

Filmy orientalne na polskich ekranach lat dwudziestych

Obcość wykreowana

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

*Doświadczenie filmowe nauczyło nas, jak wyglądają wzajemne walki szejków, a (...) walęsanie się po pustyni pieszko, na koniach lub na wielbłądach znane nam jest tak dobrze, jak spacer po Alejach Ujazdowskich*¹. Tak w 1924 r. o podboju polskich ekranów przez „dramaty orientalne” pisała Stefania Heymanowa, recenzentka „Teatru i Kina”. Atelierowa sceneria takich obrazów, jak *Sultanka miłości* (*La sultane de l'amour*, 1918), *W płomieniach Sahary* (*Flame of the Desert*, 1919) czy *Perła wschodu* (*Die Perle des Orients*, 1921) imitowała połacie Afryki i Azji ciągnące się od Algierii aż po Indie². Tradycyjnie określane mianem Orientu, dla Europy stanowiły obszar *największych, najbogatszych i najstarszych (...) kolonii, źródło jej cywilizacji, języków oraz konkurencyjnej kultury*, zaś jego mieszkańcy jawili się jako *najgłębszy i najczęściej się powtarzający obraz „obcych” w europejskiej kulturze*³. Tak postrzegany Wschód – z wielką różnorodnością kultur i regionów – stał się, zdaniem Edwarda Saida, narzędziem umożliwiającym Zachodowi samookreślenie, a zarazem polem badań orientalistycznych oraz stereotypowych uogólnień. W obiektywie kamery nader często był sprowadzany do banalnego rekwizytu. Heymanowa w innej recenzji zauważyła: *Wszystko jedno, czy będzie to w Indiach czy na Saharze – główną rzeczą jest turban, który ma tę właściwość, że z każdego mężczyzny robi pożądania godnego, egzotycznego kochanka*⁴.

Szczególną obfitość filmów orientalnych w latach 20. można uznać za mimowolny zapis powszechnej świadomości Zachodu zabiegającego o utrzymanie dominacji nad Wschodem. Gdy europejski kolonializm osiągał punkt kulminacyjny, w Indiach, Azji Południowo-Wschodniej i Afryce Północnej coraz wyraźniejsze stawały się wystąpienia działaczy niepodległościowych dążących do oswobodzenia swoich ojczyzn z zależności politycznej i gospodarczej. W tym kontekście interesująca może okazać się polska recepcja filmów orientalnych napływających szerokim strumieniem na ekrany Rzeczypospolitej, odrodzonej po stuleciu niebytu politycznego, a w przeszłości postrzeganej jako „przedmurze chrześcijaństwa” broniące przed ekspansją islamu.

Kinematografia od zarania korzystała ze wschodnich tematów⁵, jednakże pierwszym międzynarodowym przebojem tego rodzaju okazała się *Najukochańsza żona maharadży* (*Maharadjahens yndlingshustru*, 1917), wyreżyserowana w duńskim studiu Nordisk przez Roberta Dinesena. Film stał się prototypem wielu późniejszych romansów haremowych, w których Europejka trafia we władanie szlachetnie urodzonego, namiętnego i niezwykle pociągającego Araba. Rolę ma-

haradży kreował postawny norweski amant, Gunnar Tolnæs, występujący w olśniewającym „wschodnim” kostiumie. Jego wyrazisty makijaż nie służył ukryciu europejskich rysów, lecz podkreślał posagową urodę. O wielkiej popularności filmu świadczy fakt, że w krótkim czasie powstały jego kontynuacje – oczywiście z Tolnæsem w roli głównej. Pierwszą zrealizował w 1919 r. August Blom, ceniony reżyser Nordisku, druga powstała w 1920 r. w berlińskiej wytwórni Union pod kierownictwem Maxa Macka. Duńskie ogniwa cyklu prezentowano na ziemiach polskich jako osobne filmy w latach 1917-1919 przy znacznym zainteresowaniu publiczności. Wersję niemiecką wyświetlano w grudniu 1921 r. w stołecznym kinie Palace. Dzień przed premierą w „Kurierze Porannym” ukazał się anonś, z którego jasno wynika, co stanowiło główny atut filmu oraz kto miał być jego odbiorcą: *Telegram do płci pięknej m.st. Warszawy. Jestem w Warszawie. Od jutra na wasze usługi w jednej z najlepszych swoich kreacji. Oczekuję was w kinie Palace. Gunnar Tolnæs, Maharadża* ⁶.

Obraz niemiecki nie wywołał entuzjazmu na miarę poprzednich części trylogii. Na ekranie premierowym utrzymał się zaledwie dziewięć dni. Być może było to spowodowane faktem, że stołeczne kina prezentowały w tym czasie coraz więcej filmów orientalnych – bardziej oryginalnych niż melodramatyczny cykl niesilący się na wiarygodność realiów. Nowe obrazy napływały przede wszystkim z Francji, Niemiec i Stanów Zjednoczonych – krajów, których zainteresowanie Orientem miało skomplikowane podłoże gospodarcze i kulturowe, ukształtowane na odmiennych doświadczeniach historycznych.

Francja: szczątek imperium, czyli *Atlantyda*

Można przyjąć, że dla francuskiego zaangażowania w Oriencie momentem inicjującym była wyprawa Napoleona do Egiptu symbolicznie powtarzająca podboje Aleksandra Wielkiego i ewokująca wspaniałą przeszłość państwa faraonów. Jej plan badawczy, utrwalony między innymi w dwunastotomowym *Description de l'Égypte*, oraz ostateczne fiasko militarne sprawiły, że od czasu romantyzmu wektor francuskich zainteresowań orientalnych był zwrócony ku przeszłości. Zapewne dlatego Benjamin Disraeli politykę kolonialną Francuzów w tym rejonie uważał za *sentymentalne interesy* ⁷.

Nostalgiczne poszukiwanie minionej chwały oraz zatraconej duchowości odbijało się do pewnego stopnia w licznych filmach orientalnych przygotowywanych po Wielkiej Wojnie przez cenionych reżyserów, takich jak Léon Poirier, Léon Mathot czy rosyjski emigrant Wiktor Turżański. W sposób szczególnie wymowny nastroje te utrzymała jedna z najbardziej prestiżowych produkcji kinematografii francuskiej lat 20. – *Atlantyda* (*L'Atlantide*) Jacques'a Feydera z 1921 r.

Film opowiada historię ekspedycji w głąb Sahary podjętej przez dwóch oficerów armii kolonialnej, kapitana Morhange (Jean Angelo) i porucznika de Saint-Avit (Georges Melchior). Podążając za tajemniczymi napisami wyrzutymi w skałach, bohaterowie wpadają w pułapkę zastawioną przez zagadkowego Tuarega, Sagheir-ben-Szejka. Zostają uprowadzeni do sekretnej oazy ukrytej w górach Hoggaru, która okazuje się szczątkiem mitycznej Atlantydy. Tam odkrywają, że ich przeznaczeniem ma być dostarczenie erotycznej rozrywki pożądlivej i pięknej królowej Antinei (Stacia Napierkowska). Po spełnieniu swych „powinności” ich ciała, za-

mienione w oryszalkowe⁸ statuy, mają wypełnić kolejne nisze w czerwonej sali, w której stoją już 53 figury niegdyśszych kochanków. Kapitan Morhange okazuje się jednak nieczuły na wdzięki Antinei, czym wzbudza jej szczególne zainteresowanie. To z kolei wywołuje zazdrość Saint-Avita, który w stanie pomieszania zmysłów morduje przyjaciela, a odzyskawszy świadomość, przerażony swym czynem, ucieka dzięki pomocy zakochanej w nim służącej, Tanit-Zergi. Po wycieńczającej wędrówce przez Saharę ocala go francuski patrol. Wróciwszy do zdrowia, dręczony wspomnieniami Saint-Avit decyduje się powrócić do królestwa Antinei, by dopełnić swego przeznaczenia.

Fabula *Atlantydy* dość wiernie oddaje treść napisanej w 1918 r. powieści Pierre'a Benoît pod tym samym tytułem. Feyder zachował nawet układ ram narracyjnych nadających książce formę odnalezionego rękopisu. Tylko jeden istotny wątek powieści został przez reżysera pominięty. W filmie nie ma mowy o alternatywnej genealogii Antinei, którą w pierwowzorze literackim przedstawia rezydujący w Hoggarze utracjusz, niegdyśszy zaufany Napoleona III, posługujący się tytułem „hetmana żytomierskiego”. Twierdzi on, że królowa Atlantydy jest jego nieślubną córką, a jej matka to paryska utrzymanka, w której zadrzył się przedstawiciel poselstwa Tuaregów składającego wizytę w stolicy Francji. Ten zabieg fabularny, pokrewny noweliście Prospera Mérimée, stawia czytelnika przed nierozwiązywalną zagadką⁹. Czy zawierzyć relacji podejrzanego hetmana, czy jeszcze bardziej fantastycznej, choć podanej w ramach pseudonaukowego dyskursu, opowieści zdziwaczałego bibliotekarza Antinei, którego zdaniem jest ona potomkinią Neptuna i Clito, a zarazem spadkobierczynią starożytnych Atlantydwów i Egipcjan. Feyder, rezygnując z tej dwuznaczności, uprawomocnił tylko drugą możliwość, nadając jednocześnie swojej opowieści ton niewzruszenie poważny. Dla publiczności kinowej miało z pewnością szczególny urok odkrywanie, wraz z dwoma współczesnymi oficerami, historycznych i erotycznych tajemnic starożytnej krainy. Tak zdaje się postrzegać tę kwestię Leon Brun, który w recenzji filmu ocenia, że epizod z hetmanem żytomierskim zepsułby romantyczny dramat, wprowadzając w jego tok *posmak bulwarowej farsy*¹⁰.

Najistotniejszym środkiem do uzyskania wrażenia bliskości doświadczenia postaci ekranowych stała się realistyczna stylistyka zdjęć, które zrealizowano na pustyni w okolicy Temassin w Algierii. Praca w tak trudnym plenerze była przedsięwzięciem bez precedensu w ówczesnej kinematografii. Feyder zdołał uzyskać poparcie nie tylko władz Gaumonta, które sfinansowały jego wyprawę, ale także samego Benoît, który ponoć początkowo uważał, że reżyser mógłby znaleźć odpowiednie scenerie chociażby w Lasku Fontainebleau¹¹. Przez pięć miesięcy ekipa, zmagając się z piaskiem zasypującym sprzęt i upałem topiącym taśmę, nagrywała zdjęcia, które nadały niezwykłą siłę ramie fabularnej oraz scenom ucieczki Saint-Avita i Tanit-Zergi przez pustynię. O uroku tych ujęć przychylnie, choć z delikatną ironią, wyraził się przywódca filmowych impresjonistów, Louis Delluc, który stwierdził: *w tym filmie jest wielki aktor – piasek*¹².

Realizm zdjęć, którego mistrzem stanie się Feyder w późniejszych obrazach, w połączeniu z potraktowanym serio mitem Atlantydy postawił przed reżyserem problem nie do rozwiązania: jak przedstawić na ekranie postać Antinei? W powieści Benoît łączy ona dwa fantazmaty. Z jednej strony jest nienasyconą erotycznie kobietą Wschodu, wywiedzioną z wyobraźni europejskich podróżników, koloniza-

torów i pisarzy. Wzrastała przy tym w otoczeniu Tuaregów – ludu berberyjskiego, tradycyjnie uznawanego za jeden z przykładów matrylinearyzmu, w którym kobieta cieszy się szczególnymi przywilejami. Antinea jest więc właścicielką haremu przystojnych europejskich oficerów i swoistą królową roju kolekcjonującą truchła „umarłych z miłości” – jak to określają jej dworzanie – trutni. Jednocześnie Benoît przedstawił ją jako kobietę fatalną i kobietę-wampira z mizoginicznej literatury modernistycznej. Nie trzeba przy tym dodawać, że wygląd Antinei nie został nigdzie opisany. W relacji Saint-Avita pojawiają się tylko fragmentaryczne informacje dotyczące raczej jej stroju i biżuterii niż ciała.

Feyder rolę królowej Atlantydy powierzył skandalizującej tancerce i doświadczonej aktorce, znanej ze współpracy z Maxem Linderem i Louis Feuilladem, Staci Napierkowskiej. Jedyną koncepcją interpretacyjną, na jaką się powołał, było wymodelowanie jej postaci na agresywnego filmowego wampa w rodzaju Thedy Bary czy niektórych bardziej drapieżnych włoskich diw. Napierkowskiej pomagały rzecz jasna fantazyjne, zmieniane do każdej sceny kostiumy, jednakże arsenał jej środków wyrazu ograniczał się do typowych dla tego *emploi* póz i gestów: węzowych ruchów ciała, falowania piersi, silnej ekspresji obnażonych ramion. Aktorka nie była zresztą zadowolona ze swojej roli. W wywiadzie udzielonym polskiemu dziennikarzowi, który odwiedził ją w Paryżu, wyznała: *Rola Antinei i mnie również nie podoba się (...). Obiektów był źle nastawiony. W rzeczywistości, jak pan widzi, jestem średniego wzrostu i niegruba, raczej smukła*¹³.

Jak na ironię, kampania reklamowa filmu została oparta właśnie na tajemniczej postaci władczyni Atlantydy. We Francji prasa opublikowała cykl jej wizerunków, utrzymanych w stylu secesyjnych plakatów Alfonsa Muchy. Polska promocja prasowa *Atlantydy* była bodaj pierwszą tak intensywną akcją reklamową filmu prowadzoną zarówno przez dystrybutora, Dom Handlowy Estefilm, jak i przez kino, które obraz zakupiło. Już kilka miesięcy przed warszawską premierą w prasie branżowej, a także codziennej, ukazywały się „teasery” wykorzystujące zagadkowo brzmiące imię Antinei. Czasopisma przedrukowywały francuskie plakaty oraz fototy z Napierkowską. Teksty promocyjne uderzały w najwyższe – zresztą typowe dla ówczesnej reklamy – tony, informując o wielkich kosztach filmu, jego olbrzymim sukcesie na ekranach Paryża, a także zapewniając, że premiera obrazu *stanowi datę epokową w historii kinematografii wszechświata* oraz że to dzięki niej *świat przyjął (...) sztukę kinematograficzną w poczet sztuk pięknych*¹⁴. Skwapliwie podkreślano przy tym, że rolę Antinei odtwarza *nasza znakomita rodaczka Stanisława Napiórkowska*, co w przypadku urodzonej w Paryżu aktorki o raczej odległych polskich korzeniach wypada uznać za nadużycie. Przy okazji wyświetlania filmu podjęto też akcję promującą anonimowy przekład powieści Benoît¹⁵.

Warszawska premiera *Atlantydy* odbyła się 16 marca 1922 r. w eleganckim kinie Stylowy i została potraktowana jako znaczące wydarzenie kulturalne. Na ekranie premierowym film wyświetlany w dwóch częściach utrzymał się przez ponad pięć tygodni, a na kolejne dwa powrócił w okresie wakacyjnym. Opinie prasowe po premierze były jednoznacznie pozytywne, choć dość trudno oddzielić autentyczne zachwyty od kurtuazji, z jaką tradycyjnie witano w Drugiej Rzeczypospolitej produkcje francuskie.

Recenzenci podnosili przede wszystkim piękno i realizm zdjęć. Leon Brun na łamach „Przeglądu Teatralnego i Kinematograficznego” ocenił: *takich widoków*

z natury, jak w pierwszym akcie pierwszej i w ostatnim drugiej serii [tj. części] – jeszcze nie widziano¹⁶. Dobitniej wyraził się anonimowy recenzent „Teatru i Kina”, pisząc: *Chcielibyśmy jak najprędzej podążyć w przestworza pustynne, jak najdalej od nużącej często i przeładowanej epizodami fabuły*¹⁷. O ile więc ujęcia kręcone z wielkim poświęceniem na pustyni robiły na odbiorcach pożądane wrażenie, o tyle zestawione z nimi intrygi miłosne w atelierowym pałacu Antinei nie prezentowały się zbyt przekonująco. Rola Napierkowskiej była szeroko komentowana i rozmaicie odbierana. Początkowo – być może pod wpływem reklamy – dominowały pełne frazesów zachwyty. Brun pisał: *Napiórkowska nie kreuje swojej roli, nie sili się na nią; ona ją po prostu odtwarza i odtwarza wybornie. W jej interpretacji Antinea jest tem, czem być powinna: przepyszną samicą królewską, „une grande amoureuse” o fascynujących, płomiennych oczach, z uśmiechem na przemian okrutnym i słodkim, pół węża i pół pantery*¹⁸. Jednakże niedługo później, gdy krytyk przeprowadzał wywiad z aktorką, przyznał, że w dość banalnej *Władczyni Sahary* (*Inch 'Allach*, 1922) prezentowała się ona *młodziej i piękniej, niż w roli Antinei*¹⁹. Z upływem czasu wrażenie, jakie wywołała postać tajemniczej królowej, wyraźnie słabło. W 1924 r. Anatol Stern przyznał: *Nigdy nie zachwycam się p. Napiórkowską, bohaterką „Atlantydy”*. *Patrząc na ten film, miałem ochotę przypomnieć jego entuzjastom słowa, zdaje się p. Landry, krytyka „Cinéa”*: „Cóż zostaje po ‘Atlantydzie’ z tego, co nie jest pustynią?”²⁰ Poza refleksje nad urodą zdjęć oraz kreacją Antinei wykroczył Antoni Słonimski, stwierdzając: *W obrazie p. Benoît nie widzieliśmy kinematografu, ale za to widzieliśmy Francuzów, żywych i rasowych*²¹. Znow za zaletę filmu została więc uznana prawda, tym razem dostrzeżona w charakterystyce oficerów armii kolonialnej, eleganckich i pełnych namiętności.

To co stanie się w przyszłości cechą charakterystyczną filmów Jacques’a Feydera – realizm zdjęć oraz psychologiczne studia postaci – dla ówczesnych krytyków było widoczne już w *Atlantydzie*, która z czasem uległa zapomnieniu. Jerzy Toeplitz w *Historii sztuki filmowej* poświęca jej jeszcze trzy zdania, ale już w pierwszym tomie *Historii kina* z 2009 r. nie zostaje nawet wspomniana. Tymczasem w Drugiej Rzeczypospolitej wrażenie wywołane przez film i jego kampanię reklamową rzutowało na recepcję całej późniejszej twórczości Feydera. Jego kolejne obrazy, do dziś wysoko cenione przez filmoznawców, takie jak *Sprawa Hieronima Crainquebille* (*Crainquebille*, 1922) czy *Teresa Raquin* (1928), wchodziły na polskie ekrany jako dzieła autora *Atlantydy* i w jej cieniu nigdy nie osiągnęły porównywalnego powodzenia.

Ciekawe natomiast, że film oparty na prozie Benoît nie był bezpośrednio włączany w szeroki nurt „turbanowych” obrazów, o których pisała Heymanowa. Jeśli dziś w ogóle bywa przywoływany, to przede wszystkim w kontekście rozliczenia z kolonializmem, jako zapis i odzwierciedlenie apogeum francuskiego imperializmu w Afryce²². Jest to z pewnością perspektywa uzasadniona, zważywszy że film ma predyspozycje do wzbudzania tęsknoty za podlaną romantycznym sosem ekspansją militarno-erotyczną w głąb nieznanej krainy. Dla ówczesnych widzów polskich dostrzegalna była jednak przede wszystkim jego niestandardowość, niespotykane ambicje realizacyjne, a zapewne także zręczne odwrócenie tradycyjnych ról seksualnych, w wyniku czego przystojni oficerowie stawali się niewolnikami egzotycznej królowej. Czyniło to z *Atlantydy* dzieło osobne, może nie do końca udane, ale ważne i ekscytujące.

**Niemcy: największa historia, jaką kiedykolwiek opowiedziano,
czyli *Indyjski grobowiec***

Indyjski grobowiec (*Das indische Grabmal*, 1921) należał do największych przebojów niemieckiej, a zarazem europejskiej kinematografii lat 20. Pomyślany jako „największy film świata” miał skutecznie konkurować z monumentalnymi produkcjami zza oceanu. Jego całkowity budżet wyniósł 24 miliony marek – prawie trzy razy więcej niż pierwotnie zakładano. Była to suma zawrotna, nawet jak na inflacyjne warunki panujące w ówczesnych Niemczech. W podberlińskim Woltersdorfie kosztem 3,5 miliona marek wzniesiono potężne dekoracje. Uszyto tysiące kostiumów, którymi przyodziano armię statystów. Z berlińskiego ZOO, cyrku Sarasani i prywatnych hodowli wynajęto setki egzotycznych zwierząt mających nadać zdjęciom pożądaną wiarygodność²³. Dysponując takim zapleczem, Joe May – zarazem producent i reżyser – przeniósł na ekran sensacyjno-romansową powieść Thei von Harbou, która przy pomocy przyszłego męża, Fritza Langa, opracowała scenariusz.

Indyjski grobowiec jest historią brytyjskiego architekta, Herberta Rowlanda (Olaf Fønss), który na wezwanie bengalskiego radży Ayana (Conrad Veidt) wyrusza do Indii, aby wybudować monumentalny grobowiec. W ślad za nim podąża wiedzioną złym przeczuciem narzeczoną, Irene Amundsen (w tej roli żona reżysera, Mia May). Ich spotkanie uniemożliwia pozostający na usługach radży wszechpotężny jogin Ramigani (Bernhard Goetzke). Na miejscu okazuje się, że wybudowanie grobowca ma stanowić element misternie zaplanowanej zemsty. Ayan zamierza okrutnie ukarać swoją żonę (Erna Morena), która dopuściła się zdrady z angielskim oficerem (Paul Richter). Akcja wiodąca przez wspaniałe komnaty bengalskiego pałacu, wybiegi tygrysów, odosobnienie trędowatych, jezioro pełne krokodyli i górskie przełęcze prowadzi do ostatecznej klęski radży oraz szczęśliwego ocalenia Irene i Herberta.

Film wyświetlany w dwóch częściach odbył triumfalny pochód przez ekrany Europy. W Warszawie premiera pierwszej części miała miejsce w kinie Pan 9 maja 1922 r. – nieco ponad pół roku po prapremierze berlińskiej. Dyptyk wyświetlany przez prawie dwa miesiące cieszył się ogromnym zainteresowaniem stołecznej publiczności. 25 czerwca kino donosiło na łamach prasy, że *Grobowiec* obejrzało już 40 000 warszawiaków, a wielu chętnych musiało odejść od kasy z powodu braku miejsc na widowni²⁴. *Wczesnoweimarski „blockbuster”* – jak określił obraz Maya amerykański filmoznawca Christian Rogowski – doskonale spełniał swoje komercyjne zadania.

Podobnie jak w przypadku *Atlantydy*, widzowie ze współczesnej Europy, przedstawionej w początkowych scenach, przenosili się do niemal baśniowych Indii – zatrzymanych w czasie sprzed rewolucji przemysłowej, jednak obfitujących w nadprzyrodzone moce i nieprzebrane bogactwa. Publiczność odbywała podróż, której w rzeczywistości nie mogła podjąć nie tyle z powodu ograniczeń finansowych czy komunikacyjnych, ile raczej dlatego, że tak przedstawione miejsce akcji było kreacją stworzoną na potrzeby filmu.

Dlaczego właśnie Indie – spośród tylu możliwych lokalizacji – posłużyły za tło największego projektu Maya? Rogowski twierdzi, że był to wynik produkcyjnej kalkulacji: w poprzednim filmie – ośmioczęściowej *Władczyni świata* (*Herrin der Welt*, 1919) – reżyser wykorzystał wszystkie inne typowe dla ówczesnego kina przygodowego scenerie Europy, Afryki i Azji²⁵. Należy jednak pamiętać, że wybór

Indii jako filmowego tła na niemieckim obszarze kulturowym początku lat 20. miał szczególne znaczenie.

W *Podróży na Wschód* Hermann Hesse tak opisywał duchową atmosferę początków Republiki Weimarskiej: *Wstrząśnięty wojną, wpędzony w rozpacz wskutek nędzy i głodu, głęboko rozczarowany pozorną daremnością wszelkich ofiar, jakie złożył w swych synach, i stracił materialnych, jakie poniósł, naród nasz dał do siebie dostęp liczny urojeniom, ale także wielu prawdziwym wzlotom duszy: pojawiły się wtedy grupy oddające się bachicznymi tańcami i bojówki nowochrześcijańców, przeróżne ruchy, w których żyło pragnienie cudu i dążenie do świata ducha: wielką popularnością cieszyły się również tajemne nauki i kultury orientalne: indyjskie, starożytne i inne*²⁶.

Ze względu na brak bezpośrednich wpływów kolonialnych niemieckie zainteresowanie Orientem, a w szczególności Indiami, koncentrowało się przede wszystkim na sferze idei oraz nauki²⁷. Zwłaszcza od czasu publikacji w 1808 r. fundamentalnej rozprawy Friedricha Schlegla *Über die Sprache und Weisheit der Indier* w niemieckim środowisku uniwersyteckim indologia zyskiwała coraz ważniejszą pozycję. Nie bez znaczenia był także wzrost popularności ruchów okultystycznych czerpiących obficie z hinduizmu – w tym teozofii, która zwłaszcza od chwili utworzenia Niemieckiego Towarzystwa Teozoficznego w 1896 r. zyskała poparcie wielu wpływowych postaci, takich jak Rudolf Steiner. Modę na Indie znacząco podsycała także pierwsza wizyta w Niemczech Rabindranatha Tagore w 1921 r.

Kino oraz popularne powieści, w tym *Indyjski grobowiec* Thei von Harbou, czerpały z „indomanii” i zarazem ją rozpowszechniały. Chociaż w Republice Weimarskiej powstało wiele znakomitych filmów umiejscowionych na Bliskim Wschodzie – by wspomnieć tylko *Sumurun* (1920) Ernsta Lubitscha czy *Przygody księcia Achmeda* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) Lotte Reiniger – to właśnie obrazy indyjskie stały się niemiecką specjalnością. Należały do nich wyświetlane również w Polsce *W pogoni za śmiercią* (*Die Jagd nach dem Tode*, 1920) Karla Gerhardta i sześcioczęściowy serial *Tajemniczy Dżems* (*Nirvana*, 1920) Fritza Bernhardta. W obu tych produkcjach Bernhard Goetzke – późniejsza gwiazda *Indyjskiego grobowca* – występował jako tajemniczy człowiek Wschodu, a zarazem wysłannik opatrności. Indyjskie inklinacje nie przejawiały się wyłącznie w scenarii. Wydaje się, że filmy nowelowe, takie jak *Veritas vincit* (1919) Joe Maya czy *Szukaj kobiety* (*Herzogin Satanella*, 1921) Mihály Kertésza, w których bohaterki wędrują przez czas i przestrzeń, trafiając do różnych epok historycznych, były inspirowane właściwą dla hinduizmu wiarą w metempsychozę²⁸. W najlepiej dziś zapamiętanym obrazie tego typu, *Zmęczonej Śmierci* (*Der müde Tod*, 1921) Fritza Langa, w tytułową rolę wysłannika fatum wcielił się Bernhard Goetzke.

W *Indyjskim grobowcu* Indie stały się także – a może przede wszystkim – pretekstem do stworzenia kolosalnej wystawy scenograficznej, dekoracyjnej i kostiumowej. Według Rogowskiego film Maya był szczytowym osiągnięciem całego nurtu niemieckiej kinematografii imitującego produkcję amerykańską²⁹. Można odnieść wrażenie, że usiłował on na swój sposób „przelicytować” monumentalizm filmów Davida Warka Griffitha, zwłaszcza *Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916) z jej epizodem babilońskim. Na taką intencję zwracali już uwagę polscy recenzenci produkcji Maya – Leon Brun i Leon Trystan. Monumentalizm *Indyjskiego grobowca* bywał wręcz przeskalowany, co widać między innymi w wyolbrzymionych forty-

fikacjach osiedla trędowatych, do którego trafia Herbert Rowland. Przepych kosztiumów osiągał – być może niezamierzenie – wymiar groteskowy, czego najlepszym przykładem jest złocista szata godowa radży Ayana mająca zapewne przywoływać symbolikę solarną. Chęć wyeksponowania kosztownej oprawy dekoracyjnej mogła być przyczyną ostentacyjnie powolnego tempa filmu, celebracji statycznych ujęć oraz patetyczności gestu aktorskiego pełnego pauz i nadwyrazistej mimiki³⁰. Te nieco archaiczne, nawet jak na początek lat 20., metody miały służyć także czytelnemu prowadzeniu czterech zbieżnych pod względem czasowym wątków fabularnych: radży Ayana knującego krwawą zemstę, Herberta popadającego w coraz poważniejsze kłopoty w pałacu swego zleceniodawcy, Irene próbującej ocalić narzeczonego oraz brytyjskiego oficera MacAllena romansującego z ukochaną radży i wpadającego w jego sidła. Aby oddać tę skomplikowaną historię, reżyser zastosował kojarzony z Griffithem montaż równoległy, pozwalający na budowanie napięcia przez przerywanie wątku w najbardziej emocjonujących momentach. Jednocześnie za wszelką cenę zabiegał o zachowanie pełnej komunikatywności intrygi, posuwając się aż do tautologii narracyjnych. Uniknął wprawdzie zarzutów o nieczytelność fabularną, które wobec *Nietolerancji* wysuwało wielu ówczesnych krytyków, jednak tym samym stracił szansę na realne współzawodnictwo z arcydziełem Griffitha.

Należy zresztą stwierdzić, że staranność realizacyjna nie zapobiegła znacznej liczbie luk i sprzeczności fabularnych. Dla przykładu: radża Ayan, dysponujący nadprzyrodzonymi mocami jogina Ramiganiego, w tym telepatią i prekognicją, nie jest w stanie przeciwdziałać ucieczce swojej żony oraz Irene i Herberta. Mieszkając w monumentalnej rezydencji, do realizacji swojej *idée fixe* – wzniesienia grobowca niewiernej żony – musi sprowadzać europejskiego architekta.

Być może niekonsekwencje te nie były w owym czasie tak wyraźne, bowiem dobrze komponowały się z portretem radży Ayana bazującym na nierozdzielnych sprzecznościach – *manichejskiej alegorii*, jak krytycy orientalizmu nazwali tę właściwość kolonialnych przedstawień ludzi Wschodu³¹. Okrucieństwo radży graniczy z sadyzmem, a zarazem współgra z wyrafinowaniem i wytwornością. Ayan mógłby może pretendować do miana bohatera romantycznego poszukującego zemsty i zapomnienia, jednakże jego emocjonalność, podkreślana przez Veidta nerwowymi ruchami szczęk i dłoni, kompromituje go, ujawniając charakter histeryczny i małosłowny. Jego działań nie cechuje „europejski” racjonalizm, lecz niekonsekwencja i obłuda. Być może to rasowe stereotypy widoczne w tym wątku przyczyniły się do powstania dźwiękowej kontynuacji *Indyjskiego grobowca* w nazistowskich Niemczech: *Das indische Grabmal* (1938).

Jednostronność i uproszczenia obrazu Maya dostrzegała już polska krytyka. W 1924 r. Anatol Stern zgłaszał zastrzeżenia wobec wiarygodności filmu oraz słuszności jego intencji, które zdefiniował jako *przeszczepianie do nas tak obcego nam ducha i filozofii Wschodu*, co można dostrzec – jego zdaniem – nie w treści, lecz w charakterystyce postaci oraz konstrukcji świata przedstawionego³².

Indyjski grobowiec po raz pierwszy tak wyraźnie postawił polską krytykę filmową przed problemem wysunięcia artystycznych zastrzeżeń wobec dzieła, które uchodziło za wielkie osiągnięcie realizacyjne i odniosło niezaprzeczalny sukces komercyjny. Leon Trystan przypadkowi temu poświęcił szkic zatytułowany *Publiczność a kino*. Zauważył w nim: „*Gabinet doktora Caligari*” utrzymał się w War-

szawie jako zeroekran przez tydzień i przeszedł prawie bez echa. „Indyjski grobowiec” natomiast cieszył się szalonym powodzeniem i rozgłosem (...). Przyczyny tego dziwnego i osobliwego u nas zjawiska są dwie: po pierwsze – obojętność prasy warszawskiej w sprawach sztuki kinematograficznej, po drugie – dość niski poziom artystyczny naszej publiczności³³.

Przeciwstawienie *Indyjski grobowiec* – *Gabinet doktora Caligari* jest szczególnie wymowne. Pierwszy tytuł jest idealnym przykładem zdomowionej na ekranach, dobrze skalkulowanej produkcji komercyjnej, zaś drugi do dziś uchodzi za pierwszy film artystyczny świadomie adresowany do bardziej wymagającej publiczności³⁴. Trystan zauważył, że w europejskiej produkcji dokonało się rozszczepienie, wobec którego jako krytyk czuje się zobligowany bronić rodzącego się kina ambitnego i obnażać mechanizm zbiorowej psychozy leżącej u podstaw powodzenia *Indyjskiego grobowca*. Jego zdaniem recepta na przebój okazała się w tym przypadku prosta: *Przepych wystawy, estetyczne dekoracje (...), magnetyczna z przyzwyczajenia dla tłumów płci obojga Mia May, pociągający wszystkim, tylko nie swym artyzmem Olaf Fønss oraz istotnie imponujący Goetzke i Conrad Veidt, w końcu okultyzm, którego siły wabiącej nie trzeba już stwierdzać*³⁵. Warto dodać, że zastrzeżenia wobec *nieszczególnej interpretacji aktorów* – zwłaszcza gwiazd minionej dekady, Mii May, Erny Moreny i Olafa Fønssa – przedstawił również Stern³⁶. Inny zarzut wysunął Leon Brun, zasadniczo przychylnie usposobiony do obrazu Maya, dostrzegając w jego filmie *dążenie do ponurej i niezdrowej sensacji* w stylu Grand Guignolu i beletrystyki Hannsa Heinza Ewersa³⁷.

Problem oceny wartości masowej produkcji kinowej będzie od czasu warszawskiej premiery niemieckiego przeboju Maya stale towarzyszył krytycznej refleksji nad filmem. Poza kręgiem recenzentów nieraz będzie przybierał bardzo oryginalne formy, czego znakomitym przykładem może być wiersz Tytusa Czyżewskiego *Sensacja w kinie*, w którym wyraźnie zaznaczają się reminiscencje z *Indyjskiego grobowca*. Wykpiwając filmowy banał, poeta stworzył przewrotną apologię produktu kultury popularnej zdolnego wzbudzać prawdziwie żywiołową reakcję masowego odbiorcy i spełnił tym samym jedno z marzeń awangardy.

Sensacja w kinie

Kino Palace: mord w Bombaju
 aju aju aju aju
 morze auto cztery drzewa
 ktoś na portiera się gniewa
 Ola Föns na nerwach gra mi
 Jak tu strasznie czuć śledziami
 Pchła ugryzła Helę w łydkę
 Jakie on ma zęby brzydkie
 Ktoś nade mną stanął stoi
 Czy pan Boga się nie boi
 Na miły Bóg niech pan siada
 Mia May z okna wypada
 Ona pewnie się zabije
 już nie żyje już nie żyje



Syn szejka, reż. George Fitzmaurice (1926)

czterej niosą ją lokaje
 nic jej nie jest, wstaje wstaje
 żyje żyje żyje żyje
 co za sensacyjne chryje
 Pauza pauza niosą ciasta
 Niech pan zbytnio się nie szasta
 Panie niech pan mnie nie gniece
 Bo jeszcze światło się świeci
 Dramat tajemnice kryje
 Czy on umrze czy ożyje
 W łóż śmieje się Ko-ko-ta
 Film kurz nerwy trochę błota ³⁸

Stany Zjednoczone: awantura arabska, czyli *Szejk*

Emblematem hollywoodzkiego filmu orientalnego stał się *Szejk* (*The Sheik*, 1921) w reżyserii George'a Melforda. Obraz ten, znany dziś przede wszystkim dzięki ikonickým wizerunkom Rudolfa Valentino odtwarzającego tytułową rolę, zrosł się w powszechnej świadomości z *Synem szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926) George'a Fitzmaurice'a, który na amerykańskie ekrany trafił tuż przed śmiercią Wielkiego Włoskiego Kochanka. Choć pierwszy film szybko został określony jako *romantyczny kicz*, a drugi był sprawną produkcją dbającego o wysoką jakość studia United Artist, oba opowiadały właściwie tę samą historię ³⁹. Piękna Europejka (w 1921 r. – Agnes Ayres, w 1926 r. – Vilma Bánky) zostaje uprowadzona przez pustynnego szejka (Valentino), który swoją urodą i namiętnością szybko przełamuje jej opór i podbija serce. W drugim obrazie fabułę próbowano urozmaicić, motywując działania porywacza pragnieniem zemsty za rzekomą zdradę oraz wprowadzając epizody komediowe, niemniej przebieg akcji oraz układ napięć między postaciami pozostał niezmienny. Ponieważ Valentino w filmie Fitzmaurice'a gra syna bohatera obrazu Melforda, wydaje się, że twórcy kontynuacji podsuwają sugestię, iż przedstawiona historia miłosna nie tylko „lubi się powtarzać”, ale wręcz jest odwieczna.

Prostota treści i umowność realiów obu części sprawiają, że tym wyraźniejszy staje się багаż obecnych w nich wielokrotnie zapośredniczonych stereotypów dotyczących Orientu. W latach 20. XX w. polityczno-gospodarcze związki Stanów Zjednoczonych z krajami arabskimi były jeszcze bardzo wątłe. Zanim po II wojnie światowej Waszyngton przejął imperialną schedę po Wielkiej Brytanii i Francji, jego zainteresowanie tym regionem miało dość ograniczony charakter. Amerykanie co prawda podróżowali na Wschód i organizowali tam działalność misyjną, jednak wiedzę o nim czerpali przede wszystkim za pośrednictwem europejskiego orientalizmu, literatury i sztuki, a także filmu ⁴⁰. Pomysł nakręcenia *Szejka* nie wydaje się zatem wynikiem szczególnego zainteresowania światem arabskim, lecz raczej próbę znalezienia przez Paramount Pictures scenerii, w której najkorzystniej zaprezentowałyby się uroda wschodzącej gwiazdy – Rudolfa Valentino ⁴¹. Prawdopodobnie dlatego miejscami można odnieść wrażenie, że świat przedstawiony w filmie tylko nieznacznie różni się od realiów wczesnego westernu. O ile jednak w obrazach kowbojskich dominowały sensacyjne zmagania bohaterów, w których zagrożona piękność stanowiła nagrodę dla pozytywnego bohatera, o tyle *Szejka*

należy raczej uznać za swoiste studium pożądania, w którym napięcie wynika z perypetii erotycznych porywacza i porwanej.

W filmie tym Orient okazuje się przede wszystkim *topos sexualis*⁴². Wschodni kostium sprawia, że pikantna i drastyczna historia zniewolonej Europejki jest przedstawiona jako ekscytująca i na swój sposób naturalna. Wyprawiając się samotnie na pustynię, bohaterka filmu pragnie dać upust swojej niezależnej naturze. Gdy zostaje porwana przez pięknego nomadę, przeżywa inicjację w świat Erosa, a jej początkowe przerażenie i poczucie upokorzenia ustępują miejsca fascynacji i miłości. Valentino szarżujący w roli porywczego szejka Achmeda podkreślał zwierzęcą pożyłkiwość odtwarzanej postaci ciągłym rozdymaniem nozdrzy i okrażaniem swojej zdobyczy – jak plastycznie ujął to David Carroll – niczym *pies kotlet cielięcy*⁴³. Z dala od europejskich norm, upostaciowionych w eleganckim towarzystwie nudzącym się w algierskiej Biskrze, namiętność pary bohaterów przechodzi kolejne fazy, zmierzając do finałowego wyznania miłości. W porównaniu z pierwowzorem literackim pióra Edith Maude Hull, którym na początku lat 20. emocjonowały się miliony Amerykanek, proces ten został znacznie złagodzony. Romans, uważany nieraz za bliski pornografii, a prawdopodobnie inspirowany obsceniczną powieścią przewiktoriańską *The Lustfull Turk*, nie cofa się przed sugestią, że bohaterka była wielokrotnie gwałcona przez porywacza. Nie przeszkadza jej to jednak w finałowym wyznaniu nieskończonej miłości i uwielbienia: *Nie obawiam się niczego, gdy czuję twoje serce bijące. Mój Achmedzie, panie i władco!*⁴⁴ W wersji kinowej z 1921 r. nie ma mowy o fizycznym zbliżeniu między bohaterami, jednak erotyczne napięcie i przemoc są wyraźnie wyczuwalne. W warstwie znaczeniowej zarówno książka, jak i film pozostają typową dla mieszczańskiego romansu opowieścią o kobiecie tracącej kontrolę i odkrywającej rozkosz całkowitego poddania się mężczyźnie⁴⁵. W kinie popularnym, silnie odwołującym się do porządku patriarchalnego, kuriozalne nie wydaje się hasło, którym premierę *Szejka* reklamowano na łamach warszawskiej prasy, określające obraz o seksualnym zniewoleniu jako *romantyczną przygodę paryżanki*⁴⁶. Warto zaznaczyć, że w nieco bardziej wyszukany *Synu szejka* zdecydowano się na dobitne zasugerowanie sceny gwałtu. Valentino nacierający na bezbronną ofiarę aż do wyciemnienia był w niej rzeczywiście przerażający, co nie przeszkadzało, by jego rola wywoływała westchnienia wielbicielek i pochwały recenzentów⁴⁷.

W filmie z 1921 r. drugi plan został wyraźnie zredukowany na rzecz skrupulatnego śledzenia rozwoju relacji między parą bohaterów. Plenery wykorzystano głównie w scenach pogoni konnych albo jako obrazki rodzajowe przedstawiające Arabów oddających się codziennym czynnościom, przede wszystkim modlitwie. W tle brak zindywidualizowanych postaci ludzi Orientu, z wyjątkiem odrażającego Ibrahima Omara (Walter Long) – wodza konkurencyjnej grupy koczowników, którzy zastawiają sidła na europejską brankę szejka Achmeda. Takie anonimowe przedstawienie społeczności arabskiej jest zgodne z najpowszechniejszym zachodnim stereotypem dotyczącym mieszkańców Wschodu, wyobrażanych jako pozbawiona osobniczych cech, manifestacyjnie religijna tłuszcza nieznająca pojęcia wolności i szczęśliwa pod jarzmem despotycznej władzy⁴⁸.

Inaczej, choć nie mniej schematycznie, drugi plan został zarysowany w *Synu szejka*, w którym grupa arabskich bohaterów stanowi przegląd stereotypów dotyczących ludzi Orientu. Wiernym sługą młodego szejka jest potężnie zbudowany nomada



Szejk, reż. George Melford (1921)

o mentalności i emocjonalności dziecka. Czarnymi charakterami są natomiast zwalisty i prymitywny lubieżnik oraz groteskowy karzeł o złośliwym i tchórzliwym usposobieniu. Na tym tle bohater odtwarzany przez Rudolfa Valentino jawi się jako romantyczne wcielenie cnót i czaru Wschodu. Jest tak przede wszystkim dlatego, że zarówno w książkowej, jak i filmowej wersji *Szejka*, a zatem i w jego kontynuacji, okazuje się on nie Arabem, lecz angielskim arystokratą, w fantastycznych okolicznościach usynowionym przez naczelnika koczowniczego plemienia. Gdy fakt ten zostaje ujawniony w finale pierwszej części dyptyku, wszystkie zalety Achmeda zostają uzasadnione jego europejskim pochodzeniem, zaś to, co w nim obce i groźne, wydaje się naturalnym wynikiem pozostawiania pod wpływem kultury Wschodu. Kiedy bohaterka uświadamia to sobie, na jej twarzy maluje się ulga: jej miłość nie była wykroczeniem przeciwko tabu zabraniającemu krzyżowania ras, lecz nieomylnym porywem serca ku baśniowemu księciu zakłętemu w bestię⁴⁹.

Odniesienia do popularnych klisz oraz romansowy dreszczyk wraz z zauroczeniem „boskim” Valentino osiągającym szczyt powodzenia złożyły się na olbrzymią popularność filmu z 1921 r. Amerykańskie uwielbienie dla tego obrazu zdyskontowało również wielką popularność książki Hull i zaowocowało licznymi kinowymi imitacjami, a nawet modą na pseudoarabskie stroje⁵⁰. *Syn szejka* powtórzył ten fenomen, zwłaszcza że jego premiera zbiegła się z szaleństwem wywołanym śmiercią gwiazdora. Polska recepcja obu filmów była bardziej stonowana i przebiegała nieco inaczej. Pierwszą część dyptyku prezentowano w warszawskim kinie Filharmonia od 17 listopada 1923 r. Powieść Hull nie miała wówczas polskiego przekładu, a Valentino był kojarzony przede wszystkim z wysoko cenionymi *Czterema jeźdźcami Apokalipsy* (*The Four Horsemen of Apocalypse*, 1921) Rexa Ingrama. O *Szejk*u Leon Brun napisał wprost, że *zdołał zdobyć szalony rozgłos dzięki wyłącznie urodzie Valentina*⁵¹. Stefania Heymanowa stwierdziła, że *autor scena-*

*riusza nie wysiłił się na logikę, tworzenie charakterów i tp. zbytki. Zanotowała przy tej okazji ogólniejszą refleksję na temat mechanizmów sukcesu komercyjnego: Cóż mają robić ci biedni Arabowie? Albo biją się z drugim szczepem, albo się modlą (...), a jeżeli są pięknymi szejkami – zakochują się z punktu właśnie w tej kobiecie, która została na to przeznaczona przez... reżysera, chociaż nie zawsze ma odpowiednie warunki. Za to każda z pań na widowni ma tę satysfakcję, że może udawać się za odpowiedniejszą partnerkę dla szejka, który tak świetnie umie... całować*⁵².

Film wyświetlany przez czternaście dni na ekranie premierowym nie wywarł chyba zbyt dużego wrażenia, niemniej został zapamiętany. Dwuznacznie świadczy o tym również reklama *Syna szejka*, głosząca niezgodnie z prawdą, że nie ma on nic wspólnego z wersją z 1921 r. W przeciwieństwie do *Szejka* obraz ten trafił do Warszawy poprzedzony staranną kampanią promocyjną eksponującą przede wszystkim fakt, że jest to pożegnalny występ wielkiego gwiazdora. O filmie wyświetlanym od 21 marca 1927 r. równocześnie w dwóch kinach premierowych – Apollu i Stylowym, odpowiednio przez dwa i cztery tygodnie – recenzent „Kina dla Wszystkich” pisał: *Najczęściej się zdarza, że synowie wielkich ojców są miernotami. Inaczej z synem „Szejka” (...). Cóż za zmiany zaszły przez te kilka lat! Valentino w „Synu szejka” jest artystą dojrzałym, świadomym swych środków, obojętnym na łatwe afekty (...). Reżyser Fitzmaurice pokaże nam pewnie niejedną równie dobrze zrobioną film i Vilma Bánky nieraz zachwycać nas będzie swą subtelną urodą, i wielu, wielu „szejków” przecwala na pięknych koniach przez pustynne piaski Arizony (...) – tylko śliczne oczy Rudy’ego nigdy już na nas nie spojrzą*⁵³.

W ten sposób projekcja przeboju także w polskich kinach stała się epitafium amerykańskiej gwiazdy. Zbiegła się zarazem z powolnym zmierzchem epoki wielkich filmów orientalnych, które choć licznie powstawały także w następnych latach, nigdy już chyba nie osiągnęły tej świeżości, co *Atlantyda*, nie kosztowały takiej fortuny, jak *Indyjski grobowiec*, ani nie zdobyły takiego powodzenia, jak *Syn szejka*.

Polska: między *W pustyni i w puszczy* a *Ojcem zadżumionych*

Filmy orientalne trafiające na polskie ekrany w latach 20. XX w. cechowała różnorodność stylistyki i środków wyrazu. Ich znaczna liczba oraz stałe elementy dekoracyjno-kostiumowe uprawniały niektórych krytyków – jak choćby cytowaną Stefanię Heymanową – do stwierdzenia, że tworzyły one odrębną grupę. Mimo to niełatwo jest jednoznacznie podsumować ich polską recepcję. W poświęconej im refleksji krytycznej można jednak dostrzec dwa stałe obecne nurty.

Premierom filmów orientalnych towarzyszyły najczęściej komentarze prasowe wykorzystujące powstałe na gruncie XIX-wiecznego orientalizmu klisze dotyczące kultury arabskiej, islamu czy buddyzmu. Dominowało w nich przeświadczenie, że Zachód zna i potrafi wskazać dystynktywne cechy Wschodu. Wydaje się, że krytycy nieraz nie dostrzegali, iż większość tego typu filmów nawet nie powstała w Oriencie i nie może służyć jako źródło do jego poznania. Podejście takie dobrze obrazuje początek umieszczonej w „Kinie dla Wszystkich” recenzji francuskiego obrazu *Dans l'ombre du harem* (reż. Léon Mathot, 1928): *Filmy osnute na wschodnich motywach zawsze będą posiadały dla nas, Europejczyków, nieprzeparty urok, o ile oczywiście są tak dobrze zainscenizowane, jak wyświetlany w kinie Colosseum film „Cienie haremu”*⁵⁴. Europa została tu przeciwstawiona Wschodowi, jednak

nie rzeczywistości, lecz wykreowanemu przez francuskich filmowców. Wydaje się, że w podobnym kierunku zmierza Anatol Stern, pisząc w recenzji z *Woalu szczęścia* (*Le voile du bonheur*, 1923): *Europa – ta część świata o głębokim poczuciu realności, o wysokim zmyśle etycznym, o drogocennie skomplikowanej psychice; część świata, żywiąca najbardziej czuły kult dla jednostki, a przez to jedyna może, która potrafi ocenić potęgę zbiorowości i urzeczywistnić ideał życia zbiorowego – znużona ciężarem swej skomplikowanej materialnej kultury i odpowiedzialnością, którą pociągą za sobą uprawa jej, wyciąga od czasu do czasu z tęsknotą ręce do kultur starszych i znużonych (...). Oto wyjaśnienie wpływów Wschodu. W europejskiej filozofii, w etyce, w sztuce*⁵⁵.

Refleksja ta, będąca swoistym przedłużeniem poematu *Europa*, przedstawia niewątpliwą wartość, mimo że zawarta w niej diagnoza została oparta na przypisywaniu kulturze Wschodu abstrakcyjnych cech, które w istocie więcej mówią o kulturze Zachodu. O wiele gorzej prezentuje się grafomański ustęp, którym sprawozdawca „Kina” usiłował odmalować realia filmu *Dusze Wschodu* (*Âmes d’orient*, 1919): *Czar baśni przesyconych grzechem – czar nieziemskich majaków purpurowego szczęścia, w zaklętych ogrodach obłędu i rozkoszy, na dnie których króluje miłość i zatracenie – wysnuta w narkotycznych majakach, owoc ludzkiej tęsknoty i płomiennego pragnienia*⁵⁶. Recenzenci lubowali się w takim wyliczaniu elementów, z których był konstruowany filmowy Orient, tworząc prawdziwe katalogi stereotypowych skojarzeń. Ten sam literat, podpisany inicjałem W., omawiając austriacką produkcję zatytułowaną *Róża Wschodu* (*Enis Aldjelis, die Blume des Ostens*, 1920), wyszczególniał: *Uroczą perspektywę na Konstantynopol, prześliczne malarskie fragmenty Bosforu i Złotego Rogu, cicha melancholia muzułmańskiego cmentarza, zdumiewający przepych haremów*⁵⁷. Jakby jednym tchem recenzent „Teatru i Kina” wymieniał dalej po obejrzeniu francusko-rosyjskich *Opowieści arabskich z 1000 i jednej nocy* (*Les contes de mille et une nuits*, 1921): *Przepych haremów i strojów wschodnich wkraczają naprawdę w dziedzinę bajki i fantazji. Ekstaza gorącej wiary Wschodu wykwiła cudowną architekturą meczetów i świątyń*⁵⁸. Z kolei po *Cieniach haremu* na łamach czasopisma „Kino Teatr” odnotowano: *Masę (...) kwiatów, gołąbków, odalisek, przeniesionych wprost z Rue de la Paix do haremu, eunuchów, szejków, mauretańskoperskich stylów, turbanów, piachów, fontann etc.*⁵⁹

Bezrefleksyjną rodzajowość filmów orientalnych, budowaną przez nagromadzenie banalnych elementów, krytykował Karol Irzykowski w recenzji ze wznowienia *Sumurun* Ernsta Lubitscha, pisząc: *Orgia motywów wschodnich, zbudowano „ad hoc” jakiś cały Bagdad w Berlinie, dodano na przyczynkę Polę Negri, tancerkę z węzowym ciałem (...). Owóż mnie ten cały przepych dekoracyjny nie przemówił do przekonania (...). [Eksperyment] nie działa bynajmniej jak pstry sen, lecz wyzywa intelekt do domysłów. Z tym jest tak jak z dramatami Witkiewicza*⁶⁰.

Uwaga Irzykowskiego należy do drugiego stałego nurtu w polskiej refleksji nad filmami orientalnymi, który był oparty na nieufności i dystansie wobec ekranowych czarów oraz zbyt łatwych uogólnień. W recenzji z filmu *Ben Ali* (*A Lover’s Oath*, 1925) sprawozdawca „Kina dla Wszystkich” piętnował tandetne odmalowywanie realiów: *Tak zwane „dramaty wschodnie” (...) albo muszą być zakrojone na wielką skalę, jak np. „Indyjski grobowiec”, albo też w przeważającej ilości wypadków popadają mimo woli w ton z lekka groteskowy*⁶¹. Z kolei recenzent „Kina” w cytowanym już tekście na temat *Róży Wschodu* stwierdził z niesmakiem: *Artysta*

grający bohatera powinien mieć bardziej rasową i inteligentniejszą twarz. Trudno przypuszczać, by piękna, bogata Turczynka mogła od wejrzenia zakochać się w typie – tak wulgarnym. Artysta ten we fraku jest typem wiedeńskiego kelnera, bynajmniej nie z pierwszorzędnej restauracji⁶². Ci sami recenzenci mogli więc jednocześnie pozostawać pod wpływem orientalistycznych schematów, a zarazem dystansować się od fałszu filmowej inscenizacji. Rzecz jasna umowność nieraz okazywała się artystyczną zaletą. Anatol Stern w superprodukcji *Złodziej z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, 1924) chwalił bezpretensjonalną fantazję realizacyjną oraz synekdochy, anachronizmy i elipsy, w których zapewne dostrzegał związki z koncepcjami awangardowymi: *Warto zwrócić uwagę widza, oszołomionego przepychem obrazu, na pewne cechy filmu: a więc owe irracjonalne miasto dzbanów i mis, glinianych domków, w których chowa się uciekający Achmet, a które w niezwykłe śmiałym skrócie wyobraża rynek; na ubiory Mongołów, zdobywających Bagdad, na wskroś nowoczesne, na poły skafandry, na poły skórzane zbroje pilotów – skrzące jak czarne pancerze olbrzymich chrząszczy; wreszcie na gigantyczną głowę Buddy, świetnie skonstruowaną, przypominającą obrazy Grigoriewa, lub naszego formisty, Romualda Witkowskiego...*⁶³

Z jednej strony bezrefleksyjna akceptacja, a z drugiej próby wyrzucenia poza banal intelektualny i realizacyjny stanowiły dwa bieguny recepcji filmów orientalnych, niekoniecznie zarezerwowane tylko dla polskich recenzentów. Można jednak przyjąć, że właśnie u nas taka dwoistość miała mocne podstawy, wywodząc się po pierwsze z tradycji pozytywistycznej ufności w triumf cywilizacji Zachodu, którą przyjął na przykład Henryk Sienkiewicz na kartach *W pustyni i w puszczy*, zaś po drugie z romantycznego dystansu oraz krytycyzmu cechujących wiersze i poematy Juliusza Słowackiego z podróży do Ziemi Świętej.

Jeszcze inne podejście, nacechowane satyrycznie i uwikłane w zmagania o podniesienie kulturalnego poziomu społeczeństwa, prezentuje tekst Juliana Tuwima *Kinochamy*. Ironizując na temat poziomu fabularnego popularnych przebojów, autor drwił z obskurantyzmu publiczności komentującej na głos nieme filmy. Na marginesie kreślił portret inteligenta próbującego ocalić swoją cichą miłość do dziesiątej muzy. Co charakterystyczne, przykładem stał się właśnie wyobrażony film orientalny, operujący egzotycznymi realiami, których nagromadzenie i schematyzm graniczy z absurdem:

Hrabia, w pogoni za cyrkówką, jest już w Bagdadzie; wybuchła tam rewolucja. Arabowie pędzą na spienionych koniach. Napisu na szczęście nie ma. Ale bydlę jest. Więc gada.

– Do Palestyny pojechał po pieniądze. Tam żydy na koniach jeżdżą. A jej nie może znaleźć. O – leci z rewolwerem. Coś się tego starego pyta.

Zjawia się napis: „Ale Hussan ibn Mustafa nie poznał swego dobroczyńcy”. Matowy, kretyński głos odzywa się natychmiast:

– Ale Hu... Hussan i...ibn... Musztarda... nie... po... po... poznał swego dobro... dobrodzieja.

A kolega tępego chama dodaje ciekawy komentarz:

*– O – nie poznał go. On nie wie, że to on, bo go nie poznał. Żeby go poznał, toby wiedział, a tak to nie wie*⁶⁴.

- ¹ S. Heymanowa, *Władczyni Sahary*, „Teatr i Kino” 1924, nr 12, s. 8.
- ² Przywołane filmy miały polską premierę w 1922 r., kiedy na warszawskich ekranach gościły też wielkie przeboje orientalne – *Atlantyda* i *Indyjski grobowiec*.
- ³ E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wisniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 29-30.
- ⁴ S. Heymanowa, *Szejka*, „Teatr i Kino” 1923, nr 50, s. 5.
- ⁵ Por. m.in. *Le fakir, mystère indien* (1896) Georges’a Mélièsa czy *Ali Baba et les quarante voleurs* (1902) Ferdinanda Zekki.
- ⁶ „Kurier Poranny”, 4 grudnia 1921, s. 1.
- ⁷ Por. E. W. Said, dz. cyt., s. 305.
- ⁸ Oryształ (gr. ὀφειάλας) – fantastyczny metal szlachetny, którego sekret wytapiania i obróbki posiadli według Platona mieszkańcy Atlantydy.
- ⁹ Por. P. Benoît, *Atlantyda*, tłum. K. Bukowski, wstęp Z. Naliwajek, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 10.
- ¹⁰ Por. L. Brun, *Atlantyda*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 12, s. 13.
- ¹¹ Por. M. A. Loutfi, *Imperial Frame. Film Industry and Colonial Representation*, w: *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*, red. D. Sherzer, University of Texas Press, Austin 1996, s. 22.
- ¹² Cyt. za: P. Benoît, dz. cyt., s. 6.
- ¹³ Stanisława Napierkowska czyli jak wygląda i co mówi tajemnicza władczyni z „Atlantydy”, w: L. Brun, *Gwiazdy filmowe. Nieznane szczegóły z ich życia*, Rój, Warszawa [1925], s. 46.
- ¹⁴ „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 7-8, s. 18.
- ¹⁵ P. Benoît, *Atlantyda: powieść*, tłum. anonim, Lotos, Gdańsk 1921.
- ¹⁶ L. Brun, *Atlantyda*, dz. cyt., s. 13.
- ¹⁷ *W Stylowym*, „Teatr i Kino” 1922, nr 4, s. 15.
- ¹⁸ L. Brun, *Atlantyda*, dz. cyt., s. 13.
- ¹⁹ Stanisława Napierkowska czyli jak wygląda i co mówi tajemnicza władczyni z „Atlantydy”, dz. cyt., s. 46.
- ²⁰ A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, WAiF, Warszawa 1959, s. 130.
- ²¹ A. Słonimski, *Romans z X Muzq. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wyb., wstęp M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007, s. 80.
- ²² Por. D. H. Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France 1919-1939. White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, a także M. A. Loutfi, dz. cyt.
- ²³ Por. Ch. Rogowski, *Movies, Money, and Mystique. Joe May's early Weimar Blockbuster, „The Indian Tomb” (1921)*, w: *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, red. N. Isenberg, Columbia University Press, New York 2008, s. 55, 66.
- ²⁴ Por. „Kurier Poranny”, 25 czerwca 1922, s. 1.
- ²⁵ Por. Ch. Rogowski, dz. cyt., s. 64.
- ²⁶ H. Hesse, *Podróż na Wschód*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1991, s. 11.
- ²⁷ Por. E. W. Said, dz. cyt., s. 52-53.
- ²⁸ Film *Szukaj kobiety* został wyprodukowany przez wiedeńską spółkę Sascha Film-Industrie, jednak rozpowszechniany przez UFA wykazywał wyraźne związki z kinematografią Republiki Weimarskiej.
- ²⁹ Por. Ch. Rogowski, dz. cyt., s. 58-62. Należy zaznaczyć, że wyjaśnienie motywacji stojących za powstawaniem filmów pseudoamerykańskich, jakie proponuje autor, wydaje się zbyt daleko posunięte. Rogowski uważa, że twórcom zależało na ukryciu niemieckiego rodowodu filmów, czemu przeczy m.in. ich polska recepcja. Reklama prasowa tych obrazów wykorzystywała nazwiska popularnych niemieckich gwiazd, a przypadki umyślnego kamuflowania kraju pochodzenia filmu zdarzały się zupełnie wyjątkowo i to wyłącznie wobec produkcji podrzędnych wytwórni, a dokonywane były raczej przez kinarzy niż producentów.
- ³⁰ Por. tamże, s. 73.
- ³¹ Por. I. C. Schick, *Seksualność Orientu. Przestrzeń i Eros*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 122.
- ³² A. Stern, dz. cyt., s. 104.
- ³³ L. Trystan, *Publiczność a kino*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 43, s. 2.
- ³⁴ Por. M. Budd, *Odsłony „Gabinetu doktora Caligari”*, tłum. I. Kurz, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, WUW, Warszawa 2009, s. 189.
- ³⁵ L. Trystan, dz. cyt., s. 2-3.
- ³⁶ Por. A. Stern, dz. cyt., s. 104.
- ³⁷ L. Brun, *Indyjski grobowiec*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 21, s. 16.
- ³⁸ Z tomu *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922). Cyt. wg: T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 79. Wiersz nie jest bezpośrednim nawiązaniem do *Indyjskiego grobowca*, który nie był wyświetlany w warszawskim kinie Palace. Niemniej wspomnienie odtwórców głównych ról przeboju Maya, a także wers *Czy on umrze czy ożyje*, odwołujący się, jak sądzę, do sceny magicznego

- uzdrowienia Herberta Rowlanda, uprawniając do stwierdzenia, że to właśnie omawiany film stanowił osnowę utworu Czyżewskiego.
- ³⁹ Por. Ł. A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, w: *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 668-669.
- ⁴⁰ Por. E. W. Said, dz. cyt., s. 400.
- ⁴¹ Z. Pitera, *Dzieje gwiazdy*, WAiF, Warszawa 1976, s. 57.
- ⁴² Por. I. C. Schick, dz. cyt., s. 228.
- ⁴³ Cyt. za: Ł. A. Plesnar, dz. cyt., s. 666.
- ⁴⁴ E. M. Hull, *Szejka*, tłum. anonim, Łuk, Białystok 1992, s. 95.
- ⁴⁵ Por. I. C. Schick, dz. cyt., s. 172.
- ⁴⁶ Por. „Kurier Poranny”, 17 listopada 1923, s. 1. Może natomiast zdumiewać określanie bohaterki jako „paryżanki”; zarówno w książce, jak i w filmie była ona Angielką.
- ⁴⁷ *Syna szejka* wyświetlano w Warszawie z adnotacją: *dla młodzieży dozwolone*. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że w eksploatacji usunięto ową scenę, co nie mogło jednak zmienić ogólnej wymowy filmu.
- ⁴⁸ Por. E. W. Said, dz. cyt., s. 249.
- ⁴⁹ Por. I. C. Schick, dz. cyt., s. 234.
- ⁵⁰ Por. D. H. Miller, *Civilized Violence. Subjectivity, Gender and Popular Cinema*, Ashgate, Farnham 2011, s. 69.
- ⁵¹ *Rudolf Valentino*, w: L. Brun, *Gwiazdy filmowe...* dz. cyt., s. 36.
- ⁵² S. Heymanowa, *Szejka*, dz. cyt., s. 5.
- ⁵³ *Syn szejka*, „Kino dla Wszystkich” 1927, nr 38, s. 18.
- ⁵⁴ [M.], *Cienie haremu*, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 75, s. 30.
- ⁵⁵ A. Stern, dz. cyt., s. 104-105.
- ⁵⁶ [W.], *Corso: „Dusze Wschodu”*, „Kino” 1920, nr 1, s. 8.
- ⁵⁷ [W.], *Stylowy: „Róża Wschodu”*, „Kino” 1920, nr 14, s. 152.
- ⁵⁸ *Wodewil: „Opowieści arabskie z 1000 i jednej nocy”*, „Teatr i Kino” 1922, nr 19, s. 13.
- ⁵⁹ *Cienie haremu*, „Kino Teatr” 1928, nr 2, brak paginacji.
- ⁶⁰ K. Irzykowski, *Palace: „Sumurun”*, w: tegoż, *Pisma*, red. A. Lam, t. 6, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 371-372.
- ⁶¹ Hamor., *Ben-Ali*, „Kino dla Wszystkich” 1927, nr 32, s. 15.
- ⁶² [W.], *Stylowy: „Róża Wschodu”*, dz. cyt., s. 152.
- ⁶³ A. Stern, dz. cyt., s. 132.
- ⁶⁴ J. Tuwim, *Kinochamy*, w: tegoż, *Jarmark rymów. Tylko dla dorosłych*, wyb., opr. A. Żmuda, Ad Oculos, Warszawa – Rzeszów 2008, s. 151.