

O czym się nie mówi Obraz prostytucji w kinie popularnym dwudziestolecia międzywojennego

Prostytucja była w okresie dwudziestolecia międzywojennego zjawiskiem oswojonym. Nowe podejście kwestionujące zasady reglamentacji nierządu, czyli faktycznie krytykujące jego tolerowanie, już w drugiej połowie XIX wieku stawało się coraz bardziej wpływowe¹. Ruch abolicjonistyczny zyskał na zachodzie Europy liczących się sprzymierzeńców, np. w Anglii w 1864 roku parlament wprowadził *Ustawę o chorobach zakaźnych*, która nakazywała prostytutkom poddanie się badaniom lekarskim i leczenie w wydzielonych szpitalach. Walkę z prostytucją włączyły do dyskursu coraz liczniejsze organizacje feministyczne. Prostytucją jako zjawiskiem społecznym zaczęli interesować się zarówno publicyści, jak i socjologowie, lekarze, przedstawiciele nauk prawnych. Literatura piękna nie tylko przynosiła sentymentalne opowieści o pięknych kurtyzankach XIX-wiecznego Paryża, ale także dostarczała wnikliwych analiz, wzbogacając język opisujący najistotniejsze komponenty interesującego nas problemu. Z istnieniem prostytucji pod koniec stulecia oswajali czytelników m.in. Lew Tołstoj, Guy de Maupassant, Joris K. Huysmans, a w Polsce Bolesław Prus, Gabriela Zapolska czy Stefan Żeromski. Siłą rzeczy kinematograf – dziecko przełomu wieków – dojrzewając i szukając własnego języka, tematów, swojej wizji świata musiał też odnieść się do interesujących pisarzy, prawników, pedagogów, spraw uprawiania nierządu. Jak zatem widziała je kinematografia polska lat 1918-1939, czy wypracowała swoje modele prezentacji, czy potrafiła nazwać to zagadnienie wprost czy też skrywała je pod pierzyną eufemizmów?

Sentymentalny model prostytucji pokazuje druga z ekranizacji powieści Gabrieli Zapolskiej *O czym się nie mówi* z 1939 roku w reżyserii Mieczysława Krawicza.

¹ J. Sikorska-Kulesza, *Zło tolerowane. Prostytucja w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Warszawa 2004, s. 301.

Wydrukowany po raz pierwszy w 1909 roku utwór należy do nurtu naturalistycznego o bardzo wyraźnym zacięciu społecznym. Dylematy obyczajowe nie interesowały Zapolskiej – prostytutka ze swoimi konsekwencjami, a przede wszystkim przyczynami jest umocowana w opresyjnym paternalistycznym typie kultury. Zło prowokowane jest wyłącznie przez mężczyzn. Zapolska doskonale czuła kino popularne – napisany przez nią oryginalny scenariusz do kryminalnego dramatu *Niebezpieczny kochanek*, zrealizowanego dla wytwórni „Sfinks” przez Kazimierza Kamińskiego w 1912 roku, nasycony był bezceremonialnym erotyzmem, brutalnością i okrutną zmysłowością.

Kierowane przez pioniera polskiej kinematografii Aleksandra Hertza Towarzystwo Filmowe „Sfinks”, które w latach 20. preferowało adaptacje literackie, jako pierwsze sięgnęło po pochodzącą z pierwszej dekady wieku powieść, z tym że scenarzysta i zarazem reżyser Edward Puchalski zmienił zakończenie na optymistyczne – ówczesnej publiczności jednoznacznie się to spodobało. Rolę „upadłego anioła” Frani „Poranek” zagrała Jadwiga Smosarska, co z jednej strony zalegalizowano jej status jako gwiazdy ekranu, z drugiej zaś chyba oczekiwań krytyki nie spełniło². Dokonana przez Małgorzatę Hendrykowską egzegeza publicystyki filmowej z roku 1924 nie pozwala na wysnuwanie innych wniosków niż te, które poświadczają, iż problem prostytutki postrzegany był w poetyce banału, mieszczącej się poza dyskursem społecznym. Trudno z dzisiejszej perspektywy ocenić, do jakich komponentów dzieła odnosiły się uwagi Karola Irzykowskiego piszącego o „prostytuckiej bombie” i „obeldze dla publiczności”, ale zdaje się, że jego uogólnienie „...oburza mnie pornografia na zimno, pornografia obtudna, maskująca się przed cenzurą i przystosowana do potrzeb szerokiej ludności”³ nie odnoszą się do nadmiaru erotycznych wizualizacji w filmie Puchalskiego. *O czym się nie mówi* było w prowincjonalnych kinach wyświetlane w ramach sylwestrowego programu i kiniarze podkreślali bardziej ornamentacyjne niż dyskursywne walory dzieła:

Tylko jeszcze dzisiaj wyświetlają w „Nowościach” sensacyjny obraz *O czym się nie mówi*. Kino Nowości słynie z dobrych polskich obrazów. Lecz nie tylko obrazy, ale także wyborna muzyka pod batutą znakomitego kapelmistrza B. Sommerfelda, który dłuższy czas studiował zagranicą – ściana elegancją publiczność do tego kina i pan Sommerfeld potrafi muzykę do filmu tak dostosować,

² Mimo iż film nie zachował się nawet we fragmentach, na podstawie doniesień prasowych kreację Smosarskiej znakomicie omówiła i osadziła w kontekście epoki Małgorzata Hendrykowska. Zob.: M. Hendrykowska, *Smosarska*, Poznań 2007, s. 63–67.

³ K. Irzykowski, *Kino „Palace”*: O czym się nie mówi, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 44, s. 5. Cyt. za: M. Hendrykowska, *Smosarska...*, s. 64.

że widzowie naprawdę wczuwają się w treść dramatu itp. Doskonałą jest ilustracja muzyczna przy obecnie wyświetlanym dramacie Zapolskiej. Nawet katarzyniarza przez kilka minut można słyszeć, a perkusja uwydatnia się świetnie. Zresztą siły w orkiestrze Nowości są bardzo dobre, każdy głos można usłyszeć⁴.

Tak więc batuta pana Sommerfelda była atrakcją równie ważną jak obyczajowa narracja filmu.

Optymistycznego finału pozbawiona była kolejna wersja powieści Zapolskiej, zrealizowana w 1939 roku przez Mieczysława Krawicza. Zachowała się w zasobach FilMOTEKI Narodowej w doskonałym stanie, więc można porównać zarówno koncepcję świata przedstawionego, jak i jego ówczesną recepcję, i ocenić te dwa komponenty z dzisiejszej perspektywy. *O czym się nie mówi* Krawicza jest melodramatem, klimowym, przesłodzonym, zagranym w manierze teatralnej, a do tego przez aktorów choć pierwszoplanowych, to nieopierzonych: Stanisławę Angel-Engelównę i Mieczysława Cybulskiego. Świat przedstawiony, co istotne dla kontekstu odbioru, zbudowany został dosyć niekonsekwentnie: rok 1910 w dużym mieście. W powieści był to Lwów – polska metropolia na wschodzie c.k. monarchii austro-węgierskiej, ale wiele umieszczonych w diegezie sygnałów świadczy o innej lokalizacji: zaopatrujący w świecidełka urzędników bankowych komiwojażer wymienia ceny w rublach, wyliczenie księgowego podczas urzędowania w banku również dokonywane jest z użyciem tej waluty, dwujęzyczna tabliczka na odrzwiach mieszkania Romanowej głosi: stróż-дворникъ, podczas jazdy tramwajem poprzedzającej pierwsze spotkanie Krajewskiego z Franją ten pierwszy czyta egzemplarz „Kuriera Warszawskiego”, a oboje wysiadają na przystanku przy ul. Leopoldyny⁵, zaś mieszkanie głównej bohaterki mieści się przy ul. Widok 34. Nie ma zatem wątpliwości, że filmową przestrzeń jest Warszawa.

Warszawa roku 1910 była metropolią zachodnią imperium rosyjskiego. Poza wcześniej wspomnianym dwujęzycznym szyldem, pierwszym z widomych, acz zakamuflowanych sygnałów rosyjskiej obecności, jest, stworzony jedynie na potrzeby filmu Krawicza, zapijaczony, rozbawiony, choć na swój sposób sentymentalny hurtownik z Odessy, wielbiciel wdzięków głównej bohaterki (doskonała kreacja Wsiewołoda Orłowa) i komisarz policji obyczajowej, który co prawda mówi po polsku, ale z widocznym akcentem wschodnim. Dziwne, bowiem jak ilustrują to zjawisko przekazy źródłowe, miejsca takie jak warszawskie lupanary odwiedzane były głównie przez oficerów, podoficerów i żołnierzy miejscowego garnizonu rosyjskiego. A zatem,

⁴ „Dziennik Bydgoski” 1924 nr 265.

⁵ Między rokiem 1872 a 1917 nazwę Leopoldyny nosiła dzisiejsza warszawska ulica Emilii Plater. Zob. E. Szwankowski, *Place i ulice Warszawy*, Warszawa 1964, s. 167.

czy to naprawdę Warszawa przed odzyskaniem niepodległości, czy też może projekcja zjawiska pochodzącego z pozadiegetycznego świata – Warszawy lat 30. Jest też dość istotny błąd w koncepcji świata przedstawionego: gdy podczas wspólnej niedzieli Krajewski i Frania udają się do kinematografu, oglądają film z Polą Negri *Niewolnica zmysłów*, który został wyprodukowany dopiero w 1914 roku, i prezentowany był przynajmniej do końca dekady. Może brak troski o wierność realiów nie wynika bynajmniej z niedoskonałości realizacyjnych, słabego scenariusza i braku dokumentacji, może jest sygnałem natury społecznej. Może słowa jednej z bohaterek: „Teraz [a więc w roku 1938] to łatwo się wydostać, jeszcze pomogą, ale za tamtych czasów... przepaść”, należy potraktować jako kontrapunkt? Z czym zatem skonfrontować filmowy dyskurs?

Miejszem uprawiania nierządu jest nocny lokal „Orfeum”, przynoszący właścicielowi Kornblumowi niemałe zyski, co można wywnioskować z rozmowy z dysponentem bankowym. Wystrój „Orfeum” znacznie jednak się różni od tego, jaki przynoszą rozmaite przekazy dotyczące wesołego życia stolicy na przełomie XIX i XX wieku. Bardziej przypomina on kabaret, ze sceną, na której organizowane są występy estradowe, niż jaskinię rozpusty. Ponadto, poza samotnymi mężczyznami i siedzącymi przy oddzielnych stolikach „damami”, w lokalu znajdują się także pary – elegancko ubrane, wyglądające raczej jak klientela „Małej Ziemiańskiej” niż personel przybytku słynnej warszawskiej „madame” przełomu epok – Janiny Ślimakowskiej. Krotochwilne kuplety, uciężne przyśpiewki w wykonaniu podstarzałych komików lub leciwych szansonistek to jeszcze nie wyuzdane orgie, jakich opisy spotykamy w piśmiennictwie epoki. Zdarzały się co prawda, szczególnie pod koniec XIX wieku, „próby opanowania” przez prostytutki kawiarni i innych lokali gastronomicznych, dokąd panowie chodzili bynajmniej nie dla delektowania się sztuką wokalną czy choreograficzną występujących artystek, ale był to margines procederu⁶. Są jednak symptomy dyskretnego zakodowania interesującego nas tropu. W „Orfeum” jest scena i podium dla orkiestry, natomiast nie ma parkietu do tańczenia, dziewczęta na polecenie Kornbluma dosiadają się do samotnie siedzących nobliwych mieszczan, a opuszczając położone w jednym ze skrzydeł obiektu „gabinety”, zachowują się jak po sfinalizowaniu udanej transakcji handlowej. Zatem jeśli to dom uciech, zatrudnione tam panienki należało zaliczyć do tzw. „gabineciarek czy szambroseparatystek”, jak malowniczo nazywała je warszawska ulica.

⁶ S. Milewski, *Intymne życie niegdysiejszej Warszawy*, Warszawa 2008, s. 200.

Przyjmując, że nocny lokal „Orfeum” stanowi panoptikum nierządu, to jakie spotykamy w nim typy prostytutek (w filmie nie pada ani razu to określenie, mówi się o „damach”, „szansonistkach”)? Frania „Poranek” w interpretacji Stanisławy Angel-Engelówny to, zdaniem Aliny Madej, „dostojna i pełna godności kurtyzana o salonowych manierach”⁷. Delikatna uroda aktorki, pensjonarski sposób noszenia się, prostota wypowiedzi, tworzą kod ukrywający patriotyczną i melodramatyczną zarazem tradycję, obecną choćby w ikonografiach Artura Grottgera. Wspomniany wątek z udziałem Orłowa tę symbolizację dodatkowo wspomaga – w takiej postaci główna bohaterka to nie dziewczyna lekkich obyczajów (jak w powieści Zapolskiej), ale ofiara erotycznego wyzysku zaborcy, gwałtem przymuszana do nierządu. Alina Madej taką konstrukcją głównego wątku przypisuje zabiegowi, który nazwała synchronizacją kodu historycznego (prostyucja jako dyskurs naturalistyczny) i kodu wypowiedzi (obowiązujący paradygmat melodramatu)⁸. Jednak wizerunek pozostałych postaci jest pochodną innych strategii narracyjnych, choć melodramatyczna konwencja akcji i także koncepcja świata przedstawionego nie pozwoliła na stworzenie wyrazistych sytuacji odwołujących się do poetyki usytuowanej poza konwencją.

Drugą spośród nazwanych z imienia „nierządnic”, dość ważną, bo tworzącą kłamrę całości opowieści, jest Mańka, córka Romanowej, w interpretacji Iny Benity. Pochodząca z nizin społecznych, w finałowej scenie spada jeszcze niżej, na poziom wegetacji ulicznej. Wulgarna, pełna życia i jednocześnie pogardy dla wartości wyznawanych powszechnie, wpisuje się w niektóre filmowe reprezentacje Benity znane z wcześniejszych sezonów repertuarowych. Według dzisiejszych standardów – córka Romanowej, nosząca w „Orfeum” paryski pseudonim „Żu-żu” – mogłaby być nazwana bardziej „impresowiczką” niż prostytutką. Taki status budują następujące komponenty diegezy: konflikt z matką, ucieczki z domu, kupowanie kosztownej, bawlowej garderoby. Jednak to właśnie postać kreowana przez Inę Benitę wprowadza do melodramatyczno-romantycznej konwencji publicystyczny wątek współczesny. Kiedy zniszczona po 28 latach życia na marginesie, spotyka Krajewskiego i oddaje mu list, który przed samobójczą śmiercią zostawiła Frania mówi: „Jeszcze ten dokument został po niej. Przez to nie mogła wrócić do uczciwego życia. Teraz to się łatwo wy dostać. Jeszcze pomogą, ale za tamtych czasów... Przepadło”.

Trzecią z reprezentantek „środowiska” jest współlokatorka Frani Stefcia, w którą wcieliła się Ewa Bonacka, niedoświadczona aktorka mająca na swym koncie jedy-

⁷ A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 99.

⁸ Tamże, s. 98.

nie rolę w filmie *Za winy niepopetnione* w reżyserii Eugeniusza Bodo. Jej kreacja jest oszczędna, zdystansowana od pozostałych, mocno wpisująca się w model pozbawionej złudzeń „ladacznicy”, a jednocześnie współczującej i życzliwej koleżanki. Pozostałe, jakkolwiek poznajemy je z wyliczanki Korbluma: „... jest Lena, Lola, Greta”, pozostają jedynie tłem. Widzimy je w tłumie, przy stolikach, lub wychodzące z gabinetów będących w rzeczywistości labiryntem lupanaru. Ich wizerunek odpowiada ikonografii z epoki.

Bezpośrednie i niezakamuflowane nawiązanie do instytucji związanych z prostytutką stanowią wielokrotnie przywoływane dokumenty poświadczające i legalizujące uprawianie nierządu. W pożegnalnym liście Frania pisze do Krajewskiego „Zwracam ci to serduszko, którego jestem niegodna, tę książeczkę mojej hańby ci zostawiam, żebyś wiedział, co mnie w moim nieszczęściu trzymało”. Córka Romanowej Mańka, wręczając Krajewskiemu „pamiątki” po Frani, powiedziała: „Jeszcze ten dokument po niej pozostał, przez co nie mogła wrócić do uczciwego życia”. Czym zatem był ów dokument, owa książeczka hańby? W XIX wieku przeważały poglądy, które w odniesieniu do prostytutki określane były jako reglamentaryzm. Oznaczały one całkowitą kontrolę nad legalnym nierządem i walkę z nierządem pokątnym. Oczywiście u podstaw jego leżała potrzeba ograniczenia prawdziwej epidemii, jaką, szczególnie w miastach takich jak Warszawa – siedziba licznego garnizonu wojskowego – stanowiły choroby weneryczne. Nadzór nad prostytutką prowadził Wydział Lekarsko-Policyjny, a obowiązkiem dziewcząt było meldowanie się na komendzie (cyrkule) i uzyskiwanie legalizującej jej status pieczętki. Ponadto legalna prostytutka zobowiązana była do stałej kontroli lekarskiej. Interesujący, acz ledwie zasygnalizowany, jest problem powiązań między właścicielami domów publicznych a funkcjonariuszami urzędu policmajstra.

W model sensacyjno-erotyczny wpisuje się obraz prostytutki zaprezentowany w filmowych adaptacjach powieści niezwykle popularnego w dwudziestoleciu międzywojennym Antoniego Marczewskiego *W szponach handlarzy kobiet*: z 1929 – *Szlakiem hańby* Mieczysława Krawicza i Alfreda Niemirskiego oraz z 1938 *Kobiety nad przepaścią* Michała Waszyńskiego, do których scenariusz napisał Anatol Stern. Egzotyczno-awanturniczy scenariusz spychał problematykę nierządu na drugi plan, czyniąc z niej jedynie uzupełnienie sensacyjnej akcji. Jednak Waszyński wyraźnie sygnalizował, że pod przykrywką banału mogą się kryć zakodowane dramaty. Znamienne są słowa wypowiedziane przez postać graną przez Jadwigę Andrzejewską: „Handel żywym towarem – przecież dzisiaj w to nikt nie uwierzy, to są bajki dla dzieci, brukowe sensacje”. Andrzejewska wcieliła się w postać Izy – pracownicy policji obyczajowej, która, ukrywając swą tożsamość, rozpracowuje szajkę werbowników do południowo-amerykańskich burdeli. Tego typu deklarację należy zatem traktować jako kamuflaż.

Nierząd, prostytutka, w brukowym wydaniu Waszyńskiego-Marczewskiego przyjmuje postać opresyjnego narzędzia w ręku mężczyzn. Kobiety prostytutkami być nie chcą. Do brazylijskich tawern trafiają w wyniku intryg prowadzonych przez zde-moralizowanych, cynicznych przestępców ukrywających się pod sfalsyfikowanymi maskami: dyrektora music-hallu Kluga (Aleksander Żabczyński) i grawera-milionera Wolaka-Marczyka (Kazimierz Junosza-Stępowski). Zresztą tym właśnie postaciom poświęcone zostają zasadnicze sekwencje filmu z 1938 roku. Do oddawania swych ciał pijanym i brudnym marynarzom zhańbione kobiety zmuszane są siłą, bite i poniżane, zamykane w obskurnych pokojach portowych knajp Rio de Janeiro, na straży których stoi zdeformowany osiłek⁹, będący na usługach właścicielki domu publicznego. Wydaje się, że ta filmowa reprezentacja zniewolonych kobiet, z jednej strony odpowiadająca wyobrażeniom, które dzięki zarówno literaturze erotyczno-awanturycznej, jak i licznym prasowym korespondencjom, były powszechnie przyswajane, z drugiej natomiast wychodziła poza stereotyp. Suma owego myślenia znalazła ciekawą eksplikację, którą Anatol Stern, jako scenarzysta i autor dialogów, włożył w usta granej przez Norę Ney Loli, współpracownicy obydwu łajdaków:

Te dziewczyny są traktowane gorzej niż bydłota. Staramy się wmówić ludziom, że to dobrowolna emigracja dziewcząt upadłych, ale przecież my wiemy ile jest wśród nich takich, które się niczego nie domyślają, nie domyślają się, że są skazane na śmierć z rąk bezimiennych mężczyzn, dzień i noc, dzień i noc i ani chwili odpoczynku.

Droga do burdeli jest odwróceniem emigranckich wyobrażeń, ale przyczyny niemal biznesowego prosperowania procederu handlu żywym towarem prezentowane były w filmowych relacjach bardzo podobnie. Wolak i Klug, choć są przestępcami (reżyser nie poprzestał tylko na ich identyfikacji jako czarnych charakterów, ale również wyposażył w broń palną, a nawet w ostatnich sekwencjach filmu kazał jej użyć) nie porywają dziewcząt, nie więżą ich i nie przemycają przez granicę, wcześniej odurzając narkotykami. Wykorzystują emocje, sytuację rodzinną, a więc oddziałują na tęsknoty, oczekiwania, pragnienia. Marysia Żurkówna, w którą wcieliła się Maria Bogda, ma dosyć poniżania ze strony gospodyni, a za oceanem chce mieć swoją farmę i 10 krów, dziewczętom ze szkoły choreograficznej z kolei marzy się amerykańska kariera i występy na Broadwayu. Stąd tylko krok, by trafić „w szpony handlarzy kobiet”.

Jest kilka elementów łączących omówione wcześniej filmowe przestrzenie. Zarówno w *Kobietach nad przepaścią*, jak i w *O czym się nie mówi*, wystąpiła Stanisła-

⁹ To jedyna w kinie międzywojennym wizualizacja lupanarowego wykidajły, karykaturalna, a więc potwierdzająca stereotypowe wyobrażenie.

wa Wysocka. Dzięki jej niezwykle sugestywnej kreacji matki w obu filmach, został ukazany społeczny kontekst problemu, a ponadto uczyłowieczyła ona nieco sztuczną, teatralną narrację. Widzimy także w tych obrazach znanego z farsowych ról Stanisława Sielańskiego, który mimo swej *vis comica* stworzył jednak postaci całkowicie odmienne – w *O czym się nie mówi* fajtlapowatego, hedonistycznego debiutanta w świecie rozpusty Flecika, a w *Kobietach nad przepaścią* marynarza Stasia, którego spryt pozwala wyrwać z rąk sutenerów Marysię Żurkównę.

Dziewczęta, które zdobywały klientów na ulicy, nazywano „szyldwachami”, „wilczycami”, „rosówkami”, „pakietami” lub „blachami”¹⁰. Taka reprezentacja z rzadka gościła na ekranach międzywojennych kin – traktowano to jako propagandę nierządu, nie tylko zatem jako czynność amoralną, ale i antyestetyczną. Dlatego z zaskoczeniem przyjęto w 1931 roku film Jana Nowiny-Przybylskiego, będący ekranizacją powieści Elizy Orzeszkowej *Chama*. Zrealizowany w atelier prolog przedstawiał dramatyczne wydarzenia z życia głównej bohaterki, naonczas prostytutki w wielkim mieście – Frani (imię to dość często, jak się okazuje, pasowało dla identyfikowania „upadłych aniołów”), w którą wcieliła się Krystyna Ankwicz, był przez recenzentów bezlitośnie skrytykowany¹¹. Na tle całego filmu fragment ten wydaje się interesujący z kilku perspektyw – po pierwsze, został sfotografowany w manierze ekspresjonistycznej przez Alberta Wywerkę, co podkreśliło mroczny charakter dyskursu i – co było tego konsekwencją – metaforyczny status głównej bohaterki, po drugie zaś, zapowiadał zdeterminowany tą atmosferą morał, jakiego można było oczekiwać w konkluzji opowiedzianej historii. Dość trafnie wykorzystano ten aspekt w materiałach promocyjnych *Chama*, w których tak scharakteryzowano interesujący nas trop:

Franka jest dziewczyną z gruntu dobrą, ale patologicznie chorą i nieobliczalną w swoich postępowaniach. Przeszedłszy wszystkie szczeble drabiny upadku wielkiej kurtyzany znajduje się na ulicy i prowadzi nędzny żywot prostytutki...”

Jan Nowina-Przybylski wiąże nierząd przede wszystkim z jego kryminalnym obliczem, z czym korespondowały dość skutecznie wspomniane wyżej fotografie Wywerki. To dosyć naturalne – lektura prasy codziennej z lat 30., zarówno stołecznej, jak i prowincjonalnej, wyraźnie wskazuje na społeczne zainteresowanie karnym kontekstem prostytucji¹².

¹⁰ S. Milewski, *Intymne życie...*, s. 198.

¹¹ M. Halberda, *Jan Nowina-Przybylski, przedwojenny reżyser filmowy*, „Iluzjon” 1988 nr 4, s. 15.

¹² Zob. M. Rodak, *Prostytucja w Lublinie w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Metamorfozy społeczne 2. Badania nad dziejami społecznymi XIX i XX wieku*, red. J. Żarnowski, Warszawa 2007; M. Guzek, *Nielegalna bydgoska prostytutka dwudziestolecia międzywojennego*, „Kronika Bydgoska” XX, Bydgoszcz 1999, s. 192-220.

Omawiając filmowe manifestacje upadku moralnego w postaci uprawiania nierządu, nie sposób pominąć dwóch wersji adaptacji niezwykle popularnej powieści Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu*, która przecież inspirowała nie tylko filmowców przed 1939 rokiem, by wspomnieć nieudaną ekranizację Waleriana Borowczyka z 1975 roku. Pierwsza z nich pochodzi z roku 1911 i została wyreżyserowana przez Antoniego Bednarczyka dla właściciela warszawskiego kina „Venus” Konstantego Jastrzębskiego. Mimo iż film do dzisiaj nie zachował się nawet w najmniejszych fragmentach, można na podstawie polemik z epoki spróbować nakreślić zawarty w nim obraz zjawiska. Dzieło Bednarczyka, w którym główne role zagrali: Maria Mirska (Ewa Pobratymska), Teodor Roland (Łukasz Niepołomski) i Stanisław Knake-Zawadzki (Pochroń), było krytykowane za dość swobodny stosunek do literackiego oryginału, popularyzację „znieprawienia”, pośpiech realizacyjny¹³. Zdarzały się też głosy prasy, które polemizowały z tak generalnymi zarzutami. Trudno orzec na podstawie tych tekstów, czy przedmiotem recenzenckiej niechęci było lansowanie „wolnej miłości”, „obłąd myśli”, „zdziczenie uczuć”, czy może zasygnalizowanie, po raz pierwszy w polskim kinie, istnienia tego wstydliwego proceduru. Być może w grę wchodziła ta ostatnia okoliczność. Zbigniew Dębicki, na łamach „Kuriera Warszawskiego” omawiając związki kina z literaturą, wymienił jedynie dwa dzieła będące przedmiotem literackich zainteresowań formującego się środowiska filmowego: *Dziejów grzechu* Żeromskiego i *O czym się nie mówi* Zapolskiej, w których problem prostytucji był naturalną częścią dyskursu¹⁴.

Nieco więcej można powiedzieć o drugiej próbie zmierzenia się z prozą Żeromskiego – adaptacji z roku 1933 dokonanej przez Henryka Szaro z Karoliną Lubieńską i Dobiesławem Damięckim w rolach głównych. Z całą pewnością można uznać, że Henryk Szaro zredukował te wątki, które mogłyby być zakwestionowane przez obrońców moralności. Leon Brun na łamach „Kina” nie omieszkał tego zauważyć:

Ewa topi dziecko w przerębli (nie w kloace). Zabija zaś hrabiego Szczerbica bezwiednie (a nie świadomie, jak w powieści). Scenę pokazano w przenośni, nota bene wybornej... a Pochroń bije Ewę za drzwiami: słychać tylko odgłosy siarczystych policzków. Dziękujemy i za to¹⁵.

Prostytucja Ewy Pobratymskiej nie jest zatem głównym akordem narracji – nie wpisuje się ona w dyskutowaną poza kinem problematykę, nie prezentuje jakiego-

¹³ Zob. J. Stodowski, *Dzieje grzechu – historia adaptacji filmowych*, [w:] *Żeromski na ekranie*, red. J. Pactawski, b.m.w., s. 36.

¹⁴ Z. Dębicki, *Literatura w kinematografie*, „Kurier Warszawski” 1911 nr 23, s. 16.

¹⁵ Leon Brun, *Dzieje grzechu i dzieje innych grzechów*, „Kino” 1933 nr 47, s. 6.

kolwiek wzoru w tej dyskusji omawianego – jest ornamentem powieści, w której ważniejsze były rozwody i przerywanie ciąży.

O ciekawej propozycji niedoszłej adaptacji powieści Żeromskiego wspominał w latach 70. Antoni Słonimski. W latach 30.¹⁶ Ryszard Ordyński namówił Maxa Reinhardta do zainteresowania się *Dziejami grzechu*. Projekt był całkiem realny, bo Leonowi Schillerowi i Słonimskiemu właśnie zaproponowano napisanie scenariusza, do czego przystąpili, mając całkowicie odmienną koncepcję i to właśnie w zakresie interesującego nas konstruktów:

Lulek Schiller pchał Ewę do rysztoła, chciał filmu demaskatorskiego o charakterze społecznym. Ordyński upierał się przy *happy endzie*. Dialog. Schiller: „Widzimy Ewę jako prostytutkę, róg ulicy, latarnia. Następny kadr: szpital wenerycznych. Zbliżenie. Wrzody”. Ordyński z rozpazą: „Lulek! ona jest czysta!”¹⁷.

Główną rolę miała kreować niemiecka aktorka Elisabeth Bergner, przede wszystkim znana ze sceny berlińskiej, więc trudno powiedzieć, jak poradziłaby sobie z werystycznym obrazem prostytutki, preferowanym przez Leona Schillera. Być może przerażała ją taka koncepcja postaci, bo wycofała się z przedsięwzięcia.

Prostytucja była z rzadka stosowanym przez polską kinematografię sygnałem explicite. Pojawiała się natomiast w rozmaitych popularnych konwencjach gatunkowych: melodramacie (*O czym się nie mówi* – 1939), filmie obyczajowo-kryminalnym (*Dzieje grzechu* – 1933), awanturniczo-sensacyjnym (*Kobiety nad przepaścią*), będąc zatem częścią tej strategii repertuarowej, której zadaniem było zainteresowanie widza erotycznym aspektem widowiska. Społeczny, tak charakterystyczny dla literatury o radykalnym nastawieniu, a przede wszystkim dla nacechowanej modernistyczną wrażliwością ówczesnej publicystyki dyskurs, rodzimego przemysłu kinematograficznego nie interesował. Problem nierzędu, choć rozpoznawalny jako element świata przedstawionego, nie tylko dla kompetentnego, ale i przypadkowego odbiorcy, nie był w żadnej z istniejących narracji nazwany z imienia. Co interesujące – migrował do filmu ze świata literatury, choć film adaptował go bezceremonialnie, nie zważając na jego literacką reprezentację. Wydaje się, że włączenie w obręb zainteresowań filmowych tej drażliwej tematyki ma wymiar ideologiczny, co poświadcza wprowadzenie jej na ekrany w okresie powojennym, ale to już zupełnie inna historia.

¹⁶ Między rokiem 1932 a 1933, a więc z całą pewnością przed zrealizowaniem wersji Henryka Szaro. W *Alfabecie wspomnień* Słonimski wymienia ministra Becka – został ministrem spraw zagranicznych w 1932 roku. Zob. A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wybór, wstęp i opracowanie naukowe M. Hendrykowska i M. Hendrykowski, Warszawa 2007, s. 268.

¹⁷ Tamże.