



Mariusz Guzek

## Na granicy konwencji. Don Juan jako bohater niemego kina

Postać don Juana dawała filmowcom, na wszystkich poziomach rozwoju sztuki kinematograficznej, wielkie możliwości. Najczęściej stosowany model postaci wpisywał narrację w paradygmat gatunku przygodowego szczególnie w silnie skonwencjonalizowany jego typ, jakim jest film płaszcza i szpady, inspirowany zarówno średniowiecznym romansem rycerskim, jak i XIX-wieczną amerykańską powieścią awanturyczną w rodzaju *Przekleństwa Capistrana* autorstwa Johnstona Mc Culleya<sup>1</sup>. Gdzieś między rycerzami Okrągłego Stołu a Lisem z Kalifornii umieścić należy sewilskiego uwodziciela, przewijającego się w rozmaitych wariantach przez niemal stuletnie dzieje kina gatunków. Utwory Tirsy de Moliny, Moliera i George'a Byrona, a przede wszystkim inspirowane nimi niezliczone naśladowstwa, dały wszakże możliwość osadzenia postaci don Juana w rozmaitych konwencjach, od niemych komediowych feerii Maksa Lindnera poprzez groteskową anarchiczną farsę *Les hommes pensent qu'a ça* (Mężczyźni myślą tylko o tym) Yves'a Roberta, która prezentuje zabawny pojedynek między dwiema figurami kulturowego uwodziciela: Casanową i don Juanem, poprzez antyfeministyczny dramat obyczajowy *Gdyby don Juan był kobietą* Rogera Vadima po melodramat egzotyczny Jeremy'ego Levena *Don Juan de Marco*, by wymienić tylko najbardziej znane produkcje, będące (jak na to wskazuje poniższy rekonesans) jedynie marginesem wzmiankowanego zjawiska.

W czasach kina niemego, a więc w niemowlęcym okresie historii X Muzy, kiedy gatunki szukały własnej tożsamości, strategię repertuarową kształtowała, jak to określił francuski semiotyk Christian Metz, „ekonomia pragnienia filmowego”<sup>2</sup>. Oznaczało

<sup>1</sup> J. Wojnicka, *Rozbójnicy i muszkietierowie. Szkic o filmach płaszcza i szpady*, w: *Wokół kina gatunków*, pod red. K. Loski, Kraków 2001, s. 168.

<sup>2</sup> Ch. Metz, *Pluralność kodów kinowych*, w: *Film. Język-rzeczywistość-osoba, Antologia*, pod red. A. Helman i J. Ostaszewskiego, Warszawa 1992, ss. 50 i n.

to jak najdalsze związki między oczekiwaniami publiczności, świadomej odrębności coraz powszechniejszego medium filmowego a przemysłem produkującym i rozprowadzającym obrazy filmowe, który zrezygnował z modelu manufaktury na rzecz wielkiej korporacji finansowej. Wtedy to postać don Juana, jako figura wywodząca się z literatury, świetnie wpisywała się w dezyderaty rządzące kinem popularnym, szczególnie przygodowym. Z jednej strony służyła legitymizacji, poprzez kontekst autorski (Molier, Byron, mniej Tirso de Molina), elitarnego charakteru gatunków, a z drugiej – swobodnie wpisując się w wątki narracyjne tworzące widowiskowy charakter przekazu, czyniła z niego dochodowy spektakl rozrywkowy.

Pierwszy ekranowy Don Juan ukazał się kinomanom w stolicy Meksyku już w październiku 1898 r., dzięki pionierowi latynoamerykańskiej kinematografii Salvadorowi Toscanowi<sup>3</sup>. Była to kilkuminutowa (więc pełnometrażowa zgodnie ze standardami XIX-wiecznego kina) produkcja, która nie zachowała się w archiwach dokumentacji mechanicznej<sup>4</sup>. Filmowi „paleontolodzy” zgodnie uważają, że *Don Juan* Toscana to pierwszy latynoamerykański film fabularny, którego inspirację stanowił tekst poematu José Zorrilli y Morala<sup>5</sup>, o którym więcej w dalszej części tekstu. Co ciekawe, kino meksykańskie – szczególnie w okresie jarmarczonym – intensywnie eksploatowało interesującą nas postać. Dość wspomnieć, że w 1909 r. do tematu nawiązał Enrice Rosas w filmie *Don Juan Tenorio*<sup>6</sup>.

Pierwsi na kontynencie europejskim wprowadzili postać Don Juana do sal projekcyjnych twórcy Film d'Art i obecność tego tropu potwierdza moje wcześniejsze przypuszczenie o możliwej dualności funkcji repertuarowych. Wśród wielu adaptowanych przez aktorów Comedie Française utworów, takich, jak: *Zmartwychwstanie* według Lwa Tołstoja, *Wieża Nesle* według Aleksandra Dumasa, *Dama kameliowa* według Aleksandra Dumasa-syna czy *Werther* na podstawie dzieła Johanna Wofganga Goethego, do repertuaru trafił także *Don Giovanni*, którego scenariusz zapewne skonstruowany został na podstawie sztuki Moliera. Produkcje Film d'Art i Stowarzyszenia Filmowego Autorów i Pisarzy (SCAGL), jakkolwiek na przełomie pierwszej i drugiej dekady ubiegłego stulecia cieszyły się dużą popularnością, z perspektywy rozwoju sztuki filmowej były zjawiskiem niekorzystnym. Diegeza<sup>7</sup> podporządkowana była ekspresywnym kreacjom wybitnych artystów teatru, występującym na ekranie ze szkodą dla nieukształtowanego jeszcze języka filmu. W *Don Giovannim*, pod którym podpisał się Alberto Cappellani, wystąpili Lucienne Le Bargy i Mounnet Souilly, ale trudno jest jednoznacznie stwierdzić, który z nich odegrał tytułową rolę. Film podzielił los innych produkcji tej efemerycz-

<sup>3</sup> S. de la Mora, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Dallas 2006, s. 12.

<sup>4</sup> Córka reżysera – Carmen Toscano – odnalazła w domowym archiwum kilka wczesnych filmów ojca i zaprezentowała je w roku 1950. Nie było jednak wśród nich *Don Juana*.

<sup>5</sup> M. Ochman, *Kino meksykańskie: od narodzin do końca lat trzydziestych*, „Iluzjon” 1987, nr 3, s. 17.

<sup>6</sup> S. de la Mora, op. cit.

<sup>7</sup> Pojęcie diegezy, jakkolwiek w licznych pracach teoretycznych, poczynając od lat pięćdziesiątych XX w., mocno osadziło się na gruncie filmoznawstwa, nie jest jednoznaczne. Używam tego terminu w rozumieniu zaproponowanym przez E. Souriau, która w opublikowanym w 1951 r. na łamach „Revue Internationale de Filmologie” artykule „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie” napisała, że „diegetyczne jest wszystko co rozumiemy jako przedstawione w filmie, i w tym rodzaju rzeczywistości, jaki jest warunkowany przez znaczenie filmu, co miałyby się ochotę nazwać rzeczywistością faktów”. Cyt. za: *Słownik pojęć filmowych*, t. 5 pod red. A. Helman, Wrocław 1993, s. 58.

nej formacji. Wykształcona publiczność dość wcześnie dostrzegła, iż surogat w postaci teatralnej organizacji przestrzeni jest nienaturalny. Piętnastominutowe (jednorolkowe) adaptacje monumentalnej klasyki odwoływały się do pozafilmowej wiedzy i jako takie były dla bywalców jarmarcznych bądź niezrozumiałe. Autorzy prasowych anonsów dość chętnie jednak eksponowali tytuł filmu i nazwiska odtwórców głównych ról, nie wspominając jednak o treści czy podstawie literackiej. Dlatego trudno dziś określić, jaki model postaci wykorzystany był w przywołanym obrazie. Zważywszy jednak, że na ekran przenoszone były zwyczaje Comedie Française, można z niemal całkowitą pewnością stwierdzić, że była to klasyczna adaptacja Molierowska zredukowana do kilku najbardziej charakterystycznych i, z punktu widzenia trójjedności teatralnej, niezbędnych scen. Jednak jeszcze przez kilka lat potrzeba uszlachetnienia sztuki filmowej poprzez wpisywanie jej w tradycję sceniczną była żywa. Dość wspomnieć, że w roku 1911 Victorin-Hypollite Jasset, znany z prezentowanych przez wędrownych kinematografistów na ziemiach polskich pasyjnych scen z życia Jezusa<sup>8</sup>, zrealizował kilkuminutowy obrazek kostiumowy *La fin de don Juan* przedstawiający „śmierć don Juana w pojedynku, jaki odbywa z mężem uwiedzionej kobiety”<sup>9</sup>.

Mniej więcej w tym samym czasie, bowiem w marcu 1908 r. wszedł na ekrany kin wyprodukowany przez hiszpańskiego mistrza niemego romansu Ricarda de Banosa *Don Juan Tenorio*, będący swobodną ekranizacją poematu fantastyczno-heroiczno-religijnego autorstwa XIX-wiecznego karlistowskiego poety José Zorrilli y Morala z 1844 r. W roli głównej wystąpił największy amant ówczesnego kina iberyjskiego – Cecillo Rodríguez de la Vega. Tekst Zorrilli, wzorowany na dramacie Tirsa de Moliny, eksponował wątek grzechu, kary, przemijalności rzeczy doczesnych. Należy wątpić, czy w dziele de Bandosa odwołania te były obecne. Bez wątplenia wykorzystał on postaci z utworu José Zorrilli oraz oddał, na ile potrafił, koloryt XVI-wiecznej Sewilli<sup>10</sup>.

Kłopoty dotyczące precyzyjnego opisu napotykamy przy kilku filmach, które do kin polskich trafiły w pierwszych latach niepodległego bytu. Wydaje się, że bardziej odwoływały się one do uproszczonych wyobrażeń pochodzących z przestrzeni popularnej niż do znanych z literatury reprezentacji kulturowych. Wszystkie te filmy łączy jeden charakterystyczny dla kultury romansowej aspekt, mianowicie podkreślanie sensacyjnego charakteru akcji przez wyeksponowanie w tytule słowa „ostatni”. Początkowe wątpliwości – filmy pochodzą z dwóch następujących po sobie sezonów – że być może pod kilkoma tytułami ukrywa się to samo dzieło, zostały rozwiane na skutek odnalezienia przeze mnie w kaliskim archiwum państwowym tzw. legitymacji filmowych, czyli obowiązkowych metryczek, jakie towarzyszyły przemieszczającym się po kraju kopiom. W każdym z tych obrazów mamy do czynienia z inną obsadą. W filmie *Don Juan i ostatnia przygoda* wystąpił Ferdynand Bonn, berliński aktor teatralny, znany ze

<sup>8</sup> Autorstwo Jasseta w przypadku filmu *La Naissance, la vie et la mort de Notre Seigneur Jésus-Christ* wydaje się w świetle ostatnich publikacji mocno wątpliwe. Historycy tacy jak Dawid Bordwell i Kristin Thompson przytaczają wiarygodne dowody na to, że prawdziwym twórcą wzmiankowanego dzieła była wizjonerka europejskiego i amerykańskiego ekranu Alice Guy Blaché. Być może dotyczy to również takich produkcji, jak *La fin de don Juan*. Zob. A. Mc Mahon, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, New York-London 2002, s. 49.

<sup>9</sup> R. Fourier Lanzonni, *French Cinema. From Its Beginnings to the Presents*, London 2002, s. 43.

<sup>10</sup> M. d'Lugo, *Guide to the Cinema of Spain*, Edynburg 1997, s. 280.

swych kreacji w filmowych adaptacjach przygód Sherlocka Holmesa w reż. Richarda Oswalda. Bonn był aktorem charakterystycznym, ważnym dla niemieckiego przełomu scenicznego, przyjaźnił się z Maksem Reinhardtem i Kurtem Tucholskim, ale jak na to wskazuje jego filmografia nie unikał też repertuaru drugorzędnej proweniencji. Jakiego zatem stworzył don Juana? Prawdopodobnie sensacyjnego, awanturniczego, bez moralizatorstwa i maniery, skonstruowanego według dezyderatów dominującej ideologii, choć domniemanie takie czynię wyłącznie na podstawie *emploi* aktorskiego Bonna, a nie rzeczywistych opisów krytycznych. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że chodzi o film z 1918 r. *Don Juans letzter Aberteuer* w reż. Heinza Carla Heilanda, będący bądź kinową przeróbką operetki późniejszego narodowosocjalistycznego kompozytora Paula Graenera, którą tenże skomponował na początku Wielkiej Wojny w roku 1914, bądź też adaptacją XIX-wiecznego dramatu Ottona Anthesa, publikowanego pod tym samym tytułem.

Film ów długo utrzymywał się na ekranach, bowiem zaprezentowany został kilkanaście miesięcy później, choć właściciel kina wyeksponował innego niż Ferdinand Bonn odtwórcę i zmienił tytuł prezentowanego dzieła. Z krótkiego inseratu zamieszczonego na łamach „Dziennika Bydgoskiego” dowiadujemy się, że 21 grudnia 1920 r. na ekranie miejscowego kina „Corso” (nieistniejący już „Bałtyk” przy ul. Gdańskiej) pojawi się dramat w 5 aktach *Ostatni czyn don Juana* z Magdą Sonją w roli głównej.

Kolejny wariant ekranowego don Juana w polskim życiu filmowym odnotowano w połowie lat dwudziestych. W styczniu 1924 r. repertuar bieżący otworzył *Ostatni romans don Juana – 6 aktów z życia trzech kobiet*<sup>11</sup> z oszałamiającą jak na lata dwudzieste obsadą: Reinholdem Schunzlem, Lyą de Putti, Olgą D’Org (właściwie Olgą Belajewą) i Anitą Berber. Był to film w oryginale zatytułowany *Drei Marien und der Herr Marana* z 1923 r., nie tylko z tytułową rolą Reinholda Schunzla, ale i w jego reżyserii. Produkcja niemiecko-austriacka narzucała salonową, przesiąkniętą buduarowym erotyzmem atmosferę. Schunzel, którego maniera tworzyła się pod okiem mistrza kostiumowych, zmysłowych obrazów historycznych Ernsta Lubitscha, znany był z przesadnego, nadekspresyjnego kreowania postaci. Trudno jest określić inspirację literacką, choć należy nadmienić, że jako autor scenariusza podpisał się świetny adaptator prozy psychologicznej, Robert Liebmann, bez którego trudno sobie wyobrazić sukces zrealizowanego w 1930 r. debiutu ekranowego Marleny Dietrich *Błękitny anioł*. Jedno jest pewne – film ten cieszył się olbrzymim zainteresowaniem ówczesnej widowni, nad czym nie mogła przejść obojętnie ówczesna prasa, w której można było przeczytać, że „wielkim powodzeniem cieszą się kina, które jednak poza *Don Juanem* i *Hygieną małżeństwa* nic osobliwego nie wystawiają. Ludziska jednak gromadzą się w kinie i płacą grube ceny za wejście”<sup>12</sup>. W strategii promocyjnej zaczęto też używać, choć incydentalnie, identyfikatorów przy okazji wprowadzania do panteonu zbiorowej wyobraźni innych bohaterów niż omawiany. Anons zapowiadający wybitny dramat Fritza Langa *Dr. Mabuse Gracz* tak charakteryzował głównego bohatera, kreowanego przez Erica Kleina-Roggego: „dr. Mabuse – współczesny Casanova, don Juan, najniebezpieczniejszy awanturnik

<sup>11</sup> „Dziennik Bydgoski” nr 10 z 1924 r.

<sup>12</sup> „Dziennik Bydgoski” nr 16 z 1924 r.

XX wieku, niebываła potęga woli, mistrz nauk tajemnych”<sup>13</sup>. Natomiast rekomendując „wielki dramat erotyczny w 6 aktach – *Wiarołomstwo* z Marią Kordą i Wernerem Krausem (znanym z *Gabinetu dr. Caligario*), zachęcano do uczestnictwa w seansie tymi słowami: „niesamowite przygody pięknej kobiety w siódmach paskarza donjuana”<sup>14</sup>. Nie mogło zabraknąć także interesujących nas motywów w szczególnie mocno eksponowanym, w latach dwudziestych ubiegłego stulecia, subgatunku komediowym, a mianowicie farsie. W roku 1925 popularni komicy duńscy Carl Schenstrom i Harald Madsen, znani na polskim i czeskim rynku filmowym jako Pat i Pataszon, zaprezentowali, wśród innych, dwa krótkie metraże *Don Juan wśród pensjonarek* i *Don Juan bez spodni*.

Polscy widzowie jednak pozbawieni byli większości filmów z donjuanowskim motywem, od których aż roiło się w salach projekcyjnych zachodniej Europy. Historycy kina podają, że w samym 1922 r. wyprodukowano następujące filmy: angielski *Don Juan* w reż. Edwarda J. Collinsa, wykorzystującego libretto Lorenza da Pontego i muzykę Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Don Juana* z hamburskiej wytwórni Verafilmverke w reż. Alberta Heinego (z mało znaną obsadą, m.in. Hansem Adalbertem Schlettowem i Margit Barnay), kolejną ognistą, hiszpańską adaptację eposu fantastyczno-heroicznego José Zorrilli y Morala zatytułowaną *Don Juan Tenorio* ponownie w reżyserii Ricarda de Banosa<sup>15</sup>, *Der Eingeweichte don Juan* w reżyserii Williama Karfiola i *Don Juan et Faust* – francuską wersję utworu młodoniemieckiego poety Christiana Dietricha Grabbego. Ten ostatni film zaprezentowany został polskiej publiczności.

Sposób promowania w lokalnej prasie Wielkopolski filmu, którego reżyserem był Marcel L’Herbier, wskazywał na dużą skalę wykorzystywania stereotypowych wyobrażeń identyfikujących ekranową postać. Pisano: „Don Juan – król uwodzicieli, który zdobywał białogłowy siłą swojego uroku i magnetycznej piękności, brał je wdziękiem szalonym, wigorem męskim i romantycznością. Ta pełna grozy i lapidarnej upiorności postać, została przedstawiona przez francuską wytwórnię «Gaumont» w inscenizacji Marcela L’Herbiera. W roli tytułowej występuje Jacques Catelain, znany u nas z obrazów «Koeningsmark» i «Zalotny książę. Don Juan» («Don Juan et Faust») uznany został w Paryżu za jeden z najlepszych filmów 1924 roku.<sup>16</sup> Dzisiaj kino «Liberty» występuje z premierą tego arcydzieła.”<sup>17</sup> Nad strukturą tego typowego dla niebranżowego piśmiennictwa filmowego tekstu trzeba się przez moment zastanowić. Nie był on jedynie formą rekomendacji – tę funkcję pełniła zamieszczona w innej przestrzeni gazety reklama. Niemal połowę notatki poświęcono charakterystyce tytułowego bohatera, podkreślającej jego „niesamowitość” – król uwodzicieli, magnetyczna piękność, szalony wigor męski, romantyczność, a także, cokolwiek mogło to oznaczać, groza i... lapidarna upiornosc. Oto identyfikatory żywcem wyciągnięte z literatury zeszytowej i jej ekranowego

<sup>13</sup> „Kurier Poznański” nr 42 z 1924 r.

<sup>14</sup> „Dziennik Bydgoski” nr 47 z 1924 r.

<sup>15</sup> Po poemat José Zorrilli y Morala sięgali także filmowcy w epoce kina dźwiękowego. Do najbardziej znanych adaptacji należą: *Don Juan Tenorio* w reż. Luisa Cezara Amadoriego (1949), *Don Juan* José Luisa Saenza de Heredii (1950) i *Don Juan Tenorio* Alejandra Perla (1952).

<sup>16</sup> Rzetelność nie była cnotą redaktorów rubryk kronikalnych w gazetach dwudziestolecia międzywojennego. Film L’Herbiera pochodził oczywiście z 1922 r., ale przywołanie roku premiery jako daty produkcji przydawało wydarzeniu dodatkowego waloru – aktualności.

<sup>17</sup> „Dziennik Bydgoski” nr 140 z 1925 r.

odpowiednika – filmu seryjnego. Sukces gwarantowany. Niezwykłość podkreśla także międzynarodowe uznanie dla tego filmu, nazwisko znanego z innych pokazywanych w Polsce kreacji aktora i nazwa francuskiej wytwórni filmowej. Tylko nie wiadomo, co w tym zestawie robi oryginalny (francuski) tytuł filmu. Możliwości są dwie – obca nazwa wprowadzała kontekst zewnętrzny, międzynarodowy, europejski powiew do prowincjonalnego kolorytu lub też spodziewano się, że przywołanie drugiej postaci z kanonu światowej tradycji literackiej – Fausta – uczyni seanse filmu L’Herbiera jeszcze bardziej egzotycznymi. Bardziej oczywista wydaje się jednak pierwsza z możliwości – gdyby chciano osiągnąć ten drugi efekt, wystarczyłoby wprowadzenie do kin filmu pod polskim tytułem *Don Juan i Faust*. Ówczesni dziennikarze (trudno ich bowiem nazwać krytykami) najczęściej pisywali notatki filmowe, szczególnie dotyczące obrazów premierowych, bez znajomości dzieła i w tekstach wykorzystywali najoczywistsze i z promocyjnego punktu widzenia najskuteczniejsze asocjacje. Film pożegnano krótką, jednozdaniową wzmianką: „Don Juan. Wspaniała epopeja uwodziciela kobiet w najnowszej interpretacji filmowej po raz ostatni wyświetlana jest w kinie «Liberty».”<sup>18</sup>

Ekranową paradę postaci uwodziciela wszechczasów w niemym kinie zamyka kreacja Johna Barrymore’a z filmu Alana Croslanda *Don Juan* z 1926 r. Dzieło to jest istotne również z innych niż interesujące nas okoliczności, bo stanowiło istotny punkt, od którego zaczyna się kolejna epoka w dziejach przemysłu filmowego – okres kina dźwiękowego, w którym królują tzw. *soundsy* i *talkiesy*. Crosland kojarzy się przede wszystkim ze *Śpiewakiem jazzbandu*, w którym kilka swingujących utworów odśpiewał i parę słów wypowiedział Al Jolson i co w odczuciu powszechnym zainauguowało zjawisko nazywane przełomem dźwiękowym. Jolson rzeczywiście po raz pierwszy przemawia do widzów jako „śpiewak jazzbandu”, ale w *Don Juanie* słyszymy już muzykę i efekty dźwiękowe wgrane na ścieżkę taśmy wizyjnej. Podstawą literacką scenariusza, autorstwa Bess Meredith, był poemat dygresyjny George’a Byrona (po raz pierwszy w historii filmu), choć niektóre publikacje filmograficzne przypisują filmowi Molierowską inspirację<sup>19</sup>. Jakikolwiek był jednak kontekst literacki, okazał się w konfrontacji z filmową diegezą bardzo umowny, skoro scenerią fabuły jest Rzym czasu Borgiów, a perypetie dotyczące miłosnych podbojów tytułowego bohatera podane są w romansowym, a więc optymistycznym przybraniu. Przygody Don Juana na ekranie trwały 163 minuty, podczas których tytułowy bohater wykonał 191 pocałunków, czyli średnio jeden na 53 sekundy. Taka konwencja o hollywoodzkim rodowodzie zakładała klarowny podział przedstawionego świata – popularni aktorzy, a do takich należał odtwórca roli głównej John Barrymore, mogli grać jedynie pozytywne postaci – co w kinie dominującym (mainstreamie) realizowało jeden z najważniejszych postulatów wspomnianej na pierwszej stronie tekstu Metzowskiej „ekonomii pragnienia filmowego”.

Śledzenie motywów narracyjnych czy losów kulturowych reprezentacji znanych z tradycji piśmienniczej postaci w okresie kina niemego jest poruszaniem się po bardzo grząskim terenie. Brakuje podstawowego źródła, jakim jest tekst ekranowy. Przeprowadzenie analizy jest zatem niewykonalne. Ponadto, datujący się na wczesne lata historii kina, szczególnie na ziemiach polskich, brak troski o dokumentowanie zarówno mecha-

<sup>18</sup> „Dziennik Bydgoski” nr 142 z 1925 r.

<sup>19</sup> *Dictionnaire des Film*, sous la direction de B. Rapp, J.C. Lamy, Paris 1995, s. 437.

niczne, jak i okołozródłowe obecności w obiegu komunikacyjnym poszczególnych tytułów filmowych pozbawia badacza możliwości zebrania materiału w wyniku klasycznej kwerendy. Pozostaje zatem w wielu przypadkach intuicja, domniemanie, komparatystyczne zestawienie i ...autorskie odczytanie zjawiska. W przypadku opisywanego problemu musiałem zaufać wszystkim tym procedurom. Jakże z nich wypływają wnioski?

Po pierwsze, postać don Juana pojawia się jedynie w czołowych kinematografiach europejskich i amerykańskich (wyjątkiem są kultury iberyjskie). Ten pogląd można jednak zakwestionować po przeprowadzeniu dokładnych badań w (nierozpoznanej jeszcze w polskim piśmiennictwie) przestrzeni europejskich kinematografii narodowych. Wątpliwości nasuwają się chociażby przy lekturze filmografii wczesnego kina holenderskiego, gdzie znajdujemy wyprodukowany w 1912, a zaprezentowany w rotterdamskim kinie „Imperial” 23 czerwca 1913 r. film *Don Juan* w reż. Leona Boedelsa z Willemem van der Vereem i Caroline van Dommelen w rolach głównych.<sup>20</sup>

Po drugie, scenariusze z rzadka tworzone były na podstawie wątków i organizacji świata zaczerpniętych z najbardziej znanych utworów literackich. Częściej twórców filmowych inspirowały dzieła mało znane w przestrzeni europejskiej, ale rozpoznawalne w obiegu narodowym, np. Grabbe czy Zorrilli. Ten ostatni, jak się okazało, był najczęściej ekranizowanym autorem w okresie kina niemego.

Wreszcie narracja wpisywała się doskonale w nurt ideologii dominującej, niezależnie od perspektywy, zarówno w modelu hollywoodzkim, jak i w modelu europejskim. Niemy filmowy *Don Juan* był egzemplifikacją anarchicznego namiętnego kochanka, ulubieńca kobiet, hedonistycznego salonowca, a nie tragicznego wygnańca z krainy bożego ładu i porządku. Ten obraz wzmacnia dodatkowo brak infernalnego zakończenia we wszystkich przywoływanych tytułach. Prowadzi to do jednoznacznego wniosku, że filmowy uwodziciel z okresu niemego kina nie ponosił kary za swoje niemoralne występki. Niebiosom, Bogu czy Piekłu nic do jego hedonistycznej postawy. Raniony w pojedynkach, ścigany przez mężczyzn – mścicieli honoru swego lub uwiedzionych kobiet – nie umierał potępiony, a podlegał jedynie ziemskim normom i prawu stanowionemu. Lata dwudzieste, które przynoszą najwięcej filmowych reprezentacji interesującego nas bohatera, są określane mianem „szalonych”, kiedy to normy obyczajowe wypracowane przez wcześniejsze pokolenia zostały zakwestionowane, a upowszechniony freudyzm spowodował, iż coraz powszechniejsze stały się eksperymenty seksualne<sup>21</sup>, wśród których posiadanie wielu partnerów sytuowało się na samym końcu listy.

Kino dźwiękowe dostrzegło w przywoływanych konwencjach więcej możliwości, niż te, które mogli wykorzystywać twórcy kina gatunków w trzech pierwszych dekadach XX w. Tworzenie alternatywnych obiegów kina, szczególnie pozarepertuarowego, powodowało, że obok kostiumowych widowisk, w których wdziękiem, subtelnym erotyzmem i sztuką fechtunku popisywali się tacy amanci, jak Eroll Flynn czy Douglas Fairbanks jr., wpisujący się w model kina przygodowego w wersji płaszcza i szpady, dokonywano reinterpretacji motywu na pograniczach między konwencjami i mediami. Można przywołać zatem tak oryginalne filmy, jak: *Don Giovanni* Josepha Loseya czy niezwykle przedsięwzięcie belgijskiego reżysera André Delvaux: *Babel opera, ou la*

<sup>20</sup> I.L. Blom, *Jean Desmet and the Earl Dutch Film Trade*, Amsterdam 2003, s. 396.

<sup>21</sup> N. Roberts, *Dziwki w historii. Prostytucja w społeczeństwie zachodnim*, Warszawa 1997, s. 414.

*repetition de Don Juan de Wolfgang Amadeusz Mozart*, by uzasadnić ten pogląd. Jednak, jak mawiał Rudyard Kipling, to już zupełnie inna historia.

Mariusz Guzek

## **On the borderline of the convention. Don Juan as a hero of silent movie**

### **S u m m a r y**

In the era of silent movie there were presented on the screen personages as known from literature. Don Juan was one who couldn't failed to show up among them. He appeared mainly in the movies from Hispanic and European movies and, what is interesting, the almost forgotten works by José Zorrila, Otto Anthes or Christian Grabbe were being used as models for the main character instead of very well known ones by Tirso de Molina, Moliere or Byron. The personage of movie seducteur was created according to the rules of adventure genres. This model was changed as late as in the era of sound movie. In the article the most typical of Don Juan's interpretations from before the sound movie have been discussed.