurent, Paul Nagour, *Magica sexualis. Okultyzm i magia seksualna*, przeł. z angielskiego Adrianna Wosińska, Bydgoszcz 2008, s. 29). Co ciekawe, autorzy książki zauważają, że „Sukuby zawsze były rzadszym zjawiskiem niż inkuby. Istnieje o wiele więcej męskich diabłów niż żeńskich. Być może wynika to z faktu, że wyobraźnia męczyzn jest mniej bezwstydną i trudniejszą do wypaczenia niż u kobiet” (*ibidem*, s. 33).

wiedźmami⁶⁶⁰ oraz obrzęd całowania diabła w wypięte pośladki — *anilinctio* z siłami nieczystymi także było częstym zarzutem stawianym oskarżanym o czary⁶⁶¹. Obok potępienia nietolerancji Christensen funduje więc widzom spektakl pełen nagości i erotyzmu, opierając się na najlepszych klasycznych wzorcach, w których ten chwyt był stosowany⁶⁶².

Inne obrazy, których akcja rozgrywała się w dalekiej przeszłości, także próbowały przyciągnąć widzów eksponowaniem nagości. W słynnej ekranizacji powieści Lewisa Wallace'a *Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925) w reżyserii Freda Niblo mamy do czynienia z często przywoływaną jako przykład pierwszego pojawienia się na ekranie filmu wysokobudżetowego nagiego kobiecego biustu, sfilmowaną w kolorze sekwencją triumfalnego wjazdu do Rzymu Arriusa i usynowionego przez niego Ben Hura, podczas której rzeczywiście na ekranie migają przez moment odkryte piersi dziewcząt rzucających kwiaty.

Co jednak ciekawe, w filmie tym znacznie bardziej erotycznie nacechowane zdają się męskie, nie zaś kobiece ciała, co z reguły umyka większości interpretatorów. Warto pamiętać, że tabu dotyczące pokazywania na ekranie nagości dotyczyło nie tylko kobiet, ale także mężczyzn. Dziewiętnastowieczny mężczyzna był równie bezcielesny w publicznej sferze jak kobieta i dopiero XX wiek dopuścił do eksponowania męskiej nagości, a dzieła filmowe zaczęły z tego skwapliwie korzystać.

⁶⁶⁰ Jak pisze David M. Friedman, wszystkie czarownice, „poczynając od Francuzki Angeli de la Barthe, pierwszej »udokumentowanej« czarownicy straconej publicznie w 1275 roku, poddawane torturom tak naprawdę przyznawały się tylko do jednej zbrodni. Tą zbrodnią było poznanie penisa diabła. [...] Kobiety niezmiennie powtarzały, że był zimny, ale co do szczegółów nie były już tak zgodne. Według niektórych penis diabła znajdował się z tyłu tułowia. Inne mówiły, że miał ich dwa, jeszcze inne, że był rozwidłony. Większość utrzymywała, iż był czarny i pokryty łuską” (D.M. Friedman, *op. cit.*, s. 10).

⁶⁶¹ „Pocałunek w pośladki odegrał pewną rolę w procesie przeciw templariuszom. [...] W roku 1303 arcybiskup Coventry oskarżony został o »składanie hołdu diabłu przez pocałunek *in tergo*«” (O.F. Best, W.M. Schleidt, *op. cit.*, s. 274).

⁶⁶² W słynnym *Malleus Maleficarum* znajdziemy na przykład niezwykle interesujący Rozdział VII, zatytułowany: *O sposobie którym mężczyźnie członek wstydlivy obejmować swym omamieniem zwykły*, opisujący sposoby, jakimi posługują się czarownice w celu pozbawienia mężczyzn ich penisów (por. Jakub Sprenger, Henryk Instytor, *Młot na czarownice*, przeł. Stanisław Ząbkowic, Kraków 1992).

O ile bowiem kobiety pojawiające się w *Ben Hurze* bardzo często prezentowane są (zwłaszcza Żydówki) w szczelnie zakrywających całe ciało chustach, o tyle mężczyźni wystawiają na widok publiczny zazwyczaj zarówno nagie i umięśnione korpusy, jak i krzepkie nogi — ubrani w niezwykle krótkie tuniki. Całe mnóstwo naprzężonych męskich torsów możemy obserwować na przykład podczas scen rozgrywających się na galerach, co byłoby oczywiście usprawiedliwione sytuacyjnie, choć trudno znaleźć równie logiczne wytłumaczenie na pokazaną w tej scenie całkowitą męską nagość (ukazane są nagie pośladki), prezentowaną przez przykutego do belki skazańca, którego widzimy za bębniarzem wybijającym rytm dla wioślarzy.

Równie interesująca jest scena spotkania egipskiej kochanki Messali — Iras (Carmel Myers) — z Ben Hurem (Ramon Novarro), w trakcie której, ubrana w blond perukę i wyzywający strój złożony z kosztownego stanika i sukni, kobieta wydaje się zafascynowana fizycznością żydowskiego księcia, nie zaś na odwrót. I choć zaprawiona w sztuce uwodzenia Iras stosuje całą gamę swoich forteli, by dowiedzieć się, kim jest tajemniczy Żyd startujący w wyścigu rydwanów, on ostatecznie nie daje się jej zwiść. Za to ona prawi mu komplementy i porównuje do Apolla, co można by uznać za kolejny z elementów szpiegowskiego flirtu, gdyby nie fakt, że słowa Iras znajdują swój obrazowy ekwiwalent na ekranie: kobieta — choć niewątpliwie efektowna w swoim stroju — ukazana jest jedynie w planie ogólnym i półpełnym, Ben Hura zaś oglądamy w pionowej panoramie, gdy kamera przyjmuje subiektywny punkt widzenia Egipcjanki i prezentuje w zbliżeniach nagie nogi, a potem kolejne części ciała mężczyzny. W scenie tej to nie kobieta, lecz mężczyzna staje się zreifikowanym „obiektem do oglądania”⁶⁶³, nie tylko chyba przez diegetyczną postać, ale także przez kobiety obecne na sali kinowej, zwłaszcza że rolę żydowskiego księcia odtwarzał aktor uważany w tamtym okresie za głównego rywala Rudolpha Valentino — Ramon Novarro⁶⁶⁴.

⁶⁶³ Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *eadem, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Laura Thompson, Warszawa 2010, s. 39.

⁶⁶⁴ „Ramon Novarro zdobył sławę jako rywal Rudolpha Valentino: był najsłynniejszym spośród latynoskich kochanków, do których zaliczano także Antonio

Często również pojawiała się egzotyka, także będąca moralnym usprawiedliwieniem pokazywania nieco bardziej obnażonych ciał. W kinie niemych sporą popularnością cieszyły się wątki orientalne, po które chętnie sięgało, z analogicznych często powodów, dziewiętnastowieczne malarstwo. Théodore Chassériau, Jean-Léon Gérôme, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Giulio Rosati, John Collier, Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy czy John Frederick Lewis w swoich obrazach niezwykle chętnie prezentowali nagie wschodnie piękności, wykorzystując orientalną tematykę — łaźnie, haremy, targi niewolników — jako pretekst, by pokazać piękno ludzkiego ciała. *Sumurun*, *Szejk*, jego sequel i liczne naśladownictwa, arabski wątek w *Zmęczonej śmierci*, baletowe przedstawienie w *Erotikonie* Stillera to przykłady na wykorzystanie orientalizmu w celu wprowadzenia erotyki — egzotyczne tancerki, skąpo ubrane niewolnice, mężczyźni prezentujący obnażone torsy, wszystko to można było pokazać na ekranie i tak prezentowana golizna nie budziła, ze względu na oswojenie się z tą tematyką obecną od prawie stu lat w dziełach malarskich, sprzeciwu ewentualnych cenzorów.

Znacznie rzadziej niż w poprzednim okresie pokazywano nagość obecną w malarskich atelier. W *Czterech jeźdźcach Apokalipsy* w pracowni Julia pojawiają się trzy przystrojone w zwiewne stroje gracje pozujące mu do obrazu, bohaterka *Manhandled* zgadza się być modelką, lecz w studiu artysty jest ubrana w powiewną suknię — być może pozowanie przestało być już wystarczającym pretekstem, by usprawiedliwić całkowitą nagość. Często za to nadal wykorzystywano motyw kąpeli, który, o czym była już mowa, od samego początku istnienia kinematografu służył reżyserom, by odkrywać erotyczne wdzięki. Słynne sceny ablucji pojawiły się w *Kobiecie i mężczyźnie* (*Male and Female*, 1919, reż. Cecil B. DeMille) czy w *Nanie* Jeana Renoira, ale obie sekwencje raczej sugerują erotyzm, niż rzeczywiście eksponują nagość — w obu możemy dostrzec jedynie nagie plecy aktorek, a później ich ciała zanurzone w nieprzezroczystej wodzie. Renoir wzbogacił tę scenę o posąg

Moreno i Ricardo Corteza. Był on mniej pretensjonalny niż Valentino i miał naturalny styl gry, za sprawą którego przez niektórych był uważany za jednego z aktorów, których jedyną zaletą jest ładna twarz” (Anthony Slide, *Novarro, Ramon* [w:] *International Dictionary...*, s. 910).

Wenus, z którego woda wlewa się do wanny — co warte zauważenia, filmowcy w tamtym okresie często ukazywali nagie posągi lub malarzkie akty będące mniej lub bardziej eksponowanym elementem scenografii, a jednocześnie pewną synekdochą zastępującą nagość, która nie była wprost eksponowana na ekranie.

Choć oczywiście pojawiały się dzieła, których autorzy pozwalali sobie na bardziej odważne sceny. Ciekawą egzemplifikacją eksploatacji erotyki w celu osiągnięcia komercyjnego sukcesu może być film *The Isle of Love* (1922) w reżyserii Freda J. Balshofera. Obraz ten powstał poprzez połączenie materiałów wykorzystanych dwa lata wcześniej w filmie *An Adventuress* (1920) z kilkoma nowymi scenami eksponującymi nagość pojawiających się w nich dziewcząt. Choć głównym powodem tej modyfikacji była próba zdyskontowania niezwykłej popularności, jaką zyskał w tym czasie Rudolph Valentino, który zagrał w *An Adventuress* drugoplanową rolę, dzięki zabiegom montażowym w filmie z 1922 roku znacznie rozbudowaną, to równie interesujące zdają się sceny „kąpielowe” pojawiające się w tym obrazie. W jednej z sekwencji jesteśmy na przykład świadkami popisów grupy tanecznej, odbywających się w eleganckiej restauracji, których spektakularnym zakończeniem jest ściągnięcie przez girlsy sukni i zanurkowanie *topless* w basenie znajdującym się pośrodku lokalu. Następnie zaś jeden z rozochoconych spektaklem oficerów wrzuca do basenu drogocenny pierścień, a jedna z pań siedzących na widowni nurkuje, by go wyciągnąć. W przeciwieństwie do tancerek nie zdejmuje ona sukni, ale za to kamera, która poprzednią scenę pokazywała w planie ogólnym, tym razem koncentruje się na oblepionym mokrym materiałem biuście kobiety, pokazanym w zbliżeniu. Kolejne zabarwione erotycznie sekwencje pojawiające się w *The Isle of Love* wykorzystują inny fenomen i zmianę socjologiczno-obyczajową, jaka nastąpiła w drugiej dekadzie XX wieku, kiedy to znacznemu skróceniu uległy kąpielowe stroje⁶⁶⁵. Zaprezentowano serię niezwykle luźno powiązanych z fabułą scen, podczas których możemy podziwiać

⁶⁶⁵ Pierwszy jednoczęściowy i znacznie krótszy strój kąpielowy zaczęła około 1907 roku promować, wymieniana już w tej książce, Annette Kellerman, australijska pływaczka (jako pierwsza kobieta próbowała ona przepłynąć kanał La Manche) i aktorka

dziewczyny kąpiące się w morzu i bawiące na plaży. Sekwencje te wyglądają zresztą na dokładną kopię najsztywniejszych filmów prezentujących w tamtym czasie „kąpiące się piękności” produkowanych przez Macka Sennetta.

Fenomen *Bathing Beauties*, grupy młodych dziewcząt, które prezentował w swoich filmach jeden z najważniejszych i najpłodniejszych amerykańskich producentów epoki kina niemego, on sam opisywał następująco:

W tych czasach kostium kąpielowy składał się z długich, jedwabnych czarnych pończoch, rozszerzającej się kloszowo tuniki, bufiastych rękawów i spodni oraz gumowych botków. Dla moich *Bathing Beauties* zamówiłem specjalne kostiumy kąpielowe: były krótsze, miały paski i dużo rozmaitych błyskotek, koronek, falbanek i wstążek. Do tego dodałem śliczne parasolki z koronkami. Na widok ich dekoltoń wołano, że skandal, a ja zgarniałem furę pieniędzy. Najpiękniejsze kobiety kina, od Glorii Swanson po Carole Lombard, były w swoim czasie *Bathing Beauties*. Większość z nich została później aktorkami dramatycznymi lub poślubiła milionerów i znikła z horyzontu⁶⁶⁶.

Młode dziewczyny, baraszkujące w filmach Sennetta najczęściej bez troski i bez żadnych zobowiązań fabularnych w wodzie i na plaży, były kolejnym świadectwem zmieniających się czasów i zastępowania starych wzorców przez nowe, w których coraz istotniejszą rolę zaczyna odgrywać ciało, tak skrętnie dotychczas usuwane z publicznego dyskursu. Z jednej strony filmowe „kąpiące się piękności” były zapewne ekranowym ekwiwalentem coraz popularniejszych, zarówno w Stanach Zjednoczonych⁶⁶⁷, jak i Europie⁶⁶⁸, konkursów piękności, z drugiej zaś, jak twierdzi Rob King:

komercyjna eksploatacja *Bathing Beauties* dopełniła procesu umacniania się inkorporacji modelu Nowej Kobiecości w symboliczne uniwersum wyłaniającego się właśnie

(por. Armando Riverol, *Live from Atlantic City: The Miss America Pageant Before, After, and in Spite of Television*, New York 1993, s. 10–11).

⁶⁶⁶ Mack Sennett, *King of comedy*, „Film na Świecie” 1982, nr 5, s. 19, cyt. za: R. Syska, *op. cit.*, s. 188.

⁶⁶⁷ Pierwszym konkursem piękności, w którym kandydatki prezentowały się w strojach kąpielowych, był konkurs Miss United States, który odbył się już w 1880 roku w Rehoboth Beach w stanie Delaware (por. A. Riverol, *op. cit.*, s. 9–10).

⁶⁶⁸ Tu pierwszym tego typu konkursem był Concours de Beauté zorganizowany w Spa w Belgii 19 września 1888 roku (por. P. Robertson, *Co, gdzie, kiedy...*, s. 207).

społeczeństwa konsumpcyjnego. Publiczny dyskurs wytwórni Keystone zamazywał podział między nowoczesną kobiecością a komercyjnym obrazowaniem⁶⁶⁹

— kobiece ciało stawało się powoli jednym z podstawowych elementów konstruowania przekazów publicznych, na przykład reklamy.

Pojawiające się w filmach niemych liczne sceny kąpieli zdają się świadectwem jeszcze jednej istotnej przemiany społecznej, która nastąpiła w pierwszych dekadach XX wieku, kiedy to nie tylko powolnej zmianie zaczynają ulegać zwyczaje związane z dbaniem o osobistą higienę⁶⁷⁰, ale także o atrakcyjność fizyczną ciała. Kinematograf jest bowiem rówieśnikiem nowoczesnego sportu, pierwsze nowożytne igrzyska olimpijskie rozegrane zostały niecałe pół roku po pierwszych publicznych projekcjach braci Lumière'ów, i niezwykle często nieme filmy sięgały po tematykę związaną z fizyczną aktywnością. Upowszechnienie się górskich wycieczek, ukazane w takich filmach, jak *Poza skałami* czy *Ślepi mężowie*, zawody sportowe, w których udział brały też dziewczęta (*Collegians*, *The Campus Vamp*), a także korzystanie z morskich kąpiei i wizyt na publicznych pływalniach — w filmie *Człowiek z kamerą* (*The Cameraman*, 1925, reż. Buster Keaton, Edward Sedgwick) główny bohater właśnie na basen zabiera dziewczynę na pierwszą randkę — są świadectwem obyczajowych zmian, również tych związanych z pojmowaniem własnej cielesności. Najciekawszym filmowym przykładem ilustrującym tę zmianę jest niemiecki film *Drogi do siły i piękna* (*Wege zu Kraft und Schönheit: Ein Film über moderne Körperkultur*, 1925, reż. Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager). Ten wyprodukowany przez Ufę *Kulturfilm*⁶⁷¹ najpełniej chyba prezentuje nowy sposób podejścia do

⁶⁶⁹ Rob King, *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, Berkeley-Los Angeles 2009, s. 236.

⁶⁷⁰ „Wraz z sugestywnymi zdjęciami w pismach, [...] przy udziale kina [...], specjaliści od pielęgnacji ciała narzucili społeczeństwu swoje wizje, a wraz z nimi nowe zwyczaje. Zanim uda się sprzedać szampon czy pastę do zębów, trzeba najpierw rozpropagować ideę mycia włosów i zębów, głównie za pomocą reklamy, ukazującej np. fryzurę i uśmiech gwiazdy filmowej. Nie sposób również sprzedać kremu do opalania, dopóki powrót z wakacji z piękną opalenizną nie stanie się wymogiem społecznym” (A. Prost, *op. cit.*, s. 104).

⁶⁷¹ „*Kulturfilme* to realizowane przez Ufę od roku 1924 dokumentalne, zarówno krótko-, jak i pełnometrażowe filmy, których zadaniem była popularyzacja wiedzy

sportowej aktywności, który zaczął dominować w latach dwudziestych, a jednocześnie jest kolejnym przykładem na komercyjne eksplorowanie nagości w celach uatrakcyjnienia widowiska. Znaczący jest początek tego obrazu, kiedy widzimy na ekranie zażywnego jegomościa z dość okazałym brzuchem, który w pośpiechu, poganiany przez krzyżącą rodzinę i różnego typu hałasy, nie może dopiąć guzików swojej koszuli. Następnie zaś ukazany zostaje pęd współczesnego życia, zilustrowany przez nakładane zdjęcia pokazujące ulice miast wypełnione śpieszącym się tłumem, zabawy w kłębach papierosowego dymu i obrazy prezentujące wielkie hale fabryczne wypełnione robotnikami; a także fizyczne patologie — gimnazjaliści wygięci w nienaturalnych pozach w szkolnych ławkach, powykrzywiane kręgosłupy dzieci w lekarskiej przychodni. Obrazy te zestawione zostają z sekwencją prezentującą młodzieńców ubranych jedynie w skąpe biodrowe przepaski ćwiczących w antycznym *gymnasium* — są oni wysportowani, proporcjonalnie zbudowani, pełni wigoru i energii. Zestawienie fizycznej mizერი współczesnych z antycznym pięknem ciała podkreślono także w kolejnej scenie, gdy grupa ludzi reprezentujących różnego typu ułomności podziwia w muzeum posąg nagiej bogini, który w pewnym momencie ożywa i z drwiącym uśmiechem odwraca się do zakutanych w dziwaczne stroje widzów, śródtytuł zaś informuje, że droga do piękna i zdrowia nie jest wcale aż tak bardzo trudna. W dalszej części filmu prezentowane są ćwiczenia fizyczne, wykonywane przez niemowlaki, dzieci w wieku przedszkolnym, starszych uczniów i nastoletnie dziewczęta, ubrane jedynie w szorty, które chodzą na czworakach po trawie. Pokazane są także pozbawione ubrań sylwetki współczesnych ludzi — przykurczony szewc, siedzący na swoim zydlu, dziwnie powykręcana szwaczka przy maszynie do szycia, urzędnik wychodzący do pracy — ciała pozbawione ubrań są karykaturalne i po raz kolejny podkreślają fizyczną ułomność osób zaniedbujących swój organizm. Jedynym rozwiązaniem, według autorów filmu, są ćwiczenia fizyczne i powrót do

czy propagowanie pewnych idei (można więc powiedzieć, że Ufa była pierwszym na świecie producentem filmu oświatowego). Cieszyły się one powodzeniem w kraju i na świecie, będąc istotnym towarem eksportowym kina niemieckiego” (T. Kłys, *op. cit.*, s. 245).

antycznych ideałów, uosabianych w *Drodze do siły i piękna* przez trzy antyczne gracje, zrzucające z siebie ubrania i prezentujące swe nagie, proporcjonalnie zbudowane ciała. Kolejne części filmu przedstawiają różnego typu ćwiczenia gimnastyczne, wykonywane przez młodych ludzi w sportowych strojach lub występujących w kompletnym negliżu⁶⁷² (wiele ujęć kręconych jest w zwolnionym tempie umożliwiającym kontemplację nagości), tańce z różnych stron świata, w tym frenetyczne podrygi rozebranych Murzynek i współczesny taniec orchidei pozbawionej górnej części stroju Dussi Bereski. Pokazani są ponadto znani sportowcy podczas zawodów i treningów: lekkoatleci, gimnastycy, piłkarze, tenisistki, pływacy, floreciści, bokserzy, judocy, baseballiści, a także praktyczne korzyści płynące z uprawiania tych sportów — młoda pływaczka, która potrafi wyciągnąć z wody topiące się dziecko, czy dziewczyna umiejąca obronić się przed atakującymi ją zbirami za pomocą chwytów jujitsu to egzemplifikacje mające uświadomić widzom dobrodziejstwa fizycznej sprawności. Jedną z ostatnich sekwencji tego obrazu są sceny prezentujące dokonującą ablucji Rzymiankę, która po wyjściu z wanny nacierana jest przez niewolnice olejkami, następnie zaś depiluje nogi za pomocą specjalnego miniaturowego sierpa — w tym edukacyjnym filmie zaprezentowane zostały nie tylko wzorce fizycznej sprawności, ale także zabiegi higieniczne, które powinny iść w parze z cieleśnym pięknem.

Autorzy *Wege zu Kraft und Schönheit* zastosowali w swoim filmie niemal wszystkie znane w tamtym okresie sposoby „usprawiedliwiania” ekranowej nagości. Od pokazania jej w kontekście starożytnym, przez nadanie jej symbolicznych znaczeń, wykorzystanie scen prezentujących dbałość o higienę, aż po naukowy komentarz. Wszystko to miało służyć celowi edukacyjnemu, a jednocześnie pokazywało istotną zmianę w sposobie traktowania ciała. To właśnie w latach dwudziestych rozpoczął się proces jego „dyscyplinowania” — moda, dieta, ćwiczenia fizyczne, kosmetyczne zabiegi i opieka medyczna. Także media

⁶⁷² Co ciekawe, w wielu ujęciach pokazujących mężczyzn od tyłu są oni zupełnie nady, jednak gdy prezentowani są „od przodu”, noszą biodrowe opaski zakrywające genitalia. Warto jednak zauważyć, że w niemieckim filmie nady mężczyźni pokazywani są równie często, jeśli nie częściej, jak nagie kobiety.

masowe zaczynają narzucać nowy jego wizerunek. Jak pisze Antoine Prost, w okresie międzywojennym:

pisma kobiece uczulają na to swoje czytelniczki, wprowadzając rubrykę poświęconą codziennej gimnastyce. Kobiety od rana ćwiczą mięśnie, dbając o ich elastyczność. Pojawia się troska o przestrzeganie lekkostrawnej diety. [...] U mężczyzny okazały brzuch nie jest odtąd oznaką dostojności, tylko zaniedbania⁶⁷³.

Filmowa nagość zaczyna spełniać w rodzącym się społeczeństwie konsumpcyjnym podwójną rolę: z jednej strony nadal jest komercyjną atrakcją, zapewniającą dziełom popularność, z drugiej spełnia funkcję wzorcotwórczą — młode, opalone, wysportowane, zadbane ciało prezentowane przez *Bathing Beauties* i innych filmowych bohaterów staje się ideałem, do którego należy dążyć. O ile w czasach wiktoriańskich ciało było ukryte za duszą, o tyle XX wiek uczynił z duszy więzienie ciała⁶⁷⁴, a dzieła filmowe z pierwszych dekad zdają się tę zmianę niezwykle wyraźnie artykułować.

Kolejnym sposobem autorów filmowych w latach dwudziestych, by bardziej odważnie zaprezentować na ekranie odsłonięte wdzięki, w tym wypadku przede wszystkim filmowych bohaterek, były dramaty i komedie, których akcja rozgrywała się w rewijowych czy kabaretowych teatrach. Choć nasilenie się wykorzystywania konwencji *backstage stories* nastąpi wraz z upowszechnieniem się dźwięku i popularnością filmowych musicali, to także w okresie kina niemego pojawiły się filmy odwołujące się do tej formuły. Obok omawianych już w tym rozdziale *Zatraconej ulicy*, *Ogrodu rozkoszy*, w których wątki rozgrywające się w kabaretowym anturażu służyły do ukazywania girlasek w skąpych strojach pojawiających się zarówno na scenicznych deskach, jak i w nie mniej swobodnej scenerii garderoby, warto wyróżnić jeszcze jeden tytuł wykorzystujący niezwykłą popularność przedstawień estradowych. W krótkometrażowym francuskim filmie z 1928 roku *Le pompier des Folies Bergères* komediowa opowieść o tytułowym strażaku, pracującym w najsłynniejszym teatrze rewijowym Paryża, została

⁶⁷³ A. Prost, *op. cit.*, s. 102.

⁶⁷⁴ Por. Mike Featherstone, *The body in consumer culture*, [w:] *The Body: Social Process and Cultural Theory*, red. Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner, New York 1991, s. 170–196.

wykorzystana, by zaprezentować na ekranie całe zastępy rozebranych kobiet. Mężczyzna, jak informuje śródtytuł, zmęczony oglądaniem nagich tancerek występujących w Folies Bergères idzie napić się do szynku, a w stanie alkoholowego upojenia wszędzie dostrzega rozebrane dziewczęta. Najpierw „rozbiera” wzrokiem kobiety siedzące w kawiarni, potem widzi przed sobą korowód nagich, miniaturowych dziewcząt tańczących na knajpianym stoliku, następnie jego koledzy siedzący najpierw w strażackim wozie, a później gimnastykujący się podczas ćwiczeń przemieniają się na ekranie w stadko rozebranych dziewcząt. Nawet ksiądz w tramwaju, którym podróżuje strażak, zmienia się w rozneglizowaną dzierlatkę. Na peronie metra zaś pilnującą wejścia bileterką okazuje się Josephine Baker, która ukazuje mu się w swojej słynnej trawiastej spódniczce i białym biustonoszu i wykonuje „dziki taniec”, którym podbijała w owym czasie paryskie sceny. Dopiero solidna porcja wody wylanej na niego wprost ze strażackiego węża powoduje, że odzyskuje on świadomość i przestaje widzieć wszędzie nagie panie. Film ten miał przede wszystkim charakter reklamowy i jest to jeden z pierwszych przykładów wykorzystania nagości w celach czysto komercyjnych — *Le pompier des Folies Bergères* miał przyciągnąć widzów na spektakl *Un Vent de folie*, w którym gwiazdą była czarnoskóra amerykańska tancerka⁶⁷⁵.

Jednak nagość, także głównie kobiecą, najodważniej i w dodatku bez żadnych „usprawiedliwień” zdają się prezentować twórcy awangardowi tworzący filmy w trzeciej dekadzie XX wieku. Szczególnie surrealiści próbowali zaszokować mieszczuchów odważnie prezentowaną cielesnością. W *Muszli i pastorze* pojawiają się pary namiętnie całujące się podczas tańca i ksiądz rozrywający suknię spowiadającej się u niego kobiety oraz zbliżenia jej obnażonego biustu. W *Powrocie do rozumu* Man Ray umieścił sekwencję prezentującą nagie piersi oświetlone poprzecznymi pasami światła, w *Rozgwieździe* zaś scenę, podczas której dziewczyna zrzuca z siebie ubranie, choć ukazane zostało to przez zniekształcający

⁶⁷⁵ Warto nadmienić, że swój taniec w „bananowej spódniczce” Baker zaprezentowała także w filmie *La revue des revues* (1927, reż. Joe Franci) (por. Bennetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*, Urbana-Chicago 2007, s. 178).

filtr. W *Psie andaluzyjskim* pojawia się głośna scena seksualnego molestowania, ukazująca podnieconego bohatera masującego lubieżnie piersi dziewczyny, zmieniające się w trakcie surreального pettingu w nagie pośladki. Przed ostatecznym zniewoleniem kobietę z filmu Buñuela i Dalego uchroniło to, że chcący ją posiąść mężczyzna musiał uporać się najpierw z całym kulturowym bagażem freudowskiego *superego* — tak bowiem można by, posługując się kluczem psychoanalitycznym, odczytać scenę, gdy zamiast gonić uciekającą przed nim dziewczynę, zaczyna on ciągnąć dziwny ładunek, składający się z kamiennych tablic, dwóch klechów i wypełnionych oślą padliną fortepianów⁶⁷⁶. Równie odważne, lecz także nieukazujące pełnego spełnienia, a raczej pewną erotyczną niemoc, były sceny pojawiające się w pierwszym udźwiękowionym filmie Buñuela, w *Złotym wieku*. Głębokie pocałunki, partnerzy podniecający się namiętnym lizaniem swoich dłoni, kobieta ssąca w dość perwersyjny sposób palec u nogi kamiennego posągu — wszystkie te sekwencje tworzą niewątpliwie seksualne napięcie, lecz można przypuszczać, że ich wpływ na ówczesną publiczność był jednak niewielki.

Przywołane obrazy awangardowe miały bowiem ograniczony zasięg oddziaływania i zapewne znane są lepiej dziś, gdy uzyskały status „klasycznych dzieł awangardy”, niż w latach dwudziestych, gdy były znane wąskiej grupie widzów. Wskazują jednak na jeszcze jeden istotny szczegół. Jeśli zamieszczone w nich seksualne aluzje, dość niewinne przecież z dzisiejszej perspektywy, miały za zadanie wzburzyć „strasznych mieszczan”, to mówią one nam sporo o tym, co w końcu lat dwudziestych nadal było kulturową normą. Mimo że zebrane w tym podrozdziale przykłady pokazują, że nagość i seksualność w kinie niemym tamtego okresu nie była kompletnie nieobecna, to warto pamiętać, że są to raczej wyjątki potwierdzające regułę i zapowiadające pewne

⁶⁷⁶ Nagość odnajdziemy także w późniejszym nieco filmie, zaliczanym przez historyków do nurtu symfonii miejskich obrazie Jeana Vigo *À propos Nicei*, w którym widzimy kobietę siedzącą przy kawiarnianym stoliku, ukazaną w zmieniających się jak w kalejdoskopie strojach, by w kończącym tę serię ujęciu pojawić się na ekranie w kompletnym negliżu. Również pokaz swawolnego tańca podobnego do kankana tańczonego przez sfilmowane z żabiej perspektywy dziewczęta zawiera w sobie niewątpliwie erotyczny potencjał.

zmiany niż jakaś wyrazista tendencja. Znakomita większość dzieł filmowych szczególnie tych należących do mainstreamu, była raczej dość purytańska i zachowawcza w sferze obyczajowej, a jeszcze wyraźniej w warstwie obrazowej. Nagość i wyraźne aluzje seksualne gościły na ekranach raczej rzadko, a przeważająca część omawianych filmów budziła protesty różnej maści cenzorów. Dzieła te były niewątpliwie świadectwem postępującej liberalizacji obyczajów i różnego typu zmian, ale ich siła tkwiła w transgresyjnym charakterze, podważającym raczej niż potwierdzającym obowiązujące wówczas normy.

4. Miłość od pierwszego wejrzenia

W refleksji dotyczącej dyskursu na temat erotyzmu w kinie epoki jazzu warto w moim odczuciu wyodrębnić jeszcze jeden, wyraźnie wyróżniający się element. Obok zmian związanych ze sposobami konstruowania relacji małżeńskich, strategiami ukazywania ciała i mówienia o nim, ewolucji genderowych ról przypisywanych mężczyznom i kobietom, pojawia się bowiem w znakomitej większości obrazów z tamtego okresu ten sam model pokazywania powstawania uczucia. Niemal zawsze Prawdziwa Miłość rodzi się już podczas pierwszego spotkania. Jedno spojrzenie na drugą osobę wystarcza, by bohater czy bohaterka, a najczęściej oboje, zapalali do siebie dozgonną miłością, by mieli pewność, że zostali dla siebie stworzeni, że nie mogą bez siebie żyć.

Miłość od pierwszego wejrzenia nie jest oczywiście wymysłem hollywoodzkich scenarzystów, opiewał ją Petrarca i zajmują się nią etolodzy, próbujący wyjaśnić jej fenomen, porównując ludzkie zachowania godowe do zachowań zwierząt. Według jednego z bardziej znanych badaczy reprezentujących tego typu podejście, Desmonda Morrisa, zaloty uprawiane przez przedstawicieli gatunku *homo sapiens* można w pewnym uproszczeniu podzielić na dwanaście podstawowych faz. W książce zatytułowanej *Zachowania intymne* wyróżnia on następujące etapy, które w hasłowej formule można określić jako fazy:

1. Oko–ciało.
2. Oko–oko.

3. Głos–głos.
4. Ręka–ręka.
5. Ramię–bark.
6. Ramię–talía.
7. Usta–usta.
8. Ręka–głowa.
9. Ręka–ciało.
10. Usta–piersi.
11. Ręka–genitalia.
12. Genitalia–genitalia⁶⁷⁷.

Pierwsze dwie z nich obejmowałyby fazy związane ze spoglądaniem na obiekt ewentualnych zalotów i szybką oceną jego/jej zalet i mankamentów oraz nawiązaniem (lub nie) kontaktu wzrokowego, który w wypadku erotycznego zainteresowania zostanie przedłużony i wzbogacony o dodatkowy sygnał niewerbalny, na przykład uśmiech. Jak twierdzi Helen Fisher, odwołująca się do badań przeprowadzonych przez Irenäusa Eibl-Eibesfeldta⁶⁷⁸:

W kulturach zachodnich, które nie zabraniają obu płciom spoglądać na siebie, mężczyźni i kobiety często wpatrują się uważnie w potencjalnego amanta przez dwie, trzy sekundy, podczas których źrenice się rozszerzają, co jest oznaką szczególnego zainteresowania. Potem powieki opadają, a wzrok umyka na stronę. [...] Takie wejrzenie, zwane przez etologów spojrzeniem kopulacyjnym, [...] ma najprawdopodobniej korzenie w ewolucyjnej przeszłości naszej psychiki⁶⁷⁹.

Żyjąc na sawannie, ludzie, podobnie jak osobniki innych gatunków, zmuszeni byli do podejmowania szybkich decyzji prokreacyjnych, stąd to szczególne znaczenie pierwszego spojrzenia, pozwalającego na przeprowadzenie wstępnej selekcji ewentualnych kandydatów.

Jednak wraz z rozwojem kultury następowało (i nadal zapewne następuje) uprzywilejowanie pewnych zachowań, wynikających z predyspozycji ewolucyjnych i usuwanie lub potępianie innych, uznawa-

⁶⁷⁷ Por. Desmond Morris, *Zachowania intymne*, przeł. Paweł Pretkiel, Warszawa 2005, s. 63–68.

⁶⁷⁸ Por. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Human Ethology*, New York 1989.

⁶⁷⁹ H. Fisher, *Anatomia...*, s. 15–16.

nych przez dany krąg kulturowy za wykraczające bądź naruszające przyjęte przez niego normy. W kulturze zachodniej „spojrzenie kopulacyjne” zostało, w moim odczuciu, włączone w zasób paradygmatów dopuszczalnych, a nawet preferowanych podczas zalotów. Wszak już w średniowiecznym zbiorze pieśni znanym jako *Carmina Burana*, w pieśni sto pięćdziesiątej czwartej, odnajdziemy opis, który zdaje się analogiczny do ustaleń Morrisa. Anonimowy trubadur pisze:

Pięć sposobów jest bowiem,
by miłości doświadczyć mógł człowiek:
wzrok, wymiana słów wielu,
dotyk oraz skuteczne dla celu
warg złączenie, co parę
żywi ust pomieszany nektarem.
Oto pierwsze są cztery
Piąty — w łożu akt cichy Wenery⁶⁸⁰.

Mniej szczegółowy od współczesnego etologa średniowieczny poeta wyróżnia niezwykle podobne etapy rodzenia się i konsumowania erotycznej fascynacji, a jej konstytutywnym etapem nieustannie pozostaje wzrok, który jako pierwszy łączy przyszłych kochanków. Późniejsza literatura, romantyczna w sposób szczególnie, wielokrotnie opisywała „piorun miłości” spadający na zakochanych, swoistą epifanię, jakiej doświadczali już podczas pierwszego kontaktu z obiektem swych uczuć. Od tego typu opisów nie była wolna także literatura romansowa, jednak w moim odczuciu to właśnie film niemy utrwalił tę formułę i sprawił, że do dziś jest ona jednym z podstawowych paradygmatów zawiązywania intymnych relacji w kulturze Zachodu⁶⁸¹. Było to bowiem pierwsze medium o prawdziwie egalitarnym i masowym zasięgu, jednocześnie zaś był to środek przekazu w swoich początkach obarczony zasadniczą wadą — był niemy. Brak dźwięku nie pozwalał kinu pierwszych dekad XX wieku na pełne zaprezen-

⁶⁸⁰ Przeł. Mikołaj Szymański, cyt. za: O.F. Best, W.M. Schleidt, *op. cit.*, s. 248.

⁶⁸¹ Jak twierdzi Beata Łaciak, jest to na przykład nadal podstawowa formuła rodzenia się miłości między bohaterami polskich seriali telewizyjnych (por. Beata Łaciak, *Miłosne wzory i mity w polskich serialach obyczajowych*, [w:] *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. Monika Szczepaniak, Bydgoszcz 2010, s. 153–154).

towanie trzeciej fazy zalotów (w skali stworzonej przez Morrisa), filmowi bohaterowie nie mogli „wymienić słów wielu”, ograniczenia formalne wymuszały zredukowanie dialogów do kilku najważniejszych fraz mogących zmieścić się na planszach ze śródtytułami. Jednocześnie zaś ograniczenia cenzuralno-obyczajowe nie dopuszczały, by doświadczenia erotyczne filmowych bohaterów wykraczały poza fazę dziewiątą, choć po prawdzie nawet dłoń odważniej dotykająca ciała kochanki (lub kochanka) rzadko gościła wówczas na filmowych ekranach, a i kinowe pocałunki incydentalnie tylko zasługiwały na to, by określić je mianem *savium*. Stąd też zapewne szczególne znaczenie, jakie przypisywano w filmach niemych — zwłaszcza tych z lat dwudziestych, gdy podstawowe chwytły montażowe i posługiwanie się odpowiednio dobranymi zbliżeniami stały się już „filmową mową codzienną” — scenom pierwszego spotkania zakochanych. O ile subtelności werbalnego flirtu były niemożliwe do pokazania na ekranie z przyczyn technicznych, „ciche akty Wenery” zaś z powodu panującej jednak wówczas pruderii, o tyle zestaw dość prostych zachowań niewerbalnych, wzbogaconych o odkrytą (czy może raczej udoskonaloną) wówczas psychologiczną motywację montażu, która na ekranach przybierała najczęściej postać kilkukrotnie powtarzanych zbliżeń twarzy, sugerujących wymianę spojrzeń, był dość łatwy do zaprezentowania. To właśnie z powodu warsztatowej łatwości, z jaką można było to ukazać, filmowy Armand z pochodzącej z 1921 roku *Damy kameliowej* zakochuje się w Małgorzacie już od pierwszego wejrzenia, choć w książkowym oryginale minęły dwa lata od ich pierwszego spotkania. To właśnie odpowiednie wykorzystanie wrodzonej ewolucyjnie skłonności, połączone z literackim okrzepnięciem tego rozwiązania, ale także z narzucającymi je ograniczeniami technologicznymi, sprawiają, że by pokazać miłość rodzącą się między Leo von Hardenem a Felicitas w *Symfonii zmysłów*, wystarczyło zaprezentować jego osłupiałą twarz, gdy zauważa piękną kobietę wychodzącą z pociągu i jej nikły uśmiech, który posyła mu, gdy podnosi on upuszczony przez nią bukiet kwiatów. To dlatego próbująca zdobyć Cyrusa Betty Lou, choć ma „to”, ponosi klęskę podczas pierwszej próby zwrócenia na siebie uwagi — szef podaje opuszczoną przez

nią specjalnie torebkę bez spoglądania w jej stronę — dopiero gdy przyciągnie jego wzrok w wykwintnej restauracji, zrodzi się między nimi uczucie, które w finale doprowadzi do ich ślubu. To właśnie siła spojrzenia decydowała o powodzeniu filmowych amantów i uwodzicieli, a także o popularności aktorów i aktorek potrafiących uwodzić za pomocą samego tylko wzroku. „Magnetyczne wejrzenie” przypisywane Valentino czy Garbo to wszak jeden z najczęściej powtarzanych frazesów opisujących te najpopularniejsze gwiazdy niemego kina. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska swój wiersz zatytułowany *Valentino* rozpoczyna od wersów:

o twoje oczy duszne z senną powieką
to twój gest wdzięk zwierzęcy nerw twarz błada
valentino! valentino! tyś niedaleko
skoro cień twój ruchliwy na ekran pada⁶⁸².

Jan Dąbrowski liryk *Miłość przed obiektywem*, opisując magię filmowych kochanków, zaczyna od słów:

Mają zwykle najpiękniejsze oczy,
Mają uśmiech, za którym świat tęskni,
pustkę w sercu, chłód samotnych nocy,
i kapitał olbrzymi: są piękni⁶⁸³.

Zaś Eugeniusz Żytomirski w wierszu z 1933 roku, pod tytułem *Oddam Marlenę za jedną łzę Greta*, nie tylko twierdzi, jak sugeruje tytuł, iż Garbo jest bardziej przez niego wielbioną aktorką niż Dietrich, ale także pisze o niemieckiej gwiazdce, że „gdy spojrzy — tłum zamiera, drży tłum — gdy się ruszy”⁶⁸⁴, co po raz kolejny potwierdza tezę, że widzów w pierwszych dekadach kina w szczególny sposób fascynowała siła wzroku filmowych aktorów i aktorek⁶⁸⁵.

⁶⁸² Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Valentino*, [w:] *eadem*, *Dancing — karnet balowy*, Warszawa 1927, cyt. za: „Iluzjon” 1984, nr 4, s. 3.

⁶⁸³ Jan Dąbrowski, *Miłość przed obiektywem*, „Kino” 1935, nr 13, s. 13, cyt. za: „Iluzjon” 1985, nr 2, s. 3.

⁶⁸⁴ Eugeniusz Żytomirski, *Oddam Marlenę za jedną łzę Greta*, „Kino” 1933, nr 6, s. 8, cyt. za: „Iluzjon” 1985, nr 1, s. 3.

⁶⁸⁵ O niezwyklej sile wyrazu twarzy ówczesnych aktorek najlepiej świadczy słynny esej Rolanda Barthes’a poświęcony Grecie Garbo (por. Roland Barthes, *Twarz Greta*

Jednak konwencja miłości zrodzonej z pierwszego spojrzenia przekładała się nie tylko na uwielbienie „okulistycznego” magnetyzmu gwiazd, ale także niosła ze sobą inne implikacje. Wspominałem już o tym w poprzednich rozdziałach, ale myślę, że warto raz jeszcze podkreślić szybkość, z jaką w diegezie filmów niemych dochodzi do konstruowania relacji intymnych. O ile jednak w dziełach z wcześniejszych okresów można było to przypisywać niedoskonałościom filmowego języka czy krótkości trwania kinowych opowieści, o tyle w okresie dominacji filmów długometrażowych i rozwinięcia najważniejszych chwytów stylistycznych takie wy tłumaczenie zdaje się niewystarczające, choć niewątpliwie tendencje pojawiające się w „kinie atrakcji” czy w początkach kina narracyjnego także miały wpływ na tę konstrukcję, szczególnie często pojawiającą się w melodramatach. Szybkość następowania kolejnych faz zachowań godowych, choć nie wszystkie, jak już wspominałem, pojawiają się na ekranie, przybiera czasami wręcz formę promiskuityzmu. Postaci grane przez Gretę Garbo w *Kusicielce*, *Symfonii zmysłów* czy *Żarze miłości* rzucają się w ramiona i całują mężczyzn, których imion nawet nie znają, i tylko w ostatnim z tych filmów można tłumaczyć to szpiegowskim zadaniem wykonywanym przez Tanię. Andrea z *Erotikonu* posuwa się jeszcze dalej i w kilka minut po poznaniu idzie z przystojnym nieznajomym do łóżka. Harold z *Ach te dziewczęta* ryzykuje życiem podczas wariackiej jazdy przez miasto dla kobiety, z którą rozmawiał trzy razy w życiu, księżę Wolfram von Hohenberg Falsenstein z *Królowej Kelly* porывa z klasztornej szkoły dziewczynę, z którą rozmawiał przez pięć minut, a po zjedzonej wspólnie kolacji i jednym pocałunku zamierza ją poślubić, a gdy zazdrosna królowa do tego nie dopuszcza, nie waha się, by gnić dla Kitty w więzieniu, choć rozsądnie myślący przyjaciel tłumaczy mu, że cierpi dla kogoś, kogo nie znał jeszcze dzień wcześniej.

Kultywowana w filmie niemy konwencja miłości od pierwszego wejrzenia, wybierana, do pewnego stopnia oczywiście, z powodu łatwości pokazania jej na ekranie, nie tylko podkreśla siłę i nieracjonalność miłości, zgodną z jej romantycznym paradygmatem, ale także

Garbo [w:] *idem, Mitologie*, przeł. Adam Dziak, Warszawa 2000), w niezwykle interesujący sposób skomentowany przez Marka Hendrykowskiego (por. Marek Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999).

sprawia, że filmowi bohaterowie i bohaterki w pełni oddają się we władanie tej bezrozumnej siły, łamiącej nie tylko konwenanse społeczne związane z klasą czy zamożnością partnerów, ale także z moralnością i erotyczną powściągliwością narzucaną przez wiktoriańską etykę. O ile w klasycznym modelu romantycznym miłość, choć potężna i wszechogarniająca, swoje uzewnętrznienie znajdowała w melancholijnych wzdychaniach i bezcielesnym podziwieniu, o tyle jej popkulturowa wersja zaproponowana przez dwudziestowieczne Hollywood była zdecydowanie bardziej erotyczna i cielesna, co oczywiście wynika z całego złożonego konglomeratu zmian społeczno-ekonomiczno-obyczajowych, które nastąpiły w tamtym czasie.

Rozdział VIII

Początki kina dźwiękowego. Od upowszechnienia się dźwięku do ustanowienia kodeksu (1927-1934)

Jak już wspomniałem w rozdziale dotyczącym historii kina pierwszych dekad, pojawienie się *Śpiewaka jazzbandu*, powszechnie uważanego za pierwszy film dźwiękowy, było przełomem związanym jedynie z upowszechnieniem się nowej formuły kina, nie zaś z jej wynalezieniem, kino dźwiękowe istniało bowiem w zasadzie od samego początku funkcjonowania kinematografii. Omówione zostały już także implikacje związane z coraz powszechniejszym stosowaniem zsynchronizowanej z obrazem ścieżki dźwiękowej, które wpłynęło na ekonomiczne podstawy prowadzenia kinowego biznesu, a także na, co dość oczywiste, język filmu. Warto w tym momencie pamiętać o ewolucyjnym charakterze tych zmian — dźwięk przyjmował się powoli. W końcu lat dwudziestych i początkach trzydziestych filmy nieme i dźwiękowe sąsiadowały z sobą na ekranach światowych kin, wiele obrazów kręconych było zarówno w wersji pozbawionej ścieżki dźwiękowej, jak i ją zawierającej. Z rozmaitych powodów, ekonomicznych i — jak w przypadku Związku Radzieckiego — politycznych, w różnych krajach wprowadzanie dźwięku następowało dopiero kilka lat po upowszechnieniu się tej innowacji w Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie warto pamiętać, że wprowadzanie dźwięku zbiegło się w czasie z niezwykle istotnym wydarzeniem w historii gospodarczej świata, z Wielkim Kryzysem.

Dnia 24 października 1929 roku, w tak zwany czarny czwartek, doszło do załamania się kursów niemal wszystkich spółek notowa-

nych na nowojorskiej giełdzie. Kryzys na giełdzie⁶⁸⁶ spowodował całą serię spektakularnych bankructw, dezorganizację systemu finansowego Stanów Zjednoczonych, a także doprowadził do gwałtownej pauperyzacji społeczeństwa oraz masowego bezrobocia⁶⁸⁷. W połowie 1932 roku — kiedy kryzys osiągnął swoje apogeum — w USA „produkt krajowy brutto obniżył się do poziomu 58 mld \$ (w porównaniu z 104 mld \$ w roku 1929), ceny w analogicznym okresie spadły o 60%, a produkcja przemysłowa obniżyła się o 46%”⁶⁸⁸. Gospodarka amerykańska była silnie powiązana ze światowym systemem ekonomicznym, szczególnie z zadłużonymi wobec Stanów Zjednoczonych i wyniszczonymi przez pierwszą wojnę światową państwami Europy Zachodniej. Kryzys w szybkim czasie stał się zjawiskiem globalnym. Sytuacja ekonomiczna przełożyła się nie tylko na politykę tamtego okresu, ale także wywołała kolejne zmiany w sferze obyczajowej, co znalazło także odzwierciedlenie w tematyce filmów pochodzących z początku okresu dźwiękowego kina.

Reorganizacji uległ także sam przemysł filmowy. O ile postępująca komercjalizacja i coraz większe zaangażowanie w produkcję filmową wielkiego kapitału jest procesem, którego przejawy możemy obserwować już od momentu powstania w 1915 roku Hollywood, o tyle jak twierdzi Tino Balio,

lata trzydzieste przekształciły amerykański przemysł filmowy w nowoczesne przedsięwzięcie biznesowe. Założyciele kampanii filmowych przestali traktować je jak rodzinny biznes — zaczęły być one zarządzane hierarchicznie przez pobierające wynagrodzenie

⁶⁸⁶ „W październiku 1929 r. ogólna wartość wszystkich znajdujących się na rynku akcji spadła z 87 do 55 mld \$, w listopadzie obniżyła się do 33 mld \$ i spadała nadal, osiągając w lipcu 1932 r. niezwykle niski poziom 15,6 mld \$” (Marek Bankowicz *et al.*, *Dzieje powszechne. Ilustrowane. Suplement*, t. 2. *Dzieje najnowsze. Lata 1929–1945*, Słupsk [b.d.w.], s. 8).

⁶⁸⁷ We wrześniu 1929 roku w USA było około 1,5 miliona bezrobotnych, podczas gdy wiosną 1930 roku było ich już około 5 milionów, w rok później 10 milionów, a w następnym — jak podają różne źródła — od 12 do 15 milionów ludzi pozostawało bez pracy (por. *ibidem*; oraz Page Smith, *Redeeming the Time. A People's History of the 1920s and the New Deal*, New York 1991).

⁶⁸⁸ M. Bankowicz *et al.*, *op. cit.*, s. 8.

kierownictwo, które zracjonalizowało ich funkcjonowanie, by zapewnić długoterminową stabilizację i zyski⁶⁸⁹.

W czasach Wielkiego Kryzysu sprowadzało się to do prób przyciągnięcia do kin widowni przez podejmowanie kontrowersyjnych tematów i epatowanie seksem, po ustabilizowaniu się sytuacji ekonomicznej do unikania zatargów z rosnącymi w siłę ruchami „moralnej odnowy” i przestrzegania Kodeksu Produkcyjnego.

Problemy ekonomiczne odbiły się na całym społeczeństwie amerykańskim (i nie tylko amerykańskim), ale branża filmowa okazała się jedną z nielicznych, które w tym okresie nadal się rozwijały i przynosiły zyski. Odnotowano pewien spadek frekwencji: w 1930 roku co tydzień w amerykańskich kinach bywało 90 milionów widzów, w roku 1931 liczba ta spadła o jedną trzecią i wynosiła 60 milionów, jednak w roku 1936 powróciła już niemal do stanu sprzed Kryzysu (w 1936 roku tygodniowa frekwencja wynosiła 88 milionów widzów)⁶⁹⁰, ale w porównaniu z innymi gałęziami przemysłu był to spadek nieznaczny i nietrwający zbyt długo, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tamtym okresie kinematografii wyrosła poważna konkurencja w postaci radia, będącego „pierwszym poważnym wyzwaniem dla kluczowej pozycji kina”⁶⁹¹ jako dominującego medium. Mimo to kino umiało zachować swoją pozycję, a służyły temu filmy, które z jednej strony zaspokajały eskapistyczne potrzeby dręczonego różnymi problemami społeczeństwa, z drugiej zaś w interesujący sposób komentowały i ukazywały zmiany w nim zachodzące. Mimo że w warstwie wizualnej, może poza nęcącymi pewną dawką nagości musicalami, kino tamtego okresu nie było zbyt odważne, to jednak w znaczący sposób zaczęły zmieniać się opowiadane przez nie historie i dyskurs na tematy społecznie drażliwe.

⁶⁸⁹ T. Balio, *op. cit.*, s. 8.

⁶⁹⁰ Por. J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 161.

⁶⁹¹ Thomas Patrick Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York 1999, s. 18. Jak dodawał Doherty: „W początkach lat trzydziestych radio stało się prawdziwym medium masowym, z sieciami obejmującym cały kraj, nadającymi muzykę, wiadomości i rozrywkę — wszystko za darmo, wszystko w domu”.

Jednocześnie jednak kino dźwiękowe w swoim początkowym okresie zdaje się jedynie wzmacniać i nieco mocniej akcentować podstawowe paradygmaty i modele związane z erotyzmem, relacjami intymnymi i wzorcami genderowymi, które obecne były w kinematografii, szczególnie amerykańskiej, już w latach dwudziestych. Jak pisałem we wstępie, dopiero wprowadzenie, a przede wszystkim egzekwowanie, zapisów Kodeksu Produkcyjnego przyniosło w interesującej nas dziedzinie istotne zmiany. Dyskurs na temat szeroko pojmowanej seksualności w filmach niemych i dźwiękowych z okresu przedkodeksowego był, pomimo różnic technologicznych, dość podobny i z pewnością możemy zaobserwować większe różnice między obrazami stworzonymi przed i po roku 1934 niż między filmami niemymi i dźwiękowymi sprzed pojawienia się Kodeksu Haysa. W czasach panowania „cara Hollywood”, jak nazywano Haysa, z filmowego ekranu znikają bowiem pewne wątki i tematy, których pokazywanie uznano za niedozwolone, następuje daleko idąca „purytanizacja” kina, przemysł filmowy stara się unikać wszelkich kontrowersji mogących zaniżyć osiągnęte przez niego zyski. Przywrócony zostaje „stary” porządek, film znów reprezentuje przede wszystkim patriarchalny układ, który uległ pewnemu osłabieniu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych (choć oczywiście nie stał się nigdy w tamtym czasie ideologią rezydualną).

1. Kobiece wzorce osobowe

Kino dźwiękowe z lat 1927–1934 wprowadza pewne zmiany w stosunku do modeli kobiecości, wyróżnionych przeze mnie w poprzednim rozdziale. Nie są to jednak przeobrażenia o rewolucyjnym charakterze, ale raczej ewolucja pewnych form, polegająca na połączeniu pewnych paradygmatów lub ich osłabieniu. W zasadzie zanika niemal zupełnie model „podlotka”, choć pod koniec omawianego periodu pojawia się Shirley Temple, kontynuująca w pewien sposób wzorzec wypracowany w końcu drugiej dekady przez Mary Pickford, lecz Temple w przeciwieństwie do Pickford była prawdziwym dzieckiem, a nie dorosłą kobietą wcielającą się w rolę nastolatki. W początkach kina dźwiękowego znacznie rzadziej pojawia się

także kobieta, która jest niewinną ofiarą. Oczywiście niektóre gatunki, na przykład wciąż popularne westerny, nadal kultywują klasyczny podział na święte i niewinne córki farmerów i saloonowe ladacznice, ale w obrazach tych kobiety pełnią z reguły rolę drugoplanową i stanowią jedynie tło dla męskich potyczek. Inne paradygmaty zdają się podlegać jedynie ewolucyjnym zmianom, które prześledzę w dalszej części wywodu.

A. Upadła uwodzicielka

Jak twierdzi Tino Balio: „cykl filmów o upadłych kobietach zdominował na początku dekady kino kobiece”⁶⁹². Rzeczywiście w początkach kina dźwiękowego formuła opowieści o kobiecie, znacznie rzadziej dziewczynie, która przekracza społeczne normy, wykorzystuje swoją seksualność i ponosi za to mniej lub bardziej surową karę, staje się uniwersalnym niemal wzorcem prowadzenia melodramatycznej narracji. Co jednak istotne, znakomita większość filmowych heroin nie jest przedstawiana jako osoby złe do szpiku kości. To raczej kobiety, które w pewnym momencie swego życia dokonały niewłaściwych wyborów, najczęściej obdarzone, choć niekiedy okoliczności mogłyby sugerować co innego, złotym sercem i w gruncie rzeczy poszukujące przede wszystkim prawdziwej miłości. Bohaterki te łączą w sobie starszy model uwodzicielki z paradygmatem kobiety upadłej. Reprezentują zarówno wartości kontrkulturowe (są zmysłowe i zmysłowości oddane, są uwodzicielskie i transgresyjne, łamią normy i zakazy, w wielu momentach prezentują daleko posunięty erotyczny permissywizm), jak i kulturowe: przywracające porządek (w większości wypadków tożsamy z dominującym wówczas patriarchyzmem). Zakończenie i pojawiające się w samej diegizie elementy moralnej oceny ich postępowania, sprawiają, że są one postrzegane jako „kobiety upadłe”, którym „należy się” kara, darowana, jeśli diametralnie zmieniają swoje życie.

Najlepiej w tego typu wzorzec wpisują się, w moim przekonaniu, bohaterki odgrywane w filmach z omawianego okresu przez dwie największe chyba gwiazdy kina początku czwartej dekady: Marlenę Dietrich i Gretę Garbo. Urodzona w 1901 roku Maria Magdalena Dietrich

⁶⁹² T. Balio, *op. cit.*, s. 236.

zaczynała swoją filmową karierę, występując najpierw w drugorzędnych rolach⁶⁹³, a później w głównych rolach w drugorzędnych filmach niemych, takich jak *Manon Lescaut* (1926, reż. Arthur Robison), *Pani nie chce dzieci* (*Madame wünscht keine Kinder*, 1926) w reżyserii Alexandra Kordy czy *Nowoczesna Dubarry* (*Eine Dubarry von heute*, 1927) tego samego reżysera, „w których — jak pisze jej biograf — ukazuje się wesoła i pulchniutka, raczej afektowana niż tajemnicza, raczej przyjemnie zmysłowa niż intensywnie dramatyczna”⁶⁹⁴, i dopiero wprowadzenie dźwięku uczyniło z niej prawdziwą gwiazdę. Niewątpliwie przełomem w jej karierze była rola w pierwszym niemieckim filmie dźwiękowym, jakim był *Błękitny Anioł* (*Der blaue Engel*, 1930) w reżyserii Josefa von Sternberga⁶⁹⁵. Film ten był adaptacją wydanej w 1905 roku powieści Henryka Manna *Profesor Unrat*, choć scenariusz filmu napisany podobno przez samego reżysera (w czołówce pojawiają się jednak nazwiska Carla Zuckmayera i Karla Vollmöllera) znacznie odbiegał od literackiego oryginału. Książkowa bohaterka, Rosie Fröhlich, jest prawdziwą *femme fatale*: z rozmysłem uwodzi szanowanego profesora, kpi z niego, zostaje luksusową ladaczną. Grana przez Dietrich Lola Lola jest postacią znacznie mniej zepsutą i nie tak demoniczną jak jej powieściowy pierwowzór.

W filmie Sternberga główną postacią jest odtwarzany przez Emila Janningsa (miał on być największą gwiazdą pojawiającą się w tym filmie, jednak popisowa rola Marleny Dietrich przyćmiła jego występ) profesor Immanuel Rath, który dla pięknej śpiewaczki kabaretowej porzuca całą swą dotychczasową karierę i społeczną pozycję, by tylko móc być ze swoją nową żoną, a w finale upokorzony występem w ro-

⁶⁹³ Niektóre źródła podają, że zagrała ona w *Zatrzaconej ulicy*, co byłoby o tyle interesujące, że byłby to jedyny film, w którym pojawiłaby się z Gretą Garbo, jednak biograf Dietrich Gilles Plazy twierdzi, że jej występ w tym filmie jest wielce wątpliwy, gdyż pod koniec 1924 roku, gdy kręcono film Pabsta, niemiecka aktorka była w zaawansowanej ciąży (por. Gilles Plazy, *Prawdziwa Marlena Dietrich*, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2007, s. 25).

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ Film ten kręcono równolegle w dwóch wersjach językowych. Niemieckojęzyczna różniła się nieznacznie od tej w języku angielskim, występowali w nich na przykład inni aktorzy drugoplanowi i epizodyczni (por. Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*, New York 1997, s. 433).



Fot. 13. Marlena Dietrich

dzinnym mieście, do którego zmusza go właściciel teatralnej trupy, umiera (prawdopodobnie — zakończenie nie jest jednoznaczne), siedząc za katedrą w swojej dawnej szkole. Rath do Błękitnego Anioła trafia przypadkiem, gdy próbuje wybadać, cóż takiego jego uczniowie robią w nocy. W tej dość podłej knajpie, w której artystki pojawiające się na scenie występują za piwo, kupowane im przez klientów (jedna z nich żali się, że nie może mieć dobrego głosu po wypiciu osiemnastu kufli), jedyną atrakcją są występy Loli Loli pojawiającej się na scenie w kusych strojach i śpiewającej frywolne piosenki. Do jej garderoby profesor także trafia przypadkiem, w pogoni za swoimi uczniami, a wrażenie, jakie wywiera na nim kobieta, spotęgowane jest niewątpliwie tym, że przebiera się ona w jego obecności, nie chcąc zdradzić jednego z uczniów, ukrytego za parawanem. Rath powraca na drugi dzień, a pretekstem do odwiedzenia Loli jest zwrot jej bielizny, którą psotny wychowanek podrzucił mu do kieszeni płaszczka. Po raz kolejny może nas dziwić swoisty permissywizm pojawiający się w tej historii, albowiem już po tym drugim wieczorze Rath zostaje u Loli na noc, rano jedzą wspólnie śniadanie, a gdy wieść o skandalu, jaki wybuchł poprzedniego wieczora w kabarecie, dociera do władz szkoły i dyrektor robi mu wyrzuty, że poświęca swoją przyszłość dla „takiej osobki”, profesor z oburzeniem każe mu przestać obrażać jego przyszłą żonę. Rath jeszcze tego samego dnia oświadcza się, a Lola przyjmuje jego oświadczenia. Trudno jednoznacznie określić motyw postępowania kobiety, nie jest ona bowiem wampem w tradycyjnym stylu, daleko jej do jednowymiarowych postaci kreowanych przez Thedę Barę czy innych „wampirów” z wcześniejszych filmów, choć badacze zajmujący się tą postacią rzadko to zauważają. Peter Lehman i William Luhr na przykład tak opisują postać graną przez Dietrich:

W *Błękitnym Aniele* gra ona atrakcyjną i niesympatyczną piosenkarkę z nocnego klubu, która jest ozięble obojętna wobec faktu, że jej mąż poświęcił dla niej wszystko, jest straszliwie upokarzany przez sposób, w jaki ona go traktuje, i umiera z powodu spowodowanych przez nią cierpień⁶⁹⁶.

⁶⁹⁶ Peter Lehman, William Luhr, *Thinking about Movies: Watching, Questioning, Enjoying*, Malden 2003, s. 157–158.

Wydaje mi się jednak, że to zbyt daleko idące uproszczenie. Rath zdaje się Lolę autentycznie wzruszać swoją dobrocią, pewną nieporadnością, dobroduszością i powagą. Nie wychodzi za niego dla pieniędzy — posada nauczyciela gimnazjalnego nie zapewnia wielkich dochodów, zresztą gdy się jej oświadcza, nie ma nawet już tej posady. Wydaje się ona prostą dziewczyną, wszak kabarety, w których występuje, to lokale dość podrzędne, poszukującą w życiu pewnej stabilizacji, a starszy od niej mężczyzna zdaje się ją ofiarować. Nawet gdy mijają lata (co zgodnie z manierą obowiązującą w kinie lat trzydziestych ukazane jest za pomocą kartek spadających z kalendarza), a sytuacja w ich małżeństwie nie przedstawia się najlepiej, broni ona swojego męża przed kpinami otoczenia. Dopiero powrót do Błękitnego Anioła pokazuje jej inną twarz, gdy niemal na oczach Ratha flirtuje z siłaczem Mazeppą (Hans Albers), co i tak już upokorzonego przymusem występowania w swoim miasteczku profesora doprowadza na skraj rozpacz. Rath w interpretacji Janningsa jest kolejnym filmowym głupcem, który dał się omotać pięknej uwodzicielce, choć poszukiwał on chyba jednak bardziej uczucia i ciepła niż czysto erotycznych (kontakty między małżonkami ograniczają się w warstwie diegezy do kilku pocałunków) rozkoszy — znacząca jest tu scena z ptaszkiem w klatce, który w mieszkaniu zajmowanym przez Ratha zdechł, za to śpiew kanarka posiadanego przez Lolę budzi go po pierwszej nocy spędzonej w jej pokoiku, co uznać można za symboliczne przywrócenie do życia także mizantropicznego Ratha.

Lola z kolei to niewątpliwie kobieta upadła, roztaczająca uwodzicielski czar i doprowadzająca mężczyzn do moralnej katastrofy, jednak niepozbawiona ludzkich odruchów i uczuć. Podobne role staną się specjalnością Dietrich także w jej amerykańskich filmach⁶⁹⁷. W *Moroku* (*Morocco*, 1930, reż. Josef von Sternberg) jest ona po raz kolejny kabaretową piosenkarką, która nie stroni bynajmniej od męskiego towarzystwa, ma bogatego „protektora” — Le Bessiere’a (Adolphe Menjou), ale zakochuje się w przystojnym żołnierzu, Tomie (Cary Grant),

⁶⁹⁷ Wyjechała ona do Stanów 31 marca 1930 roku, dokładnie w dniu, kiedy *Błękitny Anioł* miał swoją berlińską premierę, i stała się główną gwiazdą Paramountu (por. G. Plazy, *op. cit.*, s. 48–52).

i to właśnie ta miłość od pierwszego wejrzenia (Amy Jolly dostrzega Browna na widowni i choć nie zamieniła z nim jeszcze ani słowa, wręcza mu klucz do swojego mieszkania, z czego on skwapliwie korzysta jeszcze tego samego wieczoru) jest przyczyną jej finałowego upokorzenia. Amerykanin służący w Legii Cudzoziemskiej udaje bowiem nieprzystępnego, choć darzy piosenkarkę uczuciem, czego dowodem jest wycinane na drewnianym stole w barze serce z jej imieniem, co okazuje się świetnym sposobem na zdobycie kobiety — Amy zostawia Le Besiere'a i postanawia pod wpływem impulsu pójść za oddziałem wojska wraz z grupą arabskich markietanek, wędrujących za żołnierzami.

Również artystkę gra Dietrich w kolejnym filmie nakręconym przez Sternberga⁶⁹⁸, a zatytułowanym *Szanghaj Express* (*Shanghai Express*, 1932). Ta sensacyjno-szpiegowska historia, rozgrywająca się w tytułowym pociągu jadącym przez Chiny, prezentuje po raz kolejny kobietę nieco podejrzaną konduity, która jednak darzy swego ukochanego prawdziwym uczuciem i pomimo tego, że od ich rozstania minęło pięć lat i dwa tygodnie, a w tym czasie zmieniła imię z Magdaleny na Szanghaj Lilly — jak sama wyznaje, „potrzeba było więcej niż jednego mężczyzny, bym zmieniła nazwisko” — dla doktora Harveya (Clive Brook) gotowa jest na daleko idące poświęcenie: ofiaruje się na przykład jako zakładniczka chińskich rewolucjonistów, by tylko uwolnić ukochanego. Choć film kończy się pocałunkiem godzącym zakochanych i wróżącym im wspólną przyszłość, to mamy w tym obrazie do czynienia z kolejnym portretem kobiety łączącej pozorne wyrachowanie i obyczajową swobodę z tęsknotą za prawdziwym uczuciem i szlachetnością.

Niemal identyczną postacią jest bohaterka *Blond Venus* (*Blonde Venus*, 1932, reż. Josef von Sternberg). By zdobyć fundusze na operację ratującą życie jej mężowi, wraca do wykonywanego niegdyś zawodu szansonistki, a także wiąże się z Nickiem Townsendem (Cary Grant),

⁶⁹⁸ Wcześniej wystąpiła jeszcze w jednym obrazie wyreżyserowanym przez Sternberga, *X-27* (*Dishonored*, 1931). Zagrała kobietę szpiega pracującą dla austriackiego wywiadu. Choć film jest uważany za jeden ze słabszych w dorobku tego tandemu, to jednak w historii filmu zapisała się jego finałowa scena, gdy stojąca przed plutonem egzekucyjnym Marie Kolverer poprawia makijaż i pończochy.



Fot. 14. Marlena Dietrich i Emil Jannings w *Błękitnym Aniele*

bogaczem, który daje jej potrzebne pieniądze. Gdy szczęśliwie wyleczony mąż powraca z Europy, odkrywa romans żony, żąda rozwodu i prawa do opieki nad ich synkiem. Helen ucieka z dzieckiem (co interesujące, mąż ściga ją za pomocą rozesłanych po całym kraju listów gończych), najpierw występując w coraz to bardziej podłych lokalach, by ostatecznie stać się uliczną prostytutką. Zdając sobie sprawę, że taki tryb życia nie jest właściwy dla małego Johnny'ego (Dickie Moore), oddaje go w końcu pod opiekę mężowi. Sama jest już na dnie — widzimy ją pijaną w przytułku — ale ostatecznie staje na nogi i znów robi karierę, występując nawet w Paryżu. Zakończenie daje nadzieję na pogodzenie się małżonków, co ciekawe, umożliwia im przez Nicka, który namawia Helen do powrotu do Stanów i aranżuje jej spotkanie z mężem. Dietrich znów gra kobietę doprowadzającą mężczyzn do szaleństwa i pełną seksualnego powabu, a jednocześnie wewnętrznie szlachetną i gotową do daleko idących poświęceń.

Podobne role grała w tamtym okresie druga z „boskich piękności” kina przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku — Greta Garbo — choć w swojej pierwszej mówionej roli⁶⁹⁹ wcieliła się ona w postać zdecydowanie inną niż bohaterki odtwarzane przez nią zarówno w filmach niemych, jak i w kolejnych obrazach z lat trzydziestych. *Anna Christie* to cieszący się wielkim powodzeniem wśród widzów film⁷⁰⁰, wyreżyserowany w 1930 roku przez Clarence’a Browna, będący adaptacją sztuki Eugene’a O’Neilla⁷⁰¹. Odgrywana przez Garbo tytułowa bohaterka to dziewczyna po przejściach, która po wielu latach rozłąki przyjeżdża do ojca (George F. Marion). Gdy była małym dzieckiem, została oddana na wychowanie do ciotki mieszkającej na farmie, gdzie podle ją traktowano, a nawet (jak wynika z pewnych czynionych przez nią aluzji) zgwałcono. Po ucieczce zostaje prostytutką. Jej powrót do Nowego Jorku związany jest z koniecznością poddania się operacji w tamtejszym szpitalu. Jednocześnie zaś dziewczyna próbuje odbudować relację z ojcem — mieszkającym na barce i niestroniącym od alkoholu marynarzem. Spotyka też innego marynarza, Matta (Charles Bickford), w którym się zakochuje. Wzbrania się jednak przed przyjęciem propozycji małżeństwa, nie chce bowiem go oszukiwać. W końcu wyznaje Mattowi i ojcu prawdę o swojej przeszłości. Ci rozumieją i (choć początkowo Matt nie może się z tym pogodzić) wybaczą, a całość kończy się połączeniem zakochanych. Uwagę zwraca naturalistyczność dramatu i dialogów, Garbo nie podkreśla specjalnie urody, Matt i ojciec, podob-

⁶⁹⁹ W przeciwieństwie do wielu aktorek (i aktorów), których kariery zakończyło wprowadzenie dźwięku, Gabro przetrwała przełom dźwiękowy, a nawet umocniła swoją gwiazdorską pozycję, a krytycy po jej występie w *Annie Christy* rozplywali się nad brzmieniem jej głosu. „Richard Watts jr opisał go w nowojorskiej »*Herald Tribune*« jako »głęboki, zachrypnięty, gardłowy kontralt o bajecznie poetycznym uroku«. Norbert Lusk w »*Picture Play* nazwał go »głosem, który wstrząsnął światem«” (B. Paris, *Garbo...*, s. 175).

⁷⁰⁰ Był to jeden z pięciu najlepiej zarabiających w kinach filmów roku 1930, przyniósł MGM dochód w wysokości 576 tysięcy dolarów (por. T. Balio, *op. cit.*, s. 445; oraz D. Crafton, *op. cit.*, s. 550).

⁷⁰¹ O’Neill otrzymał za tę sztukę nagrodę Pulitzera w 1921 roku. Film Browna nie był zresztą pierwszą ekranizacją tej sztuki, w 1923 przeniósł ją na ekran John Griffith Wray, a w roli tytułowej wystąpiła Blanche Sweet.

nie jak Marthy (Marie Dressler) — pijaczka zaprzyjaźniona z Chrisem — są źle i ubogo ubrani, bohaterowie nie stronią od alkoholu, a dramaty dotyczą prawdziwego życia, a nie wydumanych romansów⁷⁰².

W kolejnych obrazach Garbo powraca do swego poprzedniego *emploi*. W *Romansie* (*Romance*, 1930) i *Natchnieniu* (*Inspiration*, 1931) wyreżyserowanych przez Clarence'a Browna grała kolejno operową śpiewaczkę i paryską modelkę. Pierwsza swój grzeszny żywot, jak informuje napis zamykający film, kończy w zakonie, druga wyrzeka się miłości i odchodzi z bogatym zalotnikiem, porzucając kochanego przez siebie młodzieńca. Yvonne Valbert jest natchnieniem dla artystów, utrzymanką pewnego bogacza, ale gdy na przyjęciu spostrzega André (Robert Montgomery), zakochuje się w nim od pierwszego wejrzenia, choć wydaje się on raczej gapowaty niż pociągający, i wsiadając z nim do dorożki, na pytanie dwudziestoczteroletniego studenta, dokąd ma ją odwieźć, odpowiada: „A gdzie mieszkaś?”, i już tej pierwszej nocy pozostaje w jego raczej skromnym mieszkaniu. Dalsze losy bohaterów przypominają nieco uwspółcześnioną wersję *Damy kameliowej*⁷⁰³, choć André sam decyduje, że romans z Yvonne nie ma szans, by przerodzić się w coś poważniejszego, i oświadcza się „porządnej dziewczynie”, mimo że modelka rezygnuje dla niego z bogatego „mecenasa” i zamieszkuje w obskurnej norze. I choć dzieje kochanków kończą się rozstaniem, nie sposób wątpić w szlachetne intencje kierujące Yvonne.

Nieco bardziej realistycznym filmem jest *Zuzanna Lenox* (*Susan Lenox*, 1931, reż. Robert Z. Leonard), choć jak pisał ówczesny krytyk James Agate, w tym filmie „ani bohater, ani bohaterka nie zachowują się choćby przez chwilę jak rozumne istoty ludzkie, ponieważ każda

⁷⁰² Co ciekawe, film ten powstał, podobnie jak *Błękitny Anioł*, w dwóch wersjach językowych. Niemieckojęzyczną wyreżyserował Jacques Feyder, a Garbo partnerowali zupełnie inni aktorzy. W roli Marthy wystąpiła Salka Viertel, Chrisa zagrał Hans Junkermann, a Matta Theo Shall. Jak pisał Barry Paris: „Niemiecka Anna Garbo jest bardziej stonowana, mniej oczywista i więcej pali. Matt Junkermann jest bardziej seksowny i mniej zawadiacki niż Matt Bickforda. Bickford chciał ją pożyć, Junkermann pragnie jej tylko dotknąć, żartuje z robionego na drutach swetra i wykorzystuje go jako pretekst do fizycznego kontaktu. Urokiem zastępuje tężyznę. [...] Prywatnie Garbo powiedziała, że niemiecka *Anna Christie* to jej najlepsza rola” (B. Paris, *Garbo...*, s. 177).

⁷⁰³ Film był luźną adaptacją sztuki *Sappho* Alphonse'a Daudeta z 1884 roku.

prosta odpowiedź na każde proste pytanie zakończyłaby ten film od ręki”⁷⁰⁴. Obraz ten był adaptacją napisanej w 1911 roku, a opublikowanej w odcinkach w roku 1915 w „Hearst’s Magazine”⁷⁰⁵ skandalizującej wówczas powieści Davida Grahama Phillipsa *Susan Lenox: Her Fall and Rise*, zaadaptowanej na potrzeby filmu przez Wandę Tuchock, Zeldę Sears i Leona Gordona. Film rozpoczyna się od sceny porodu, nieukazanej jednak na ekranie wprost, a jedynie poprzez widoczne na ścianie cienie⁷⁰⁶. Zresztą ta niewątpliwie zaczerpnięta z kina ekspresjonistycznego poetyka towarzyszy sporej części sekwencji początkowych, identycznie przedstawione jest bowiem dorastanie dziecka, które podczas tego porodu przychodzi na świat. Dopiero dorosłą już dziewczynę (Garbo) możemy zobaczyć na ekranie ukazaną wprost przed kamerą w scenie, w której do domu, w którym mieszka, przychodzi przyproszony przez jej opiekuna absztyfikant — niezbyt młody i nieatrakcyjny mężczyzna, którego dziewczyna ma poślubić. W nocy pijany narzeczony próbuje zgwałcić Helgę, a ta ucieka, choć na dworze szaleje burza. Przemoknięta kobieta trafia do domu w sąsiedztwie, zamieszkanego przez młodego i przystojnego inżyniera. Rodney (Clark Gable) oferuje Heldze nocleg, a gdy rano robi mu ona śniadanie, namawia, by została w jego domu. Wybierają się na ryby, podczas żartów mężczyzna bierze Helgę w ramiona i namiętnie całuje, a ta bynajmniej nie oponuje. Po raz kolejny zadziwia nieco prędkość, z jaką zawiązywały się ówczesne romanse. Jeden dzień znajomości, dwie rozmowy, jedna wyprawa na ryby i już rodzi się uczucie na całe życie. Nie mówiąc o tym, że zapewne kontakty obojga nie były czysto platoniczne, choć tego widzowie muszą się jedynie domyślać, gdyż brakuje w filmie fragmentów jednoznacznie na to wskazujących. Gdy Rodney wyjeżdża, do jego domu trafiają wuj

⁷⁰⁴ B. Paris, *Garbo...*, s. 186.

⁷⁰⁵ Powieść opublikowano cztery lata po śmierci autora, jednego z ważniejszych dziennikarzy amerykańskich początku XX wieku. Został on zastrzelony przez nie-zrównoważonego psychicznie czytelnika swoich powieści, który w postaciach opisanych w jednej z książek Phillipsa rozpoznał członków swojej rodziny (por. Laura Hapke, *Girls Who Went Wrong: Prostitutes in American Fiction, 1885–1917*, [b.m.w.] 1989, s. 141–166).

⁷⁰⁶ Operatorem zdjęć w tym filmie był William H. Daniels.

i niedoszły narzeczoną, a Helga, uciekając przed nimi, wskakuje do pociągu, w którym podróżuje właśnie cyrkowa trupa. Pozbawiona środków do życia dziewczyna przyjmuje imię Susan Lenox (Lenoxville to miejscowość, w której wskakuje do pociągu) i zaczyna występować na cyrkowej scenie jako tajemnicza arabska piękność. W dodatku zostaje podstępnie zwabiona do osobistego przedziału dyrektora cyrku, gdzie ukrywa się przed poszukującym jej z pomocą policji opiekunem (co jest ciekawym przyczynkiem do refleksji na temat praw kobiet w tamtych czasach) i zostaje wykorzystana przez właściciela cyrkowej trupy. Dalsze losy Susan i Rodneya to historia ich wzajemnych pretensji i prób pogodzenia się. Mężczyzna nie może wybaczyć dziewczynie jej zdrady i uważa, że nie jest jednak godna, by zostać jego żoną, słusznie bowiem podejrzewa, że go zdradziła. Ona postanawia rzeczywiście rzucić się w wir życia i staje się kabaretową piosenkarką, a potem utrzymanką mężczyzn z nowojorskiej socjety. Gdy jednak na jednym z przyjęć spotyka Rodneya, który z rozpacz po stracie ukochanej popadł w alkoholizm i zaprzepaścił swoją karierę, postanawia opuścić swojego aktualnego kochanka i związać się z mężczyzną, którego wciąż kocha. Udaje jej się go odnaleźć jednak dopiero po pewnym czasie (nie ma w filmie żadnych szczegółów pozwalających widzom na ustalenie, jak długi był to okres). Spotykają się w Paradise Cafe — podrzędnej knajpie w Puerto Sacate, w której Susan pracuje jako piosenkarka, a Rodney trafia tam z bandą zapijaczonych marynarzy — nieogolony i podpity. Po raz kolejny odrzuca on prośbę Susan, by znów spróbowali być razem. W tej sytuacji decyduje się ona wyjechać z bogatym Amerykaninem, który zaofiarował jej małżeństwo, lecz w ostatniej chwili rozmyśla się i podejmuje ostatnią próbę (tym razem zakończoną wieńczącym film pocałunkiem) odzyskania Rodneya.

Z jednej strony mamy więc w tym filmie do czynienia z kolejną historią miłości od pierwszego wejrzenia, która rozbłyska nagle i przypadkowo, a potem trwa przez całe życie, a jednocześnie z obrazem, w którym kobieta ma licznych kochanków — a i pierwszemu ukochanemu oddaje się (prawdopodobnie) po kilku godzinach znajomości. Okazuje się więc, że uczucie i seks wcale nie muszą iść w parze. Można kochać jednego mężczyznę miłością, która wypełnia całe życie, a jed-

nocześnie mieć przynajmniej kilku kochanków i bujne życie erotyczne. Co ciekawe, Rodney zdaje się wierniejszy (przynajmniej fizycznie) niż Susan — nie widzimy go w żadnej scenie sugerującej, iż byłby związany z kimś innym, a emablującą go w Paradise Cafe prostytutkę zrzuca z balkonu, wyraźnie dając do zrozumienia, że nie jest zainteresowany jej wdziękami.

Współczesną postać Garbo zagrała jeszcze w nagrodzonym Oscarem filmie *Ludzie w hotelu* (*Grand Hotel*, 1932, reż. Edmund Goulding), w którym wcieliła się w zmęczoną życiem primabalerinę, zakochującą się w uroczym hotelowym złodzieju, granym przez Johna Barrymore'a. W innych zaś rolach — w *Macie Hari* (1932, reż. George Fitzmaurice), *Jaką mnie pragniesz* (*As You Desire Me*, 1932, reż. George Fitzmaurice) i *Królowej Krystynie* (*Queen Christina*, 1933, reż. Rouben Mamoulian) — powraca do dawnego *emploi*, czyli portretów kobiet pięknych i wyniosłych, rozsiewających wokół siebie aurę erotycznego niepokoju. Mata Hari w wykonaniu Garbo nie jest jednak wyrachowanym szpiegiem, lecz kobietą, która chce zerwać z niecnym procederem, a potem poświęca swoje życie w imię miłości do rosyjskiego porucznika — Razanowa (Ramon Novarro). Nawet gdy czeka na nią już pluton egzekucyjny, okłamuje, pozbawionego przez samolotowy wypadek wzroku, kochanka, twierdząc, że jest właśnie w sanatorium i czeka ją niegroźna operacja. Z jednej strony jest ona kobietą, której występy przyciągają całą śmietankę ówczesnego Paryża (choć przyznać trzeba, że egzotyczny taniec wykonywany przez Garbo w hinduskim stroju nie jest zbyt zmysłowy i doprawdy trudno zrozumieć fascynację publiczności⁷⁰⁷) i zjednują jej rzesze wielbicieli, których wykorzystuje w swoich szpiegowskich celach, ale z drugiej jest pełna współczucia i dobroci, nie tylko w stosunku do swego ukochanego. Zakonnice płaczące na przyniesioną przez adwokata do celi śmierci wieść, że nie została ona ułaskawiona, czy więzienny dozorca,

⁷⁰⁷ Barry Paris opisuje tę scenę następująco: „W paryskim kabarecie pojawia się Mata. »Sziwo, dziś tańczę dla ciebie taniec bajadery w świątyniach Jawy« — powiada Garbo, po czym zaczyna się giąć wokół ogromnego polinezyjskiego bożka, przyozdobiona trzy poziomym nakryciem głowy, bardzo podobnym do świątecznej choinki. »Variety« nazwała to grzecznościowym płasem” (B. Paris, *Garbo...*, s. 193).

częstujący ją specjalnie zdobytym koniakiem i dbający, by ociemniały Razanow nie zorientował się, że odwiedza ją w areszcie, są dobrą egzemplifikacją tego, że potrafiła zjednywać sobie ludzi nie tylko swoją niezmierną urodą. Podobną łatwość panowania nad ludźmi ma królowa Krystyna — władczyni Szwecji, w którą Garbo wcieliła się w kolejnym swoim filmie. Jest jednak nieszczęśliwa jako kobieta i w finale abdykuje, by podążyć za głosem serca i związać się z hiszpańskim arystokratą, w którym się zakochała. Mamy więc do czynienia z jeszcze jednym portretem władczej kobiety i z jeszcze jednym zakończeniem sugerującym, że władza nie jest mimo wszystko dziedziną dla kobiet, przeznaczonych jednak uczuciom.

W niemal wszystkich rolach z początku lat trzydziestych, choć i później ich ekranowy wizerunek nie uległ jakimś rewolucyjnym zmianom, zarówno Dietrich, jak i Garbo — dwie Europejki, które załadnęły amerykańskim przemysłem filmowym i globalną wyobraźnią — odtwarzały podobne bohaterki. Jak zwracają uwagę Lehman i Luhr, niemal wszystkie filmy z tego okresu, w których wystąpiła Dietrich, rozgrywają się w egzotycznych, przynajmniej z amerykańskiego punktu widzenia, sceneriach. Niemcy w *Błękitnym Aniele*, Afryka w *Maroku*, Chiny w *Szanghaj Express*, Rosja w *Imperatorowej* (*The Scarlet Empress*, 1934, reż. Josef von Sternberg), Hiszpania w *Diabeł jest kobietą* (*The Devil Is a Woman*, 1935, reż. Josef von Sternberg) podkreślały pewną obcość bohaterek odgrywanych przez Dietrich i dokonywanych przez nie życiowych wyborów⁷⁰⁸. Nawet w filmach, których główna część akcji rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych, wprowadzane były elementy egzotyki. W *Blonde Venus* poznajemy główną bohaterkę, gdy nago pływa w rzece, ale dzieje się to w Niemczech, nie w purytańskiej Ameryce, a gdy wykonuje swój pierwszy numer po powrocie na kabaretową scenę, występuje w kostiumie goryla i w otoczeniu tancerek przebranych w afrykańskie stroje. Niemal identycznie prezentowana była w swoich filmach Greta Garbo: poza Anną Christy wszystkie inne odgrywane przez nią bohaterki są albo obywatelkami któregoś z państw europejskich, albo imigrantkami. W *Romansie* i w *Jaką mnie*

⁷⁰⁸ Por. P. Lehman, W. Luhr, *op. cit.*, s. 156.

pragniesz była Włoszką, choć fabularne komplikacje pojawiające się w drugim z tych filmów nie pozwalają jednoznacznie określić jej narodowości, w *Natchnieniu* i w *Damie kameliowej* (*Camille*, 1936, reż. George Cukor) była Francuzką, prawdziwa Mata Hari była Holenderką, w *Ludziach z hotelu* Garbo gra Rosjankę, podobnie jak w późniejszej dźwiękowej *Annie Kareninie* (1935, reż. Clarence Brown) czy w *Ninoczce* (*Ninotchka*, 1939, reż. Ernst Lubitsch), była także szwedzką królową i polską szlachcianką w *Pani Walewskiej* (*Conquest*, 1937, reż. Clarence Brown), w *Malowanej zastoni* (*The Painted Veil*, 1934, reż. Ryszard Bolesławski) gra Austriaczkę, a znakomita większość akcji rozgrywa się w Chinach. W jedynym filmie dźwiękowym (oprócz jej mówionego debiutu), w którym grała Amerykankę, scenarzyści dodali jej imigranckie pochodzenie — w oryginale powieściowym Susan Lenox to prawdziwe imię i nazwisko głównej protagonistki⁷⁰⁹, nie zaś, jak w filmie, sceniczny pseudonim Helgi. W dodatku odważne sceny finałowe rozgrywają się w południowoamerykańskiej scenerii, podkreślając obecność głównej bohaterki.

Te zabiegi fabularne mogą mieć oczywiście proste wytłumaczenie: obie aktorki mówiły po angielsku z obcym akcentem, którego nigdy się całkowicie nie wyzbyły, jednocześnie są chyba jednak związane ze znacznie bardziej ogólnym zjawiskiem kulturowym, obserwowanym także w innych dziełach filmowych z tamtego okresu. Jak pisze Dorota Skotarczyk, mając na myśli przede wszystkim powstałe w tamtym okresie musicale Lubitscha, choć przecież jest to konstatacja, która mogłaby się odnosić także do filmów z udziałem Dietrich i Garbo:

Dla Amerykanów [...] Europa jest — niejako tradycyjnie — miejscem wyjątkowym, zupełnie innym niż Stany, o długiej historii, tajemniczym, wręcz mitycznym, idealnym tłem wielkiego romansu, a w gruncie rzeczy światem niezbyt realnym, wprost z operetki⁷¹⁰.

Edwin M. Bradley zaś dodaje, że ulokowanie akcji w mitycznej Europie z reguły służyło uspokojeniu sumień purytańskiej widowni

⁷⁰⁹ Por. David Graham Phillips, *Susan Lenox: Her Fall and Rise*, Teddington 2007.

⁷¹⁰ Dorota Skotarczyk, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002, s. 24.

w Stanach Zjednoczonych⁷¹¹. Przeciwwstawianie „zepsutej i niemoralnej Europy” „zdrowej i przyzwoitej” Ameryce jest jednym ze stałych zabiegów, które możemy zaobserwować w hollywoodzkich filmach z okresu przedkodeksowego, nic więc dziwnego, że Garbo i Dietrich w kolejnych swych ekranowych wcieleniach z powodzeniem powielały wciąż ten sam model: zniewalającej, nieco mitycznej i niedostępnej, zepsutej i upadłej dojrzałej Europejki, która kieruje się porywami serca i nie zważa na społeczne konwenanse obowiązujące amerykańską dziewczynę.

Egzotykę scenerii „usprawiedliwiającą” niemoralność zachowań głównych postaci wykorzystywano także na inne sposoby. Jednym z ciekawszych przykładów może być *Kaprys platynowej blondynki* (*Red Dust*, 1932) w reżyserii Victora Fleminga, prezentujący cztery postaci niemalże archetypiczne dla tego okresu kina. Akcja rozgrywa się niemal w całości na plantacji kauczuku w odległym Wietnamie. Mamy tu z jednej strony historię miłosnego układu, w który zaangażowane są dwie kobiety — wyzywająca blondynka lekkich obyczajów, Ventine (Jean Harlow) oraz elegancka i stateczna brunetka — Barbara Willis (Mary Astor), która jednak przejdzie ewolucję w kobietę upadłą, uwikłaną w pozamałżeński romans z Dennisem Carsonem (Clark Gable), przystojnym i odważnym właścicielem plantacji. Dopelnienie tego trójkąta stanowi nijaki i bezbarwny Gary Willis (Gene Raymond) — mąż Barbary. Dennis ma romans z obiema kobietami, najpierw z Ventine, która zjawiała się na farmie nieco przypadkowo i równie przypadkowo, za sprawą awarii statku stanowiącego jedyne połączenie z obszarami bardziej cywilizowanymi, na niej pozostaje. Jej profesja zostaje dość wyraźnie zasugerowana. Jest bezpruderyjna — w jednej ze słynniejszych scen pochodzących z tego filmu kąpie się nago w wielkiej beczce, nie zwracając sobie głowy takimi drobiazgami jak zasunięcie zasłony, w końcu, jak stwierdza, nawet na taką prowincję z pewnością dotarły już „francuskie pocztówki”. Nie jest zbyt inteligentna, ale ma sporo życiowej mądrości, choć irytuje Den-

⁷¹¹ Por. Edwin M. Bradley, *The First Hollywood Musicals: A Critical Filmography of 171 Features, 1927 Through 1932*, New York 1996, s. 253.



Fot. 15. Jean Harlow i Clark Gable w *Kaprysie platynowej blondynki*

nisa nieustannym gadulstwem i niezbyt wyszukаныmi manierami. Jej przeciwieństwem jest pani Willis — przyjechała ona z mężem na plantację na końcu świata, ale zdziwiona jest warunkami higienicznymi tam panującymi i za wszelką cenę stara się zachowywać, jak przystało prawdziwej damie. Jednak i ona ulega nieodpartemu czarowi Carsona. Ostatecznie, zazdrosna o Ventine, strzela do niego w momencie, gdy akurat pan Willis wraca po trzech tygodniach spędzonych w dżungli, i cała trójka wymyśla historyjkę, dzięki której Gary nie dowiaduje się o romansie, dobre imię Barbary zostaje ocalone, a Ventine może zostać na plantacji i opiekować się Dennisem, który nigdy wszak nie był jej obojętny. Opisująca ten film Tanya Krzywinska podsumowuje go w następujący sposób:

Różne aspekty tego filmu, włączając w to sposób prowadzenia narracji, oparty na historii seksualnego trójkąta, częściowa nagość, nieukarana niewierność małżeńska i pełne seksualnych podtekstów dialogi, byłyby nie do pomyślenia po roku 1934, gdy wprowadzono restrykcyjne zasady Kodeksu Produkcyjnego⁷¹².

Jednocześnie zaś *Red Dust* może być kolejnym przykładem filmu wykorzystującego orientalizm i egzotykę w celu pokazania relacji, które nie mogłyby mieć miejsca w cywilizowanym świecie i są możliwe tylko w jakimś odległym zakątku globu, gdzie nie panuje amerykański system moralny.

Interesującym dopełnieniem wzorca „upadłej uwodzicielki”, a jednocześnie potwierdzeniem tezy o liberalnej obyczajowości panującej na Starym Kontynencie, jest chyba najgłośniejszy i najbardziej wówczas skandalizujący europejski film początku lat trzydziestych — wyprodukowana w Czechosłowacji (była to koprodukcja czechosłowacko-austriacka) i wyreżyserowana przez Gustava Machatiego *Ekstaza* (*Ekstase*, 1933). Obraz ten, operujący jeszcze przede wszystkim poetyką filmu niemego (w całym dziele pojawia się jedynie piętnaście linijek dialogu), wzbudza niezwykle silne emocje wśród spektatorów. Jego wiedeńska premiera wywołała podobno zamieszki, podczas których musiała interweniować policja, choć jednocześnie obraz cieszył się niezwykle dużym zainteresowaniem widzów. W ciągu dwóch tygodni

⁷¹² Tanya Krzywinska, *Sex and the Cinema*, London 2006, s. 91.

wyświetlania w stolicy Austrii obejrzało go 71 tysięcy widzów⁷¹³, co potwierdzałoby opinię Henry'ego Millera, który w eseju *Reflections on „Extase”* twierdził, że widział ten film cztery lub pięć razy i zawsze reakcje oglądających były takie same: „owacje i aplauz pomieszany z pomrukami i gwizdami”⁷¹⁴. Skandalizująca treść filmu spowodowała, że obraz, kręcony jednocześnie w trzech wersjach językowych: czeskiej, niemieckiej i francuskiej, różniących się od siebie niuansami obyczajowymi i obsadą ról drugoplanowych, doczekał się kilku kolejnych, przemontowanych przez Machatiego, wersji. W Niemczech na przykład wyświetlany był, po zatrzymaniu pierwszego wariantu przez cenzurę, pod tytułem *Symphonie der Liebe* — dodano w tym obrazie scenę wyraźnie mówiącą, że zanim główna bohaterka uwikłała się w romans, rozwiodła się najpierw z mężem.

W Stanach Zjednoczonych obraz ten dystrybuowała firma Eureka Productions i od samego początku pokazom towarzyszyła atmosfera skandalu i głośne protesty różnego autoramentu cenzorów. Prokurator Martin Conboy stwierdził:

Sportretowanie w filmie w bardzo szczegółowy sposób wyrazu twarzy i reakcji kobiety w czasie orgazmu wywołanego stosunkiem seksualnym jest obsceniczne i niemoralne, [...] epizody i tematy związane z cudzołóstwem przeważają w całym filmie⁷¹⁵

i postulował zakazanie rozpowszechniania tego filmu w całych Stanach Zjednoczonych. Ostatecznie film był dystrybuowany, choć w niektórych stanach pod zmienionym tytułem (*Rhapsody of Love*) i z mniejszymi lub większymi zmianami fabularnymi — części z nich dokonał sam reżyser, niektóre zaś wynikały z działań komisji cenzorskich⁷¹⁶.

Rzeczywiście był to obraz, który mógł wzbudzić ówczesnych obrońców moralności, jest bowiem znacznie odważniejszy niż amerykańskie produkcje z tego okresu, prezentuje nie tylko niezwykle sugestywnie przeżywanie orgazmu, ale także pełne i niczym nieosłonięte, co w kinie

⁷¹³ Por. Ruth Barton, *Hedy Lamarr: The Most Beautiful Woman in Film*, Lexington 2010, s. 35–36.

⁷¹⁴ Henry Miller, *Reflections on „Extasy”*, [w:] *idem, The Cosmological Eye*, New York 1969, s. 63.

⁷¹⁵ Por. E. De Grazia, R.K. Newman, *op. cit.*, s. 49.

⁷¹⁶ Por. R. Barton, *op. cit.*, s. 37–42.

głównego nurtu zdarzało się niezwykle rzadko, wdzięki Hedy Kiesler, znanej później pod pseudonimem Hedy Lamarr. Jednak warto zwrócić uwagę na ten film z 1933 roku nie tylko ze względu na towarzyszącą mu atmosferę skandalu, ale również dlatego, że to obraz niezwykle ciekawy pod względem formalnym. Choć jest dziełem dźwiękowym, nie pojawia się w nim zbyt wiele dialogów, znakomita większość emocji i fabuły oddana została za pomocą obrazów, dużo w nim znaczących zbliżeń, eksperymentów z ustawieniem kamery, ujęć z żabiej czy ptasiej perspektywy, pojawiają się symboliczne szczegóły, specyficzną rolę odgrywają w tym filmie na przykład... muchy⁷¹⁷. Jednak film był znany szczególnie ze względu na jedno z pierwszych scen nagości, jakie pojawiły się w obrazach głównego nurtu. W jednej ze scen Ewa (Kiesler) kąpie się nago (w trakcie kąpieli przez moment na ekranie migają jej piersi, resztę skrywa niezbyt przezroczysta woda), potem zaś jej klacz, która słyszy przebywającego w zagrodzie ogiera, ucieka z jej ubraniem, kobieta goni więc zwierzę, biegnąc nago po łące. Jednak jedynie bardzo uważni widzowie są w stanie zaspokoić ciekawość nagiego kobiecego ciała, ponieważ pełny negliż pojawia się tylko w dwóch ujęciach utrzymanych w planie ogólnym, ukazujących biegnącą Ewę z oddali. Plan półpełny, ukazujący jej nagi biust pojawia się tylko raz i także jest to niezwykle krótkie ujęcie. Później, gdy nieznaną mężczyzną łapie jej konia, ona ukrywa się za krzakami i przez moment, również w planie ogólnym, widoczne są na ekranie jej nagie plecy. W dodatku sceny te nie są przedłużane i ich głównym zadaniem jest raczej zbudowanie pewnej sytuacji dramatycznej, ewentualnie ukazanie pewnej chthoniczności postaci Ewy i jej biologizmu, krępowanego przez społeczne normy. Ewa nie wydaje się bowiem kobietą wyzwoloną, lecz raczej uwikłaną w społeczne zależności.

Pierwsze sekwencje filmu prezentują nowożeńców wchodzących do mieszkania. W kilku początkowych ujęciach widzimy jednak jedynie zbliżenia drzwi i męską rękę, nieudolnie próbującą otworzyć w nich

⁷¹⁷ W jednej z pierwszych sekwencji widzimy męża Ewy rozgniatającego owada nogą od krzesła, Adam z kolei zyskuje jej przychylność, gdy delikatnie kładzie muchę na wręczonym jej kwiatku, w ostatnich scenach, samobójstwo Emila przeplata się ze scenami prezentującymi taśmę z całą masą martwych much.

zamek — następnie zaś krzątaniem nowożeńców w noc poślubną. Tyle tylko, że nie może być ona udana, skoro pan młody najpierw z obsesyjną dokładnością wyklada przedmioty wyciągnięte z kieszeni spodni na przyłóżkowej szafce, następnie nakłada stojące idealnie obok siebie domowe laczki, pasiastą pidżamę i siatkę na głowę, a gdy młoda żona prosi go, by rozpiął jej sukienkę, ten robi to, nie przerywając obcinania paznokci. Już sam opis tej sceny jest nieco groteskowy, choć przedstawiony został jako dramat młodej kobiety, marzącej o erotycznym zbliżeniu (być może to właśnie tak naprawdę najbardziej oburzyło cenzorów) — w końcowych scenach tej sekwencji leży ona na łóżku w bezwolnej pozie, podczas gdy jej mąż (co sugerują ujęcia obutych w papucie nóg w pidżamie) zasypia w łazience. Nic więc dziwnego, że zniechęcona wspólnym życiem Ewa (jej małżeńską egzystencję ilustruje jeszcze jedna sekwencja pokazująca małżonków siedzących na tarasie kawiarni, skąd Ewa z zazdrością obserwuje tańczące i przytulające się pary, podczas gdy Emil czyta gazetę) ucieka od męża i wraca do ojca. Tu, po ucieczce konia i nagiej pogoni za ubraniami, poznaje Adama. Gdy nieco zakłopotana sytuacją próbuje zrejterować, przypadkowo skręca nogę, mężczyzna podbiega do niej i dotyka jej ciała, za co ona uderza go trzymaną w rękę gałązką. Nie może jednak wstać, Adam więc próbuje nastawić jej skrzyconą stopę, za co Ewa wymierza mu policzek. Mężczyzna uśmiecha się tylko (warto zauważyć, że prezentuje on zupełnie odmienny od jej męża Emila typ fizyczny, jest mocno zbudowany, ma kwadratową szczękę, ubrany jest w niedopiętą koszulę⁷¹⁸) i kontynuuje opatrywanie zranionej nogi. Ewa opada bezsilna na trawę, poddając się zabiegom. W końcu Adam siada obok niej i wręcza jej kwiatek z muchą, co powoduje, że jej złość w widoczny sposób mija. W kolejnych sekwencjach obserwujemy Ewę siedzącą w domu. Pali papierosa, widać, że targają nią sprzeczne myśli, co znajduje obrazowy ekwiwalent w zbliżeniach przedmiotów, głównie rzeźb znajdujących się w pokoju (najistotniejsze zdają się rzeźby przedstawiające parę ocierających się o siebie koni i Amor w szklanej kuli). Ewa zaczyna

⁷¹⁸ W niemieckiej i czeskiej wersji zagrał tę postać Aribert Mog, we francuskiej Pierre Nay.

spacerować po domu, gra na fortepianie, a następujące coraz szybciej zbliżenia przedmiotów pokazują jej duchowy stan. Wreszcie decyduje się wyjść z domu. Udaje się do mieszkanka inżyniera (taki zawód najprawdopodobniej — w filmie nie zostaje to jednoznacznie wyjaśnione — wykonuje bowiem Adam). I następuje w tym momencie kolejna sekwencja, budząca zgorzelenie cenzorów. Ewa pojawia się w mieszkaniu Adama, ten przerywa lekturę i staje naprzeciwko niej. Ich twarze pokazane są w następujących po sobie zbliżeniach. Potem widzimy zbliżenia fragmentów jej ciała (usta, dekolt z naszyjnikiem z pereł) zestawione z wielkimi planami ukazującymi jego twarz. Bez słowa padają sobie w ramiona i całują się, podczas pocałunku jej dłoń gładzi jego włosy, następnie zaś Adam kładzie kobietę na łóżku. Następująca po tym scena erotyczna przedstawiona jest w serii zbliżeń prezentujących różne partie ciała kobiety, ale przede wszystkim jej twarz, filmowaną w planie pełnym w różnych ustawieniach kamery. Widzimy, jak jej dłoń wędruje do ust, jak wpółomdlałe dłonie dotykają czoła i rozsypanych na poduszce włosów, następnie jak z jej ust wydobywa się cichy okrzyk⁷¹⁹ — w tym momencie wizualnym dopełnieniem sceny jest zbliżenie pereł z naszyjnika rozsypujących się po podłodze, następnie widzimy zsuwającą się z łóżka dłoń, znów zbliżenie twarzy prezentującej rozkosz, potem zaś zbliżenie nóg, w lekko tylko podwiniętej sukience. Kolejne ujęcia pokazują ubranych już kochanków, ona nadal leży na łóżku, on siedzi na podłodze obok. Zapalają papierosa. Po raz ostatni w tej sekwencji obserwujemy jej twarz ukazaną w zbliżeniu z ręką opartą na czole. Scena erotyczna pojawiająca się w *Ekstazie* jest niezwykle subtelna, nie ma w niej dosłowności, lecz pokazuje, co w filmach tamtego okresu nie zdarzało się zbyt często, kobietą ekstazę właśnie i wyraźnie sugeruje, że kobieta jest także istotą seksualną, czerpiącą satysfakcję z erotycznego zbliżenia.

Kolejne zdarzenia przekształcają ten film w melodramat bez happy endu. Kochankowie zamierzają uciec, umawiają się na wieczór tego samego dnia w miasteczku. Po powrocie do domu okazuje się, że na Ewę

⁷¹⁹ Podobne, choć znacznie subtelniejsze zbliżenia kobiecej twarzy podczas miłostki uniesienia zastosował Machatý już we wcześniejszym *Erotikonie*.



Fot. 16. Hedy Lamarr w *Ekstazie*

czeka jej mąż. Ta jednak twierdzi, że już za późno na naprawę ich małżeństwa. Gdy Emil wraca do miasta, po drodze zabiera Adama, który prosi o podwiezienie. Podczas podróży mąż zauważa, że Adam ma sznur pereł należący do Ewy, zaczyna prowadzić niezwykle brawurowo, następnie zaś omdlewa — Adam zastępuje go za kierownicą. Obaj zatrzymują się w tym samym hoteliku. Podczas gdy kochankowie jedzą kolację, do której przygrywa zamówiona przez Adama orkiestra, i cieszą się swoim towarzystwem, Emil, znajdujący się w sąsiednim pokoju, popełnia samobójstwo. Ewa go rozpoznaje, nie mówi jednak o tym kochankowi. Gdy czekają na dworcu na pociąg, Adam, zmęczony, zasypia, Ewa zaś ucieka, na pożegnanie całując śpiącego ukochanego w usta.

Dość zadziwiający jest finał tego filmu. Najpierw pojawia się prawie pięciominutowa sekwencja prezentująca plac budowy i ciężką pracę męskich, półnagich ciał pokazanych podczas fizycznego wysiłku. Okazuje się, że to robotnicy obserwowani i nadzorowani przez Adama. Mężczy-

zna dostrzega także pracującą na budowie kobietę, taszczącą na plecach niemowlaka, pokazane jest też zupełnie nagie dziecko, bawiące się rozbijaniem kamieni. Ujęcia te zestawione zostają z innym nagim niemowlakiem, przewijanym właśnie przez Ewę. Film kończy się więc niedopowiedzeniem, choć przyjąć chyba należy, że po tragicznej śmierci męża Ewa postanowiła opuścić jednak kochanka, ale urodziła jego dziecko.

W fabule tego filmu warto zwrócić uwagę nie tylko na sceny nagości czy dość odważnie jak na tamte czasy zaprezentowaną scenę stosunku, ale także na liczne aluzje, każące doszukiwać się podobieństw między światem ludzkim a zwierzęcym. Gdy Ewa przyjeżdża do ojca, ten zajęty jest właśnie przy żrebiącej się klaczy. To również klacz Ewy ucieka z jej ubraniem, zwabiona rzeniem ogiera. Figurki ocierających się koni są prezentowane w momencie, gdy Ewa podejmuje decyzję, by pójść do Adama. W końcowej fazie filmu pojawia się także scena prezentująca inseminację klaczy (choć sam akt został jedynie zasugerowany i nie pokazano go na ekranie) — ojciec Ewy zapisuje imiona koni w specjalnym zeszycie, kamera zaś pokazuje zbliżenia kolejnych partii końskich ciał, łącznie z jazdą kamery w stronę zadu kobyły, kończącego tę sekwencję. Być może więc biologiczną potrzebą Ewy było nie tyle znalezienie mężczyzny, ile możliwość urodzenia dziecka. Wszak decyzję o odejściu od Adama podejmuje już po śmierci swego męża, która oznacza także, że jej byt (mąż był osobą majątną) będzie zapewniony, a interesujący genetycznie (jak powiedzieliby psychologowie ewolucyjni) kochanek nie będzie już jej potrzebny. Co ciekawe — choć to być może wynika tylko z konwencji filmu i ograniczeń technicznych czechosłowackiej kinematografii tamtego okresu — kochankowie w zasadzie ze sobą nie rozmawiają i nie wiemy, czy Ewa, decydując się na romans, a potem na ucieczkę z Adamem, miała jakieś informacje na temat jego statusu społecznego lub materialnego.

Niemniej *Ekstaza* była filmem niezwykle śmiałym, pokazującym otwarcie kobiecą seksualność i po raz kolejny zestawiającym ze sobą dwie modelowe postaci męskie — nudnego, acz bogatego męża i superwirylnego samca, jakim jest Adam. A jest to także przeciwstawienie, które w filmach z tamtego okresu pojawia się dość często. Ewa to jednocześnie znudzona żona, nieznajdująca seksualnego zaspokojenia w małżeństwie oraz uwodzicielka i „kobieta upadła”. A Hedy Lamarr

była niewątpliwie pierwszą gwiazdą kina, po przyjeździe do USA wystąpiła w kilkunastu filmach i promowano ją jako „najpiękniejszą kobietę na świecie”, która swoją karierę rozpoczęła od pokazania się w kompletnym negliżu.

B. Upadła poszukiwaczka złota

O ile filmy europejskie, lub te, których akcja rozgrywała się w Wietnamie, Francji czy innej egzotycznej z amerykańskiego punktu widzenia scenerii, dopuszczały erotyczne „ekscesy”, o tyle filmy osadzone w amerykańskiej rzeczywistości nieco inaczej konstruowały podstawowe modele i wzorce kobiecości. „Europejskie” heroiny wklewały się w uczuciowe i seksualne komplikacje, idąc za głosem serca, a odrealniona formuła tych widowisk odsuwała nieco na drugi plan ewentualne problemy ekonomiczne (choć nie są one zupełnie nieobecne w omawianych wcześniej filmach), które znacznie dokładniej i z większą dawką weryzmu zaprezentowane są w obrazach pokazujących życie amerykańskich dziewcząt w czasach Wielkiego Kryzysu.

Najciekawszym, najbardziej reprezentatywnym, a jednocześnie najodważniejszym obrazem przedstawiającym sytuację dziewczyny zmuszonej do borykania się ze skutkami załamania gospodarczego wydaje się zrealizowany w 1933 roku przez Alfreda E. Greena film *Baby Face*. W dziele tym, którego rozpowszechnianie zabroniono w Szwajcarii, Australii, trzech prowincjach Kanady oraz w Wirginii, Ohio i Nowym Jorku⁷²⁰, pokazano dzieje Lily Powers (Barbara Stanwyck) — dziewczyny z prowincji, która dzięki bezwzględnemu wykorzystywaniu swego erotycznego powabu i ulegających mu mężczyzn zdobywa majątek i społeczną pozycję. Pracująca w małym miasteczku robotniczym gdzieś w Pensylwanii, w prowadzonym przez ojca barze serwującym zakazany wówczas ustawą prohibicyjną alkohol, Lily marzy o tym, by wyjechać do wielkiego miasta. Gdy jej rodzic ginie w wybuchu nielegalnej bimbrowni, dziewczyna, wraz ze swoją murzyńską przyjaciółką, wyjeżdża do Nowego Jorku, zachęcana do tego przez swojego przy-

⁷²⁰ Por. L. Jacobs, *The Wages of Sin...*, s. 69. W Nowym Jorku film ten, po dokonaniu przeróbek nakazanych przez stanową cenzurę, był ostatecznie wyświetlany.

jaciela, pana Cragga (Alphonse Ethier) — szewca i wielbiciela Nietzschego, który w dłuższej przemowie skierowanej do dziewczyny mówi:

Kobieta — młoda i piękna jak ty — może mieć wszystko, czego zapragnie na świecie. Bo ty masz władzę nad mężczyznami! Ale to ty musisz wykorzystywać mężczyzn, a nie pozwalać się im wykorzystywać! Musisz być panem, a nie niewolnikiem! [...] Nietzsche powiedział: „Życie, jak byśmy go nie idealizowali, jest niczym więcej, jak ciągłym wyzyskiem!”. To właśnie ci mówię! Wykorzystaj siebie! [...] Użyj mężczyzn, by dostać to, czego pragniesz!⁷²¹,

a Lily słowa te uznaje za swoje życiowe motto i wprowadza je w życie z całą stanowczością. Już w trakcie jazdy „na gapę” towarowym pociągami do Nowego Jorku, gdy zostaje przyłapaną przez kolejowego robotnika, ofiaruje swoje wdzięki w zamian za możliwość kontynuowania podróży — na ekranie nie widzimy oczywiście samego seksualnego aktu, ale zbliżenie rzuconych przez mężczyznę rękawic jest bardzo wyraźną wizualną synekdochą sygnalizującą dalszy przebieg wydarzeń⁷²². Po przyjeździe do miasta dziewczyna nadal trzyma się swego planu i znajduje zatrudnienie w banku, oddając się pulchnemu asystentowi menadżera, następnie zaś uwodzi kolegę z pracy, kierownika sekcji, młodego dyrektora, a w końcu wiceprezesa, a każdy z kochanków jest jedynie stopniem prowadzącym do następnego, bogatszego mężczyzny, co w kolejnych ujęciach zostało pokazane przez zbliżenia okien w bankowym budynku znajdujących się na coraz wyższych jego piętrach. Gdy młody dyrektor Stevens (Donald Cook) odkrywa, że kolejnym kochankiem Lily został jego niedoszły teść Carter (Henry Kolker), zabija go na oczach dziewczyny, a następnie popełnia samobójstwo. Skandal, jaki towarzyszy temu wydarzeniu, stara się zatuszować nowa dyrekcja banku, wysyłając dziewczynę do Paryża

⁷²¹ Taka wersja tego dialogu pojawiła się w oryginalnym scenariuszu filmu i przywrócono ją w wydaniu DVD w roku 2006, wersja pojawiająca się w filmie wyświetlanym w latach trzydziestych zawierała złagodzoną przemowę Cragga (por. *ibidem*, s. 76–77).

⁷²² To zbliżenie także wywołało sprzeciw „obrońców moralności”, co potwierdzałoby jego symboliczny charakter, i jak twierdzi Jacobs, nie było go w ocenzonej wersji z lat trzydziestych. Omówienia dalszych szczegółów filmu będą dokonywał, odwołując się do wersji DVD z roku 2006.

i płacąc jej sowite odszkodowanie za zachowanie milczenia. Jednak nawet właściciel szacownej instytucji finansowej nie potrafi się oprzeć nieodpartemu urokowi panny Powers (wszyscy kolejni bohaterowie są „głupcami”, niepotrafiącymi w żaden sposób zapanować nad trawiącymi ich żądzami) i ich przypadkowe spotkanie w Europie przeradza się w romans, zakończony małżeństwem. W finale doprowadzony do finansowej ruiny pan Trenholm (George Brent) błaga swą żonę, by dla ratowania jego firmy sprzedała подарowane jej niegdyś klejnoty, ta jednak odmawia, pakuje się i zamierza powrócić do Paryża. W ostatniej chwili zmienia jednak zdanie, wraca do małżonka, ale znajduje go leżącego na podłodze ich apartamentu — zdesperowany Trenholm targnął się na swoje życie. W pierwotnej, nienakręconej nigdy, wersji scenariusza napisanego przez Gene’a Markeya i Kathryn Scolę według pomysłu Darryla F. Zanucka, ta samobójcza próba była udana, sfilmowany finał zawiera sugestię moralnego odkupienia, którego dostąpiła Lily — Tronholm jest jedynie ranny, a jadąca z nim karetką dziewczyna obiecuje mu poprawę i zmianę swego trybu życia⁷²³.

Grana przez Stanwyck Lily Powers to bezwzględna „poszukiwaczka złota”, choć zakończenie filmu sugeruje, że nawet ona jest w stanie poświęcić własną przyszłość w imię prawdziwej miłości. Jest uwodzicielką doprowadzającą do ruiny wszystkich mężczyzn (a także potężną instytucję finansową) stających na jej drodze. Prezentuje typ dziewczyny wykorzystującej swój erotyczny urok i niewahającej się, by użyć seksu jako narzędzia do osiągnięcia swoich celów — w jednej z kończących film scen Lily zastanawia się nad swą egzystencją, a nakładane na obraz kręcącej się płyty gramofonowej zdjęcia prezentują portrety jej kolejnych sześciu kochanków i męża i są reminiscencją jej „drogi na szczyt”, ale także kolejnym podkreśleniem sposobu, w jaki ten szczyt osiągnęła. Jednocześnie jednak trudno uznać ją za postać podobną do „wampirów” z okresu kina niemego. Rozbudowane, również za sprawą dźwięku⁷²⁴, tło psychologiczne, ale także szeroka perspektywa socjolo-

⁷²³ Por. L. Jacobs, *The Wages of Sin...*, s. 71–72.

⁷²⁴ Jacobs zwraca uwagę nie tylko na pojawiające się w tym filmie dialogi, ale także na ścieżkę muzyczną i szczególne znaczenie piosenki *St. Louis Woman*, pojawiającej się w kluczowych momentach filmu (por. *ibidem*, s. 75).

giczna, sprawiają, że działania bohaterki zdają się zrozumiałe, a nawet „usprawiedliwione”. Bieda, w której przyszło jej dorastać, wyłącznie męskie towarzystwo, w jakim obracała się, roznosząc piwo ordynarnym robotnikom w barze ojca, ich niewyszukane zaloty, a nawet stręczycielstwo uprawiane przez pana Powersa, który za dwadzieścia dolarów ofiarowanych mu przez miejscowego polityka zgadza się zostawić córkę sam na sam z mającym jednoznaczne zamiary mężczyzną, oraz brak perspektyw (jedyna oferta pracy, jaką dostaje po śmierci rodzica, to posada striptizerki w jednym z burleskowych teatrów) sprawiają, że jej hardość i bezwzględność w dążeniu do zapewnienia sobie ekonomicznej niezależności stają się łatwe do wytłumaczenia. Lily, jeśli nie chce być niewolnikiem społecznych warunków, nieoferujących kobiecie innej drogi awansu, musi być twarda i musi wykorzystywać jedyną broń, jaką posiada — swój seksapil. Nie jest złą dziewczyną, w wielu scenach widzimy, że potrafi kierować się odruchami serca i bronić słabszych — wstawia się na przykład za swoją murzyńską przyjaciółką Chico (Theresa Harris), którą pan Powers chce wyrzucić z pracy — ale jednocześnie zewnętrzne warunki gospodarczej zapaści powodują, że Lily musi przybrać maskę nieczulej uwodzicielki i prostytutuować się, choć na narzuconych przez siebie warunkach, by przeżyć w miejskiej dżungli.

Ciekawe, że bohaterka grana przez Stanwyck za swoje czyny w warstwie diegetycznej nie ponosi żadnej kary, co w kinie amerykańskim po roku 1934 byłoby już niemożliwe. Podobnie jak bohaterki innych filmów o pokrewnej tematyce, takich jak komedia *Żona z drugiej ręki* (*Red-Headed Woman*, 1932, reż. Jack Conway) według scenariusza Anity Loos z Jean Harlow w roli kobiety zdobywającej kolejnych bogatych mężów i pozostawionej w finale przez autorów filmu w „nieukaranym luksusie”⁷²⁵, czy „poszukiwaczki złota” grane w filmach z początków ery dźwiękowej przez Joan Crawford.

W *Kobietach bez przyszości* (*Possessed*, 1931, reż. Clarence Brown) na przykład gra ona prostą dziewczynę pracującą w fabryce papierowych torebek, która marzy o wyrwaniu się z małego miasteczka — w warstwie

⁷²⁵ T. Balio, *op. cit.*, s. 53.

wizualnej zostało to ukazane w kapitalnej scenie prezentującej przewijający się przed oczyma Marian pociąg, w jego oknach widzi przykłady luksusowego życia, do którego tęskni. Zostawia więc matkę oraz narzeczonego i wyjeżdża do Nowego Jorku, gdzie wiąże się z przypadkowo poznanym Markiem Whitneyem (Clark Gable) — znanym i poważnym adwokatem. Na ekranie widzimy jedynie moment ich pierwszego spotkania i wspólny obiad w wykwintnej restauracji, podczas którego dziewczyna nie bardzo wie, jak się zachować, lecz uprzedziła Marka, że jest głodna, jest prostą dziewczyną z małego miasteczka, i zależy jej głównie na jego pieniądzach. W tym momencie pojawiają się spadające z kalendarza kartki i akcja z roku 1928 przenosi się do roku 1931, a ubrana w elegancki strój Marian wydaje po francusku polecenia dotyczące menu na uroczystą kolację, która ma się odbyć wieczorem. Tyle tylko, że nie została ona w ciągu tych trzech lat panią Whitney, a wciąż jest utrzymanką bogatego adoratora. I ten stan rzeczy wcale jej specjalnie nie ciąży, wręcz przeciwnie, to Mark zaczyna nalegać na małżeństwo, ona ma zaś wobec tych planów stosunek dość ambiwalentny. Podobnie jak do oferty matrymonialnej złożonej jej przez Ala Manninga (Wallace Ford), jej byłego narzeczonego, który dorobił się pewnego majątku, odnalazł ją po latach i zaproponował ślub. W finale bohaterka powraca do adwokata, który właśnie stara się o stanowisko gubernatora — ta wersja baśni o Kopciuszku kończy się happy endem i pocałunkiem w deszczu, ale Marian jest kolejną dziewczyną, której niespecjalnie przeszkadza status utrzymanki i która nie ma oporów, by żyć na koszt mężczyzny i by być seksualnie aktywną⁷²⁶.

⁷²⁶ W *Kobietach bez przeszłości* zgodnie z manierą tamtego okresu nie widzimy na ekranie wprost ukazanych relacji intymnych, ale Clarence Brown umieścił w nim mnóstwo dość jednoznacznych aluzji określających charakter związku łączącego Marian i Marka. Dobrą egzemplifikacją jest scena, w której kochankowie, przygotowując się do wyjścia na uroczystą kolację, zaczynają się całować, następnie widzimy zbliżenie futra osuwającego się z ramion Marian na podłogę, by po cięciu montażowym przenieść się na salę, gdzie ma się odbywać przyjęcie, i obserwować wejście spóźnionej pary oraz nerwowe poprawianie źle zawiązanej muszki — kino początku lat trzydziestych jedynie sugerowało, prawie nigdy nie pokazywało wprost zachowań erotycznych wykraczających poza pocałunki, choć w tych aluzjach nie starano się nawet być szczególnie subtelne.



Fot. 17. Joan Crawford

Równie bezpruderyjną postać zagrała Crawford w *Ludziach z hotelu*. Odtwarzana przez aktorkę Flaemmchen po kilku słowach zamienionych z przystojnym Baronem (John Barrymore) i jednym tańcu kocha go, jak sama przyznaje, co nie przeszkadza jej przyjąć dwuznaczej propozycji Preysinga (Wallace Beery) — nieco obleśnego przemysłowca, który oferuje jej posadę swojej osobistej sekretarki i wynajmuje pokój sąsiadujący z jego pokojem — a po śmierci Barona zabitego przez Preysinga wyjeżdża do Paryża z Otto Kringeleinem (Lionel Barrymore), śmiertelnie chorym starszym mężczyzną, który postanawia za pieniądze, jakie mu zostały, spędzić kilka szczęśliwych tygodni resztek swojego życia. W dodatku Flaemmchen nie ukrywa, że kierują nią przede wszystkim pobudki finansowe, i chce po prostu zapewnić sobie lepszą przyszłość.

Znacznie mniej wyrachowana jest jedna z kolejnych postaci odgrywanych przez Crawford — Jane Barlow — bohaterka musicalu *Tańcząca Wenus* (*Dancing Lady*, 1933, reż. Robert Z. Leonard). Jane zaczyna swoją karierę w kabarecie, gdzie wykonuje rozbierany taniec, podczas którego grupa dziewczyn zrzuca kolejne części garderoby, prezentując się ostatecznie w strojach złożonych z błyszczącego biustonosza i majteczek, na których wykonanie zużyto więcej sznurka niż materiału — nie wiadomo, czy to koniec striptizu, pokaz zostaje bowiem przerwany przez policyjny nalot, a tancerki aresztowane. Jane zostaje skazana za pyskówki z sędzią na wysoką grzywnę, ale płaci ją Tod Newton (Franchot Tone), bogaty utracjusz, któremu spodobała się rezolutna dziewczyna. Dalsza część filmu to opowieść o nieudanych umizgach Toda i tanecznej karierze, którą zaczyna robić, zresztą dzięki wstawiennictwu bogatego absztyfikanta, Jane. Crawford po raz kolejny gra wyzwoloną dziewczynę z sąsiedztwa — o ile jeszcze grana przez Clarę Bow Betty Lou, bohaterka *It*, marzy o poślubieniu bogatego narzeczonego, o tyle dziewczyna z początku lat trzydziestych woli — jak sama Jane mówi w rozmowie z Todem — robić karierę, nawet jeśli jest to „tylko” kariera tancerki, co nie przeszkadza jej całować się z bogatym znajomym, pływać z nim w jego prywatnym basenie i wyjechać na „sponsorowaną” oczywiście przez niego wycieczkę na Kubę. Zachowania erotyczne zaczynają być oderwane od prawdziwego zaangażowania emocjonal-

nego, małżeństwo, a nawet miłość (Jane nigdy nie deklaruje wprost uczucia wobec Toma — na jego katgoryczne stwierdzenie, że przecież kochają się nawzajem, odpowiada z widocznym wahaniem, że tak jej się wydaje) nie są warunkiem niezbędnym, by cieszyć się cielesnością — swoboda obyczajowa zaczyna być coraz bardziej widoczna, choć finał znów przynosi triumf prawdziwej miłości i Jane pozostawia bogatego kochanka na rzecz przystojnego, choć znacznie uboższego choreografa, Patcha Gallaghery (Clark Gable).

Joan Crawford w początkach kina dźwiękowego grywała również inne role, w *Grzechu* (*Rain*, 1932) Lewisa Milestone'a wcieliła się w postać prostytutki, w *Grzesznicy bez winy* (*Laughing Sinners*, 1931) Harry'ego Beaumonta tancerki, która schodzi ze „złej drogi” i wstępuje do Armii Zbawienia, ale najczęściej wcieliła się właśnie w poszukiwaczki złota — bezpruderyjne dziewczyny, które, najczęściej zmuszone trudną sytuacją materialną i biedą, próbują ułożyć sobie życie jako utrzymanki mężczyzn mających pozycję lub majątek, choć wybrana przez nie droga nie jest w wyraźny sposób potępiana.

Kolejnymi przykładami potwierdzającymi tę tezę mogą być popularne w początkach kina dźwiękowego musicale, których akcja toczy się głównie w teatralnych kulisach: *Melodia Broadwayu* (*The Broadway Melody*, 1929, reż. Harry Beaumont), *Poszukiwaczki złota z Broadwayu* (*Gold Diggers of Broadway*, 1929, reż. Roy Del Ruth) czy *Poszukiwaczki złota 1933* (*Gold Diggers of 1933*, 1933, reż. Mervyn LeRoy) — dwa ostatnie oparte były na motywach wspomnianej już sztuki Avery'ego Hopwooda i dały początek całej serii filmów wykorzystujących podobny pomysł fabularny, pokazujących tancerki i dziewczyny z chórków, zawsze w głębi duszy niezwykle porządne, poszukujące bogatych mężów⁷²⁷. Jednak w obrazie Beaumonta Queenie Mahoney (Anita Page) tylko udaje poszukiwaczkę złota zainteresowaną bogatym biznesmem, by nie pokazać, że tak naprawdę zakochana jest w narzeczonym

⁷²⁷ „Warners kontynuował serię, produkując filmy *Poszukiwaczki złota 1935* (*Gold Diggers of 1935*, 1935, reż. Busby Berkeley), *Gold Diggers of 1937* (1936, reż. Lloyd Bacon), *Gold Diggers in Paris* (1938, reż. Ray Enright) oraz produkując filmy typu *spin-off*, takie jak *Wonder Bar* (1934, reż. Lloyd Bacon), *Fashions of 1934* (1934, reż. Wilhelm Dieterle) czy *Hollywood Hotel* (1934, reż. Busby Berkeley)” (T. Balio, *op. cit.*, s. 218).

swojej siostry (Bessie Love). Z kolei w obrazie wyreżyserowanym przez Mervyna LeRoya tytułowe „poszukiwaczki bogatych mężów” są wyjątkowo niewinne. Polly Parker (Ruby Keller) zakochuje się w Bradzie, zanim jeszcze dowie się, iż jest on spadkobiercą wielkiej fortuny, trudno więc podejrzewać ją o interesowność, zresztą bohaterka ta jest uosobieniem niewinności, dziewczyną, która pracę w show-biznesie podjęła tylko i wyłącznie dlatego, że po śmierci rodziców została bez środków do życia. Również Carol (Joan Blondell) jest z gruntu porządną kobietą. W wyniku nieporozumienia zostaje wzięta przez Lawrence’a Bradforda (Warren William) — starszego brata Brada, który chce odwieść go od pomysłu poślubienia *show girl* — za Polly i gra swoją rolę na tyle przekonująco, że poważny bostoński bankier zakochuje się w niej, czego ona nie chce jednak wykorzystywać i długo musi on ją namawiać, by go poślubiła. Jedynie Trixie (Aline MacMahon) dość jednoznacznie wyznaje, że w bogatym i starym bankierze rodziny Bradfordów — Peabodym (Guy Kibbee) — podoba jej się głównie jego wypchany portfel, choć ta postać jest wyraźnie komediowa i jej zadaniem jest wprowadzanie do filmu elementów humorystycznych.

Albowiem obok poszukiwaczek złota traktowanych serio, obok kobiet, które wykorzystują swój erotyzm w sposób czasami bezwzględny, pojawia się w filmach z okresu przedkodeksowego sporo dziewczyn, które jedynie udają czy siłą się na okrucieństwo wobec uwodzonych przez siebie mężczyzn, w głębi duszy marząc o karierze Kopciuszka, która nie tylko zakończy się w pięknym pałacu, ale da im także prawdziwą miłość ich wymarzonego księcia z bajki, a jeśli w finale okaże się, że jedynie udawał on bogacza, gotowe są i tak poświęcić dla niego swoje marzenia o dostatnim życiu.

C. Kobieta wyzwolona

Jednak oprócz rozwinięcia wzorca poszukiwaczki złota kino dźwiękowe z lat 1927–1934 wprowadza także zmodyfikowany paradygmat „kobiety aktywnej”, przekształcający się w tym okresie w model „kobiety wyzwolonej”. Poniekąd wpisywałyby się w niego przynajmniej niektóre opisane już wcześniej filmowe bohaterki. Chcąca być panią, a nie niewolnicą Lily Powers, Marion — dziewczyna bez przyszłości,

która nie chce wychodzić za mąż, czy tańcząca Wenus — Jane Barlow, przedkładająca swoją karierę taneczną nad plany matrymonialne, to przykłady pokazujące wyraźną zmianę socjologiczną, która nastąpiła na początku lat trzydziestych, związaną przede wszystkim z postrzeganiem instytucji małżeństwa oraz roli kobiet i mężczyzn tworzących tę „podstawową komórkę społeczną”. O ile film niemy przedstawiał, najczęściej w melodramatycznej formule, problemy małżeńskie, związane przede wszystkim z niewiernością i pojawianiem się tego trzeciego bądź tej trzeciej, rozbijających ślubną parę, o tyle obrazy z omawianego okresu zdają się, w różnym stopniu i na różny sposób, podkopywać wiarę w samą instytucję małżeństwa. Do pewnego stopnia związane jest to zapewne z pojawieniem się dźwięku, który umożliwił pogłębione pokazanie procesów psychologicznych, wyjaśnienie wielu kwestii trudnych z technicznego punktu widzenia do pokazania w kinie niemym. Jednocześnie jednak filmy te ukazują kryzys, w jakim znalazła się instytucja małżeństwa na przełomie omawianych dekad⁷²⁸, a także odwagę filmowców potrafiących problem ten pokazać i zdiagnozować. Małżeństwo nadal pozostaje rozwiązaniem najlepszym i w finale najczęściej okazuje się, że być może jedynym, zmienia się jednak dyskurs na jego temat. O ile bowiem dziewczyna z początku wieku modliła się do świętej Babianny, by nie spadło na nią odium staropanieństwa, o tyle kobiety z lat trzydziestych często same decydowały się na życie bez męża u swego boku.

Jednym z pierwszych obrazów eksplorujących ten wątek był film z 1930 roku wyreżyserowany przez Roberta Z. Leonarda *Rozwódka* (*The Divorcee*, 1930). Obraz ten, według Micka LaSalle, zapoczątkował trend pokazywania kobiet w sposób znacznie bardziej wyrafinowany niż w obrazach okresu niemego, który „nie osłabł, aż do momentu, gdy sztywne normy cenzury nie zakończyły go w połowie 1934 roku. Silna kobieta w ryzykownych sytuacjach stała się zwyczajną formułą, pozwalającą na osiągnięcie finansowego sukcesu, stosowaną przez wszystkie studia fil-

⁷²⁸ Jak podaje James R. Petersen, liczba zawieranych małżeństw w USA „spadła z 10,1 na 1000 członków populacji w 1929 roku do 7,9 w roku 1932” (J.R Petersen, *op. cit.*, s. 12), co zapewne spowodowane było problemami ekonomicznymi, ale być może także zmianą w postrzeganiu małżeństwa jako takiego.

mowe”⁷²⁹. Jerry (Norma Shearer) to dziewczyna godząca się, choć czyni to bez większego przekonania, wyjść za mąż za dziennikarza Teda (Chester Morris). W trzecią rocznicę ich ślubu dość przypadkowo odkrywa romans męża, gdy jego kochanka przychodzi wraz z grupą przyjaciół do ich mieszkania. Wściekła i upokorzona Jerry tego samego wieczora zdradza męża z jego przyjacielem, towarzyszącym jej w eskapadzie po knajpach. Gdy skruszony mąż wraca ze służbowego wyjazdu, mówi mu o swoim wiarołomstwie, przypominając mu słowa, które wypowiedział, gdy tłumaczył się ze swojej zdrady, twierdząc, że nie ma czym się przejmować, ponieważ dla niej także nic to nie znaczyło. Ted nie potrafi jednak pogodzić się ze zdradą i żąda rozwodu. Po rozstaniu Jerry zaczyna wieść życie wypełnione kolejnymi przygodami (w warstwie obrazowej film ten jest raczej konserwatywny — zdrada Jerry została ukazana poprzez gasnące światło i zasunięte zasłony w pokazanym z zewnątrz oknie mieszkania Dona [Robert Montgomery], jej kolejne przygody przedstawiono przez zbliżenia jej dłoni dotykających rąk różnych mężczyzn i towarzyszące temu dialogi, każące jedynie domyślać się charakteru kolejnych związków). W końcu spotyka Paula (Conrad Nagel), przyjaciela, który kiedyś się w niej kochał, a i teraz twierdzi, że nie jest mu obojętna. Spędzają razem czas na jego łodzi, planują wspólny wyjazd do Japonii, gdzie Paul ma pracować. Ostatecznie jednak z ich planów nic nie wychodzi. Romans zostaje przerwany z powodu pojawienia się Dorothy (Judith Wood), żony Paula, oszpeconej po wypadku samochodowym (kraksa ta została spowodowana przez Paula, gdy prowadził pod wpływem alkoholu, mającego uśmierzyć ból po wiadomości o zaręczynach Jerry i Teda). Jerry nie chce zabierać nieszczęśliwej kobiecie męża, postanawia też odnaleźć Teda i namówić go, by spróbowali raz jeszcze. W finale filmu byli małżonkowie spotykają się na noworocznym przyjęciu, a kończy się *Rozwódka* pocałunkiem, zapowiadającym pogodzenie się ukochanych. To przywracające „moralny ład” zakończenie jest dość charakterystyczne dla filmów tego okresu i osłabia wywrotową wymowę, mimo to obraz ten narusza przynajmniej kilka tematów tabu: poczw-

⁷²⁹ Mick LaSalle, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York 2000, s. 12.

szy od rozwodu (choć temat ten pojawiał się już w filmach niemych, to jednak raczej w komediowej, a nie melodramatycznej formule), poprzez podważenie „podwójnych standardów moralności” — zdrada męża jest nic nieznaczącym epizodem, żony zaś przyczyną rozwodu (jak stwierdza Jerry, dla Teda od miłości ważniejsza jest jego zraniona duma) — aż po obyczajową swobodę „chwilowej” rozwódki, bez skrępowania wykorzystującej odzyskaną wolność.

Inną egzemplifikacją tego trendu jest film z 1931 roku wyreżyserowany przez Archiego Mayo z Barbarą Stanwyck w roli głównej zatytułowany *Illicit*, który choć artystycznie nie jest być może dziełem zbyt udanym, to jednak porusza problem, z którym w kinie do tej pory się nie spotkaliśmy. Jak mówi napis z trailera zapowiadającego film: „Odpowiada on na straszne pytanie: Czy kobieta może zatrzymać przy sobie mężczyznę, bez poślubiania go?”. I choć ostateczna odpowiedź wydaje się być negatywna, to jednak samo przywołanie tego problemu można uznać za pewien przełom. W warstwie fabularnej jest to opowieść o Ann Vincent (Stanwyck), „niekonwencjonalnej kobiecie, »nieobciążonej moralnością«⁷³⁰, która... nie chce wychodzić za mąż. Obraz ten rozpoczyna się od sceny śniadania, podczas którego obserwujemy niewątpliwie zakochaną parę przygotowującą poranny posiłek (sam pomysł, że niezłaczeni obręczkami partnerzy mogą jeść śniadanie, po spędzonej wspólnie nocy, był konceptem dość kontrowersyjnym w owych czasach — przynajmniej na ekranach kin), prowadzącą swobodną konwersację dotyczącą ich związku. W trakcie dialogów to mężczyzna — Dick Ives (James Rennie) — namawia Ann do wzięcia ślubu, ona zaś uważa, że to nie jest dobry pomysł. Z jednej strony twierdzi, że zraziła się do tej instytucji z powodu rozwodu jej rodziców, którzy prawdopodobnie kiedyś się kochali, jednak nie potrafili ze sobą żyć, jednocześnie zaś nie lubi konwenansów, a małżeństwo jest dla niej jedynie obyczajową konwencją. Jak mówi, pragnie być wolna i nie chce być zazdrosna o sekretarkę męża, do czego byłaby zobligowana społeczną etykietą. Interesującym fragmentem pojawiającym się w tej sekwencji jest również część rozmowy dotycząca uczuciowej przeszłości kochanków. Choć nie mówią oni o erotycznej stronie ich poprzednich

⁷³⁰ T. Balio, *op. cit.*, s. 248.



Fot. 18. Barbara Stanwyck i James Rennie w *Illicit*

związków, to jednak pojawia się w tym passusie także rzadko obecna w filmach głównego nurtu świadomość, że możemy mieć do czynienia z którąś z wielu miłości obecnych w życiu bohaterów, nie zaś z jednym jedynym i niepowtarzalnym uczuciem.

Przekonania Ann zostaną jednak wystawione na ciężką próbę. Najpierw narzeczony, a potem odwiedzający ich ojciec Dicka przekonują ją, że jednak małżeństwo to najlepsze rozwiązanie i dziewczyna, acz niechętnie, ulega w końcu ich namowom i emocjonalnemu szantażowi Richarda, twierdzącego, że nie chce już związku funkcjonującego na dotychczasowych zasadach. Kolejne sekwencje zdają się potwierdzać obawy Ann związane z ograniczeniami narzucanymi przez legalizację związku. Podczas przedślubnego przyjęcia dostaje ona wózek na bliźniaki, wyraźnie sugerujący prokreacyjną powinność, związaną z małżeństwem. Tolerancyjny dotychczas Dick autorytarnie zabrania jej spotykać się z jej starym przyjacielem. Już po ślubie, gdy małżonkowie wracają do domu po wizycie w teatrze i Ann ma ochotę potańczyć

przy dźwiękach radia lub pójść jeszcze do klubu, jej mąż woli poleżeć w kapciach na kanapie i poczytać książkę, wymigując się od wyjścia pod pretekstem przeziębienia i złego samopoczucia. Tyle tylko, że gdy dzwoni telefon i pada propozycja wypadu w większym towarzystwie, Dick natychmiast zdrowieje i gotów jest do wyjścia. Przed planowanym rajdem po klubach znajomi odwiedzają państwa Ivesów, a Dick przygotowuje w kuchni koktajl, w czym pomaga mu Margie (Natalie Moorhead), jego była narzeczona. Jak wyglądała ta pomoc, nie wiemy, na ekranie ukazana została tylko twarz Ann, wyraźnie zaskoczona tym, co dane jej było zobaczyć. Widok ten sprawił, że straciła ona ochotę na eskapadę i postanowiła zostać jednak w domu. Szczyt komplikacji małżeńskich ma miejsce kilka tygodni później, gdy Ann widzi Dicka wchodzącego do Klubu Lido w towarzystwie Margie, z którego główna bohaterka wychodzi właśnie z przyjaciółmi. Mąż wraca do domu dopiero po czwartej nad ranem, a żona robi mu wyrzuty, nie o to, że spotkał się z byłą narzeczoną, ale o to, że nie miał odwagi jej o tym powiedzieć. Zauważa, że popadli w małżeńską rutynę, twierdzi wprost, że nie chce mieć dziecka, by zatrzymać przy sobie męża, i zarządza separację. Wraca do swojego starego mieszkania, z Dickiem umawia się na okazjonalne randki, które dzięki swojej niecodzienności stają się wydarzeniami pełnymi pasji i radosnego uniesienia. To rozwiązanie okazuje się jednak niezbyt szczęśliwe, gdyż wokół Richarda wciąż krąży Margie, która pewnego dnia wprost oznajmia Ann, że jeśli pani Ives nie zaopiekuje się mężem, to ona go jej odbierze. Załamana Ann zdaje sobie sprawę, że może jednak stracić ukochanego i w finale zgadza się na powrót do małżeńskiego życia oraz obiecuje Dickowi, że już nie będzie zatruwać go swoimi teoriami, a film kończy się obowiązkowym pocałunkiem.

Co interesujące, *Illicit* doczekał się, i to już dwa lata po premierze, remake'u. W 1933 roku Robert Florey nakręcił, na podstawie tej samej sztuki napisanej przez Edith Fitzgerald i Roberta Riskina, a zaadoptowanej przez Davida Boehme⁷³¹, film zatytułowany *Ex-Lady*, w którym w rolę pary toczącej małżeńską potyczkę wcielili się Bette Davis i Gene Raymond. Obraz ten, znacznie ciekawszy od pierwowzoru w warstwie

⁷³¹ W wersji z 1931 roku adaptacji sztuki dokonał Harvey F. Thew.

wizualnej (warto zwrócić uwagę na przykład na dość często stosowaną żabią perspektywę i pokazywanie sufitów, które pojawiają się w filmie o niemal dekadę wyprzedzającym *Obywatela Kane'a*), przesuwa także nieznacznie akcenty. Helen (Davis) to nie tylko kobieta wyzwolona, która nie chce brać ślubu (w tej wersji ulega ostatecznie namowom Dona Petersona [Raymond], nie przemawia do niej nawet niezwykle ostra reprimenda, jaką otrzymuje od własnych rodziców, nieakceptujących jej stylu życia), ale i kobieta sukcesu. Jest uznaną ilustratorką, dobrze zarabia, jej kariera zawodowa w pewnych momentach rozwija się nawet lepiej niż kariera prowadzącego agencję reklamową męża. W dodatku jej niechęć wobec instytucji małżeństwa nie jest podyktowana traumatycznymi doświadczeniami z przeszłości — jej rodzice nie rozwiedli się (tak jak rodzice Ann), wprost przeciwnie, tworzą konserwatywny, podporządkowany patriarchalnym zasadom związek — lecz wynika z jej wyraźnie i wprost artykułowanych przekonań. Jak mówi, odpowiadając na pytanie Raymonda, czym dla niej jest małżeństwo:

Nie chcę być jak moja matka, potakiwać jakiemuś mężczyźnie. Chcę być kimś sama dla siebie. Chciałabym móc wybrać swoje meble, swoją pracę, swoje ubrania. Chciałabym to robić i nie słyszeć od nikogo, że powinnam robić to inaczej... To właśnie oznacza dla mnie małżeństwo. Musisz robić, to, czego chce druga osoba, musisz próbować ją zadołować. To głupie.

Helen stwierdza ponadto, że nie chce mieć dzieci, chce spędzać swój wolny czas w miły i nieskrępowany życiowymi obowiązkami sposób i boi się (jak przekonuje dalsza część filmu słusznie) małżeńskiej rutyny, która zwalnia od obowiązku ciągłych zalotów. Boi się więc (dotyczy to obu głównych bohaterek omawianych filmów) przejścia od przywoływanej już w poprzednim rozdziale fazy, określanej przez psychologów mianem fazy *passionate*, definiowanej jako „intensywna tęsknota za drugą osobą, której towarzyszy fizjologiczne pobudzenie. Kiedy wszystko układa się dobrze — druga strona również nas kocha — przeżywamy ogromne spełnienie i ekstazę, a kiedy nie — rozpacz i smutek”⁷³², do fazy *companion-*

⁷³² Elliot Aronson, Timothy D. Wilson, Robin M. Akert, *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, przeł. Anna Bezwińska, Poznań 1997, s. 433.

ate charakterystycznej dla kolejnych etapów związku, gdy dominuje zgranie partnerów w różnych aspektach ich osobowości, a przyzwyczajenie zaczyna wypierać erotyczną pasję. Choć zakończenie obu filmów jest podobne, Helen także z powodu niepokoju, że była narzeczona odbierze jej partnera, powraca do tradycyjnego modelu małżeństwa, to *Ex-Lady* wydaje się jeszcze bardziej wywrotowy niż film z 1931 roku, nie tylko dlatego, że Helen Bauer jest kobietą czynną zawodowo, w przeciwieństwie do Ann wypełniającej jedynie obowiązki pani bogatego domu, ale również dlatego, że *Ex-Lady* jest nieco odważniejszy w warstwie obyczajowej. Mamy w filmie z 1933 wyraźną sugestię, że rozochoceni kubańskimi rytмами świeżo poślubieni małżonkowie oddają się za parawanem na hawańskiej plaży cielesnym uciechom, również zaloty byłego chłopaka Helen w *Ex-Lady* przybierają znacznie bardziej zaawansowane formy, a ona sama zdaje się końcowy powrót do męża traktować bardziej jako rozwiązanie rozsądne niż, jak to miało miejsce w przypadku Ann, uczuciową konieczność. Również inne kobiety przedstawione są w filmie Floreya jako jednostki wyzwolone. Iris (przyjaciółka Helen) woli podziwiać akty w stylu Modiglianiego, podczas gdy jej mąż Ben roztkliwia się nad giętkimi liniami martwej natury prezentującej jabłko i banana. Peggy (była narzeczona Dona) nadal go uwodzi, mimo że w przeciwieństwie do Margie nie jest kobietą wolną, lecz mężatką, która wyszła za mąż jedynie dla pieniędzy, choć nadal darzy uczuciem Petersona. Również jej uwodzicielskie sztuczki zostały pokazane w bardziej dosłowny sposób, podczas gdy Archie Mayo w *Illicit* przedstawił jedynie reakcję Ann na (można przypuszczać nieprzyzwoite) zachowanie jej męża, sporządzającego w kuchni koktajl. Jak zauważa Jeanine Basinger, być może najbardziej niezwykły w tym filmie jest sposób, w jaki przedstawiona została postać Helen. Jak z pewnym zdumieniem zauważa badaczka zajmująca się problemem ukazywania kobiet w hollywoodzkich filmach, w *Ex-Lady* „nie zaprezentowano Bette Davis jako postaci czującej się podle, z powodu dokonanego przez siebie wyboru”⁷³³, a w do-

⁷³³ Jeanine Basinger, *A Women's View. How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Middletown 1993, s. 385.

datku w filmie tym pojawiła się wyraźna sugestia, że „małżeństwo nie przynosi żadnych korzyści, lecz wyłącznie mnóstwo problemów”⁷³⁴, choć ostatecznie zakończenie obu omawianych obrazów to pogodzenie się z istnieniem i społecznym funkcjonowaniem tej instytucji.

Kolejnym obrazem, który zdaje się potwierdzać zmiany w postrzeganiu postaci kobiecych i związków uczuciowych, jest następny film z roku 1931 — *Wolne dusze* (*A Free Soul*), wyreżyserowany przez nominowanego za to do Oscara Clarence’a Browna⁷³⁵. Tytułową „wolną duszą” jest Jan Ashe (Norma Shearer), córka znanego adwokata, wywodzącego się z szanowanej rodziny z San Francisco. Jednak jej ojciec — Stephen (Lionel Barrymore) — to także osoba, która odbiega od stereotypów. Jest uznanym prawnikiem, ale jednocześnie ma poważne (czego zresztą specjalnie nie ukrywa) problemy alkoholowe — jak sam wyznaje w rozmowie z córką, pije, by nie udusić się atmosferą napuszonego towarzystwa, w którym przyszło mu się obracać — co zresztą stanie się w pewnym momencie jednym z motorów napędowych fabuły. Już scena otwierająca ten film zapowiada, że będzie to dzieło przełamujące stereotypy. W pierwszej sekwencji *A Free Soul* widzimy bowiem starszego pana czytającego gazetę, a dziewczyna kąpiąca się pod prysznicem (cień jej ciała widoczny jest na ścianie łazienki) prosi go o podanie bielizny, co ten, bez większych oporów, zdziwiony tylko nieco fikuśnością dessous, robi. Te pozbawione skrępowania relacje między rodzicem a córką (oglądamy bowiem poranek w domu państwa Ashe’ów) zapowiadają obraz, w którym rzeczywiście pojawią się wątki nieczęste w kinie głównego nurtu. Choć Jan ma, o czym dowiadujemy się podczas urodzinowej kolacji wyprawianej na cześć jej babci, narzeczonego — Dwighta (Leslie Howard), młodzieńca statecznego i porządnego — to podobnie jak bohaterki *Illicit*

⁷³⁴ *Ibidem*, s. 386.

⁷³⁵ Oprócz kilku nominacji do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej i Oscara dla Lionela Barrymore’a film, którego wyprodukowanie kosztowało wytwórnię MGM 529 tysięcy dolarów, przyniósł w samych tylko Stanach Zjednoczonych dochód w wysokości 773 tysięcy, co dało solidny zysk w wysokości 224 tysięcy dolarów (por. John Howard Reid, *Silent Film and Early Talkies on DVD: A Classic Movie Fan’s Guide*, New York 2008, s. 108).

i *Ex-Lady* „jest niezależną kobietą, obiektem pożądania, zainteresowanym heteroseksualnym związkiem, ale nie łączącym zalotów z małżeństwem”⁷³⁶, a w dodatku w swoim sprzeciwie wobec konwenansów posuwa się znacznie dalej niż Ann i Helen. Mianowicie, wprost z urodzinowego przyjęcia babki udaje się na kolację z pewnym gangsterem, wybronionym tego samego dnia w sądzie przez jej ojca z zarzutu popełnienia morderstwa. Jej decyzja, by wyjść z Ace’em Wilfongiem (Clark Gable) — który przyprowadził do domu starszej pani Ashe jej pijanego ojca, Stephena — podyktowana jest w pewnej mierze chęcią zrobienia na złość rodzinie niechętniej mężczyźnie o podejrzanym reputacji (choć jednocześnie Ace, prowadzący nielegalne kasyno, jak się okazuje, świetnie zna niektórych członków obecnej na przyjęciu socjety), a jednocześnie pewnym zafascynowaniem postacią Wilfonga, zaakcentowanym już podczas pierwszego ich spotkania, gdy kamera przez dłuższy czas pokazywała zbliżenie twarzy Jan, które wyrażać miało jej erotyczne zainteresowanie mężczyzną. To zaintrygowanie znajdzie swoje rozwinięcie jeszcze tego samego wieczora, gdy podczas przejażdżki samochód Ace’a zostaje ostrzelany przez konkurencyjny gang, a Jan trafia do apartamentu mafiosa, gdzie następuje namiętne pocałunek, a potem pieszczoty, które zapowiadają (choć na ekranie nie zostało to pokazane) erotyczny ciąg dalszy tej znajomości. Jan spotyka się bowiem z Ace’em regularnie w jego apartamencie i schadzki te mają wyraźnie seksualny podtekst, ale to mężczyźni zaczyna przeszkadzać ten jednowymiarowy aspekt ich relacji. Podczas jednej z kolejnych randek to gangster chce porozmawiać o przyszłości ich związku, robi jej wyrzuty, że spotykają się tylko w jego mieszkaniu, że nigdzie wspólnie nie wychodzą, że nie przedstawia go swoim znajomym i nie przyznaje się publicznie do tej znajomości. Podczas tej konwersacji przerywanej obficie pocałunkami i erotycznymi aluzjami (Ace bierze na przykład Jan w ramiona i zanoszą na łóżko, podczas tej sceny dziewczyna ubrana jest w lejącą się suknię z głębokim dekoltem

⁷³⁶ Mary Beth Haralovich, *Flirting with hetero diversity: Film promotions of A Free Soul*, [w:] *Hetero: Queering Representations of Straightness*, red. Sean Griffin, New York 2009, s. 39.

i wielkimi rozcięciami pozwalającymi ukazać niemal całe jej nogi⁷³⁷) to dziewczyna zdaje się nie rozumieć wątpliwości artykułowanych przez mężczyznę, a jego propozycję małżeństwa zbywa pieśczętami. Sytuacja komplikuje się, gdy do apartamentu Ace'a trafia przypadkowo pan Ashe. Zawstydzona dziewczyna wychodzi z ojcem, który robi jej wyrzuty, choć są to pretensje dość specyficzne, nie potępia bowiem jej związku z gangsterem, nie widząc niczego szczególnie zdżonego w spotykaniu się z nim okazjonalnie i w sekrecie, krytykuje za to ewentualne plany matrymonialne córki. Podczas tej burzliwej dyskusji zawierają oni układ: jeśli ojciec przestanie pić, Jan przestanie widywać się z kochankiem. Ashe'owie wyjeżdżają w góry, lecz Stephen nie wiązuje się z obietnicy złożonej córce i wraca do nałogu, dziewczyna zaś po trzech miesiącach rozłąki pojawia się w apartamencie Wilfonga, rzuca mu się na szyję, namiętnie całuje i zapewnia o swojej miłości. Gdy jednak Ace traktuje ją dość obcesowo, obwieszczaając, że teraz będą tworzyli parę na jego warunkach, i wzywa na rano sędziego pokoju, który ma udzielić im ślubu, Jan ucieka. Nie wraca także do Dwighta (choć w dalszej części filmu, gdy ten siedzi w więzieniu za zabicie Ace'a, wyznaje mu miłość) i w finale wyprowadza się do innego miasta, przedkładając jednak wolność nad uczuciowe zobowiązania. „Kończy ona film, tak jak zaczynała — jest niezależna i niezamężna”⁷³⁸. Jan to symbol nowego typu bohaterki. Nie jest wampem kuszącym mężczyzn i sprowadzających na nich nieszczęście, ale zwykłą dziewczyną, wyzwoloną z konwenansów, szukającą radości i samospelnienia (również erotycznego) oraz próbującą ułożyć sobie życie w zgodzie z własnymi przekonaniem i niepoddającą się społecznej presji. Co interesujące, we wszystkich trzech omawianych filmach to właśnie kobieta jest postacią wyzwoloną, wyznającą liberalne zasady obyczajowe. Mężczyźni zaś dążą, z różnym zresztą skutkiem, do petryfikacji starego, konserwatywnego modelu — to im nie odpowiadają „wolne związki” oparte na erotycznej więzi, to oni boją się kobiecej wolności, za wszelką cenę

⁷³⁷ Kostiumy do tego filmu, jak zresztą do większości filmów, w których pojawiała się Norma Shearer, zaprojektował jeden ze słynniejszych twórców kostiumów tamtych czasów — Adrian.

⁷³⁸ M.B. Haralovich, *op. cit.*, s. 39.

starając się przymusić przedstawicielki płci pięknej do szanowania społecznych konwenansów i zawarcia małżeństwa.

Jednak na początku lat trzydziestych pojawiła się inna postać, która najlepiej chyba egzemplifikowała nowy ideał kobiety wyzwolonej, epatującej seksem, zdystansowanej wobec społecznych konwenansów, samodzielnej finansowo i zjadliwie inteligentnej. Mae West była największą, a z pewnością najlepiej zarabiającą⁷³⁹, gwiazdą kina przedkodeksowego, choć w jej wypadku wyjątkowo trudno jest oddzielić sceniczne i filmowe kreacje od jej publicznego wizerunku, który niezwykle konsekwentnie kreowała. Mary Jane West, gdyż takie imiona nosiła ona w dokumentach, urodziła się 17 sierpnia 1893 roku w Brooklynie, który dopiero pięć lat później stał się dzielnicą Nowego Jorku, a swoją karierę sceniczną rozpoczęła już w wieku siedmiu lat. Znacznie później pojawiła się w kinie, rozpoczęła bowiem swoją karierę filmową dopiero w wieku czterdziestu lat, debiutując w niezbyt udanym filmie zatytułowanym *Night After Night* (1932, reż. Archie Mayo), lecz wcześniej zdobyła sławę jako aktorka, ale także autorka niezwykle popularnych, pikantnych i nieprzyzwoitych sztuk wystawianych w teatrach broadwayowskich. Właśnie ekranizacje napisanych przez nią sztuk *Diamond Lil* i *The Lady and the Lions*, nakręcone w roku 1933 przez Lowella Shermana oraz Wesleya Rugglesa jako filmy *Lady Lou* (oryginalny tytuł *She Done Him Wrong*) i *Nie jestem aniołem* (*I'm No Angel*), zapewniły jej światowy rozgłos, reputację pierwszej gorszycielki kina, wiele potyczek z cenzurą, które podobno skwitowała kiedyś bon motem, że wierzy w cenzurę, w końcu zbiła na niej majątek⁷⁴⁰, choć to przez działania cenzorów spędziła ona w nowojorskim więzieniu osiem dni, gdy na polecenie Josepha McKee pełniące-

⁷³⁹ „W 1934 roku była najlepiej opłacaną artystką estradową w Ameryce, z gażą 399 166 dolarów. Na drugim miejscu znalazł się wtedy W.C. Fields ze 155 083 dolarami 33 centami. Jedyną kobietą, która mogła z nią konkurować w tej dziedzinie okazała się Marlena Dietrich z dochodami rzędu 145 000 dolarów. Rok później Mae West zarobiła 480 833 dolary — więcej niż jakakolwiek inna kobieta na świecie. Większy dochód netto — około pół miliona dolarów — miał tylko jeden mężczyzna, William Randolph Hearst. Trzy następne miejsca na liście najlepiej zarabiających zajmowali Alfred P. Sloane, prezes General Motors (347 505 dol.), Marlene Dietrich (368 000) i Bing Crosby (318 000)” (Paul Johnson, *Bohaterowie*, przeł. Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2009, s. 273–274).

⁷⁴⁰ Por. D. Keesey, *op. cit.*, s. 21.

go obowiązki burmistrza Nowego Jorku aresztowano ją w roku 1927 za napisanie i występowanie w „gorszącej sztuce” (zdążyła wystąpić w niej „jedynie” 375 razy) zatytułowanej *Sex*⁷⁴¹.

Mae West zarówno w swoich sztukach, jak i w filmach, w których grywała, odtwarzała najczęściej niezwykle podobny typ postaci — była przede wszystkim sobą, epatującą seksapilem dojrzałą kobietą, świadomą swoich mocnych i słabych stron. W zasadzie wszystkie odgrywane przez nią heroiny mogłyby podpisać się pod szczegółową listą zatytułowaną *Nigdy nie będę*, którą cytuje w swojej książce Paul Johnson. Myślę, że warto przytoczyć to wyznanie artystki w całości, świetnie definiuje ono bowiem nie tylko jej podejście do świata i mężczyzn, ale także poglądy, jakie zdają się wyrażać odgrywane przez nią postaci, a zapewne spora część kobiet, które chciałyby ją naśladować. West pisała:

Nigdy nie będę:

1. Zabierać mężczyzn innej kobiecie. W każdym razie celowo. Mimo że w miłości i na wojnie wszystko jest dozwolone, i nie jest to grzech.
2. Udawać nikogo innego, ani prywatnie, ani publicznie, z wyjątkiem sceny i filmu, bo bez tego nie byłoby aktorstwa.
3. Gotować, piec, szyć, zmywać naczyń, obierać ziemniaków, jeść cebuli, ani ogryzać paznokci.
4. Nosić białych bawełnianych pończoch; nie zostaną też nudystką.
5. Lubić opery, filmu *Numer trzynasty*, jodłowania, zimnego spaghetti, szczerów, ślimaków, mężczyzn, którzy golą kark ani przejrzałych bananów.
6. Akceptować ludzi, którzy gwizdzą w garderobie albo wystawiają czeki bez pokrycia.
7. Grać matek ani smutnych, albo tępych kobiet, ani też cnotliwych żon, zdradzo-nych, czy jakichkolwiek innych. Współczuję kobietom słabym, tak dobrym, jak i złym, ale nie potrafię ich polubić. Kobieta powinna być silna, kiedy jest dobra, ale też gdy jest niegodziwa.
8. Wariować na punkcie muzyki klasycznej, kanapek, dymu z cygar, miejsc pachnących szpitalem i czarnego lakieru do paznokci.
9. Ekscytować się klubami nocnymi, brydżem, tańcem w wachlarzami, wywijanymi skarpetkami do kostek, gieldą, badmintonem ani metodami powiększania biustu.
10. Szaleć z zachwyty z powodu orchidei, anonimowych listów miłosnych, pamiętkowych pocztówek, trzęsień ziemi, bransoletek połączonych łańcuszkiem z pierścieniem i łóżek z twardym materacem.
11. Przejmować się szkockimi lichwiarzami ani chłopcami, którzy seplenią.

⁷⁴¹ Por. J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 131.

12. Wierzyć w najgorsze rzeczy opowiadane o kimkolwiek bez przekonujących dowodów ani w to, że nie należy walczyć z losem — to nieprawda!

13. Chodzić, kiedy mogę siedzieć, ani siedzieć, kiedy mogę odpocząć pół leżąc. Uważam, że należy oszczędzać energię — dla tego, co ważne.

14. Pisać prostych, nieskomplikowanych historyjek, ponieważ moim zdaniem *innocence is as innocence doesn't*.

15. Nie wyjdę za mąż za mężczyznę zbyt przystojnego, za faceta, który pije bez umiaru i nie umie tego robić jak dżentelmen, za kogoś, kogo można łatwo zdobyć albo łatwo zwieść na pokuszenie — chyba że uwodzącą jestem ja⁷⁴².

Takie właśnie kobiety, które nie chcą być cnotliwymi żonami, a jednocześnie nie cierpią czeków bez pokrycia, odgrywała West w kolejnych swoich filmach. *Lady Lou* to adaptacja sztuki napisanej przez samą aktorkę i w czysto filmowej warstwie widać, niestety, to sceniczne pochodzenie. Fabuła filmu jest dość skomplikowana, w sześćdziesięciu pięciu minutach „upchano” całe mnóstwo wątków, mniej lub bardziej prawdopodobnych, perypetii uczuciowych i kryminalnych (łącznie z fałszowaniem pieniędzy, szantażem, „białym niewolnictwem”, kradzieżą i zabójstwem) oraz postaci drugoplanowych. Jednak i tak nad wszystkim góruje jedna postać i to wokół niej (i dla niej) powstał ten film. To obraz o Lili czy też Lou, a przede wszystkim o Mae West. Lou jest właścicielką (akcja toczy się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku) nocnego klubu, a jednocześnie największą jego atrakcją. Zanim jeszcze zobaczymy ją na ekranie, pojawia się w wielu dialogach toczonych głównie przez mężczyzn rozplývających się w zachwytach nad jej urodą i seksapilem. Możemy także obejrzeć na ekranie obraz przedstawiający ją w stroju Ewy, który jest jedną z atrakcji prowadzonego przez nią lokalu. Po takim wstępie spodziewamy się ujrzeć na ekranie prawdziwą piękność, a oglądamy — West. Kobiętę czterdziestoletnią, o raczej zaokrąglonej figurze, wciśniętej w obcisłą suknię, obwieszoną biżuterią niczym bożonarodzeniowa choinka. Atrakcyjność Lou/West nie polega bowiem na jej niezwykłej urodzie, ale na cechach charakteru. O ile Clara Bow miała „to”, o tyle West zdaje się mieć „tego” w nadmiarze. Jest wyzywająca, a momentami wręcz wulgarna, zarówno w warstwie werbalnej (film aż skrzy się od jej ciętych, często zawierających

⁷⁴² P. Johnson, *op. cit.*, s. 268–270.



Fot. 19. Mae West i Gary Cooper w *Nie jestem aniołem*

erotyczne podteksty ripost i uwag), jak i w zachowaniach pozawerbalnych. Lou uwodzi mężczyzn, i to w zasadzie wszystkich bez wyjątku, i nie ukrywa, że sprawia jej to przyjemność. Na pytanie kapitana Cummingsa (Cary Grant), czy nigdy nie spotkała mężczyzny, który sprawił, że była szczęśliwa, odpowiedziała, że spotkała takich mężczyzn wiele razy. Jest kusicielką, pewną władzy, jaką ma nad mężczyznami dzięki swoim walorom — gdy Cummings chce ją zakuć w kajdanki, twierdzi, poprawiając dekolt, że ręce nie są najważniejszą bronią kobiety — a jednocześnie niezwykle sprawną bizneswoman. To, powiedzieliśmy dziś, feministka trzeciej fali: wemancypowana, pewna swoich racji, nawet jeśli realnie obowiązujące prawo nie wszystkie przywileje jej daje — w końcu w Stanach Zjednoczonych na przykład prawa wyborcze przyznano kobietom dopiero w 1920 roku — a jednocześnie nierezygnująca z seksapilu i daleka od erotycznej wstrzemięźliwości oraz haseł drugiej fali feminizmu, takich jak twierdzenie, że „kobieta bez mężczyzny jest jak ryba bez roweru”.

West to kobieta dojrzała, nie żaden eteryczny podłotek. Jednocześnie zaś przez pewność siebie i pewną bezczelność potrafiąca zarówno zaszokować ówczesnych cenzorów, z którymi toczyła nieustanne wojny, jak i zyskać sobie publiczność (*She Done Him Wrong* to jeden z kasowych przebojów 1933 roku) oraz jednocześnie przychylność branży (film ten nominowany był do Oscara) i krytyków.

Z podobnie entuzjastycznym przyjęciem spotkał się kolejny film z West *Nie jestem aniołem*⁷⁴³. Kreuje tu ona postać Tiry — cyrkowej artystki, sprawiającej samym swym pojawieniem się na scenie, że mężczyźni zaczynają, niemal dosłownie, się ślinić. I to niezależnie od tego, czy występuje w prowincjonalnej dziurze przed miejscowymi prostakami, czy w Nowym Jorku przed arystokratyczną publicznością, która chce podziwiać „Million Dollar Beauty” (takie określenie Tiry pojawia się na plakatach reklamujących spektakl) wsadzającą głowę w paszczę lwa. W filmie tym pojawia się wątek kryminalny, bohaterka kreowana przez West ma niejedno na sumieniu, między innymi jest zamieszana w próbę morderstwa, kiedy to jeden z zalecających się do niej facetów — polityk z Dallas („Ja też nie lubię pracować” — mówi Tira, gdy dowiaduje się, jaką profesją para się jej nowy znajomy) — niemal nie zostaje zabity przez jej fałszywego męża próbującego go okraść. Ale ważniejsze zdają się wokalne i taneczne popisy Mae i wątek romansowy — w artystce zakochuje się bowiem także (trudno zresztą znaleźć w tym filmie męską postać, która tego nie robi, i kobietą, która nie nienawidziłaby Tiry) Jack Clayton (Cary Grant), który zawitał kiedyś do Tiry, by odwieść ją od pomysłu związania się z jego przyjacielem Kirkiem (Kent Taylor), co kończy się oczywiście tym, że chwilę później sam mówi, że mógłby być jej niewolnikiem, na co kobieta z uśmiechem odpowiada, że to się da załatwić. Sprawę komplikuje intryga uknuta przez dyrektora cyrku, w którym artystka występuje, i jej byłego partnera Slicka (Ralf Harolde), powodująca, że Jack w ostatniej chwili wycofuje się z obietnicy małżeństwa. Rozzłoszczona tym Tira pozywa Claytona, a podczas rozprawy ośmiesza wszystkich, szczególnie swych

⁷⁴³ Ten obraz znalazł się z kolei na czele listy box-office’u w roku 1934. *She Done Him Wrong* zarobił 2 miliony 300 tysięcy dolarów, *I’m No Angel* 2 miliony 200 tysięcy, stając się największymi hitami kasowymi dekady (por. T. Balio, *op. cit.*, s. 265).

byłych partnerów, powołanych przez adwokata Jacka na świadków, mających zdyskredytować kobietę.

Choć film kończy się godzącym kochanków pocałunkiem i obietnicą ślubu, to jednak postać kreowana przez West jest jednym z pierwszych filmowych portretów kobiet naprawdę wyzwolonych i kierujących swoim życiem wedle przez siebie tylko ustalanych prawideł, wśród których związki z wieloma mężczyznami są czymś najnormalniejszym w świecie. Tira ma walizkę wypełnioną zdjęciami wielbicieli, pamięta, która część biżuterii jest prezentem od którego z adoratorów, w mieszkaniu ma zaś specjalną półkę z porcelanowymi zwierzątkami symbolizującymi kolejnych kochanków — a nie jest to mała kolekcja. West w swoich filmach wprost kpi z wiktoriańskich standardów moralnych. Jeśli jest nierządnicą, to taką z wyboru i bez negatywnych konotacji, gdyż w filmach, w których się pojawia, mężczyźni są nią zbyt zaafekowani, by ją oceniać, kobiety zaś zbyt jej zazdroszczą, by ich gderanie brać na poważnie, choć być może warto by było zgodzić się z jedną z pań, która stojąc pod garderobą Tiry, twierdzi, że to, iż działa ona na mężczyzn, jest oczywiste, przedstawiciele tej płci nie posiadają bowiem mózgu. Rzeczywiście galeria męskich postaci uprzedmiotowionych i traktowanych wyłącznie jak przysłowiowe psy Pawłowa, śliniące się na widok zaokrąglonego pośladka bądź obfitego biustu West mogą nasuwać tego typu skojarzenia.

D. Kobiety-władczynie

Wymienione paradygmaty kobiecości w moim odczuciu są w najbardziej wyrazisty sposób reprezentowane w dźwiękowym kinie sprzed pojawienia się Kodeksu i są wynikiem pewnych modyfikacji socjalnych, które zaszły w tamtym okresie. Niepoddane jeszcze rygorystycznym ograniczeniom wprowadzonym w połowie 1934 roku przez Haysa, amerykańskie kino dość wyraźnie artykułowało erotyczny permissywidm, wyraźnie także dopuściło do głosu kobiety, które nie tylko stawały się głównymi bohaterkami, nie tylko prezentowały się często jako postaci wyzwolone (czy też wyzwalające się lub próbujące wyzwolić) od społecznych konwenansów, ale także jako postaci sięgające po władzę. Warto bowiem zauważyć, że w omawianym okresie powstało nadzwyczaj dużo

filmów prezentujących kobiety-władczynie. Mogły one zarządzać, tak jak bohaterki grane przez Mae West, własnym przedsiębiorstwem, ale w początkach kina dźwiękowego sięgano często po postaci mniej lub bardziej realnych kobiet sprawujących rządy. Trend ten zaznaczył się już w drugiej połowie lat dwudziestych i w filmach niemych, takich jak *Cesarzowa z Polą Negri* czy *Czarny orzeł*, w którym w rolę chyba najpopularniejszej wówczas filmowej władczynie carycy Katarzyny wcieliła się Louise Dresser, czy *Królowa Kelly* z Seen Owen jako królową operetkowego państewka ze stolicą w Kronbergu. W filmach tych pojawiają się wyraziste portrety kobiet posiadających realną władzę i z niej korzystających. Garbo jako królowa Krystyna, Dietrich grająca najśłynniejszą rosyjską imperatorką to kolejne filmy z tym motywem. Również w niezwykle popularnych na przełomie trzeciej i czwartej dekady XX wieku operetkowych musicalach realizowanych przez Ernsta Lubitscha występują władczynie fikcyjnych królestw. Pojawienie się kobiet sprawujących najwyższe funkcje w państwach czy korporacjach spowodowało, że pewnemu zachwianiu uległa pozycja otaczających je mężczyzn, którzy musieli (przynajmniej do pewnego stopnia) podporządkować się woli swych królowych i wcielić w rolę osób wykonujących, nie zaś wydających rozkazy. Dlatego też, w moim odczuciu, najlepszą perspektywą, by spojrzeć na filmowe władczynie, będzie perspektywa ich mężów i zmieniających się paradygmatów męskości.

2. Męskie wzorce osobowe

A. Mąż królowej

Postępująca emancypacja kobiet doprowadziła do osłabienia niepodważalnej przez kilka wieków pozycji mężczyzn, a obrazy filmowe w symbolicznej formie zdają się zmiana te rejestrować. Pewna reifikacja męskich postaci, której dokonała na przykład Mae West, sprowadzając protagonistów pojawiających się w jej filmach do roli zaślinionych głupców, bohaterowie *Rozwódki*, *Illicit*, *Ex-Lady* czy *Wolnych dusz*, zmuszeni do zmagania się z nową kulturowo sytuacją, w której to oni muszą namawiać wybrankę do małżeństwa, a w dodatku przez cały czas mieć się na baczności, gdyż

niewłaściwe zachowanie, które wcześniej męskiemu rodowi uchodziło na sucho, może doprowadzić do odejścia coraz bardziej niezależnej ekonomicznie żony, to tylko część przykładów ilustrujących ewolucję związaną z postrzeganiem genderowych ról mężczyzn i kobiet. Kolejnymi egzemplifikacjami tego procesu mogą być filmy ukazujące, często w komediowej formie, zmagania między płciami, w których to w punkcie wyjścia mężczyzna z racji swojej pozycji społecznej czy ekonomicznej stoi niżej w hierarchii i musi podporządkować się swojej partnerce.

Niezwykłe wyraźnie zmieniające się relacje międzypłciowe ukazane zostały w dwóch popularnych w omawianym okresie musicalach wyreżyserowanych przez Ernsta Lubitscha z Maurice'em Chevalierem w rolach głównych. *Parada miłości* (*The Love Parade*, 1929) to prosty film muzyczny, oparty na operetkowym schemacie⁷⁴⁴. Młody utracjusz zostaje wezwany do ojczystego kraju po serii skandali obyczajowych, które wywołał w Paryżu, uwodząc kilka mężatek (film rozpoczyna się od sceny zazdrości, jaką robi mu kochanka, która znalazła nie swoją podwiązkę, a potem następuje awantura z udziałem męża kobiety, udającej, że popełnia samobójstwo), w tym żonę ambasadora. W królestwie Syławanii rządzi młoda królowa Louise (Jeanette MacDonald). Ma ona już dość pytań o to, kiedy wyjdzie za mąż, dlatego też postanawia poślubić przybyłego z Paryża hrabiego, którego wyczyny opisane w raporcie śmieszają ją, nieco gorszą, ale jednocześnie intrygują. Po jednej kolacji następuje ceremonia zaślubin — jak zwykle w tego typu filmach miłość wybucha nagle i niemal natychmiast prowadzi przed ołtarz, a potem życie młodej pary, w którym hrabia Alfred — a po ślubie książę Alfred — straszliwie się nudzi, konstytucja państwa nie daje mu bowiem żadnej władzy ani obowiązków. Postanawia więc wrócić do Paryża i pakuje walizki, podczas gdy zrozpaczona królowa próbuje go zatrzymać, co jej się ostatecznie oczywiście udaje i całość kończy się miłosną piosenką śpiewaną przez przytuloną parę królewską.

Mamy tu do czynienia z problemem emancypacji kobiet i roli, jaką w tym zmieniającym się świecie może pełnić mężczyzna. Z ekranu

⁷⁴⁴ *Parada miłości* była luźną adaptacją sztuki Léona Xanrofa i Julesa Chancela *Le Prince consort* (por. Sabine Hake, *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, New Jersey 1992, s. 71).

padają zdania, jak te wygłoszone podczas zaślubin przez ambasadora Afganistanu, że „mężczyzna musi być mężczyzną i nie może być żoną”, czy kończące film zapewnienie Louise, że od tej pory Alfred będzie jej królem, ale w tej niezwykle uproszczonej psychologicznie fabule można dostrzec problem, który będzie coraz poważniejszy dla części mężczyzn, których żony podjęły pracę. Z jednej strony można bowiem ten film odczytać jako triumf porządku patriarchalnego. Kobieta, nawet ta na wysokim stanowisku, jest „niepełna”, jeśli nie ma przy niej mężczyzny, i to w końcu mężczyzna wydaje się zwycięzcą w tej walce płci. Z drugiej strony warto jednak zastanowić się nad tym, jak będzie wyglądało dalsze życie królewskiej pary i czy Alfred, w tym przepelnionym konwenansami świecie — księżę nie może nawet zjeść śniadania, dopóki nie pojawi się królowa, nie mówiąc już o takich rzeczach, jak budżet państwa stworzony przez królewskiego małżonka, do którego premier nie chce nawet zajrzeć, gdyż nie przewidują tego przepisy — faktycznie będzie odgrywał jakąkolwiek rolę. Alfred daje się obłaskawić jedną obietnicą, spojrzeniem rzuconym spod powiek i pocałunkiem, choć przecież jego wyjazd zdawał się już sprawą przesądzoną. Czy to więc faktycznie on jest zwycięzcą? Czy też kolejnym „głupcem”, który dał się omotać kobiecie? Ambivalentność przedstawionego przez Lubitscha zakończenia wymyka się jednoznacznym odczytaniom i umożliwia różnego typu spekulacje, niekoniecznie pokazując on bowiem ostateczny triumf mężczyzny.

Jednak choć Alfred nie posiada faktycznej władzy, to jest świetnym uwodzicielem — „nowym mężczyzną”, umiejącym wykorzystać swój osobisty urok, nie zaś społeczną pozycję, by zdobyć kobietę. Szczególnie scena pierwszej kolacji zjedzonej wspólnie przez przyszłych małżonków jest niemal katalogiem jego uwodzicielskich chwytów. Alfred najpierw całuje zewnętrzną, a potem wewnętrzną stronę dłoni królowej, która w tym momencie wyraża pragnienie, by być traktowana jak zwykła kobieta, następnie hrabia obejmuje dziewczynę (w tym momencie następuje muzyczne interludium) a potem całuje, przechylając jej głowę. Po pierwszym pocałunku królowa opada na poduszki położone na fotelu, nieco omdlała od nadmiaru emocji, szybko jednak wstaje i znów całuje ukochanego. Potem każe, czy też prosi go, żeby wyszedł — w końcu kró-

lewska skromność nie pozwala, by na pierwszej kolacji doszło do czegoś więcej, choć rozpalona królowa całuje raz jeszcze nazwanego imieniem, bez dodawania należnego mu tytułu, Alfreda. Z jednej strony jest to świadectwo ciągłego obowiązywania dziewiętnastowiecznych standardów, każących kobiecie odgrywać rolę zdobywanej i niewinnej ofiary, jednocześnie zaś zachowanie hrabiego może być przykładem na to, że ówcześni mężczyźni nauczyli się, jak wymagał od nich tego Valentino w cytowanej już odezwie o kobietach i miłości, nadawać odpowiednie formy zarówno lekkiemu flirtowi, jak i głębszemu uczuciu. Po raz kolejny film ten pokazuje swoisty dualizm kina gatunków, które bywa jednocześnie kulturowe i kontrkulturowe, liberalne i konserwatywne, i nie sposób czasami dociec, które z elementów dyskursu decydują o odczytaniu czy wrażeniu, jakie pozostawią one w widzach. Ta ambiwalencja wynika, jak twierdzi Sabine Hake, z nakładania się na siebie różnych stereotypów pokazanych przez Lubitscha. Z jednej strony wybrał on bowiem do głównej roli kobiecej aktorkę amerykańską, która z prezentowanej przez reżysera europejskiej perspektywy, posiadała zarówno tradycyjne kobiece przymioty, jak i zdrowy pragmatyzm. Chevalier, z drugiej strony, ucieleśniał specyficzny rodzaj europejskiej męskości łączącej cechy kobiece (flirciarstwo, urok) z niemal dydaktycznym podkreśleniem międzypłciowych różnic⁷⁴⁵.

Z drugiej strony zaś w warstwie fabularnej

to kobiety, które najczęściej należą do arystokracji, reprezentują wyrafinowanie, tradycję i wrażliwość Starego Świata. Mężczyzna zaś, mimo że ma zazwyczaj niższy status społeczny, personifikuje wolność wyboru, kojarzoną z bardziej demokratycznym układem. Lubitsch używa tych wyświechtanych frazesów na temat mężczyzn i kobiet, Ameryki i Europy, by wydobyć z nich możliwie wieloznaczne sensy⁷⁴⁶.

Na niezwykle podobnej zasadzie oparta jest inna produkcja duetu Lubitsch–Chevalier. *Uśmiechnięty porucznik* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) to dowcipna i lekka, także oparta na operetkowym libretcie⁷⁴⁷, historyjka, z charakterystyczną dla tego gatunku dezynwolturą w trak-

⁷⁴⁵ *Ibidem*, s. 73.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁷ Scenariusz tego filmu oparty był na motywach operetki *The Waltz Dream* (*Ein Walzertraum*) napisanej przez Leopolda Jacobsona i Feliksa Dormanna i powieści *Nux Der Prinzgemahl* stworzonej przez Hansa Müllera.

towaniu realiów historycznych czy geograficznych. Tytułowy „uśmiechnięty porucznik” — Nikolaus von Preyn (Chevalier) — to bawidamek prowadzący lekkie i przyjemne życie w Wiedniu. Pewnego dnia poznaje uroczą młodą skrzypaczkę — Franzi (Claudet Colbert) — i zakochuje się w niej z wzajemnością. Gdy podczas parady uśmiecha się do stojącej po drugiej stronie ulicy ukochanej, przejeżdżająca właśnie powozem księżniczka Anna (Miriam Hopkins) odbiera to jako dyshonor i nasmiewanie się z jej małego królestwa — Flausentrhurm. Żąda ukarania bezczelnego oficera, ten jednak przekonuje ją i jej ojca, że uśmiechał się, oczarowany urodą księżniczki. Jest w tym na tyle skuteczny, że Anna zakochuje się w nim i zmusza (wszak jest krewną cesarza) do ślubu. Niki wykonuje cesarski rozkaz, ale nie zamierza konsumować związku z Anną, a w dodatku znów zaczyna spotykać się z Franzi, która przyjechała ze swoją żeńską orkiestrą do Flausentrhurm. Film kończy się pochwałą małżeństwa, Niki w końcu odkrywa, jak wspaniałą kobietę poślubił i że nie musi szukać innych przygód. W tym streszczeniu nie zawiera się jednak wywrotowy potencjał tkwiący w tym filmie. Anna zmienia się bowiem z prowincjonalnej księżniczki w młodą, wyzwoloną i pełną seksapilu dziewczynę za sprawą Franzi, uczącej ją, jak powinna zachowywać się, ubierać i uwodzić mężczyzn nowoczesna kobieta. Kochanka ucząca żonę, jak uwodzić własnego męża to doprawdy perwersyjny pomysł, który mógł się pojawić na ekranie chyba tylko w filmie Lubitscha.

Niewątpliwie jednak obecny w tym filmie permissywizm musiał niepokoić stróżów moralności. Franzi pozwala zaprosić się do mieszkania Nikiego w chwilę po poznaniu, nie oponuje, gdy ten ją całuje, twierdzi, że umówi się z nim następnego dnia na herbatę o jedenastej, potem na obiad, a kto wie, może i na śniadanie. Później mieszkają wspólnie, zalotny szlafroczek zaś, który dziewczyna nosi rankiem, wychodząc z sypialni porucznika, każe się domyślać, że nie spędzali oni nocy jedynie na grze na instrumentach. Kiedy Niki wplątuje się w historię z księżniczką i zostaje zmuszony do ślubu, skrzypaczka ucieka z jego mieszkania, zabierając z szuflad swoją bieliznę i zostawiając mu na pamiątkę podwiązkę, potem jednak jedzie do Flausentrhurm i już dzień po ślubie Nikiego, gdy tylko go spotyka, rzuca mu się na szyję i namiętnie całuje,

choć twierdzi, że nie powinna tego robić. Kiedy jednak zrozpaczona Anna każe przyprowadzić ją do siebie (Franzi myśli, że idzie do Nikiego) i obie z płaczem rzucają się, po kłótni i wzajemnym spoliczkowaniu się, na łóżko, to ona pociesza Annę, a potem pokazuje jej, jak stać się atrakcyjną dla męża. Musicalowa konwencja wymaga oczywiście, by zmiana rozpoczęła się od muzyki — młoda wiedeńska dziewczyna pokazuje prowincjonalną gąsiecę, jakie melodie królują obecnie w cesarskiej stolicy, ale przemianę Anny rozpoczyna od spalania jej staromodnych, długich pantalonów i zmiany garderoby z dziewiętnastowiecznej na nowoczesną, znacznie bardziej kuszą i wyzywającą. Na odchodnym Franzi prosi, by Anna dbała o „ich” Nikiego, jemu zaś wysłała pożegnalny liścik, w którym wspomina, że ma bardzo czarującą żonę. Przemiana księżniczki jest diametralna, gdy porucznik wchodzi do pokoju, w którym gra ona na fortepianie skoczną melodię, pałac przy tym papierosa, nie może uwierzyć własnym oczom, jeszcze bardziej zdumiony jest, gdy widzi żonę w kusej halce odsłaniającej jej zgrabne nogi i ponętny dekolt. Przesłanie tego filmu może być także nieco inne — można go chyba odczytać jako zachętę wobec żon, by były nie tylko żonami i matkami, ale także ponętymi kochankami dla swoich małżonków.

Ciekawe jest również to, że po raz kolejny Maurice Chevalier gra rolę podobną do tej, którą kreował w *Paradzie miłości*: znów jest mężczyzną, który dzięki swojemu urokowi osobistemu i urodzie osiąga „stanowisko” księżęcego małżonka. W obu tych obrazach to kobiety mają wyższą, choć zawdzięczają to urodzeniu, a nie własnej pracy, pozycję społeczną, to one są stroną dominującą, potrafiącą zmusić małżonka do różnych zachowań — zwłaszcza gdy, jak księżniczka Anna, do władzy faktycznej dokładają także władzę wynikająca z ich erotycznego powabu.

Operetkowe filmy niemieckiego reżysera zawdzięczają swoje powodzenie przepychowi dekoracji i lekkości formy, ale przede wszystkim atmosferze

moralnego indyferentyzmu. Lubitsch opowiadał bowiem o miłości i układach męsko-damskich w sposób wyraźnie sugerujący, że nie chodzi tylko o platoniczne związki, mówił bez ogródek, lecz z właściwym sobie wdziękiem, o seksie. Jest to oczywiście temat „chodliwy” bez względu na epokę, w tamtym okresie [czasach Wielkiego Kryzysu — AL] nabierał jednak specyficznego znaczenia. Frywolne musicale i operetki

Lubitscha stanowią komentarz, choć w lekkiej i rozrywkowej formie, do zmian obyczajowych i aury społecznej tamtych lat⁷⁴⁸.

Na podobnym do *Parady miłości* schemacie oparty jest film z 1933 roku *Femele*. Nawet kończąca film obietnica małżeństwa i urodzenia dziewięciorga dzieci, którą składa główna bohaterka, brzmi równie niewiarygodnie jak obietnica królowej Sylwanii. Jednocześnie zaś film wyreżyserowany przez Michaela Curtisa jest znacznie bardziej realistyczny niż utrzymany w operetkowej tonacji obraz Lubitscha. Alice Drake (Ruth Chatterton) nie jest też królową, choć bywa porównywana do carycy Katarzyny przez swoją służbę, lecz właścicielką wielkiej fabryki samochodów. Jak mówi w rozmowie ze starą przyjaciółką, przebywanie w męskim towarzystwie na dobre wyleczyło ją z dziewczęcych marzeń o miłości, romansie i małżeństwie. Nie przeszkadza jej to w wykorzystywaniu mężczyzn. Wybranych, zazwyczaj przystojnych, pracowników zaprasza na kolację do swojego domu, w pewnym momencie znacząco rzuca poduszkę na podłogę zasłaną futrzanym dywanem i przyciska guzik, który jest sygnałem dla służby, by przynieść karafkę z wódką. Nazajutrz zaś, gdy kolejny absztyfikant zaczyna być zbyt sentymentalny, zsyła go do filii w Montrealu czy innym odległym mieście, dając wprawdzie sutą premię. Alice jest kobietą aktywną (ćwiczymy, pływa lepiej od mężczyzn, dba o swoją urodę — kilkakrotnie widzimy ją podczas masażu i gdy bierze zimny prysznic), władczą, świetnie radzi sobie z prowadzeniem fabryki, a jednocześnie seksualnie wyzwoloną: nie waha się wykorzystywać erotycznie swoich podwładnych i to w ilościach niemalże hurtowych (w samej obejmującej kilka tygodni diegezie dowiadujemy się o przynajmniej czterech jej ofiarach, a rutyna, jaka towarzyszy wzywaniu służby przynoszącej napitek, świadczy, że są to wydarzenia rozgrywające się niemal codziennie). Oczywiście i ona znajdzie miłość i w końcu w jej życiu pojawi się mężczyzna, który najpierw odmówi jej erotycznej propozycji, a potem zmusi swoim odejściem do zmiany zachowania, ale trudno przypuszczać, by także ta zmiana była trwała. Jima Thorne'a (George Brent) Alice poznaje, gdy wymyka się ze swojej posiadłości, znudzona kolejnym pretensjonalnym przyjęciem, chcąc się przekonać, czy jest

⁷⁴⁸ D. Skotarczyk, *op. cit.*, s. 24–25.

w stanie zainteresować sobą mężczyznę, nad którym nie ma formalnej władzy. Przypadkowo poznany na strzelnicy Jim, jak się później okaże inżynier właśnie zatrudniony w jej fabryce, zabiera ją co prawda na tańce i na hamburgery, ale na jej dość niedwuznaczną propozycję odpowiada chłodnym „Do widzenia”, czym wzbudza wściekłość Alice i śmiech prostytutki przyglądających się tej scenie. Jim pozostaje nieczuły na umizgi kobiety, nawet wówczas, gdy okazuje się, że jest ona jego szefową, nie daje się upić podczas kolacji (wódkę, jak sam mówi, nauczył się pić, gdy był w Rosji) i zostawia ją nieusatysfakcjonowaną, gdyż jak stwierdza, nie chce czuć się jak żigolak. Dopiero gdy Alice zmienia podejście i zwabia go na piknik, podczas którego ubrana jest nie, jak zwykle, w służbowy kostium lub jedną z wydekoltowanych sukni, które nosi w czasie kolacji, ale w letnią, skromną sukienkę, i udaje niezaradną kobietę, potrzebującą męskiego wsparcia, zmienia on swoje podejście i tym razem spotkanie kończy się (przynajmniej tyle zostaje pokazane na ekranie) namiętym pocałunkiem. Tyle tylko, że gdy nazajutrz Jim przynosi do jej biura licencję pozwalającą na wzięcie ślubu i namawia ją na rychłą wizytę w ratuszu, Alice reaguje mieszaniną zdziwienia i oburzenia. Choć ostatecznie zmienia zdanie i najpierw podczas biznesowej narady twierdzi, że ma już dosyć i że prowadzenie fabryki nie jest zajęciem dla kobiet, a następnie rusza w szaleńczą pogoń za ukochanym, przekraczając wszelkie możliwe ograniczenia prędkości, aby w końcu obiecać mu, że rzuci pracę i zajmie się wychowaniem ich przyszłych dzieci, to jednak trudno w to uwierzyć, zwłaszcza że w finale przyszli małżonkowie pędzą nie do kościoła, ale na kolejne spotkanie biznesowe, na które Alice nie może się spóźnić. Podczas pikniku Jim mówi, że poznał cztery różne wcielenia Alice. Pierwsze z nich to bezpretensjonalna dziewczyna, którą poznał na strzelnicy, drugim jest przebojowa, oficjalna i chłodna bizneswoman, jaką jest w pracy, trzecie wcielenie — ujawnione mu podczas kolacji i próby uwiedzenia — zdecydowanie mu się nie podobało („wolę być myśliwym nie zwierzną” — mówi, gdy Alice pyta dlaczego), a najbardziej podoba mu się kobieta w białej sukience, jaką jest Alice podczas pikniku. Tyle tylko, że to wcielenie, które przynajmniej w porządku diegezy jest najbardziej niespójne z tym, jak Alice była przedstawiana w innych scenach, sprawia wrażenie maski założonej wyłącznie po to, by wreszcie usidlić Thorpe’a,

trudno więc przyjąć, że Alice tak bezproblemowo zrezygnuje z innych swoich społecznych ról.

Znacznie bardziej asertywny w okazywaniu niezadowolenia z pozycji „męża swojej żony” jest Stew Smith (Robert Williams) — główny bohater *Platynowej blondynki* (*Platinum Blonde*, 1931) Franka Capry. Reporter porzuca ostatecznie swoją bogatą żonę Anne Schuyler (choć rolę tę zagrała Jean Harlow) i wiąże się z koleżanką z redakcji Gallagher (Loretta Young), która nie jest może tak ponętna ani zamożna, a w dodatku jest bardzo zaangażowana w swoją pracę, jednak z pewnością nie będzie zmuszać swego mężczyzny do noszenia smokingu i uczestniczenia w nudnych spotkaniach socjety, a poza tym związek z nią pozwoli mu odzyskać jego nazwisko i nikt go już nie będzie nazywać „panem Schuylerem” i wypominać, że „wżenił się w pieniądze”.

W kinie dźwiękowym przed wprowadzeniem Kodeksu Produkcyjnego mamy więc do czynienia z wyraźną zmianą dotyczącą ukazywania relacji damsko-męskich — to kobiety są istotami wyzwolonymi, dążącymi do przełamania płciowych stereotypów, mężczyźni zaś próbują za wszelką cenę nie „wypaść z gry” i zachować władzę, która zdaje się wymykać im z rąk. W omawianych obrazach mamy bowiem do czynienia nie tylko z daleko posuniętym permissywizmem, powolnym odrywaniem relacji uczuciowych od erotyzmu, ale także z walką elementów kulturowych i kontrkulturowych. Przez znakomitą część tych filmów przełamywane są kolejne kulturowe tabu, ich bohaterowie zachowują się wbrew obowiązującym, przynajmniej oficjalnie, standardom moralnym, choć w finale tradycyjny „porządek” zostaje przywrócony — wyzwolona kobieta zostaje sprowadzona znów do swojej „naturalnej” roli i podporządkowuje się męskiej władzy, godząc się na małżeństwo i dzieci. Otwarte pozostaje pytanie o to, jaki wpływ tego typu obrazy wywierały na widownię — czy widzowie zapamiętywali końcowy akord, czy raczej skupiali się na „niemoralnej” historii opowiadanej im przez pierwsze osiemdziesiąt pięć minut?

Mimo to oczywiście w kinie dźwiękowym nie zniknęły męskie wzorce osobowe obecne w kinie niemym: w filmach z omawianego okresu nadal pojawiali się zdradzani mężowie, uwodzeni głupcy, dzielni kowboje, a także arystokraci uwodzący biedne dziewczęta. Jednak

zmiany społeczne i ekonomiczne, związane zarówno z emancypacją, jak i Wielkim Kryzysem, sprawiły, że pojawia się także inny typ bohatera, który swojej atrakcyjności nie może już opierać, jak to miało miejsce w przeszłości, na przewadze w sferze finansowej lub racji wyższego urodzenia. Bohaterowie grani przez Chevaliera, ale także męscy protagoniści takich filmów, jak choćby *Złote sidła* (*Trouble in Paradise*, 1932, reż. Ernst Lubitsch), w którym przystojny złodziej grany przez Herberta Marshalla musi wykorzystać swój osobisty urok, by wkraść się w łaski szefowej wielkiego koncernu kosmetycznego (Kay Francis), czy *Ich noc* (*It Happened One Night*, 1934, reż. Frank Capra), opowiadające o przygodach wiecznie splekanego dziennikarza (Clark Gable) zdobywającego serce rozkapryszonej dziedziczki wielkiej fortuny (Claudette Colbert) — to przykłady mężczyzn, którzy dzięki przymiotom swego charakteru uzyskali społeczną pozycję u boku wyżej od nich stojącej w hierarchii ukochanej. Komediowa i lekka forma tych obrazów i przywracające z reguły patriarchalny porządek zakończenie być może do pewnego stopnia maskują zawarte w tych filmach przekonanie o zmieniającej się pozycji obu płci, ale nie jest zapewne przypadkiem, że właśnie na przełomie dekad, w wyjątkowej sytuacji gospodarczego załamania, gdy wielu mężczyzn utraciło bądź nie mogło znaleźć pracy, tak często sięgano po historie o męskich Kopciuszkach, którzy potrafili zdobyć królową, choć jak przekonuje *Parada miłości*, w tamtych czasach już niekoniecznie łączyło się to ze zdobyciem także połowy królestwa, a i dalsze życie w roli królewskiego małżonka mogło wiązać się z wysokimi kosztami psychicznymi — utrata symbolicznej władzy jest bowiem bolesnym procesem.

B. Gangster

Niejako rewersem procesu utraty symbolicznej władzy jest ukonstytuowanie się w początkach kina dźwiękowego zupełnie przeciwnego wzorca męskości, uosabianego przez postać filmowego gangstera. Oczywiście zbyt daleko idącym uproszczeniem byłoby przypisywanie popularności powstałych w tamtym czasie obrazów gangsterskich tylko promowanym przez nie wzorcom genderowym, ale nie ulega wątpliwości, że właśnie tego typu filmy były pewną przeciwwagą dzieł

wykorzystujących model „męskiego Kopciuszka”. O ile bohaterowie filmów o mężach władczyń dochodzili do pozycji społecznej dzięki opanowaniu sztuki uwodzenia i czarującej osobowości, o tyle gangsterzy zawdzięczali sukces cechom w klasycznym ujęciu przypisywanym „prawdziwym mężczyznom” — agresji, niezależności, gotowości do podjęcia ryzyka. Jak pisała Alicja Helman:

Gangster mógł stać się swego rodzaju bohaterem narodowym (autentyczna popularność głośnych przywódców gangów), ponieważ był przede wszystkim synonimem człowieka obdarzonego inicjatywą i odwagą, który nie waha się odrzucić tego, co uważa za pogwałcenie swoich praw⁷⁴⁹.

Dla niepewnych jutra, często niebędących w stanie utrzymać swoich rodzin i coraz bardziej zależnych od swych żon mężczyzn, gangster mógł także symbolizować tęsknotę za „starym” porządkiem i hegemoniczną władzą, którą coraz częściej w realnym życiu musieli dzielić się z kobietami.

Postać gangstera pojawiała się już w kinie niemym, oprócz „szacownych antenatów” gatunku, za jakich uznaje się *Napad na pociąg* (1903) i *Muszkietarów z Pig Alley* (1912), jako przykłady niemych filmów gangsterskich wymienia się najczęściej obrazy takie, jak: *Dziewczyna i gangster* (*The Girl and the Gangster*, 1913), wspomniany już film z 1915 roku *Regeneration*, dylogię Josefa von Sternberga składającą się z filmów *Ludzie podziemia* (*Underworld*, 1927) i *Życie zaczyna się jutro* (*Docks of New York*, 1928) czy *Broadway* (1929, reż. Pál Fejös). Ale niewątpliwie rozkwit gatunku przynosi dopiero pojawienie się dźwięku, a z lat 1930–1932 pochodzą trzy prototypowe obrazy ukazujące postać gangstera: *Mały Cezar* (*Little Caesar*, 1930) Mervyna LeRoya, *Wróg publiczny* (*The Public Enemy*, 1931) Williama Wellmana i *Człowiek z blizną* (*Scarface*, 1932) Howarda Hawksa. Analiza tych obrazów będzie więc chyba dobrą podstawą do przyjrzenia się konstrukcjom męskości i konstruowaniu relacji międzypłciowych charakterystycznym dla kina gangsterskiego.

Co ciekawe, w pierwszym z tych filmów w zasadzie brak akcentów erotycznych, może poza związkiem Joe Massary (Douglas Fairbanks Jr.) i Olgi Stassoff (Glenda Farrell). To właśnie miłość do kobiety

⁷⁴⁹ Alicja Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 24–25.

sprawia, że Joe opuszcza gang, a następnie zdradza swego przyjaciela i przyczynia się do jego śmierci — co zresztą zostało w sposób symboliczny zaakcentowane w scenie finałowej, gdy Mały Cezar ginie od policyjnych kul tuż pod olbrzymim plakatem reklamującym taneczne występy Joe i Olgi.

Sam Rico (Edward G. Robinson) jest postacią wybitnie aseksualną. W całym filmie nie ma ani jednej sceny prezentującej go w kobiecym towarzystwie, a miłość, jak mówi w rozmowie z Massarą, to *soft stuff*. Z jednej strony można w tym widzieć próbę uczynienia z Małego Cezara postaci nieco ascetycznej⁷⁵⁰ — nie zadaje się on z kobietami, nie pije (poza momentem upadku) alkoholu, nie ma większych słabości i skoncentrowany jest wyłącznie na obranym przez siebie celu. Z drugiej strony zaś w filmie znajdziemy kilka scen, pokazujących, jak wielkie znaczenie Rico przywiązuje do ładnych przedmiotów dodających mu prestiżu, a także do strojów. Szczególnie scena, gdy przed wizytą u Big Boya mierzy on nowy smoking, mizdrząc się do lustra, może nasuwać pewne wątpliwości co do jego orientacji seksualnej. Może to być także efekt spojrzenia, które Maria Kornatowska nazwała „parahomoseksualnym widzeniem świata”, głoszącym

przewagę męskiego systemu wartości: siły, odwagi, energii, aktywności, dzielności, lojalności. Sprawdzianem męskich walorów bywa zdolność do walki i wiernej przyjaźni, zwycięsko pokonującej wszelkie próby, silniejsze nawet niż ryzyko śmierci⁷⁵¹,

tak wyraźnie zaznaczającym się w filmie gangsterskim.

Widoczne jest ono również we *Wrogu publicznym*, kolejnej prototypowej historii gangsterskiej. Tom Powers (James Cagney) i Matt Doyle (Edward Woods) od dzieciństwa są łobuzami, a zła droga, po której kroczą, wiedzie ich do zguby. Również w tym filmie środowisko gangu jest przestrzenią wyjątkowo męską — Tom i Matt przyjaźnią się od dzieciństwa i choć ich przyjaźń nie ma wymiaru erotycznego, jest jednak niezwykle silną więzią. W „etos” gangstera wpisany został przez ten

⁷⁵⁰ Alicja Helman twierdzi, że Rico jest postacią nieco komiczną, „nie ma rysów romantycznych i nie zachęca do identyfikacji. Zostaje pokazany jako człowiek małego formatu, z ironicznym dystansem” (*ibidem*, s. 37).

⁷⁵¹ Maria Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986, s. 99.

film dość specyficzny stosunek do kobiet, traktowanych — zwłaszcza przez Toma — w sposób przedmiotowy. Do historii kina przeszła scena, gdy Powers wgniata grejpfruta w twarz Kitty (Mae Clarke), kiedy ta odmawia mu porannego drinka. Jednak tak uproszczona interpretacja nie oddaje wszystkich niuansów ukrytych w tym filmie. Wszak obok scen ukazujących reifikację postaci kobiecych w obrazie tym pojawiają się także inne wątki. Tom jest na przykład zauroczony Gwen (Jean Harlow), przypadkowo poznaną dziewczyną, wobec której potrafi być szarmancki, a w paru momentach wydaje się wręcz zmieszany w jej obecności, Matt zaś żeni się i w związku miłosnym znajduje ukojenie i radość. Ciekawą sceną jest także sekwencja, podczas której szef gangu Paddy (Robert Emmett O'Connor) każe „swoim chłopakom” przecze-kać w ukryciu wojnę gangów. Z nudów oczywiście piją. Wieczorem kompletnie zalany Tom zostaje odstawiony do łóżka przez Jane (Mia Marvin), dziewczynę szefa, która najpierw rozbiera go do snu, potem całuje, jak twierdzi, na dobranoc, po czym gasi światło — nie pozwala mu jednak spać (wszystko to, jak wszelkie sceny przemocy i seksu w tym filmie, znajduje się poza kadrem). Gdy rano Jane pyta Powersa, czy żałuje wspólnie spędzonej nocy, ten nie zrozumie, o czym mówi kobieta. W końcu sobie przypomina i wybiega z mieszkania, co zresztą staje się bezpośrednią przyczyną śmierci podążającego za nim Matta i pośrednim powodem kłopotów Toma, także zakończonych mało bohaterским zgonem. Ten nienasycony kobiecy seksualizm z jednej strony można odczytywać jako kolejny dowód mizoginizmu — tym razem autorów filmu — ale jest także świadectwem zmian w podejściu do pokazywania damskich potrzeb erotycznych — to kobieta uwodzi, by nie powiedzieć wykorzystuje seksualnie, pijanego mężczyznę.

W *Człowieku z blizną* wątki erotyczne również nie są szczególnie rozwinięte. Dla głównego bohatera — Tony'ego Camonte (Paul Muni) — wspinającego się po szczeblach mafijnej władzy zdobycie Poppy (Karen Morley) zdaje się jedynie potwierdzeniem jego statusu, a sama dziewczyna kolejną kosztowną rzeczą dodaną do jego zbytkownej kolekcji. Równie przedmiotowo gangster traktuje swoją siostrę, uzurpując sobie prawo do patriarchalnej władzy nad nią — co zresztą staje się bezpośrednią przyczyną jego finałowej zguby. W gangsterskim świecie

przedstawionym przez Hawksa nie ma miejsca na uczucia, kobieta jest jedynie dodatkiem do mężczyzny, ewentualnie częścią klanu, o którą należy dbać, by swoją prokreacyjną swobodą nie doprowadziła do przypadkowych aliansów. Tony zabija swego przyjaciela Rinaldo (George Raft), by osłonić cześć Cesci (Ann Dvorak), nie wiedząc, że para dzień wcześniej się pobrała. Sam Camonte jest kolejnym przykładem superwirylnego samca, choć w gruncie rzeczy to postać nieco antypatyczna — prostak, który dorobił się większych pieniędzy, niepotrafiący się zachować i uznający jedynie prawo pięści i rewolweru. Jednakże popularność, jaką cieszyły się w początkach lat trzydziestych filmy gangsterskie, zdaje się potwierdzać, że w świecie, w którym władza symboliczna i ekonomiczna zaczęła wymykać się mężczyznom z rąk, społeczne zapotrzebowanie na tego typu bohaterów było duże. Jak zauważyła Dorota Skotarczyk w książce *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*: „niełatwa rzeczywistość lat kryzysu dostarcza kinu wielu tematów. Wpływa także na wykształcenie się nowego typu bohatera filmowego. Miejsce romantycznego kochanka lub zawiadackiego i dzielnego Amerykanina zajmuje twardy mężczyzna w typie Clarka Gable’a lub Jamesa Cagneya”⁷⁵². Choć w moim odczuciu modele te wzajemnie się nie wykluczają i można mówić raczej o ich wzajemnym uzupełnianiu się, a nie o zastępowaniu paradygmatów, to niewątpliwie filmy dźwiękowe z okresu przedkodeksowego pokazywały z jednej strony wzrastającą pozycję kobiet, z drugiej zaś, tak jak filmy gangsterskie, zdają się pełnić funkcje kompensacyjne, odwołując się z pewną nostalgią do tradycyjnych, jeszcze dziewiętnastowiecznych wzorców męskości. Albowiem w swoich zachowaniach związanych z kształtowaniem relacji międzypłciowych gangster niewiele się różni od wiktoriańskiego dżentelmena. Obaj żyją w maksymalnie zmaskulinizowanym świecie, gangi to męskie kluby, do których kobiety nie mają wstępu — w uniwersum Małego Cezara nie ma ich w ogóle. Przedstawicielki płci przeciwnej są dla nich bądź oznakami luksusu i społecznej pozycji — żonami, którymi można pochwalić się w towarzystwie — bądź też sowsicie opłacanymi dostarczycielkami erotycznych uciech. Emocjonalne zaan-

⁷⁵² D. Skotarczyk, *op. cit.*, s. 34.

gażowanie to oznaka słabości, kobieta jest niebezpieczną uwodzicielką sprowadzającą nieszczęście — upadek wszystkich bohaterów omówionych prototypowych historii gangsterskich w mniej lub bardziej bezpośredni sposób związany jest z pojawieniem się jakiejś niewiasty. Świat filmu gangsterskiego to „magiczna kraina starych, sprawdzonych i bezpiecznych” wartości patriarchalnych w ich najbardziej stereotypowej formie. Świat, który w latach Wielkiego Kryzysu zdawał się chwiać w posadach, zarówno w wymiarze codzienności, jak i w sferze symbolicznej, choć jego ostateczny upadek odwlekł się (a jak twierdzą niektórzy, nadal nie nastąpił) jeszcze o kilka dekad, między innymi ze względu na ponowne przejęcie pełnej kontroli nad sferą symboliczną, która w przemyśle filmowym przyjęła formę podporządkowania dzieł produkowanych w Hollywood Kodeksowi Produkcijnemu.

3. Filmowa nagość

W filmach z lat 1927–1934 nie znajdziemy zbyt wielu przykładów bezpośredniego pokazywania nagości. Mimo że kinematografia z tego okresu coraz częściej podejmowała tematy społecznie drażliwe nieobecne w kinie w latach wcześniejszych, odważniej mówiła o erotycznych potrzebach kobiet, ukazywała zmianę paradygmatów genderowych, to w warstwie wizualnej nadal była dość purytańska i wciąż wykorzystywała te same, utrwalone już, chwytły służące pokazywaniu nieco bardziej odsłoniętych ciał. Poza omawianą już *Ekstazą* w żadnym filmie nie zostało ukazane nagie ciało⁷⁵³, w innych obrazach raczej sugerowano nagość, niż ją ukazywano, wciąż stosując podobne „usprawiedliwienia”.

Nadal pokazywano nagie fragmenty ciał dziewcząt pozujących w artystycznych atelier: Garbo w śmiałej sukni pojawia się jako modelka w *Natchnieniu*, Dietrich w *Pieśni nad pieśniami* (*The Song of Songs*,

⁷⁵³ Patrick Robertson twierdzi, że frontalnie pokazana kobieca nagość pojawiła się w eksperymentalnym filmie Stefana i Franciszki Themersonów z roku 1932 zatytułowanym *Europa*. Film ten jednak zaginął i dziś nie można tego jednoznacznie potwierdzić (por. P. Robertson, *Guinnessa...*, s. 84).



Fot. 20. *Kleopatra* (1934), reż. Cecil DeMille

1933, reż. Rouben Mamoulian) upuszczala na podłogę pracowni szlafrok, a w zbliżeniu ukazane zostały jej nogi, w horrorze Archiego Mayo *Svengali* (1931) Marian Marsh nago pozuje malującym akt artystom, choć na ekranie także pokazane zostały jedynie bliskie plany prezentujące jej łydki, w planach ogólnych zostaje przesłonięta przez znajdujące się na bliższym planie sztalugi.

Cecil B. DeMille wciąż kręcił wielkie widowiska historyczne, w których przedstawiał nagie ciała starożytnych bohaterów. W *Znaku krzyża* (*The Sign of the Cross*) z 1932 roku prezentuje on budującą i umoralniającą opowieść, w warstwie fabularnej inspirowaną niewątpliwie Sienkiewiczowskim *Quo vadis?*. Choć historia bogatego patrycjusza Marka (Fredric March) zakochanego w pięknej chrześcijance Mercii (Elissa Landi) nie kończy się happy endem, lecz patetyczną sceną, podczas której niemogący uratować ukochanej Rzymianin wychodzi wraz z nią na arenę wypełnioną krwiożerczymi bestiami, to jednak opowieści tej

nie wahał się DeMille „uatrakcyjnić”, dodając na przykład scenę, gdy cesarzowa Popea (Claudette Colbert) kąpie się w oślim mleku, do czego namawia także swoją przyjaciółkę Dację (Vivian Tobin), która właśnie przychodzi opowiedzieć jej najnowsze rzymskie ploteczki. Dacia w scenie tej ubrana jest w suknię z dekoltem sięgającym jej pępka, ukazaną w zbliżeniu, w momencie gdy opada na zgrabne szpilki noszone przez Rzymiankę. Mamy też w *Znaku krzyża* scenę orgiastycznego przyjęcia wydanego przez nienawróconego jeszcze Marka. W jego trakcie jedna z goszczących u niego kobiet — Ancaria (Joyzelle Joyner) — wykonuje niezwykle zmysłowy taniec, który tak rozochoca patrycjusza, że zaczyna obmacywać po piersiach oponującą przed tym Marcję. Ale najwięcej kontrowersji wywołały sceny pokazujące rzymskie igrzyska, podczas których wielokrotnie pokazywane są nagie dziewczyny okryte jedynie girlandami kwiatów, zjadane, a może nie tylko zjadane, przez różne dzikie zwierzęta (na przykład aligatora czy goryla). Mamy także walkę między Amazonkami odzianymi w skąpe skóry a grupą Pigmejów czy inne sceny prezentujące przemoc połączoną z akcentami seksualnymi, które umoralniające przesłanie całego filmu jedynie nieco tuszują.

Nakręconą w 1934 roku *Kleopatę* (*Cleopatra*) uatrakcyjnił DeMille nie tylko odważnymi strojami noszonymi przez główną bohaterkę (Claudette Colbert), ale także niezwykle widowiskową sceną powitania, które egipska władczyni przygotowała na cześć Marka Antoniusza (Henry Wilcoxon). Grupa tancerek w skąpych strojach wykonuje niezwykle erotyczny taniec, udaje syreny wyciągnięte z morza, a także stado krwiożerczych lampartów skaczących przez płonące obręcze.

Filmy te (a może cały gatunek widowisk historycznych) doczekały się swojej parodystycznej wersji nakręconej w roku 1933 przez Franka Tuttle'a ze znanym komikiem Eddiem Cantorem w roli mężczyzny, który przenosi się w czasie do epoki cesarza Valeriusa. *Rzymskie skandale* (*Roman Scandals*, 1933) to połączenie komedii przywodzącej na myśl filmy braci Marx z rewią zaprojektowaną przez Busby'ego Berkeleyya, który odpowiedzialny był za numery taneczne w tym obrazie. Z jednej strony pojawiają się w tym filmie dwuznaczne teksty i żarty — część z nich erotycznej natury — z drugiej popisy taneczne, w których pełno półnagich dziewcząt. W jednej ze scen, rozgrywającej się

na targu niewolników, blond piękności przykuwane są jedna po drugiej do postumentu, a ich jedynym strojem są długie włosy. W innej scenie Eddie dostaje się do łaźni dla kobiet, gdzie piękne rzymianki poprawiają swoją urodę (niektóre za pomocą szminki), a potem śpiewają i tańczą. W tym tanecznym numerze możemy obserwować piękne fragmenty nagich ciał blondwłosych (znowu) piękności, o których urodę troszczą się nie mniej powabne murzyńskie niewolnice.

Kino dźwiękowe, o czym już wspominałem, nie rezygnowało również z pretekstu do ukazywania śmielszego erotyzmu, który dawały widowiska rozgrywane się w egzotycznych sceneriach. Z dzieł powstałych w omawianym okresie największą popularnością cieszyły się *Rajski ptak* (*Bird of Paradise*, 1932) Kinga Vidora, *Tabu* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931) zrealizowane przez F.W. Murnaua i mistrza filmu dokumentalnego Roberta J. Flaherty'ego, *King Kong* (1933) wyreżyserowany przez Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka oraz seria filmów o Tarzanie: *Człowiek małpa* (*Tarzan the Ape Man*, 1932, reż. W.S. Van Dyke) i *Miłość Tarzana* (*Tarzan and His Mate*, 1934, reż. Cedric Gibbons, James C. McKay) z Johnnym Weissmullerem w roli tytułowej⁷⁵⁴. W filmie Vidora mamy do czynienia z niezwykle prostą historią, opowiadającą dzieje grupy podróżników, którzy trafiają na egzotyczną wyspę i pozostawiają na niej jednego z uczestników wyprawy, zafascynowanego urodą jednej z tubylczych dziewcząt. Johnny (Joel McCrea) spotyka Luanę (Dolores Del Rio), gdy podczas jednej z kąpieli ratuje go przed atakiem wielkiego rekina, następnie może obserwować jej zmysłowy taniec podczas plemiennych obrzędów, na które zaproszeni zostają biali przybysze, a później to ona podpływa pod statek podróżników, namawiając młodzieńca, by z nią popływał. Gdy ucieka przed nim na brzeg, ten ją goni, przewraca na piasek i przytrzymując próbującą się wyrwać egzotyczną piękność, zaczyna ją całować. Choć Luana początkowo oponuje, to pocałunki Johnny'ego tak bardzo jej się podobają, że nie tylko przestaje się przed nimi bronić, ale wręcz domaga się dalszych. Ich późniejsze życie,

⁷⁵⁴ Weissmuller, pięciokrotny mistrz olimpijski, w latach 1932–1948 wystąpił łącznie w dwunastu filmach o przygodach człowieka wychowywanego przez małpy (por. Johnny Weissmuller, Jr., William Reed, W. Craig Reed, *Tarzan, my Father*, Toronto 2002).



Fot. 21. Maureen O'Sullivan i Johnny Weissmuller w *Miłości Tarzana*

od momentu gdy obieżyświat decyduje się pozostać na wyspie, składa się z przeplatających się momentów spokoju, gdy wiodą sielankowy żywot na małej wysepce, i walk z kolejnymi plemionami, które z różnych powodów próbują przerwać ich idyllę. Ale i tak główną atrakcją widowiska zdaje się Dolores Del Rio, popularna w latach trzydziestych aktorka, która pojawia się w wielu momentach ubrana jedynie w biodrową przepaskę z trawy i naszyjnik z kwiatów osłaniających jej piersi. Równie nacechowane erotycznie są sceny wspólnego pływania kochanków, podczas których głównym pytaniem, jakie mieli zadawać sobie widzowie, było to, czy Del Rio była podczas kręcenia tych scen naga, czy też miała na sobie jakiś kostium, montaż i użyte plany nie pozwalają bowiem na jednoznaczną odpowiedź. Choć jednocześnie i damska część widowni nie pozostała niezaspokojona, Johnny także przez znakomitą większość filmu paraduje jedynie w krótkich spodenkach i jego półnagie, muskularne ciało pokazywane jest na ekranie równie często jak ciało Luany,

a chyba najbardziej erotyczną sceną jest ta, podczas której kochankowie zachłannie piją mleko kokosowe ze świeżo rozbitych orzechów, oblewając nim swoje nagie piersi.

Na podobnej zasadzie oparte są inne widowiska wykorzystujące erotyczny powab egzotycznych pejzaży. W *Tabu* również możemy podziwiać piękne krajobrazy Polinezji Francuskiej oraz półnagie ciała jej tubylców, podczas tańców, polowań i beztroskich kąpeli — w rolach głównych wystąpili bowiem rdzenni mieszkańcy wysp. W serii filmów o Tarzanie główną atrakcją było umięśnione i ubrane jedynie w biodrową przepaskę ciało pływackiego mistrza, a także (w *Miłości Tarzana*) sceny jego wspólnych kąpeli z Jane (Maureen O'Sullivan), której nagie, lub przynajmniej udające nagość, ciało miga w kilku ujęciach na ekranie.

Równie popularnym filmem okazała się opowieść o wielkiej małpie znalezionej na zagubionej pośrodku oceanu wyspie. *King Kong* stał się jedną z ikonicznych postaci kultury masowej, a sam film Coopera i Schoedsacka wykracza poza ramy filmu wykorzystującego jedynie egzotykę jako pretekst do pokazywania nagości. *King Kong* oparty jest na niezwykle klasycznej, trójdzielnej kompozycji. Pierwsza część przedstawia przygotowania do wyprawy i podróż statkiem w kierunku tajemniczej wyspy. Druga rozgrywa się na samej wyspie i opowiada o porwaniu aktorki ze statku przez tubylcze plemię, a następnie przez gigantyczną małpę. Trzecia zaś koncentruje się na pokazaniu zdarzeń rozgrywających się w chwili, gdy *King Kong* zostaje przywieziony do Nowego Jorku, uwalnia się podczas przedstawienia z krępujących go łańcuchów, po raz kolejny porywa kobietą heroinę, a następnie zostaje zabity, w czasie wspinaczki na wysoki budynek. Ta konwencjonalna formuła przyczyniła się zapewne do sukcesu filmu, ale sprawiła także, że „w *King Kongu* każdy charakter gra klasyczną rolę: niewinność, czyistość, zmysłowość, aktywność, dumę, zachłanność i tym podobne”⁷⁵⁵. Jednocześnie właśnie owa konwencjonalność sprawia, że obraz ten, jako dzieło otwarte, w sensie, jaki temu terminowi nadaje Umberto Eco, otwiera się na różnego typu działania egzegetyczne.

⁷⁵⁵ Richard A. Peterson, *Nashville America in one dimension*, [w:] *Film in Society*, red. Arthur Asa Berger, New Brunswick 1980, s. 34.

Najciekawsze wydają się te interpretacje *King Konga*, które odwołują się do relacji erotycznych przedstawionych w filmie. Pierwsza, najczęściej chyba przywoływana, bo w pewien sposób narzucona wręcz przez autorów obrazu, byłaby związana z uznaniem opowieści o wielkiej małpie i pięknej blondynce za kolejną realizację jednego z, według Anny Martuszeńskiej, dwóch podstawowych wzorców romansowych — schematu Pięknej i Bestii⁷⁵⁶. Wszak już napis pojawiający się na początku filmu z 1933, przywołujący arabską przepowiednię, opowiadającą o spotkaniu monstrum i pięknej kobiety, narzuca tego typu interpretacje, podobnie zresztą jak ostatnie słowa padające z ekranu, gdy jeden z bohaterów stwierdza, że to nie samoloty, ale piękna zabiła bestię.

Zanim jednak przyjrzymy się symbolicznym znaczeniom, które można przypisać monstrum, warto może nieco miejsca poświęcić konstrukcji kobiecej bohaterki pojawiającej się *King Kongu*. W wersji z roku 1933 Ann Darrow (Fay Wray) jest dziewczyną, którą, zdesperowany brakiem aktorki chcącej wziąć udział w planowanym przez niego niebezpiecznym przedsięwzięciu, reżyser Carl Denham (Robert Armstrong) znajduje niemal dosłownie na ulicy. Ann nie ma wielkiego doświadczenia aktorskiego, ale zła sytuacja materialna skłania ją do przyjęcia propozycji Denhama. Albowiem w tym filmie, jak pisała Rey Chow,

biała kobieta — Ann (Fay Wray) — jest celem walki między ekipą filmową a „tubylcami”. W swoim środowisku Ann zajmuje pozycję upośledzoną. Jest ofiarą patriarchalnej opresji (opresji, która przejawia się między innymi tym, że z powodu głodu musiała przyjąć rolę w filmie i stać się częścią dochodowego przemysłu filmowego). [...] Biała kobieta jest „produktem” białego mężczyzny i powodem upadku monstrum⁷⁵⁷.

Relacja Ann z Kongiem jest oparta jednak przede wszystkim na strachu. Kobieta boi się bestii i czeka na wybawienie, które nadchodzi w postaci zakochanego w niej dzielnego marynarza Johna Driscolla (Bruce Cabot), a potem wraz z dzielnymi pilotami strącającymi bestię ze szczytu

⁷⁵⁶ Por. Anna Martuszeńska, *op. cit.* Drugim opisanym przez Martuszeńską wzorcem jest schemat Kopciuszka, którego elementy także możemy odnaleźć w *King Kongu*, choć dotyczą raczej relacji Ann z dzielnym marynarzem Johnem Driscollem.

⁷⁵⁷ Rey Chow, *Violence in the other country. China as crisis, spectacle, and women*, [w:] *Third World Women and the Politics of Feminism*, red. Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres, Bloomington 1991, s. 84.

Empire State Building. Ann wydaje się pozbawioną jakiegokolwiek inicjatywy marionetką, posłusznie wypełniającą polecenia wydawane jej przez mężczyzn (sceny prób na statku) i bezwładnie unoszoną przez wielką małpę.

Zupełnie inaczej kreowany jest męski bohater tego filmu. Jack Driscoll w filmie z 1933 roku jest twardym marynarzem, mizoginem,

wprost wyraża swoją awersję wobec kobiet („One są utrapieniem... Kobiety nie mogą przestać sprawiać kłopotów”), którą ewentualnie może pokonać w stosunku do Ann, używając alibi — „Ty nie jesteś kobietą”⁷⁵⁸.

Jack zdaje się kwintesencją męskości w starym stylu — małomówny, ale dzielny, szorstki i nieokrzesany, ale niewahający się przed podjęciem konkretnych zadań.

Trzeci bohater tego erotycznego trójkąta także doczekał się wielorakich interpretacji. Co ciekawe, bardzo często odczytywano postać wielkiego goryla w kontekście rasistowskim. Marry Ann Doane pisała na przykład, że:

erotyzm w *King Kongu* jest rezultatem podniecającej wyobraźnię koniunkcji białej, jasnowłosej kobiety i nieograniczonej siły seksualnej skojarzonej z King Kongiem — łączącej się niewątpliwie ze strachem przed czarną męskością, uważaną za niemożliwą do opanowania⁷⁵⁹.

Gail Dines z kolei uważa, iż obraz King Konga unoszącego w swych łapach niewinną blondynkę był w czasach Wielkiego Kryzysu symbolicznym odzwierciedleniem strachu białych mężczyzn, którzy obawiali się, że nasilona migracja murzyńskich robotników z Południa odbierze im pracę. Śmierć King Konga w finale filmu pozwoliła więc na symboliczne odzyskanie męskości, nie tylko przez pokonanie „czarnego” zagrożenia, ale także przez uwolnienie kobiety⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 104.

⁷⁵⁹ Mary Ann Doane, *Dark continents: Epistemologies of racial and sexual difference in psychoanalysis and the cinema*, [w:] *Visual Culture: The Reader*, red. Jessica Evans, Stuart Hall, London 1999, s. 450.

⁷⁶⁰ Por. Gail Dines, *King Kong and the white women: Hustler magazine and the demonization of black masculinity*, [w:] *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*, red. Gail Dines, Jean McMahon Humez, London 2002, s. 453. Warto zwrócić uwagę na rozpowszechnienie tych rasistowskich wątków w ówczesnym kinie. Na przykład

Jakkolwiek by było, *King Kong* to także wielkie widowisko, które pozwalało nie tylko obserwować zmagania wielkiej małpy, ale także podziwiać półnagich tubylców podczas rytualnego tańca, co jak już wspominałem, często stanowiło sposób uatrakcyjniania widowisk rozgrywających się w egzotycznych sceneriach.

Możliwość pokazania obnażonych — do pewnego stopnia oczywiście — ciał dawał także kolejny gatunek filmowy, który w omawianym okresie rozwijał się szczególnie bujnie. „Lata 1929–1930 to okres wyjątkowej prosperity dla musicalu kinowego, powstaje bowiem kilkadziesiąt filmów tego gatunku rocznie: 55 w 1929 roku i 77 w 1930”⁷⁶¹. Oparte często były one na podobnych schematach fabularnych — kilka z nich pojawiło się już w tym rozdziale — operetkowe przedstawienia Lubitscha konkurowały z filmami, których akcja rozgrywała się w środowisku artystów rewiowych. W obrazach tych mamy całe mnóstwo frywolnych numerów tanecznych — brylował w ich tworzeniu chyba najpopularniejszy choreograf tamtego okresu Busby Berkeley, specjalista od złożonych układów, w których skąpo ubrane tancerki tworzyły skomplikowane kompozycje, często filmowane z ptasiej perspektywy. W *Poszukiwaczkach złota* 1933 chociażby, już w pierwszym numerze tanecznym pojawiającym się w filmie, oglądamy dziewczyny ubrane w stroje złożone z błyszczących monet — odkrywające ich nogi i dekolty. Podobnie wyglądają kolejne fragmenty przedstawienia, widzimy na przykład setki par przytulających się do siebie, a następnie uciekających przed deszczem. Gdy zmoknięte dziewczęta chronią się za przezroczystymi parawanami, obserwujemy zarysy ich sylwetek, kiedy zrzucają z siebie przemoczone suknie, co oczywiście może budzić erotyczne skojarzenia, choć gdy jakiś swawolny malec podciąga zasłony i ukazują się ponętne nogi girlasek, nadzieje, że widzowie zobaczą cokolwiek więcej, zostają rozwiane, gdyż dziewczyny po prostu przebiebrały się do kolejnego numeru w kuse stroje. Co warte podkreślenia, w tych scenach zbiorowych rzadko pojawiają się zbliżenia, tylko kilka-

pierwsza mówiona wersja *Doktora Jekylla i pana Hyde'a* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931, reż. Rouben Mamoulian) wydaje się przepelniona właśnie strachem przed „czarnym zagrożeniem” — Fredric March jako Hyde ma wyraźnie negroidalne rysy.

⁷⁶¹ D. Skotarczyk, *op. cit.*, s. 18.

krotnie w takim planie pokazano nogi tancerek, przeważają plany ogólne, w których trudno odnaleźć wyraźnie wyodrębnione fragmenty ciała.

Schemat zastosowany w *Poszukiwaczkach złota* wykorzystywany był później wielokrotnie. Historia miłosna dziewczyny z kabaretu (choć wykonującej podejrzaną zawód i występującej na scenie w niezbyt kompletnym stroju, to jednak cnotliwej i szlachetnej) i zakochanego w niej mężczyzny (najczęściej bogatego i szanowanego obywatela, ale równie popularny był „kolega z branży”, którego dziewczyna przedkładała ostatecznie nad ustosunkowanego absztyfikanta) w warstwie fabularnej, urozmaicona tańcem i piosenkami, które mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązywały do akcji filmu, dawała pretekst, by pokazać ciała ponętnych tancerek (ale także tancerzy) w pełnej krasie. *Backstage stories* stwarzały także szansę, by przedstawić kulisy swobodnego świata kabaretowych garderób.

W początkach kina dźwiękowego korzystano więc z rozwiązań stosowanych już w filmie niemy. Artystyczna pracownia, antyk, egzotyka czy musicalowe kulisy nadal dostarczały „usprawiedliwień” dla pokazywania odważniejszej nagości, choć była ona, pomimo czasami nieco kontrkulturowej treści tych filmów, ukazywana raczej w sposób zawoalowany i bardziej sugerujący erotyczny kontekst niż wprost go wprowadzający.

4. Relacje intymne w kinie przedkodeksowym

W poprzednich podrozdziałach zostały opisane w zasadzie wszystkie najważniejsze sposoby kształtowania relacji intymnych obecne w dźwiękowym kinie ery sprzed wprowadzenia Kodeksu Produkcyjnego. Warto zauważyć tylko jedną istotną zmianę, która, jak się wydaje, stała się najważniejszym przekształceniem w badanym okresie. O ile w pierwszych dekadach XX wieku romantyczny ideał miłości niósł ze sobą rewolucyjny potencjał związany z wpisaniem w niego transgresją, unieważniającą podziały klasowe czy ekonomiczne⁷⁶², o tyle w początkach lat trzydzie-

⁷⁶² Nie unieważniał on jedynie różnic rasowych. Przynajmniej w kinie amerykańskim był to jeden z najtrwalszych podziałów społecznych. Zarówno w *Narodzinach narodu* czy *Złamanej lilii*, jak i w filmach w rodzaju *Oszustki* (*The Cheat*, 1915, reż.



Fot. 22. Ernst Lubitsch, Gary Cooper, Miriam Hopkins i Fredric March na planie *Sztuki życia*

stych romantyczna miłość zaczęła stawać się paradygmatem wykorzystywanym jako dyscyplinujące narzędzie kulturowej opresji, za pomocą którego można przywrócić moralny porządek. Zwróćmy bowiem uwagę na to, że w znakomitej większości filmów, szczególnie tych mówiących o kobiecym promiskuityzmie, końcowym akordem jest powrót do obiektu Prawdziwej Miłości, najczęściej małżonka. O ile we wcześ-

Cecil DeMille), a nawet w obrazach kręconych przez afroamerykańskich reżyserów, na przykład w *Within Our Gates* (1920) Oscara Micheauksa, tabu związane ze związkami międzyrasowymi nie zostało złamane. Choć pewne próby naruszenia barier etnicznych podejmowane były w początkach lat trzydziestych, w obrazach takich, jak *Gorzka herbata generała Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933, reż. Frank Capra) czy *The Emperor Jones* (1933, reż. Dudley Murphy), to jednak na pełne przełamanie barier rasowych i filmy pokazujące związki międzyrasowe trzeba było czekać aż do lat sześćdziesiątych.

niejszych dekadach podobne zakończenia tłumaczone były ślubnym obowiązkiem czy powinnościami wobec rodziny, o tyle w latach trzydziestych jest to najczęściej mniej lub bardziej widowiskowa epifania, pozwalająca odkryć bohaterce (choć męskich protagonistów zdaje się to dotyczyć w tym samym stopniu), że tylko jedna osoba na świecie może zaspokoić jej (lub jego) pragnienie miłości. Pomimo różnych błędów, jakie można popełniać, istnieje — i jest to przekonanie obecne w niemal wszystkich obrazach filmowych od lat trzydziestych — jedno, prawdziwe uczucie, którym darzyć możemy tylko jedną osobę. Kulturowy prymat monogamii, do pewnego momentu dający się wytłumaczyć wymogami ekonomicznymi czy względami religijnymi, zastąpiony został przez eksplikację popkulturową — dogmat Prawdziwej Miłości, mogącej połączyć tylko dwie wybrane jednostki.

Dlatego w moim odczuciu najbardziej wywrotowym filmem ery przedkodeksowej nie jest wcale odważna erotycznie *Ekstaza*, lecz komedia z 1933 roku *Sztuka życia* (*Design for Living*). W tej skrzęcej się od dowcipu opowieści zawarł bowiem reżyser, którym był niezawodny w ekranizowaniu takich historii Ernst Lubitsch⁷⁶³, przekonanie, że być może to bigamia, nie zaś monogamia jest najlepszym, a w każdym razie możliwym sposobem kształtowania relacji między dwoma płciami. *Sztuka życia* to historia nietypowego erotycznego trójkąta, który tworzą postrzelona dziewczyna Gilda Farrell (Miriam Hopkins) oraz dwaj artyści — dramaturg Tom Chambers (Fredric March) i malarz George Curtis (Gary Cooper) — którzy pewnego dnia przypadkowo spotykają się w pociągu jadącym do Paryża. Obaj mężczyźni zakochują się w młodej Amerykance, a jako że ona nie potrafi się zdecydować na żadnego z nich, zawierają „dżentelmeńską umowę”, iż mogą żyć razem, pod warunkiem że nie będzie łączył ich seks. W toku dalszej akcji żadna ze stron oczywiście umowy tej nie przestrzega, a Gilda nieco zmęczona ciągłymi sprzeczkami przyjaciół postanawia zostawić ich obu i wyjść za mąż za bogatego przedsiębiorcę, od dawna nękającego ją propozycjami matrymonialnymi. Jednak dziewczyna nie wytrzymuje długo w nudzie małżeńskiego życia, zwłaszcza że Tom i George

⁷⁶³ Film był ekranizacją sztuki Noela Cowarda, scenariusz napisał Ben Hecht.

przychodzą do niej pogodzeni i wespół w zespół próbują (skutecznie) ją odzyskać. Film kończy się zaś obrazem rozradowanej trójki jadącej wspólnie taksówką i powtarzającej żart, w tym momencie wszyscy tak to chyba traktują, na temat *gentlemen's agreement*, który ma ich znów połączyć. Wywrotowy potencjał filmu Lubitscha polega na zakwestionowaniu monogamii jako jedyne go sposobu funkcjonowania relacji intymnych. Aż do końca lat sześćdziesiątych, kiedy pojawiły się takie filmy jak *Bob, Carol, Ted i Alice* (*Bob & Carol & Ted & Alice*, 1969) Paula Mazurskiego, *Sztuka życia* wydaje się jedynym filmem podważającym ten paradygmat, który pomimo różnych zmian obyczajowych i społecznych nadal zdaje się podstawowym sposobem, przynajmniej deklaratywnego, rozumienia idealnego związku. Lubitsch zdaje się antycypować tym filmem, oczywiście w ramach struktur możliwych do zrealizowania w hollywoodzkim filmie z lat trzydziestych, tożsamość queerową, zasadzającą się na przekonaniu, że nie istnieją, a przynajmniej powinny zostać zakwestionowane, normatywne praktyki seksualności, a przecież związki monogamiczne są jedną z najtrwalszych i najbardziej rozpowszechnionych norm kulturowych konstruujących seksualność i relacje intymne.

Geje, lesbijki, transwestyci w kinie przedkodeksowym

1. Homoseksualizm męski

Praktyki o charakterze homoseksualnym istniały prawdopodobnie, o czym świadczyłyby pojawianie się tego typu zachowań u różnych gatunków ssaków, od początków istnienia *homo sapiens*. Jednak samo istnienie zachowań nie implikowało istnienia społecznie diagnozowanego „problemu”, gdyż homoseksualizm i homoseksualiści zaczęli być zauważani w dyskursie dopiero w XIX wieku. Badacze nie są do końca zgodni, jaką datę należy uznać za pierwszy moment pojawienia się terminów określających czerpanie przyjemności erotycznej z kontaktów z osobami tej samej płci — bo tak najkrócej, choć zapewne nie jest to wyczerpująca definicja, można by określić znaczenie słowa „homoseksualizm”. Choć w źródłach pojawiają się różne daty i różne publikacje, które można by uznać za kluczowe, to jednak niemal wszyscy badacze są zgodni, że termin homoseksualizm pojawił się w drugiej połowie XIX wieku. Andrzej Zwoliński w książce *Seksualność w relacjach społecznych* pisze na przykład, że za twórcę terminu należy uznać węgierskiego lekarza Karla Marię Kertbenya⁷⁶⁴, który

⁷⁶⁴ Pogląd ten podziela Brian McNair, choć w swojej książce posługuje się innym nazwiskiem i pisze, że omawiany termin wprowadził Karoly Benkert. Nieco bliżej prawdy jest Zwoliński, ponieważ Karoly Benkert oficjalnie (w 1847 roku) zmienił nazwisko na Karl Maria Kertbeny (por. Brian McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa 2004, s. 63).

posłużył się nim w roku 1869⁷⁶⁵ „w liście otwartym do niemieckiego ministra sprawiedliwości — Leonharda, w którym domagał się zniesienia paragrafu 143, czyli penalizacji, jaką objęte były stosunki między mężczyznami”⁷⁶⁶. Michel Foucault w *Woli wiedzy* uważa rok 1870 i „słynny artykuł Westphala z roku 1870 o »odmiennych doznaniach seksualnych«”⁷⁶⁷ za moment rozpoczęcia rozpoznawania homoseksualizmu jako pewnej kategorii psychologicznej czy też medycznej. Alain Corbain z kolei twierdzi, że w języku francuskim na przykład termin ten istniał już od roku 1809, choć również on przyznaje, że dopiero pod koniec dziewiętnastego stulecia homoseksualizm „to już nie tylko odpowiednia sylwetka, morfologia, temperament, to również indywidualna historia, swoisty sposób bycia i odczuwania”⁷⁶⁸. Homoseksualizm stał się jedną z postaci seksualności, swego rodzaju androginią wewnętrzną czy hermafrodytyzmem duszy. „Sodomita był odszczepieńcem, homoseksualista jest [...] gatunkiem”⁷⁶⁹ — jak nieco metaforycznie twierdził autor *Historii seksualności*, co sprawia, że homoseksualizm przestaje być postrzegany jako zachowanie grzeszne, któremu folgują ludzie słabi, a zaczyna być uważany za pewną istotną cechę charakteryzującą jednostkę.

W związku z tym, że sam termin narodził się dopiero około stu lat temu, pojawia się problem, w jaki sposób pisać o zachowaniach o charakterze homoseksualnym z przeszłości, nie ulega bowiem wątpliwości, że postrzeganie związków między dwoma mężczyznami lub (rzadziej) kobietami (co interesujące, przez długie wieki homoseksualizm kobiecy, do którego wrócę w kolejnym podrozdziale, był niemalże niezauważalny) zmieniało się na przestrzeni wieków. Pierwszym historycznie udokumentowanym momentem, w którym

⁷⁶⁵ Por. Andrzej Zwoliński, *Seksualność w relacjach społecznych*, Kraków 2006, s. 154.

⁷⁶⁶ M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 270.

⁷⁶⁷ M. Foucault, *op. cit.*, s. 45. Warto uściślić, że opublikowany w 1870 roku w „Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten” artykuł Carla von Westphala był studium przypadku kobiety o homoseksualnych skłonnościach.

⁷⁶⁸ A. Corbain, *op. cit.*, s. 616.

⁷⁶⁹ M. Foucault, *op. cit.*, s. 45.

zaczęły odgrywać one społecznie istotną rolę, był okres klasyczny w kulturze antycznej Grecji. I choć niektórzy badacze utrzymują, że błędem jest mówienie o homoseksualizmie greckim — kontakty płciowe między mężczyznami w kulturze helleńskiej miały przede wszystkim charakter zawiązywania więzi między mężczyznami, wolnymi obywatelami, potwierdzający ich dominującą pozycję względem niewolnych, dzieci oraz kobiet⁷⁷⁰,

to jednak nie ulega wątpliwości, iż w tym momencie historycznym właśnie związek dwóch mężczyzn — zwłaszcza relacje starszych mężczyzn (gr. *erastes* — miłośnik) i niedojrzałych jeszcze chłopców (gr. *eromenos* — oblubieniec pozbawiony zarostu) — uważany był za najdoskonalszy. Platon w *Uczcie*, w przypowieści Arystofanesa, tłumaczącej różnego typu upodobania erotyczne, pisał:

Więc każdy z nas jest jak kupon od biletu całego, bo każdy powstał, niby ryba płaszczka, wraz z kimś drugim z jakiejś dawnej, jednej istoty. Toteż zawsze każdy z nas swego kuponu szuka. Kogo od całego obojnika odcięto, ten dzisiaj lubi kobiety, i wielu cudzołożników pochodzi z tego rodu; a podobnie i kobiety, które za mężczyznami przepadają, a w łóżu nie tylko męża przyjmują. Kobiety odcięte od dawnej żeńskiej istoty nie bardzo dbają o mężczyzn, a więcej się interesują kobietami, i stąd się wywodzą trybadki [lesbijki]. Ale ci, których od męskiego odcięto pnia, gonią za męskim rodzajem i już jako mali chłopcy lubią te kupony męskie mężczyzn ścisnąć na posłaniu; to są najwybitniejsze jednostki pomiędzy chłopcami i młodymi ludźmi, to są najbardziej męskie natury. Niektórzy mówią o nich, że to bezwstydnicy, ale to przecież nieprawda. Bo to nie występuje u nich na tle bezczelności; tylko raczej na tle śmiałości, odwagi i pewnego męskiego zacięcia — kochają przecież to, co do nich samych podobne. Silnie za tym i fakty przemawiają. Przecież tacy młodzi panowie, jak tylko który podrośnie, zaraz się poświęca karierze politycznej, a kiedy który jest już dojrzałym mężczyzną, poświęca się wówczas pederastii, niewiele dbając o żonę i o robienie dzieci. W celibacie żyje każdy, a jeden drugiemu wystarcza. Otóż tak w ogólności pederastia i czuła przyjaźń z mężczyznami powstaje w nas na tle przywiązania do tego, co jest nam samym pokrewne⁷⁷¹.

Możemy więc w tym fragmencie odnaleźć rozróżnienie upodobań seksualnych, które musiały funkcjonować w publicznym dyskursie

⁷⁷⁰ Bartłomiej Lis, *Czy homoseksualizm jest potrzebny socjologii? Socjologia odmienności (queer) w badaniach dekonstruujących męskość*, [w:] *Moralne obrazy. Społeczne i socjologiczne (de)konstrukcje seksualności*, red. Ewa Banaszak, Paweł Czajkowski, Wrocław 2008, s. 109.

⁷⁷¹ Platon, *Uczta*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1988, s. 33.

w starożytnej Grecji. Jednocześnie zaś autor *Ucztu* w wyraźny sposób zwraca uwagę na pozaerotyczny aspekt związku dwóch mężczyzn, czyniący go doskonalszym od innych relacji. Antyczna pederastia także była obwarowana pewnymi zasadami i sami starożytni pokpiwali ze zbyt chutliwych mężczyzn, a

prawie wszyscy greccy arystokraci po pederastycznej inicjacji w wieku chłopięcym żenili się i zakładali rodziny, a większość utrzymywała pełne szacunku relacje ze swymi dawnymi mentorami. (Jednak dorosły mężczyzna, który pozwolił, by spenetrował go czyjś penis, był pogardzany jako *kinaidos*, mężczyzna odgrywający rolę kobiety)⁷⁷².

Więc choć rzeczywiście greckie rozumienie homoseksualności w zdecydowany sposób różni się od tego, które przypisujemy mu dziś, to jednak nie sposób nie wspomnieć o tych przekazach, gdy próbujemy spojrzeć na problem relacji o zabarwieniu erotycznym między przedstawicielami tej samej płci na przestrzeni wieków.

To greckie (warto zaznaczyć, że mówimy tu tylko o pewnym i niezbyt długim okresie, ponieważ również w antycznej Grecji dyskurs na ten temat ulegał zasadniczym zmianom) rozumienie „homoseksualizmu” wpisuje się w pierwszy, z wyróżnionych przez Andrzeja Zwolińskiego, okres obecności homoseksualizmu w przestrzeni publicznej, określanej przez niego jako „homoseksualizm pierwotny” kultywowany w kulturach o wyraźnym charakterze patriarchalnym, wzmacniający istniejące struktury oraz instytucje społeczne i mający głównie charakter rytualny, ograniczony najczęściej do inicjacji młodzieńczej⁷⁷³ — tego typu relacje występowały w różnych kulturach, od japońskiej (w której dopuszczalne, a w pewnych okresach nawet pochwalane, były erotyczne relacje między samurajami), poprzez chińską, aztecką, aż po inne kultury indiańskie, takie jak plemienne kultury amazońskich Cubeo lub północnoamerykańskich Mohave i Zumi⁷⁷⁴. W tym rozumieniu czy też praktykowaniu homoseksualizmu oczywiście obecny był także aspekt związany z sek-

⁷⁷² D.M. Friedman, *op. cit.*, s. 34.

⁷⁷³ Por. A. Zwoliński, *op. cit.*, s. 168.

⁷⁷⁴ „Oдноśne badania antropologiczne stwierdzają, że w 64% opisywanych społeczeństw plemiennych homoseksualizm był, w określonych okolicznościach, akceptowany bądź wręcz popierany” (W. Kuligowski, *op. cit.*, s. 92).

sualną przyjemnością, pozbawioną w dodatku, co niekiedy było dość istotne, „zagrożenia reprodukcyjnego” związanego z kontaktami damsko-męskimi, w niektórych więc okresach stosunki homoseksualne traktowane były jako środek antykoncepcyjny⁷⁷⁵.

Drugim sposobem funkcjonowania związków jedнопłciowych w dyskursie społecznym była, przyjmująca różne postaci, penalizacja homoseksualizmu. Pierwsze formy prześladowań zachowań tego typu pojawiły się już w starożytnym Rzymie (choć znów warto pamiętać, że mówimy o okresie niezwykle długim i różnorodnym, w którym również podejście do homoerotyzmu ulegało ewolucji), w którym uważano — co związane było przede wszystkim z niezwykle silnym patriarchalizmem tej kultury — że mężczyznę znieważają wszelkie (również seksualne) czynności czyniące go biernym. Jak pisał Paul Veyne:

Istniały więc dwie największe hańby: mężczyzna, który w swej niewolniczej uległości pozwalał, by jego usta sprawiały rozkosz kobiecie, i wolny mężczyzna, który szanował się i posunął swą bierność do tego, że dawał się posiąść⁷⁷⁶.

Jednak prawdziwe represje wobec homoseksualistów pojawiły się dopiero wraz ze wzrostem znaczenia Kościoła i z rozprawami przeciwko rozmaitym herezjom, które rozpowszechniły się w Europie w XII i XIII wieku. Formułowane wówczas oskarżenia często traktowały „sodomie” jako „dodatek” wobec właściwych zarzutów, dotyczących sprzeniewierzenia się nauce Kościoła⁷⁷⁷, podobnie jak oskarżonym o czary kobietom inkryminowano niemalże zawsze seksualne kontakty z diabłem. Niemniej to właśnie w tym okresie pojawiły się takie pierwsze edykty jak ten wydany w 1260 roku w Orleanie, na mocy którego „za pierwsze wykroczenie homoseksualne amputowano jądra, za drugie — penisa, za trzecie — palono

⁷⁷⁵ Kontakty tego typu, jak twierdzi na przykład przywoływany już David M. Friedman, który badał antyczne malarstwo wazowe, miały często charakter stosunku interkulturalnego (międzyjudyckiego), nie zaś analnego (por. D.M. Friedman, *op. cit.*, s. 36).

⁷⁷⁶ P. Veyne, *op. cit.*, s. 216.

⁷⁷⁷ Jak z pewnym zdziwieniem konstatuje Adam Krawiec, „Analiza na przykład polskiego piśmiennictwa na temat husytyzmu wskazuje jednak, że w naszym kraju zbitka pojęciowa »heretyk-sodomita« nie funkcjonowała na szerszą skalę. Było to z resztą chyba ewenementem na skalę Europy” [wyróżnienie — AL] (Adam Krawiec, *Seksualność w średniowiecznej Polsce*, Poznań 2000, s. 240).

na stosie”⁷⁷⁸, a papież (w latach 1447–1453) Mikołaj V uczynił stosunki homoseksualne przestępstwem ściganym przez inkwizycję. Surowe kary wobec tego „wykroczenia” utrzymywały się długo. We Francji na przykład „sodomitów” palono na stosie dłużej niż czarownice, ostatni udokumentowany przypadek takiej kary pochodzi mianowicie z roku 1750⁷⁷⁹, w prawie angielskim zaś za występne stosunki między mężczyznami kara śmierci groziła aż do roku 1861. Mimo że później wprowadzane przepisy za stosunki homoerotyczne przewidywały głównie kary więzienia, to jeszcze w XX wieku około czterdziestu pięciu tysięcy homoseksualistów, jak się szacuje, wpisanych przez podległe Hitlerowi służby na tak zwaną różową listę zostało straconych, około pięćdziesięciu tysięcy zaś umieszczonych z powodu swojej orientacji seksualnej w obozach koncentracyjnych. Choć obłożone mniejszymi karami, stosunki homoseksualne podlegały penalizacji jeszcze w drugiej połowie XX wieku. W Wielkiej Brytanii na przykład dobrowolne związki między mężczyznami powyżej dwudziestego pierwszego roku życia przestały podlegać karze dopiero w roku 1967, w Stanach Zjednoczonych zaś jeszcze do lat dziewięćdziesiątych obowiązywały przepisy kładące za stosunki tego typu i dopiero uchwała Sądu Najwyższego z 2003 roku rozpatrującego sprawę *Lawrence v. Texas* doprowadziła do federalnego zakazu penalizacji „sodomii”, która w tym czasie była karana jeszcze w trzynastu stanach⁷⁸⁰, a do dziś w ponad osiemdziesięciu krajach (zwłaszcza w państwach afrykańskich i azjatyckich) obowiązują przepisy nakazujące karanie kontaktów seksualnych przedstawicieli tej samej płci.

Odchodzenie od penalizacji w pewien sposób związane było z trzecią tendencją w społecznym traktowaniu homoseksualizmu, zastępującą niejako karanie tego typu zachowań — od końca XIX wieku zaczęto traktować stosunki jedнопłciowe jako rodzaj „zaburzenia genetyczne-

⁷⁷⁸ A. Zwoliński, *op. cit.*, s. 168.

⁷⁷⁹ Marie-Jo Bonnet podaje, że w Encyklopedii Diderota i d’Alemberta możemy znaleźć wzmiankę o spaleniu żywcem „dwóch osobników” oskarżonych o „grzech sodomski” 5 czerwca 1750 roku na placu de Gréve w Paryżu (por. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 29).

⁷⁸⁰ Por. Neal E. Devins, Louis Fisher, *The Democratic Constitution*, New York 2004, s. 143–144.

go” i poddano ten typ zachowań, jak i znaczną część sfery seksualności, daleko idącej medykalizacji, która, przynajmniej w ujęciu zaproponowanym przez Foucaulta, w dzisiejszym świecie coraz częściej zastępuje prawo. Poddanie problemu orientacji seksualnej naukowemu oglądowi zaowocowało z jednej strony sporą liczbą wykluczających się bądź też uzupełniających teorii, które próbują badać przyczyny dokonywania przez poszczególne jednostki takich a nie innych wyborów w sferze zachowań seksualnych, z drugiej zaś na długi czas włączyło zachowania o charakterze homoseksualnym w zakres psychiatrii, owocując chociażby uznaniem ich za chorobę psychiczną. Jeśli chodzi o przyczyny wyboru określonej orientacji, to dziś chyba najbardziej rozpowszechniony jest pogląd, że wybór ten jest, jak podaje na przykład na swojej oficjalnej stronie internetowej Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne — największa tego typu organizacja na świecie, skupiająca ponad sto pięćdziesiąt tysięcy członków —

skutkiem złożonych interakcji środowiskowych, kognitywnych i biologicznych [...], a najważniejsze jest uznanie, że istnieje wiele czynników powodujących wybór określonej orientacji seksualnej i mogą być one różne dla różnych osób⁷⁸¹.

Albowiem ani badania chromosomów czy budowy mózgu, ani wpływu hormonów na życie płodowe, ani socjologiczne prace badawcze dotyczące wpływu środowiska nie dostarczyły jednoznacznych dowodów potwierdzających słuszność lub wyłączność którejś z przytaczanych hipotez. Nim jednak naukowcy doszli do takich wniosków, przez długie lata homoseksualizm uznawany był za chorobę psychiczną, geje zaś poddawani byli różnego typu terapiom (zarówno kuracjom hormonalnym, jak i elektrowstrząsom, formom leczenia farmakologicznego, a także różnego typu psychoterapiom) mającym „uleczyć” ich z tej „przypadłości”. Wszak przywoływane Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne dopiero w roku 1973 usunęło homoseksualizm z listy chorób psychicznych, a Światowa Organizacja Zdrowia zdecydowała się na ten krok dopiero w roku 1993, do tego czasu homoseksualna orientacja płciowa zarejestrowana była w dziale „dewiacje i zaburzenia seksualne”.

⁷⁸¹ <http://web.archive.org/web/20070102204309/www.apa.org/topics/orientation.html>, dostęp z dnia 30 lipca 2009 r.

Stanowiska z ostatnich lat są efektem procesów emancypacyjnych, które zaszły w społeczeństwach zachodnich na przestrzeni minionych kilku dekad i to właśnie walka o równouprawnienie różnorodnych zachowań seksualnych jest czwartym sposobem funkcjonowania orientacji homoerotycznej w publicznym dyskursie. Choć ruchy o charakterze emancypacyjnym najwyraźniej zaznaczyły swoją obecność w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a za datę przełomową uznaje się dzień 28 czerwca 1969 roku, gdy nowojorska policja przeprowadziła sławną akcję na uczęszczany przez gejów bar Stonewall Inn, co „zaowocowało utworzeniem w 1970 roku Gay Liberation Front (Frontu Wyzwolenia Gejów), a następnie rozwojem ruchu praw gejów w całym zachodnim świecie”⁷⁸², to jednak pierwsze stowarzyszenia tego typu powstały znacznie wcześniej (po raz kolejny zresztą zadziwiająco zbieżne są daty pojawienia się kinematografu i różnego typu przemian związanych z seksualnością). W maju roku 1896 w Niemczech powstaje Wissenschaftlich-humanitäres Komitee (Komitet Naukowo-Humanistyczny) założony przez doktora Magnusa Hirschfelda, publicystę Maksa Spohra i ministerialnego urzędnika Ericha Obergę⁷⁸³, który za główny cel, co znalazło odzwierciedlenie w petycji z roku 1897 skierowanej do „ciał ustawodawczych Imperium Niemieckiego”, postawił sobie zniesienie obowiązującego w niemieckim prawie od roku 1871 paragrafu 175⁷⁸⁴ penalizującego kontakty homoseksualne między mężczyznami. Pod stworzoną przez Komitet trzystronicową petycją znalazły się podpisy dziewięciuset prominentnych obywateli, a później parafowały ją takie znane postaci, jak: Richard von Krafft-Ebing, Martin Buber, Albert Einstein, Henryk Mann, Tomasz Mann oraz Rainer Maria Rilke⁷⁸⁵, a także

⁷⁸² B. McNair, *op. cit.*, s. 65.

⁷⁸³ Por. Stephen Tropiano, *Different from the other(s). German youth and the threat of homosexual seduction*, [w:] *Youth Culture in Global Cinema*, red. Timothy Sharf, Alexandra Seibel, Austin 2007, s. 273. Komitet ten miał swoje filie w Londynie, Wiedniu i Amsterdamie.

⁷⁸⁴ Paragraf 175 został przejęty przez prawodawstwo II Rzeszy z kodeksu pruskiego, w którym występował jako paragraf 143.

⁷⁸⁵ John Lauritsen, David Thorstad, *The Early Homosexual Rights Movement*, New York 1974, s. 14.

„dwaj przywódcy partii socjaldemokratycznej A. Babel i K. Kautsky, [...] K. Jasper, pisarze Lau Andreas-Salomé, Herman Hesse”⁷⁸⁶.

Również w 1896 roku zaczyna się ukazywać w Niemczech pierwsze czasopismo przeznaczone dla gejów — „Der Eigene”⁷⁸⁷. Z pewnymi przerwami wychodziło do roku 1931, a wydawane było przez Adolfa Branda, jednego ze współzałożycieli kolejnej, powołanej do życia w 1902 roku organizacji zrzeszającej mężczyzn⁷⁸⁸ o orientacji homoseksualnej: Gemeinschaft der Eigenen. W piśmie tym pojawiały się: „rysunki, fotografie, opowiadania i artykuły, noszące takie tytuły, jak: *O edukacji chłopców o inklinacjach homoseksualnych, Ruch kobiecy a męska kultura czy Nagość w sztuce i życiu*. Pojawiały się także reklamy wystaw rysunków i fotografii zatytułowanych: *Studium na temat nagości dla artystów i miłośników sztuki czy Rasa i piękno*”⁷⁸⁹.

W „Der Eigene” drukowano także sporo obrazów ukazujących wampiry i nawet jedną kompletną powieść o wampirach, co dla Herry’ego Benschoffa jest kolejnym dowodem na niezwykle mocne powiązanie homoseksualizmu i powieści gotyckich z końca XVIII wieku oraz dziewiętnastowiecznych książek grozy⁷⁹⁰. Albowiem w literaturze wątki homoseksualne również były obecne, lecz od czasów antycznych, gdy Straton z Lampsaku pisał:

Dwunastolatek, co za wspaniałość [...]. Cudowniejszy jeszcze jest młodzieniec trzynaście lat mający, a jeszcze słodszy jest kwiat miłości co rozkwita w wieku lat czternastu, a piętnastolatek jest jeszcze czarowniejszy, a szesnaście lat to zaiste boski wiek⁷⁹¹,

⁷⁸⁶ M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 273.

⁷⁸⁷ Samo słowo gej (ang. *gay*) rozpowszechniło się dopiero w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku.

⁷⁸⁸ Była to organizacja o profilu literackim i hellenizującym. „Jej oryginalność polegała na tym, że przyjmowano tylko mężczyzn i walczono w obronie wartości męskich, narodowych i elitarystycznych, a więc była to grupa antykobieca i antyfeminiistyczna” (M.-J. Bonnet, *op. cit.*).

⁷⁸⁹ Richard Dyer, Julianne Pidduck, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, New York 2003, s. 38.

⁷⁹⁰ Por. Herry Benschoff, *The monster and the homosexual*, [w:] *Queer Cinema. The Film Reader*, red. Herry Benschoff, Sean Griffin, New York 2004, s. 71.

⁷⁹¹ Straton, [w:] *Anthologia Palatinus (The Greek Anthology)*, XII, 4, cyt. za: R. Tanahill, *op. cit.*, s. 91.

wątki te przyjmowały najczęściej charakter zakamuflowany i można było się ich jedynie domyślać i poszukiwać w aluzjach oraz sugestiach ukrytych między wierszami. Autor artykułu *The monster and the homosexual* stawia tezę, w której niewątpliwie jest ziarno prawdy, choć chwilami rozważania Herry'ego Benschoffa zdają się balansować na cienkiej granicy oddzielającej to, co Umberto Eco nazwał „interpretacją tekstu” i jego „swobodnym używaniem” — że w powieściach takich, jak *Zamczysko w Otranto* (1764) Horacego Walpole'a, *Mnich* (1796) Matthew Lewisa, *Vathek* (1796) Williama Beckforda, *Wampir* (1819) Johna Polidori'ego, *Camilla* (1872) J. Sheridan Le Fanu, *Dziwny przypadek doktora Jekylla i pana Hyde'a* (1887) Roberta Louisa Stevensona czy *Dracula* (1897) Brama Stokera doszukiwać się możemy ukrytych wątków homoseksualnych i stanowią one zakamuflowany obraz „wyklętego” wówczas homoerotyzmu. Podobnie można odczytywać pierwsze filmy grozy, przede wszystkim

niemieckie Schauerfilme wykorzystujące tematy gotyckie, takie jak homoseksualne tworzenie życia (*Golem* — sfilmowany w 1915 i 1920 roku), a także skupione na homoerotycznym rozdwojeniu i szaleństwie: *Student z Pragi* (1913), *Portret Doriana Graya* (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1917, reż. Richard Oswald) i prawdopodobnie najsłynniejszy *Gabinet doktora Caligari* (1919). Jeden z najważniejszych ekspresjonistów tamtych czasów, F.W. Murnau, był homoseksualistą i stworzył filmowe wersje zarówno *Dziwnego przypadku doktora Jekylla i pana Hyde'a*, jak i *Draculi*, zrealizowane w Niemczech jako *Der Januskopf* (1920) i *Nosferatu* (1922)⁷⁹².

I choć nie wszystkie argumenty przytaczane w cytowanym artykule wydają się równie przekonujące, to jednak niewątpliwie jest dla mnie, że w literaturze końca XIX i początku XX wieku, a także w kinie tamtego okresu, tematyka homoseksualna prawie nigdy nie pojawia się wprost i autorzy na różne sposoby próbowali sublimować bądź kamuflować wątki związane z miłością i pożądaniem ludzi jednej płci. Jak pisze Florence Tamagne:

Początek dwudziestego wieku to czas powstawania nowych wyobrażeń i punktów odniesienia służących interpretacji zjawiska homoseksualizmu. Do tekstów klasycznych (*Uczty* oraz sonetów Shakespear'a) dołączyły kolejne dzieła, takie jak *Śmierć*

⁷⁹² H. Benschoff, *op. cit.*, s. 71.

w *Wenecji* Manna (1912), *Sodoma i Gomora* Prousta (1921–1922), *Niecierpliwość serca* Stefana Zweiga (1926), *Orlando Woolf* (1928)⁷⁹³.

Świetnym przykładem może być także *Portret Doriana Graya* (1891), niewątpliwie zawierający wątki homoseksualne⁷⁹⁴, choć nigdy nie są one prezentowane *expressis verbis*, który cieszył się wielką popularnością wśród filmowców — tylko w drugiej dekadzie XX wieku powstało siedem adaptacji tej powieści: w 1910 wersja nakręcona w Danii; w 1913 i 1915 dwie wersje amerykańskie; w 1915 tym materiałem literackim zainteresowali się Rosjanie; w 1916 powstała adaptacja brytyjska z Henrym Victorem; w 1917 wersje niemiecka i węgierska⁷⁹⁵. A być może zarówno aura skandalu wokół autora powieści, jak i właśnie homoseksualne aluzje były jednymi z powodów, dla których właśnie po tę powieść sięgano wówczas tak często.

W kinie niemyim bowiem problematyka gejowska pojawiała się niezwykle rzadko. Choć jednocześnie dziś próbuje się czasami uprawiać „polowanie na homoseksualistów w filmie”, pisząc, o czym już wspomniałem, o homospołecznym środowisku, w którym powstawały pierwsze filmy Edisona, czy parahomoseksualnym widzeniu świata obecnym w filmach gangsterskich z lat trzydziestych, to w moim odczuciu tego typu analizy są czasami nieco zbyt ahistoryczne i ich autorzy pewne normy obowiązujące w XXI wieku próbują stosować do dzieł, które w swojej potencjalności tego typu odczytań zawartych nie mają. Alexandra Kelle w eseju dotyczącym filmów gejowskich i lesbijskich⁷⁹⁶ pisze, że za pierwszy przykład pojawienia się tej tematyki w kinie należy uznać jeden z eksperymentalnych filmów łączących obraz z dźwiękiem, nakręcony w 1894 roku przez Dickinsona, prezentujący tańczących ze sobą mężczyzn. A przecież w tym trwającym około pięć-

⁷⁹³ Florence Tamagne, *Era homoseksualizmu, 1870–1940*, [w:] *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2009, s. 182.

⁷⁹⁴ Świadczy o tym nie tylko słynny proces Oscara Wilde’a z 1895 roku, ale także elementy zawarte w świecie przedstawionym powieści.

⁷⁹⁵ Por. Gregory William Mank, *Hollywood Cauldron: Thirteen Horror Films from the Genre’s Golden Age*, Jefferson 1994, s. 298.

⁷⁹⁶ Alexandra Kelle, *Gay and lesbian*, <http://www.allmovie.com/essays/gay-and-lesbian-35>, dostęp z dnia 12 grudnia 2010 r.

nastu sekund filmiku nie ma najmniejszych nawet aluzji erotycznych, a to, że dwóch mężczyzn tańczyło ze sobą, podyktowane było najprawdopodobniej po prostu brakiem kobiet w Edisonowskiej pracowni.

Można mieć również wątpliwość, czy zasadne jest twierdzenie, że pierwszy homoseksualny pocałunek pojawia się w omawianych już *Skrzydłach* z 1927 roku. W scenie ukazującej umierającego Davida, którego zresztą zabił Jack, strącając niemiecki samolot ukradziony przez Armstronga, mamy do czynienia z oznakami prawdziwej czułości między przyjaciółmi. Obejmują się oni czule, ich dłonie gładzą włosy i ciała, Jack zbliża usta w okolice ust Davida. Jednak nie jest jasne, czy można się w tej scenie dopatrywać jakichś homoerotycznych podtekstów, skoro ten pocałunek erotycznego kontekstu jest raczej pozbawiony, choć niewątpliwie „fronty I wojny światowej stanowiły znakomity inkubator bliskich przyjaźni między żołnierzami”, a „estetyka wojenna, skupiona na męskich cechach fizycznych oraz męskich atrybutach (np. umundurowaniu), siłą rzeczy niosła silny pierwiastek homoerotyczny”⁷⁹⁷.

W amerykańskiej kinematografii zarówno okresu niemego, jak i w początkach kina dźwiękowego z trudem daje się odnaleźć nawet aluzje wobec homoseksualizmu — temat ten objęty jest pewną „znową milczenia”, a gej nie występuje choćby jako postać poboczna. Wyjątkami są komedie *Algie the Miner* (1912, reż. Alice Guy) czy *The Barber* (inny tytuł *His Day Out*, 1918, reż. Arvid E. Gillstrom), w których można odnaleźć pewne aluzje dotyczące postaci ujawniających homoseksualne inklinacje. W filmie Guy tytułowy bohater wyrusza na Dzikie Zachód, by pozbyć się swoich „złych nawyków”, i choć początkowo ma problemy z dostosowaniem się do nowych warunków, podejmowanie prób całowania wszystkich kowbojów w okolicy zapewne w tym nie pomaga, to jednak ostatecznie „mężnieje” i zdobywa rękę ukochanej. W wyprodukowanym przez Broncho Billy’ego Andersona filmie z 1923 roku *The Soilers* (reż. Ralph Ceder) jedną z drugoplanowych postaci jest zalecający się do głównego bohatera granego przez Stana Laurela kowboj o miękkich ruchach. W innym niemych westernie wyreżyserowanym przez Robina Williamsona i Josepha E. Zivellego *A Wanderer of the West* (1927) poja-

⁷⁹⁷ F. Tamagne, *op. cit.*, s. 175.

wia się kolejny przykład humorystycznie potraktowanej postaci gejojskiej — Clarence, przez jeden z napisów zdefiniowany jako: „sprzedawca — jedna z pomyłek Natury, w krainie, gdzie mężczyźni są mężczyznami”. W amerykańskich filmach z pierwszych dekad XX wieku homoseksualni mężczyźni portretowani byli najczęściej jako postaci komediowe, wedle najpopularniejszego wówczas stereotypu każącego prezentować gejów jako mężczyzn zniewieściałych, przesadnie dbających o swoją urodę, stosujących zestaw nadmiernie ekspresyjnych gestów. *Sissy humor* odnosił się najczęściej do epizodycznych postaci, pojawiających się w tle głównych wydarzeń. W różnego typu *backstage stories*, na przykład w *Melodii Broadwayu* czy *Myrt and Margie* (1933, reż. Al Boasberg), stylizowaną na homoseksualistę postacią jest najczęściej garderobiany lub kostiumolog, mający dzięki swej orientacji prawo przebywać w garderobach przebierających się tancerek. Aktorem wyspecjalizowanym w tego typu rolach był Franklin Pangborn, który tylko w 1933 pojawił się w epizodach w takich filmach, jak *Only Yesterday* (reż. John M. Stahl), *International House* (reż. A. Edward Sutherland) czy *Professional Sweetheart* (reż. William A. Seiter), za każdym razem grając zniewieściałego mężczyznę o miękkich ruchach. Drugim odtwórcą kojarzonym z tego typu postaciami był Edward Everett Horton, znany między innymi z takich filmów, jak *Strona tytułowa* (*The Front Page*, 1931, reż. Lewis Milestone) czy *Wesoła rozwódka* (*The Gay Divorcee*, 1934, reż. Mark Sandrich). Komiczną scenę rozgrywającą się w gejojskim barze odnajdziemy w jednym z odważniejszych filmów epoki przedkodeksowej — w *Call Her Savage* (1932, reż. John Francis Dillon) z Clarą Bow w roli głównej.

W nieco inny sposób tematyka homoseksualna pojawia się w filmach europejskich z początku XX wieku, choć relacje homoerotyczne pokazywane są w sposób zakamuflowany — albo przez, o czym była już mowa, motywy fantastyczne, albo przez sublimację męskich uczuć homoseksualnych. Jak twierdzi Richard Dyer, prawdopodobnie pierwszym filmem podejmującym ten temat był szwedzki obraz *Vingarne*⁷⁹⁸, zrealizowany w roku 1916 przez Mauritzą Stillera. Składa się on z dwóch części —

⁷⁹⁸ Film miał premierę w Sztokholmie, w roku 1916, lecz negatyw spłonął w pożarze w roku 1941 i dopiero w roku 1987 Gösta Werner orestauraowała go, uzupełniając fragmenty filmowe zdjęciami i komentarzami zgodnymi ze scenariuszem.

opowieści ramowej (w której odtwórcy grają samych siebie), mówiącej o spotkaniu Stillera z Carlem Millesem, autorem rzeźby zatytułowanej *Skrzydła* (tak również brzmi przetłumaczony na polski tytuł filmu),

które podsuwa mu pomysł, by nakręcić film na podstawie powieści Hermana Banga *Mikaël*. Przez ogłoszenie w gazecie poszukuje „młodego, inteligentnego, przystojnego mężczyzny”, który mógłby zagrać główną rolę, i odpowiada na nie początkujący aktor — Nils Asther. Jednak podczas prób Stiller zdaje sobie sprawę, że Nils jest „zbyt młody i niedoświadczony”, i zatrudnia mającego większe doświadczenie Larsa Hansona, by partnerował gwiazdzie — Lili Bech. Po skończeniu filmu — *Skrzydła* — i jego pierwszej projekcji Nils, który zakochuje się w Lili, idzie do jej mieszkania, by jej o tym powiedzieć; ona nie reaguje na jego wyznanie, dlatego Nils postanawia się zabić; Egil Eide, aktor, który w *Vingarne* zagrał Zoreta, interweniuje i uspokaja go⁷⁹⁹.

Środkowa część filmu opowiada dzieje artysty Claude’a Zoreta, który postanawia stworzyć rzeźbę odwołującą się do mitu o Ikarze i spotyka Eugène’a Mikaela (Hanson), będącego dla niego idealnym wzorem dla planowanej rzeźby. Mikael zostaje modelem i adoptowanym synem Zoreta, ale zakochuje się w księżnej Lucii de Zamikow (Bech), której portret właśnie maluje artysta, i ucieka z nią. W rezultacie traci wszystkie posiadane pieniądze i sprzedaje nawet wykonaną z brązu kopię *Skrzydła* podarowaną mu przez Zoreta. Claude, zrozpaczony ucieczką Mikaela, zaczyna chorować, a w finale w delirycznym zwidzie opuszcza swoje łóżko i umiera u stóp wykonanej przez siebie rzeźby. Mikael, na wieść o śmierci Zoreta, którą przynosi mu ich wspólny przyjaciel Charles Schwitt (Albin Lavén), pozostawia księżną.

Za dość niezwykle można uznać to, że niemal cała kluczowa obsada tego filmu była homoseksualna. Gejami byli: Herman Bang („melancholijna wersja Oscara Wilde’a”⁸⁰⁰), który stworzył książkowy pierwowzór dla filmu w roku 1904, Axel Esbensen — scenarzysta i twórca dekoracji do *Skrzydła*, jak również Mauritz Stiller, który podobno dość ostentacyjnie pokazywał swoją orientację seksualną.

Główny temat filmu to relacja między Zoretą a Mikaelem, który jest jednocześnie protegowanym, modelem, adoptowanym synem i spadkobiercą. „W 1916 roku — twierdzi Richard Dyer — konfiguracja

⁷⁹⁹ R. Dyer, J. Pidduck, *op. cit.*, s. 8.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, s. 13.

mistrz–uczeń, artysta–model, rodzic–dziecko przywoływała długo ustanawianą strukturę uczuć homoseksualnych”⁸⁰¹. Przywiązanie starszego mężczyzny do młodzieńca było kamieniem węgielnym przemowy Oscara Wilde’a podczas jego procesu w 1895 roku. Również homoerotyczne „uskrzydłone” wyobrażenia — oparte na micie ikaryjskim — są świetnie znane ówczesnej publiczności, a Dyer wylicza blisko dwadzieścia tego typu przedstawień, począwszy od pochodzącego z 1774 roku *Ganimeda* Goethego, poprzez wyobrażenia malarskie i rzeźby, aż po opublikowaną w 1906 roku powieść rosyjskiego pisarza Michaiła Kuzina *Krylia* i obraz Magnusa Enckella *Siivet* (także *Skrzydła*) z roku 1923 prezentujący nagiego Dedala, przypinającego skrzydła również nagiemu młodemu chłopcu. Sublimacja poprzez sztukę daje ujście homoerotycznym uczuciom, a poprzez pozbawienie ich dosłowności sprawia, że wpisują się one w dyskurs miłości romantycznej, której głównym spełnieniem wydaje się telepatyczna niemal więź między kochankami (taka łączy Zoreta i Mikaela, czego liczne dowody możemy znaleźć w konstrukcji fabuły zaprezentowanej przez Stillera), a nie zaspokojenie pożądania.

Jednak w pierwszych dekadach XX wieku powstał film, który problemu homoseksualizmu dotyka wprost, nie uciekając się do żadnych aluzji czy mitologicznych odniesień. Nakręcony w Niemczech obraz *Inaczej niż inni* (*Anders als die Anderen*, 1919, reż. Richard Oswald) nie był, być może, znany szerszej publiczności, w wielu krajach był wręcz zakazany (w samych Niemczech już w roku 1920, gdy w Republice Weimarskiej przywrócono filmową cenzurę), a niemal wszystkie jego kopie zniszczono — znana dziś wersja jest rekonstrukcją dokonaną na podstawie zachowanych fragmentów przez Filmmuseum München w roku 2004 — to jednak nie sposób nie wspomnieć o tym obrazie, jest on bowiem dziełem niezwykłym nie tylko z dzisiejszej perspektywy.

Film Oswalda wpisuje się w nurt nazwany *Sittenfilme* lub też *Aufklärungsfilme* (co Tomasz Kłys proponuje tłumaczyć jako „filmy edukujące seksualnie” lub „uświadamiające”⁸⁰²), na który składają się „realizacje mające teoretycznie przybliżyć rozmaite negatywne obyczajowo, moral-

⁸⁰¹ *Ibidem*, s. 14.

⁸⁰² T. Kłys, *op. cit.*, s. 453.

nie i zdrowotnie zjawiska, o zazwyczaj seksualnym charakterze i kryminalnych aspektach”⁸⁰³. Richard Dyer do tego nurtu zalicza już wcześniejsze filmy Oswalda, takie jak pacyfistyczny *Das eiserne Krauz* (1914) czy dotyczący alkoholizmu *Das Laster* (1915)⁸⁰⁴. Jednak prawdziwy rozkwit tego typu filmów przypada na lata 1917–1922, kiedy to powstają między innymi obrazy *Niech się stanie światłość* (*Es werde Licht!*, 1916–1917, który doczekał się dwóch sequelei nakręconych w roku 1917 i 1918, wszystkie w reżyserii Oswalda), dotyczący negatywnych skutków kiły, *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1918, reż. R. Oswald) i *Prostitution* (1919, reż. R. Oswald), mówiące o problemie sprzedanej miłości, *Opium* (1919, reż. Robert Reinert), *Alkohol* (1919, reż. Ewald André Dupont), *Wolna miłość* (*Freie Liebe*, 1919, reż. Max Mack) czy nakręcone jeszcze później *Ze wspomnień ginekologa* (*Aus den Erinnerungen eines Frauenarztes*, 1922, reż. Gerhard Lamprecht i Lupu Pick), antyaborcyjny *Dusze dzieci oskarżają was* (*Kinderseelen klagen euch an*, 1927, reż. Kurt Bernhardt) oraz *Płeć w kajdanach* (*Geschlecht in Fesseln*, 1928, Wilhelm Dieterle), „obrazujący stłumienie seksualności ludzi odsiadujących wyroki”⁸⁰⁵. Wszystkie te obrazy łączyły chwytliwy charakterystyczny dla melodramatu z pozadiegetycznymi lub luźno związanymi z fabułą komentarzami autorytetów, najczęściej medycznych, co być może nie przynosiło najciekawszych efektów artystycznych, ale za to propozycje liberalnych rozwiązań, zawarte przynajmniej w części filmów mieszczących się w tym nurcie w wielu momentach, mogą zadziwić swoją otwartością i nowoczesnością.

Inaczej niż inni — zwłaszcza gdy porównamy go z milczeniem na temat homoseksualizmu lub traktowaniem go jako „seksualnej aberracji”, obecnych w innych filmach omawianego okresu — jawi się jako dzieło niezwykle. Film Oswalda z jednej strony świetnie opisuje proces przechodzenia od penalizacji do medykalizacji homoseksualizmu, a jednocześnie wyprzedza emancypację mniejszości seksualnych, której świadkami jesteśmy obecnie. W warstwie fabularnej *Anders als die Anderen* opowiada o losach Paula Körnera (w tej roli Conrad Veidt, aktor, który szlify zdobywał w legendarnym teatrze Maksa Reinhardta, a zasłynął rolę

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ Por. R. Dyer, J. Pidduck, *op. cit.*, s. 28.

⁸⁰⁵ T. Kłys, *op. cit.*, s. 455.

w pochodzącym z tego samego 1919 roku *Gabinecie doktora Caligari*) — światowej sławy skrzypka, nawiązującego romans z jednym ze swoich uczniów Kurtem Siversem (Fritz Schulz). Jednak związek ten staje się źródłem hańby Paula, jest on bowiem szantażowany przez niejakiego Franza Bolleka (Reinhold Schünzel), którego poznał kiedyś na homoerotycznym przyjęciu i który od tamtego czasu prześladowuje go kolejnymi groźbami i wymusza coraz to większe sumy pieniędzy. Ostatecznie Körner postanawia przeciwstawić się szantażyście i oficjalnie go oskarża. Na ławie oskarżonych zasiada jednak nie tylko Bollek (skazany ostatecznie na trzy lata więzienia), ale także Paul, oskarżony na podstawie paragrafu 175, penalizującego akty seksualne między mężczyznami. Choć sędzia w mowie końcowej stwierdza, że ma poważne wątpliwości dotyczące tego przepisu, to jednak zmuszony jest skazać Körnera na tydzień więzienia. Jednak nie sama kara pozbawienia wolności, ale społeczna infamia doprowadza Paula do załamania. Najpierw agencja Seidler & Co. odwołuje ze względu na skandal planowane koncerty, następnie zaś odwraca się od niego rodzina — ojciec w pewnej chwili mówi, że Paul jest człowiekiem honoru, więc wie, co powinien zrobić. Ostatecznie skrzypek popełnia samobójstwo, zażywając lekki nasenne. Jednak istotniejsze niż sama fabuła wydają się w tym filmie elementy o charakterze edukacyjnym, związane z postacią doktora Magnusa Hirschfelda, grającego samego siebie. *Inaczej niż inni* stawia sobie bowiem niezwykle poważne cele i w wielu momentach jest raczej manifestem wyzwolonego homoseksualizmu niż zwykłym filmem fabularnym. Z jednej strony pojawiają się w tym dziele sceny o charakterze wizyjnym (na początku i w finale obrazu) prezentujące „pochód” znanych gejów z przeszłości — Paul przed „oczyma duszy” widzi Piotra Czajkowskiego, Leonarda da Vinci, Oscara Wilde’a, Fryderyka II i Ludwika II Bawarskiego, tworzących symboliczny szpaler. Z drugiej mamy w tym filmie fragmenty pokazujące historię rodzenia się homoseksualnych skłonności Körnera. W serii retrospekcji oglądamy jego przeszłość. Od czasów szkolnych, gdy przytuła się do kolegi, z którym odrabia lekcje, poprzez zażyłość, jaka narodziła się w internatowej sypialni⁸⁰⁶, wypełnio-

⁸⁰⁶ W tym momencie toczonej przez Oswalda opowieść zbliża się do fabuły powieści również noszącej tytuł *Inaczej niż inni* opublikowanej w 1904 roku przez Billa

ne nauką lata studiów, aż po wizytę w domu publicznym, skąd ucieka, nie mogąc przemóc się do kontaktu seksualnego z kobietą. Ucieka także z kolacji, podczas której rodzice chcą zaaranżować jego małżeństwo. Homoseksualizm bohatera nie jest więc wynikiem opresyjnego wychowania czy matczynej nadopiekuńczości, co stało się wytłumaczeniem pojawiającym się w kulturze popularnej w latach późniejszych, lecz naturalną skłonnością będącą, jak tłumaczy rodzicom Paula psycholog (Hirschfeld), wariacją często występującą w przyrodzie i nie jest powodem do wstydu, a problemy wynikają nie tyle z jego kondycji, ile z fałszywego jej oglądu dokonywanego przez społeczeństwo. Ten sam seksuolog przekonuje również samego Körnera, który postanowił „leczyć się ze swojej przypadłości”, stosując na przykład hipnozę⁸⁰⁷, że żadne leczenie nie jest potrzebne, a „miłość do osób tej samej płci może być tak samo czysta i szlachetna jak miłość do osób płci przeciwnej” i „tylko ignorancja i bigoteria może potępiać tego, kto czuje się inny”. Równie odważne tezy, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że wypowiedzane są w roku 1919, wygłasza doktor Hirschfeld podczas wykładu, na który trafia Else (Anita Berber), zakochana w Paulu siostra Kurta. Podczas prelekcji dowodzi on, że istnieją kobiety o męskiej psychice i mężczyźni o psychice kobiecej, co ilustruje serią zdjęć pokazujących kobiety w męskich strojach i mężczyzn przebranych za kobiety⁸⁰⁸, co bliższe jest raczej dzisiejszemu pojmowaniu transseksualizmu, transgenderyzmu czy też transwestytyzmu, choć jednocześnie zaznacza, że nie zawsze homoseksualizm musi być powiązany z feminizacją mężczyzny⁸⁰⁹. Przekonuje również, że należałoby zakończyć penalizację

Forstera, opowiadającej o dziejach rodzącej się w szkolnym internacie homoseksualnej miłości (por. R. Dyer, J. Pidduck, *op. cit.*, s. 25).

⁸⁰⁷ „Leczenie” homoseksualizmu za pomocą hipnozy opisał wcześniej Edward Morgan Forster w powieści *Maurycy* (1914).

⁸⁰⁸ Nie mam niestety pewności, czy zdjęcia te pochodzą z oryginalnego dzieła Oswalda, czy zostały dodane podczas rekonstrukcji, ten fragment filmu składa się głównie z pojedynczych stop-klatek wzbogaconych o komentarz, jest jednak niewątpliwie zbieżny z poglądami, jakie Hirschfeld wyrażał w swoich książkach.

⁸⁰⁹ „Hirschfeld podzielał opinię K.H. Ulrichsa, w myśl której homoseksualista stanowił »trzecią płć« i był w istocie »kobietą duszą uwięzioną w ciele mężczyzny«. Zdaniem Hirschfelda, połączenie czterech kryteriów (narządów płciowych, cech fizycznych, instynktu płciowego oraz charakteru moralnego) pozwalało umieścić pa-

homoseksualizmu i jako przykład podaje Kodeks Napoleona, jako pierwszy dopuszczający różnorodność zachowań w imię indywidualnej wolności. Prezentuje także sylwetki profesorów Eugena Steinacha — prekursora operacji związanych ze zmianą płci — i Richarda von Krafft-Ebinga — jednego z pierwszych seksuologów, który protestował przeciwko prawnemu ściganiu homoseksualizmu. Gdy po wykładzie Elsa pyta doktora, czy nastawienie Paula może zmienić jej miłość do niego, ten odpowiada, że niektórzy ludzie nie są po prostu stworzeni do małżeństwa i jest ono przeciwne ich naturze. Przekonana przez psychiatrę kobieta proponuje Körnerowi swoją przyjaźń. W finale Hirschfeld pojawia się raz jeszcze, przekonując Kurta, że nie tylko nie powinien iść w ślady kochanka, ale jeśli szanuje jego pamięć, powinien być wierny swoim przekonaniom i swojej życiowej drodze.

W filmie Oswalda spotykamy się więc z zadziwiająco współczesnym i otwartym podejściem do problematyki homoseksualizmu, piętnującym homofobię i choć niewolnym od pewnych uproszczeń, to jednak przenoszącą tę problematykę z zakresu prawnej penalizacji w obszar zainteresowania psychologów i lekarzy, w dodatku dalekich od prób uznawania zachowań homoseksualnych za takie, które należy poddać leczeniu.

2. Homoseksualizm kobiecy

Podobnie jak homoseksualizm męski stosunki erotyczne między dwoma kobietami pojawiały się już w źródłach starożytnych.

Wedle Ateńczyków siedliskiem *tribadii*⁸¹⁰ była przede wszystkim Sparta. [...] Drugim siedliskiem *tribadii* była Leukadia. W każdym razie pierwsza ilustrowana książka ukazująca rozmaite sposoby uprawiania *tribadii* przypisywana jest niejakiej

cjenta na skali rozciągniętej pomiędzy »idealnym męskim typem seksualnym« oraz »idealnym kobiecym typem seksualnym«, a co za tym idzie — zaliczyć go do kategorii *sexuelle Zwischenstufen* (seksualnych pośredników). Z takiego rozumowania płyną wnioski, iż »liczba możliwych odmian seksualnych, rzeczywistych czy wyimaginowanych, jest niemal nieskończona«” (F. Tamagne, *op. cit.*, s. 168).

⁸¹⁰ Tak Grecy najczęściej określali kobiece stosunki erotyczne, od greckiego *tribe-in*, czyli pocierać.

Filanis, mieszkance Leukadii. Ale za główny ośrodek *tribadii* uchodziła oczywiście Lesbos⁸¹¹

wyspa zamieszkiwana przez Safonę, która od XIX wieku, kiedy ponownie odkryto jej twórczość, stała się niejako patronką miłości między kobietami, a dawne nazwy, takie jak trybada, anandryna czy późniejsza *hetairistrie*⁸¹², zostały zastąpione przez określenie „lesbijka”.

Co istotne, miłości safickiej nigdy nie ścigano i nie zakazywano z taką stanowczością jak męskich kontaktów homoseksualnych. Choć w różnych zbiorach praw z późnego średniowiecza czy wczesnej nowożytności⁸¹³ pojawiają się zapisy dotyczące kobiet dopuszczających się nieadekwatnych zachowań⁸¹⁴, tylko nieliczne zachowane dokumenty dowodzą, że rzeczywiście skazywane były na podstawie funkcjonujących w prawie paragrafów⁸¹⁵, znacznie surowiej karane było podszywanie się przez kobiety pod mężczyzn i noszenie przez nie męskiego stroju niż kobiece zachowania homoerotyczne. Jurysdykcja z przełomu XIX i XX wieku również nie penalizowała miłości lesbijskiej, pomimo podejmowania różnych prób — w Niemczech w roku 1909, a Anglii w roku 1912. Jedy-

⁸¹¹ R. Tannahill, *op. cit.*, s. 105.

⁸¹² *Hetairistrie* — kobiety, „które poszukują heter do stosunków cielesnych, jakby były mężczyznami, to samo co trybady” (M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 47).

⁸¹³ „Średniowieczni i wczesnonowożytni juryści interpretujący prawo rzymskie [...] twierdzili, iż winno ono [prawo ścigające sodomie — AL] dotyczyć niecnotliwych kontaktów między kobietami. W szesnastowiecznych hiszpańskich komentarzach do reguły św. Pawła czytamy, że podobnie jak mężczyzn, również kobiety-sodomitki należy palić na stosie. *Constitutio Criminalis Carolina* — kodeks karny Świętego Cesarstwa Rzymskiego promulgowany przez Karola V (1532) — głosił, że »ktokolwiek dopuszcza się nieczystości ze zwierzęciem, bądź mężczyzna z mężczyzną, bądź niewiasta z niewiastą, wyrzeka się własnego żywota i ma zostać stosownym zwyczajem skazany na śmierć przez spalenie» (Laura Gowing, *Lesbijki we wczesnonowożytnej Europie. 1500–1800*, [w:] *Geje i lesbijki...*, s. 130).

⁸¹⁴ Równie obojętne wobec miłości lesbijskiej były przepisy kościelne. Jedyna wzmianka o homoseksualizmie kobiet pojawia się w jednym tylko podręczniku spowiedników — u Jeana Gersona, jednego z najsłynniejszych teologów XV wieku (por. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 32).

⁸¹⁵ Gowing przytacza tylko dwa przykłady. Pierwszy z roku 1477, gdy w niemieckiej miejscowości Speyer odbył się proces Katherine Hetzeldorfer, drugi z roku 1721, gdy sądzone były Catherina Margaretha Linck i Catherina Margaretha Mühlhanh.

nie prawodawstwa Finlandii i Szwecji miały zapisy karzące (być może jest to wynikiem popularności w tych krajach koncepcji równouprawnienia płci) zarówno męskie, jak i kobiece stosunki homoseksualne dwoma latami pozbawienia wolności⁸¹⁶.

W XIX wieku, choć różnego typu wizerunki ukazujące zażyłość kobiet pojawiały się w sztuce, przede wszystkim w przedstawieniach malarskich i grafice, już wcześniej (szczególnie chętnie malarze sięgali po historię uwiedzenia nimfy Kallisto przez Jowisza, który przybrał postać Diany⁸¹⁷), wątki lesbijskie zaczynają występować coraz częściej. Początkowo przyjmują one formę delikatnych aluzji, pojawiających się na przykład w *Leili* (1933) George Sand, wierszach Baudelaire'a, takich jak *Lesbos* i *Wyklęte*, które znalazły się w *Kwiatach zła* (1861)⁸¹⁸, czy w obrazach *Safona i Erinna w ogrodzie w Mytelene* (1864) Simeona Solomona i *Śpiące* (1866) Gustave'a Courbета. Nieco bardziej bezpośrednio w ukazywaniu kobiecej erotyki homoseksualnej były obrazy Henriego de Toulouse-Lautreca z serii przedstawiającej „dwie przyjaciółki” czy rzeźby Augusta Rodina. Jak twierdzi Marie-Jo Bonnet niezwykle istotna dla kształtowania wizerunku lesbijki była opublikowana w 1884 roku powieść Alphonse'a Daudeta pod tytułem *Sapho*, która wbrew tytułowi nie opowiadała o kobiecie kochającej kobiety, ale o kolejnej „kobiecie fatalnej” doprowadzającej mężczyzn do upadku. Jednak

po książce Daudeta ukazało się wiele innych powieści „dekadenckich”, podejmujących wątek kobiety powabnej erotycznie, ale zagrażającej istnieniu rodziny. Powieści te sprawiły, że słowo „lesbijka” weszło do powszechnego użytku. Po *La femme de Paul Maupassanta* (1881), *Un crime d'amour* Paula Bourgeta (1886), *Paris impure* Charlesa Vimaire'a (1899), *Adolphine la lesbienne* Alberta Cima (1891) znanego z nienawiści do „niebieskich pończoch”, *Paris Gomorrhe* Victore'a Joze'a (1894). *Le Journal saphiste*

⁸¹⁶ Por. F. Tamagne, *op. cit.*, s. 186–187.

⁸¹⁷ Wątek ten pojawia się między innymi w obrazach takich twórców, jak: Palma il Vecchio (1525–1528), Tycjan (1556–1559), Hans Rottenhammer (około 1610), Peter Paul Rubens (1613), Rembrandt (ok. 1634–1635), Hendrick Bloemaert (1635–1640), Gérard de Lairesse (około 1680), Sebastiano Ricci (1712–1716) czy François Boucher (1744, 1757, 1769).

⁸¹⁸ Por. Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, red. Jerzy Brzozowski, Kraków 1990, s. 397–392.

Charlesa Montforta (1902), *Notre Dame de Lesbos* Charlesa Estienne'a (1919), nie mówiąc o *Pieśniach Bilitis* Pierre'a Louÿsa [...]. Powstają też dzieła historyków: pierwsze badania Jeana de Ruilly poświęcone *La Raucourt et ses amies*, Hectora Fleischmanna *Les Maitresses de Marie Antoinette* (1910) oraz tegoż *Canacle libertyn de Mlle Raucourt* (1912). Najbardziej brutalną ofensywę przeciwko lesbijkom prowadziły jednak popularnonaukowe książki medyczne. Doktor Caufeynon (pseudonim Jeana Fauconnaya) publikuje *Les Vices lesbiens, scènes d'amour morbido*, a w 1925 roku *La Masturbation et la sodomie féminine. Clitrisme, saphisme, tribadisme, deformation des organes*⁸¹⁹.

To zainteresowanie tematem miłości lesbijskiej tłumaczone bywa różnorodnie — Alain Corbain twierdzi, że o ile pederastia została w tym okresie poddana procesowi medykalizacji, o tyle praktyki safickie doczekały się wówczas poetyzacji.

„Lesbijka”, ów wymysł XIX w., to słodka postać cechująca się delikatnością i czystością, której sama nazwa [...] jest pieszczotą dla języka⁸²⁰.

Z kolei Bonnet widzi w tym zjawisku kolejny przejaw dyskryminacji ruchów emancypacyjnych i próbę zdyskredytowania wszelkich przejawów kobiecego erotyzmu, szczególnie takich, które z założenia nie służą celom prokreacyjnym⁸²¹. Niewątpliwie jednak właśnie w początkach XX wieku lesbijki zaczęły pojawiać się w przestrzeni publicznej — szczególnie Paryża i Berlina, uznawanych wówczas za najbardziej „wyzwolone” miasta — oraz w społecznym dyskursie. To wtedy, głównie we francuskiej stolicy, pojawiły się kobiety, które najczęściej nie ukrywały swych seksualnych preferencji, a nawet wykorzystywały je często jako podstawę tworzonej przez siebie sztuki, gdyż

lesbijki włączyły się do prądu w sztuce i literaturze, będącego nosicielem wszystkich nowych idei, które nie znalazły miejsca w polityce. Zdobyły one możliwość wypowiedzenia się i autoafirmacji w nowym, własnym życiu kulturalnym, wśród awangardy⁸²².

Obok wcześniejszych artystek, takich jak malarka — jako pierwsza kobieta odznaczona Legią Honorową — Rosa Bonheur, która przez pięćdziesiąt lat żyła z Nathalie Micas, pojawiły się nowe. Renée Vivien i Natalie Clifford Barney — związane ze sobą pisarki, Gertruda Stein i Alicja B.

⁸¹⁹ M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 252.

⁸²⁰ A. Corbain, *op. cit.*, s. 619.

⁸²¹ Por. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 253–255.

⁸²² *Ibidem*, s. 295.

Toklas, pisarki i opiekunki francuskiej bohemy, malarka Louise Catherine Breslau, wspomniana już reżyserka Germaine Dulac, tancerka Loïe Fuller, Eileen Gray — zajmująca się sztuką dekoracyjną Irlandka, rzeźbiarki France Raphael i Jane Poupelet, rysownicza Gerda Wagner, fotografka Claude Cahun, pisarki Georgette Leblanc, Margaret Anderson, Kathrin Hulme, Jane Heap czy malarki Valentine Penrose, Véra de Landchevsky, Genia Minache oraz Tamara de Lempicki — wszystkie one w tworzonych po pierwszej wojnie światowej sztuce zawierały mniej lub bardziej wyraźnie i wprost wyrażone wątki lesbijskie, doprowadzając do tego, że w kręgu awangardowym przynajmniej miłość homoseksualna kobiet przestała być tematem tabu.

Jednak nie znalazło to swojego bezpośredniego odzwierciedlenia w tworzonych wówczas filmach, choć wątki lesbijskie nie są w nich zupełnie nieobecne. Jednak kino, szczególnie kino z pierwszych lat swojego funkcjonowania, było rozrywką przeznaczoną dla innego typu publiczności niż dzieła awangardowe, stąd wątki miłości safickiej pojawiają się, podobnie jak wątki gejowskie, jedynie w ograniczonym zakresie, najczęściej jako tło innych perypetii fabularnych, i pochodzące z tamtego okresu przykłady to raczej epizodyczne scenki podpatrzone na drugim czy trzecim planie niż obrazy czyniące, poza nielicznymi wyjątkami, z miłości między kobietami główny problem fabularny. Szczególnie w kinie niemym pojawia się niewiele przykładów pokazywania na ekranie homoerotyzmu kobiecego, choć pierwsze filmy, które zawierają tego typu aluzje, pochodzą już z przełomu XIX i XX wieku. O ile bowiem eksperymentalny film dźwiękowy zrealizowany przez Dicksona, ukazujący tańczących ze sobą mężczyzn, nie zawierał zbyt wielkiej dawki erotyzmu, o tyle taniec dwóch kobiet zaprezentowany przez Alice Guy w obrazie z roku 1900 zatytułowanym *Au bal de Flore* kończy się gorącym uściskiem i serią pocałunków, jaką na dłoni damy składa dziewczyna przebrana za mężczyznę. W kolejnym filmie z tego samego roku, także wyreżyserowanym przez Guy *Les Fredaines de Pierrette*, obserwujemy znów scenę tańca wykonywanego przez dwie panie, z których jedna występuje najpierw w kostiumie Pierrota, następnie Arlekina, a płąsy kończą się zapewne pierwszym w historii kina króciutkim pocałunkiem, jaki wymieniają na filmowym ekranie dwie kobiety.

Kolejne przykłady wątków lesbijskich w filmie pochodzą dopiero z lat dwudziestych. W *Manslaughter* (1922), jak już wspominałem, pojawia się, podczas wizyjnej sceny antycznej orgii, namiętny pocałunek dwóch rzymianek, w 1923 roku Ałła Nazimowa występuje w ekranizacji sztuki Oscara Wilde'a *Salome* (reż. Charles Bryant), a jak głosi jedna z okołofilmowych legend, cała ekipa produkująca ten film składała się z osób homoseksualnych. W *Skrzydłach* (1927) pojawiają się dwie kobiety ubrane w męskie smokingi siedzące przy stoliku w Folies Bergère i całujące się dość namiętnie. W *Dzienniku upadłej dziewczyny* widzimy, że pracujące w domu publicznym dziewczęta równie chętnie jak z klientami tańczą same ze sobą. W *Puszczy Pandory* pojawia się wyraźnie homoseksualna postać hrabiny Geschwitz, z którą główna bohaterka tańczy nawet na swoim własnym weselu. Te nieliczne i jednak odosobnione przykłady pokazują, że w kinie głównego nurtu tematyka lesbijska, nawet w zawołowanej formie, gościła rzadko.

Nieco wyraźniej zarysowało się to zagadnienie w początkach filmu dźwiękowego, a stało się to za sprawą dwóch największych europejskich gwiazd filmowych tamtego okresu, Marleny Dietrich i Greta Garbo, choć w obu wypadkach należałoby mówić raczej o biseksualizmie odgrywanych przez nie postaci niż o ich homoseksualizmie. Dietrich w *Maroku* podczas śpiewania piosenki ubrana jest w męski smoking i całuje w usta jedną z kobiet znajdujących się na widowni, lecz zaraz potem podchodzi do żołnierza, który wpadł jej w oko, i podaje mu zabrany całowanej przed chwilą damie kwiatek. W *Blond Venus* również ubrana w biały męski smoking śpiewa piosenkę *You Little So-and-So*, którą Colin Shindler opisał jako „skierowaną z czarującą indyskryminacją do członków obu płci”⁸²³, dostrzegając w tym fragmencie lesbijskie implikacje, często, według niego, pojawiające się w filmach Sternberga. Aktorka zresztą prowokowała nie tylko w swoich filmowych rolach, ale także w życiu prywatnym, i choć „gdy Marlene Dietrich przyплыła do Stanów Zjednoczonych w 1930 roku, by pracować dla

⁸²³ Colin Shindler, *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society, 1929–1939*, New York 2005, s. 96.

Paramountu, jej nogi już były sławne⁸²⁴, to jednak często widywano ją w męskich strojach i jako jedną z pierwszych hollywoodzkich gwiazd nosiła na co dzień spodnie, twierdząc, że:

Kobiece stroje zabierają zbyt wiele czasu, to wyczerpujące, gdy trzeba je kupować... Za chwilę moda się zmienia i muszę znów kupować wszystko od nowa, co kilka miesięcy. To bardzo kosztowne ubierać się tak, jak robi to większość kobiet. Męskie ubrania się nie zmieniają, mogę je nosić tak długo, jak mam na to ochotę⁸²⁵.

Nawet tego typu tłumaczenia nie uciszyły krążących po Hollywood plotek o biseksualnych skłonnościach Dietrich, choć przecież to właśnie w latach trzydziestych rozpoczęła się zmiana, którą Elizabeth Wilson określa mianem największej rewolucji w dwudziestowiecznej modzie — kobiety zaczęły nosić spodnie⁸²⁶ i nie zawsze miało to związek z ich erotycznymi upodobaniami, choć początkowo najczęściej właśnie tak było interpretowane.

Greta Garbo z kolei, również ubrana w męski strój, całuje (choć nie jest to namiętny pocałunek, a raczej powitalne zetknięcie ust) Ebbę (Elizabeth Young) — jedną ze swoich dwórek — grając królową Krystynę w filmie *Mamoulia*. Jednak choć sam pocałunek nie jest specjalnie erotyczny, to jednak rzeczywiście w postaci królowej Krystyny jest pewna biseksualna ambiwalencja. Zresztą sam wybór szwedzkiej władczyni na filmową bohaterkę był dość odważnym posunięciem. Krystyna Waza, która rządziła skandynawskim królestwem od roku 1632 do 1654, gdy abdykowała na rzecz swojego kuzyna Karola Gustawa, cieszyła się bowiem nieco dwuznaczną sławą i już w czasach jej rządów pisano, iż „była ona bardzo mściwa i oddawała się wszelkiego rodzaju rozpuście, nawet z kobietami”⁸²⁷, a współcześni historycy uważają, że „męskie maniery, niski głos oraz staropanieństwo Krystyny były wynikiem jej hermafrodytyzmu”⁸²⁸. Producenci filmu z Garbo zdawali sobie z tego sprawę,

⁸²⁴ Sarah Berry, *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis 2000, s. 143–144.

⁸²⁵ *Ibidem*, s. 145–146.

⁸²⁶ Por. Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New York 2003, s. 162–166.

⁸²⁷ Por. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, s. 74.

⁸²⁸ L. Gowing, *op. cit.*, s. 138.

a w dodatku postanowili wykorzystać lesbijskie inklinacje tej postaci. Salka Vietrel, współscenarzystka filmu i przyjaciółka Garbo, tak opisuje prace nad scenariuszem do *Królowej Krystyny*, a szczególnie spotkanie z Irvinem Thalbergiem, producentem obrazu:

Gwałtownie spytał, czy widziałam niemiecki film *Dziewczęta w mundurkach*, dotyczący lesbijskiego związku. Thalberg spytał: „Czy uczucie Krystyny do tej damy dworu nie wskazuje na coś takiego?”. Chciał, żebym „zachowała” to w pamięci i być może gdyby „potraktować to ze smakiem, można by osiągnąć bardzo interesujące sceny”. Przyjemnie zaskoczona jego otwartym umysłem nabrałam do niego wielkiej sympatii⁸²⁹.

Rzeczywiście relacja między Ebbą a królową wypełniona jest delikatnie zasugerowanym erotyzmem, Krystyna chce zwolnić swą służkę, gdy dowiaduje się, że ta zamierza wyjść za mąż, i przywraca ją do łask dopiero, gdy sama zakocha się w hiszpańskim pośle Antonio (John Gilbert). Zresztą poznanie kochanków też rozgrywa się w atmosferze seksualnej dwuznaczności, gdyż ubraną w męski strój Krystynę iberyjski szlachcic bierze początkowo za chłopca, i dopiero gdy przyjdzie im dzielić jeden pokój (co samo w sobie nie było niczym specjalnie dziwnym w XVII wieku), kobieta ściąga bluzę, a on odkrywa swoją pomyłkę. Krystyna w wykonaniu Garbo jest więc niezwykle niejednoznaczną postacią i jednym z najbardziej odważnych portretów, który wymyka się heteronormatywnym definicjom, choć jak twierdzi powołujący się także na rozmowę z Salką Vietrel Aleksander Janta-Pończyński, z pierwotnej wersji scenariusza,

pełnej charakteru i bliskiej przebiegowi wydarzeń wersji — nic nie pozostało. Królowa Krystyna w rzeczywistości nienawidziła mężczyzn, a kochała i liczyła się naprawdę tylko z jedną kobietą. Bez słodko sztucznych sztuczek miłosnych nie mogło jednak obyć się w tym filmie. Krystyna, królowa pyszna, kapryśna, inteligentna, jedna z ciekawszych postaci na tronie nie tylko szwedzkim, [...] na filmie kocha się na lewo i prawo, przebiera za mężczyznę, ucieka z pałacu, przeżywa jakies sentymentalne i liryczne uniesienia ze swoim przystojnym partnerem — słowem, nie robi nic z tego, co zapowiadał scenariusz i czego uczy historia.

Jedno tylko powiedzenie ostało się jakimś cudem z ruin oryginalnej wersji. Kiedy królowa odrzuca propozycje małżeńskie króla bodaj hiszpańskiego, kanclerz zwraca się do niej z pytaniem:

⁸²⁹ Salka Vietrel, *The Kindness of Strangers*, New York 1969, s. 174, cyt. za: B. Paris, *Garbo...*, s. 272–273.



Fot. 23. Greta Garbo i John Gilbert w *Królowej Krystynie*

- Czy więc królowa umrzeć pragnie jako dziewica?
- A królowa mu na to:
- Nie! Jako kawaler!⁸³⁰

Najwyraźniejszy jednak wątek lesbijski zawierał film z 1931 roku *Dziewczęta w mundurkach* w reżyserii Leontine Sagan. W obrazie tym nie pojawia się żaden mężczyzna, a cała akcja rozgrywa się na pensji dla panien z dobrych domów. Oś fabularną stanowi konflikt między dyrektorką szkoły (Emilia Unda), hołdującą starym zasadom wychowawczym, opartym na bezwzględnym posłuszeństwie i dyscyplinie (w końcu, jak mówi dyrektorka — wychowuje przede wszystkim córki i przyszłe matki żołnierzy), a młodą nauczycielką Panią von Bernburg (Dorothea Wieck), próbującą być dla dziewcząt przyjaciółką i zastępczą, pełną czułości matką. Z homospołecznej natury szkoły wynikają zapewne lesbijskie aluzje pojawiające się w filmie — relacja między Fräulein von Bernburg a jedną

⁸³⁰ A. Janta-Pończyński, *op. cit.*, s. 65–66.

z dziewcząt, Manuellą von Meinhardis (Hertha Thiele), wykracza nieznacznie poza zwykłe relacje uczeń–nauczyciel. Podczas gdy inne podopieczne wychowawczyni całuje na dobranoc w czoło, Manuellę całuje w usta. Podczas lekcji, gdy deklamowany jest miłosny wiersz, przed oczyma Bernburg pojawia się nagle zbliżenie twarzy Manuelei. Gdy dyrektorka zabrania im dalszych kontaktów, zrozpaczona dziewczyna chce popełnić samobójstwo i zostaje uratowana przez koleżanki dopiero w ostatniej chwili. Choć aluzje homoerotyczne mają w tym filmie niezwykle delikatny charakter, to jednak są w nim obecne i to zdecydowanie wyraźniej niż w jakimkolwiek innym obrazie z tamtego okresu. „Do wczesnych lat sześćdziesiątych *Dziewczeta w mundurkach* były w zachodnim świecie prawdopodobnie najlepiej znanym lesbijskim filmem”⁸³¹.

3. Transwestytyzm

Termin „transwestytyzm” (łac. *trans* = za, poza; *vestis* = odzież, ubranie) oznacza skłonność do przebierania się w strój płci przeciwnej i demonstrowanie w ten sposób identyfikacji z tą płcią i został wprowadzony w 1910 r. przez wspomnianego już kilkakrotnie Magnusa Hirschfelda⁸³². Jeśli spojrzymy na filmy z pierwszych dekad funkcjonowania kinematografii, to możemy odnieść wrażenie, że właśnie różnego typu „przebieranki” są najczęściej stosowaną metodą naruszania norm heteroseksualnych, jest ich bowiem w tych filmach, szczególnie w porównaniu z liczbą odniesień do homoseksualizmu, zarówno w wydaniu męskim, jak i kobiecym, stosunkowo dużo. Tyle tylko, że znakomita większość z nich wynika w moim odczuciu raczej z komicznej konwencji zaczerpniętej z teatrów burleskowych i wodewilowych, niż faktycznie świadczy o chęci zademonstrowania identyfikacji z przeciwną płcią.

Już w okresie kina atrakcji pojawili się aktorzy wyspecjalizowani wręcz w odgrywaniu kobiecych ról. Gilbert Saroni na przykład występował tylko w kobiecych strojach i zagrał w omawianych już w jednym

⁸³¹ Alison Darren, *Lesbian Film Guide*, New York 2000, s. 138.

⁸³² Por. A. Zwoliński, *op. cit.*, s. 151.

z poprzednich rozdziałów filmach *The Old Maid Having Her Picture Taken* (1901) czy *Meet Me at the Fountain* (1904). Przebrani za kobiety mężczyźni pojawiają się także w wyprodukowanym przez Bamforth Company filmie *Women's Rights* (1899), choć i w nim trudno dostrzec elementy identyfikacji z płcią, której stroje noszą na sobie aktorzy. W obrazie *Za kulisami* (*Behind the Screen*, 1916, reż. Charles Chaplin) Edna Purviance gra dziewczynę, która by zdobyć pracę, przywdziewa męski strój, jednak mimo tego, że jej pocałunek z Davidem granym przez Chaplina budzi zdumienie przyglądającego się mu kierownika zdjęciowego planu, to widz ani przez chwilę nie ma wątpliwości, podobnie jak bohater, że to jedynie komiczne przebranie, a nie próba prawdziwej zmiany płci. Również ubranie przyszłej teściowej głównego bohatera *Trzech wieków*, męski garnitur, podkreśla raczej fakt, że jej mąż jest podporządkowanym żonie pantoflarzem, a nie stanowi świadectwa prawdziwej transgresji. W obrazie z roku 1916 zatytułowanym *The Danger Girl* (reż. Clarence G. Badger) Gloria Swanson gra postrzeloną dziewczynę, która w pewnym momencie zakłada męski garnitur i próbuje uwieść konkurentkę swojej przyjaciółki. Jednak także w tym wypełnionym gagami i skomplikowanymi relacjami między sześciorgiem głównych protagonistów filmie mamy raczej do czynienia z kolejnym żartobliwym wykorzystaniem wątków znanych już z antycznych komedii pomyłek niż z prawdziwą transgresją, choć obraz Badgera zawiera w sobie niewątpliwie pewien wywrotowy potencjał.

Być może noszące męskie stroje Dietrich i Garbo najbliższe są jakiegoś przełamania „heterycznych” norm, ale również w *Maroku* i *Królowej Krystynie* dalszy rozwój fabuły przynosi powrót do „normalnych” stosunków męsko-damskich. Jedynym filmem, który — choć także w komediowej formule — podejmuje temat zmiany płci, wydaje się obraz *A Florida Enchantment* (1914, reż. Sidney Drew). Jego pierwowzorem była pochodząca z 1891 roku powieść Archibalda Claveringa Guntera, przekształcona najpierw, w roku 1896, na sztukę teatralną, a następnie na wyprodukowany przez Vitagraph obraz kinematograficzny. Zawarta w tej fabule opowieść koncentruje się na pomysłach zmiany płci, zachodzącej za sprawą magicznego nasienia, połkniętego przez głównych bohaterów. Gdy połyka je Lilian (Edith Storey), przemienia

się, najpierw psychicznie, a potem fizycznie, w męczyznę — zaczyna czuć pociąg do kobiet, co ilustruje scena rozgrywająca się w czasie przyjęcia, podczas której Lilian porywa do tańca jedną z dam, a następnie nosić męski strój, wyrastają jej nawet wąsy i zmienia się w Lawrence’a. Jej narzeczony — doktor Fred Cassadene (Sidney Drew) — nie może uwierzyć w magiczne przymioty tajemniczych ziaren, więc sam połyka jedno z nich i momentalnie przemienia się w kobietę. W przypadku *A Florida Enchantment* mamy do czynienia z pierwszym filmem, w którym dokonuje się przemiana o charakterze transseksualnym⁸³³, choć zakończenie obrazu Drew przywraca kulturowy porządek, okazuje się bowiem, że cała opowieść była koszmarem, jaki przyśnił się Lilian, i zakończenie to w pewien sposób próbuje unieważnić powagę całej opowieści.

Ciekawym przykładem transseksualnej przebieranki jest niemiecka adaptacja *Hamleta* wyreżyserowana w roku 1921 przez Sven- da Gade’a i Heinza Schalla, w której w tytułowej roli wystąpiła Asta Nielsen. Interpretacja dramatu „bardziej niż do szekspirowskiego dzieła nawiązywała do starych legend i powstałej jeszcze w XIX wieku koncepcji, według której duński książę był kobietą”⁸³⁴. W filmie tym Hamlet jest tak naprawdę księżniczką, którą pozbawiony męskiego potomka ojciec od dzieciństwa ubierał i wychowywał jak chłopca. W dorosłym już życiu nadal odgrywa ona swoją rolę, choć jest to coraz trudniejsze nie tylko ze względu na fabularne perturbacje, ale także z powodu uczucia, jakie zaczyna żywić do swego, nie-podejrzewającego początkowo niczego, przyjaciela Horacja (Heinz Stieda).

Pomimo istnienia nielicznych wyjątków heteronormatywizm był w zasadzie jedyną i podstawową formułą kształtowania relacji in-

⁸³³ Warto pamiętać, że „pierwszą operację zmiany płci przeprowadzono w Niemczech w 1930 r. (duński artysta Einer Wegener stał się Lily Elbe), ale zakończyła się ona tragicznie. Powrócono do nich w latach 50. XX w. w Danii, łącząc je z kuracją hormonalną. W Polsce wykonuje się takie operacje od roku 1963, kiedy to w Międzylesiu w Warszawie w wyniku takiego zabiegu mężczyzna stał się kobietą” (*ibidem*, s. 153).

⁸³⁴ P. Skrzypczak, *op. cit.*, s. 190.

tymnych pojawiającą się w filmach wyprodukowanych do roku 1934. Rzadkie odstępstwa od tej reguły, choć niewątpliwie mogły naruszać najbardziej rozpowszechnione normy, nie były jednak na tyle istotne, by dokonać prawdziwego wyłomu, który przyniosła dopiero rewolucja seksualna lat sześćdziesiątych, a akceptację (i tak nie zawsze pełną) dopiero XXI wiek.

Rozdział X

Filmowa pornografia z lat 1894-1934

W zasadniczej części mojej książki odnosiłem się przede wszystkim do filmów głównego nurtu i do dyskursu na temat erotyki, który pojawiał się w obrazach mających, przynajmniej z założenia, trafić do możliwie szerokiej publiczności. Kino mainstreamowe artykułowało poglądy, które wspólne były dla znacznej części widowni, jednocześnie zaś poddawane było różnego typu ograniczeniom, powodującym, że szczególnie drażliwe tematy bądź usuwano z ekranów, bądź też traktowano z daleko idącą ostrożnością. Warto jednak pamiętać, że obok oficjalnego obiegu kultury istniał także obieg nieoficjalny, który z definicji miał znacznie mniejszą siłę oddziaływania, ale jednocześnie wyłączony był niemal całkowicie spod społecznej kontroli. O ile Hollywood musiało podczas kręcenia filmów odważniejszych w podejmowaniu erotycznej tematyki brać pod uwagę reakcje różnej maści cenzorów i ruchów obywatelskich, o tyle twórcy pornografii nie musieli przejmować się żadnymi ograniczeniami — z założenia tworzyli obrazy nielegalne, przeznaczone dla wyselekcjonowanej, w pierwszych dekadach XX wieku praktycznie wyłącznie męskiej, widowni, dzieła te wymagały także znacznie mniejszych nakładów finansowych niż obrazy głównego nurtu.

Jak twierdzi Gérard Vincent:

W roku 1769 Restif de La Bretonne wymyślił słowo „pornografia”, które określało nie tyle samą seksualność, ile komentarze, jakie wywoływała, na co wskazuje jej etymologia (*pórné*, kobieta sprzedajna, *gráphé*, pismo)⁸³⁵.

⁸³⁵ Gérard Vincent, *Historia sekretu?*, przeł. Katarzyna Skawina, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 5, s. 397.

Choć powstało wcześniej, słowo to w dyskursie publicznym zaczęło funkcjonować „w latach pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, kiedy hasło *pornography* pojawiło się po raz pierwszy w słownikach, odnosząc się do tekstów »lubieżnych« i »wyuzdanych seksualnie«»⁸³⁶.

Od tego czasu powstały dziesiątki, jeżeli nie setki, definicji pornografii. Wśród nich można wyróżnić trzy zasadnicze kategorie. Pierwsze z nich określają pornografię przede wszystkim jako materiały przedstawiające zachowania seksualne, zmierzające do wywołania podniecenia u odbiorcy. W drugiej grupie mieszczą się te określenia, które koncentrują się na obscenicznosci przekazu i jego sprzeczności z normami moralnymi wyznaczanymi przez dane społeczeństwo. Trzecią stanowią definicje stworzone z pozycji feministycznych, nie tylko mówiące o jawnie seksualnych treściach, ale także wskazujące na ich degradującą kobiety rolę.

Trzeba jednak zauważyć, że niemalże wszystkie definicje pornografii skazane są piętnem arbitralności. We wszystkich z nich pojawiają się określenia niejasne, podlegające indywidualnej ocenie, zmienne nie tylko w zależności od uwarunkowań kulturowych, geograficznych czy czasowych, ale również ze względu na osobnicze preferencje i idiosynkrazje, które nie pozwalają na jasne i wyraźne oddzielenie pornografii chociażby od erotyki (czy też jak chce Zbigniew Lew-Starowicz — erotografii⁸³⁷). W gruncie rzeczy wszystkie próby zdefiniowania pornografii można by zamknąć w stwierdzeniu Pottera Stewarta, sędziego amerykańskiego Sądu Najwyższego, który rozpatrywał sprawę dopuszczenia na ekrany w Stanach Zjednoczonych filmu Louisa Malle'a z 1958 roku zatytułowanego *Kochankowie* (*Les Amants*). Podczas tej rozprawy „poproszony o zdefiniowanie pornografii sędzia Potter Stewart oznajmił: »Wiem, co to jest, kiedy to widzę«»⁸³⁸. Na pewno nie jest to ani prawna, ani naukowa definicja, ale w tym trywializującym ujęciu zawarta jest arbitralność, która za każdym razem okazuje się podstawą kolejnych określeń. Jak słusznie zauważył ojciec Bruce Ritter — franciszkanin pracujący w tak zwanej komisji Meese'a, powołanej przez prezydenta Reagana w celu zbadania przekazów o charakterze obscenicznym — „to, co dla jednego jest na-

⁸³⁶ B. McNair, *op. cit.*, s. 124.

⁸³⁷ Por. Z. Lew-Starowicz, *op. cit.*, s. 470.

⁸³⁸ J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 253.

gością, dla drugiego jest materiałem erotycznym, dla trzeciego miękką pornografią, dla czwartego twardą, a dla piątego zwykłą nudą”⁸³⁹.

Jak się jednak wydaje, każda epoka wytwarzała przedmioty i komunikaty o charakterze erotycznym, służące wywołaniu seksualnego podniecenia. Nie zawsze oczywiście określano to mianem pornografii, ale erotografia istniała niemal od początku istnienia ludzkości. Nawet jeżeli przyjmujemy za feministkami, że prehistoryczne figurki kobiece to wyraz czci dla bogini-matki, a nie przedstawienia o charakterze seksualnym⁸⁴⁰, to już malowidła naskalne z Lascaux, La Magdaleine w departamencie Tarn czy ryty z grotty Ariege⁸⁴¹ pokazują, że erotyzm nie był nieobecny w erze prehistorycznej. To samo można powiedzieć o zachowanych do naszych czasów przedstawieniach starożytnych. Zarówno malarstwo wazowe starożytnej Grecji, jak i niektóre utwory literackie z tamtych czasów wskazują, że *ars erotica* była czymś mocno zakorzenionym w antyku. Możliwe, że przedstawienia te nie miały charakteru obscenicznego, w tej sferze często skazani jesteśmy na domysły, choć niektórzy badacze dość kategorycznie twierdzą, że na przykład malowidła naścienne z Pompei mają jednoznacznie pornograficzne zabarwienie⁸⁴². Być może najmniej erotografii było w czasach średniowiecza, mimo że uważne przyjrzenie się pochodzącym z tej epoki kościelnym plafonom i płaskorzeźbom mogłoby nas niejednokrotnie zdziwić i zszokować. Jednak już w schyłkowej fazie wieków średnich widoczne jest wyraźne przesunięcie akcentów i różnego typu zmiany (jak na przykład powolne upowszechnianie się zwyczaju cichej lektury) sprawiają, pisze Paul Saenger, że:

od końca średniowiecza, w czasach rozpowszechnienia rękopisu [...] można mówić o sukcesie odpowiednio ilustrowanych ksiązek erotycznych⁸⁴³.

⁸³⁹ *Ibidem*, s. 422.

⁸⁴⁰ Por. C. Blackledge, *op. cit.*, s. 57. Choć „odkryta w 1908 roku Wenus z Willendorfu prawie 60 lat była ukrywana przed wzrokiem publiki jako jawna obsceniczność” (Lech Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenia, gatunki*, Warszawa 2010, s. 149).

⁸⁴¹ Por. Krzysztof Kowalski, *Eros i Kostucha*, Warszawa 1990.

⁸⁴² Por. Kenneth Clark, *Pornography: The Longford Report*, London 1972, s. 99–100.

⁸⁴³ Por. Paul Saenger, *Silent reading: Its impact on the late medieval script and society*, „Viator. Medieval and Renaissance Studies” 13, 1982.

Jak twierdzi bowiem Pat Califia: „nowych technologii zawsze używa się w celach związanych z seksem”⁸⁴⁴, a wtórujący mu Philip Elmer-Dewitt dodaje, że „historia pornografii i wysiłków, by ją stłumić, są nierozdzielnie związane z narodzinami nowych mediów”⁸⁴⁵. Dlatego też wraz z rozwojem technologii pojawiają się nowe sposoby pokazywania erotyzmu. Na przykład zmiany w technice malarskiej zaowocowały pojawieniem się pierwszych aktów. Jak twierdzi Philippe Braunstein:

pierwszym studium nagości, do którego pozował żywy model, jest prawdopodobnie ów rysunek Dürera z roku 1493, przedstawiający młodą kobietę, która zrzuciła suknię, pozostawiając jedynie domowe pantofle chroniące od chłodu posadzki⁸⁴⁶.

Malarstwo renesansu i baroku już pełne jest nagości, a niektórzy badacze sztuki definiują akt jako obraz przeznaczony „do oglądania przez mężczyzn, na którym przedstawienie kobiety jest tak zbudowane, aby stało się przedmiotem pożądania”⁸⁴⁷. Choć nie wszyscy historycy sztuki zgodziliby się z tego typu opinią (zwłaszcza ci uznający za konstytutywne podziały stworzone przez Kennetha Clarka w pionierskiej książce *Akt. Studium idealnej formy*⁸⁴⁸, w której to wprowadza on wyraźny podział między erotyczną nagością a idealizującym ciałem aktem), to jednak coraz częściej badacze zauważają, że jak twierdzi Orest Ranum, chociażby „Liczne »Wenus« Tycjana są wyidealizowaniem kobiecego ciała i jednocześnie pornografią dla elity”⁸⁴⁹. Pisząca o polskim akcie Maria Poprzęcka dodaje zaś, że

spopolitowanie nagości rozpoczęło się w malarstwie rokokowym, które w swym libertynizmie ograniczało mitologię do kilku frywolnych scen. Owa dekadencja dopełniła się w dziewiętnastowiecznym malarstwie Salonów, wypełnionych wyobrazeniami na-

⁸⁴⁴ Pat Califia, *Public Sex: The Culture of Radical Sex*, Pittsburgh 1994, s. 169.

⁸⁴⁵ Philip Elmer-Dewitt, *On a screen near you: Cyberporn*, „Time” 3 lipca 1995.

⁸⁴⁶ Philippe Braunstein, *Bliżej intymności. XIV–XV wiek*, przeł. Katarzyna Skawina, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 2. *Od Europy feudalnej do renesansu*, red. Georges Duby, Wrocław 1998, s. 616.

⁸⁴⁷ Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985, s. 131.

⁸⁴⁸ Por. Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. Jacek Bomba, Warszawa 1998.

⁸⁴⁹ Orest Ranum, *Ostoje intymności*, przeł. Krystyna Osińska-Boska, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 3, s. 237.

gich kobiet nieprzyzwoitych właśnie za sprawą hipokryzji „artystycznego” kamuflażu: etykiety „Sztuka”, broniącej skutecznie przed zarzutem pornografii⁸⁵⁰.

W dodatku każda epoka oprócz dzieł, które maskowały swój pornograficzny charakter pod płaszczkiem moralizatorstwa lub ubierały go w kostium sztuki, miała mnóstwo utworów *stricto* pornograficznych. Zarówno twórcy wybitni (na przykład Rembrandt: chociażby miedzioryty *Francuskie łoże* i *Mnich w polu zboża*, czy przedstawiający burdele i stręczycielstwo Jan Vermeer oraz Pieter de Hooch), jak i pomniejsi wyrobownicy pędzla parali się sztuką o jawnie erotycznym zabarwieniu. Równie wiele, jeśli nie więcej, przykładów sztuki rozbudzającej pożądanie odnajdziemy w literaturze. Brian McNair twierdzi, że pierwszym dziełem pornograficznym można określić *Sonety* Aretina (1527), „ponieważ tekst zawierający jednoznacznie seksualne treści łączył się w nich z odpowiednim obrazem”⁸⁵¹, choć przecież zarówno w *Dekameronie* (1348–1353) Giovanniego Boccaccia, jak i *Gargantui i Pantagruelu* (drukowanym od 1532 roku) François Rabelais’go odnajdziemy mnóstwo obscenicznych fragmentów. Jednak prawdziwy rozkwit tego typu literatury przypada na wiek XVIII, kiedy ciche czytanie stało się praktyką dominującą i pojawiła się powieść, która okazała się świetnym medium, wykorzystywanym w celach pornograficznych. Wtedy to powstały takie klasyczne pozycje tego typu literatury, jak:

Histoire de Dom Bougre, portier de Chartreux, écrite par lui-même Gervais’a de La Touche (1718), *Thérèse philosophe* markiza d’Argens (1748), *Erotika Babilion* Mirabeau (1783), *Anti-Justine* Restifa de La Bretonne (1793), których wielokrotne wznowienia ofiaruje się czytelnikom. Żaden z wielkich autorów XVIII wieku nie opiera się pokusie erotycznej. Diderot pisze swoje *Bijoux indiscrets*, Montesquieu — *le Temple de Gnide*, Wolter rozsiewa anegdoty erotyczne, jak np. historia staruszki w *Kandydzie*⁸⁵².

Pod koniec XVIII wieku, jak twierdzi Jean Marie Goulemomot: „literatura pornograficzna jest wszechobecna i wszędzie dozwolona. Krąży

⁸⁵⁰ M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 19.

⁸⁵¹ B. McNair, *op. cit.*, s. 82. Por. Pietro Aretino, *Żywoty kurtyzan*, przeł. Edward Boyé, Warszawa 1958.

⁸⁵² Jean Marie Goulemomot, *Praktyki literackie albo jawność życia prywatnego*, przeł. Krystyna Osińska-Boska, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 3, s. 417.

na publicznym placu, w pracowniach, buduarach i salonach”⁸⁵³ — *Justyna* markiza de Sade dziesięć lat po swojej publikacji w 1791 roku doczekała się sześcioro wydań⁸⁵⁴. Według Lecha Nijakowskiego to „pornograficzne ożywienie”, przypadające na okres rewolucji francuskiej, związane było z częstym łączeniem treści seksualnych z politycznymi, które często się w tych utworach przeplatały⁸⁵⁵. Podobne strategie pojawiały się w angielskiej literaturze pornograficznej, choćby w *Poems on Affairs of State* z roku 1697 czy w dziele Johna Oldhama *Sardanapalus*, napisanym między rokiem 1676 a 1681. W 1748 roku powstaje chyba najslynniejsza brytyjska powieść pornograficzna tamtego okresu *Pamiętniki Fanny Hill* Johna Clelanda. Pojawia się także literatura zaspokajająca bardziej perwersyjne potrzeby. Dziewiętnastowieczni flagelanci na przykład mogli korzystać z takich dzieł, jak: *Venus Schoolmistress, or Birchen Sports (Nauczycielka Wenus lub rozrywki z różgą)* z roku 1788 (drugie wydanie — rok 1898), *Lady Bumtickle's Revels (Zwierzera pani Tyłkochłosty)*, *Madame Birchini's Dance (Taniec Pani Różgowskiej)* czy *The Romance of Chastisement: Or Revelations of School and Bedroom (Romans z chłostą, czyli tajemnice szkoły i sypialni)*, *By an Expert, etc. (Piórem eksperta i coś więcej)*⁸⁵⁶, nie wspominając o klasycznej już dziś pozycji *Wenus w futrze* (1890) Leopolda Sacher-Masocha.

Kolejnym punktem zwrotnym w rozwoju sfery pornograficznej był wynalazek fotografii. „Zrewolucjonizował on dostępność i zasięg przedstawień w ogóle, stanowiąc zarazem początek utowarowienia kultury seksualnej”⁸⁵⁷, zwłaszcza gdy w latach pięćdziesiątych XIX wieku

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ Por. L. Hunt, *op. cit.*, s. 46.

⁸⁵⁵ L. Nijakowski, *op. cit.*, s. 117–124. Inne utwory tego typu wymienione przez tego badacza to: wcześniejsza *L'Ecole des filles* (powstała około roku 1655), której autorstwo przypisuje się Michelowi Millotowi i Jeanowi L'Ange, *Moje nawrócenie* (znana także pod tytułem *Libertyn doskonały, czyli wyznania pewnego więźnia twierdzy Vincennes*) Mirabeau z roku 1783, anonimowy pamflet skierowany przeciwko Marii Antoninie *Mali sodomicy ze szkoły jeździeckiej* (1790) czy powieści Andrei de Nerciat: *Félicia* (1775) i *Le Diable au corps* (1803).

⁸⁵⁶ Por. R. Tannahill, *op. cit.*, s. 403–405.

⁸⁵⁷ B. McNair, *op. cit.*, s. 82.

„wprowadzono proces wywoływania negatywu, pozwalający na uzyskanie nieograniczonej liczby odbitek jednego wizerunku”⁸⁵⁸. W tym właśnie momencie pornografia przestała być zarezerwowana jedynie dla elit, które mogły pozwolić sobie na zakup drogiej książki czy też frywolnego obrazka „do sypialni”, i stała się dobrem ogólnodostępnym. Jak bardzo rozpowszechnione były te „nieobyczajne fotografie” czy też „francuskie pocztówki”, mogą świadczyć dane podawane przez Anthony’ego Cumstocka, agenta specjalnego poczty amerykańskiej i sekretarza New York Society for the Suppression of Vice, który zajmował się tropieniem obscenicznych przesyłek wysyłanych pocztą. W sprawozdaniu z 1900 roku szczyli się on tym, że zniszczył 877 412 niemoralnych obrazków i 8495 negatywów pornograficznych zdjęć oraz 73 608 funtów książek⁸⁵⁹. Jeżeli przyjmiemy, że cenzurze zawsze udaje się przechwycić jedynie ułamek zabronionych materiałów będących w obiegu, to okaże się, że koniec wieku XIX wcale nie był tak purytański, jak nam się niekiedy wydaje. Zwłaszcza że fotografie tego okresu zasadniczo nie różniły się od oferty dzisiejszych stron internetowych.

Seria zdjęć z San Juan ukazuje scenę, w której kobieta w słomkowym kapeluszu z trudem hamuje śmiech, mierząc w partnera pomalowanym w gwiazdy i pasy sztucznym penisem. Inne zdjęcie przedstawia kobietę leżącą na czarnym, aksamitnym materacu. Z jednej strony atletycznie zbudowany młodzian przygotowuje się do wejścia w nią. Z drugiej inna kobieta składa pocałunek tak szybko, że jej włosy są zamazane. Na kolejnej pocztówce chichocze hoża dziewczyna, ściskając między piersiami wyprężony członek swego partnera⁸⁶⁰.

Być może rację ma więc Lynda Nead, twierdząca, „że samo już medium fotografii wystarcza, aby w obrazie pojawiły się konotacje pornograficzne”⁸⁶¹, i to właśnie z możliwością uzyskania bezpośredniego i wyrazistego przedstawiania rzeczywistości wiązać należy początek „pornografizacji” sfery publicznej, dalsze wynalazki zaś były jedynie

⁸⁵⁸ William A. Ewing, *The Body: Photographs of the Human Form*, London 1994, s. 208.

⁸⁵⁹ Por. J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 23.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, s. 24.

⁸⁶¹ Lynda Nead, *Akt kobiecej. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Poznań 1998, s. 93.

rozwinięciem erotycznego potencjału tkwiącego w fotograficznej „realności”.

Nie powinno więc dziwić, że również kino od niemal samego początku swego istnienia zainteresowane było pornografią. Tego typu obrazy były nazywane różnie i nie wszystkie z tych określeń mają swoje polskie odpowiedniki: „*Stag films. Blue movies. Smokers. Beavers. Coochie reels. Dirty movies*”⁸⁶². Pod tymi nazwami ukrywały się filmy, które, jeżeli oczywiście weźmiemy pod uwagę zmiany techniczne, jakie zaszły w całym kinie w ciągu ponad stu ostatnich lat, niewiele różnią się od obrazów *stricte* pornograficznych pojawiających się dziś. Jak słusznie zauważa Jack Stevenson, w pierwszych latach historii kinematografu możemy mówić o „trzech podstawowych typach krótkich kinowych filmów erotycznych: łagodnej (*soft-core*) nagości, *the sexy*”⁸⁶³ i wprost pornograficznych *stag films*”⁸⁶⁴.

O ile „łagodne” pokazywanie nagości zostało już omówione w poprzednich rozdziałach tej książki, mieściło się bowiem (choć budziło oczywiście różnego typu zastrzeżenia) w głównym nurcie filmowej produkcji, o tyle *the sexy* to filmy prezentujące nagość, niemal wyłącznie kobiecą, w zdecydowanie bardziej dosadny sposób. Na wydanej przez firmę Cult Epics w roku 2000 płycie DVD zatytułowanej *Les archives d'Eros* zawierającej filmy erotyczne datowane na lata dwudzieste i trzydzieste znajdziemy krótkie filmiki prezentujące ten typ przedstawień. Jeden z nich rozpoczyna się od napisu informującego, że „dwie gospoście nie mają zapasowych ubrań”, następnie zaś widzimy dziewczyny, które ściągają z siebie sukienki i bieliznę, piorą swoje rzeczy, rozwieszają je na sznurze, a potem zawstydzone uciekają nago, zasłaniając się znalezionymi na ziemi kocami, przed pojawiającym się mężczyzną. Kolejny obrazek, zatytułowany *Z życia paryskiego*, pokazuje dziewczynę poprawiającą na ławce w parku makijaż i pończochy, a następnie wsiadającą do łódki i wiosłującą, co jest dla kamery okazją, by pokazać jej majtki, widoczne, gdy rozchyła nogi. W filmiku zatytułowanym

⁸⁶² D. Thompson, *op. cit.*, s. 1.

⁸⁶³ Pod tym terminem ukrywają się filmy, w których nagość prezentowana jest bez ogródek, jednak nie widzimy wprost przedstawionych stosunków seksualnych.

⁸⁶⁴ Jack Stevenson, *Blue movie notes. Ode to an attic cinema*, [w:] *Fleshpot...*, s. 8.

Dzika obserwujemy pogoń ubranego mężczyzny za spacerującą po lesie nagą kobietą oraz kończący ją namiętny pocałunek i pieszczony dziewczyny przez wciąż ubranego chłopaka. *Przygody Ben Alego na świeżym powietrzu* to historia pikniku, podczas którego dwie dziewczoje ochoczo ściągają ubrania, a potem tańczą w rytm muzyki wykłaskiwanej przez obserwującego je pana. W filmie, niewątpliwie nawiązującym do słynnego niemieckiego obrazu z 1931 roku, pod tytułem *Dziewczęta bez mundurków* oglądamy flagelację, jakiej za pomocą linijki i własnej dłoni dokonuje sroga nauczycielka, każąca sześciu swoim uczennicom opuścić majtki i przygotować się do przyjęcia kary, co kamerze pozwala na pokazanie zbliżeń dziewczęcych pup. Te trwające od dwóch do czterech minut obrazki, w których pretekstowa warstwa fabularna służy jedynie pokazaniu nagości, są charakterystyczne dla typu kina nazywanego przez Stevensona „seksownym”, stanowiącego w pierwszych dekadach XX wieku dość istotny odłam kina pornograficznego.

Inną kategorię tworzą tak zwane *stag films*, które Linda Williams nazywa „najbardziej zapomnianą formą filmowego hard core’u”⁸⁶⁵. Te jednorolkowe, trwające więc do piętnastu minut, nieme filmy przeznaczone wyłącznie dla mężczyzn, raczej prymitywne w formie, to pierwsza forma „twardej” pornografii, zawierająca w sobie nie tylko nagość, ale także ukazany na ekranie stosunek seksualny. Problemy związane z naukowym badaniem tych obrazów — anonimowość ich twórców, brak zawierających wyraźne tytuły czołówek, nie wspominając o informacjach dotyczących daty ich powstania, fakt, iż do dziś przetrwały tylko nieliczne z nich, powodują, że trudno jednoznacznie ustalić, kiedy zaczęły powstawać pierwsze tego typu filmy. Lo Duca w książce *Erotisme au cinéma* uważa, że pierwszym filmem pornograficznym jest obraz *Le Voyeur* nakręcony również we Francji w roku 1907⁸⁶⁶. Według Dave’a Thompsona, autora książki *Black and White and Blue: Adult Cinema From the Victorian Age to the VCR*, pierwszym *stag film* był francuski obraz *A Les Cull’s d’Or* z roku 1908, „który prawdopodobnie nie różni się wiele od setek czy tysięcy filmów nakręconych przez

⁸⁶⁵ L. Williams, *op. cit.*, s. 71.

⁸⁶⁶ Lo Duca, *Erotisme au cinéma*, Paryż 1956.

następne pół wieku”⁸⁶⁷. Filmy pornograficzne powstawały również w innych krajach: we Włoszech na przykład około roku 1913 roku wyprodukowano obraz zatytułowany *Suor Vaseline*, ukazujący stosunki między „zakonnica, zakonnikiem i biseksualnym parobkiem o imieniu Andre”⁸⁶⁸. Z Niemiec pochodzi datowany na około 1910 rok filmik *Am Abend* opowiadający o pewnym podglądaczu, który najpierw przez dziurkę od klucza podpatruje masturbującą się kobietę, by następnie uprawiać z nią seks. W Argentynie między rokiem 1907 a 1912 powstał film *El Satiro*, a Linda Williams tak streszcza jego fabułę:

Grupa kobiet idzie skrajem dżungli, aby wykąpać się w rzece. Długa scena pokazuje, jak postaci bawią się i pieszczą się w wodzie. Gdy wychodzą na brzeg, zaczynają tańczyć w kółko [...]. Z zarośli wylania się rogaty diabeł ze sztucznym ogonem, brodą i wąsami. Goni kobiety, a schwytawszy jedną z nich, uprowadza na łąkę. Po nagłym cięciu następuje nowa scena: w węższym kadrze widzimy, że para znajduje się teraz w ciemniejszej scenerii. Kobieta wykonuje fellatio, po czym układa się na diable w pozycji 69. Po chwili to diabeł jest na górze. W każdym ujęciu pojawia się nowa pozycja, praca kamery ogranicza się albo do zbliżeń genitaliów, albo do ukazywania całych sylwetek. Na koniec kobieta zsuwa się z szatana, widzimy, jak wycieka z niej strużka ejakulatu⁸⁶⁹.

Z kolei pierwszym zachowanym amerykańskim filmem pornograficznym jest *Przejażdżka (A Free Ride)*. „Kinsey Institute datuje czas jego powstania między rokiem 1917 i 1918, jednak zarówno Di Lauro i Rabkin⁸⁷⁰, jak i filmowiec Alex de Renzy (w filmie antologii pod tytułem *A History of the Blue Movie*, 1970) wskazują na rok 1915”⁸⁷¹. Autorzy tego filmu ukryli się pod pomysłowymi i dwuznacznymi pseudonimami, gdyż jako reżyser figuruje A. Wise Guy, operatorem był Will B. Hard, napisy do filmu zaś zrobiła Will She. Sama historia opowiada

⁸⁶⁷ D. Thompson, *op. cit.*, s. 14.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, s. 30.

⁸⁶⁹ L. Williams, *op. cit.*, s. 74. Por. także Wojciech Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 197.

⁸⁷⁰ Al Di Lauro, Gerald Rabkin, *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Film, 1915–1970*, New York 1976, s. 48.

⁸⁷¹ L. Williams, *op. cit.*, s. 74. Z kolei Kevin Brownlow w swojej książce twierdzi, analizując stroje i fryzury aktorek pojawiających się w tym filmie, że nie mógł on powstać wcześniej niż w 1923 roku (por. Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Crime. Films of Social Conscience in the Silent Era*, Berkeley 1992).

o dwóch autostopowiczkach, które zostają zabrane do samochodu przez mężczyznę w średnim wieku, a następnie, podczas postoju, oddają się różnego typu przyjemnościom erotycznym. Podczas tego trwającego nieco ponad dziewięć minut filmu widz może być świadkiem zwykłego stosunku, fellatio, triolizmu i urofilii — obrazek ten zawiera więc, może nawet z pewnym naddatkiem, te wszystkie elementy, które obecne są w obrazach pornograficznych do dziś.

The stag films, zawierające sceny seksu w wersji *hard core*, [...] były dystrybuowane jako widowiska objazdowe, filmy trafiały do poszczególnych miast za sprawą wędrownych operatorów, którzy przewozili je w lekarskich torbach lub w skrzynkach na narzędzia. Przywozili oni także projektory, które ustawiali w tylnych salkach siedzib bractw, klubów dla mężczyzn lub Klubów Łowieckich czy innych wyłącznie męskich organizacji, które zapewniały dochowanie sekretu⁸⁷².

Jak popularne były te „sekretne kina”, możemy się przekonać, sięgając do pamiętników i wspomnień z pierwszych dwóch dekad XX wieku. Do bywania w tego typu przybytkach przyznawali się niemiecki pisarz i dziennikarz Kurt Tucholski, który zwiedzał je w Berlinie jeszcze przed pierwszą wojną światową, luksemburski pisarz i scenarzysta Norbert Jacques, odwiedzający takie kina w Argentynie w roku 1909, czy amerykański dramaturg (późniejszy laureat Nagrody Nobla) Eugene O’Neill⁸⁷³. W styczniu 1912 roku zlikwidowano, co zostało odnotowane w policyjnych kronikach, „porno-kino” w Nowym Jorku⁸⁷⁴. Jeszcze w czasach Wielkiego Kryzysu niejeden samotny przedsiębiorca przemierzał amerykańską prowincję „z kufrem pełnym filmów erotycznych, pokazując w klubach, siedzibach organizacji weteranów i bractw, na wieczorach kawalerskich i męskich spotkaniach *A Stiff Game*, *Matinee Idol*, *Buried Treasure*, *Hycok’s Dancing School*, *Mexican Dog* i *Unexpected Company*”⁸⁷⁵, a być może także inne słynne *stag films* z lat dwudziestych, takie jak opisywane w szczegółach przez Williams obrazy pod znamienymi

⁸⁷² J. Stevenson, *op. cit.*, s. 9.

⁸⁷³ Por. D. Thompson, *op. cit.*, s. 31–35; oraz J. Stevenson, *op. cit.*, s. 10–13.

⁸⁷⁴ Polly Adler — jedną z najsłynniejszych nowojorskich właścicielek zamtużu — aresztowano w latach trzydziestych, nie za prowadzenie domu publicznego, lecz za posiadanie „filmów dla mężczyzn” (por. J.R. Petersen, *op. cit.*, s. 135).

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

tytułami *The Casting Couch* (1924), opowiadający o seksualnych staraniach dziewczyny, która chce zostać filmową gwiazdą, zawierający także animowane wstawki *The Virgin with the Hot Pants* (około 1923–1925) czy francuska produkcja *La télégraphiste* (z około 1921–1926 roku), w której chłopak dostarczający telegram zabawia się kolejno z pokojówką, panią domu, a potem panią i panem jednocześnie. Tego typu obrazy nie miały w swoim zamierzeniu przynieść ostatecznego spełnienia, gdyż podstawowym źródłem przyjemności, jakich dostarczały, „było tworzenie się więzi z innymi osobami płci męskiej, oglądającymi pokaz”⁸⁷⁶ albo stanowiły one — szczególnie gdy wyświetlane były, co zdarzało się bardzo często, w burdelach — seksualne preludium i miały zachęcić klientów do skorzystania z usług prostytutek. Znamienne pod tym względem jest zakończenie *Telegrafisty*, którego ostatnia plansza z napisem namawia widza: „Zaraz po filmie leć do jakiejś pięknej dziewczyny i zajmij się nią jak należy”⁸⁷⁷.

Nawet jeśli, jak twierdzi Williams, *stag films* różnią się zarówno poetyką, jak i sytuacją odbiorczą od obrazów pornograficznych powstających później, szczególnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych⁸⁷⁸, to warto zauważyć, że pod względem tematyki i zakresu możliwości filmowa pornografia bywa zadziwiająco monotonna. Oglądając krótkie filmy zawierające już sceny stosunków zamieszczone na przywoływanej płycie *Les archives d'Eros* czy obrazy składające się na wydaną w 2004 roku płytę *Forbidden Movies from the Brothels of Paris. Anthology of Eroticism of the 1920s*, można dojść do wniosku, że erotyczna wyobraźnia jest jednak ograniczona i twórcy pornografii wciąż wykorzystują te same wątki i rozwiązania, od tak zwanych *meat shot*, czyli zbliżeń ukazujących narządy płciowe podczas kopulacji, przez nieco może rzadziej w starych filmach stosowane, ale jednak także się pojawiające *money shot*, czyli zewnętrzne ejakulacje, po różnego rodzaju seksualne konfiguracje. W antologii *Les archives d'Eros* pojawia

⁸⁷⁶ L. Williams, *op. cit.*, s. 86.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, s. 87.

⁸⁷⁸ Warto by się zastanowić, czy rzeczywiście ich forma jest tak odmienna, jeśli porównamy je nie z długometrażowymi filmami porno ze „złotych lat” tego przemysłu, ale z dzisiejszymi krótkimi filmikami pojawiającymi się w internecie?

się zarówno seks lesbijski, jak i elementy BDSM⁸⁷⁹, także w damskim wykonaniu — w filmie *Ujeżdżanie bata* pojawiają się nieco humorystyczne sceny flagelacji, w *Barze nudystów* seksualnej zabawie oddają się dwie panie i barman, w innych obrazkach mamy do czynienia z seksem oralnym we wszystkich odmianach, erotycznymi zabawami w biurze, na świeżym powietrzu, a w *Wycieczce wielkiego księcia* z męskim stosunkiem homoseksualnym i triolizmem z udziałem jednej kobiety i dwóch mężczyzn. Pojawiają się nawet kostiumowe filmy pornograficzne, w których aktorzy przebrani są w siedemnastowieczne stroje, w innym z filmów czarnoskóra służąca pomaga swej pani zadowolić jej narzeczonego, a w *W seraju Abd-El-Zoba* autorzy w wyraźny sposób wykorzystują popularność motywów zaczerpniętych z *Szejka* i innych filmów egzotycznych królujących wówczas na ekranach kin, a wśród przygód, jakie spotykają europejskiego podróżnika, jest również homoseksualny trójkąt z dwoma Arabami. W *Śnie motyla* z kolei pojawiają się dwie gejsze chętnie zaspokajające seksualne potrzeby strudzonego oficera marynarki, który równie skwapliwie korzysta z wdzięków swego japońskiego służącego⁸⁸⁰. W *Zakazanych obrazach z paryskich burdeli* nie spotkamy tak wyrafinowanych dekoracji, za to igraszki, jakim oddają się prostytutki i ich klienci, także nie różnią się od tych we współczesnych filmach pornograficznych.

Co ciekawe, o ile rzeczywiście królowały wówczas kilkuminutowe *stag films*, o tyle z lat dwudziestych pochodzą także pierwsze pornograficzne filmy długometrażowe, co do pewnego stopnia przeczyłoby tezom wysuwanych przez Lindę Williams, twierdzącą, że „prehistoryczne” filmy *hard core* pozostawały niezmiennie i nie podlegały procesom obejmującym kino głównego nurtu. Trwający około dziewięćdziesięciu

⁸⁷⁹ Sktót pochodzi od angielskich słów *bondage, discipline, sadism, masochism*.

⁸⁸⁰ Popularność wątków pojawiających się w głównym nurcie wykorzystywali także amerykańscy twórcy pornografii. W filmie pochodzącym prawdopodobnie z lat dwudziestych, zatytułowanym *Na plaży*, pojawiają się „kąpiące się piękności” w całkowitym negliżu, które robią dowcip podglądającemu je młodzieńcowi, i gdy wsuwa on członek w dziurę w płocie, najpierw drażnią go oralnie, a potem podstawiają kożę, z którą odbywa on stosunek. Gdy spotyka je ponownie na tej samej plaży, dziewczyny wyciągają od niego pieniądze, wmawiając mu, że jedna z nich zaszła z nim w ciążę.

minut niemiecki film z prawdopodobnie 1920 roku zatytułowany *Die Kanzlei* nie zawiera co prawda jakichś specjalnych fajerwerków seksualnych i jest historią, w której pan domu zabawia się w swojej kancelarii z dwoma klientkami, za co pani odpląca mu się, robiąc to samo ze służącą i kamerdynerem, następnie zaś oglądamy trzy stosunki, jakie odbywa z różnymi kobietami ksiądz. Jednak niewątpliwie autorzy tego filmu w sposób przemyślany posługują się filmowym językiem. Obraz zawiera zarówno płynny montaż, jak i zbliżenia, niekoniecznie ograniczające się do organów płciowych, pojawia się w nim zsubiektywizowany punkt widzenia, gdy najpierw pani, a potem pan domu podglądają igraszki współmałżonków przez dziurkę od klucza, ujęcia nie są dłuższe niż w przeciętnym filmie fabularnym z początku lat dwudziestych — pod względem stylistycznym nie odbiega on od „normalnych” produkcji kręconych w tym czasie.

Pornografia filmowa z okresu kina niemego — rzeczywiście dźwięk pojawił się w tego typu obrazach bardzo późno⁸⁸¹ — choć miała ograniczony zasięg oddziaływania, to jednak po raz kolejny dowodzi, że początek XX wieku wcale nie jest tak odległą i różną od naszej epoką, jak zwykliśmy niekiedy sądzić, a dyskurs na temat seksualności, który jest w niej zawarty, nie odbiega od tego, z jakim w pornografii spotykamy się dziś, choć niewątpliwie zmieniły się formy kontaktu i powszechność dostępu do dzieł o tym charakterze.

⁸⁸¹ „Znawca tematu Joseph Slade twierdzi, że do 1965 roku tylko pięć nakręcono z dźwiękiem, a cztery w kolorze” (W. Klimczyk, *op. cit.*, s. 202).

Rozdział XI

Filmowa cenzura

Jak twierdzi Zbigniew Lew-Starowicz, „cenzurowanie seksualności sięga odległej przeszłości, np. »Lex Canueala« w Rzymie (443 r. p.n.e.), prawa Assurnibala w Asyrii z VII w. p.n.e.»⁸⁸². Jednak dopiero czasy nowożytne, co zapewne związane jest także z dostępnością do treści drukowanych dzieł, wprowadzają coraz dalej idące obostrzenia. *Index Liborum Prohibitorum* (1564) z czasem zaczyna obejmować nie tylko dzieła niezgodne z dogmatami religijnymi, ale także obsceniczne. Kolejne akty prawne, takie jak brytyjski *Licensing Act* z roku 1643 czy amerykańskie przepisy dotyczące w znacznej mierze treści erotycznych wprowadzone w roku 1874 za sprawą Anthony'ego Comstocka, to świadectwa tego, że wraz z rozwojem środków masowego przekazu wzrastała także chęć kontrolowania pojawiających się w nich treści.

Nie powinno więc nas dziwić, że historia prób cenzurowania dzieł filmowych jest niemal równie długa jak historia kinematografii. Garth S. Jowett w artykule „*A capacity for evil*”. *The 1915 Supreme Court mutual decision* twierdzi, że pierwsza sprawa powiązana z filmem (*People v. Doris*) miała miejsce już w 1897 roku i dotyczyła jednego z filmików wyświetlanych w zakładanych od 1894 roku tak zwanych *peep-shows*, przedstawiającego pantomimę związaną z nocą poślubną⁸⁸³. Jak wspominałem w rozdziale dotyczącym początków kina, prawdopodobnie pierwszym ocenzurowanym obrazem był pochodzący z 1896

⁸⁸² Z. Lew-Starowicz, *op. cit.*, s. 108.

⁸⁸³ Garth S. Jowett, „*A capacity for evil*”. *The 1915 Supreme Court mutual decision*, [w:] *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, red. Matthew Bernstein, London 2000, s. 21.

roku *Fatima's Coochee-Coochee Dance*, który wzbudził sprzeciw szefa nowojorskiej policji w roku 1906. W listopadzie roku 1907 władze miejskie Chicago wprowadziły przepisy umożliwiające policji zakazanie wyświetlania obrazów, które były „niemoralne lub obsceniczne, albo ukazywały zepsucie, przestępczość lub brak cnotliwości obywatela dowolnej rasy, koloru, wyznania czy religii”⁸⁸⁴. Była to pierwsza, choć nie jedyna, próba wprowadzenia cenzury dotyczącej dzieł filmowych podjęta przez władze miasta lub stanu: w 1911 podobne przepisy wprowadził stan Pensylwania, w Ohio stało się to w roku 1913, w Kansas rok później, Maryland wprowadził cenzurę w roku 1916, Wirginia i Nowy Jork zaś w 1922. Z niemoralnością kinematografu próbowano zresztą walczyć na różne sposoby — w grudniu 1908 roku burmistrz Nowego Jorku George B. McClellan nakazał zamknąć ponad pięćset kin funkcjonujących w tym mieście. Choć po dwóch dniach — 26 grudnia — nakaz ten na mocy wyroku sędziego Williama Gaynora został cofnięty, to jednak była to jedna z pierwszych tak widowiskowych akcji przeciwników Dziesiątej Muzy⁸⁸⁵.

Podjęto także próby wprowadzenia ograniczeń związanych z wiekiem widzów. Przepisy ustanowione w Chicago wprowadzały specjalną kategorię filmów, których oglądanie było niedozwolone dla osób poniżej dwudziestu jeden lat⁸⁸⁶. Także w Nowym Jorku usiłowano uchronić przed niemoralnymi wpływami kina nieletnich i w 1909 roku wydano

⁸⁸⁴ *Ibidem*, s. 22. Cytat jest zaczerpnięty z akt sprawy *Block v. Chicago* z 1909 roku, która była pierwszą sprawą związaną z zakazem cenzuralnym, wytoczoną przez dys-trybutora zabronionych w Illinois filmów *The James Boys* (w niektórych źródłach *The James Boys in Missouri* — 1908) i *Night Riders* (1908) władzom miejskim Chicago.

⁸⁸⁵ Jak wskazuje Daniel Czitrom, decyzja McClellana była głównie charakteru politycznego i miała mu przysporzyć głosów w kolejnych wyborach, jednocześnie zaś wpisywała się w dość długą tradycję kontroli widowisk, pierwsze przepisy regulujące przedstawienia teatralne wprowadzono w Nowym Jorku już w roku 1839, i walkę o przestrzeganie obowiązującego w tym mieście i popieranego przez różnego typu grupy religijne zakazu otwierania lokali rozrywkowych w niedziele (por. Daniel Czitrom, *The politics of performance. Theater licensing and the origins of movie censorship in New York*, [w:] *Movie Censorship and American Culture*, red. Francis G. Couvares, Amherst 2006, s. 16–42).

⁸⁸⁶ Por. Ira H. Carmen, *Movies, Censorship and the Law*, Ann Arbor 1966, s. 186–189.

„ordynans zakazujący dzieciom do lat 16 bez opieki dorosłych wstępu do kin w mieście”⁸⁸⁷.

Również w innych niż Stany Zjednoczone krajach próbowano na różne sposoby poddawać twórczość filmową kontroli. W Szwecji na przykład, chcąc przeciwdziałać subiektywności kryteriów stosowanych przez lokalne władze, sama branża wprowadziła, z inicjatywy Charlesa Magnussona, stosowne ograniczenia. W 1911 roku utworzono Statens Biografbyrå (Państwowe Biuro Kin), które, choć w nazwie nie pojawiło się określenie „cenzura”, dbało o moralny standard prezentowany przez dzieła filmowe. Głównym zadaniem Biura było niedopuszczenie do rozpowszechniania obrazów, „których pokaz pozostawałby w sprzeczności z przyjętym prawem lub dobrymi obyczajami czy też w inny sposób mógłby oddziaływać brutalnie lub podniecająco czy też dezorientować w zakresie pojęcia prawa. Obrazy, które przedstawiają sceny przerażające, samobójstwa lub ciężkie zbrodnie w taki sposób lub w takich okolicznościach, że mogą wywołać tego rodzaju oddziaływanie, też nie mogą być zatwierdzone”⁸⁸⁸.

W Wielkiej Brytanii w roku 1909 uchwalono pierwszą ustawę regulującą działalność przemysłu filmowego (*Cinematograph Act*), a już 1 stycznia 1913 roku Stowarzyszenie Producentów Filmowych (Kinematograph Manufacturers' Association) z inicjatywy Willa Barkera powołało do życia Brytyjski Urząd Cenzury Filmowej (British Board of Film Censors, BBFC), którego pierwszym prezesem został George A. Redford⁸⁸⁹. Początkowo działalność urzędu miała charakter doradczy, filmy dzielono na dwie kategorie: U — film ogólnodostępny, i A — dla dorosłych. Już w roku powstania BBFC skontrolowało 7 510 obrazów: 6861 przyznając kategorię U, 627 — A, 22 obrazy zostały zaś całkowicie odrzucone⁸⁹⁰. W roku 1916 nowy prezes urzędu

⁸⁸⁷ A. Misiak, *op. cit.*, s. 114.

⁸⁸⁸ Erik Skoglund, *Filmcensuren. En Panbok*, Stockholm 1971, s. 18, cyt. za: T. Szczepański, *op. cit.*, s. 355.

⁸⁸⁹ Por. Jonathon Green, Nicholas J. Karolides, *The Encyclopedia of Censorship*, New York 2005, s. 74–75.

⁸⁹⁰ Por. Anette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality. 1909–1925*, New York 1998, s. 22.

T.P. O'Connor opublikował zawierającą czterdzieści trzy punkty listę określającą, czego nie można pokazywać na ekranie. Obok punktów odnoszących się do ukazywania przemocy i ostrożności w poruszaniu tematów religijnych zabraniano między innymi nadmiernego ekspozowania bielizny (punkt 8), nagich postaci (10), obraźliwej wulgarności i niewłaściwego zachowania się czy stroju (11), niegodnych tańców (12), nadmiernie namiętnych scen miłosnych (13), scen kąpeli przekraczających granice przyzwoitości (14), poruszania tematów związanych z białym niewolnictwem (28) czy zaplanowanym uwodzeniem dziewcząt (29), scen pierwszej nocy (30), niestosownych scen seksualnych (32), sytuacji podkreślających drażliwe sytuacje małżeńskie (33), pokazywania kobiety i mężczyzny razem w łóżku (34), relacji pozamałżeńskich (35), prostytucji i stręczycielstwa (35), chorób wenerycznych (38), scen mogących sugerować relacje kazirodczne (39), porodów (41) oraz scen rozgrywających się w spelunkach (42)⁸⁹¹. W latach dwudziestych orzeczenia BBCF stały się przestrzeganiem przez większość władz lokalnym prawem i na filmy uznane za niedozwolone dla nieletnich nie wpuszczano dzieci poniżej szesnastego roku życia. W ciągu kolejnych dekad wprowadzano następne podziały i kategorie wiekowe widzów, dla których przeznaczone były filmy, ale ogólne zasady działania British Board of Film Classification (nową nazwę nadano w roku 1984) pozostają niezmiennie do dziś.

W innych krajach europejskich także wprowadzano ustawy pozwalające na cenzurowanie filmów. We Francji uchwała z 25 lipca 1919 roku stwierdzała, że żaden film nie może być wyświetlany, o ile nie otrzyma wcześniej akceptacji udzielonej przez Ministra Nauki i Sztuk Pięknych⁸⁹², w Republice Weimarskiej początkowo nie stosowano cenzury, ale 12 maja 1920 wprowadzono Lichtspielgesetz (ustawę o kinematografii) dopuszczającą kontrolę dystrybucji filmowej, w Polsce działalność przemysłu kinowego normował akt prawny wydany 7 lutego 1919 roku, określający, iż „bez zgody Ministra Spraw Wewnętrznych

⁸⁹¹ Por. http://www.sbbfc.co.uk/Assets/documents/sbbfc_online_new.pdf, dostęp z dnia 19 grudnia 2010 r.

⁸⁹² Por. Rémi Fournier Lanzoni, *French Cinema: From its Beginnings to the Present*, New York 2002, s. 65.

nie można było ani rozpowszechniać filmów, ani zakładać i prowadzić kino-teatrów”⁸⁹³, inne państwa w tym okresie także wprowadzały przepisy zezwalające na nadzór nad treściami pojawiającymi się w dziełach filmowych.

Szczególnie istotne wydają się jednak zmagania z cenzurą, jakie toczyli amerykańscy producenci filmowi. Właściciele wytwórni za wszelką cenę chcieli uniknąć wprowadzenia ogólnych przepisów cenzuralnych, mogących uderzyć w prowadzony przez nich biznes. Dlatego powstały na przełomie 1908 i 1909 roku pierwszy trust kinematograficzny Motion Pictures Patent Company (MPPC) powołał pod auspicjami The People Institute⁸⁹⁴ już w marcu 1909 roku Narodową Komisję Cenzury (National Board of Censorship, NBC), zajmującą się jednak nie tyle — co sugerowałaby nazwa — cenzurowaniem, ile raczej ocenianiem filmów pojawiających się na amerykańskich ekranach. „Selekcja zamiast cenzury”⁸⁹⁵ — brzmiało motto tej instytucji, która jednak pozbawiona prawnych prerogatyw i wyraźnego przypisania instytucjonalnego była zbyt słaba, okazało się bowiem, że różnego typu wysuwane przez nią zastrzeżenia nie miały żadnej mocy sprawczej. W roku 1916 przemianowano ją na National Board of Review (NBR) i wyposażono w nieco większe kompetencje, ale nadal była to instytucja o charakterze przede wszystkim recenzenckim. Choć jak podają różne źródła, od 85 do 95% filmów przechodziło przez NBC i NBR, to jednak jedyną możliwością, jaką komisje te dysponowały, było przypisanie filmu do jednej z trzech kategorii: *passed* (przyjęty), *passed with changes as specified* (przyjęty z niżej wymienionymi zmianami), *condemned* (odrzucony), a ich decyzje nie zamykały drogi na ekrany filmom uznanym przez nie za nieodpowiednie, mimo że najczęściej właściciele kin nie chcieli wyświetlać filmów odrzuconych, bojąc się zarówno niskiej frekwencji, jak i bojkotów organizowanych przez róż-

⁸⁹³ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 35.

⁸⁹⁴ Była to założona w 1897 roku organizacja, licząca ponad sześćset członków, zajmująca się między innymi oceną przedstawień teatralnych (por. D. Czitrom, *op. cit.*, s. 34).

⁸⁹⁵ E. De Grazia, R.K. Newman, *op. cit.*, s. 11.

ne stowarzyszenia. Regulamin działalności NBR składał się z ośmiu punktów i co ciekawe, tylko jeden z nich, i to w sposób dość ogólnikowy, dotyczył seksu. Pierwszy punkt regulaminu obwieszczał mianowicie, że „Komisja zakazuje obsceniczności w każdej formie”⁸⁹⁶. Kolejne podpunkty w równie enigmatycznej formie zakazywały wulgarności; pokazywania niepotępionej przestępczości i zbrodni patologicznych; niepotrzebnego przedłużania scen cierpienia; bluźnierstwa i herezji; zniesławiania oraz wszystkich tych elementów, które mogą mieć zły wpływ na moralność społeczeństwa.

Jednak działalność National Board of Review okazała się niesatysfakcjonująca zarówno dla wytwórni filmowych, jak i dla licznych (najczęściej religijnych) ruchów o charakterze procenzorskim. Choć producentom udało się nie dopuścić do powstania federalnej ustawy kontrolującej treści pojawiające się w dziełach filmowych, to jednak poszczególne stany i miasta, o czym już wspominałem, uchwały swoje przepisy, pozostawiające prerogatywy cenzorskie w ręku policji bądź specjalnych komisji z nią powiązanych, ewentualnie zatrudnionych na stałe urzędników odpowiedzialnych przed burmistrzem, jak to zrobiono w Kansas City⁸⁹⁷. Wprowadzało to spory chaos i powodowało, że filmy bez problemów dystrybuowane w jednym stanie mogły napotkać opór w innym, co wielkim wytwórniom niewątpliwie komplikowało tworzenie strategii marketingowych. Dlatego też w roku 1916,

widząc bezsilność poprzedniej organizacji wewnątrzkinematograficznej [MPPC — AL], producenci i reżyserzy założyli nowe zrzeszenie pod nazwą National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI). Szefem tej luźnej konfederacji wytwórni został William Brady, który w lipcu 1916 roku ogłosił program autocenzury⁸⁹⁸.

Jednak dopiero w marcu roku 1921 wprowadzono pierwszy kodeks produkcyjny zwany *Thirteen Points*, za którego przestrzeganie — niezbyt skutecznie, jak się okazało — odpowiedzialne było National Board of Review. W tym kodeksie już znacznie dokładniej określono, czego

⁸⁹⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁸⁹⁷ Por. Garth Jowett, *Film: The Democratic Art. A Social History of the American Film*, Boston 1976, s. 114–115.

⁸⁹⁸ A. Misiak, *op. cit.*, s. 120.

w filmach pokazywać nie wolno i, co znamienne, aż sześć z trzynastu punktów dotyczyło bezpośrednio seksu.

Potępiano i odrzucono filmy, które:

- Podkreślają lub wyolbrzymiają znaczenie seksu lub zawierają sceny prezentujące zainteresowanie seksem w niewłaściwy lub sugestywny sposób.
- Oparte są na wątkach białego niewolnictwa, skomercjalizowanej niemoralności lub stręczycielstwa oraz pokazują zajęcia związane z takim handlem.
- Przedstawiają jako główny temat niezalegalizowane związki miłosne, w których cnota jest poniżana, a triumfuje niemoralność.
- Zawierają sceny nagości lub osoby skąpo ubrane, szczególnie sugestywne sceny w sypialni lub w łazience oraz sceny lubieżnych tańców.
- Zawierają sceny, w których niepotrzebnie przedłużane są sceny wyrażające miłość.

A także obrazy, które: [...]

- Mają lubieżne tytuły i napisy, lub są z nimi związane lubieżne reklamy, fotografie, litografie⁸⁹⁹.

Pozostałe punkty — te mówiące o seksie otwierały kodeks, punkt dotyczący lubieżnych napisów zamykał go — odnosiły się do przestępczości, hazardu i pijaństwa, ośmieszania osób publicznych i instytucji państwowych, obrażania uczuć religijnych, przemocy i wulgarności. Seks i lubieżność stały się więc na początku drugiej dekady XX wieku głównym zmartwieniem cenzorów — to właśnie pojawiającej się na ekranie erotyce poświęcano najwięcej uwagi i ona najczęściej była przyczyną sporów między grupami „moralnego nacisku” a właścicielami wielkich wytwórni.

Jednak wysiłek włożony w stworzenie pierwszego kodeksu produkcyjnego poszedł na marne, organizacja kierowana przez Brady'ego była za słaba i nieudolna, a nad Hollywood, które stało się w międzyczasie centrum filmowego świata, zawisła niezwykle realna groźba wprowadzenia cenzury rządowej. Dlatego też w roku 1922 stworzono kolejną organizację: Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA). Na jej czele zarządcy przemysłu filmowego zdecydowali się postawić Williama Harrisona Haysa, który skuszony pensją w wysoko-

⁸⁹⁹ Ruth A. Inglis, *Freedom of the Movies: A Report on Self-Regulation from the Commission on Freedom of the Press*, cyt. za: *ibidem*, s. 121–122.

ści stu tysięcy dolarów rocznie postanowił opuścić stanowisko w administracji prezydenta Warrena Hardinga i zająć się uporządkowaniem stajni Augiasza, za jaką po serii skandali obyczajowych uchodziło wówczas Hollywood i cały przemysł filmowy. Jednym z pierwszych sukcesów Haysa było przeprowadzenie skutecznej kampanii agitacyjnej, w trakcie referendum, jakie odbyło się w stanie Massachusetts, w którym obywatele odrzucili proponowaną przez grupy religijne ustawę wprowadzającą cenzurę stanową. Jednak by przekonać procenzorską Amerykę, że przemysł filmowy jest zdolny do wprowadzenia skutecznych mechanizmów samoregulacji, Hays musiał zmusić wytwórnice z Zachodniego Wybrzeża do stosowania zaproponowanych przez niego zmian. W roku 1926 przekształcił on powstały wcześniej Komitet Public Relations w Studio Relations Department. Jego szefem został pułkownik Jason Joy, którego głównym zadaniem było pośredniczenie we współpracy między przemysłem kinematograficznym a stanowymi i municypalnymi komisjami cenzorskimi. To właśnie doświadczenie Joya zostało wykorzystane do stworzenia w roku 1927 kolejnego kodeksu, nazwanego *Don'ts and Be Carefuls*, zabraniającego pokazywania w filmach produkowanych przez członków MPPDA:

nagości, nielegalnego handlu narkotykami, perwersji seksualnej, białego niewolnictwa, małżeństw lub par mieszanych rasowo, chorób wenerycznych, porodów, organów płciowych dzieci, żartów z kleru, obrazy narodu, rasy lub wyznania, profanacji⁹⁰⁰.

Oprócz tematów zakazanych było jeszcze dwadzieścia sześć innych, przy których poruszaniu zalecano daleko idącą ostrożność. Obok wątków związanych z popełnianiem przestępstw delikatnie należało ukazywać: uwiedzenie, kobiety sprzedające swoją cześć, gwałty i próby gwałtów, sceny pierwszej nocy, mężczyzn i kobiety w jednym łóżku, a także instytucję małżeństwa i pocałunki. Latem 1929 roku Martin Quigley, katolicki publicysta i wydawca pisma „Exhibitor's Herald”, i ojciec Daniel A. Lord, profesor teologii i literatury angielskiej z Uniwersytetu St. Louis, uzupełniają i zaostrzają powstały dwa lata wcześniej kodeks, czego efektem jest Kodeks Produkcyjny (Motion Picture Production Code) potocznie nazywany Kodeksem Haysa, przedsta-

⁹⁰⁰ *Ibidem*, s. 132.

wiony publicznie w roku 1930 i obowiązujący od stycznia roku 1931. Jednak nie od razu udało się wyegzekwować stosowanie kodeksu przez wszystkich producentów filmowych. Z jednej strony spora część niezależnych wytwórni nie była zrzeszona w MPPDA i nie przestrzegała jego zasad, z drugiej zaś kryzys finansowy z roku 1929 sprawił, że producenci chwyтали się wszelkich sposobów, by przyciągnąć do kin widownię, i to nie zważając na liczne protesty, a seks i przemoc okazały się tematami w tamtym okresie dość skutecznie zapełniającymi kinowe sale.

Jednak od 1933 roku, gdy ruszyła katolicka ofensywa sprzeciwu wobec niemoralności kina, producenci musieli częściej brać pod uwagę głosy dezaprobaty, które coraz skuteczniej psuły ich biznes i zagrażały osiąganym dochodom. Opłacone przez Fundusz Payne'a badania nad społecznym oddziaływaniem kina, których alarmistyczne wyniki ogłoszono w katolickich pismach „Christian Century” i „Survey Graphic”, publiczne apele o rygorystyczne przestrzeganie Kodeksu Produkcijnego wysuwane przez aktywnych działaczy katolickich, takich jak rektor Catholic University Joseph M. Corrigan, jezuitów Talcotta Persona i FitzGeorge'a Dineena czy Josepha Breena, a nawet publiczne wystąpienia biskupów sprawiły, że sytuacja stała się naprawdę poważna. Biskup Ameleto Cicognani przekonywał na przykład w październiku 1933 roku, że:

Przykładem działania sił zła w dzisiejszych czasach jest film ze swoim niezwykle negatywnym wpływem. Jakaś masakra niewinności młodzieży dokonuje się z godziny na godzinę! Czy można zliczyć zbrodnie, których źródłem są filmy? Katolików wzywa Bóg, Papież, biskupi i księża do zjednoczenia się w kampanii na rzecz oczyszczenia kin, które stanowią śmiertelne zagrożenie dla moralności⁹⁰¹.

Rok później — w kwietniu 1934 — został założony Legion Przyzwoitości (Legion of Decency), którego członkowie mieli za zadanie protestować przeciwko niemoralnym filmom oraz potępiać filmy „promujące seksmanię”. Dziesięć milionów członków Legionu⁹⁰² tworzyło siłę, której Hollywood nie mogło lekceważyć, zwłaszcza gdy Kościół

⁹⁰¹ Cyt. za: E. De Grazia, R.K. Newman, *op. cit.*, s. 42.

⁹⁰² Czyli blisko połowa liczącej około dwudziestu milionów grupy amerykańskich katolików (por. Gregory D. Balck, *The Catholic Crusade against the Movies, 1940–1975*, Cambridge 1998, s. 5).

ogłosił, że chodzenie na zakazane filmy jest grzechem. Choć oficjalny system klasyfikacji filmów Legion ogłosił dopiero w lutym 1936 roku⁹⁰³, to chcąc uniknąć konfliktu z katolicką hierarchią i działaczami Legionu Przyzwoitości, już w roku 1934 MPPDA wprowadziło reguły wzmacniające siłę oddziaływania hollywoodzkiej autocenzury. Dnia 22 czerwca Studio Relations Committee zostało przemianowane na Production Code Administration (PCA). Na jego czele stanął kolejny katolik, Joseph Breen, który otrzymał narzędzia pozwalające mu skutecznie spełniać swój urząd — między innymi możliwość nałożenia dwudziestu pięciu tysięcy dolarów kary na każdego należącego do MPPDA producenta, który wyprodukował film niezaprobowany przez PCA. „Ten moment rozpoczyna — jak pisała Anna Misiak — okres najsprawniejszego funkcjonowania autocenzury w Stanach Zjednoczonych, który potrwa aż do połowy lat pięćdziesiątych i praktycznie obejmuje swym zasięgiem całość amerykańskiej produkcji filmowej”⁹⁰⁴. Od roku 1934 wszystkie niemalże filmy wyprodukowane w Hollywood przechodzą przez biuro Breena i podlegają przepisom Kodeksu Produkcyjnego. Jak skuteczna była to cenzura, może świadczyć fakt, że żaden film, który otrzymał aprobatę PCA, nie został potępiony przez Legion, a Haysa na prywatnej audiencji przyjął papież Pius XI, którego zainteresowania sprawami filmu znalazły odzwierciedlenie w wydanej w roku 1936 encyklice *Vigilanti Cura*.

Dokument ten, podobnie jak Kodeks Produkcyjny, a zwłaszcza opublikowana w 1934 roku w czasopiśmie „Motion Picture Herald” jego druga część zatytułowana *Reasons Underlying the Gen-*

⁹⁰³ Ten *rating system* składał się z następujących kategorii:

- A-I — filmy moralnie bez zarzutu dla szerokiej publiczności
- A-II — filmy bez zarzutu dla dorosłych i nastolatków
- B — filmy, których fragmenty mogły powodować zarzuty
- C — filmy zakazane
- W 1953 dodano (po filmie *Martin Luter*) — kategorię S. C. (*Separate Classification*) — film nie jest ani zalecany, ani potępiany — w 1963 zastąpiona kategorią A-IV — moralnie bez zarzutu dla dorosłych z wyjątkami
- W 1957 — kategoria A-III — moralnie bez zarzutu dla dorosłych. (Por. A. Misiak, *op. cit.*, s. 141, 260).

⁹⁰⁴ *Ibidem*, s. 141.



Fot. 24. William Hays

eral Principles, zawierająca powody wprowadzania autocenzuralnych ograniczeń, mogą być, w moim odczuciu, świetnymi przykładami ilustrującymi nie tylko rolę, jaką przypisywano w tamtym okresie przemysłowi kinematograficznemu, ale także dobrym punktem wyjścia od refleksji o charakterze historyczno-filmowym do namysłu o naturze bardziej ogólnej. Warto się bowiem zastanowić, w jakie konteksty mogą się wpisywać różnego typu ograniczenia o charakterze cenzuralnym. Jak słusznie zauważyła Anette Kuhn w książce *Cinema, Censorship and Sexuality. 1909–1925*, podejście o charakterze zakazowo/institutionalnym warto rozszerzyć o zagadnienie władzy (w ujęciu zaproponowanym przez Michela Foucaulta), które wszak z zakazami cenzuralnymi jest związane w sposób nierozzerwalny⁹⁰⁵. W przypadku kontroli kinematografii wiąże się to przede wszystkim z porządkiem patriarchalnym i rodzącymi się wówczas ruchami o charakterze emancypacyjnym oraz stanowi w moim odczuciu próbę odzyskania symbolicznej władzy przez mężczyzn, którym moc stanowienia znaczeń zaczęła wymykać się z rąk. Zarówno w papieskiej encyklice, jak i w Kodeksie Produkcyjnym zwracano uwagę na niezwykle istotną rolę, którą kino wówczas odgrywało. W siedemnastym punkcie *Vigilanti Cura* czytamy na przykład:

Wśród wszystkich widowisk widowiska kinematograficzne, jak powszechnie wiadomo, posiadają największe znaczenie, skoro w naszych czasach cieszą się u wszystkich narodów wielkim uznaniem. Nie potrzeba nawet podkreślać, że miliony i miliony codziennie uczestniczą w tych widowiskach, że liczba tych teatrów rośnie z dnia na dzień prawie u wszystkich narodów, i tych o starej kulturze, i tych, które dopiero wkraczają w obręb cywilizacji, i że wychnienia i rozrywki w ten sposób wchodzą w zwyczaj nie tylko u bogatych, ale także we wszystkich warstwach społeczeństwa.

Zresztą nie ma dziś innego czynnika, który by tak potężnie oddziaływał na tłumy jak kinematograf, już to dzięki samym obrazom ruchomym, rzuconym na ekran, już to z powodu swej popularności, już też dzięki towarzyszącym okolicznościom⁹⁰⁶.

⁹⁰⁵ Por. A. Kuhn, *op. cit.*, s. 1–11.

⁹⁰⁶ *Vigilanti Cura. Encyklika Ojca Świętego Piusa XI o widowiskach kinematograficznych*, cyt. za: http://www.nonpossumus.pl/encykliki/Pius_XI/vigilanti_cura/II.php, dostęp z dnia 13 grudnia 2009 r.

Powody tej popularności tłumaczy kolejny punkt dokumentu:

Powodzenie jego wypływa stąd, że bezpośrednio przemawia do wyobraźni. Żywe obrazy sprawiają radość i bez trudu są zrozumiałe nawet dla umysłów pierwotnych i mało wyrobionych, które lubują się w rzeczach konkretnych i nie chcą, albo nie umieją, rozumować ani ze skutków wnosić na przyczyny. Czytanie zaś, a nawet słuchanie wymaga pewnego napięcia uwagi; widowisko kinematograficzne zaś, podając nieprzerwany szereg gotowych obrazów, nie wymaga takiego wysiłku. Skuteczność jego działania powiększa się jeszcze, jeżeli film jest dźwiękowy. Wtedy bowiem łatwiej zrozumieć wyświetlane obrazy, a akcja dramatyczna, podkreślona odpowiednio dobraną muzyką, tym większe wywołuje wrażenie⁹⁰⁷.

Podobne uwagi zawiera Kodeks Produkcyjny, w którego części zatytułowanej: *Reasons Supporting the Preamble of the Code* znajdziemy z jednej strony przekonanie, że film z powodu

łatwości, z jaką można go dystrybuować, i ponieważ istnieje możliwość stworzenia dużej ilości kopii, zajmuje miejsce niedostępne dla żadnego innego rodzaju sztuki⁹⁰⁸,

z drugiej zaś wprost wyrażany pogląd, iż film oddziałuje na widzów w znacznie skuteczniejszy sposób niż literatura czy sztuki teatralne. Jak piszą autorzy dokumentu:

III. D.

a. Książki opisują, film wprost pokazuje. Te pierwsze prezentują na obojętnych stronach, drugie przez ukazywanie żyjących ludzi.

b. Książki docierają do umysłu zaledwie poprzez słowa; filmy docierają do oczu i uszu poprzez reprodukcję rzeczywistych wydarzeń.

c. Reakcja czytelnika na książkę zależy w głównej mierze od wrażliwości jego wyobraźni; reakcja na film zależy od żywiołowości prezentacji⁹⁰⁹,

w związku z czym wysnuwają wniosek, że wiele rzeczy, które mogły być opisywane lub sugerowane w książce, nie może zostać ukazane na ekranie kinowym.

W punkcie f omawianej części Kodeksu porównano także film i sztuki teatralne. Zaczyna się on od stwierdzenia, że to, co może zostać

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ *Reasons supporting the Preamble of the Code*, pkt III B, [w:] *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)*, <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>, dostęp z dnia 10 grudnia 2009 r.

⁹⁰⁹ *Ibidem*.

pokazane na scenie, nie zawsze może pojawić się w filmie. Powodów tego stanu rzeczy upatrywano w tym, że

a. [...] widownia oglądająca film jest znacznie większa i ma w związku z tym znacznie bardziej zróżnicowany charakter. Pod względem psychologicznym zaś większa widownia oznacza niewielką moralną odporność tej masy na sugestie.

b. Poprzez światło, uwypuklenie charakterów, sposób prezentacji, uwydatnienie malowniczości etc. ekranowe historie są widowni bliższe niż teatralne sztuki.

c. Entuzjazm i zainteresowanie, z jakim spotykają się filmowi aktorzy i aktorki, nie może się równać z niczym w historii, i powoduje, że widownia przeważnie sympatyzuje z odgrywanymi przez nich charakterami [...]. W związku z tym widzowie są gotowi pomieszać aktorów i aktorki z odgrywanymi przez nich postaciami i dlatego są bardziej chłonni na emocje i idee prezentowane przez swoje ulubione gwiazdy⁹¹⁰.

Wyrażone w obu omawianych dokumentach przekonanie o wszechwładzy mediów audiowizualnych — a kino było w zasadzie jedynym z nich, które się wówczas pojawiało w skali masowej — można by powiązać także z dyskursem naukowym rozpowszechnionym w tamtym okresie. Jak pisze Denis McQuail na temat poglądów dotyczących oddziaływania mediów na masową publiczność,

w pierwszej fazie, obejmującej okres od przełomu XIX i XX wieku do lat trzydziestych, mediom przypisywano potężną siłę kształtowania opinii i przekonań, zmiany obyczajów i formowania zachowań pod dyktando ludzi kontrolujących media⁹¹¹,

choć nieoparte było to żadnymi naukowymi badaniami. Przekonanie o niezwykłej mocy oddziaływania mediów, z jednoczesnym podkreśleniem roli, którą ze względu na swój najbliższy rzeczywistości charakter⁹¹² odgrywa dzieło filmowe, miało być wystarczającym usprawiedliwieniem dla wprowadzenia cenzuralnych ograniczeń, wszak wobec takiej potęgi maluczcy nie mogą pozostać bezbronni. Niezwykle często bowiem, a omawiane dokumenty są dobrym tego przykładem, kon-

⁹¹⁰ *Ibidem*.

⁹¹¹ D. McQuail, *op. cit.*, s. 449.

⁹¹² Warto w tym miejscu zauważyć, jak momentami wewnątrz sprzeczne były argumenty używane przez autorów omawianych dokumentów. Wszak teatr mógł niewątpliwie mocniej oddziaływać na różne zmysły niż czarno-białe (a często pozbawione jeszcze dźwięku) filmy i był znacznie mniej zależny od imaginacyjnej wrażliwości widza niż dzieła filmowe, ale argumenty stosowane przy porównywaniu książek i filmów są pomijane, gdy dzieła Dziesiątej Muzy porównuje się z teatralnymi.

trochę nad treściami pojawiającymi się publicznie uzasadniano właśnie troską o tych, którzy samodzielnie nie są w stanie dokonać właściwego osądu moralnego. Gdy w drugiej połowie XIX wieku odkryto ruiny Pompejów z „nieobyčajnymi” freskami i artefaktami, stworzono „tajne muzeum”, by dostęp do pewnych treści dozwolony był wyłącznie dla tych, których poziom edukacji, płeć i wiek do tego upoważniały — a więc dorosłych mężczyzn o odpowiednim statusie społecznym⁹¹³. Choć w połowie lat trzydziestych nie wysuwano już argumentów, że treści erotyczne czy ukazywanie przestępstw może urazić modestę kobiet — te powoli były wykluczane z tej podrzędnej kasty ludzi, o których troskę trzeba przejawiać — to wykształceni mężczyźni (wszak to tylko oni ustanawiali obowiązujące prawa — również te dotyczące filmowej cenzury) nadal w opiece musieli mieć młodzież i niewykształcone masy. W encyklice przygotowanej przez Piusa XI znajdziemy na przykład takie fragmenty:

16. [...] Jeżeli ludzie w czasie wolnym chodzą na filmy, obrażające cnotę, godność i przyzwoitość, zachęcające zwłaszcza młodzież do popełniania występków, wtedy wielkość i potęgą narodu jest niewątpliwie poważnie zagrożona. [...]

20. Powszechnie wiadomo, jak destrukcyjnie działają złe filmy, przez gloryfikację namiętności stają się okazją do grzechu, młodzież sprowadzają na drogę złą, w fałszywym świetle przedstawiają życie i pomniejszają ideały, niszczą czystą miłość, świętość małżeństwa i zamiłowanie do życia rodzinnego. [...]

24. [...] takie przedstawienia szczególny powab mają dla dzieci i młodzieży tak, że właśnie w tym wieku, kiedy rodzi się i urabia uczucie przyzwoitości, kiedy tworzą się podstawy sprawiedliwości i uczciwości, kiedy na koniec powstają pojęcia obowiązków, i budzi się pęd do doskonałości i świętości życia, sztuka kinematograficzna zaczyna wywierać wpływ swój głęboki i daleko sięgający. [...]

25. [...] Przeto mając na myśli zgubę młodzieży i dżiatwy, której niewinność w kinach poważnie jest zagrożona, wspominamy owe groźne słowa Jezusa Chrystusa, wypowiedziane przeciw gorszyтелям najmniejszych: „A kto by zgorszył jedno z tych maluczkich, którzy wierzą we mnie, takiemu by należało zawiesić kamień młyński na szyi jego i zatopić go na pełnym morzu” (Mat. 18,6)⁹¹⁴ [wyróżnienia — AL].

W niezwykle podobnym tonie o młodzieży zagrożonej na skutek obcowania z „niemoralnymi” dziełami filmowymi wypowiada się Ko-

⁹¹³ Por. Walter M. Kendrick, *Secret Museum — Pornography in Modern Culture*, Berkeley-Los Angeles 1996, s. 15.

⁹¹⁴ *Vigilanti Cura...*

deks Produkcyjny, podkreślając jeszcze wielokrotnie, co można zauważyć w już wcześniej przytaczanych fragmentach, że kino ze względu na swój masowy charakter dociera również do niewykształconych mas, niepotrafiących prawidłowo ocenić pokazywanych na ekranie obrazów.

Jak bardzo ponadkulturowy charakter mają tego typu argumenty, możemy się przekonać, gdy spojrzymy na artykuł, który kilka lat wcześniej ukazał się w polskim tygodniku „Kino”. Autor ukrywający się pod inicjałami J.W. postulował wprowadzenie ograniczeń cenzuralnych. W tekście tym czytamy:

Żaden chyba z wynalazków tak błyskawicznie i bezkonkurencyjnie nie opanował wszystkich rynków zbytu, jak kinematograf. Szybkość z jaką dotarł w najodludniejsze zakątki ziemi w najbardziej konserwatywne zaścianki, można z powodzeniem porównać z szybkością jaką przez aparat przewija się taśma filmy. Jest znany, lubiany i popierany wszędzie.

Ale jak każdy wynalazek kinematograf ma swoje dobre i złe strony i tych złych, niestety, więcej.

Ale kulturalnej misji kinematografu stanęła na drodze spekulacja. Ta obliczyła szybko, iż największe zyski, największą podaż wytworzą pierwsi grający na instynktach niskich, porywające i ekscytujące wywołaniem grubych wrażeń tłumy, i w tym kierunku zogniskowała swoje siły i kapitały. Obok więc kilku poważnych wytwórni film, które szły wyłącznie po raz zakreślonej drodze artystycznej, jak grzyby po deszczu jęły wyrastać wytwórnie hołdujące celom spekulacyjnym.

Zjawiać się zaczęły na ekranach obrazy o treści sensacyjnej i erotycznej. Przystępstwa kryminalne, gwałty, rzezie, mordy rabunki, brutalne sceny erotyczne, wnętrza spelunek i gniazd upadku — oto co wyłącznie zaczęło zajmować ekran. Obrazy, bohaterami których byli przestępcy kodeksu i moralności, okazały się złotonośną żyłą. [...]

Naturalnie autorzy kinematograficzni pracowali w tym kierunku wyłącznie. Trzeba było wrażeń coraz silniejszych, coraz bardziej szarpających nerwy, by zadowolić wymagania wiecznej głodnej klienteli. [...]

Destrukcyjna robota kinematografu zaczęła objawiać się w szerszym zakresie. Dość przejrzyć akta śledcze policji rosyjskiej lub wiedeńskiej z poprzedniego dziesięć lat, by przekonać się ile wykroczeń przeciw prawu i moralności popełniono pod wpływem kinematografu, ilu nieletnich przestępców przysporzyły erotyczno-kryminalne t.zw. detektywne obrazy⁹¹⁵ [wyróżnienia — AL].

Jak więc widzimy, ruchy procenzorskie zawsze niemal stosowały tę samą argumentację. Z jednej strony mamy tu do czynienia z czymś, co

⁹¹⁵ J.W., *Cenzura a kinematograf*, „Kino” 15 marca 1919, nr 1, s. 5–6. Pisownia oryginalna.

wiele lat później Gladys i Kurt Langowie określili mianem „efektu trzeciej strony”, polegającym na założeniu, że media wpływają na innych, ale nie na nas⁹¹⁶, z drugiej zaś podkreślano, czy to w Stanach Zjednoczonych, czy w Watykanie, czy w Polsce, jak fatalny wpływ może mieć kinematograf na tłumy młodych ludzi. Warto też zauważyć, że najczęściej obiekcji cenzorów wzbudzały filmy (znakomitą ich część omówiłem wcześniej), w których pojawiały się obrazy wyzwolonej kobiety. Podobnie jak ekranowi bohaterowie, również ruchy procenzorskie zdają się dążyć do petryfikacji starego układu patriarchalnego z tradycyjnym modelem rodziny. Wyzwolona kobieta (może to tłumaczy zapiekłość, z jaką zwalczano jedną z pierwszych *self-made women* Mae West, która zrobiła karierę dzięki własnej zaradności⁹¹⁷), podkreślająca swoją seksualność, odczuwająca (i nieukrywająca tego) przyjemność z kontaktów erotycznych, próbująca zerwać z kulturową rolą potulnej żony i matki stanowiła największe zagrożenie, któremu na różne sposoby próbowano przeciwdziałać. Najpierw przez takie kształtowanie fabuły, by finał przywracał jednak „ład i porządek moralny”, pokazując, że kroczenie inną niż powszechnie uznawana za przyjętą drogą musi prowadzić do nieuchronnej katastrofy i dopiero zaakceptowanie społecznego porządku może uczynić bohaterkę naprawdę szczęśliwą. Potem zaś — co stało się szczególnie widoczne po roku 1934, gdy Kodeks Haysa zaczęto konsekwentnie egzekwować — przez rezygnację z tego

⁹¹⁶ Por. Gladys Lang, Kurt Lang, *Mass communication and public opinion: Strategies for research*, [w:] *Social Psychology: Social Perspectives*, red. Morris Rosenberg, Ralph H. Turner, New York 2004, s. 653–682.

⁹¹⁷ Mae West w 1927 roku została skazana na dziesięć dni więzienia i pięćset dolarów grzywny za wystawienie na nowojorskiej scenie sztuki zatytułowanej *Sex*. Po odsiedzeniu wyroku „zgrabnie wplotła wyrok w swój publiczny wizerunek, [...] twierdząc, że z jej sztuk nieświadomione kobiety dowiadują się, czym grozi seks, dzięki czemu spada liczba nieślubnych dzieci i przypadków chorób wenerycznych. Dość niespodziewanie upomniała się także o interes publiczny, i to z pozycji prefeministycznych, podkreślała bowiem, że prawnikami zajmującymi się jej sprawą byli wyłącznie mężczyźni, sąd też składał się tylko z mężczyzn, a i na świadka nie powołano żadnej kobiety.» To była sprawa: mężczyźni kontra jedna kobieta« — oznajmiła. Podobną linię postępowania przyjęła w latach trzydziestych, gdy robiła karierę filmową i wciąż popadała w konflikt z tzw. kodeksem Haysa” (P. Johnson, *op. cit.*, s. 275).

typu wątków — choć oczywiście znajdziemy jeszcze aktywne bohaterki (podobnie jak na przykład gangsterów), to sposób ich ukazywania ulega daleko idącej przemianie i nie budzą już one, jak to miało miejsce w filmach z przełomu drugiej i trzeciej dekady, sympatii i zrozumienia.

Nie twierdzą oczywiście, że istnieje tak prosty podział i po jednej stronie barykady znajdziemy mężczyzn dążących do utrwalenia starego układu relacji między płciami, z drugiej zaś kobiety walczące o prawo do samostanowienia. Wszak niemal wszystkie „wywrotowe” filmy zostały wyreżyserowane i wyprodukowane przez mężczyzn, w ruchach cenzorskich zaś istotną rolę odgrywały także katolickie organizacje kobiece. Jednak warto zauważyć, jak mocno cenzura wpisuje się w walkę o władzę. Przecież

poprzez kulturowe kształtowanie jednostek, dokonujące się w szkołach, kościołach, fabrykach i innych agendach socjalizacji, klasa panująca może zagwarantować sobie stabilniejszą pozycję niż ta, którą mogłaby się cieszyć, sprawując jedynie represyjną władzę państwową⁹¹⁸.

A możliwość sprawowania kontroli nad tak potężnym (jak przynajmniej wówczas wierzono i podkreślano) narzędziem kształtowania postaw, jakim był przemysł kinematograficzny, była w walce tej kluczowa i zwycięstwo ruchów procenzorskich można odczytywać nie tylko jako wygraną „zwolenników moralności” nad „libertynami”, ale również jako sukces (oczywiście chwilowy) przeciwników równouprawnienia kobiet. Mimo że zaczęły zdobywać one prawa wyborcze, a ich rola znacznie wzrosła (przyczyniła się do tego również pierwsza wojna światowa, która nie tylko przetrzebiła męską populację, ale także zmusiła kobiety do — chwilowego — zajęcia miejsc do tej pory zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn, w trakcie drugiej wojny światowej proces ten będzie jeszcze bardziej widoczny), nie pozwolono im jeszcze sięgnąć po władzę symboliczną. Choć oczywiście nie sposób nie zauważyć zmian, jakie zaszły w postrzeganiu kobiet i erotyzmu, to jednak na pełną wolność seksualną trzeba było poczekać jeszcze trzy dekady.

⁹¹⁸ John Scott, *Władza*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2006, s. 17.

Brian McNair, odnosząc się do pornografii, lecz przecież konstatację tę z pewnością można rozszerzyć na wszelkie dzieła zawierające elementy erotyczne, pisał:

Kategoria pornografii oraz środki prawne przyjęte (dawniej i dziś), by ją kontrolować, były w mniejszym stopniu wytworem szczerze wyznawanych przekonań moralnych niż gwarancją patriarchalnej kontroli społecznej nad rodzącą się seksualnością masową, a także — może przede wszystkim — przed stanowiącą zagrożenie seksualnością kobiecą. Z perspektywy historycznej wydaje się to oczywiste, także dlatego, że w epoce wiktoriańskiej cenzura moralna współistniała tak łatwo z powszechnym promiskuityzmem, niewiernością małżeńską oraz wykorzystywaniem kobiet i dzieci przez męskie elity owych czasów⁹¹⁹.

Nieco trywializując, można by więc pokusić się o stwierdzenie, że Kodeks Haysa także służył stłumieniu przede wszystkim kobiecego erotyzmu. Mężcy bohaterowie *Illicit*, *Ex-Lady*, *Wolnych dusz* czy *Femelle*, pragnący za wszelką cenę zaciągnąć swoją wybrankę przed ołtarz, działają, z kulturowego punktu widzenia, w swoim dobrze pojętym interesie — należąc do uprzywilejowanej warstwy (zwróćmy uwagę, że wszyscy są mężczyznami mającymi wysoką pozycję społeczną — nawet gangster jest majątny), nigdy nie będą mieli (gdyby przyszła im na to ochota) problemu ze znalezieniem kochanki lub przelotnej partnerki seksualnej, a ich ewentualna niewierność z punktu widzenia społecznego nie będzie oceniana szczególnie surowo. Gdyby jednak takie samo prawo przyznać kobietom i w ten sam sposób oceniać ich zdrady i ich promiskuityzm, zagrożona zostanie męska władza. Więc gdy oni będą poszukiwać erotycznej rozrywki, zapewne nie będą protestować przeciwko kobiecej „rozwiązłości”, to w planie kulturowym i społecznym nie mogą na nią pozwolić, ponieważ erotycznie wyzwolona kobieta, w dodatku należąca do klasy wyższej, podkopuje podstawy porządku, w którym mężczyzna pełni rolę dominującą. Z podobnych pobudek zdają się działać cenzorzy — ukazanie kobiety jako jednostki obdarzonej seksualnymi potrzebami, mającej prawo do „rozwiązłości”, zmuszałoby do przyznania jej większych praw.

Im więcej istnieje pornografii w danym społeczeństwie — twierdzi przywoływany już McNair — i im bardziej otwarta i zróżnicowana jest jego kultura seksualna, tym

⁹¹⁹ B. McNair, *op. cit.*, s. 105.

większe prawdopodobieństwo istnienia silnego — czy wręcz dominującego — feminizmu i bronionych przez niego wartości w sferze praw kobiet. Wystarczy porównać pozycję kobiet w liberalnej Holandii czy krajach skandynawskich z jej pozycją w krajach muzułmańskich, gdzie obowiązuje ścisła cenzura⁹²⁰.

Kodeks Produkcyjny, a także ustawy cenzorskie wprowadzane w innych krajach, w znacznej swojej części odnoszące się właśnie do erotyki i poddające jej ekranowe emanacje ścisłej kontroli, można więc także uznać za próbę spowolnienia emancypacji kobiet, która była jednym z głównych ruchów zmieniających nie tylko dwudziestowieczny erotyzm, ale także całe społeczeństwa.

⁹²⁰ *Ibidem*, s. 113.

Zakończenie

Dyskurs na temat erotyzmu, relacji intymnych i genderowych paradygmatów, który pojawia się w kinie w pierwszych dekadach, zależy jest od wielu czynników. Z jednej strony niewątpliwie miały na niego wpływ zmiany społeczne, które zarysowały się w tamtym okresie. Koniec epoki wiktoriańskiej, gwałtowne uprzemysłowienie, pierwsza wojna światowa, Wielki Kryzys były istotnymi wydarzeniami oddziaływującymi na świat zachodni i przyniosły wiele ewolucyjnych, a czasami wręcz rewolucyjnych zmian w sposobie jego funkcjonowania, wpłynęły na egzystencje pojedynczych jednostek, ale także całych społeczeństw. Procesy te znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce pierwszej połowy XX wieku, również w filmie, który jako pierwsza prawdziwie masowa forma artystyczna miał wówczas szczególną pozycję.

Jednak zmiany w dyskursie generowanym przez filmowe komunikaty zależne były (i zapewne nadal są) nie tylko od przeobrażeń społecznych. Równie istotne zdają się technologiczne i ekonomiczne warunki funkcjonowania przemysłu kinowego. Rozwiązania techniczne, ewoluująca forma przedstawień kinematograficznych, sposoby i warunki związane z odbiorem dzieł kinowych, kapitałowa dominacja określonych podmiotów gospodarczych, warunki produkcji — wszystkie te elementy składają się na ostateczny przekaz, z jakim będziemy mieli do czynienia podczas kinowego seansu.

Film, jak każdy inny tekst kultury, wpisany jest także w siatkę zależności powiązanych z władzą symboliczną i relacjami opartymi na próbach sprawowania kontroli przez dominujące grupy społeczne, usiłujące za pomocą przekazów kulturowych kształtować normy, ustalać rejestry tematów dopuszczalnych i takich, które są pomijane lub stano-

wią tabu, kodyfikować kryteria oceny społecznych zachowań, definio-
wać praktyki o charakterze dewiacyjnym.

Dlatego też w mojej książce próbowałem pokazać funkcjonowa-
nie kinematografii okresu przedkodeksowego w szerokim kontekście
społecznym. Analiza dyskursu wymaga bowiem, by traktować kultu-
rowy przekaz jako wypadkową różnego typu uwarunkowań i wzajem-
nie nakładających się zależności. Zdaję sobie sprawę, iż stosowanie
tej metodologii wymusiło, w wypadku tak obszernego materiału ba-
dawczego, pojawienie się różnych uogólnień i niedających się uniknąć
w tego typu syntezach uproszczeń. Wydaje mi się jednak, że nakreślony
przeze mnie obraz dyskursu na temat erotyki w filmach pochodzących
z pierwszych dekad kina pokazuje kilka najważniejszych tendencji
i przekonań, które zostały przyjęte (lub rozwinięte) przez kulturę po-
pularną, a być może także przez kulturę zachodnią jako taką, jako kon-
stytutywne w kształtowaniu dyskursu na temat erotyki, miłości, relacji
między płciami i ról, jakie w tych relacjach przychodzi nam odgrywać
także dziś.

Przemysł filmowy, będący, o czym pisałem w pierwszych rozdzia-
łach książki, rówieśnikiem nie tylko wielu wynalazków technicz-
nych, które na trwałe zmieniły nasze życie, ale także współczesnego
rozumienia i postrzegania erotyzmu, w pierwszym okresie swego
funkcjonowania odzwierciedlił niezwykle wyraźnie zmianę, która
zaszła w kształtowaniu związków intymnych. Albowiem romantycz-
na koncepcja miłości, do dziś będąca jednym (choć być może rze-
czywiście już nie jedynym) ze sposobów konstruowania erotycznych
i matrymonialnych aliansów, swoje upowszechnienie zawdzięcza
również w dużym stopniu kinu, mającemu niespotykaną wcześniej
siłę oddziaływania, które wydatnie przyczyniło się do rozpowszech-
nienia się tej idei. Jednocześnie zaś kinematografia, zanim została
poddana dyktatowi Kodeksu Haysa, narzucającego na nią ogranicze-
nia i kneblującego swobodę wypowiedzi, głównie na tematy zwią-
zane z seksem, zarysowała wiele problemów, z którymi spotykamy
się w dyskursie na temat szeroko pojmowanej erotyki do dziś. Choć
niewątpliwie zmieniła się skala niektórych zjawisk społecznych, któ-
re w pierwszych dekadach XX wieku miały charakter raczej incy-

dentalny niż powszechny, dziś zaś stanowią integralną część naszej społecznej rzeczywistości, to nie można pominąć faktu, że właśnie w tamtym okresie należałoby szukać ich początków. Czy dzisiejsza dyskusja o kryzysie męskości i metroseksualnych gwiazdach kina i sportu nie przypomina zarzutów stawianych przez publicystów z lat dwudziestych Rudolphowi Valentino i jego licznym naśladowcom, zarówno tym pojawiającym się na srebrnych ekranach, jak i w świecie rzeczywistym? Czy Mae West nie mogłaby być uznana za feministkę trzeciej fali czy też (jakkolwiek dziwnie nie zabrzmiałaby ta formuła) protopostfeministkę? Agnieszka Graff pisała, iż:

feminizm wprowadził do głównego nurtu kultury amerykańskiej tezę, że to, co prywatne, często w istocie bywa polityczne. Postfeminizm sugeruje natomiast, że wszystko z polityką łącznie, jest tak naprawdę prywatne. Przewrotna delaracja Ally McBeal, że zanim zaczniesz zmieniać świat, chce się wydać za męża, to w istocie krótki wykład postfeministycznych wartości⁹²¹.

A przecież West w swoich filmowych i publicznych wcieleniach zdaje się kierować identycznymi wartościami — chce być niezależna i samodzielna, ale nie zamierza przy tym rezygnować z kontaktów z mężczyznami, z miłości, a nawet małżeństwa. Czy w komediach Lubitscha z przełomu kina niemego i dźwiękowego lub *Erotikonie* Stillera nie znajdziemy zapowiedzi „miłości współbieżnej”, która według Giddensa definiuje dzisiejsze pojmowanie intymności? Jak się okazuje, nawet pornografia nie jest wynalazkiem końca XX czy początku XXI wieku (mimo że wynalazki techniczne, takie jak odtwarzacze wideo czy internet wydatnie ułatwiły jej rozpowszechnienie), ale czymś obecnym w kulturze prawdopodobnie od zawsze, a już w drugiej połowie XIX wieku zjawiskiem dość mocno zaznaczającym swą obecność, choć niewątpliwie funkcjonowała ona nieco inaczej niż dziś. Traktowanie nagości jako atrakcji przyciągającej widzów jest, jak się okazuje, niemal równie stare jak sam wynalazek kinematografu i nie jest wcale efektem rewolucji seksualnej z lat sześćdziesiątych.

⁹²¹ Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2001, s. 253.

Nawet początek ruchów emancypacyjnych — zarówno kobiet, jak i mniejszości seksualnych — można datować na ten sam czas, gdy kino zaczęło władać masową wyobraźnią. A przecież jak twierdzi Giddens:

„rewolucja seksualna” ostatnich trzydziestu czy czterdziestu lat to nie tylko, ani nawet nie przede wszystkim, neutralny płciowo rozkwit swobody seksualnej. Składają się na niego dwa podstawowe elementy. Jednym z nich jest wyzwolenie seksualne kobiet — rewolucja w tym zakresie przebiegająca najintensywniej, ale wyrastająca z dziewiętnastowiecznych korzeni. Wywarła ona potężny wpływ na seksualność mężczyzn i bynajmniej nie dobiegła końca. Drugim elementem jest rozkwit homoseksualizmu, tak męskiego, jak kobiecego⁹²².

A kino pierwszych dekad, rejestrując, a jednocześnie prowokując i projektując tego typu zmiany, także ten proces rozpoczęło.

Kino z okresu niemego i pierwszych lat dominacji dźwięku wcale nie było bowiem tak grzeczne i purytańskie, jak się nam czasami wydaje. Gdy uważniej przyjrzymy się pojawiającym się w nim wątkom, motywom, rozwiązaniom formalnym i fabularnym, okaże się, że bywało ono równie grzeszne, pełne erotycznego permissywizmu i promiskuityzmu jak kino współczesne głównego nurtu. Bo gdybyśmy porównali *Baby Face* i *Nie jestem aniołem* z przebojami dziś królującymi w rankingach box-office'ów, takimi jak *Titanic* (1997) czy *Avatar* (2009, oba filmy w reżyserii Jamesa Camerona), to okaże się, że to my, żyjący na przełomie XX i XXI wieku, jesteśmy zachowawczy, erotycznie zahamowani, uduchowieni nawet i pełni wiary w romantyczne, bezcielesne wzorce miłosne. Warto więc może czasami spojrzeć na przeszłość z nieco innej, wymykającej się powszechnie panującym przekonaniom, perspektywy. Uważna analiza materiałów źródłowych może bowiem pokazać mniej znane (lub też często pomijane) oblicze Dziesiątej Muzy, która od zawsze, jak próbowałem dowieść w tej książce, była muzą niezwykle zmysłową.

⁹²² A. Giddens, *op. cit.*, s. 41.

Bibliografia

- [b.a.], *Kellerman film shown at the Lyric*, „The New York Times” 18 października 1916.
- [b.a.], *Zwyczajne towarzyskie (Le savoir-vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte według dzieł francuskich spisane*, Kraków 1876.
- ABEL RICHARD, *Before the canon*, [w:] *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*, red. Richard Abel, Princeton 1993.
- , *Pathé-Frères*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- , *A trade press for the „World Greatest Show”*, [w:] *The Red Rooster Scare: Making Cinema American 1900–1910*, Berkeley 1999.
- ACKERMAN DIANE, *Historia naturalna miłości*, przeł. Dorota Gostyńska, Warszawa 1997.
- ACOSTA MERCEDES DE, *Here Lies the Heart*, New York 1960.
- AKERT ROBIN M., ARONSON ELLIOT, WILSON TIMOTHY D., *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, przeł. Anna Bezwińska, Poznań 1997.
- ALTMAN CHARLES F., *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino” 1987, nr 6.
- ALTMAN RICK, *Musical scores*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- , *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992.
- ARCIMOWICZ KRZYSZTOF, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotypy*, Gdańsk 2003.
- ARETINO PIETRO, *Żywoty kurtyzan*, przeł. Edward Boyé, Warszawa 1958
- BADINTER ELIZABETH, *Falszywa ścieżka*, przeł. Małgorzata Kozłowska, Warszawa 2005.
- BALCK GREGORY D., *The Catholic Crusade against the Movies, 1940–1975*, Cambridge 1998.
- BALIO TINO, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise: 1930–1939*, New York 1993.
- BANKOWICZ MAREK, BANKOWICZ BOŻENA, DUDEK ANTONI, *Dzieje najnowsze*, t. 1. *Lata 1900–1929*, Słupsk [b.d.w.].
- BANKOWICZ MAREK *et al.*, *Dzieje powszechnie. Ilustrowane. Suplement*, t. 2. *Dzieje najnowsze. Lata 1929–1945*, Słupsk [b.d.w.].

- BARTHES ROLAND, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. Małgorzata i Marek Hendrykowsy, [w:] *Film: język — rzeczywistość — osoba*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, Warszawa 1992.
- , *Twarz Greta Garbo*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. Adam Dziak, Warszawa 2000.
- BARTON RUTH, *Hedy Lamarr: The Most Beautiful Woman in Film*, Lexington 2010.
- BASINGER JEANINE, *A Women's View. How Hollywood Spoke to Women 1930–1960*, Middletown 1993.
- , *Silent Stars*, Hanover 1999.
- BAUDELAIRE CHARLES, *Kwiaty zła*, red. Jerzy Brzozowski, Kraków 1990.
- BAUDRY JEAN-LOUIS, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992.
- BAUER ZBIGNIEW, *Kalendarium rozwoju mediów*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, red. Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, Kraków 2008.
- BĄTKIEWICZ ANDRZEJ, *Portrety wielkich miast w kinie lat dwudziestych*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976.
- BELL DANIEL, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Warszawa 1998.
- BENNETTA JULES-ROSETTE, *Josephine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*, Urbana-Chicago 2007.
- BENSHOFF HERRY, *The monster and the homosexual*, [w:] *Queer Cinema. The Film Reader*, red. Herry Benschhoff, Sean Griffin, New York 2004.
- BERRY SARAH, *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis 2000.
- BEST OTTO F., SCHLEIDT WOLFGANG M., *Historia pocałunku*, przeł. Anna Krczyńska, Warszawa 2003.
- BETTELHEIM BRUNO, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Warszawa 1996.
- BIRDWHISTELL RAY L., *Kinetics and Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia 1970.
- BLACKLEDGE CATHERINE, *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*, przeł. Katarzyna Bartuzi, Warszawa 2005.
- BLUE ADRIANNE, *Pocałunek. Od metafizyki do erotyki*, przeł. Krystyna Rabińska, Warszawa 1998.
- BOCCACCIO GIOVANNI, *Dekameron, Dzień trzeci, opowieść pierwsza: Wilk w owczarni*, przeł. Edward Boyé, Warszawa 1980.
- BONNET MARIE-JO, *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. Bella Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1997.
- BOTHAM NOEL, *Valentino. Pierwszy amant kina*, Łódź 2003.
- The box office test*, „Film Daily Yearbook of Motion Pictures” 1925.
- BOY-ŻELEŃSKI TADEUSZ, *Mózg i płeć*, Warszawa 1957.

- BRADLEY EDWIN M., *The First Hollywood Musicals: A Critical Filmography of 171 Features, 1927 Through 1932*, New York 1996.
- BRAUNSTEIN PHILIPPE, *Bliżej intymności. XIV–XV wiek*, przeł. Katarzyna Skawina, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 2. *Od Europy feudalnej do renesansu*, red. Georges Duby, Wrocław 1998.
- BREVIS ALEXANDRA, *The accuracy of attractive-body-size judgement*, „Current Anthropology” 40, 1999, nr 4.
- BREWSTER BEN, *Multiple-reel/feature films: USA*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- , *Traffic in Souls (1913). An experiment in feature-length narrative construction*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Krämer, New York 2004.
- BRODZKI MARCIN, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Wrocław 2001.
- BROOKS LOUISE, *Lulu in Hollywood*, New York 1982.
- BROWNLOW KEVIN, *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Crime. Films of Social Conscience in the Silent Era*, Berkeley 1992.
- BUJNICKA MARIA, *Romans*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 2006.
- BUÑUEL LUIS, *Ostatnie tchnienie*, przeł. Maria Braunstein, Warszawa 1989.
- BUSH W. STEPHEN, *Leon Gaumont on a visit*, „Moving Picture World” 8 kwietnia 1916.
- BUTTNER GERALD B., *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship, 1915–1966*, Columbia 2007.
- CALIFIA PAT, *Public Sex: The Culture of Radical Sex*, Pittsburgh 1994.
- CAMPBELL RUSSELL, *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, Madison 2006.
- CANUDO RICCIOTTO, *Manifest siedmiu sztuk*, przeł. Ireneusz Dembowski, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wstęp, wybór, opr. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002.
- CARMEN IRA H., *Movies, Censorship and the Law*, Ann Arbor 1966.
- CARTY RANCK EDWIN, *Mary Pickford — whose real name is Gladys Smith*, „American Magazine” maj 1918.
- CHARTIER ROGER, *Stosowanie pisma*, przeł. Małgorzata Zięba, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 3. *Od renesansu do oświecenia*, red. Roger Chartier, Wrocław 1998.
- CHARYN JEROME, *Narodziny Broadwayu. Opowieść o złotych latach jazzu i starym Nowym Jorku*, przeł. Iwona Chlewińska, Wrocław 2006.
- CHODERLOS DE LACLOS PIERRE, *Niebezpieczne związki*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1999.
- CHOW REY, *Violence in the other country. China as crisis, spectacle, and women*, [w:] *Third World Women and the Politics of Feminism*, red. Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres, Bloomington 1991.
- CLARK KENNETH, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. Jacek Bomba, Warszawa 1998.
- , *Pornography: The Longford Report*, London 1972.

- CLARK TIMOTHY J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985.
- CLEGG BRIAN, *The Man Who Stopped Time: The Illuminating Story of Eadweard Muybridge: Pioneer Photographer, Father of the Motion Picture, Murderer*, Washington 2007.
- COOK DAVID A., *A History of Narrative Film*, New York 1996.
- CORBAIN ALAIN, *Kulisy*, przeł. Wojciech Gilewski, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998.
- COWLEY MALCOLM, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, New York 1994.
- CRAFTON DONALD, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*, New York 1997.
- CRAIK JENNIFER, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, London-New York 2000.
- CZITROM DANIEL, *The politics of performance. Theater licensing and the origins of movie censorship in New York*, [w:] *Movie Censorship and American Culture*, red. Francis G. Couvares, Amherst 2006.
- DARE VIRGINIA, *News of Filmland: Moving pictures*, „Chicago Journal” 16 maja 1918.
- DARLINGTON CYRIL DEAN, *Genetic and Man*, London-New York 1964.
- DARREN ALISON, *Lesbian Film Guide*, New York 2000.
- DARWIN KAROL, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, t. 4, przeł. Zofia Majlert, Krystyna Zaćwilichowska, red. Roman J. Wojtusiak, Warszawa 1959.
- DAVID DEBORAH S., BRANON ROBERT, *The male sex role: Our culture's blueprint of manhood, and what it's done for us lately*, [w:] *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, red. Deborah S. David, Robert Brannon, Reading, Massachusetts 1976.
- DAWKINS RICHARD, *Samolubny gen*, przeł. Marek Skoneczny, Warszawa 1996.
- DĄBAL WIT, ANDREJEW PIOTR, *Kompendium terminologii filmowej*, Warszawa 2005.
- DĄBROWSKI JAN, *Miłość przed obiektywem*, „Kino” 1935, nr 13.
- DE GRAZIA EDWARD, NEWMAN ROGER K., *Banned Films: Movies, Censors and the First Amendment*, New York 1982.
- DE ROUGEMONT DENIS, *Mity o miłości*, przeł. Maria Żurowska, Warszawa 2002.
- DEMBOWSKI IRENEUSZ, *Gdy przeszedł most, upiory wyszły mu na spotkanie*, „Film na Świecie” 1981, nr 11.
- DEVINS NEAL E., FISHER LOUIS, *The Democratic Constitution*, New York 2004.
- DIJK TEUN VAN, *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. Teun van Dijk, przeł. Grzegorz Grochowski, Warszawa 2001.
- DI LAURO AL, RABKIN GERALD, *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Film, 1915–1970*, New York 1976.
- DINES GAIL, *King Kong and the white women: Hustler magazine and the demonization of black masculinity*, [w:] *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*, red. Gail Dines, Jean McMahon Humez, London 2002.

- DOANE MARY ANN, *Dark continents: Epistemologies of racial and sexual difference in psychoanalysis and the cinema*, [w:] *Visual Culture: The Reader*, red. Jessica Evans, Stuart Hall, London 1999.
- DOHERTY THOMAS PATRICK, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York 1999.
- DOUGLAS ANN, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York 1995.
- DUCA LO, *Erotisme au cinéma*, Paryż 1956.
- DUMAS ALEKSANDER, *Dama kameliowa*, przeł. Stanisław Brucz, Warszawa 2000.
- DYER RICHARD, PIDDUCK JULIANNE, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, New York 2003.
- ECO UMBERTO, *Historia piękna*, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2006.
- EDELSTEIN TERI J., *Augustus Egg's triptych: A narrative of Victorian adultery*, „Burlington Magazine” 125, 1983, nr 961.
- EIBL-EIBESFELDT IRENÁUS, *Human Ethology*, New York 1989.
- EISENSTEIN SIERGIEJ, *Wybór pism*, Warszawa 1959.
- ELMER-DEWITT PHILIP, *On a screen near you: Cyberporn*, „Time” 3 lipca 1995.
- ELSAESSER THOMAS, *Germany: The Weimar years*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith, New York 1996.
- ERRINGTON LINDSAY, *Social and Religious Themes in English Art 1840–1860*, New York 1984.
- EWING WILLIAM A., *The Body: Photographs of the Human Form*, London 1994.
- EZRA ELIZABETH, *George Méliès*, Manchester 2000.
- FEATHERSTONE MIKE, *The body in consumer culture*, [w:] *The Body: Social Process and Cultural Theory*, red. Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner, New York 1991.
- FISHER HELEN E., *Anatomia miłości. Historia naturalna monogamii, cudzołóstwa i rozvodu*, przeł. Joteł, Poznań 1994.
- , *Pierwsza pleć. Jak wrodzone talenty kobiet zmieniają nasz świat*, przeł. Paweł Lubomski, Warszawa 2003.
- FLAUBERT GUSTAW, *Pani Bovary*, przeł. Aniela Micińska, Warszawa 2003.
- FOSTER CHARLES, *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*, Ontario 2000.
- FOUCAULT MICHEL, *Wola wiedzy*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, [w:] *idem, Historia seksualności*, Warszawa 1995.
- FOURNIER LANZONI RÉMI, *French Cinema: From its Beginnings to the Present*, New York 2002.
- FREGOSO ROSA LINDA, *Lupe Vélez. Queen of the B's*, [w:] *From Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture*, red. Myra Mendible, Austin 2007.
- FREUND RUDOLF, *Z Hausvogtei-Platz do Hollywood (wczesne lata Lubitscha)*, „Iluzjon” 1983, nr 4.

- FRIEDBERG ANNE, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993.
- FRIEDMAN DAVID M., *Pan Niepokorny. Kulturowa historia penisa*, przeł. Joanna Kolczyńska, Warszawa 2003.
- FRIEDMAN THOMAS L., *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*, przeł. Tomasz Hornowski, Poznań 2001.
- GAUDREAU ANDRÉ, *Editing: Early practices and techniques*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- , *From „primitive cinema” to „kine-attractography”*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam 2006.
- , *Teatralność, narracyjność i „trickowość”. Oceniając kino Georges’a Mélièsa*, przeł. Anna Melerowicz, [w:] *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 1995.
- GAUDREAU ANDRÉ, GUNNING TOM, *Le cinéma des premiers temps, un défi à l’histoire du cinéma?*, [w:] *Historie du Cinéma: Nouvelles Approches*, red. Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, Paris 1989.
- GDULA MACIEJ, *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa 2009.
- GEVINSON ALAN, *Vaudeville*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- GIDDENS ANTHONY, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnym społeczeństwie*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa 2006.
- GIDDINS GARY, *Rediscovering Maurice Elvey’s masterpiece*, „The New York Sun” 17 maja 2005.
- GILBERT FOUNTAIN LEATRICE, MAXIM JOHN R., *Dark Star*, New York 1985.
- GOFFMAN ERVING, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opr. i słowem wstępnym poprzedził Jerzy Szacki, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Warszawa 2000.
- GOLDEN EVE, *Golden Images: 41 Essays on Silent Film Stars*, Jefferson 2000.
- , *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, New York 1996.
- GOŁĘBIOWSKI MAREK, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2006.
- , *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989.
- GOODSELL WILLYSTINE, *The Education of Women — Its Social Background and its Problems*, [b.m.w.] 1928.
- GOULEMOMOT JEAN MARIE, *Praktyki literackie albo jawność życia prywatnego*, przeł. Krystyna Osińska-Boska, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 3. *Od renesansu do oświecenia*, red. Roger Chartier, Wrocław 1998.
- GOWING LAURA, *Lesbijki we wczesnonowożytnej Europie. 1500–1800*, [w:] *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2009.
- GRACE FRAN, *Carry A. Nation: Retelling the Life*, Bloomington 2001.
- GRAFF AGNIESZKA, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2001.

- GREEN JONATHON, KAROLIDES NICHOLAS J., *The Encyclopedia of Censorship*, New York 2005.
- GRYLEWICZ TOMASZ, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wrocław 2004.
- GUNNING TOM, *Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's biograph films*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, red. Thomas Elsaesser, London 1990.
- GWÓZDŹ ANDRZEJ, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli prahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- HAKE SABINE, *Passion and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, New Jersey 1992.
- HALTOF MAREK, *Kino łeków*, Kielce 1992.
- HANSEN ANDERS *et al.*, *Mass Communication. Research Methods*, London 1998.
- HAPKE LAURA, *Girls Who Went Wrong: Prostitutes in American Fiction, 1885–1917*, [b.m.w.] 1989.
- HARALOVICH MARY BETH, *Flirting with hetero diversity: Film promotions of A Free Soul*, [w:] *Hetero: Queering Representations of Straightness*, red. Sean Griffin, New York 2009.
- HASKELL MOLLY, *From Reverence to Rape*, New York 1974.
- HELMAN ALICJA, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- , *Dama kameliowa*, „Kino” 2010, nr 3.
- , *Film gangsterski*, Warszawa 1990.
- , *Historyczna rola awangardy okresu niemego*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976.
- HENDRYKOWSKA MAŁGORZATA, *Czy kinematograf był rozrywką jarmarczną? Kilka uwag o filmie na ziemiach polskich przed rokiem 1908*, „Kino” 1984, nr 4.
- , *Georges Méliès*, [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, Warszawa 1998.
- HENDRYKOWSKI MAREK, *David Wark Griffith*, [w:] *Historia kina. Wybrane lata*, red. Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, Warszawa 1998.
- , *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999.
- HEPWORTH CECIL M., *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, New York 1970.
- HEZJOD, *Prace i dnie*, Warszawa 1983.
- Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, Gdańsk 2007.
- HOPWOOD HENRY V., *Living Pictures: Their History, Photoduplication, and Practical Working*, London 1899.
- HOWARTH DAVID, *Dyskurs*, przeł. Anna Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008.
- HUČKOVÁ JADWIGA, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- HULL EDITH M., *Szejk*, Białystok 1992.

- HUMPHREYS MARY, *Women bachelors in New York*, „Scribner's” październik 1896, nr 635.
- HUNT LYNN, *Rewolucja francuska a życie prywatne*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998.
- INGLIS RUTH A., *Freedom of the Movies: A Report on Self-Regulation from the Commission on Freedom of the Press*, Chicago 1947.
- J.W., *Cenzura a kinematograf*, „Kino” 15 marca 1919, nr 1.
- JABŁOŃSKA BOŻENA, *Związki francuskiej awangardy filmowej z awangardą plastyczną*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976.
- JACKSON STEVI, *Heterosexuality in Question*, London 1999.
- JACOBS LEA, *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s*, Berkeley-Los Angeles 2008.
- , *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*, Berkeley-Los Angeles.
- JAKUBOWSKI WITOLD, *Romana Polańskiego kino lęku*, [w:] *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1992.
- JANKOWIAK WILLIAM, *Desiring Sex, Longing for Love: A Tripartite Conundrum*, http://www.pstc.brown.edu/nmu/intro%20intimacies_WJankowiak.pdf, dostęp z dnia 12 października 2007 r.
- JANKOWIAK WILLIAM, FISCHER EDWARD, *Romantic love: A cross-cultural perspective*, „Ethnology” 1992, nr 31.
- JANTA-POŁCZYŃSKI ALEKSANDER, *W stolicy srebrnej magji*, Warszawa 1936.
- JEANCOLAS JEAN-PIERRE, *Historie du cinema Francis*, Paris 1995.
- JEWSIEWICKI WŁADYSŁAW, *Prehistoria filmu*, Warszawa 1953.
- JOHNSON PAUL, *Bohaterowie*, przeł. Anna i Jacek Maziarscy, Warszawa 2009.
- JOWETT GARTH S., „A capacity for evil”. *The 1915 Supreme Court mutual decision*, [w:] *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, red. Matthew Bernstein, London 2000.
- , *Film: The Democratic Art. A Social History of the American Film*, Boston 1976.
- KAPLAN ANN E., *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London 1992.
- , *Mothering, feminism and representation: The maternal melodrama and the woman's film 1910–40*, [w:] *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Christine Gledhill, London 1987.
- KARPIŃSKI MAREK, *Najstarszy zawód świata. Historia prostytutki*, Warszawa 2010.
- KEESEY DOUGLAS, *Erotyka w filmie*, red. Paul Duncan, przeł. Anna Cichowicz, Köln 2005.
- KEIL CHARLIE, *Early American Cinema in Transition: Story, Style and Filmmaking 1907–1913*, Madison 2001.

- KELLE ALEXANDRA, *Gay and lesbian*, <http://www.allmovie.com/essays/gay-and-lesbian-35>, 12 grudnia 2010 r.
- KENDRICK WALTER M., *Secret Museum — Pornography in Modern Culture*, Berkeley-Los Angeles 1996.
- KERN STEPHEN, *Culture of Love: Victorians to Moderns*, Cambridge, Massachusetts 1998.
- KIERKEGAARD SØREN, *Albo-albo*, z duńskiego przełożył i wstępem opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- KILDARE OWEN, *My Mamie Rose: The Story of My Regeneration*, New York 1903.
- KING ROB, *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, Berkeley-Los Angeles 2009.
- KLIMCZYK WOJCIECH, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008.
- KŁYS TOMASZ, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- KOERBER MARTIN, *Oscar Messter, film pioneer: Early cinema between science, spectacle, and commerce*, [w:] *A Second Life. German Cinema's First Decades*, red. Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger, Amsterdam 1996.
- KOLASIŃSKA-PASTERCZYK IWONA, *Francuska szkoła impresjonistyczna*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- KORNATOWSKA MARIA, *Eros i film*, Łódź 1986.
- KOSZARSKI RICHARD, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915–1928*, New York 1990.
- KOWALSKI KRZYSZTOF, *Eros i Kostucha*, Warszawa 1990.
- KRAJEWSKI MAREK, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- KRAWIEC ADAM, *Seksualność w średniowiecznej Polsce*, Poznań 2000.
- KRZYWIŃSKA TANYA, *Sex and the Cinema*, London 2006.
- KUHN ANETTE, *Cinema, Censorship and Sexuality. 1909–1925*, New York 1998.
- KULESZOW LEW, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, wstęp, red. Wiesław Godzic, Kraków 1996.
- KULIGOWSKI WALDEMAR, *Siedem szkiców do antropologii miłości*, Poznań 2002.
- KUNDERA MILAN, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. Agnieszka Holland, Warszawa 2000.
- KYVIG DAVID E., *Daily Life in the United States, 1920–1939: Decades of Promise and Pain*, Westport 2002.
- LAMOTTE JEAN-MARC, *Lumière et fils*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- LANG GLADYS, LANG KURT, *Mass communication and public opinion: Strategies for research*, [w:] *Social Psychology: Social Perspectives*, red. Morris Rosenberg, Ralph H. Turner, New York 2004.
- LAQUEUR THOMAS WALTER, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, red. Agata Bielik-Robson, przeł. Michał Paweł Markowski, Kraków 2006.
- LASALLE MICK, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York 2000.

- , *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*, New York 2002.
- LAURENT EMILIE, NAGOUR PAUL, *Magica sexualis. Okultyzm i magia seksualna*, przeł. z angielskiego Adrianna Wosińska, Bydgoszcz 2008.
- LAURITSEN JOHN, THORSTAD DAVID, *The Early Homosexual Rights Movement*, New York 1974.
- LEFF LEONARD J., SIMMONS JEROLD L., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code from 1200s to the 1960s*, Lexington 2001.
- LÉGER FERNAND, *Przygoda w kraju cudów*, przeł. Ireneusz Dembowski, „Film na Świecie” 1957, nr 5.
- LEHMAN PETER, LUHR WILLIAM, *Thinking about Movies: Watching, Questioning, Enjoying*, Malden 2003.
- LEWICKI ARKADIUSZ, *Kilka uwag na temat pornografii*, „Znaczenia” 2008, nr 1.
- , *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.
- LEWICKI BOLESŁAW W., *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 1.
- , *Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 2.
- , *Rodzaje i gatunki w sztuce filmowej*, „Zagadnienia rodzajów literackich” 2, z. 2 (3), Łódź 1960.
- LEW-STAROWICZ ZBIGNIEW, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2004.
- LINDHOLM CHARLES, *Love and structure*, „Theory, Culture & Society. Special Issue on Love and Eroticism” 15, 1998, nr 3–4.
- LINDSAY NICOLAS VACHEL, *The Art of the Moving Picture*, New York 1915.
- , *Queen of my people*, „New Republic” 17 lipca 1917.
- LIS BARTŁOMIEJ, *Czy homoseksualizm jest potrzebny socjologii? Socjologia odmienności (queer) w badaniach dekonstruujących męskość*, [w:] *Moralne obrazy. Społeczne i socjologiczne (de)konstrukcje seksualności*, red. Ewa Banaszak, Paweł Czajkowski, Wrocław 2008.
- LISAK AGNIESZKA, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
- LISOWSKA-MAGDZIARZ MAŁGORZATA, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006.
- LOIPERDINGER MARTIN, *Abgründe (Przepaść) — początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu*, przeł. Andrzej Dębski, [w:] *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. Andrzej Dębski, Marek Zybura, Wrocław 2008.
- LUBELSKI TADEUSZ, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- , *Polska*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- LUBELSKI W., *Małżeństwo pod względem fizjologii i higieny*, Warszawa 1862.
- LUBOWSKI E. (SPIRYDION), *Kodeks światowy, czyli znajomość życia we wszelkich stosunkach z ludźmi*, Warszawa 1881.
- LUHMANN NIKLAS, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. Jerzy Łoziński, Warszawa 2003.

- LACIAK BEATA, *Miłosne wzory i mity w polskich serialach obyczajowych*, [w:] *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. Monika Szczepaniak, Bydgoszcz 2010.
- ŁUKASIEWICZ DARIUSZ, *Wertepiada*, „Polityka” 2009, nr 23.
- McADAM DOUG, McCARTHY JOHN D., ZALD MAYER N., *Introduction: Opportunities, mobilizing structures, and flaming processes — toward a synthetic, comparative perspective on social movements*, [w:] *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings*, red. Doug McAdam, John D. McCarthy, Mayer N. Zald, Cambridge 1996.
- McGUIRK, *Anatomy of a kiss*, „New York World” 26 kwietnia 1894.
- McHALE BRIAN, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] *Postmodernizm, Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedmowa Ryszard Nycz, Kraków 1998.
- McMAHAN ALISON, *Sound rewrites silents*, [w:] *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspective in Sound Studies*, red. Dominique Nasta, Didier Huvelle, Bruxelles 2004.
- McNAIR BRIAN, *Seks, demokracjażądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa 2004.
- McQUAIL DENIS, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. Marta Bucholec, Alina Szulżycka, Warszawa 2007.
- MAINES RACHEL, *The Technology of Orgasm: ‘Hysteria’, and the Vibrator and Women’s Sexual Satisfaction*, Baltimore 1999.
- MANK GREGORY WILLIAM, *Hollywood Cauldron: Thirteen Horror Films from the Genre’s Golden Age*, Jefferson 1994.
- MANNONI LAURENT, McMAHAN ALISON, *Chronophone Gaumont*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London–New York 2010.
- MARKS JOHN, *Garbo and Night Watchmen*, London 1971.
- MARTIN-FUGIER ANNE, *Rytuały życia prywatnego burżuazji*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998.
- MARTUSZEWSKA ANNA, *Przemiany romansu*, [w:] Anna Martuszevska, Joanna Pyszny, *Romans z różnych sfer*, Wrocław 2003.
- MATUSZEWSKI BOLESŁAW, *Nowe źródło historii*, przeł. Bolesław Michałek, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wstęp, wybór, opr. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002.
- , *Ożywiona fotografia. Czym jest, czym być powinna*, przeł. Zbigniew Czeczot-Gawrak, Warszawa 1995.
- MEAD MARGARET, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. Jacek Hołówka, Warszawa 1978.
- MENEFEE DAVID W., *First Female Stars: Women of the Silent Era*, Westport 2004.
- MESSNER MICHAEL A., *The life of a man’s seasons: Male identity in the lifecourse of the athlete*, [w:] *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, red. Michael S. Kimmel, Newbury Park 1987.

- METZ CHRISTIAN, *Pluralność kodów kinowych*, przeł. Alicja Helman, [w:] *Film: język — rzeczywistość — osoba*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, Warszawa 1992.
- MICZKA TADEUSZ, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 roku do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992.
- MILLER GEOFFREY, *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, przeł. Małgorzata Koraszewska, Poznań 2004.
- MILLER HENRY, *Reflections on „Extasy”*, [w:] *idem, The Cosmological Eye*, New York 1969.
- MIRTY JEAN, *Charlie Chaplin*, przeł. Hanna Szymańska, „Film na Świecie” 1973, nr 7–8.
- MISIAK ANNA, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
- MORRIS DESMOND, *Naga małpa*, przeł. Tadeusz Bielicki, Jan Koniarek, Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1997.
- , *Zachowania intymne*, przeł. Paweł Pretkiel, Warszawa 2005.
- , *Zwierzę zwane człowiekiem*, przeł. Zofia Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1997.
- MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA MAŁGORZATA, *O modach i strojach*, Wrocław 2004.
- MULVEY LAURA, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *eadem, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Laura Thompson, Warszawa 2010.
- MUMFORD LEWIS, *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*, przeł. Ewa Danecka, Warszawa 1966.
- MÜNSTERBERG HUGO, *Dramat kinowy: studium psychologiczne*, przeł. i opr. Alicja Helman, Łódź 1989.
- MUSSER CHARLES, *At the beginning. Motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Krämer, New York 2004.
- , *Dime museum: USA*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- , *Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography*, Washington, D.C. 1998.
- , *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, New York 1990.
- , *Rethinking early cinema: Cinema of attraction and narrativity*, „Yale Journal of Criticism” 7, 1994, nr 1.
- , *The travel genre in 1903–1904: Moving toward fictional narrative*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, red. Thomas Elsaesser, Adam Baker, London 1990.
- NEAD LYNDA, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Poznań 1998.
- NEGRI POLA, *Życie i marzenia w kinie (część I). Głos z ekranu*, przeł. Katarzyna Tołwińska, „Iluzjon” 1983, nr 4.
- NIERACKA AGNIESZKA, *Literackie źródła ekspresjonizmu niemieckiego*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976.

- NIJAKOWSKI LECH, *Pornografia. Historia, znaczenia, gatunki*, Warszawa 2010.
- NOCHIMSON MARTHA, *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong*, Malden 2007.
- NOGUEIRA RUI, *I am not going to write my memoirs*, „Sight and Sound” wiosna 1969.
- OGONOWSKA AGNIESZKA, *Przemoc ikoniczna. Zarys wykładu*, Kraków 2004.
- OLESZCZYK MICHAŁ, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- ORZESZKOWA ELIZA, *Marta*, Gdańsk 2000.
- OSTASZEWSKI JACEK, *Gramatyki filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej: Podręcznik*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, Gdańsk 2007.
- PALCZEWSKA DANUTA, *Charakter dawnej i współczesnej myśli filmowej*, [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Wiesław Godzic, Katowice 1978.
- PARIS BARRY, *Garbo. Abdykacja królowej*, przeł. Maciejka Mazan, Warszawa 2007.
- , *Louise Brooks*, New York 1989.
- PARISH JAMES ROBERT, *The Paramount Pretties*, New Rochelle 1972.
- PARKER IAN, *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*, London 1992.
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA MARIA, *Valentino*, [w:] *eadem, Dansing — karnet balowy*, Warszawa 1927.
- PENNINGTON JODY W., *The History of Sex in American Film*, Westport 2007.
- PERROT MICHELLE, *Funkcje rodziny*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998.
- , *Postaci i role*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998.
- , *Rodzinne dramaty i konflikty*, przeł. Anna Paderewska-Gryza, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, Wrocław 1998.
- PETERSEN JAMES R., *Stulecie seksu. Historia rewolucji seksualnej 1900–1999 według „Playboya”*, red. i przedmowa Hugh M. Hefner, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 2002.
- PETERSON RICHARD A., *Nashville America in one dimension*, [w:] *Film in Society*, red. Arthur Asa Berger, New Brunswick 1980.
- PHILLIPS DAVID GRAHAM, *Susan Lenox: Her Fall and Rise*, Teddington 2007.
- PHILLIPS RAY, *Edison Kinetoscope and its Films: A History to 1896*, Trowbridge 1997.
- PIĄTEK JOANNA, *Greta Garbo — złudzenie boskości i fascynująca osobowość*, „Iluzjon” 1985, nr 1.
- PITERA ZBIGNIEW, *Greta Garbo: magia fotogeniczności i technika gry*, „Kino” 1979, nr 6.
- PLATON, *Uczta*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1988.

- PLAZY GILLES, *Prawdziwa Marlena Dietrich*, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2007.
- PLESNAR ŁUKASZ A., *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- PLAŻEWSKI JERZY, *Historia filmu*, Wrocław 1995.
- , *Język filmu*, Warszawa 1982.
- POPZRĘCKA MARIA, *Akt polski*, Warszawa 2006.
- PROJANSKY SARAH, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York-London 2001.
- PROST ANTOINE, *Granice i obszar prywatności*, przeł. Katarzyna Skawina, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 5. *Od I wojny światowej do naszych czasów*, red. Antoine Prost, Gérard Vincent, Wrocław 2000.
- PRZYLIPIAK MIROSŁAW, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.
- PUMPHREY MARTIN, *The flapper, the housewife and the making of modernity*, „Cultural Studies” 1, 1987, nr 2.
- PUST MAREN M., *That's why the lady is a vamp. The Danish origins of the screen's first dangerous lady*, [w:] *Fleshpot: Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, red. Jack Stevenson, Manchester 2000.
- RANDALL RICHARD, *Decency in Motion Pictures*, New York 1937.
- RANUM OREST, *Ostoje intymności*, przeł. Krystyna Osińska-Boska, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 3. *Od renesansu do oświecenia*, red. Roger Chartier, Wrocław 1998.
- RAY MAN, *Trzeba bić trupy, kiedy są zimne*, przeł. Ireneusz Dembowski, „Film na Świecie” 1981, nr 11.
- Reasons supporting the Preamble of the Code*, pkt III B, [w:] *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)*, <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>, dostęp z dnia 10 grudnia 2009 r.
- REID JOHN HOWARD, *Silent Film and Early Talkies on DVD: A Classic Movie Fan's Guide*, New York 2008.
- RENZETTI CLAIRE M., CURRAN DANIEL J., *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, przeł. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Warszawa 2005.
- RICHARDSON JOHN E., *Analysing Newspapers. An Approach from Critical Discourse Analysis*, New York 2007.
- RICHTER HANS, *Dadaizm*, przeł. Jacek Buras, Warszawa 1986.
- RIDLEY MATT, *Czerwona królowa. Płeć a ewolucja natury ludzkiej*, przeł. Józef J. Bujarski, Alexandra Milos, Poznań 1999.
- RILEY GLENDA, *Divorce: An American Tradition*, New York 1997.
- RIVEROL ARMANDO, *Live from Atlantic City: The Miss America Pageant Before, After, and in Spite of Television*, New York 1993.
- ROBARDS BROOKS, *Reel art. Excursions into the biopic, mystery/suspence, melodrama and movie in the eighties*, [w:] *Beyond the Stars: Studies in American Popular Film*,

- t. 3. *The Material World in American Popular Film*, red. Paul Loukiedes, Linda K. Fuller, Madison 1993.
- ROBERTSON PAMELA, *Feminist camp in Gold Diggers of 1933*, [w:] *Hollywood Musicals. The Film Reader*, red. Steven Cohan, New York 2002.
- ROBERTSON PATRICK, *Co, gdzie, kiedy po raz pierwszy. Leksykon Shella*, przeł. Edyta Kubikowska, Tadeusz Kubikowski, Krzysztof Środa, Warszawa 1996.
- , *Guinnessa księga filmu. Fakty i osobliwości*, przeł. Małgorzata Tyszowiecka, Warszawa 1994.
- ROBINSON DAVID, *Magic lantern shows*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- ROSS STEVEN J., *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton 1999.
- ROTHENBUHLER ERIC W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. Janusz Barański, Kraków 2003.
- ROUCHE MICHEL, *Wczesne średniowiecze w zachodniej Europie*, przeł. Maria Roztworowska, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1. *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, red. Paul Veyne, Wrocław 2005.
- RUTHERFORD ANNABEL, *A dramatic reading of Augustus Leopold Egg's untitled triptych*, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/rutherford.htm#is7noteref13>, dostęp z dnia 25 listopada 2009 r.
- SAENGER PAUL, *Silent reading: Its impact on the late medieval script and society*, „Viator. Medieval and Renaissance Studies” 13, 1982.
- SALT BARRY, *From Caligari to who?*, „Sight & Sound” 48, 1992, nr 2.
- , *Styl i technologia filmu. Historia i analiza*, t. 1 (1895–1913), przeł. Alicja Helman, Łódź 2003.
- , *Styl i technologia filmu. Historia i analiza*, t. 2, przeł. Alicja Helman, Łódź 2003.
- SANDBERG MARK B., *Multiple-reel/feature films: Europe*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- SANGER MARGARET, *Family limitation*, [w:] *The Sexuality Debates*, red. Sheila Jeffreys, London 2001.
- SCHLÜPMANN HEIDE, *Asta Nielsen and female narration: The early films*, [w:] *A Second Life. German Cinema's First Decades*, red. Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger, Amsterdam 1996.
- SCOTT JOHN, *Władza*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2006.
- SEMILSKI JERZY, *Greta Garbo*, „Iluzjon” 1985, nr 1.
- SENNETT MACK, *King of comedy*, „Film na Świecie” 1982, nr 5.
- SHAIL ROBERT, *British Film Directors: A Critical Guide*, London 2007.
- SHANNON BRENT ALAN, *The Cut of his Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain, 1860–1914*, Athens 2006.
- SHINDLER COLIN, *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society, 1929–1939*, New York 2005.
- SIKORSKA-KULESZA JOLANTA, *Zło tolerowane. Prostyucja w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Warszawa 2004.

- SINGER BEN, *Female power in the serial-queen melodrama: The etiology of an anomaly*, [w:] *Silent Film*, red. Richard Abel, London 1999.
- SKOTARCZYK DOROTA, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002.
- SKRZYPCZAK PIOTR, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009.
- SLIDE ANTHONY, *Novarro, Ramon*, [w:] *International Dictionary of Films and Filmmakers*, t. 3. *Actors and Actresses*, red. Tom Pendergast, Sara Pendergast, New York 2000.
- , *Valentino*, [w:] *International Dictionary of Films and Filmmakers*, t. 3. *Actors and Actresses*, red. Tom Pendergast, Sara Pendergast, New York 2000.
- SŁODOWSKI JAN, *Erich von Stroheim — w setną rocznicę urodzin*, „Iluzjon” 1985, nr 4.
- SMITH PAGE, *Redeeming the Time. A People's History of the 1920s and the New Deal*, New York 1991.
- SOWIŃSKA IWONA, *Złoty wiek burleski*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- SPIELVOGEL JACKSON J., *Western Civilization. Alternate Volume: Since 1300*, Belmont 2009.
- SPOTTISWOODE RAYMOND, *A Grammar of the Film: An Analysis of the Technique*, London 1955.
- SPRENGER JAKUB, INSTYTOR HENRYK, *Młot na czarownice*, przeł. Stanisław Żabkowiec, Kraków 1992.
- STACHÓWNA GRAŻYNA, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- , *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle époque*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- STAIGER JANET, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis 1996.
- STENDHAL, *O miłości*, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1985.
- STEVENSON JACK, *Blue movie notes. Ode to an attic cinema*, [w:] *Fleshpot: Cinema's Myth Makers & Taboo Breakers*, red. Jack Stevenson, Manchester 2000.
- STUDLAR GAYLYN, *Oh, „Doll Divine”. Mary Pickford, masquerade, and the pedophilic gaze*, [w:] *A Feminist Reader in Early Cinema*, red. Jennifer M. Bean, Diane Negra, London 2002.
- , *„The Perfect Lover”? Valentino and ethnic masculinity in the 1920s*, [w:] *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Krämer, New York 2004.
- , *The perils of pleasure? Fan magazine discourse as women's commodified culture in 1920s*, [w:] *Silent Film*, red. Richard Abel, London 1999.
- , *Valentino, „optic intoxication”, and dance madness*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. Steven Cohan, Ina Rae Hark, London-New York 1996.
- SYSKA RAFAŁ, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.

- SZCZEPAŃSKI TADEUSZ, *Skandynawia*, [w:] *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009.
- SZLENDAK TOMASZ, *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Warszawa 2002.
- SZPAKOWSKA MAŁGORZATA, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003.
- SZYŁAK JERZY, *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, Gdańsk 1996.
- TAFT ROBERT, *An introduction. Eadward Muybridge and his work*, [w:] E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Mineola 1955.
- TAMAGNE FLORENCE, *Era homoseksualizmu, 1870–1940*, [w:] *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2009.
- TANNAHILL REAY, *Historia seksu*, przeł. Grzegorz Woźniak, Warszawa 2001.
- THOMPSON DAVE, *Black and White and Blue: Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, Toronto 2007.
- THOMPSON KRISTIN, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*, London 1985.
- THOMPSON KRISTIN, BORDWELL DAVID, *Film History. An Introduction*, New York 1994.
- TILLE VÁCLAV, *Kinema*, przeł. Józef Zarek, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 1. *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. Andrzej Gwóźdź, wybór Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl, Andrzej Gwóźdź, Gdańsk 2005.
- TILLER JOHN, *Some facts about the ballet*, „The New York Times” 31 marca 1912.
- TOEPLITZ JERZY, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, Warszawa 1956.
- TOULMIN VANESSA, *Fair/fairgrounds: Europe*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. Richard Abel, London-New York 2010.
- TOUSSAINT-SAMAT MAGUELONNE, *Historia stroju*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2002.
- TREUHERZ JULIAN, *Hard Times: Social Realism in Victorian Art*, London 1987.
- TRICE ASHTON D., HOLLAND SAMUEL A., *Heroes, Antiheroes, and Dolts: Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921–1999*, Jefferson 2001.
- TROPIANO STEPHEN, *Different from the other(s). German youth and the threat of homosexual seduction*, [w:] *Youth Culture in Global Cinema*, red. Timothy Shary, Alexandra Seibel, Austin 2007.
- TURNER ERNEST SACKVILLE, *A History of Courting*, Dutton 1955.
- TYNAN KENNETH, *The girl in the black helmet*, „The New Yorker” 11 czerwca 1979.
- USAI PAOLO CHERCHI, *The color of nitrate. Some factual observations on tinting and toning manuals for silent films*; [w:] *Silent Film*, red. Richard Abel, London 1999.
- VALENTINO RUDOLPH, *Women and love*, „Photoplay” 21 marca 1922.
- VEBLEN THORSTEN, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. Janina Frentzel-Zagórska, Warszawa 2008.

- VEYNE PAUL, *Cesarstwo Rzymskie*, przeł. Krystyna Arustowicz, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1. *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, red. Paul Veyne, Wrocław 2005.
- VINCENT GÉRARD, *Historia sekretu?*, przeł. Katarzyna Skawina, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 5. *Od I wojny światowej do naszych czasów*, red. Antoine Prost, Gérard Vincent, Wrocław 2000.
- VOGEL MICHELLE, *Olive Thomas: The Life and Death of a Silent Film Beauty*, Jefferson 2007.
- WEISSMULLER JOHNNY, JR., REED WILLIAM, REED CRAIG W., *Tarzan, my Father*, Toronto 2002.
- WHITROW GERALD JAMES, *Czas w dziejach. Poglądy na czas od prehistorii po dzień dzisiejszy*, przeł. Bolesław Orłowski, Warszawa 2004.
- WIERTOW DZIGA, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. Tadeusz Karpowicz, Warszawa 1976.
- WIERZEWSKI WOJCIECH, *Niedocenione ogniwo: czeska myśl filmowa*, [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Wiesław Godzic, Katowice 1978.
- WILLIAMS LINDA, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyła, Gdańsk 2010.
- WILSON ELIZABETH, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New York 2003.
- WOOD CHRISTOPHER, *Victorian Panorama*, London 1976.
- WRIGHT WEXMAN VIRGINIA, *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*, Princeton 1993.
- WYSZYŃSKI ZBIGNIEW, *Poszukiwania twórcze młodych filmowców radzieckich (1920–1930). Wybrane zagadnienia*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. Alicja Helman, Katowice 1976.
- ZADROŻYŃSKA ANNA, *Damy i galanci. O polskich zwyczajach towarzyskich*, Warszawa 2004.
- , *Etnologiczne problemy seksuologii. Symbolika płci i seksu w różnych kulturach*, [w:] *Seksuologia kulturowa*, red. Kazimierz Imieliński, Warszawa 1980.
- ZAJIČEK EDWARD, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*, Warszawa 2009.
- ZAWADZKI M.A., *Przewodnik zakochanych, czyli jak zdobyć szczęście w miłości i powodzenie u kobiet*, Warszawa 2007.
- ZEIDMAN IRVING, *The American Burlesque Show*, New York 1967.
- ZELDIN THEODORE, *Intymna historia ludzkości*, przeł. Bożena Stokłosa, Warszawa 1998.
- ZOLA EMIL, *Nana*, przeł. Zofia Karczewska-Markiewicz, Warszawa 1958.
- ZWOLIŃSKI ANDRZEJ, *Seksualność w relacjach społecznych*, Kraków 2006.
- ŻYTOMIRSKI EUGENIUSZ, *Oddam Marlenę za jedną łzę Greta*, „Kino” 1933, nr 6.

Sex and the Tenth Muse

Eroticism, intimate relations and gender models in the pre-Code cinema (1894-1934)

Summary

The book *Sex and the Tenth Muse. Eroticism, intimate relations and gender models in the pre-Code cinema (1894–1934)* is a study of movies made in Western Europe and in the United States between 1894 and 1934, and an analysis of cinema discourse of the period on broadly defined eroticism. The beginning of the 20th century was a time of particular importance in the history of Western culture, when the most important paradigms related to the perception and construction of intimate relations developed, also affecting the modern perception of this sphere.

The first chapter of the book opens with an analysis of a scene which appears in the movie *Dracula* (1922) by Francis Ford Coppola. A precise description of the sequence presenting the encounter of the Count with Mina Murray becomes the starting point for demonstrating the historic context of the birth of the cinematograph, which was not an invention existing on its own; its functioning was related to both social changes and technical inventions emerging at the same time.

In the next two chapters the author offers a critical look at the shaping of the notion of love, and at the most popular views on eroticism and sexuality at the turn of the 20th century. Love is seen here as a cultural construct dependent on variable socio-economic conditions. Its beginnings are associated with the activity of 12th-century Provençal troubadours, and its popularisation — to changes affecting the bourgeois society in the 19th century. The second half of that century was also the time when the scholarly discussion on sexuality began, and the sexuality-related discourse was medicalised. The chapter describing eroticism of the turn of the century emphasises the fact that the dominant conviction about Victorian bigotry concerned only the privileged part of western society, particularly upper-class women; neither men nor women of lower classes were subject to such distinct restrictions as the ones imposed by the “Victorian morality” on the refined ladies from high society.

The fourth chapter shows how the movie industry functioned in the early days of its history. The author recounts the most important findings concerning the technical aspects of the cinematograph and its history as a technological invention. He discusses

the development of the movie industry in its early decades, the evolution of the movie into a cultural institution, as well as the financial and economic foundations of the budding movie industry. He also examines the most important stages of the evolution of the movie language, theoretical discussions on the Tenth Muse and the most important avant-garde trends related to cinema, trends thanks to which cinema started to be considered a form of art and not only a form of entertainment for the uneducated masses.

The four subsequent chapters contain an analysis of the discourse on eroticism, intimate relations and paradigms related to cultural gender. The period in the history of cinema discussed in the book has been divided into four stages. The first one, from 1894 to 1907, was the time of the “cinema of attractions,” with first attempts to use nudity and kisses as a bait to attract viewers to movie theatres. The second period (1907–1918) was a moment when cinema started to transform itself into a narrative art, and movies began to articulate problems related to the generation difference in perceiving intimate relations. This period was also marked by the appearance of new models of femininity, which to a large extent determined the eroticism discourse. This dependence is even more present in silent movies of the “jazz age” (1918–1929), when basic gender models, both male and female, emerged (and are to some extent still valid today). In addition to the “active woman” type, the movies of the time continued the “woman-innocent victim” type, and developed the paradigms of the “fallen woman” and “seductress.” There were also new incarnations, unseen before, such as “teenage girl,” “flapper” or “gold-digger.” The ways of portraying a wife bored with her family life changed as well. Among masculine types, a “new man” appeared, best represented by Rudolph Valentino. That period in the history of cinema also saw “noble and mean seducers,” “betrayed husbands,” “fools in love” and “boy next door,” proving that cinema, but also society of the time, became interested in a “new category of people”, i.e. teen-agers. The last period in the pre-Code era was the sound movie of the early stage of this technical novelty. The time from 1927, when the first popular sound movies appeared, to 1934, when the Motion Picture Production Code started to be rigorously enforced, brought about further changes related to the perception of male and female gender functions and intimate relations. To a large extent, the changes resulted from the changing socio-economic situation, primarily the Great Depression.

The following chapter deals with the images of LGBT depicted in the movies between 1894 and 1934. The author presents the most important examples of gay and lesbian characters, together with some examples of transvestites shown in movies at that time.

A separate part is devoted to pornographic cinema, born together with the invention of the cinematograph. Although the audiences it attracted were different from those it attracts today and although it functioned outside the official culture, it was not a marginal phenomenon at all. The tenth chapter discusses selected movies presenting soft pornographic images, stag films and early pornographic feature films “for adult viewers.”

The final chapter is a short history of movie censorship, which concerned mostly the erotic sphere. Successive restrictions enforced in Europe and, especially, in the US, which became a dominant force in the international movie industry in the period under discussion, are treated as an attempted symbolic takeover of power over discourse and an effort to stop the many emancipation processes which began to emerge at the time.

A careful analysis of the eroticism discourse in the pre-Code cinema has revealed that the popular belief that the early cinema was puritanical is but a stereotype, not corroborated by the empirical material. It has also turned out that it was in the early 20th century that the basic models of gender roles and intimate relations were shaped. The models, which are still valid in modern times, emerged as a result of sociological changes in Western societies, but also due to the evolution of cinema as a social institution and movies as cultural messages both reflecting and influencing social changes.

Translated by Anna Kijak

Indeks osób

- Abel Richard 77, 88, 93, 112, 120
Acker Jean 338
Ackerman Diane 21, 22, 52, 54, 60, 189, 219, 220, 360
Acosta Mercedes de 285
Adler Polly 506
Adrian (Adrian Adolph Greenberg) 431
Agate James 398
Akert Robin M. 427
Albers Hans 394
d'Alcy Jehanne 156
Aldrich Robert 475
d'Alembert Jean Le Rond 470
Alhazen (Hasana) z Basry 77
Alstrup Oda 251
Altman Charles F. 14, 16
Altman Rick 15, 98
Amsterdamski Stefan 42
Anděl Jaroslav 116
Anderson Gilbert M. zob. Bronco Bill
Anderson Margaret 487
Andreas-Salomé Lau 473
Andrejew Piotr 87
Anschütz Ottomar 80
Antoine André 123
Arbuckle Roscoe 344
Archie Mayo 424, 428, 432, 453
Arcimowicz Krzysztof 342, 347
d'Arcy Patrick 79
Aretino Pietro 500
Arlen Michael 282
Arlen Richard 307
Armat Thomas 82
Armstrong Robert 308, 320, 458, 476
Aronson Elliot 427
Artaud Antonin 132
Arustowicz Krystyna 52, 391
Arystarch z Samotraki 57
Arystoteles 77
Arzner Dorothy 307
Astor Mary 355, 404
Aumont Jacques 136
Austin John Langshaw 9
Austin William 304
Ayers Lew 282
Ayres Agnes 235, 239
Babarske Robert 133
Babel August 473
Bacon Lloyd 420
Baden-Powell Robert 362
Badger Clarence G. 235, 300, 305, 307, 493
Badinter Elizabeth 65
Baker Adam 138
Baker Brown Isaac 69
Baker Josephine 377
Balázs Béla 118, 119
Balck Gregory D. 518
Balio Tino 257, 387, 388, 390, 397, 416, 420, 424, 436
Balshofer Fred J. 371
Balzac Honoré de 249
Banasiak Bogdan 68
Banaszak Ewa 467
Bang Herman 478

- Bankowicz Bożena 228
Bankowicz Marek 228, 387
Bara Theda (Theodosia Burr Goodman)
216–221, 251, 273, 277, 310, 359
Barański Janusz 15
Barker Reginald 224
Barker Will 512
Barrymore John 251, 352, 354, 361, 401,
419
Barrymore Lionel 278, 429
Barthe Angela de la 368
Bartheless Richard 242
Barthes Roland 11, 383
Barton Ruth 407
Bartuzi Katarzyna 69
Basinger Jeanine 300–302, 428
Baudelaire Charles 485
Baudry Jean-Luis 76
Bauer Zbigniew 77
Bauman Zygmunt 39
Bayley Laura 169
Bątkiewicz Andrzej 133
Beal Frank 204
Bean Jennifer M. 292
Beaumont Harry 300, 316, 420
Becce Giuseppe 98
Bech Lili 478
Beckford William 474
Bédier Joseph 52
Bedts George William de 80
Beecher Stowe Harriet 146
Beery Wallace 419
Belasco David 101
Bell Daniel 42, 46, 232
Bell Graham 43
Bell Monta 275
Bellamy Madge 299
Bennett Whitman 224
Benoit Victor 217
Benshoff Herry 473, 474
Berber Anita 482
Bereska Dussia 375
Berger Arthur Asa 457
Berger Ludwig 273
Berger Rae 224
Bergstrom Paul U. 274
Berkeley Busby 420, 454, 460
Bernhardt Kurt 480
Bernhardt Sarah 96, 123, 251
Bernstein Matthew 510
Berry Sarah 489
Bertillona Alphonse 39
Bertini Francesca 89, 250, 251
Bertoldi Ena 154
Bertolini Francesco 89, 222
Best Otto F. 160, 366, 368, 381
Bettelheim Bruno 196
Bezwińska Anna 427
Bickford Charles 397, 398
Bielicki Tadeusz 20
Bielik-Robson Agata 362
Billington Francella 320
Birinsky Leo 128
Bisson Alexandre 256, 257
Blackledge Catherine 69, 70, 287, 498
Bloemaert Hendrick 485
Blom August 88, 216, 361
Blondell Joan 421
Blue Adrienne 21, 159, 217
Blue Monte 333
Blystone John G. 299
Boasberg Al 477
Boccaccio Giovanni 287, 500
Boehme David 426
Boese Carl 128
Bolesławski Ryszard 403
Bomba Jacek 499
Bonheur Rosa 37, 486
Bonnet Marie-Jo 37, 466, 470, 473, 484–
486, 489
Bordwell David 129, 130, 133, 134
Borelli Lyda 89, 90
Born Bertran de 51
Borzage Frank 247

- Botham Noel 266, 338
Boucher François 485
Bour Armand 122
Bovy Berthe 122
Bow Clara 239, 301–309, 419, 434, 477
Boy-Żeleński Tadeusz 54, 60, 61
Boyé Edward 287, 500
Bradley Edwin M. 403, 404
Brady William 204, 516
Bragaglia Anton G. 124
Brand Adolf 473
Brando Marlon 196
Brannon Robert 341
Braunstein Maria 133
Braunstein Philippe 499
Breen Joseph 518, 519
Breil Joseph Carl 98
Brenon Herbert 225, 302, 361
Brent George 415, 444
Breslau Louise Catherine 487
Breton André 132
Brevis Alexandra 21
Brewster Ben 87, 204
Bronco Bill (Gilbert M. Anderson) 163, 476
Brook Clive 395
Brooks Louise 260, 261, 267, 269, 271, 277, 283, 284, 299, 315
Brown Clarence 276, 279–281, 334, 395, 397, 398, 403, 416, 417, 429
Brown Johnny Mack 282, 316
Brown Theodore 119
Browne Porter Emerson 216
Brownlow Kevin 505
Brucz Stanisław 252
Bryant Charles 488
Bryde Vilhelm 322
Brzozowski Jerzy 485
Buber Martin 472
Bucholec Marta 325
Buchowetzki Dimitr 273
Buffalo Bill (William F. Cody) 100
Bujarski Józef J. 21
Bujnicka Maria 53
Buñuel Luis 124, 132, 133, 378
Buras Jacek 129
Burzyńska Justyna 151
Bush W. Stephen 229
Buttler Gerald B. 224
Byron George Gordon 231, 354
Cabanne Christy 301
Cabot Bruce 458
Cagney James 449
Cahun Claude 487
Califia Pat 499
Callmettes André 122
Campbell Russell 255–258, 266, 268, 269
Cannon Pomeroy 331
Cantor Eddi 454
Canudo Ricciotto 117, 118
Capellani Albert 88, 250
Capra Frank 446, 447, 462
Carewe Edwin 256, 257
Carl Engdahl 146
Carl Renée 215
Carleton William P. 294
Carmen Ira H. 511
Carmencita 154
Caroll Nancy 301
Carpentier Jules 84
Carré Michael 88
Carty Ranck Edwin 289
Caserini Mario 89, 90
Cavalcanti Alberto 133
Cavalieri Lina 90
Ceder Ralph 476
Chancel Jules 439
Chaney Lon 235
Chaplin Charles 18, 225, 292, 340, 341, 493
Chardynin Piotr 256
Charmion 154

- Chartier Roger 54
Charyn Jerome 99, 296, 309
Chassériau Théodore 370
Chatterton Ruth 444
Chevalier Maurice 439, 441–443, 447
Chlewińska Iwona 99
Choderlos de Laclos Pierre 60
Chomette Henri 131
Chomón Segundo de 139
Chow Rey 458
Christensen Benjamin 194, 366–368
Christi Al 109
Chudziński Edward 77
Cichowicz Anna 161
Cicognani Ameleto 518
Clair René 131
Clark Kenneth 498, 499
Clark Timothy J. 499
Clarke Mae 450
Clegg Brian 177
Cleland John 501
Clifford Barney Natalie 486
Cline Edward F. 344
Cocteau Jean 132
Cohan Steven 310, 330
Cohn Alfred 88
Colbert Claudette 442, 447, 454
Collier John 370
Collins Wilkie 250
Compson Betty 300
Comstock Anthony 510
Conboy Martin 407
Conway Jack 416
Cook David A. 109
Cook Donald 414
Coolidge Calvin 97
Cooper Gary 435, 462, 463
Cooper Merian C. 455, 457
Coppola Francis Ford 27, 29, 30, 34, 35, 41, 42, 552
Coqueulin Benoît-Constant 96
Corbain Alain 32, 39, 68, 70, 246, 466, 486
Corra Bruno 124
Corrigan Joseph M. 518
Cortez Ricardo (Jack Krantz) 275–277, 370
Costello Dolores 251
Courbet Gustave 485
Couvares Francis G. 511
Coward Noel 463
Cowley Malcolm 214, 215
Crafton Donald 391, 397
Craik Jennifer 296
Crawford Joan 233, 316, 416, 418–420
Crisp Donald 241, 328
Crofts William C. 80
Cros Charles 93
Crosby Bing 432
Crosland Alan 251, 293, 354
Cukor George 403
Curie-Skłodowska Maria 28, 29, 45
Curran Daniel J. 26, 45, 214, 350, 351
Curtis Michael 18, 444
Cushing Jack 153
Czajkowski Paweł 467
Czajkowski Piotr 481
Czczot-Gawrak Zbigniew 116
Czitrom Daniel 511, 514
Daguerre Louis Jacques 78
Dali Salvador 132
Dalton Dorothy 271
Daly Augustin 101
Danecka Ewa 33
Danek Danuta 196
Daniel Arnaud 51
Daniels Bebe 300, 311
Daniels William H. 277, 399
D'Annunzio Gabriellino 246
Dante Alighieri 222, 243, 249
D'Arcy Roy 79, 357
Dare Virginia 291
Darlington Cyril Dean 67
Darren Alison 492

- Darwin Karol 44, 159
Datner-Śpiewak Helena 74
Daudet Alphonse 398, 485
David Deborah S. 341
Davis Bette 426, 427
Davis Harry 105
Davis Mildred 341
Dawkins Richard 23
Dawley J. Searle 97
Dąbal Wit 87
Dąbrowski Jan 383
De Forest Lee 97
De Grazia Edward 110, 407, 514, 518
Decatur Stephen 338
Decourcelle Pierre 122
Defoe Daniel 53
DeGrassa Sam 320
Dehelly Émile 250
Dekeukeleire Charles 134
Del Colle Ubaldo Maria 89
Del Rio Dolores 256, 455, 456
Del Ruth Roy 420
Delacroix Eugène 370
Delluc Louis 118, 125
Dembowski Ireneusz 117, 128, 132
Demenj Georges 80
DeMille Cecil B. 223, 250, 311, 312, 320,
321, 365, 366, 370, 453, 454, 462
Deslaw Eugène 131
Devins Neal E. 470
Dexter Elliott 320
Dębski Andrzej 90
Dickson William Kennedy Laurie 81–83,
95, 141, 148, 487
Diderot Denis 470
Dieterle Wilhelm 420, 480
Dietrich Marlina 18, 383, 390–396, 402–
404, 438, 452, 488, 489, 493
Dieudonné Albert 122
Dijk Teun van 10
Dillon John Francis 299, 477
Dineen FitzGeorge 518
Dines Gail 459
Dinesen Robert 209
Doane Marry Ann 469
Doherty Thomas Patrick 388
Donisthorpe Wordsworth 80
Dormann Feliks 441
Dos Passos John 133
Dougherty George S. 204
Douglas Ann 269
Douglas Wiggin Kate 289
Dranem Armand Ménard 96
Drayer Carl 121
Dressler Marie 398
Drew Sidney 493, 494
Duca Lo 504
Duchamp Marcel 131
Ducosa du Hauron Louis 93
Dudek Antoni 228
Dulac Germaine 118, 131, 132, 487
Dumas Aleksander 250–252
Duncan Paul 161, 541
Duplessis Marie (Alphonsine Rose Ples-
sis) 251
Dupont Ewald André 480
DuPont Miss 356
Dvorak Ann 451
Dwan Allan 313, 328
Dyer Richard 473, 477–480, 482
Eco Umberto 52, 457, 474
Edelstein Teri J. 248
Edison Thomas Alva 42, 45, 75, 81–83,
85, 90, 92, 93, 95, 102, 107, 108, 111,
119, 139, 144, 145, 152–154, 161, 162,
164, 169, 170, 176, 180, 198, 207, 210,
475, 476
Edthofer Anton 266
Edwards Harry 351
Edwards J. Gordon 251, 256
Edwards Margaret 225
Egg August 248, 249
Eggeling Viking 125, 130

- Eibl-Eibesfeldt Irenäus 380
 Eichenbaum Borys 135
 Eilers Sally 356
 Einstein Albert 472
 Eisenstein Siergiej 118, 125, 134
 Elbe Lily 494
 Elfelt Peter 113
 Ellis Havelock 67
 Elmer-Dewitt Philip 499
 Elsaesser Thomas 114, 138, 156
 Enckell Magnus 479
 Enright Ray 420
 Epstein Jean 118, 125
 Errington Lindsay 249
 Esbensen Axel 478
 Ethier Alphonse 414
 Euklides 77
 Ewing William A. 502
 Ezra Elizabeth 157

 Fairbanks Douglas 247, 273, 290, 292,
 327–329, 340
 Fairbanks Douglas Jr. 448
 Fairclough Norman 10
 Falkenberg Karl 315
 Faraday Micheal 79
 Farrell Glenda 448
 Fassini Alberto 114
 Fayette Marie de la 53
 Featherstone Mike 376
 Fehling Herman 69, 71
 Fejös Pál 141, 448
 Fellowes Rockliffe 195, 196
 Feuillade Louis 18, 89, 192, 215, 216, 225
 Feyder Jacques 277, 282, 398
 Fischer Edward 49
 Fisher Helen E. 21, 24, 50, 56, 190, 196,
 380
 Fisher Louis 470
 Fitzgerald Edith 426
 Fitzgerald Zelda 299
 Fitzmaurice George 236, 401

 Flaherty Robert J. 455
 Flaubert Gustaw 54, 250
 Fleming Victor 301, 302, 307, 404
 Florey Robert 426, 428
 Fontana Giovanni da 77
 Ford Charles 125
 Ford John 247, 299
 Ford Wallace 417
 Forster Bill 482
 Forster Edward Morgan 482
 Foster Charles 300
 Foster Hannah Webster 250
 Foucault Michel 9, 68, 73, 466, 471, 521
 Fougère Eugenie 154
 Foy Bryan 98
 Fragson Harry 96
 Franci Joe 377
 Francis Kay 447
 Franklin Sidney 276
 Franus Ewa 502
 Frapié Léon 73
 Fregoso Rosa Linda 301
 Frelinger Gregg A. 97
 Frentzel-Zagórska Janina 347
 Freska Friedrich 272
 Freud Zygmunt 67
 Freund Karl 133
 Freund Rudolf 272
 Friedberg Anne 138
 Friedman David M. 67, 69, 368, 468,
 469
 Friedman Thomas L. 34, 35
 Friese-Greene William 80
 Fryderyk II 481
 Fuller Dale 356
 Fuller Linda K. 224
 Fuller Loïe 154, 487

 Gable Clark 399, 404, 405, 417, 420, 430,
 447
 Gad Urban 88, 209
 Gade Svend 494

- Gadsden Jacqueline 305
Gail Jane 203
Galeen Henrik 127
Gallone Soave (Stanisława Winawerówna) 90
Gance Abel 125, 126, 194
Garbo Greta (Greta Lovisa Gustafsson) 18, 233, 259, 273, 274–283, 285, 286, 288, 318, 353, 357, 383, 384, 390, 391, 397–399, 401–404, 438, 452, 488–491, 493
Gardner Helen 223
Garfinkel Harold 9
Gaskell Elizabeth 250
Gaskill Charles L. 222
Gaudreault André 136, 137, 144
Gaumont Léon 89, 96, 113, 123, 228
Gauntier Gene (Genevieve Liggett) 205, 235
Gautier Théophile 219
Gaynor Janet 247
Gaynor William 511
Gąsior-Niemiec Anna 9
Gdula Maciej 188, 189
Geraghty Carmelita 315
Gérôme Jean-Léon 370
Gerson Jean 484
Gevinson Alan 104
Gibbons Cedric 455
Gibson Charles Dan 296
Gibson Helen 205
Giddens Anthony 55, 62, 323, 532, 533
Giddins Gary 294
Gilbert Arthur 96
Gilbert Fountain Leatrice 279
Gilbert John 276, 279, 283, 352, 353, 355, 490, 491
Gilewski Wojciech 32
Gillstrom Arvid E. 476
Ginna Arnaldo 124
Giorgione 217
Gish Dorothy 243
Gish Lillian 191, 193, 240–245, 261, 289
Gledhill Christine 194
Glyn Elinor 303, 318
Godzic Wiesław 117, 118
Goethe Johann Wolfgang von 160, 479
Goffman Erving 74
Golden Eve 220, 221, 300, 302
Gołębiowski Marek 91, 101, 103, 104, 107, 158, 230, 231, 233
Goodsell Willystine 350, 351
Gordon Leon 399
Gostyńska Dorota 21
Goulding Edmund 276
Goulemomot Jean Marie 500
Gowing Laura 484, 489
Graaf Regnier de 67
Grace Fran 176
Graff Agnieszka 532
Grandin Ethel 203
Grant Cary 394, 395, 435, 436
Gray Eileen 487
Green Alfred E. 413
Green Jonathon 512
Grey Terry Ethel 235
Grieverson Lee 151
Griffin Sean 430, 473
Griffith David Wark 97, 98, 121, 146, 148, 184–186, 190–192, 194, 195, 197, 198, 200, 209, 223, 240–243, 245, 246, 261–263, 285, 288, 292, 300, 312, 345
Griffith Gordon 227
Grimoin-Samson Raoul 138
Grochowski Grzegorz 10
Gromkowska-Melosik Agnieszka 26
Grune Karl 259, 266
Grylewicz Tomasz 222
Guazzoni Enrico 89
Gugenheim Eugéne 122
Gunning Tom 136, 137, 191, 192
Gunter Archibald Clavering 493
Guy Alice 96, 164, 181, 182, 224, 476, 487
Gwóźdź Andrzej 76, 81, 116, 117

- Hake Sabine 439, 441
Hale Alan 331
Hale Georgia 341
Haltof Marek 127
Hansen Anders 15
Hanson Lars 279, 322, 478
Hansz Irena 151
Hapke Laura 399
Haralovich Mary Beth 430, 431
Harding Warren 517
Hardy Thomas 250
Harlow Jean 404, 405, 416, 446, 450,
Harold Lloyd 18, 334, 340–344, 384
Harolde Ralf 436
Harris Theresa 416
Harron Robert 197
Hart William S. 326, 328
Haskell Molly 291
Hausmann Georges 32
Haver Phyllis 300, 312
Hawks Howard 448, 451
Haydon J. Charles 361
Hays William Harrison 16, 17, 149, 389,
437, 516, 517, 519, 520, 526, 528,
531
Heap Jane 487
Hearst William Randolph 41
Hecht Ben 463
Hefner Hugh M. 36
Helman Alicja 11, 14, 15, 76, 79, 117, 124,
129, 131, 251, 252, 448, 449
Henabery Joseph 334
Henderson Lucius 361
Hendrykowska Małgorzata 94, 102, 137
Hendrykowski Marek 147, 148, 384
Hepworth Cecil M. 144
Hepworth Mike 376
Herczeg Ferenc 322
Hermansen Thomas S. 113
Hertwig Oskar 67
Hertz Aleksander 272
Hesperia (Olga Mombelli) 89
Hessling Catherine 255
Hetzelder Katherine 484
Hezjod 57–61
Hill George W. 294
Hiller Arthur 59
Hirschfeld Magnus 67, 472, 481–483,
492
Hitchcock Alfred 315
Hitler Adolf 470
Holland Agnieszka 355
Holland Samuel A. 339
Holländer Viktor 272
Holmes Helen 205, 234
Hołówka Jacek 187
Homer 57
Hooch Pieter de 500
Hood Thomas 249
Hopkins Miriam 442, 462, 463
Hopwood Avery 309, 313, 420
Hopwood Henry V. 78
Horace Walpole 474
Hornowski Tomasz 35
Horton Edward Everett 477
Hosoyama Kiyomatsu 256
Howard Leslie 429
Howarth David 8–10
Hubbard Hazel H. 191
Hučková Jadwiga 261
Hull Edith M. (Edith Maud Winstanley)
236, 237
Hulme Kathrin 487
Humphreys Mary 32
Hunt Holman 249
Hunt Lynn 174, 501
Hurst Brandon 281
Huvelle Didier 97
Huygens Christian 77
Ibáñez Vicente Blasco 275, 331
Ibn Hazm 51
Ibn Sara 51
Imieliński Kazimierz 25

- Ince Thomas H. 147, 224
Inglis Ruth A. 516
Ingram Rex 318, 333, 334
Ingres Jean-Auguste-Dominique 370
Instytor Henryk 368
Irvin May 161, 162
Irzykowski Karol 118
Ivens Joris 134
Iwazskiewicz Jarosław 160
- Jabłońska Bożena 125
Jackson Stevi 25
Jacobs Lea 220, 248, 250, 319, 413–415
Jacobson Leopold 441
Jacoby Georg 246
Jacques Norbert 506
Jakubowski Witold 127
James A.E. 293
Jankowiak William 49
Jankowski Andrzej 36
Jannings Emil 391, 394, 396
Janowitz Hans 126
Janssen Pierre 80
Janta-Połczyński Aleksander 273, 303, 490, 491
Jeancolas Jean-Pierre 112
Jeanne René 125
Jeffreys Sheila 213
Jenkins Francis C. 82
Jerzy II 33
Jessel George 98
Jessner Leopold 126, 267
Joannes Secundus (Jan Nicolai Everard) 160
Johnson Paul 432–434, 526
Johnston Katherine 295
Jolson Al 98, 99
Joly Henri Joseph 96
Jones F. Richard 328, 333
José Edward 217, 256
Joseph Engl 97
Jowett Garth 510, 515
- Joy Jason 517
Joyce James 133
Joyner Joyzelle 454
Jules-Rosette Bennetta 377
Junkermann Hans 398
- Kaplan E. Ann 192–194
Karczewska-Markiewicz Zofia 256
Karolides Nicholas J. 512
Karpiński Marek 72
Kaufmann Nicholas 373
Keaton Buster 18, 334, 340, 344, 348, 349, 373
Keefe Zena 205
Keesey Douglas 161, 354, 432
Keil Charlie 140
Keith Benjamin Franklin 104
Kelle Alexandra 475
Keller Ruby 421
Kellermann Annette 226, 371
Kellogg John Harvey 69
Kemp Matty 352
Kendrick Walter M. 524
Kern Stephen 217
Kertbeny Karl Maria (Karoly Benkert) 465
Kibbee Guy 421
Kierkegaard Søren 160
Kildare Owen Frawley 195
Kimbal Young Clara 288
Kimmel Michael S. 347
King Rob 372, 373
Kinsey Alfred 67
Kipling Rudyard 216
Kirby Madge 187
Kircher Athanasius 77
Kirkwood James 291
Klekot Ewa 465
Klimczyk Wojciech 505, 509
Kłys Tomasz 115, 127, 128, 259, 267, 374, 479, 480
Kobe Hans 128

- Koerber Martin 156
Kohlrausch Ernst 80
Kolasieńska-Pasterczyk Iwona 125, 126
Kolczyńska Joanna 67
Kolker Henry 414
Kołodziejczyk Andrzej 94
Koniarek Jan 20
Koraszewska Małgorzata 22
Korda Alexander 391
Kornatowska Maria 449
Kortner Fritz 267
Koszarski Richard 241, 247, 271, 273,
288, 304, 319, 333, 335, 336, 341
Kowalski Krzysztof 498
Kozłowska Małgorzata 65
Kozłowski Jerzy 272
Krafft-Ebing Richard von 67, 472, 483
Krajewski Marek 16, 229
Krämer Peter 151
Krauss Werner 256
Krawiec Adam 469
Królak Sławomir 527
Krupp Alfred 115
Kryczyńska Anna 160
Krystyna Waza 489
Krzywińska Tanya 406
Kubikowska Edyta 34
Kubikowski Tadeusz 34
Kuc Kamila 369
Kuciak Agnieszka 52
Kuhn Anette 512, 521
Kuleszow Lew 118, 125, 134
Kuligowski Waldemar 50, 468
Kundera Milan 355
Kuntze Reimar 133
Kuzin Michaił 479
Kyvig David E. 318, 335
- L'Ange Jean 501
La Plante Laura 301
La Touche Gervaise de 500
Laemmle Carl 92, 109, 202
- Lafitte Paul 121, 122
Lairesse Gérard de 485
Lamarr Hedy (Hedy Kiesler) 408, 411, 412
Lambert Albert 122
Lamotte Jean-Marc 85
Lamprecht Gerhard 480
Landchevsky Véra de 487
Landi Elissa 453
Lang Fritz 125, 128, 345
Lang Gladys 526
Lang Kurt 526
Lanzoni Rémi Fournier 513
Laqueur Thomas Walter 361, 362
Larsen Viggo 201, 251
LaSalle Mick 326, 328, 422, 423
Lasègue Charles 68
Latham Grey 82
Latham Otway 82
Laurel Stan 476
Laurent Emilie 367
Lauritsen John 472
Lauro Al Di 505
Lauste Eugène 82, 97
Lavedan Henri 122
Lawrence Florence 92
Le Fanu J. Sheridan 474
Le Prince Louis Aimé Augustin 80
Le Roy Jean Aimé Acme 83
Leblanc Georgette 487
Lee Lila 301
Lee Rowland V. 273
Leeuwenhoek Antonie van 67
Leff Leonard J. 111
Léger Fernand 124, 128, 131
Lehman Peter 393, 402
Lempicki Tamara de 487
Leni Paul 128
Leonard Robert Z. 224, 398, 419, 422
Leonardo da Vinci 77, 481
LeRoy Mervin 420, 421, 448
Lewicki Arkadiusz 13, 164
Lewicki Bolesław W. 135, 143, 366

- Lewis John Frederick 370
Lewis Matthew 474
Lewis Sinclair 257
Lew-Starowicz Zbigniew 19, 497, 510
L'Herbier Marcel 124, 125
Linck Catherina Margaretha 484
Lincoln Elmo 227
Linder Max 18
Lindholm Charles 50
Lindsay Nicolas Vachel 117, 289
Lis Bartłomiej 466
Lisak Agnieszka 38, 71, 72, 74, 167–169,
199, 206
Lisowska-Magdziarz Małgorzata 10
Liszt Franciszek 251
Livingston Margaret 247
Loeonard Mike 153
Logue Charles 333
Loiperdinger Martin 90, 156, 212
Lombard Carole 352, 372
Loos Anita 200, 300, 301, 309, 416
Lord Daniel A. 517
Loukiedes Paul 224
Louÿs Pierre 486
Love Bessie 421
Lubelski Tadeusz 18, 83, 84, 139, 272
Lubelski W. 168
Lubin Sigmund 86, 140
Lubitsch Ernst 18, 128, 255, 272, 273,
300, 403, 438–444, 447, 460, 462–
464, 532
Lubomski Paweł 50
Lubowski E. (Spirydon) 31
Lucas Wilfred 185
Ludendorff Erich 115
Ludwik II Bawarski 481
Luhmann Niklas 51, 53, 55, 61, 320, 321
Luhr William 393, 402
Lumière Antoine 84
Lumière August 34, 35, 44, 75, 76, 80,
83–85, 93, 111, 139, 140, 144, 145,
153, 156, 373
Lumière Louis 34, 35, 44, 75, 76, 80, 83–
85, 93, 111, 139, 140, 144, 145, 153,
156, 373
Lusk Norbert 397
Łaciak Beata 381
Łoziński Jerzy 51
Łukasiewicz Dariusz 34
Łukasiewicz Ignacy 32
McAdam Doug 9
Macaden z Kordoby 51
McAullife Jack 153
McAvoy May 301
McCarthy John D. 9
McClellan George B. 511
McCrea Joel 455
McCutcheon Wallace 147, 179, 185
MacDonald Jeanette 439
McGuirk 161
Mach Jolanta 369
McHale Brian 17
Machatý Gustav 259, 261, 406, 407, 410
Mack Max 480
McKay James C. 455
MacKaye Steele 101, 179
McKee Joseph 432
McMahan Alison 96, 97
MacMahon Aline 421
McNair Brian 465, 472, 497, 500, 501,
528
McNally John J. 161
McQuail Denis 325, 523
Maddin Guy 35
Magnusson Charles 113, 512
Maines Rachel 70
Majlert Zofia 159
Makowska Helena 90
Malle Louis 497
Mamoulian Rouben 401, 453, 460, 489
Mank Gregory William 475
Mann Henryk 391, 472

- Mann Tomasz 472, 475
Mannoni Laurent 96
Mansfield Martha 362
Marcabru 51
March Fredric 453, 460, 462, 463
Marey Etienne-Jules 80
Margueritt Victor 297
Maria Antonina 301, 302, 501
Marie Michel 136
Marion Frances 276, 294
Marion George F. 397
Markey Gene 415
Markowski Michał Paweł 17, 362
Marks John 274
Marsh Mae 197, 200
Marsh Marian 453
Marshall George 209
Marshall Herbert 447
Marston Lawrence 224
Martin Karl-Heinz 128
Martin-Fugier Anne 173, 174
Martuszevska Anna 194, 458
Marvin Mia 450
Masolle Joseph 97
Massenet Jules 250
Matuszewski Bolesław 116
Matuszewski Krzysztof 68
Maupassant Guy de 485
Maxim John R. 279
Maxwell James Clark 93
Mayer Carl 127, 133, 247
Mayer Louis 108, 277
Mayol Félix 96
Mazan Maciejka 274
Maziarska Anna 432
Maziarski Jacek 432
Mazurski Paul 464
Mead Margaret 187
Meighan Thomas 311, 365
Meisel Edmund 133
Melerowicz Anna 137
Melford George 235, 331, 333, 334
Méliès Georges 85, 86, 93, 94, 111, 137, 144, 146, 156–158, 172
Mendible Myra 301
Menefee David W. 220
Menichelli Pina 89
Menjou Adolphe 394
Mercanton Louis 251
Messmer Otto 333
Messner Michael 347
Messter Oskar 95, 97, 156
Metz Christian 11
Micas Nathalie 486
Michałek Bolesław 116
Micheauks Oscar 462
Micińska Aniela 54
Miczka Tadeusz 123, 124
Mikołaj V (Tomaso Parentucelli) 470
Miles Minter Mary 293
Milestone Lewis 420, 477
Miller Goeffrey 22, 23, 344, 347, 348
Miller Henry 407
Miller Walter 192
Milles Carl 478
Millot Michel 501
Milos Alexandra 21
Minache Genia 487
Mirabeau 500, 501
Misiak Anna 204, 512, 515, 519
Mitry Jean 341
Mix Tom 326, 327
Mog Aribert 409
Moholy-Nagy László 125, 130
Molander Karin 322
Molander Olof 251
Montesquieu 500
Montfort Charles 486
Montgomery Lucy Maud 293
Montgomery Robert 398, 423
Moody Harry 206
Moore Annabelle 154
Moore Collen 299, 301
Moore Dickie 396

- Moore George 250
Moore Tom 349
Moorhead Natalie 426
Moreno Antonio 276, 304, 370
Morley Karen 450
Morris Chester 423
Morris Desmond 20, 21, 379–382
Możdżyńska-Nawotka Małgorzata 36, 297, 298
Mühlhanh Catherina Margaretha 484
Muller Amy 154
Müller Hans 441
Mulvey Laura 369
Mumford Lewis 32, 33
Muni Paul 450
Munson Audrey 224, 225
Münsterberg Hugo 117
Murnau Frierdrich Wilhelm 125, 127, 128, 247, 455, 474
Murphy Dudley 462
Murray Mae 353
Musidora (Jeanne Roques) 215
Musser Charles 76, 86, 103, 137, 138, 151, 153, 155, 164, 167, 169, 171
Muybridge Eadweard 80, 150–152, 177
Myers Carmel 369

Nagel Conrad 275, 423
Nagour Paul 367
Naldi Nita 263, 265, 362
Nasta Dominique 97
Nation Carry 176
Navarre René 215
Navarro Ramon 333
Nay Pierre 409
Nazimowa Ałła 251, 252, 254, 255, 331, 338, 488
Nead Lynda 502
Negra Diane 292
Negri Pola (Apolonia Chałupiec) 230, 233, 270, 272, 277, 338, 438
Neilan Marshall 288

Nerciat Andrei de 501
Newman Roger K. 110, 407, 514, 518
Newmeyer Fred C. 334, 341
Newton Izaak 79
Niblo Fred 246, 251, 275, 276, 327, 368
Nielsen Asta 88, 209–213, 267, 494
Nielsen Søren 113
Niépce Joseph Nicéphore 78
Nieracka Agnieszka 126
Nietzsche Fryderyk 414
Nijakowski Lech 498, 501
Nilsson Anna Q. 195
Nissen Aud Egede 266
Nochimson Martha 195, 196
Nogueira Rui 241
Normand Mabel 187, 188, 206
Nouy Jean-Jules-Antoine Lecomte du 370
Nowakowski Piotr 475
Nowell-Smith Geoffrey 114
Nycz Ryszard 17

Oberg Erich 472
O'Brien Eugene 289
O'Brien George 247, 289
O'Connor Frank 301
O'Connor Robert Emmett 450
O'Connor T.P. 513
Oertel Curt 275
Ogonowska Agnieszka 13, 15
Olcott Sidney 288, 334
Oldham John 501
Oldman Gary 27
Oleszczyk Michał 147, 242, 245, 246, 312
Olsen Ole Andersen 113
O'Neill Eugene 257, 397, 506
Opie Amelia 250
Orest Ranum 499
Orłowski Bolesław 33
Orzeszkowa Eliza 171
Osińska-Boska Krystyna 499, 500
Ostaszewski Jacek 11, 117, 135

- O'Sullivan Maureen 456, 457
 Oswald Richard 474, 479–483
 Owen Seen 438
- Pabst Georg Wilhelm 128, 259–261, 267, 269, 274, 391
 Paderewska-Gryza Anna 63, 173, 174
 Padovan Adolfo 89, 222
 Page Anita 300, 316, 420
 Palczewska Danuta 117, 118
 Paley William 103
 Palma il Vecchio 485
 Palmer Albert Marshman 101
 Pangborn Franklin 477
 Paris Barry 269, 274–277, 281–283, 286, 299, 315, 397–399, 401, 490
 Parish James Robert 304
 Parker Albert 235, 328
 Parker Ian 10
 Parry Tom 249
 Pastor Tony 104
 Pastrone Giovanni 89, 138, 140
 Pathé Charles 18, 87, 88, 105, 109, 111, 112, 120–122, 170, 172
 Pathé Émile 18, 87, 88, 109, 112, 120, 122, 170, 172
 Pathé Jacques 18, 87, 88, 109, 112, 120, 122, 170, 172
 Pathé Théophile 18, 87, 88, 109, 112, 120, 122, 170, 172
 Paton Stuart 300
 Paul Robert William 80, 85, 86, 142, 145
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 383
 Péguy Robert 143
 Pendergast Sara 339
 Pendergast Tom 339
 Pennington Jody W. 221
 Penrose Valentine 487
 Perrot Michelle 32, 63, 173, 174, 177
 Person Talcott 518
 Petersen James R. 36, 72, 202, 287, 333, 388, 422, 433, 497, 502, 506
- Peterson Richard A. 457
 Pettschler Erik 274
 Philidor Paul (Paul de Philipsthal) 78
 Phillips David Graham 257, 399, 403
 Phillips Ray 155
 Piątek Joanna 274, 280
 Pick Lupu 480
 Pickford Jack 294
 Pickford Mary (Gladys Marie Smith) 233, 273, 288–294, 324, 389
 Pidduck Julianne 473, 478, 480, 482
 Pigott W.M. 206
 Pirou Eugene 156
 Pistek Theodor 262
 Pitera Zbigniew 274, 275
 Pius XI (Achille Ratti) 519, 524
 Plateau Joseph Antoine Ferdinand 79
 Platon 467
 Plattow George Foster 223
 Platzman Eugene 97
 Plazy Gilles 391, 394
 Plesnar Łukasz A. 108, 228, 273, 307, 327, 333, 334
 Płazewski Jerzy 119, 121, 143
 Polidori John 474
 Polin (Pierre-Paul Marsalés) 96
 Poprzęcka Maria 223, 499, 500
 Porter Edwin S. 86, 137, 140, 142, 147, 159, 163, 165, 166, 169, 170, 179
 Porter Eleanor H. 289
 Poupelet Jane 487
 Powell Frank 216
 Powell Paul 289
 Prager Wilhelm 373
 Pretkiel Paweł 380
 Prevost Marie 300
 Price Kate 345
 Projansky Sarah 236, 237
 Prokopiuk Jerzy 20
 Promio Alexandre 139
 Prost Antoine 73, 232, 242, 373, 376
 Proust Marcel 475

- Prószyński Kazimierz 80
Przylipiak Mirosław 11
Puccini Giacomo 250
Pudowkin Wsiewołod 118, 125, 134
Pulitzer Joseph 41, 397
Pumphrey Martin 297
Purviance Edna 258, 493
Pust Maren M. 201, 212, 213, 216
Pyszny Joanna 194
- Quaranta Lidia 89
Quigley Martin 517
- Rabelais François 500
Rabińska Krystyna 21
Rabkin Gerald 505
Rae Hark Ina 330
Raft George 451
Ralston Jobyna 307, 342
Rambowa Natasza 338
Ramsey Allen 95
Randall Richard 110
Raphael France 487
Raphelson Samson 98
Ray Man 124, 131, 132, 377
Raymond Gene 404, 426
Reagan Ronald 497
Redford George A. 512
Reed Luther 300
Reed W. Craig 455
Reed William 455
Reid John Howard 429
Reimann Walter 127
Reinert Robert 128, 480
Reinhardt Max 126, 272, 480
Reitzner Victor von 80
Réjane Gabrielle (Gabrielle-Charlotte Reju) 123
Rembrandt 485, 500
Rennie James 424, 425
Renoir Auguste 124
Renoir Jean 255, 256, 370
- Renzetti Claire M. 26, 45, 214, 350, 351
Renzy Alex de 505
Reumert Poul 210
Ricci Sebastiano 485
Rice John C. 161, 162
Richardson John E. 8, 10
Richardson Samuel 53
Richter Hans 125, 129, 130
Ridgeway Fritz 206
Ridley Matt 21
Riley Glenda 174, 175
Rilke Rainer Maria 472
Rina Ita 261
Riskin Robert 426
Ritter Bruce 497
Riverol Armando 372
Roanne André 260
Robards Brooks 224
Roberts Alice 268
Robertson John S. 276, 361
Robertson Pamela 309, 310
Robertson Patrick 34, 42, 43, 86, 90, 91, 199, 354, 372, 452
Robinne Gabrielle 122
Robinson David 77, 78
Robinson Edward G. 449
Robison Arthur 251, 391
Rodin August 485
Rodolfi Eleuterio 89
Rofman Susan 49
Roger Charles „Buddy” 307
Rogers St. John Adela 257
Rohleder Hermann 68
Röhring Walter 127
Roland Ruth 205, 234
Rolland Romain 123
Röntgen Wilhelm Conrad 44
Rosati Giulio 370
Rosen Phil 334
Rosenberg Morris 526
Ross Steven J. 310
Rossetti Dante Gabriel 249

- Rosson Arthur 299
Rothenbuhler Eric W. 15
Rottenhammer Hans 485
Rouche Michel 60
Rougemont Denis De 354, 355
Rousseau Jean-Jacques 53
Rouvroy Louis de, książę de Saint-Simon 60, 61
Rowson Susanna 250
Roztworowska Maria 60
Rubens Peter Paul 485
Rudel Jauféré 51
Ruggles Wesley 334, 351, 432
Ruilly Jean de 486
Russell Ken 334
Russo Ann 458
Rutherford Annabel 249
Ruttmann Walter 130, 133, 298
Ryder Winona 27
Rye Stellan 127
- Sacher-Masoch Leopold 501
Sacks Harvey 9
Sade Donatien Alphonse François de 501
Sadoul Georges 102
Saenger Paul 498
Safona 484
Sagan Leontine 491
Saint-Saëns Camille 98, 122
Salt Barry 79, 91, 94, 99, 128, 140, 144, 145
Sand George 485
Sandberg Mark S. 87
Sandow Eugen (Friedrich Müller) 152, 154, 158
Sanger Margaret 213
Sanger William 213
Saroni Gilbert 69, 492
Schäffer Laszlo 133
Schall Heinz 494
Schegloff Emanuel 9
Schleidt Wolfgang M. 160, 366, 368, 381
Schlemmer Oscar 130
Schlүpmann Heide 210, 212
Schoedsack Ernest B. 455, 457
Schøyen Elizabeth 201
Schulz Fritz 481
Schulze Johann Heinrich 78
Schünzel Reinhold 481
Scola Kathryn 415
Scott John 527
Searle John 9
Sears Zelda 399
Sebastian Dorothy 317
Sedgwick Edward 373
Seeber Guido 97, 274, 275
Segal Erich 59
Seibel Alexandra 472
Seiter William A. 477
Sellers Coleman 80
Semilski Jerzy 274
Sennett Mack 185, 206, 300, 351, 372
Serena Gustavo 251
Shail Robert 144
Shakespeare William 474
Shall Theo 398
Shannon Brent Alan 37
Shary Timothy 472
Shearer Athole 295
Shearer Norma 295, 423, 429, 431
Sherman Lowell 243, 432
Sherwood Robert E. 257
Shindler Colin 488
Sidney Scott 224, 227
Siegmann George 240
Sienkiewicz Henryk 89, 190
Sikorska-Kulesza Jolanta 205
Simmons Jerold L. 111
Singer Ben 205
Sinn Clarence E. 97
Sjöström Victor 276
Skawina Katarzyna 73, 496, 499
Składanowsky Emil 80
Składanowsky Max 80
Skoglund Erik 512

- Skoneczny Marek 23
Skotarczyk Dorota 403, 444, 451, 460
Skrzypczak Piotr 12, 89, 101, 102, 241, 494
Slade Joseph 509
Slide Anthony 339, 370
Sloane Alfred P. 432
Słodowski Jan 356
Smalley Phillips 205
Smallwood Ray C. 251, 331
Smith George Albert 141, 145, 146, 162, 163, 169, 172
Smith Page 387
Solomon Simeon 485
Sowińska Iwona 18, 340
Spielberg Steven 341
Spielvogel Jackson J. 31, 41
Spohr Max 472
Spottiswoode Raymond 135
Sprenger Jakub 368
St. Clair Malcolm 300, 307
Stachówna Grażyna 18, 112, 121, 123, 181, 215, 216, 242
Stahl John M. 477
Staiger Janet 220
Stampfer Simon 79
Stanford Leland 150
Stanwyck Barbara 413, 415, 416, 424, 425
Stein Gertruda 486
Steinach Eugen 483
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 54, 55, 353
Sternberg Josef von 303, 391, 394, 395, 402, 448, 488
Stevenson Jack 201, 503, 504, 506
Stevenson Robert Louis 361, 474
Stewart Potter 497
Stieda Heinz 494
Stiller Mauritz 261, 273–275, 277, 321–323, 370, 477–479, 532
Stoker Bram 474
Stokłosa Bożena 210
Stone Harold S. 161
Storey Edith 493
Story Sidney 71
Straton z Lampsaku 473
Strauven Wanda 137
Strayer Frank 307
Stroheim Erich von 262, 357
Studlar Gaylyn 207, 286, 291, 292, 329, 330, 335, 336
Sue Eugène 250
Sutherland A. Edward 300, 477
Swanson Gloria 18, 233, 235, 241, 271, 273, 311, 313, 314, 318, 320, 372, 493
Sweet Blanche 186, 187, 209, 397
Swickard Josef 331
Swinburn Algernon Charles 219
Syska Rafał 18, 82, 92, 105, 107, 109, 152, 235, 293, 372
Szacki Jerzy 74
Szczepaniak Monika 381
Szczepanik Petr 116
Szczepański Tadeusz 88, 92, 201, 322, 512
Szeżyńska-Mačkowiak Krystyna 37
Szlendak Tomasz 20, 25, 51, 57, 69, 70, 72, 321
Szpakowska Małgorzata 188, 189
Szulżycka Alina 55
Szwarcman-Czarnota Bella 37
Szyłak Jerzy 212
Szymańska Hanna 341
Szymański Mikołaj 381
Śpiewak Paweł 74
Środa Krzysztof 64
Taft Robert 151
Tait Charles 88
Talbot William Fox 79
Talmadge Constance 209, 300
Talmadge Norma 251, 271
Talpade Mohanty Chandra 458

- Tamagne Florence 474–476, 483, 485
Tannahill Reay 40, 51, 70–72, 190, 198,
200, 213, 214, 219, 259, 317, 318, 473,
484, 501
Taylor Charles 69
Taylor J. Hay 119
Taylor Kent 436
Taylor Sam 288, 334, 341
Taylor Tom 249
Taylor William Desmond 293
Teje Tora 322
Temple Shirley 389
Terry Alice 318, 339
Thalberg Irvin 490
Themerson Franciszka 452
Themerson Stefan 452
Thew Harvey F. 426
Thiele Hertha 492
Thomas Olive 293, 294
Thompson Dave 161, 503–506
Thompson Kristin 129, 130, 133, 134,
229
Thompson Laura 369
Thorstad David 472
Tille Václav 116
Tiller John 293
Tissot Samuel August David 361
Tobin Vivian 454
Toeplitz Jerzy 124
Toklas Alicja B. 487
Tołstoj Lew 256, 276, 277
Tołwińska Katarzyna 230
Tone Franchot 419
Torres Lourdes 458
Toulouse-Lautrec Henri de 485
Tourneur Maurice 288
Toussaint-Samat Maguelonne 37, 38
Treuhertz Julian 249
Trice Ashton D. 339
Trimble Laurence 195
Tropiano Stephen 472
Trzynadlowski Jan 127
Tuchock Wanda 399
Tucholski Kurt 506
Tucker George Loane 90, 202
Turner Bryan S. 376
Turner Ernest S. 47
Turner Goerge Kibbe 202
Turner Otis 361
Turner Ralph H. 526
Tuttle Frank 454
Tycjan 217, 485, 499
Tynan Kenneth 271
Tyszowiecka Małgorzata 86
Uhrynowska-Hanasz Zofia 21
Ulrichs Karl Heinrich 482
Unda Emilia 491
Urson Frank 300
Usai Paolo Cherchi 92, 93
Vajda Ladislaus 267
Valentino Rudolph 18, 230, 236, 238, 251,
263, 264, 318, 319, 329–340, 352,
369–371, 383, 441, 532
Van Dyke Woodbridge Strong 455
Veblen Thorsten 346, 347
Veidt Conrad 480
Vélez Lupe 257, 301
Ventadorn Bernard de 51
Verdi Giuseppe 250
Verhoeven Paul 38
Vermeer Jan 500
Veyne Paul 52, 469
Vidal Peiré 51
Vidali Giovanni Enrico 89
Vidor King 294, 352, 455
Viertel Salka 398, 490
Vigo Jean 134, 378
Vincent Gérard 73, 496
Vivien Renée 486
Vogel Michelle 294, 295
Vogt Hans 97
Vollmöller Karl 391

- Wagner Gerda 487
Wahl Andres de 322
Waldekranz Rene 92
Walgensten Thomas Rasmussen 77
Walker George 99
Wallace Lewis 368
Wallace Morgan 358
Walsh Raoul 195, 236, 273, 328
Walthall Henry B. 240
Walton Gladys 301
Warm Herman 127
Warren Low 119
Watkins Maurine Dallas 300
Watts George Frederick 249
Weber Lois 140, 224
Wedekind Frank 267
Wegener Einer 494
Wegener Paul 127, 128
Weissmuller Johnny 455, 456
Weissmuller Johnny, Jr. 455
Wellman William A. 239, 307, 448
Welsh William 203
Welthall Henry 209
Werner Gösta 321, 322, 477
West Mae 432–438, 526, 532
Westman Theodore, Jr. 294
Westphal Carl Friedrich Otto von 68, 466
White Alice 300
White James H. 82, 160
White Pearl 205, 208, 209
Whitford Annabelle 154
Whitrow Gerald James 33
Wieck Dorothea 491
Wiene Robert 126–128
Wiertow Dziga (Denis Kaufman) 118, 125, 134
Wierzewski Wojciech 117
Wieth Clara 216
Wiktorja, królowa 36, 361
Wilcoxon Henry 454
Wilde Oscar 285, 475, 478, 479, 481, 488
William Warren 421
Williams Bert 99
Williams Earle 288
Williams Linda 151, 152, 504–508
Williamson James 145
Williamson Robin 476
Willy Louise 156
Wilson Elizabeth 489
Wilson Timothy D. 427
Winslow Herbert Hall 250
Witwicki Władysław 467
Wodak Ruth 10
Wojtusiak Roman J. 159
Wojtyna Miłosz 151
Wood Christopher 249
Wood Judith 423
Wood Sam 318
Woods Edward 449
Worsley Wallace 235
Wosińska Adrianna 367
Woźniak Grzegorz 40
Wray John Griffith 397
Wrey Fay 458
Wright Wexman Virginia 194
Wyszyński Zbigniew 134
Xanrof Léon 439
Young Elizabeth 489
Young Loretta 446
Zaćwilichowska Krystyna 159
Zadrożyńska Anna 25, 66
Zajiček Edward 514
Zald Mayer N. 9
Zamecnik John Stepan 98
Zanuck Darryl F. 415
Zarek Józef 116
Zarębski Konrad J. 94
Zawadzki M.A. 178, 179
Ząbkowicz Stanisław 368
Zeidman Irving 154

Zeldin Theodore 209, 210

Zhang Wei-Qiang 35

Ziegfeld Florenz 152, 271, 294, 299

Zięba Małgorzata 54

Zivelli Joseph E. 476

Zola Emil 250, 255, 256

Zuckmayer Carl 391

Zwoliński Andrzej 465, 466, 468, 470,
492

Zybura Marek 90

Żabski Tadeusz 53

Indeks filmów

- À propos de Nice (À propos Nicei, 1930)*
134, 378
- À propos Nicei (À propos de Nice, 1930)*
134, 378
- Accordo di colore (Barwny akord, 1910–1912)* 124
- Ach te dziewczęta (Girl Shy, 1924)* 334, 342, 384
- Adventures of Dorothy Dare, The (1916)*
— seria filmowa 205
- Adventures of Lieutenant Petrisimo, The (1912)* 91
- Adventuress, An (1920)* 371
- Affair Dreyfus, L' (Sprawa Dreyfusa, 1899)*
86
- Afgrunden (Przepaść, 1910, znany także jako Nad przepaścią)* 88, 209, 212
- After the Battle (Po bitwie, 1898)* 86
- Âge d'or, L' (Złoty wiek, 1930)* 132
- Algie the Miner (1912)* 476
- Alkohol (1919)* 480
- Am Abend (1910)* 505
- Amants, Les (Kochankowie, 1958)* 497
- Amorous Guardsman, The (1898)* 163
- Anders als die Anderen (Inaczej niż inni, 1919)* 479–481
- Anemic cinéma (Anemiczne kino, 1926)*
131
- Anemiczne kino (Anemic cinéma, 1926)*
131
- Ania z Zielonego Wzgórza (Anne of Green Gables, 1919)* 293, 294
- Aniol ulicy (Street Angel, 1928)* 247
- Anna Christie (1930)* 397, 398
- Anna Karenina (1935)* 403
- Anna Karenina (Love, 1927)* 276, 281, 318
- Anne of Green Gables (Ania z Zielonego Wzgórza, 1919)* 293, 294
- Antrakt (Entr'acte, 1924)* 131
- Après le Bal — le Tub (1897)* 156
- Arab (The Arab, 1924)* 333
- Arab, The (Arab, 1924)* 333
- Arabeska (Arabesque, 1929)* 131
- Arabesque (Arabeska, 1929)* 131
- Arcobaleno, L' (Tęcza, 1910–1912)* 124
- Aresztowanie księżnej de Berry (L'arrestation de la duchesse de Berry, 1909)*
122
- Arme Jenny, Die (1912)* 212
- Arrestation de la duchesse de Berry, L' (Aresztowanie księżnej de Berry, 1909)* 122
- As It Is in Life (Tak to jest w życiu, 1910)*
185, 186
- As Seen Through a Telescope (Widok przez teleskop, 1900)* 141, 164
- As You Desire Me (Jaką mnie pragniesz, 1932)* 357, 401
- Assassinat du duc de Guise, L' (Zabójstwo księcia Gwizjusza, 1908)* 98, 121
- At the Crossroads of Life (Na krzyżówce życia, 1908)* 185
- Au bal de Flore (1900)* 487
- Aus den Erinnerungen eines Frauenarztes (Ze wspomnień ginekologa, 1922)*
480

- Baby Face* (1933) 413, 533
Bain, Le (*W łazience*, 1896) 156
Baiser de Judas, Le (*Pocatunek Judasza*, 1909) 122
Balet mechaniczny (*Ballet mécanique*, 1924) 131
Ballet mécanique (*Balet mechaniczny*, 1924) 131
Balletdanserinden (1911) 212
Ballroom Tragedy, A (1905) 173, 177
Barber, The (1918, znany także jako *His Day Out*) 476
Barwny akord (*Accordo di colore*, 1910–1912) 124
Basic Instinct (*Nagi instynkt*, 1992) 38
Battle of the Sexes, The (*Wojna płci*, 1928) 300
Behind the Screen (*Za kulisami*, 1916) 493
Ben Hur (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925) 246, 368, 369
Ben Hur: A Tale of the Christ (*Ben-Hur*, 1925) 246, 368, 369
Bergkatze, Die (*Górska kotka*, 1921) 272
Berlin, die Symphonie einer Grosstadt (*Berlin, symfonia wielkiego miasta*, 1927) 133
Berlin, symfonia wielkiego miasta (*Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) 133
Bestia (1917) 272
Betsy Ross Dance (1903) 155
Beyond the Rainbow (1922) 301
Beyond the Rock (*Poza skałami*, 1922) 318, 334, 359, 373
Bezbożna dziewczyna (*The Godless Girl*, 1929) 300
Biała księżna (*The Woman from Moscow*, 1928) 273
Biała niewolnica (*Den hvide slavinde*, 1907) 201
Big House, The (*Szary dom*, 1930) 294
Big Parade, The (*Wielka parada*, 1925) 352
Bildnis des Dorian Gray, Das (*Portret Dorian Graya*, 1917) 474, 475
Bird of Paradise (*Rajski ptak*, 1932) 455
Birth of a Nation, The (*Narodziny narodu*, 1915) 98, 146, 147, 185, 240, 461
Birth of Pearl, The (*Narodziny perły*, 1903) 155
Bitter Tea of General Yen, The (*Gorzka herbata generała Yen*, 1933) 462
Black Pirate, The (*Czarny pirat*, 1926) 328
Blaue Engel, Der (*Błękitny Anioł*, 1930) 391, 394, 396, 398, 402
Blazing the Trail (*Płonący szlak*, 1912) 147
Blind Husbands (*Ślepi mężowie*, 1919) 319, 356, 358, 373
Blind Love (*Ślepa miłość*, 1912) 185, 186
Blond Venus (*Blonde Venus*, 1932) 255, 395, 488
Blonde Venus (*Blond Venus*, 1932) 255, 395, 488
Blood and Sand (*Krew na piasku*, 1922) 246, 263, 266, 334, 360
Błękitny Anioł (*Der blaue Engel*, 1930) 391, 394, 396, 398, 402
Bob & Carol & Ted & Alice (*Bob, Carol, Ted i Alice*, 1969) 264
Bob, Carol, Ted i Alice (*Bob & Carol & Ted & Alice*, 1969) 264
Boska kobieta (*The Divine Woman*, 1928) 276
Boxing (1894) 153
Bracia korsykańscy (*The Corsican Brothers*, 1898) 146
Brandstifter, Der (*Podpalacz*, 1922) 97
Broadway (1929) 141
Broadway Melody, The (*Melodia Broadwayu*, 1929) 300, 420, 477
Broken Blossoms (*Złamana lilia*, 1919) 241, 243, 246, 312, 461
Bröllopet på Ulfåsa (*Wesele w Ulfåsa*, 1910) 146

- Brug, De (Most)*, 1928) 134
Brzdąc (The Kid), 1921) 220, 258, 259
Büchse von Pandora, Die (Puszka Pandory), 1929) 259, 267, 311, 324, 488
Burning Sands (Płonące piaski), 1922) 333
Buy Your Own Cherries (Kup sobie wiśnie), 1904) 145
Był sobie głupiec (A Fool There Was), 1915) 194, 216, 217, 220, 269
Były skazaniec (The Ex-Convict), 1904) 86
- Cabiria* (1914) 89, 114, 138, 222
Caduta di Troia, La (Upadek Troi), 1911) 114
Calamitous Elopement, A (Nieszczęsna ucieczka z ukochanym), 1908) 185, 187
Call Her Savage (1932) 477
Cameraman, The (Człowiek z kamerą), 1925) 373
Camille (1917) 251
Camille (Dama kameliowa), 1921) 251, 331, 382
Camille (Dama kameliowa), 1936) 403
Campus Flirt, The (1926) 300
Campus Vamp, The (1928) 351, 373
Canto di primavera (Pieśń o wiosnie), 1910–1912) 124
Carmen (1919) 272, 359
Casting Couch, The (1924) 507
Cauchemar, Le (Nocny koszmar), 1896) 172
Cendrillon (Kopciuszek), 1899) 146, 157
Cesarzowa (Forbidden Paradise), 1924) 273, 438
Champ, The (1932) 294
Chata wuja Toma (Uncle Tom's Cabin), 1903) 86, 101, 146
Cheat, The (Oszustka), 1915) 461
Chess Dispute, A (Szachowa dysputa), 1903) 142
Chicago (1927) 300
- Chory kotek (Sick Kitten)*, 1903) 141
Cinderella (Kopciuszek), 1914) 291
Cinq minutes de cinéma pur (Pięć minut czystego kina), 1926) 131
Citizen Kane (Obywatel Kane), 1941) 427
Cleopatra (1912) 91, 223
Cleopatra (1917) 221
Cleopatra (Kleopatra), 1934) 453, 454
Co zdarzyło się w tunelu? (What Happened in the Tunnel), 1903) 163
Cobra (Kobra), 1925) 334
Cock Fight (1896) 153
College (Sportowiec z miłości), 1927) 348
Collegians, The (1926–1929) — seria filmowa 351, 373
Cologne, panorama pris d'un Cateau (1896) 139
Come Along Do! (No, chodźcież już!), 1898) 145
Conquering Power, The (Eugenia Grandet), 1921) 334
Conquest (Pani Walewska), 1937) 403
Coquette (Kokietka), 1929) 288
Coquille et le clergyman (Muszla i pastor), 1927) 132, 377
Corsican Brothers, The (Bracia korsykańscy), 1898) 146
Courrier de Lyon, Le (1911) 88
Córka młynarza (The Miller's Daughter), 1905) 179, 180, 184
Crown of Lies, The (Skłamałam), 1926) 273
Cull's d'Or, A Les (1908) 504
Cure for Pokeritis, A (1912) 195
Czarne, białe i szare (Ein Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau), 1930) 130
Czarny orzeł (The Eagle), 1925) 334, 438
Czarny pirat (The Black Pirate), 1926) 328
Czarownice (Häxan), 1920) 366
Człowiek s kinoapparatom (Człowiek z kamerą), 1929) 134
Człowiek małpa (Tarzan the Ape Man), 1932) 455

- Człowiek z blizną* (*Scarface*, 1932) 448, 450
Człowiek z kamerą (*Człowiek s kinoaparatom*, 1929) 134
Człowiek z kamerą (*The Cameraman*, 1925) 373
Czterech jeźdźców Apokalipsy (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) 318, 331, 333, 339, 370

Dama kameliowa (*Camille*, 1921) 251, 331, 382
Dama kameliowa (*Camille*, 1936) 403
Dama naprawdę świetna (*Une Dame vraiment bien*, 1908) 192
Dame aux camélias, La (1911) 251
Damen med kameliorna (1925) 251
Dancing Lady (*Tańcząca Wenus*, 1933) 419
Dancing Mothers (*Tańczące matki*, 1926) 302
Danger Girl, The (1916) 493
Danse serpentine (1896) 156
Danza, La (*Taniec*, 1910–1912) 124
Daughter of Daring, A (1915–1917) — seria filmowa 205
Daughter of the Gods (1916) 225
Dernières cartouches, Les (1896) 93
Design for Living (*Sztuka życia*, 1933) 463
Deszcz (*Regen*, 1929) 134
Devil, The (1915) 224
Devil Is a Woman, The (*Diabeł jest kobietą*, 1935) 402
Devil's Daughter, The (1915) 221
Diabeł jest kobietą (*The Devil Is a Woman*, 1935) 402
Diagonal symfoni (*Symfonia diagonalna*, 1923) 130
Dickson Experimental Sound Film (1894–1895) 82
Dickson Greeting (1891) 81, 141
Dickson Sneeze (1894) 141

Dishonored (*X-27*, 1931) 395
Disque 957 (*Płyta 957*, 1928) 131
Divine Woman, The (*Boska kobieta*, 1928) 276
Divorcee, The (*Rozwódka*, 1930) 422, 423, 438
Dix femmes pour un Mari (1905) 170
Docks of New York (*Życie zaczyna się jutro*, 1928) 448
Dogs Fighting (1894) 153
Doktor Jekyll i pan Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920, reż. Charles Haydon) 361
Doktor Jekyll i pan Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920, reż. John S. Robertson) 360
Doktor Jekyll i pan Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931) 460
Doktor Mabuse, gracz (*Dr. Mabuse, der Spieler — Ein Bild der Zeit*, 1922) 128
Dolorita Passion Dance (1897) 155
Don Juan (1926) 354
Don Q, Son of Zorro (*Syn Zorra*, 1925) 328
Don't Change Your Husband (*Nie zmieniaj męża*, 1919) 320, 329, 359, 365
Doskonały podłotek (*The Perfect Flapper*, 1924) 299
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1908) 361
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1912) 361
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1913) 361
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Doktor Jekyll i pan Hyde*, 1920, reż. Charles Haydon) 361
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Doktor Jekyll i pan Hyde*, 1920, reż. John S. Robertson) 360
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Doktor Jekyll i pan Hyde*, 1931) 460
Dr. Mabuse, der Spieler — Ein Bild der Zeit (*Doktor Mabuse, gracz*, 1922) 128

- Dracula* (1992) 27, 35, 44
Dramat na Olimpie (*Un dramma nell'Olimpo*, 1917) 124
Dramma nell'Olimpo, Un (*Dramat na Olimpie*, 1917) 124
Dream Street (*Słodka ulica*, 1921) 97
Drogi do siły i piękna (*Wege zu Kraft und Schönheit: Ein Film über moderne Körperkultur*, 1925) 373, 375
Dubarry von heute, Eine (*Nowoczesna Dubarry*, 1927) 391
Dusze dzieci oskarżają was (*Kinderseele klagen euch an*, 1927) 480
Dwie sieroty (*Orphans of the Storm*, 1921) 243, 358
Dziennik upadłej dziewczyny (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, 1929) 259, 260, 358, 488
Dziesięć przykazań (*The Ten Commandments*, 1923) 365
Dziewczyna detektyw (*The Girl Detective*, 1915–1916) — seria filmowa 234, 239
Dziewczyna i gangster (*The Girl and the Gangster*, 1913) 448
Dzika orchidea (*Wild Orchids*, 1929) 276, 281, 359
- Eagle, The* (*Czarny orzeł*, 1925) 334, 438
East of Suez (*Piętno krwi*, 1925) 273
Eclipse (*Zaćmienie*, 1907) 157
Egzekucja Marii, królowej Szkotów (*The Execution of Mary Stuart*, 1895) 144
Eiserne Krauz, Das (1914) 480
Ekstase (*Ekstaza*, 1933) 406, 410–412, 452, 463
Ekstaza (*Ekstase*, 1933) 406, 410–412, 452, 463
Ella Lola, a la Triby (1898) 155
Emak Bakia (1926) 132
Emperor Jones, The (1933) 462
Enfant prodigue, L' (*Syn marnotrawny*, 1907) 88
- Entr'acte* (*Antrakt*, 1924) 131
Epopée napoléonienne (*Życie Napoleona*, 1903) 87
Erdgeist (1923) 267
Erotikon (1920) 261, 321, 370, 384, 532
Erotikon (1929) 259, 261, 262, 358, 410
Es werde Licht! (*Niech się stanie światłość*, 1916–1917) 480
Étoile de mer, L' (*Rozgwiazda*, 1928) 132
Eugenia Grandet (*The Conquering Power*, 1921) 334
Europa (1932) 452
European Rest Cure (1904) 180
Ex-Convict, The (*Były skazaniec*, 1904) 86
Execution of Mary Stuart, The (*Egzekucja Marii, królowej Szkotów*, 1895) 144
Ex-Lady (1933) 426, 428, 430, 438, 528
Exploits of Elaine, The (1914) — seria filmowa 205
Extraordinary Cab Accident (*Niecodzienny wypadek dorożkarski*, 1904) 145
- Fałszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii* (*Perfido incanto. Mimosdramma di moderna magia*, 1918) 124
Fänrik Ståls skner (*Legendy chorążego Ståla*, 1910) 146
Fantom (*Phantom*, 1922) 128
Fantomas (*Fantômas*, 1913–1914) 89
Fantômas (*Fantomas*, 1913–1914) 89
Fatima's Coochee-Coochee Dance (1896) 155, 511
Faust (1907) 96
Faust — Eine deutsche Volkssage (*Faust*, 1926) 128
Faust (*Faust — Eine deutsche Volkssage*, 1926) 128
Fée aux Chaux, La (*Wróżka w kapuście*, 1896) 182
Felix the Cat Shatters the Sheik (1926) 333
Femele (1933) 444, 528

- Femme collante, La* (*Lepka kobieta*, 1906) 164, 178
- Fireside Reminiscences* (*Wspomnienia przy kominku*, 1908) 147
- Flaming Youth* (1923) 299
- Flapper, The* (*Podlotek*, 1920) 293, 350
- Flaurs, Les* (*Kwiaty*, 1910–1912) 124
- Flesh and the Devil* (*Symfonia zmysłów*, 1926) 276, 279, 280, 353, 359, 382, 384
- Florida Enchantment, A* (1914) 493, 494
- Fool There Was, A* (*Był sobie głupiec*, 1915) 194, 216, 217, 220, 269
- Foolish Wives* (*Szalone żony*, 1922) 356, 358, 359
- Forbidden Paradise* (*Cesarzowa*, 1924) 273, 438
- Four Horsemen of the Apocalypse, The* (*Czterech jeźdźców Apokalipsy*, 1921) 318, 331, 333, 339, 370
- Fredaines de Pierrette, Les* (1900) 487
- Free Ride, A* (*Przejażdżka*, około 1915–1923) 298, 505
- Free Soul, A* (*Wolne dusze*, 1931) 429, 438, 528
- Free to Love* (1925) 301
- Freie Liebe* (*Wolna miłość*, 1919) 480
- Freudlose Gasse, Die* (*Zatracona ulica*, 1925) 259, 274, 275, 315, 376, 391
- From the Manger to the Cross* (1912) 91
- Gabinet doktora Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920) 126, 247, 481
- Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfignrenkabinett*, 1924) 128
- Gaicho* (1927) 328
- Gay Divorcee, The* (*Wesoła rozwódka*, 1934) 477
- Gay Shoe Clark, The* (1903) 164
- Gdy grają zmysły* (*Gösta Berlings Saga*, 1924) 274
- Geheimnisse einer Seele* (*Tajemnice duszy*, 1926) 128
- Gentlemen Prefer Blondes* (*Mężczyźni wolą blondynki*, 1928) 300, 309
- Genuine* (1924) 128
- Gerusalemme Liberata, Le* (*Jerozolima wyzwolona*, 1911) 114
- Geschlecht in Fesseln* (*Płeć w kajdanach*, 1928) 480
- Gibson Goddess, The* (1909) 192, 296
- Girl and the Game, The* (1915) 209
- Girl and the Gangster, The* (*Dziewczyna i gangster*, 1913) 448
- Girl Detective, The* (*Dziewczyna detektyw*, 1915–1916) — seria filmowa 234, 239
- Girl O'Dreams, The* (1916) 224
- Girl Shy* (*Ach te dziewczęta*, 1924) 334, 342, 384
- Girl Spy, The* (1909–1911) — seria filmowa 205
- Gladiator Combat* (1895) 153
- Godless Girl, The* (*Bezbożna dziewczyna*, 1929) 300
- Gold Diggers of 1933* (*Poszukiwaczki złota 1933*, 1933) 420
- Gold Diggers of Broadway* (*Poszukiwaczki złota z Broadwayu*, 1929) 420
- Gold Rush, The* (*Gorączka złota*, 1925) 341
- Golem* (1915) 127
- Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) 128
- Golem, wie er in die Welt kam, Der* (*Golem*, 1920) 128
- Gorączka złota* (*The Gold Rush*, 1925) 341
- Gorzka herbata generała Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1933) 462
- Gösta Berlings Saga* (*Gdy grają zmysły*, 1924) 274
- Górska kotka* (*Die Bergkatze*, 1921) 272
- Grand Hotel* (*Ludzie w hotelu*, 1932) 401

- Grandma's Reading Glass* (Szkło powiększające babuni, 1900) 141
- Great Train Robbery, The* (Napad na pociąg, 1903) 140, 142, 448
- Grzech (*Rain*, 1932) 420
- Grzesznica bez winy* (*Laughing Sinners*, 1931) 420
- Hævnens Nat* (Ślepa sprawiedliwość, 1916) 194
- Hamlet* (1921) 494
- Handel białymi niewolnicami* (*Den Hvide Slavehandel*, 1910, reż. Alfred Cohn) 88, 201
- Handel białymi niewolnicami* (*Den Hvide Slavehandel*, 1910, reż. August Blom) 88
- Handel duszami* (*Traffic in Souls*, 1913, znany także jako *Miejskie dusze*) 90, 202, 204, 205
- Häxan* (Czarownice, 1920) 334, 438
- Hazards of Helen, The* (Niebezpieczne przygody Helen, 1914–1917) — seria filmowa 205, 207, 209, 234
- Heart of an Outlaw, The* (1909) 288
- Hearts of the World* (Serca świata, 1918) 242
- Heedless Moths* (1921) 224
- Her Redemption* (1913) 95
- Herr och Fru Stockholm* (Jak się nie ubierać, 1921, znany także jako *Pan i pani Sztokholm*) 274
- His Day Out* (1918, znany także jako *The Barber*) 476
- Histoire de détective* (Historia detektywa, 1929) 134
- Historia bandy Kelly'ego* (*The Story of the Kelly Gang*, 1906) 88
- Historia detektywa* (*Histoire de détective*, 1929) 134
- Horizontal-Vertikal Orkester* (Orkiestra horyzontalno-wertykalna, 1920) 130
- Hotel Imperial* (1927) 273
- How a French Nobleman Got a Wife Through the 'New York Herald' Personal Columns* (1904) 170
- Hvide Slavehandel, Den* (*Handel białymi niewolnicami*, 1910, reż. Alfred Cohn) 88, 201
- Hvide Slavehandel, Den* (*Handel białymi niewolnicami*, 1910, reż. August Blom) 88
- Hvide slavinde, Den* (*Biała niewolnica*, 1907) 201
- Hypocrites* (1915) 224
- Ich nocte* (*It Happened One Night*, 1934) 447
- Idylla na wsi* (*Sunnyside*, 1919) 225
- Idylla w dolinie szczęścia* (*A Romance of Happy Valley*, 1919) 243
- Illicit* (1931) 424–426, 428, 429, 438, 528
- Im Atelier* (1897) 156
- I'm No Angel* (*Nie jestem aniołem*, 1933) 432, 435, 436, 533
- Impatience* (Niecierpliwość, 1928) 134
- Imperatorowa* (*The Scarlet Empress*, 1934) 402
- Inaczej niż inni* (*Anders als die Anderen*, 1919) 479–483
- Inferno, L'* (*Piekło*, 1911) 89, 114, 222
- Inside of the White Slave Traffic, The* (1913) 204
- Inspiration* (1915) 223
- Inspiration* (*Natchnienie*, 1931) 398
- International House* (1933) 477
- Interrupted Lovers* (1896) 162
- Intolerance: Love's Struggle Through the Ages* (*Nietolerancja*, 1916) 197, 209, 223, 241
- Irish Policeman, The* (1913) 95
- Iron Horse* (*Żelazny koń*, 1924) 247, 299
- Iron Mask, The* (*Żelazna maska*, 1929) 328

- Isle of Love, The* (1922) 371
It Happened One Night (Ich noce, 1934) 447
- Jak się nie ubierać (Herr och Fru Stockholm,* 1921, znany także jako *Pan i pani Sztokholm*) 274
Jaką mnie pragniesz (As You Desire Me, 1932) 357, 401, 402
James Boys in Missouri, The (1908) 511
Jazz Singer, The (Śpiewak jazzbandu, 1927) 98, 315, 386
Jerozolima wyzwolona (Le Gerusalemme Liberata, 1911) 114
Jeszcze wyżej! (Safety Last!, 1923) 341
Jeux des réflexes et de la vitesse (Refleksy światła i szybkości, 1925) 131
Jone o Gli ultimi giorni di Pompei (Ostatnie dni Pompejów, 1913) 89
Judith of Bethulia (Judyta z Betuli, 1914) 209
Judyta z Betuli (Judith of Bethulia, 1914) 209
Julius Caesar (Juliusz Cezar, 1913) 95
Juliusz Cezar (Julius Caesar, 1913) 95
- Kabinett des Doktor Caligari, Das (Gabinet doktora Caligari,* 1920) 126, 247, 481
Kameliadamen (1907) 251
Kanzlei, Die (około 1920) 509
Kaprys platynowej blondynki (Red Dust, 1932) 404–406
Kara (The Penalty, 1920) 235, 360
Karina (1902) 155
Karuzela małżeńska (The Marriage Circle, 1924) 300
Katchem Kate (1912) 206
Katiusza Masłowa (1915) 256
Katyusha no uta (1914) 256
Kid, The (Brzdąc, 1921) 220, 258, 259
Kinderseele klagen einen an (Dusze dzieci oskarżają was, 1927) 480
King Kong (1933) 455, 457, 458, 460
- King of Kings, The (Król królów,* 1927) 250, 366
Kiss (1900, znany także jako *New Kiss*) 161
Kiss (Pocałunek, 1896, znany także jako *May Irwin Kiss*) 161, 162
Kiss, The (Pocałunek, 1929) 277, 281, 282, 285, 318
Kiss in the Tunnel (Pocałunek w tunelu, 1899) 162
Kiss me (1904) 172, 180
Kiss Me Again (1925) 300
Kleopatra (Cleopatra, 1934) 453, 454
Kobieta i mężczyzna (Male and Female, 1919) 370
Kobiety bez przyszłości (Possessed, 1931) 416, 417
Kobra (Cobra, 1925) 334
Kochankowie (Les amants, 1958) 497
Kokietka (Coquette, 1929) 288
Konsum Stockholm Promo (Nasz chleb powszedni, 1921) 274
Kopciuszek (Cendrillon, 1899) 146
Kopciuszek (Cinderella, 1914) 291
Krew na piasku (Blood and Sand, 1922) 246, 263, 266, 334, 360
Krew poety (Le Sang d'un poète, 1930) 132
Król królów (The King of Kings, 1927) 250, 366
Królestwo baśni (Le Royanne de fées, 1903) 137
Królowa Kelly (Queen Kelly, 1929) 262, 363, 384, 438
Królowa Krystyna (Queen Christina, 1933) 401, 490, 491, 493
Królowie prędkości (Speed Kings, 1913) 185, 188
Kup sobie wiśnie (Buy Your Own Cherries, 1904) 145
Kusicielka (The Temptress, 1926) 275, 277, 318, 359, 360, 384

- Kuszenie świętego Antoniego (La tentation de Saint-Antoine, 1898)* 157
- Kwiaty (Les Flairs, 1910–1912)* 124
- Lady Lou (She Done Him Wrong, 1933)* 432, 434, 436
- Lalka (Die Puppe, 1919)* 128, 255, 360
- Lass of the Lumberlands, A (1916)* 209
- Laster, Das (1915)* 480
- Laughing Sinners (Grzesznica bez winy, 1931)* 420
- Legenda Świętej Kaplicy (La légende de la Sainte-Chapelle, 1909)* 122
- Légende de la Sainte-Chapelle, La (Legenda Świętej Kaplicy, 1909)* 122
- Legendy chorążego Ståla (Fänrik Ståls skner, 1910)* 146
- Leonard-Cushing Fight (1894)* 153
- Lepka kobieta (La femme collante, 1906)* 164, 178
- Let Me Dream Again (1900)* 172
- Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau, Ein (Czarne, białe i szare, 1930)* 130
- Liebe der Jeanne Ney, Die (Miłość Joanny Ney, 1927)* 259
- Life of Moses, The (Życie Mojżesza, 1909)* 87
- Lights of New York (Światła Nowego Jorku, 1928)* 98
- Little Caesar (Mały Cezar, 1930)* 448
- Little Princess, The (Mała Księżniczka, 1917)* 288
- Lolotte (1900)* 96
- Louis XI (Ludwik XI, 1909)* 122
- Love (Anna Karenina, 1927)* 276, 281, 318
- Love and War (Miłość i wojna, 1899)* 145
- Love in a Hammock (1901)* 162
- Love in the Suburbs (1900)* 140
- Love Parade, The (Parada miłości, 1929)* 439, 443, 444, 447
- Love, Loot and Crash (1915)* 185, 187
- Love's Old Sweet Song (Stara słodka pieśń miłości, 1923)* 97
- Ludwik XI (Louis XI, 1909)* 122
- Ludzie podziemia (Underworld, 1927)* 448
- Ludzie w hotelu (Grand Hotel, 1932)* 401
- Luffar Patter (1922)* 274
- Lulu (1917)* 267
- Ma lamor mio non muore! (1913)* 90
- Mabel's Dramatic Career (1913)* 206
- Macbeth (Makbet, 1909)* 122
- Mâcon, panorama pris d'un train lors d'une inondation en 1896 (Panorama ujęta z pociągu podczas powodzi 1896, 1896)* 139
- Madame a des envies (1907)* 181
- Madame Butterfly (1915)* 188
- Madame Dubarry (1919)* 272
- Madame wünscht keine Kinder (Pani nie chce dzieci, 1926)* 391
- Makbet (Macbeth, 1909)* 122
- Male and Female (Kobieta i mężczyzna, 1919)* 370
- Malowana dama (The Painted Lady, 1912)* 185, 187
- Malowana zasłona (The Painted Veil, 1934)* 403
- Mała Księżniczka (The Little Princess, 1917)* 288
- Mały Cezar (Little Caesar, 1930)* 448
- Manhandled (1924)* 313, 349, 370
- Manon (1910)* 250
- Manon Lescaut (1911)* 250
- Manon Lescaut (1914)* 250
- Manon Lescaut (1926)* 250, 391
- Mantrap (1926)* 302
- Marche des machines, La (Marsz maszyn, 1927)* 131
- Mark of Zorro, The (Znak Zorro, 1920)* 327

- Maroko (Morocco, 1930)* 394, 402, 488, 493
Marriage Circle, The (Karuzela matżeńska, 1924) 300
Married Flapper (Zamężny podłotek, 1922) 300
Marsz maszyn (La marche des machines, 1927) 131
Marsz weselny (The Wedding March, 1928) 363
Mary Jane's Mishap, Or Don't Fool with Paraffin (Nieszczęśliwy wypadek Mary Jane, czyli nie szalej z parafiną, 1903) 145
Mata Hari (1932) 401
Matka wie lepiej (Mother Knows Best, 1928) 299
May Irwin Kiss (Pocalunek, 1896, znany także jako Kiss) 161, 162
Meet Me at the Fountain (1904) 169, 170, 493
Melodia Broadwayu (The Broadway Melody, 1929) 300, 420, 477
Men Boxing (1891) 81
Merry Widow, The (Wesoła wdowa, 1925) 352, 357, 363
Metropolis (1926) 128
Mexican Knife Duel (1894) 153
Męczennica miłości (Way Down East, 1920) 243, 246, 258, 262, 358
Mężczyźni wolą blondynki (Gentlemen Prefer Blondes, 1928) 300, 309
Miejskie dusze (Traffic in Souls, 1913, znany także jako Handel duszami) 90, 202, 204, 205
Mijają godziny (Rien que les heures, 1925) 133
Miller's Daughter, The (Córka młynarza, 1905) 179, 180, 184
Miłość i wojna (Love and War, 1899) 145
Miłość Joanny Ney (Die Liebe der Jeanne Ney, 1927) 259
Miłość Tarzana (Tarzan and His Mate, 1934) 455–457
Minstrel Show, A (1913) 95
Mio cadavere, Il (Mój trup, 1917) 124
Misérables, Les (Nędznicy, 1912) 89
Młody Radża (The Young Rajah, 1922) 334
Młody Sherlock Holmes (Sherlock, Jr., 1924) 334, 344, 348
Modern Jekyll and Hyde, A (1913) 361
Monkeyshines, no. 1 (1899) 81
Monsieur Beaucaire (1924) 334
Moran of the Lady Latty (1922) 334
Morocco (Maroko, 1930) 394, 402, 488, 493
Most (De Brug, 1928) 134
Mother Knows Best (Matka wie lepiej, 1928) 299
Mothering Heart, The (Serce matki, 1912) 191–194
Moustique-domestique-demi-stock (1920) 131
Mój trup (Il mio cadavere, 1917) 124
Mr. Jack in the Dressing Room (1904) 172
Müde Tod, Der (Zmęczona Śmierć, 1921) 128, 345, 370
Music Master, The (1908) 147
Musketeers of Pig Alley, The (Muskietierowie z Pig Alley, 1912) 195, 200, 448
Muskietierowie z Pig Alley (The Musketeers of Pig Alley, 1912) 195, 200, 448
Muszla i pastor (Coquille et le clergyman, 1927) 132, 377
My Madonna (1915) 224
My Wife's Relations (Rodzina mojej żony, 1922) 344
Myrt and Margie (1933) 477
Mystère du Cateau de Dé, Le (Tajemnica zamku Dé, 1929) 132
Mysterious Lady, The (Żar miłości, 1928) 276

- Na krzyżówce życia (At the Crossroads of Life, 1908)* 185
- Nad przepaścią (Afrunden, 1910, znany także jako Przepaść)* 88, 209, 212
- Nagi instynkt (Basic Instinct, 1992)* 38
- Nana (1926)* 255, 263, 359, 360, 370
- Napad na pociąg (The Great Train Robbery, 1903)* 140, 142, 448
- Narodziny narodu (The Birth of a Nation, 1915)* 98, 146, 147, 185, 240, 461
- Narodziny perły (The Birth of Pearl, 1903)* 155
- Nasz chleb powszedni (Konsum Stockholm Promo, 1921)* 274
- Nasza nowa służąca (Our New General Servant, 1898)* 86
- Nasze roztańczone córki (Our Dancing Daughters, 1928)* 300, 316, 317
- Natchnienie (Inspiration, 1931)* 398
- Nerven (Nerwy, 1919)* 128
- Nerwy (Nerven, 1919)* 128
- New Exploits of Elaine, The (1915)* — seria filmowa 205
- New Kiss (1900, znany także jako Kiss)* 161
- Newark Athlete (1891)* 81
- Nędznicy (Les Misérables, 1912)* 89
- Nibelungi (Die Nibelungen, 1924)* 128
- Nie jestem aniołem (I'm No Angel, 1933)* 432, 435, 436, 533
- Nie zmieniaj męża (Don't Change Your Husband, 1919)* 320, 329, 359, 365
- Nibelungen, Die (Nibelungi, 1924)* 128
- Niebezpieczne przygody Helen (The Hazards of Helen, 1914–1917)* — seria filmowa 205, 207, 209, 234
- Niech się stanie światłość (Es werde Licht!, 1916–1917)* 480
- Niecierpliwość (Impatience, 1928)* 134
- Niecodzienny wypadek dorożkarski (Extraordinary Cab Accident, 1904)* 145
- Nieszczęsna ucieczka z ukochanym (A Calamitous Elopement, 1908)* 185, 187
- Nieszczęśliwy wypadek Mary Jane, czyli nie szalej z parafiną (Mary Jane's Mishap, Or Don't Fool with Paraffin, 1903)* 145
- Nietolerancja (Intolerance: Love's Struggle Through the Ages, 1916)* 197, 209, 223, 241
- Niewolnica zmysłów (1914)* 272
- Night After Night (1932)* 432
- Night in Town, A (Noc w mieście, 1913)* 205, 206
- Night Riders (1908)* 511
- Ninoczka (Ninotchka, 1939)* 403
- Ninotchka (Ninoczka, 1939)* 403
- No, chodźcież już! (Come Along Do!, 1898)* 145
- Noc elektryczna (Les nuits électriques, 1925)* 131
- Noc w mieście (A Night in Town, 1913)* 205, 206
- Nocny koszmar (Le cauchemar, 1896)* 172
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, symfonia grozy, 1922)* 127, 247
- Nosferatu, symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)* 127, 247
- Notre Dame de Paris (1911)* 89
- Nowoczesna Dubarry (Eine Dubarry von heute, 1927)* 391
- Nuits électriques, Les (Noc elektryczna, 1925)* 131
- Nursery Favorites (1913)* 95
- Nymph of the Waves, A (1903)* 155
- Obywatel Kane (Citizen Kane, 1941)* 427
- Od poranka do północy (Von Morgens bis Mitternacht, 1920)* 128

- Ogród rozkoszy (The Pleasure Garden, 1925)* 315, 376
- Old Maid Having Her Picture Taken, The (Stara panna robi sobie zdjęcie, 1901)* 169, 493
- Old Maid's First Visit to a Theatre (1903)* 169
- Old Maid's Lament, The (1903)* 169
- Old Maid's Valentine, The (1900)* 169
- Oliver Twist (1912)* 90
- One Hundred Years After (Sto lat później, 1911)* 147
- Only Yesterday (1933)* 477
- Opium (1919)* 480
- Opstandelse (1907)* 256
- Opus 1 (1921)* 130
- Opus 2 (1921)* 130
- Opus 3 (1924)* 130
- Opus 4 (1925)* 130
- Orkiestra horyzontalno-wertykalna (Horizontal-Vertikal Orkester, 1920)* 130
- Orphans of the Storm (Dwie sieroty, 1921)* 243, 358
- Ostatnie dni Pompejów (Gli ultimi giorni di Pompei, 1913)* 89
- Ostatnie dni Pompejów (Jone o Gli ultimi giorni di Pompei, 1913)* 89
- Oszustka (The Cheat, 1915)* 461
- Our Dancing Daughters (Nasze roztańczone córki, 1928)* 300, 316, 317
- Our New General Servant (Nasza nowa służąca, 1898)* 86
- Painted Lady, The (Malowana dama, 1912)* 185, 187
- Painted Soul, The (1915)* 224
- Painted Veil, The (Malowana zasłona, 1934)* 403
- Pan i pani Sztokholm (Herr och Fru Stockholm, 1921, znany także jako Jak się nie ubierać)* 274
- Pani nie chce dzieci (Madame wünscht keine Kinder, 1926)* 391
- Pani Walewska (Conquest, 1937)* 403
- Panorama du départ de la gare d'Am-bérieu pris d'un train [temps de neige] (1896)* 139
- Panorama ujęta z pociągu podczas powodzi 1896 (Mâcon, panorama pris d'un train lors d'une inondation en 1896, 1896)* 139
- Parada miłości (The Love Parade, 1929)* 439, 443, 444, 447
- Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées (1896)* 144
- Passage d'un tunnel en chemin de fer (Przejazd kolejką przez tunel, około 1897)* 140
- Pearl of the Army (1916)* 209
- Pearl of the Army (1916) — seria filmowa* 205
- Penalty, The (Kara, 1920)* 235, 360
- Perfect Flapper, The (Doskonały podłotek, 1924)* 299
- Perfido incanto. Mimodramma di moderna magia (Falszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii, 1918)* 124
- Perils of Our Girl Reporters, The (1916) — seria filmowa* 205
- Perils of Pauline, The (1914) — seria filmowa* 205
- Perils of Pauline, The (1947)* 209
- Personal (1904)* 170, 178
- Phantom (Fantom, 1922)* 128
- Piećło (L'Inferno, 1911)* 89, 114, 222
- Pies andaluzyjski (Un chien andalou, 1928)* 132, 378
- Pieśń nad pieśniami (The Song of Songs, 1933)* 452
- Pieśń o wiosnie (Canto di primavera, 1910–1912)* 124
- Pięć minut czystego kina (Cinq minutes de cinéma pur, 1926)* 131

- Piętno krwi* (*East of Suez*, 1925) 273
Platinum Blonde (*Platynowa blondynka*, 1931) 446
Platynowa blondynka (*Platinum Blonde*, 1931) 446
Play Girl, The (1928) 299
Pleasure Garden, The (*Ogród rozkoszy*, 1925) 315, 376
Płec w kajdanach (*Geschlecht in Fesseln*, 1928) 480
Płonące piaski (*Burning Sands*, 1922) 333
Płonący szlak (*Blazing the Trail*, 1912) 147
Płyta 957 (*Disque 957*, 1928) 131
Po bitwie (*After the Battle*, 1898) 86
Po co zmieniać żonę (*Why Change Your Wife?*, 1920) 311, 320
Pocałunek (*Kiss*, znany także jako *May Irwin Kiss*, 1896) 161, 162
Pocałunek (*The Kiss*, 1929) 277, 281, 282, 285, 318
Pocałunek Judasza (*Le Baiser de Judas*, 1909) 122
Pocałunek w tunelu (*Kiss in the Tunnel*, 1899) 162
Podłotek (*The Flapper*, 1920) 293, 350
Podpalacz (*Der Brandstifter*, 1922) 97
Podróż na księżyc (*Le Voyage dans la lune*, 1902) 136, 157
Podwójne życie (*Three Sinners*, 1928) 273
Pokusa (*The Single Standard*, 1929) 276, 281, 282, 359
Pollyanna (1920) 289, 294
Pompier des Folies Bergères, Le (1928) 376, 377
Poor Little Rich Girl, The (1917) 288, 291, 294
Portret Doriana Graya (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1917) 474, 475
Possessed (*Kobiety bez przyszłości*, 1931) 416, 417
Poszukiwaczki złota 1933 (*Gold Diggers of 1933*, 1933) 420
Poszukiwaczki złota z Broadwayu (*Gold Diggers of Broadway*, 1929) 420
Powrót do rozsądku (*Le Retour à la raison*, 1923, znany także jako *Powrót do rozumu*) 131, 132, 377
Powrót do rozumu (*Le Retour à la raison*, 1923, znany także jako *Powrót do rozsądku*) 131, 132, 377
Powrót Odysa (*Le Retour d'Ulysse*, 1909) 122
Poza skalami (*Beyond the Rock*, 1922) 318, 334, 359, 373
Prawa kobiet (*Women's Rights*, 1899) 176, 493
Primrose Path, The (1915) 224
Princess Ali (1985) 155
Princess Rajah dance (1904) 155
Printemps, Le (*Wiosna*, 1909) 225
Professional Sweetheart (1933) 477
Prostitution (1919) 480
Przejazd kolejką przez tunel (*Passage d'un tunnel en chemin de fer*, około 1897) 140
Przejażdżka (*A Free Ride*, około 1915–1923) 298, 505
Przemiana Mike'a (*The Transformation of Mike*, 1912) 195
Przepaść (*Afgrunden*, 1910, znany także jako *Nad przepaścią*) 88, 209, 212
Public Enemy, The (*Wróg publiczny*, 1931) 448
Puppe, Die (*Lalka*, 1919) 128, 255, 360
Purity (1916) 224
Puszka Pandory (*Die Büchse von Pandora*, 1929) 259, 267, 311, 324, 488
Queen Christina (*Królowa Krystyna*, 1933) 401, 490, 491, 493
Queen Kelly (*Królowa Kelly*, 1929) 262, 363, 384, 438
Quo vadis? (1912) 89, 222

- Quo vadis?* (1913) 114
Quo vadis? (1925) 246
- Rain* (Grzech, 1932) 420
Rajski ptak (*Bird of Paradise*, 1932) 455
Raskolnikow (1923) 128
Rat Killings (1894) 153
Rebecca of Sunnybrook Farm (*Rebeka ze Słonecznego Potoku*, 1917) 288, 289, 291, 294
Rebeka ze Słonecznego Potoku (*Rebecca of Sunnybrook Farm*, 1917) 288, 289, 291, 294
Red Dust (*Kapryś platynowej blondynki*, 1932) 404–406
Red-Headed Woman (*Żona z drugiej ręki*, 1932) 416
Refleksy światła i szybkości (*Jeux des réflexes et de la vitesse*, 1925) 131
Regen (*Deszcz*, 1929) 134
Regeneration (1915) 195–197, 448
Relay, The (1927) 351
Resurrection (1909) 256
Resurrection (1918) 256
Resurrection (1927) 256
Retour à la raison, Le (*Powrót do rozsądku*, 1923, znany także jako *Powrót do rozumu*) 131, 132, 377
Retour d'Ulysse, Le (*Powrót Odysa*, 1909) 122
Rêve et réalité (1901) 172
Revue des revues, La (1927) 377
Rhythmus 21 (*Rytm 21*, 1921) 130
Rhythmus 23 (*Rytm 23*, 1923) 130
Rhythmus 25 (*Rytm 25*, 1925) 130
Richard III (1912) 91
Rien que les heures (*Mijają godziny*, 1925) 133
Rigoletto (1909) 122
Rio Rita (1929) 300
Robin Hood (1922) 327
- Rodzina mojej żony* (*My Wife's Relations*, 1922) 344
Roman Scandals (*Rzymskie skandale*, 1933) 454
Romance (*Romans*, 1930) 398, 402
Romance of Happy Valley, A (*Idylla w dolinie szczęścia*, 1919) 243
Romance on the Rail, A (*Romans na kolei*, 1903) 166, 168
Romans (*Romance*, 1930) 398, 402
Romans na kolei (*A Romance on the Rail*, 1903) 166, 168
Romeo and Juliet (*Romeo i Julia*, 1916) 52, 221
Romeo i Julia (*Romeo and Juliet*, 1916) 52, 221
Rose France (1919) 125
Royanne de fées, Le (*Królestwo baśni*, 1903) 137
Rozgwiazda (*L'Étoile de mer*, 1928) 132
Rozwódka (*The Divorcee*, 1930) 422, 423, 438
Ruth of the Rockies (1920) — seria filmowa 205
Rytm 21 (*Rhythmus 21*, 1921) 130
Rytm 23 (*Rhythmus 23*, 1923) 130
Rytm 25 (*Rhythmus 25*, 1925) 130
Rzymskie skandale (*Roman Scandals*, 1933) 454
- Safety Last!* (*Jeszcze wyżej!*, 1923) 341
Sainted Devil, A (*Święty Diabeł*, 1924) 334
Salome (1918) 221
Salome (1923) 488
Sang d'un poète, Le (*Krew poety*, 1930) 132
Satiro, El (około 1907–1912) 505
Scarface (*Człowiek z blizną*, 1932) 448, 450
Scarlet Empress, The (*Imperatorowa*, 1934) 402
Scènes de la vie telle qu'elle est (1911) 89

- Serca świata* (*Hearts of the World*, 1918) 242
- Serce matki* (*The Mothering Heart*, 1912) 191–194
- Serpentine Dance* (1896) 93
- Seven Age, The* (*Siedem wieków*, 1905) 165
- Seventh Heaven* (*Siódme niebo*, 1927) 247
- Shanghai Express* (*Szanghaj Express*, 1932) 395, 402
- She Devil, The* (1918) 221
- She Done Him Wrong* (*Lady Lou*, 1933) 432, 434, 436
- Sheik* (*Szejk*, 1921) 235, 237–239, 277, 331, 333, 334, 336, 370, 508
- Sheik of Araby, The* (1923) 333
- Sherlock, Jr.* (*Młody Sherlock Holmes*, 1924) 334, 344, 348
- Shifting Sands* (1918) 235
- Sick Kitten* (*Chory kotek*, 1903) 141
- Siedem wieków* (*The Seven Ages*, 1905) 165
- Sign of the Cross, The* (*Znak krzyża*, 1932) 453, 454
- Signora delle camelie, La* (1915) 251
- Single Standard, The* (*Pokusa*, 1929) 276, 281, 359
- Siódme niebo* (*Seventh Heaven*, 1927) 247
- Skæbnesvangre opfindelse, Den* (1910) 361
- Sklamałam* (*The Crown of Lies*, 1926) 273
- Skrzydła* (*Wings*, 1927) 239, 307, 476, 478, 479, 488
- Słodka ulica* (*Dream Street*, 1921) 97
- Słowik hiszpański* (*The Torrent*, 1926) 275
- Smiling Lieutenant, The* (*Uśmiechnięty porucznik*, 1931) 441
- Social Celebrity, A* (1926) 271
- Soilers, The* (1923) 476
- Son of the Sheik, The* (*Syn szejka*, 1926) 236, 334, 360
- Song of Songs, The* (*Pieśń nad pieśniami*, 1933) 452
- Sorte drøm, Den* (1911) 88, 212
- Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon, La* (*Wyjście robotników z fabryki w Lyonie*, 1895) 84
- Speed Kings* (*Królowie prędkości*, 1913) 185, 188
- Sportowiec z miłości* (*College*, 1927) 348
- Spowiedź uczciwej kobiety* (*The Woman on Trial*, 1927) 273
- Sprawa Dreyfusa* (*L'affair Dreyfus*, 1899) 86
- Stara panna robi sobie zdjęcie* (*The Old Maid Having Her Picture Taken*, 1901) 169, 493
- Stara słodka pieśń miłości* (*Love's Old Sweet Song*, 1923) 97
- Stenographer's Friend; Or, What Was Accomplished by an Edison Business Phonograph, The* (1910) 199
- Sto lat później* (*One Hundred Years After*, 1911) 147
- Stop Thief* (*Zatrzymać złodzieja*, 1901) 145
- Storm at Sea, A* (1900) 144
- Story of the Kelly Gang, The* (*Historia bandy Kelly'ego*, 1906) 88
- Straße, Die* (*Ulica*, 1923) 259, 266
- Street Angel* (*Anioł ulicy*, 1928) 247
- Strona tytułowa* (*The Front Page*, 1931) 477
- Student von Prag, Der* (*Student z Pragi*, 1913) 127
- Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913) 127
- Studi di effetti tra quattro colori* (*Studium wrażeń między czterema barwami*, 1910–1912) 124
- Studium wrażeń między czterema barwami* (*Studi di effetti tra quattro colori*, 1910–1912) 124
- Sumarum* (1920) 272
- Sunnyside* (*Idylla na wsi*, 1919) 225

- Sunrise: A Song of Two Humans* (Wschód słońca, 1927) 247
Suor Vaseline (około 1913) 505
Susan Lenox (Zuzanna Lenox, 1931) 398
Suspence (1913) 140
Svengali (1931) 453
Symfonia diagonalna (*Diagonal symfoni*, 1923) 130
Symfonia zmysłów (*Flesh and the Devil*, 1926) 276, 279, 280, 353, 359, 382, 384
Syn marnotrawny (*L'enfant prodigue*, 1907) 88
Syn Szejka (*The Son of the Sheik*, 1926) 236, 334, 360
Syn Zorra (*Don Q, Son of Zorro*, 1925) 328
Szachowa dysputa (*A Chess Dispute*, 1903) 142
Szalone żony (*Foolish Wives*, 1922) 356, 358, 359
Szanghaj Express (*Shanghai Express*, 1932) 395, 402
Szary dom (*The Big House*, 1930) 294
Szejk (*Sheik*, 1921) 235, 237–239, 277, 331, 333, 334, 336, 370, 508
Szkló powiększające babuni (*Grandma's Reading Glass*, 1900) 141
Sztuka życia (*Design for Living*, 1933) 463

Ślepa miłość (*Blind Love*, 1912) 185, 186
Ślepa sprawiedliwość (*Hævnens Nat*, 1916) 194
Ślepi mężowie (*Blind Husbands*, 1919) 319, 356, 358, 373
Ślub Helen (*Helen's Marriage*, 1912) 185, 187
Śpiewak jazzbandu (*The Jazz Singer*, 1927) 98, 315, 386
Światła Nowego Jorku (*Lights of New York*, 1928) 98
Święty Diabeł (*A Sainted Devil*, 1924) 334

Table Contortion (1894) 154
Tabu (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931) 455, 457
Tabu: A Story of the South Seas (*Tabu*, 1931) 455, 457
Tagebuch einer Verlorenen, Das (1918) 480
Tagebuch einer Verlorenen, Das (*Dziennik upadłej dziewczyny*, 1929) 259, 260, 358, 488
Tajemnica zamku Dé (*Le Mystère du Cateau de Dé*, 1929) 132
Tajemnice duszy (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) 128
Tajemnice Warszawy (1917) 272
Tak to jest w życiu (*As It Is in Life*, 1910) 185, 186
Taniec (*La danza*, 1910–1912) 124
Tańcząca Wenus (*Dancing Lady*, 1933) 419
Tańczące matki (*Dancing Mothers*, 1926) 302
Tare, La (1911) 89
Tarzan and His Mate (*Miłość Tarzana*, 1934) 455–457
Tarzan of the Apes (*Tarzan, król małp*, 1918) 277
Tarzan the Ape Man (*Człowiek małpa*, 1932) 455
Tarzan, król małp (*Tarzan of the Apes*, 1918) 277
Teddy at the Throttle (1917) 235
Telefonistka i dama (*The Telephone Girl and the Lady*, 1913) 200
Télégraphiste, La (około 1921–1926 roku) 507
Telephone Girl and the Lady, The (*Telefonistka i dama*, 1913) 200
Temat z wariacjami (*Thème et variations*, 1928) 131
Temptress, The (*Kusicielka*, 1926) 275, 277, 318, 359, 360, 384

- Ten Commandments, The* (Dziesięć przykazań, 1923) 365
- Tentation de Saint-Antoine, La* (Kuszenie świętego Antoniego, 1898) 157
- Tents of Allah* (1923) 333
- Tęcza* (L'arcobaleno, 1910–1912) 124
- Thais* (1917) 124
- Thème et variations* (Temat z wariacjami, 1928) 131
- Thief of Bagdad, The* (Złodziej z Bagdadu, 1924) 236, 328
- Three Ages* (Trzy wieki, 1923) 344–346, 348, 493
- Three Musketeers, The* (Trzej Muszkieterowie, 1921) 195, 327
- Three Sinners* (Podwójne życie, 1928) 273
- Three Women* (Trzy kobiety, 1924) 300
- Through the Matrimonial Agency* (1905) 170
- Torgus* (1920) 128
- Torrent, The* (Słowik hiszpański, 1926) 275
- Tosca, La* (Toska, 1909) 122
- Toska* (La Tosca, 1909) 122
- Traffic in Souls* (Miejskie dusze, 1913, znany także jako *Handel duszami*) 90, 202, 204, 205
- Transformation of Mike, The* (Przemiana Mike'a, 1912) 195
- Trapeze* (1894) 154
- Trapeze Disrobing Act* (1901) 154
- Treloar and Miss Marshall, Prize Winners at the Physical Culture Show in Madison Square Garden* (1904) 153
- Trouble in Paradise* (Złote sidła, 1932) 447
- True Heart Susie* (1919) 242
- Trzej Muszkieterowie* (*The Three Musketeers*, 1921) 195, 327
- Trzy kobiety* (*Three Women*, 1924) 300
- Trzy wieki* (*Three Ages*, 1923) 344–346, 348, 493
- Turkish Dance, Ella Lola* (1898) 155
- Ulica* (*Die Straße*, 1923) 259, 266
- Ultimi giorni di Pompei, Gli* (Ostatnie dni Pompejów, 1913) 89
- Un chien andalou* (*Pies andaluzyjski*, 1928) 132, 378
- Uncharted Seas* (1921) 334
- Uncle Tom's Cabin* (*Chata wuja Toma*, 1903) 86, 101, 146
- Underworld* (*Ludzie podziemia*, 1927) 448
- Une Dame vraiment bien* (*Dama naprawdę świetna*, 1908) 192
- Upadek Troi* (*La caduta di Troia*, 1911) 114
- Uśmiechnięty porucznik* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) 441
- Valentino* (1977) 334
- Vampires, Les* (*Wampiry*, 1915–1916) — seria filmowa 215
- Vampyrdanserinden* (1911) 216
- Venise: Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (*Wenecja: Panorama Wielkiego Kanału ujęta ze statku*, 1896) 139
- Vermläningarne* (*Wermlandczycy*, 1910) 146
- Vie et la Passion de Jésus-Christ, La* (1899) 145
- Vie et la Passion de Jésus-Christ, La* (*Życie i pasja Jezusa-Chrystusa*, 1903) 87
- Vingarne* (1916) 477
- Virgin with the Hot Pants, The* (około 1923–1925) 507
- Vita futurista* (*Życie futurystyczne*, 1916) 124
- Vixien, The* (1916) 221
- Von Morgens bis Mitternacht* (*Od poranka do północy*, 1920) 128
- Voyage dans la lune, Le* (*Podróż na księżyc*, 1902) 136, 157
- Voyeur, Le* (1907) 504

- W łazience (Le Bain, 1896)* 156
Wachsfigurenkabinett, Das (Gabinet figur woskowych, 1924) 128
Wampirzy (Les vampires, 1915–1916) — seria filmowa 215
Wanderer of the West, A (1927) 476
Way Down East (Męczennica miłości, 1920) 243, 246, 258, 262, 358
Wedding March, The (Marsz weselny, 1928) 363
Wege zu Kraft und Schönheit: Ein Film über moderne Körperkultur (Drogi do siły i piękna, 1925) 373, 375
Wenecja: Panorama Wielkiego Kanalu ujęta ze statku (Venise: Panorama du Grand Canal pris d'un bateau, 1896) 139
Wermlandczycy (Vermlänningarne, 1910) 146
Wesele w Ulfåsa (Bröllopet på Ulfåsa, 1910) 146
Wesoła rozwódka (The Gay Divorcee, 1934) 477
Wesoła wdowa (The Merry Widow, 1925) 352, 357, 363
What Drink Did (1909) 184, 195
What Happened in the Tunnel (Co zdarzyło się w tunelu?, 1903) 163
What Happened to Mary (1912) — seria filmowa 207
When a Man Loves (1927) 251
Why Change Your Wife? (Po co zmieniać żonę, 1920) 311, 320
Why Mr. Nation Wants a Divorce (1901) 176
Why Mrs. Jones Got a Divorce (1901) 172
Widok przez teleskop (As Seen Through a Telescope, 1900) 141, 164
Wielka parada (The Big Parade, 1925) 352
Wife Against Wife (1921) 224
Wild Engine, The (1915) 209
Wild Orchids (Dzika orchidea, 1929) 276, 281, 359
Wild, Wild Susan (1925) 300
Wings (Skrzydła, 1927) 239, 307, 476, 478, 479, 488
Wiosna (Le printemps, 1909) 225
Within Our Gates (1920) 462
Władczyni miłości (A Woman of Affairs, 1928) 276, 282, 283, 285, 349
Wojna płci (The Battle of the Sexes, 1928) 300
Wolna miłość (Freie Liebe, 1919) 480
Wolne dusze (A Free Soul, 1931) 429, 438, 528
Woman from Moscow, The (Biała księżna, 1928) 273
Woman of Affairs, A (Władczyni miłości, 1928) 276, 282, 283, 285, 349
Woman on Trial, The (Spowiedź uczciwej kobiety, 1927) 273
Woman's Resurrection, A (1915) 256
Woman's Vengeance, A (około 1917) 206
Women's Place (1921) 301
Women's Rights (Prawa kobiet, 1899) 176, 493
Wonder Bar (1934) 420
Wróg publiczny (The Public Enemy, 1931) 448
Wróżka w kapuście (La fée aux Chaux, 1896) 182
Wschód słońca (Sunrise: A Song of Two Humans, 1927) 247
Wspomnienia przy kominku (Fireside Reminiscences, 1908) 147
Wyjście robotników z fabryki w Lyonie (La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon, 1895) 84
X-27 (Dishonored, 1931) 130
Young Rajah, The (Młody Radża, 1922) 334

- Za kulisami* (*Behind the Screen*, 1916) 493
Zabójstwo księcia Gwizjusza (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908) 98, 121
Zaćmienie (*Eclipse*, 1907) 157
Zamężny podłotek (*Married Flapper*, 1922) 300
Zatracona ulica (*Die freudlose Gasse*, 1925) 259, 274, 275, 315, 376, 391
Zatrzymać złodzieja (*Stop Thief*, 1901) 145
Ze wspomnień ginekologa (*Aus den Erinnerungen eines Frauenarztes*, 1922) 480
Złamana lilia (*Broken Blossoms*, 1919) 241, 243, 246, 312, 461
Złodziej z Bagdadu (*The Thief of Bagdad*, 1924) 236, 328
Złote sidła (*Trouble in Paradise*, 1932) 447
Złoty wiek (*L'âge d'or*, 1930) 132
Zmęczona Śmierć (*Der müde Tod*, 1921) 128, 345, 370
Znak krzyża (*The Sign of the Cross*, 1932) 453, 454
Znak Zorro (*The Mark of Zorro*, 1920) 327
Zuzanna Lenox (*Susan Lenox*, 1931) 398
Żar miłości (*The Mysterious Lady*, 1928) 276
Żelazna maska (*The Iron Mask*, 1929) 328
Żelazny koń (*Iron Horse*, 1924) 247, 299
Żona (1915) 272
Żona z drugiej ręki (*Red-Headed Woman*, 1932) 416
Życie futurystyczne (*Vita futurista*, 1916) 124
Życie i pasja Jezusa-Chrystusa (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, 1903) 87
Życie Mojżesza (*The Life of Moses*, 1909) 87
Życie Napoleona (*Epopée napoléonienne*, 1903) 87
Życie zaczyna się jutro (*Docks of New York*, 1928) 448

Spis ilustracji

1. Pearl White, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-USZ62-57953) • s. 208
2. Asta Nielsen, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-31073) • s. 211
3. Annette Kellerman, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-22325) • s. 226
4. Rudolph Valentino i Agnes Ayres w *Szejku*, © Underwood & Underwood/Corbis/Fotochannels • s. 238
5. Lillian Gish, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-32655) • s. 244
6. Pola Negri, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-37938) • s. 270
7. Greta Garbo i Conrad Nagel w *Żarze miłości*, © Sunset Boulevard/Corbis/Fotochannels • s. 275
8. Mary Pickford i Douglas Fairbanks, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-38050) • s. 290
9. Clara Bow, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-32426) • s. 306
10. Gloria Swanson, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-32394) • s. 314
11. Rudolph Valentino, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-38782) • s. 337
12. Greta Garbo i Erich von Stroheim w *Jaką mnie pragniesz*, © John Springer Collection/Corbis/Fotochannels • s. 357
13. Marlena Dietrich, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-USZ62-77224) • s. 392
14. Marlena Dietrich i Emil Jannings w *Błękitnym Aniele*, © John Springer Collection/Corbis/Fotochannels • s. 396
15. Jean Harlow i Clark Gable w *Kaprysie platynowej blondynki*, © Bettmann/Corbis/Fotochannels • s. 405
16. Hedy Lamarr w *Ekstazie*, © Sunset Boulevard/Corbis/Fotochannels • s. 411
17. Joan Crawford, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-USZ62-133571) • s. 418

18. Barbara Stanwyck i James Rennie w *Illicit*, © John Springer Collection/Corbis/Fotochannels • s. 425
19. Mae West i Gary Cooper w *Nie jestem aniołem*, © Underwood & Underwood/Corbis/Fotochannels • s. 435
20. *Kleopatra* (1934), reż. Cecil DeMille, © John Springer Collection/Corbis/Fotochannels • s. 453
21. Maureen O'Sullivan i Johnny Weissmuller w *Miłości Tarzana*, © Underwood & Underwood/Corbis/Fotochannels • s. 456
22. Ernst Lubitsch, Gary Cooper, Miriam Hopkins i Frederic March na planie *Sztuki życia*, © John Springer Collection/Corbis/Fotochannels • s. 462
23. Greta Garbo i John Gilbert w *Królowej Krystynie*, © Sunset Boulevard/Corbis/Fotochannels • s. 491
24. William Hays, Library of Congress, Prints & Photographs Division (LC-DIG-ggbain-26080) • s. 520

Sprzedaż wysyłkową publikacji
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
prowadzi
Dział Handlowy
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel./fax (71) 3752507, tel. (71) 3752885
e-mail: marketing@wuwr.com.pl
www.wuwr.com.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
zaprasza do swoich księgarń:

- Księgarnia internetowa: www.wuwr.com.pl
- Księgarnia Uniwersytecka
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 49/55, tel. (71) 3752923
- Księgarnia Naukowa im. Mikołaja Kopernika
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 30/33, tel. (71) 3432977
Księgarnia prowadzi również sprzedaż wysyłkową wszystkich książek
znajdujących się w jej ofercie handlowej.