

Obraz Drugiej Rzeczypospolitej w polskim filmie fabularnym okresu międzywojennego

Media, w tym film, są mniej lub bardziej zniekształconym odbiciem rzeczywistości, ale jednocześnie stanowią źródło świadomego i zamierzonego propagowania określonych postaw, poglądów i przekonań¹. Mając to na uwadze, nie sposób pominąć sztuki filmowej i jej oddziaływań na proces kształtowania się rodzimej kultury i obyczaju. „Powinniśmy mieć świadomość – zwraca uwagę Michael Herzfeld – że medium filmowe, podobnie jak wcześniej beletrystyka, jest źródłem cennych informacji o tym, w jaki sposób ludzie zbiorowo definiują swoje tożsamości”². Film nie tylko prezentuje, ale też zmienia oblicze świata. Teza ta sprawdza się również w odniesieniu do omawianego tematu. Medium filmowe w doskonały sposób spełnia funkcje mimetyczne – odzwierciedla rzeczywistość danego miejsca i czasu, z drugiej jednak strony w dużej mierze kształtuje światopogląd odbiorcy poprzez typowe dla niego funkcje kreacyjne, tak w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym³.

Mając świadomość tych ograniczeń i niebezpieczeństw badawczych, można z powodzeniem odnaleźć w poszczególnych obrazach filmowych określone dokumenty epoki. Każdy bowiem film potraktowany jako źródło historyczne komunikuje coś o rzeczywistości. Oczywiście historia na ekranie w każdym filmie jest historią wyobrażoną. Tak czy inaczej przybiera ona w danym tekście filmowym postać swoistego komunikatu o przeszłości, a więc jej pewnego symbolicznego przedstawienia. Odpowiednio odczytany utwór filmowy o charakterze fikcyjnym może stać się dla badacza nieocenionym wprost źródłem studiowania i poznawania przeszłości. W tym też znaczeniu

¹ B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, Warszawa 2005, s. 22–23.

² M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2004, s. 404.

³ Pierwiastek kreacyjności stanowi dominantę filmów fabularnych, ale nie jest ich pozbawiony również dokument filmowy.

dokument historii, jakim jest filmowa fikcja artystyczna, okazuje się równorzędnym, alternatywnym wobec zapisu dokumentalnego komunikatem wnoszącym niekiedy ogromną wartość do naszej wiedzy historycznej o wybranym aspekcie przeszłości. Pod warunkiem jednak, że zostanie on potraktowany jako „tekst kultury” – z istoty swej stanowiący pewien symboliczny wyraz indywidualnej i zbiorowej świadomości danego miejsca i czasu⁴.

Mając to na uwadze, spróbuję prześledzić polskie filmy fabularne okresu międzywojennego i odnaleźć w nich te elementy świata przedstawionego, które oddają na rozmaitych płaszczyznach i w różnorodnych odniesieniach rzeczywistość pozafilmową Drugiej Rzeczypospolitej. Będą to naturalnie zjawiska najbardziej typowe i charakterystyczne, gdyż całościowy ich opis zająłby zbyt wiele miejsca.

Już na samym początku należy zaznaczyć, że wielu istotnych kwestii dotyczących chociażby zagadnień politycznych czy społecznych polscy filmowcy okresu międzywojennego w ogóle nie podjęli z obawy przed cenzurą, tak polityczną, jak i kościelną, lub z powodu ograniczeń finansowych i nacisków ze strony producentów. Należy mieć również świadomość, że rodzima kinematografia omawianego okresu rzadko wspinała się na wyżyny kina artystycznego lub zaangażowanego społecznie. Przeważały produkcje komercyjne spod znaku melodramatu i komedii filmowej. Prezentowana na ekranie rzeczywistość stwarzała więc wrażenie szalenie uproszczonej i schematycznej, niekiedy niepełnej, zawołowanej komizmem i przesiąkniętej obyczajowym stereotypem. Niemniej jednak wśród wielu tego typu obrazów można z powodzeniem odnaleźć te, w których spod filmowej fikcji i kreacji wyłaniają się autentyczne i znamienne dla tamtego czasu zjawiska, trendy, mody i determinanty społeczno-kulturowe.

Plenery i wnętrza, czyli o przestrzeni

Na świat przedstawiony filmów składają się przede wszystkim rozmaite obiekty architektoniczne oraz bohaterowie poruszający się na ich tle. Zarejestrowane przez kamerę filmową budynki, ulice i trotuary stają się swego rodzaju dokumentem epoki zaświadcającym naocznie o wyglądzie miast, wsi i miasteczek w danym momencie historycznym. Ten oczywisty mimetyzm uwidaczniał się w polskim filmie fabularnym omawianego okresu na zasadzie mniej lub bardziej barwnego tła dla rozgrywających się zdarzeń lub miejsc

⁴ Zob. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 42–47.

szczególnie predestynowanych do opowiedzenia zajmującej historii. W pierwszym przypadku mamy zazwyczaj do czynienia z łatwo rozpoznawalnym fragmentem przestrzeni miejskiej, najczęściej warszawskiej (*Tajemnice Nalewek* Franciszka Zyndrama-Muchy, 1921), w przypadku drugim chodzi bardziej o wyeksponowanie jakiegoś obiektu, który implikuje znaczenia symboliczne – zespół klasztorny paulinów w Częstochowie (*Pod Twoją obronę* Edwarda Puchalskiego, 1933⁵) lub nacechowane emocjonalnie – port w Gdyni z filmu Leonarda Buczkowskiego *Rapsodia Bałtyku* (1935).

Jednak najciekawszym zjawiskiem w kreacji obrazu filmowego spełniającego wartości archiwalne były inspiracje twórczością fotograficzną Jana Bułhaka. Postać znanego ówczesnie fotografika, autora tzw. fotografii ojczyстей, zakładającej dokumentowanie i prezentowanie życia człowieka i przyrody w danym miejscu i czasie historycznym⁶, była wielokrotnie przytaczana w tekstach krytycznych odnoszących się do kreacji obrazu w polskich filmach międzywojnia. Obok inspiracji malarstwem fotografia, szczególnie w ujęciu bułhakowskim, stanowiła jedno z najważniejszych źródeł pokrewieństw ze sztuką ruchomych obrazów. Początki tego zjawiska można datować już na pierwsze lata powojenne, kiedy to swoje najlepsze filmy realizował Wiktor Biegański. Reżyser po serii tzw. filmów górskich: *Otchłań pokuty* (1923), *Bożyszcze* (1923) oraz *Orlę* (1927), wybór tematyki i czasoprzestrzeni filmowej tłumaczył słowami przypominającymi koncepcję „fotografii ojczyстей” Bułhaka: „I ja, i mój zespół, chcieliśmy pokazać na ekranie krajobraz ziemi ojczyстей, pragnęliśmy wydobyć całe jego piękno”⁷. W utworach tych reżyser próbował uszlachetniać obraz filmowy poprzez umiejscawianie akcji w krajobrazach tatrzańskich: okolice Morskiego Oka, nad Czarnym Stawem Gąsienicowym i na Kościelcu. Stosował także długie, wirażowane sekwencje Tatr z perspektywy ptaka (*Orlę*), traktując „surową naturę” nie jako zbędne ozdobniki, lecz składnik akcji i tła⁸.

W podobnym tonie i z tym samym zamierzeniem, zgodnie z koncepcją bułhakowską, prezentowano w filmie folklor polski: kaszubski (*Straszna noc* Konstantego Meglickiego, 1931), huculski (*Przybłęda* Jana Nowiny-Przybylskiego, 1933) oraz góralski (Adama Krzeptowskiego *Biały ślad*, 1932; *Zamarłe echo*,

⁵ Film reżyserował Józef Lejtes, lecz na życzenie sfer kościelnych – ze względu na jego żydowskie pochodzenie – usunięto nazwisko z czołówki filmu.

⁶ J. Bułhak, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii*, Wrocław 1951, s. 57.

⁷ Cyt. za: S. Beylin, *A jak to było, opowiem...*, Warszawa 1958, s. 54; por. też J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2: 1918–1928, Warszawa 1956, s. 344–345.

⁸ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1: 1895–1929, Warszawa 1966, s. 167–168.

1934). Generalnie elementy folklorystyczne służyły jedynie do zbudowania egzotycznego tła dla fabularnej fikcji zorientowanej na historie sensacyjno-romansowe, choć w przypadku filmów Krzeptowskiego inspiracja folklorem była pierwotna w stosunku do samej anegdoty.

W *Strasznej nocy*, zrealizowanej na podstawie sensacyjnej powieści Antoniego Marczyńskiego, zrąb akcji umiejscowiono na kutrze rybackim na pełnym morzu, folklor zatem ograniczał się jedynie do postaci dramatu – Kaszubów. Wieś huculską zaś próbował przybliżyć widzom Nowina-Przybylski wraz z operatorem Albertem Wywerką. Tłem do ciekawie zarysowanej fabuły, choć z wieloma uproszczeniami w zakresie psychologii postaci, okazały się obserwacje etnograficzne, pełne dokumentalnego autentyzmu, jeśli nie liczyć pewnych nieścisłości scenograficznych i języka, jakim posługiwali się bohaterowie. Dynamicznie i najczęściej wiernie odtworzono na ekranie huculskie wesele, pracę flisaków na rzece i chłopów w polu oraz klimat małomiasteczkowego jarmarku.

Filmy Krzeptowskiego, zwłaszcza premiera *Białego śladu*, wywołały niemałe poruszenie w branży filmowej⁹. Wśród recenzentów panowały skrajne opinie, od apologetycznych, zestawiających utwór Krzeptowskiego z dokonaniem Arnolda Francka i Luisa Trenkera¹⁰, po wyraźnie krytyczne, oceniające *Biały ślad* jako „pseudofilm łapiący widza na pejzaże”¹¹. Zarzucano Krzeptowskiemu przede wszystkim słabości scenariusza, napisanego w manierze młodopolskiej przez Rafała Malczewskiego, oraz niski poziom gry aktorskiej wykonawców amatorów. Zgodnie za to komplementowano dokumentalne zdjęcia tatrzańskie, które reżyser zrealizował lekką kamerą ręczną przed powstaniem filmu i skomponował je z fikcją fabularną scenariusza¹². Folklor góralski objawiał się w tych zdjęciach głównie poprzez ujęcia krajobrazów tatrzańskich zimą, obserwacje codziennego życia górali oraz opisy Zakopanego jako stolicy polskich Tatr. Interesująco wypadła rejestracja zawodów w skokach narciarskich oraz zawodów konnych, wiarygodnie wyglądały ponadto ujęcia przedstawiające górali przy pracy w domu (wypasanie owiec) i w lesie (zwózka drewna, polowanie). Jednak najcenniejsze okazały się obserwacje górskiej fauny i flory (kozice, lisy, zająca) oraz zdjęcia zaśnieżonych i oblodzonych szczytów

⁹ *Biały ślad* był pierwszym polskim filmem zgłoszonym oficjalnie jako reprezentacja kinematografii narodowej na Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Wenecji w 1932 r.

¹⁰ B.W. Lewicki, „*Biały ślad*”, „Słowo Polskie” 1933, nr 7; M. Feuerring, *Artyzm pejzażu filmowego w „Białym śladzie*”, „Słowo Polskie” 1933, nr 13.

¹¹ J. Toeplitz, „*Biały ślad*”, „Kurier Polski” 1932, nr 349.

¹² J. Kurek, „*Biały ślad*”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 42; S. Zahorska, „*Biały ślad*”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 2.

górkich, nierzadko przysłoniętych mgłą lub wynurzających się ponad chmurami. Krzeptowski twórczo wykorzystywał naturalne światło słoneczne, budujące nastrój grozy i monumentalnej potęgi gór, często także światło odbite od połaci śniegu (wyprawa w góry Andrzeja i Hanki), „złamane” przez lecący śnieg (zawody konne) i ostre w południe, pozwalające na zdjęcia „pod słońce” w celu uzyskania ostrych konturów postaci (finałowe ujęcie Janka na szczycie góry). Na uwagę zasługuje również praca kamery, rejestrującej rzeczywistość z wielu punktów widzenia (wyścig narciarski), w różnych perspektywach, zarówno żabiej, jak i ptasiej, oraz bardzo często w ruchu (umiejscowiona na saniach, przy nogach narciarza, na dachu pociągu, na grzbiecie końskim). Dynamiczny montaż krótkich ujęć budował tempo zdarzeń, a gradacja planów filmowych urozmaicała opisy górskich krajobrazów i ukazywała relacje człowieka z przyrodą (polowanie Janka, wyprawa Andrzeja i Hanki).

Osobny wymiar filmowej przestrzeni stanowiły ekranowe wnętrza, w których rozgrywała się akcja. W zależności od opowiadanej historii były to albo mieszkania i sutereny mniej lub bardziej okazałych kamienic, albo hole i komnaty pałaców lub też izby w wiejskich chatach. Większość powstających ówczesnie filmów realizowano w miejscach, w których swoją życiową aktywność prowadzili mieszkańcy miast, głównie stolicy. Były to zazwyczaj niewielkie, wynajmowane od tzw. kamieniczników, czyli właścicieli kamienic, mieszkania, nierzadko jednoizbowe, z zaimprovizowaną w kącie kuchnią i namiastką łazienki za kotarą. Osoby o wyższym statusie materialnym, np. spikerzy radiowi lub drobni przedsiębiorcy, mogli sobie pozwolić na mieszkania z osobnymi łazienkami i kuchniami. Wysoki standard stanowiły natomiast domostwa składające się z kilku pokoi, w tym dużego salonu, kuchni, łazienki, pomieszczeń gospodarczych i przeznaczonych dla jedno- lub dwuosobowej służby. Takie lokale zajmowały rodziny przemysłowców, adwokatów, lekarzy lub oficerów wojska. Niewielki procent społeczeństwa stać było na kupno lub posiadanie własnego domu. Takim dobrodziejstwem losu mogły się poszczycić jedynie rodziny z tradycjami arystokratycznymi lub przedstawiciele najbogatszej finansjery i przemysłu.

To, co prezentowały obrazy filmowe, w dużej mierze pokrywało się z prawdą. Jak zauważa Władysława Malicka, sytuacja mieszkaniowa w okresie międzywojnia w Polsce nie przedstawiała się zbyt okazale. Ludzie zajmowali niewielkie i bardzo skromne lokale, gnieźdząc się całymi rodzinami w jednym pokoju, z niewystarczającym zapleczem sanitarnym¹³. Naturalnie, architektura

¹³ W. Malicka, *Mieszkanie – formy przestrzenne i aspekty społeczne*, w: *Przemiany rodziny polskiej*, red. J. Komorowska, przedm. J. Szczepański Warszawa 1975, s. 60.

i urbanistyka miast oraz powiązane z nią mieszkalnictwo różniły się dość znacząco w poszczególnych regionach kraju, zgodnie z dawnymi granicami zaborów, ale wyposażenie wewnątrz prezentowało się w miarę jednolicie. Warto więc skupić się na konkretnych przykładach filmowych.

W mieszkaniach o niskim standardzie, najczęściej jednoizbowych, zajmowanych przez ubogich robotników, umeblowanie ograniczało się do dużej szafy, szafki kuchennej, dwóch lub trzech łóżek oraz stołu z krzesłami, umiejscowionych zazwyczaj w centrum pomieszczenia. Sytuację tego rodzaju oddają realia filmu Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego *Strachy* (1938), w którym rodzina głównej bohaterki – Teresy Sikorzanki, ubogiej tancerki kabaretowej, gnieździ się w małym mieszkanku gdzieś na peryferiach stolicy. Nieporównanie częściej jednak akcja polskich filmów międzywojnia rozgrywała się w mieszkaniach składających się z co najmniej kilku pomieszczeń. Rodzima kinematografia rzadko bowiem sięgała po tematy zaangażowane społecznie, przeważały melodramaty i komedie filmowe, których bohaterami byli najczęściej członkowie klas średnich¹⁴. Ich status materialny pozwalał im na zajmowanie mieszkań z osobnymi łazienkami, dwu- lub trzyizbowych, na wyposażeniu których znajdowały się, oprócz podstawowych mebli, także rozmaitych wzorów kanapy, komody, sekretarzyki, toaletki, stoliczki, a nawet pianina. Pod koniec lat 30., wraz z rosnącą popularnością radia, asortyment ów poszerzono o sporych rozmiarów odbiorniki radiowe, zaprojektowane w ten sposób, aby oprócz funkcji rozrywkowych spełniały także walory estetyczne. Znakomitym tego przykładem jest scena z filmu *Paweł i Gawel* Mieczysława Krawicza (1938), w której starsze małżeństwo, kupując odbiornik radiowy, odpowiada na sugestię sprzedawcy zachwalającego urządzenie o małych gabarytach w następujący sposób: „Kiedy to takie małe, niepozorne. To nie mebel, proszę pana”. W innych produkcjach, realizowanych bądź to w naturalnych wnętrzach, bądź w atelier, zarysowany powyżej model scenografii wdrażano z niewielkimi tylko odstępstwami. Świadczy o tym np. wystrój mieszkań z filmów: *Dwie Joasie* Krawicza (1935), *Piętro wyżej* Leona Trystana (1937) czy *Rapsodia Bałtyku*¹⁵ Buczkowskiego. Bardzo modne w tym czasie, zwłaszcza wśród bogatego mieszczaństwa, były duże mieszkania z obszernym salonem oddzielonym od pozostałych pomieszczeń charakterystycznymi rozsuwanymi

¹⁴ Jak zauważa Włodzimierz Mędrzecki, pod koniec okresu międzywojennego około połowy wszystkich mieszkań w Polsce było jednoizbowych, a zajmowały je przeciętnie cztery osoby; zob. <http://www.dwudziestolecie.muzhp.pl/index.php?dzial=latadwudzieste3> (8 XII 2011).

¹⁵ Datę produkcji filmu podaje tylko przy pierwszym przytoczeniu.

drzwiami, których zadaniem było zawężanie przestrzeni w sytuacjach codziennych oraz jej poszerzanie podczas bankietu lub przyjęcia (*Zapomniana melodia* Konrada Toma i Jana Fethkego, 1938; *Co mój mąż robi w nocy* Michała Waszyńskiego, 1934). Tego typu domostwa wzbogacano ponadto secesyjnymi meblami (fotele, kanapy, witryny itp.), ozdobnymi lampami, wazonami i świecznikami oraz dziełami sztuki, głównie obrazami.

Najbardziej typowo i zgodnie z powszechnymi wyobrażeniami wypadały na ekranie dworki szlacheckie, arystokratyczne pałace i wiejskie chaty. Dworki szlacheckie były w tym czasie ostoją rodzimej tradycji i obyczaju, tu pielęgnowano symbole i rytuały narodowe. Widocznym tego znakiem były chociażby płótna malarskie o tematyce patriotyczno-historycznej oraz elementy uzbrojenia pozawieszane w centralnych miejscach holu i salonu (*Cud nad Wisłą* Ryszarda Bolesławskiego, 1921; *Dla Ciebie, Polsko* Antoniego Bednarczyka, 1920). Pałace zaś kojarzono z bogactwem i przepychem, i choć akcję filmów, w których się pojawiały, osadzano zazwyczaj przed I wojną światową, publiczność odbierała prezentowaną rzeczywistość z przekonaniem, że obserwuje świat jak najbardziej współczesny. Z niekłamaną zazdrością podziwiano przestrzenne salony wyłożone marmurami i przyozdobione ogromnymi żyrandolami, skrzące się srebrem i złotem meble oraz poustawianą na nich drogą porcelaną. Ten świat, pozostający dla wielu jedynie obiektem marzeń, z powodzeniem przybliżały popularne ówczesne melodramaty filmowe, np. *Tęadowata* Juliusza Gardana (1936) czy *Ordynat Michorowski* Henryka Szaro (1937).

Nieco inaczej traktowano problematykę wiejską. O polskiej wsi mówiono wówczas w rodzimej kinematografii bardzo niewiele. Temat ten zaistniał zaledwie w kilku filmach, stąd niezwykle trudno skonstatować na ich podstawie o dokonujących się w okresie międzywojnia intensywnych przemianach w kulturze i obyczaju ludowym. Poza tym wykreowany na ekranie obraz polskiej wsi odbiegał znacząco od jego autentycznego wzorca. Dla przykładu – we wspomnianym już filmie *Przybłęda* Nowiny-Przybylskiego bohaterowie cały czas prezentują się przed kamerą w odświętnych strojach, mimo że ubranie tego rodzaju noszono jedynie w sytuacjach wyjątkowych, np. podczas mszy świętej w kościele. W innym filmie tego reżysera – ekranizacji powieści Elizy Orzeszkowej *Cham* (1931) – nieścisłości jest jeszcze więcej. Nie dość że wystrój i wyposażenie wiejskich chat nie pasują do rzeczywistości opisywanej przez powieściopisarkę, to w znaczący sposób odbiegają także od realiów dwudziestolecia międzywojennego. Domostwo Pawła i Franki wygląda jak element ludowego skansenu, w którym próbowano pomieścić jak najwięcej reprezentatywnych obiektów, narzędzi i ozdób. Mnóstwo tu rozmaitych malowideł

– na ścianach, obrusie i wiejskiej zastawie, nie mniej również przeróżnych sprzętów i mebli mających pogłębić wrażenie ludowej egzotyki. Bijąca z ekranu biel i wrażenie nieskazitelnej czystości bardziej przypomina sale muzealne niż autentyczną wiejską chatę zamieszkaną przez niezamożnych chłopów.

Moda¹⁶

Jak już wspomniałem, ekranowe przestrzenie były wypełniane określonymi obiektami architektonicznymi, na tle których pierwszoplanowe role odgrywali filmowi bohaterowie. Jako nieodłączny element diegezy filmowej i oni stanowili źródło wiedzy na temat ówczesnej rzeczywistości, tym razem *stricte* społecznej. Kostiumy filmowe, w których występowali, świadczyły w dużej mierze o panujących wówczas trendach i stylach obowiązujących w modzie, określając tym samym wiek i status społeczny postaci. W polskim kinie okresu międzywojennego można zauważyć w tej sferze daleko posunięty schematyzm i uderzającą konsekwencję. I tak dziewczynki z tzw. dobrych domów nosiły białe bluzeczki i ciemne spódniczki lub sukienki oraz dekorujące włosy kokardki (*Paweł i Gawęł* Krawicza), chłopcy natomiast przywdziewali najczęściej krótkie spodenki na szelkach, białe koszule i podkolanówki (*Waciuś* Waszyńskiego, 1935). Ekstrawagancji, polotu i oryginalności brakowało również w garderobie dorastającej młodzieży, panien i kawalerów na wydaniu oraz zacnych mężów i żon. Dziewczęta występowały zazwyczaj w szczelnie je okrywających, skromnych sukienkach i w butach na małym obcasie, młodych mężczyzn zaś można było podziwiać na ekranie w kompletnych garniturach przyozdobionych krawatem lub muszką na tle bijącej bieli koszuli.

To jednak obraz nazbyt uproszczony. Żaden okres nie przyniósł takiej rewolucji w modzie jak dwudziestolecie międzywojenne. Wojna spowodowała rewolucję obyczajową, która oprócz zmiany stylu życia, sytuacji ekonomicznej i społecznej, przełożyła się również na garderoby pań i panów. Przedwojenne konwencje męskiego stroju uległy widocznemu rozluźnieniu. Frak, który wcześniej obowiązywał na co dzień, był zarezerwowany na specjalne okazje, natomiast surdut zupełnie wyszedł z użycia. W ubiorze męskim standardem był trzyczęściowy garnitur, który składał się z marynarki, jedno- lub dwurzędowej,

¹⁶ Analizując modę w kontekście polskiego kina lat międzywojennych, korzystam z następujących opracowań: M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2002, s. 253–267; A. Sieradzka, *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, Warszawa 1993, s. 132–139.

spodni z mankietami oraz kamizelki. Kamizelka była wykonana z tej samej tkaniny co spodnie i marynarka. Jako okrycie stosowano proste palta, tzw. dyplomatkę, były one dopasowane, zrobione z wełny. Zimą noszono pelisy, które podbijano futrem i zaopatrzano w futrzany szalowy kołnierz.

Ten typ ubioru zarezerwowano w filmie dla mężczyzn pochodzących co najmniej z klasy średniej, nierzadko w zaawansowanym wieku i szanowanej pozycji w społeczeństwie. Najlepszym tego przykładem są kreacje aktorskie Antoniego Fertnera, który wcielał się zazwyczaj w role rozmaitych baronów (*Papa się żeni* Waszyńskiego, 1936), prezesów (*Jaśnie pan szofer* Waszyńskiego, 1935), kupców (*Fredek uszczęśliwia świat* Zbigniewa Ziemińskiego, 1936) oraz statecznych i bogobożnych mężów i ojców (*Ada, to nie wypada* Toma, 1936, *Zapomniana melodia* Toma i Fethkego). Mężczyźni młodszego pokolenia rezygnowali z kamizelki, preferowali za to modne w tym czasie i mające mniej formalne kształty nakrycia głowy, czyli kapelusze typu Homborg, wykonane z miękkiego filcu, z niewielkim rondkiem i charakterystycznym „załamaniem główki”. Elegancji dodawały im skórzane, sznurowane buty, które wyparły obowiązujące jeszcze do niedawna trzewiki z wysokimi cholewami. Pod kapeluszem natomiast królowały nowoczesne fryzury, o dłuższych włosach ułożonych z przedziałkiem i gładko zaczesane, nierzadko o widocznym połysku za sprawą powszechnie stosowanej brylantyny.

Do upowszechnienia takiego wizerunku męskich bohaterów filmowych przyczyniło się z pewnością dwóch niezwykle rozpoznawalnych aktorów tamtej epoki: Eugeniusz Bodo i Adolf Dymśa. Stworzyli wiele interesujących kreacji aktorskich, w których dominowały role przystojnych amantów, inżynierów, pracowników przemysłowych, drobnych przedsiębiorców i arystokratów. Pierwszy z nich zablęsnął w takich filmach jak: *Jego ekscelencja subiekt* (1933), *Pieśniarz Warszawy* (1934) i *Jaśnie pan szofer* Waszyńskiego oraz *Sklamalam* Krawicza (1937) i *Książętko* Toma (1937). Drugi zaś stworzył niezapomniane role w filmach: *Dwanaście krzesel* Waszyńskiego (1933), *Niedorajda* Maca Friča (1937) i *Sportowiec mimo woli* Krawicza (1939). Równie często można było rozpoznać ich w rolach prowincjuszy i ubogich włóczęgów, w których lansowali ubiór bardziej codzienny, skromny i luźniejszy, składający się ze sfatygowanej marynarki i czapki z daszkiem (*Każdemu wolno kochać* Krawicza i Janusza Warneckiego, 1933; *ABC miłości* Waszyńskiego, 1935; *Robert i Bertrand* Krawicza, 1938). Jak zatem widać, kostium bohatera filmowego zdradzał jego pochodzenie, status materialny i styl życia. Był jednocześnie wyraźną aluzją do rzeczywistości pozaekranowej, obecnych w niej mód i trendów.

O ile w ubiorze męskim tamtego czasu zaszły istotne zmiany, o tyle moda dla pań przeszła prawdziwą rewolucję. Przyczyniła się do tego w pierwszej kolejności – wojna, w drugiej – nowatorskie pomysły Coco Chanel. Podczas wojny wiele kobiet po raz pierwszy zaczęło pracować zawodowo – ktoś musiał zastąpić walczących na froncie mężczyzn. Wraz z wojną nadszedł również kres orientalnych ekstrawagancji – obszerne i zdobione kreacje zaczęły wyglądać staromodnie, zamiast nich pojawiły się nowoczesne, proste kostiumy i kapełusze. Początki zmian nastąpiły tak naprawdę w 1915 r., kiedy to legendarna już dziś postać, jaką była Coco Chanel, zaczęła lansować strój sportowy jako idealne ubranie do pracy. Założenie to w bardzo krótkim czasie zmieniło myślenie wielu milionów kobiet na całym świecie.

W pierwszych powojennych latach kobieca talia zaczęła przesuwać się znacząco w dół, modne długości zmieniały się z sezonu na sezon. Suknie i spódnice coraz bardziej się skracaly, a w sezonie 1924–1925 opinię publiczną zszokowała ukazująca się łydka, a w tańcu nawet (!) kolano. Przez kilka lat prym wiodła chłopcę sylwetka – charakteryzowała się małymi piersiami i wąskimi biodrami, najbardziej pożądane były kobiety o figurze współczesnych top modelek. Najodważniejsze panie w latach 20. sięgnęły po szminkę, lakier do paznokci, czarny tusz do rzęs i taki też ołówek do oczu. Modny wśród bohemy zrobił się, skandalizujący dla kobiet, zwyczaj palenia papierosów. Palaczki doczekały się modnej oprawy swojego nałogu – ozdobnych, długich cygaretek. Bardzo wyraźnie na modę lat 20. wpłynęły awangardowe kierunki w sztuce – najbardziej malarstwo abstrakcyjne (np. simultanizm). Przejawiło się to w jaskrawych zestawieniach kolorystycznych, graficznych formach i wzorach tkanin. Widoczna stała się też geometryzacja ubioru: poszczególnych jego części oraz dodatków. Na przestrzeni kilku lat królowała figura, która swoim wyglądem przypominała wąski walec – nie było wcięcia w talii, a biust był płaski. Krój tylko uwypuklał płaszczyznę przodu i tyłu sylwetki.

Biodra, talia i biust „nie istniały” w modzie tego okresu. Maskowano je zatem gumowymi paskami i spłaszczającymi biustonoszami. Również krój bluzek, spódniczek i sukienek ukrywał wszelkie naturalne krągłości kobiecego ciała. Płaską sylwetkę uzyskiwano przez noszenie strojów luźnych, bez wcięcia w talii, szytych z miękkich, lejących się tkanin. Linia taka, mająca upodobnić kobietę do młodego chłopca, zyskała nazwę *la garçonne* (chłopczyca), wziętą z tytułu głośnej wówczas powieści Victora Margueritte’a. Popularnym ubiorem codziennym była właśnie garsonka, czyli dwuczęściowa suknia o prostej, długiej bluzie i wąskiej bądź plisowanej spódnicy, ledwie przykrywającej kolana. Tę smukłą linię, odrzucającą wszelkie przeładowania dodatkami, lansowała

Coco Chanel, której kariera rozwijała się błyskawicznie właśnie w latach 20. Głowa chłopczycy definitywnie pozbyła się długich włosów, wygrała krótka fryzura z grzywką nad czołem. Nakrycie głowy musiało być proste i niewielkie. Najlepiej spełniały to zadanie kapelusze „kaski” lub „klosze”, przypominające wojskowy hełm lub męski melonik. Noszono je głęboko nasunięte na czoło i uszy, tak by spod małego rondka widoczne były jedynie mocno umalowane „zmysłowe” usta. Jedynie w kreacjach wieczorowych stosowano bogate, błyszczące od haftów i aplikacji materiały, wycinano duże dekolty, najczęściej na plecach.

Relacje mody i kina przebiegały w obu kierunkach. Z jednej strony twórcy filmowi próbowali oddać na ekranie panujące w tej dziedzinie trendy i upodobania, z drugiej – z pełną świadomością owe trendy i upodobania kształtowali. Lansowanie przez aktorki nowych fasonów strojów, fryzur, biżuterii ma długą tradycję. Słynne mistrzyni sceny, tancerki, śpiewaczki i aktorki uznawane były za wzór elegancji i ekstrawaganckiego stosunku do mody. Lecz dopiero kino – sztuka i rozrywka dla mas – sprawiło, że gwiazdy filmowe, podziwiane i uwielbiane przez miliony kobiet, stały się dla nich wzorcem równie atrakcyjnym jak wskazówki paryskich dyktatorów mody. Panie starały się upodobnić wyglądem do gwiazdy znanej wszystkim z ekranu, fotografii i prasy. Zaczęły więc masowo ścinać włosy, czesząc się z grzywką nad czołem i pejsikami przy uszach, wyskubywać brwi w wąski łuk i malować usta jaskrawokarminową szminką. Wzorowały się przede wszystkim na bożyszczu kinowej publiczności lat 20. – Poli Negri¹⁷.

Inspiracje te i nowinki mody z powodzeniem ilustruje jeden z najciekawszych filmów polskiego międzywojnia – *Mocny człowiek* Henryka Szaro (1929)¹⁸. Jest to mroczna opowieść o człowieku z makiawelicznym uporem dążącym do pieniędzy i sławy, który za sprawą silnego uczucia odradza się moralnie, przewycięża zło, ale płaci za to najwyższą cenę. Na ekranie towarzyszą mu dwie bohaterki – zakochana w nim bez pamięci i jednocześnie pogardzana przez niego – Łucja (Agnes Kuck) oraz Nina (Maria Majdrowicz), żona jego dawnego przyjaciela, z którą nawiązuje namiętny romans.

¹⁷ Charakterystyczny w tym względzie jest jej portret autorstwa Tadeusza Styki z 1922 r., na którym prezentuje się w szerokiej opasce ze złocistego brokatu obejmującej jej krótką fryzurę, na jej szyi zwisa sznur pereł, a plecy odsłania duży dekolt otoczony futrzaną etolą spływającą z ramion.

¹⁸ To swobodna adaptacja powieści Stanisława Przybyszewskiego pod tym samym tytułem, wydanej drukiem na przełomie 1912 i 1913 r. Obraz Warszawy ukazany w filmie ma jednak wyraźne znamiona życia, kultury i obyczaju z okresu międzywojennego.

Filmowe wizerunki obu kobiecych postaci prezentują się widzowi jakby „wyjęte” z najnowszych żurnali mody. Obie noszą charakterystyczne kapelusze, szczelnie okrywające głowę i uszy, o kształtach przypominających kask z rybich łusek lub morską muszlę. W sytuacjach mniej oficjalnych zakładają proste, „lejące” się sukienki wyraźnie spłaszczające sylwetkę, a na wyjątkowe okazje – wizyty w teatrze czy na wyścigi konne – wybierają kreacje bardziej wyszukane, ozdobione koronkami, haftami i woalami, z głębokim dekoltem odsłaniającym plecy. Komplementarny w stosunku do całości jest agresywny makijaż, czernią podkreślający otoczkę oka oraz uwydatniający usta, stanowiące w twarzy element dominujący.

Naturalną reakcją mody na płaską i kanciastą sylwetkę chłopczycy z lat 20. ubiegłego stulecia był zwrot w kierunku podkreślenia kobiecej figury. Od początku czwartej dekady znów „nosiło się biodra i biust”, eksponowane odpowiednim fasonem ubioru. Talia wróciła na swe anatomiczne miejsce, a ramiona umiejętnie poszerzano. Starano się dopasować strój do pory dnia i okoliczności – ze względów ekonomicznych. Ogromną popularność zdobyły wówczas projekty Marii Misiążanki – która w 1936 r. wygrała konkurs jednego z paryskich żurnali. W jej propozycjach przewijają się dwa fasony: sukienka i kostium. Sukienka w typie sportowym odznaczała się prostym krojem – stanik lekko dopasowany, mały kołnierzyk, zapięcie z przodu, rękaw nieznacznie poszerzony u góry, w talii ściśnięta paskiem, spódniczka z fałdami nisko zaszytymi. Podstawową formą kostiumu był zaś żakiet *tailleur* z poszerzonymi ramionami, dopasowany w talii, i wąska spódniczka. Zmieniały się dodatki i rodzaj materiału, w zależności od okoliczności. Kostium w wydaniu wizytowym noszony był z jedwabną bluzką, na ramiona zaś narzucano kołnierz z lisa. Czarny kolor, a w tym płaszcze z futrem, były wskazane dla starszych kobiet – dostojnych matron. Kostium wieczorowy miał wydłużoną do kostek spódnicę i bluzkę z błyszczącej lamy, uzupełniano go dyskretną biżuterią. Kostium sportowy, szyty najczęściej z szarej, angielskiej wełny, mógł mieć żakiet z klapami i kieszonką. W wersji spacerowej kostium taki robiono z jasnej tkaniny lub zastępowano garsonką. Do strojów tych dobierano odpowiednie dodatki: buty na niewysokim słupku, prostokątne torebki, niewielkie kapelusiki. Suknie wieczorowe zdradzały więcej fantazji i ozdobności, były długie i obcisłe modelujące sylwetkę. Początkowo eksponowano duże dekolty na plecach, później wydłużone i powiewne rękawy. Do tego długie do łokcia rękawiczki – do dekolców, oraz rozmaite ozdoby w postaci sztucznych lub prawdziwych kwiatów, zarówno przy sukniach, jak i kapeluszach.

Oglądając polskie komedie i melodramaty z lat 30., nie sposób ulec wrażeniu, że projekty Misiążanki stały się obowiązujące również dla bohaterek X muzy. Młode dziewczęta i panny na wydaniu ubierały się skromnie, w sukienki typu sportowego – w sytuacjach codziennych, lub w kostiumy – przy okazji randek, proszonych wizyt i rodzinnych odwiedzin. Znakomitym tego przykładem są chociażby bohaterki z filmu *Piętro wyżej* Trystana – Lodzia (Helena Grossówna) i Alicja (Alina Żeliska), które pojawiały się na ekranie albo w dopasowanych, dłuższych sukienkach przepasanych wąskim paskiem, albo w poszerzanych w ramionach żakietach i wąskich, obcisłych spódniczkach, z nieodłącznym małym kapelusikiem i niewielką torebką o geometrycznych kształtach. Styl ten obowiązywał niemal we wszystkich filmach z tego okresu. Podobnie ubierały się dziewczęta z teatryków rewiowych w filmie *Strachy* Cękalskiego i Szołowskiego, tytułowe – Ada (*Ada, to nie wypada* Toma) i Lucyna (*Czy Lucyna to dziewczyna* Gardana, 1934), młode panny (*Dwie Joasie* Krawicza) i te nieco starsze, ale na stanowiskach (*Pani minister tańczy* Gardana, 1937), dziewczyny tak ze stolicy (*Za winy nie popełnione* Eugeniusza Bodo, 1938), jak i te z prowincji (*Skłamałam* Krawicza), a także dostojne mężatki i panie domu (*Co mój mąż robi w nocy* Waszyńskiego). Naturalnie, kobiety z nizin społecznych, pojawiające się zresztą w polskim kinie tamtego czasu dość rzadko, odbiegały nieco wyglądem od powyższych schematów. Młode dziewczęta nosiły proste, przydługie spódnice i szare, płócienne koszule, ozdobione jedynie drobną kokardką (*Dorożkarz nr 13* Mariana Czauskiego, 1937), kobiety starsze zaś występowały zazwyczaj w długich, luźnych i ciemnych sukienkach lub w kuchennych fartuchach, niekiedy również w chustkach na głowie (*Ludzie Wisły* Aleksandra Forda, 1938; *Dziewczęta z Nowolipek* Józefa Lejtesa, 1937¹⁹).

Swoją reprezentację filmową zyskały także stroje wieczorowe. Na bale i wizyty w nocnych klubach bohaterki, zgodnie z panującą wówczas modą, zakładały długie, dopasowane w biodrach i talii sukienki, nierzadko także bujnie ozdobione na ramionach lub ze znacząco odkrytym dekoltem, osłoniętym niekiedy ozdobnym szalem lub woalem. Znamienne w tym względzie są np. kreacje Mieczysławy Ćwiklińskiej, która wcielała się najczęściej w role despotycznych matron lub bogatych i wpływowych arystokratek. Głównym zatem zajęciem jej ekranowych bohaterek był udział w rozmaitych balach, rautach i proszonych przyjęciach. Przy takich okazjach obowiązywał oczywiście

¹⁹ Film opowiada o rzeczywistości krótko przed okresem dwudziestolecia międzywojennego, ale w kwestii mody jest reprezentatywny również dla czasów po I wojnie światowej.

strój wieczorowy, który składał się z długiej sukni z „napuszonymi” przy ramionach rękawami (*Trędowata* Gardana²⁰) lub sukni równie imponującej długością, ale z wydatnym dekoltem, przyozdobionym perłową biżuterią (*Czy Lucyna to dziewczyna* Gardana). Przypadek szczególnie w kwestii mody kobiecej stanowi kreacja Eugeniusza Bodo w filmie *Piętro wyżej* Trystana, która zaowocowała jedną z najbardziej rozpoznawalnych w polskim kinie parodii śpiewno-tanecznych. Aktor wcielił się w postać spikera radiowego, który podczas balu karnawałowego parodiuje w przebraniu występ popularnej ówczesnie gwiazdy estrady – Mae West, wykonując znaną piosenkę *Sex appeal to nasza broń kobieca*. Na tę wyjątkową okazję mężczyzna założył długą do kostek, czarną, obcisłą, satynową sukienkę z obszernym dekoltem, ponadto bogatą w asortymencie biżuterię (naszyjnik, kolczyki, pierścionki i bransoletkę) i, oczywiście, czarne rękawiczki aż po same łokcie. Jak dowodziły reakcje publiczności, ten styl ubioru i sposób zachowania wywoływał ogromne emocje i gwarantował powodzenie u płci przeciwnej.

Życie w stolicy, życie na prowincji

Życie ludności w omawianym okresie cechowały ogromne dysproporcje i dysharmonie społeczne. Objawiały się one przede wszystkim w wyraźnie zaznaczonym rozwarstwieniu społecznym, gdzie na szczycie piramidy znajdowała się bogata i wpływowa arystokracja, a na jej dole cierpiący nędzę bezrobotni i bezdomni. Naturalnym następstwem takiego stanu rzeczy było ogromne zróżnicowanie warunków egzystencji i stylu życia. Owe dysproporcje znalazły swój szczególny wyraz na ekranie filmowym.

Już na wstępie należy zauważyć, że rodzima kinematografia omawianego okresu niechętnie sięgała po tego typu tematy. Jeśli się pojawiały, dotyczyły zazwyczaj bliższej lub dalszej przeszłości, rzadko zaś okresu dwudziestolecia międzywojennego. Przyczyn takiego stanu rzeczy było co najmniej kilka. Dwie najważniejsze z nich to: niechęć decydentów państwowych do tej problematyki oraz specyfika polskiego kina międzywojennego, które w przytłaczającej większości schlebiało gustom masowej publiczności lubującej się w niezobowiązujących komediach i melodramatach filmowych. Do nielicznych wyjątków

²⁰ *Trędowata* jest filmową adaptacją powieści Heleny Mniszkówny, której akcja rozgrywa się przed okresem międzywojnia. Należy mieć jednak świadomość, że stereotypy obyczajowe na temat polskiej arystokracji zaszczerpane w prozie Mniszkówny powszechnie przenoszono do opinii społecznej charakteryzującej dwudziestolecie międzywojenne.

zaliczyć możemy ledwie kilka filmów: Forda *Legion ulicy* (1932) i *Ludzie Wisły* (1938), *Przebudzenie* Forda i Nowiny-Przybylskiego (1934), *Strachy* Cękałskiego i Szołowskiego, a także *Granicę* Lejtesa (1938).

Problem pauperyzacji polskiego społeczeństwa podejmowali programowo członkowie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START (Ford, Cękałski, Jerzy Zarzycki), a temat ten incydentalnie zaistniał także w komediach filmowych. I choć stanowił najczęściej wątek poboczny, a jego siłę wyrazu osłabiała konwencja gatunkowa, wiele mówił o rzeczywistości pozaekranowej. W kilku filmach podjęto kwestię trudnego losu włóczęgów i ludzi bezrobotnych, którymi niejednokrotnie zostawali emigranci przybywający z wsi do wielkich miast. Napotykali ogromne trudności w znalezieniu pracy i tak naprawdę nie mogli liczyć na jakąkolwiek instytucjonalną pomoc, jedynie na bezinteresowne wsparcie ze strony miejscowej ludności. Najbarwniejszymi tego typu bohaterami byli z pewnością: Szczepko i Tońko, czyli dwaj lwowscy włóczędzy, których z niezwykłym wyczuciem i empatią zagrali popularni wówczas gawędziarze radiowi: Kazimierz Wajda i Henryk Vogelfänger²¹. W filmach Waszyńskiego: *Będzie lepiej* (1936) i *Włóczęgi* (1939) stworzyli komiczny duet serdecznych przyjaciół, skromnych i bez grosza przy duszy, ale zawsze optymistycznie spoglądających w przyszłość, którzy utrzymywali się jedynie z ulicznych występów, śpiewając na jarmarkach wesołe piosenki. Równie nonszalancki żywot wiedli także inni bezdomni i bezrobotni bohaterowie, którzy jednak, jak to w komediach bywało, zawsze znajdowali wyjście z trudnej sytuacji i dumnie stawiali czoło przeciwnościom losu. Wśród tych malowniczych postaci znaleźli się: Hipek z *Każdemu wolno kochać* Krawicza i Warneckiego, Felek z *Dorożkarza nr 13* Czauskiego czy tytułowi bohaterowie z filmu Krawicza *Robert i Bertrand*.

Obrazy komediowe nie oddawały w należyty sposób ani rozmiaru, ani skutków biedy panującej wówczas w kraju, a był to problem niezwykle poważny i o ogromnym zasięgu, tak terytorialnym, jak i społecznym. Jak pokazują badania, w Polsce w tym czasie, a zwłaszcza w pierwszej połowie lat 30., w latach Wielkiego Kryzysu, co trzeci robotnik pozostawał bez pracy, a duża część ludności zamieszkującej wsie i małe miasteczka była zmuszona do emigracji wewnętrznej²². Ta trudna sytuacja znalazła swoje odbicie na ekranach filmowych, głównie w filmach Forda. W *Legionie ulicy* reżyser sportretował

²¹ Obaj byli gwiazdami powstałej w 1933 r. „Wesołej Lwowskiej Fali”.

²² J. Żarnowski, *Spółczesność Polski międzywojennej*, Warszawa 1969, s. 32; M. Ciechocińska, *Próby walki z bezrobociem w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1965, s. 5.

środowisko młodocianych sprzedawców gazet, którzy pełni heroizmu próbowali ustrzec siebie i swoich najbliższych przed skrajną nędzą i marginalizacją społeczną. Główny bohater – Józek, syn obłożnie chorej szwaczki, zostaje „gazeciarem”, gdyż w wyniku choroby matki oboje zostają pozbawieni wszelkich źródeł dochodu, poza tym kobietę czeka kosztowna operacja, chłopak stara się więc zdobyć na ten cel fundusze. Staje do wyścigu kolarskiego, wygrywa rower i awansuje na „majdaniarza”, czyli gońca rozwijającego gazety. W kolejnym filmie – *Ludzie Wisły* – Ford zainspirował się powieścią Jerzego Kornackiego opowiadającą o trudnym losie wodniaków – właścicieli barek przewożących Wisłą ładunki przemysłowe. Wykorzystując formułę filmu sensacyjnego i dramatu obyczajowego, przedstawił na ekranie kilku reprezentatywnych bohaterów: stare małżeństwo Matyjasów, Annę – córkę szypra Firleja, nieszczęśliwe małżeństwo Zygmunta oraz recydywistę Aleksego, który okradając kogo się da, zbiera pieniądze na kupno własnej berlinki. Każde z nich boryka się z problemami finansowymi. Z powodu kryzysu gospodarczego spadło zapotrzebowanie na żeglugę rzeczną, poza tym wysłużone kilkudziesięcioletnią eksploatacją barki wymagają remontu, a wierzyciele domagają się spłaty zaległych zobowiązań. Dla wodniaków to życiowa tragedia. Zostają zmuszeni do sprzedaży swoich berlinek i albo szukają dla siebie nowego zajęcia, albo łączą siły i postanawiają przeczekać niekorzystną koniunkturę. Jak zatem widać, filmy Forda poruszały szeroko pojętą tematykę społeczną, wskazując na problem ubóstwa, nierówności klasowych i rosnącej wówczas przestępczości. Z dużą dozą realizmu informowały także o funkcjonowaniu państwa i życiu niższych warstw społecznych.

Ludzka krzywda i niesprawiedliwość społeczna stały się tematem kolejnego filmu Forda, tym razem zrealizowanego we współpracy z Nowiną-Przybylskim – *Przebudzenie*. To niezwykle wzruszająca historia o młodej dziewczynie z prowincji, która po przyjeździe do Warszawy zostaje guwernantką w zamożnej rodzinie mieszczańskiej. Poznaje bezrobotnego mechanika, ale o małżeństwie nie może być mowy, ponieważ mężczyzna nie ma stałego źródła utrzymania. Po wielu nieudanych próbach znalezienia pracy postanawia więc targnąć się na własne życie, rzucając się pod koła samochodu. Właściciel auta – wstrząśnięty zdesperowanym krokiem – postanawia dać mu pracę. Pewnego dnia jednak mechanik, broniąc willi chlebobawców swej dziewczyny przed napaścią bandytów, zostaje posądzony o kradzież i osadzony w więzieniu. Wymowną pointę filmu stanowi sen młodej guwernantki, która w swej podświadomości widzi panującą niesprawiedliwość i krzywdę ludzką oraz bogactwo możnych i nędzę biednych.

Trzeba w tym momencie zaznaczyć, że w okresie międzywojennym w Polsce, jak sugerowali ówcześni twórcy filmowi, społeczeństwo było niewątpliwie zhierarchizowane, z wyraźnym podziałem wpływów, przywilejów i władzy. Najślabszą grupę, oprócz włóczęgów i bezrobotnych, stanowili robotnicy i chłopci, którzy ze względu na niski poziom wykształcenia i fatalne uposażenie finansowe byli z góry skazani na porażkę w ewentualnych sporach z zamożną arystokracją czy elitą intelektualną wielkich miast. Znakomitym tego przykładem jest chociażby filmowa adaptacja prozy Zofii Nałkowskiej, *Granica* autorstwa Lejtesa czy ekranizacja powieści Marii Ukniewskiej *Strachy*, której podjęli się Cękański i Sołowski. W obu adaptacjach zwrócono uwagę, zgodnie z pierwowzorami literackimi, na ciężki los miejskiej biedoty zamieszkującej zatechłe sutereny i zmagającej się każdego dnia z głodem, ubóstwem i chorobami. W obu również zainscenizowano wątki fabularne, opowiadające o bezkarności przedstawicieli wyższych klas społecznych, którzy dopuścili się przewinień wobec naiwnych dziewcząt z prowincji. Jak pokazują filmowe kadry, a co poświadcza ówczesna rzeczywistość pozaekranowa, niechciane ciąży i potajemne, prymitywne i niebezpieczne aborcje nie należały wówczas do rzadkości. Jeszcze dotkliwsze okazywały się skutki owych decyzji – wyrzuty sumienia, depresja i napiętnowanie najbliższego środowiska. Zarówno Justyna Bogutówna – bohaterka *Granicy*, jak i jej odpowiedniczka ze *Strachów* – Linka Kłóskówna, po dokonaniu aborcji załamały się psychicznie, pierwsza popadła w obłęd, druga popełniła samobójstwo.

Problematyka społeczna, skądinąd niezwykle nośna, nie znalazła szerokiej reprezentacji w rodzimej kinematografii okresu międzywojennego. O wiele większym powodzeniem cieszyły się komedie i melodramaty filmowe, w których konwencja gatunkowa nierzadko wypaczała obraz realiów tamtego czasu, ale mimo wszystko pewne zjawiska życia publicznego znalazły w nich dość wierną reprezentację. Mam tu na myśli głównie szeroko pojętą obyczajowość oraz kulturę spędzania czasu wolnego. Wśród kilku najbardziej charakterystycznych zjawisk wymienić należy konwenanse i stereotypy kulturowe dotyczącej relacji damsko-męskich, wielkomięjską prostytutkę oraz niski poziom kultury rodzimej prowincji.

Związki uczuciowe i towarzyszące im małżeństwa przedstawiano na ekranie w miarę jednolity sposób. Zakochani w sobie bohaterowie w wielu przypadkach zwracali się do siebie w bardzo oficjalnym tonie, używając form adresatywnych: „pan/pani” i stosując się do obowiązujących wówczas zasad *savoir vivre*’u, np. przywitanie przez pocałunek dłoni. Jeszcze bardziej skonwencjonalizowane były reguły, którym poddawano się w sprawach matrymonialnych.

Jak pokazują popularne melodramaty i komedie filmowe, a co pozytywnie weryfikowała rzeczywistość pozaekranowa, w kojarzeniu par obowiązywała zasada równości społecznej i dobrego imienia rodziny. W praktyce polegało to na tym, że preferowano związki osób o tym samym statusie społecznym. Najwyraźniej wątek ten eksplorowały melodramaty filmowe opowiadające o życiu arystokracji, z natury swej bardzo hermetycznej i podszytej snobizmem, która nie akceptowała mezaliansów, troszcząc się z jednej strony o dobre imię rodu, z drugiej – o własne majątki. Wzorcowym obrazem filmowym w tym względzie jest adaptacja prozy Heleny Mniszkówny – *Trędowata* Gardana z 1936 r.²³, w której uboga guwernantka – Stefania Rudecka – ma poślubić ordynata Michorowskiego, co napotyka stanowczy sprzeciw całej jego rodziny. Jak wiadomo, powieść Mniszkówny odsyła czytelnika do czasów sprzed I wojny światowej, wydaje się zatem, że niewiele ma wspólnego z okresem dwudziestolecia międzywojennego. Jednak zarówno recenzje krytyków, jak i głosy widzów wskazują, że obraz arystokracji wykreowany w książce i na ekranie odbierano jako najzupełniej aktualny i zgodny z ówczesną rzeczywistością. Elitaryzm tego środowiska, podparty wysoką pozycją społeczną i bogactwem, oddawano w filmowych kadrach poprzez łzawe i sentymentalne historie, których największą atrakcją były wielkie romanse, huczne bale oraz pojedynki w obronie honoru rodziny.

Skomplikowane relacje damsko-męskie i towarzyszące im skandale z równym powodzeniem przenoszono w realia wielkomiejskie, w których pierwszoplanowe role odgrywali bogaci i wpływowi przemysłowcy i bankierzy oraz ubogie dziewczęta z prowincji lub skromne i dobrze wychowane urzędniczki i pracownice zakładów rzemieślniczych. Najczęściej powtarzającym się schematem fabularnym było małżeństwo bogatego panicza i pięknej, choć niezamożnej dziewczyny, do którego próbują nie dopuścić konserwatywni rodzice narzeczonego. Znakomitym tego przykładem są chociażby historie tytułowych bohaterek z filmów: *Rena* Waszyńskiego (1938) oraz *Kłamstwo Krystyny Szaro* (1939), w których ojcowie ich naręczonych próbują wszelkimi sposobami, łącznie z przekupstwem i szantażem, odwieźć je od zamążpójścia. Powszechnie piętnowano także kobiety w niechcianej ciąży lub z nieślubnym dzieckiem przy boku oraz bohaterów z rozwodami w swoich życiorysach lub z niechlubną przeszłością (*Biały murzyn* Buczkowskiego, 1939; *Wyrok życia* Gardana, 1933; *Skłamałam* Krawicza, 1937; *Za winy nie popełnione* Bodo).

²³ Dziesięć lat wcześniej powieść Mniszkówny zekranizował również Edward Puchalski.

Znaczącym problemem społecznym polskiego międzywojnia była prostytutka oraz związana z nią plaga chorób wenerycznych²⁴. Temat ten, mimo delikatności zagadnienia i niekiedy także sprzeciwu Kościoła, kilkakrotnie pojawił się jako wątek fabularny w melodramatach i filmach o tematyce społecznej. Twórcy kina starali się nie tylko sygnalizować problem, ale także wskazywać na jego przyczyny i szukać recepty na poprawę sytuacji. Ich ujęcie tematu w dużej mierze pokrywało się ze stanem faktycznym i ustaleniami socjologów. Jak podaje Józef Macko, główną przyczyną nierządu w tamtym czasie była trudna sytuacja ekonomiczna, warunki socjalne oraz brak odpowiedniego wychowania²⁵. Analizując ekranowe życiorysy bohaterów filmowych, można dojść do podobnych wniosków. Dla przykładu – Frania Wątopek z filmu *O czym się nie mówi* Krawicza (1939)²⁶ zostaje prostytutką, gdyż nie ma innych źródeł dochodu, Hela Urbankówna natomiast – bohaterka filmu *Sklamatałam* Krawicza – trafia do domu rozpusty, gdyż wykorzystano jej naiwność i sprzyjające okoliczności w postaci problemów finansowych. Powyższe produkcje to typowe melodramaty z dominującą funkcją rozrywki dla masowego odbiorcy. Inaczej rzecz ma się w odniesieniu do innego filmu o tej tematyce – *Za zastoną* Tadeusza Chrzanowskiego (1938). To opowieść o młodym robotniku, który po skorzystaniu z usług „ulicznych dziewcząt” zapada na chorobę weneryczną i wstydząc się swojej przypadłości, leczy się bezskutecznie u znachora. W końcu, za namową narzeczonej, udaje się do lekarza specjalisty, który uświadamia mu powagę i niebezpieczeństwo sytuacji. W formie akademickiego wykładu, ukazanego zresztą w tej konwencji na ekranie, opisuje mu, i jednocześnie potencjalnym widzom, etiologię, przebieg i konsekwencje choroby.

Innymi problemami żyła rodzima prowincja. Jej obraz w polskiej kinematografii omawianego okresu miał zdecydowanie pejoratywny charakter, głównie w komedii filmowej. Największą część kinowej publiczności stanowiła bowiem ludność wielkich miast, która niechętnie widziała siebie jako obiekt żartów, z aprobatą natomiast przyjmowała filmy ukazujące w krzywym zwierciadle

²⁴ Zob. W. Chodźko, *Prostytucja i choroby weneryczne jako zjawisko społeczne*, Warszawa 1939.

²⁵ J. Macko, *Nierząd jako choroba społeczna*, Warszawa 1938, s. 43.

²⁶ Jak wynika z fabuły, film opowiada o polskich realiach sprzed dwudziestolecia międzywojennego, ale jak trafnie zauważa Mariusz Guzek, wiele elementów diegezy filmowej wskazuje na rzeczywistość okresu międzywojnia; zob. *idem*, *O czym się nie mówi. Obraz prostytutki w kinie polskim okresu międzywojennego*, w: *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 26–35.

mieszkańców wsi i małych miasteczek. Twórcy filmowi eksponowali na ekranie typowe dla prowincji wady, przywary i negatywne stereotypy. Do najpopularniejszych z nich należały: naiwność i złudne wyobrażenia o tzw. wielkim świecie, niski poziom intelektualny i kulturalny oraz plotkarstwo i zabobony. W filmie *Książątka* Toma młoda urzędniczka pocztowa Władzia marzy o życiu w wielkim mieście, które kojarzy się jej z dobrobytem i małżeństwem z przystojnym i bogatym arystokratą lub przemysłowcem; w *10% dla mnie* Gardana (1933) krytyce poddano postawy i zachowania prowincjonalnych bohaterów, głównie ich sąsiedzką zawiść i skłonność do roznoszenia plotek; a w *Każdemu wolno kochać* Krawicza i Warneckiego ich nieokrzesanie i brak kultury osobistej. W prześmiewczy sposób oddaje to scena rozgrywająca się w teatrzyku rewiowym, w której bezrobotny Hipek wdaje się w niewybredne konwersacje z pewnym typem spod ciemnej gwiazdy.

W filmowych kadrach udało się także uchwycić życie codzienne prowincji, a w szczególności zajęcia, którym ludność oddawała się w czasie wolnym od pracy. Oprócz wspomnianych już teatrzyków rewiowych największym zainteresowaniem cieszyło się oczywiście kino – w tamtym okresie jedna z najtańszych i najbardziej przystępnych form rozrywki, ćwiczenia i zawody straży pożarnej, a także zabawy taneczne w remizach, cyrk, jarmarki i występy ulicznych grajków oraz sport (boks). Taki obraz prowincji zaistniał na przykład w filmach *Niedorajda* Krawicza oraz *Kocha, lubi, szanuje* Waszyńskiego (1934).

Życie wielkich miast dawało więcej możliwości. Kultura spędzania czasu wolnego była na nieco wyższym poziomie i odznaczała się większym różnicowaniem. Elity intelektualne preferowały teatr i operę, warstwy niższe zadowalały się wizytą w kinie lub kabarecie. Wielkim powodzeniem cieszył się także sport, a poza tym spacerowanie na warszawskich skwerach, zabawy w wesołych miasteczkach oraz randki w popularnych kawiarniach, a wieczorami nocne kluby i tzw. jaskinie hazardu. W rodzimej kinematografii okresu międzywojennego taki obraz Warszawy i największych polskich miast znalazł swoją szeroką egzemplifikację. Bohaterowie z ochotą odwiedzali iluzjony, rewie, teatry i kabarety (*Jego wielka miłość* Krawicza, 1936; *Ada, to nie wypada* Toma), tłumnie gromadzili się na wyścigach konnych, meczach hokejowych i zakopiańskich konkursach skoków narciarskich (*Mocny człowiek* Szaro, *Sportowiec mimo woli* Krawicza, *Biały ślad* Krzeptowskiego²⁷), na randki i spotkania towarzyskie umawiali się np. w bardzo popularnej wówczas stołecznej kawiarni „Mała

²⁷ Największym ośrodkiem sportów zimowych w Polsce było oczywiście Zakopane, które ceniono także za walory klimatyczne i piękno krajobrazu.

Ziemiańska” mieszczącej się przy ul. Mazowieckiej 12 (*Dwie Joasie* Krawicza), a wieczorami i aż do późnych godzin wieczornych zaglądali do nocnych klubów, w których zawsze można było napić się alkoholu, potańczyć i posłuchać jazzowej muzyki (*Pani minister tańczy* Gardana, *Co mój mąż robi w nocy* Waszyńskiego, *Czy Lucyna to dziewczyna* Gardana i in.). Należy mieć świadomość, że prezentowane obrazy upraszczały i trywializowały w wielu miejscach ówczesną rzeczywistość, ale podobnie jak w przypadku innych zjawisk, np. przestrzeni, mody czy konwenansów obyczajowych okresu międzywojnia, stanowiły niezaprzeczalny dokument tej jakże barwnej i dynamicznej epoki.