

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1101>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Beata Kosińska-Krippner**  
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk  
<https://orcid.org/0000-0001-8096-9708>

# Saturn – wstydlive (?) początki austriackiego filmu fabularnego

**Słowa kluczowe:**  
Johann Schwarzer;  
Saturn-Film;  
kino austriackie;  
filmy erotyczne

## Abstrakt

Johann Schwarzer (1880-1914) założył w Wiedniu pierwszą austriacką wytwórnię filmową, Saturn-Film, w której w latach 1906-1910 powstawały wyłącznie filmy erotyczne, dzisiaj uznane za pierwsze filmy fabularne zrealizowane w Austrii przez Austriaków. Dzięki intensywnym międzynarodowym poszukiwaniom pracownikom Österreichische Filmarchiv udało się odnaleźć w sumie ponad 30 produkcji z tej wytwórni, przez lata uznawanych za zaginione. W tekście została naszkicowana krótka historia Saturna i charakterystyka wybranych filmów Schwarzera. Autorka wskazała też na problemy z zaakceptowaniem przez niektórych austriackich badaczy erotycznych początków rodzimej kinematografii, czego skutkiem było zniekształcanie historycznej rekonstrukcji filmografii austriackiej.

Pewien – jak się potem okazało, znaczący – epizod z wczesnej historii austriackiego filmu długo pozostawał prawie nieznany. Gdy wreszcie zaistniał w wiadomości Austriaków, tamtejsi filmoznawcy starali się go skrywać, a wielu z nich do dziś przychodzi z trudem przyznanie mu należnego miejsca w chronologii. W tekście chciałabym przyrzeć się okolicznościom i przyczynom historycznofilmowego „przeoczenia” działalności wiedeńskiego atelier Saturn-Film Johanna Schwarzera.

## Pierwsze pokazy kinematografu

Epoka kina w monarchii austro-węgierskiej rozpoczęła się 27 marca 1896 r.<sup>1</sup> Wprawdzie już wcześniej odbywały się prywatne prezentacje nowego wynalazku, ale to od tego dnia Eugène Dupont, przedstawiciel firmy Lumière, zaczął organizować w Wiedniu – w domu na rogu Kärtner Strasse 45 i Krugerstrasse 2 (1. Wiener Gemeindebezirk) – codzienne, publiczne, płatne pokazy kinematografu. Prezentowano m.in. *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1896)*, *Karmienie dziecka (Repas de bébé, 1895)* czy *Wyjście robotników z fabryki (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895)*, a „Neue Freie Presse” zamieszczała opinie o nich, czym zapoczątkowała w Austrii krytykę filmową. 17 kwietnia 1896 r. gazeta informowała o specjalnym pokazie ożywionych fotografii dla cesarza Franciszka Józefa I<sup>2</sup> – w programie znalazły się nakręcone przez Alexandra Promio sceny z życia Wiednia, między innymi *Der Stephansdom (Katedra św. Szczepana, 1896)*, *Der Prater (Prater, 1896)* czy *Ausfahrt der Wiener Fiaker (Wjazd wiedeńskiego fiakra, 1896)*. Wprawdzie budynek, w którym mieścił się wtedy Cinématographe, powstał w innym celu, jednak niektórzy badacze uznają go za pierwsze kino w Austrii. Wyróżniało się ono, jak na podstawie zachowanych programów odnotował Walter Fritz, repertuarem ukierunkowanym na produkcje ukazujące świat pracy, święta i egzotyczne miejsca<sup>3</sup>. Po dwóch miesiącach kinematograf przeniesiono na Kärtner Strasse 39 róg Annagasse, gdzie pozostał do maja 1897 r.<sup>4</sup> Oprócz Duponta pokazywaniem ruchomych obrazów zajmowali się wówczas także właściciele licznych wiedeńskich *variétés* i innych miejsc rozrywki, jak Prater czy miejskie panoptikum. To, co bracia Lumière lub ich przedstawiciele rozpoczęli w światowych metropoliach, kontynuowali w wymiarze lokalnym właściciele wędrownych kinematografów, organizując seanse na obszarze całej monarchii (m.in. w hotelach i gospodach).

## Pierwsze austriackie filmy

Dość długo uważano, że w początkach kina w Wiedniu pokazywano tylko zagraniczne filmy bądź te realizowane w cesarskim mieście przez cudzoziemców. W 1993 r. Ernst Kieninger na podstawie doniesień prasowych<sup>5</sup> ustalił<sup>6</sup>, że 11 grudnia 1898 r. w hotelu Zum Goldenen Hirschen Gottfried Findeis zaprezentował nie tylko zbudowany i ulepszony przez siebie aparat kinematograficzny, ale też własnej produkcji filmy w stylu dokumentalnych prac Lumière'ów: *Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von Wiener Neustadt (Wjazd pociągu na stację Wiener Neustadt)* – prawdopodobnie pierwszy w historii film zrealizowany przez Austriaka – *Eine Tunnelfahrt im Aussichtswagen während der Fahrt aufgenommen (Przejazd przez tunel sfilmowany podczas jazdy w wagonie panoramicznym)* i *Ausgang der Arbeiter aus der Lokomotivfabrik*

*Wiener Neustadt* (*Wyjście pracowników z fabryki lokomotyw w Wiener Neustadt*). Kieninger podkreślił, że filmy te stanowią zaczątek austriackiej produkcji filmowej<sup>7</sup>, ale dodał też, że miały one charakter raczej wyrobów domowej manufaktury niż rozwiniętego przemysłu. Wyróżnikiem tej półprofesjonalnej wytwórczości była dystrybucja filmów głównie w ramach własnej objazdowej firmy – a przynajmniej nie wiadomo o istnieniu kopii filmów Findeisa i sprzedawaniu ich innym przedsiębiorcom. Na marginesie warto wspomnieć, że za pierwszy film nakręcony w monarchii austro-węgierskiej, a ściślej w Czechach, można uznać *The Horitz Passion Play*. Odegrane przez mieszkańców Horzyc (Hořice) w powiecie Český Krumlov w 1897 r. widowisko pasyjne zostało zarejestrowane z inicjatywy W. B. Hurda, amerykańskiego przedstawiciela braci Lumière, prawdopodobnie przez Williama „Doca” Freemana<sup>8</sup> – jego następcę w nowojorskim biurze. Filmy Findeisa, podobnie jak nagranie z Horzyc, zaginęły.

### **Pierwszy film fabularny – problemy z rewizją ustaleń**

W publikacjach na temat początków kina austriackiego jako pierwszy film fabularny najczęściej jest wymieniany *Von Stufe zu Stufe* (*Z poziomu na poziom*, 1908). Pierwszeństwo przypisano mu głównie na podstawie wypowiedzi jego reżysera Heinza Hanusa, gdyż sam film się nie zachował. Miała to być opowieść o miłości dziewczyny ze strzelnicy w wiedeńskim Praterze i młodego hrabiego, zakończona bolesnym rozczarowaniem młodej kobiety środowiskiem ukochanego i jej powrotem z zamku do ubogiego domu. Hanus dużo i chętnie opowiadał w wywiadach o realizacji, premierze i rozpowszechnianiu filmu za granicą, przytaczał związane z nim anegdoty, a nawet zrekonstruował w 1970 r. kilka jego scen dla telewizyjnego programu poświęconego historii kina austriackiego. W 1993 r. Günter Krenn opublikował pracę na temat Hanusa, w której stwierdził, że z powodu braku jakichkolwiek dokumentów związanych z *Von Stufe zu Stufe* nie jest możliwa weryfikacja relacji reżysera na ten temat<sup>9</sup>. Historyk filmu Walter Fritz, który miał okazję wielokrotnie rozmawiać z Hanusem, zauważył wiele nieścisłości w jego opowieściach. Po pierwsze rzekomy producent filmu Hanusa założył firmę dopiero w 1910 r., po drugie w pierwszym dziesięcioleciu XX w. istniało kilka innych filmów zatytułowanych *Von Stufe zu Stufe* i po trzecie w 1910 r. miała miejsce prapremiera operetki Roberta Stolza *Das Glücksmädel* (*Szczęściara*), której libretto było identyczne z opowiedzianą przez Hanusa treścią jego filmu. Fritz zasugerował w 1997 r., że w relacjach Hanusa pewne fakty ponakładały się na siebie, ale nie da się już tego wyjaśnić.

Wśród argumentów Fritza chyba najbardziej znaczącym dowodem na nieistnienie tego filmu jest to, że ani w gazetach codziennych, ani w prasie fachowej z grudnia 1908 r. – kiedy podobno odbyła się premiera filmu – nie ma żadnej wzmianki na jego temat<sup>10</sup>. Wysiłki włożone przez pracowników austriackiego archiwum filmowego w poszukiwanie śladów filmu także spełzły na niczym. I chociaż dzisiaj mamy więcej dowodów na jego nieistnienie niż istnienie, jest on stale obecny w publikacjach i na stronach internetowych. Czasem uwzględniają one wyżej opisane wątpliwości<sup>11</sup>, ale częściej powtarzają niepotwierdzone informacje, opatrzone jedynie adnotacją, że film zaginął – dotyczy to nawet najnowszych wydawnictw<sup>12</sup>. Gdyby *Von Stufe zu Stufe* – z długością 600-800 m (około 35 minut) –

istniał, mógłby być pierwszym (jak na tamte warunki) długometrażowym austriackim filmem fabularnym, ale – i tu wracamy do wspomnianego na wstępie epizodu z historii filmu w Austrii – w rzeczywistości pierwszymi fabułami nakręconymi w tym kraju są krótkie filmy erotyczne wiedeńskiego atelier Saturn-Film Johanna Schwarzera. Choć ich istnienie nigdy nie budziło wątpliwości, w niektórych publikacjach można zauważyć znacznie większą powściągliwość w przypisywaniu im historycznego znaczenia niż w przypadku opisów dzieła prawdopodobnie nigdy nieistniejącego. Trudno powiedzieć, czy dziś jeszcze mają na to wpływ charakter i treść tych filmów (historia miłosna z morałem kontra błahe, erotyczne historyjki), czy dochodzą do tego inne powody.

W 1992 r. Ernst Kieninger dokonał wstępnych ustaleń w kwestii atelier<sup>13</sup> i austriackie archiwum filmowe mogło datować nieliczne zachowane taśmy Saturna będące w ich posiadaniu. Mimo to Walter Fritz w przywoływanej tu już pracy z 1997 r. (w której bardzo szczegółowo opisał wątpliwości związane z filmem Hanusa), prezentując to atelier, podkreślił jedynie, że od 1906 r. *produkowało ono pierwsze krótkometrażowe filmy erotyczne*<sup>14</sup>. W 1999 r. archiwum filmowe wydało 12 miniatur Saturna na wideo oraz – w powołanej z tej okazji nowej serii Edition Film und Text<sup>15</sup> – książkę o studiu, przybliżającą temat erotyki w początkach austriackiego kinematografu. Autorzy opartej na rozległych źródłach publikacji uznali Saturna za fundament austriackiego przemysłu filmowego. Rok wcześniej, zapowiadając to wydawnictwo, napisali: *Większość historyków filmu, zapytanych o wczesne austriackie kino, wymieni „Von Stufe zu Stufe” lub „Der Müller und sein Kind” – filmy kręcone w latach 1908-1911. Niewiele osób wie, że przed nimi, w 1906 r., wiedeńskie studio Saturn rozpoczęło masową produkcję filmów fabularnych. Niestety, ze względu na osobliwą tematykę filmów Saturna, pewna niechęć połączona z dużą dozą wstydu powodowała do tej pory zniekształcanie historycznej rekonstrukcji austriackiej filmografii. Zafalszowywano chronologię prawdziwych wydarzeń, a ważne dla narodzin austriackiej kinematografii źródła utrzymywano w tajemnicy. Austriackie archiwum filmowe postanowiło naprawić tę sytuację i wypełnić lukę, publikując książkę i kasety wideo. Książka adresowana jest do filmoznawców, a kasecie będzie odpowiednia dla szerokiej publiczności zainteresowanej historią austriackiej produkcji filmowej*<sup>16</sup>.

Wydaje się, że wyrażona w powyższych słowach diagnoza jest w pewnym sensie nadal aktualna, choć może obecnie na opisany stan rzeczy mają wpływ również inne czynniki, jak niechęć do podważania autorytetów czy naukowa rutyna, skutkująca automatycznym odwoływaniem się do ugruntowanych źródeł. Niemniej w wydanej w 2002 r. historii austriackiego filmu<sup>17</sup> Saturnowi znów poświęcono jedynie małe trzyzdaniowe akapit, nie wymieniając nawet nazwiska jego założyciela. Zaznaczono wprawdzie, że wraz z „pikantnymi filmami” tej wytwórni rozpoczęła się w Austrii lokalna, ale o szerokim zasięgu produkcja filmów, także fabularnych, lecz nie podkreślono, że był to początek filmu fabularnego realizowanego w Austrii przez Austriaków – chociaż w zamieszczonej w tej książce austriackiej filmografii z lat 1906-1944 kilkadziesiąt pierwszych pozycji zajmują wyłącznie wyreżyserowane przez Schwarzera filmy Saturna. Autorzy publikacji powtórzyli także bez komentarza informację, że to zaginiony *Vom Stufe zu Stufe* z 1908 r. *uchodzi za pierwszy austriacki (długometrażowy) film fabularny*<sup>18</sup>, i zamieścili – sporządzone kiedyś przez Hanusa – streszczenie filmu. Odwołali się zresztą do książki Waltera Fritza, ale nie do wydanej w 1997 r. pracy wyrażającej wątpliwości

co do istnienia tego dzieła, tylko do publikacji o 16 lat starszej<sup>19</sup> – dlatego we wspomnianej obszernej filmografii tytuł ten został wymieniony również bez żadnej wyjaśniającej adnotacji.

Wracając do Saturna: dzięki intensywnym międzynarodowym poszukiwaniom pracownikom Österreichische Filmarchiv udało się odnaleźć w sumie ponad 30 filmów z tej wytwórni, latami uznawanych za zaginione. Kiedy 23 cyfrowo odtworzone miniatury (niektóre zmontowane z kawałków) zostały w 2009 r. udostępnione widzom na DVD, w którego opisie wyraźnie dano do zrozumienia, że to pierwsze austriackie filmy fabularne, wydawało się, że *Vom Stufe zu Stufe* może zostać „zdetronizowany”. Mimo to w 2018 r. autor leksykonu najważniejszych austriackich dokonań filmowych napisał wprawdzie, że pierwszym przykładem rodzimych austriackich filmów fabularnych są miniatury Saturna, ale nie omieszkiał też dodać, że pierwszym „poważnym” austriackim produktem filmowym jest zaginione dzieło *Vom Stufe zu Stufe – zakończona happy endem miłosna historia słodkiej wiedeńskiej dziewczyny i szlachetnie urodzonego hrabiego*<sup>20</sup>.

## Johann Schwarzer i Saturn

Handel obrazkami erotycznymi był w XIX w. szeroko rozpowszechniony. Wykorzystywano do tego między innymi litografie, zdjęcia (po 1839 r.) i rozmaite urządzenia do pokazywania ruchomych fotografii. Kiedy bracia Lumière spopularyzowali kinematograf, także filmowcy zaczęli wykorzystywać potencjał nowego medium do prezentowania erotycznych treści<sup>21</sup>. Również Johann Schwarzer (1880-1914) – fotograf i chemik z Jawornika na Śląsku, który w wiedeńskim atelier przy Fasangasse 49 (3. Wiener Gemeindebezirk) wykonywał dziecięce i rodzinne portrety, a oprócz tego fotografował akty i sprzedawał je na szklanych diapozytywach – zainteresował się komercyjnymi możliwościami filmów erotycznych. Nie bez znaczenia były tu duże sukcesy, jakie odnosiły w tym czasie – zarówno w objazdowych kinematografach, jak i z wolna powstających kinach stacjonarnych – francuskie filmy tego typu. W monarchii habsburskiej organizowano *Herrenabende* (męskie wieczory), zwane czasem paryskimi (gdzie zapraszano na nie kobiety), podczas których oglądano filmy erotyczne, ale też produkcje pokazujące zabiegi chirurgiczne, choroby czy zdeformowane ciała<sup>22</sup>.

W latach 1906-1910 w założonej przez Schwarzera pierwszej austriackiej wytwórni filmowej Saturn-Film powstawały wyłącznie filmy erotyczne, dzisiaj uznawane za pierwsze zrealizowane w Austrii fabuły. Firma wyprodukowała 52 tytuły (ich liczbę ustalono na podstawie zachowanego katalogu z 1907 r.), które Schwarzer reklamował<sup>23</sup> między innymi w pismach filmowych „Der Komet”<sup>24</sup> i „Kinematographische Rundschau” jako *wysoce pikantne filmy na męskie wieczory (hochpikanten Herrenabend-Films)*<sup>25</sup>. Przedsięwzięcie rozwijało się znakomicie i po kilku miesiącach Saturn wydał swój pierwszy liczący 56 stron katalog sprzedaży wysyłkowej z ofertą ponad 20 filmów. Można w nim było przeczytać, że są to produkcje czysto artystyczne, a firma unika tego, co jest najbardziej krępujące, by przez brak smaku nie zniszczyć piękna<sup>26</sup>. Przy każdym tytule podano dokładne streszczenie, dane techniczne, cenę<sup>27</sup> i fotos z filmu. Schwarzer wzorował się w tej kwestii na katalogach francuskich, między innymi firmy Pathé Frères. Klienci musieli podpisywać zobowiązanie, że zakupione filmy będą pokazywane wyłącznie dorosłej publiczności.

Od 15 września 1907 r. Schwarzer – także wzorem francuskich filmowców – wprowadził firmowe logo w postaci gwiazdy (później przypominało bardziej krzyż maltański), które było naklejane na elementy scenografii dla odróżnienia oryginalnych produkcji od podróbek<sup>28</sup>. Wkrótce firma zaczęła produkować także na rynek międzynarodowy, wydając katalogi również w języku francuskim i włoskim. Z końcem 1908 r. wytwórnia przeprowadziła się na przeszklone poddasze budynku przy Ahrenberggring 15. Jej sprzedawane na metry „wiedeńskie tematy”<sup>29</sup> były poszukiwane przez kina w całej Europie. Międzynarodowa sława przysporzyła jednak Schwarzerowi problemów i od 1909 r. zaczął się upadek firmy. W poufnym liście do ministra spraw zagranicznych konsul w Tyflisie (dzisiaj Tbilisi) skarżył się na wyświetlanie w mieście pornograficznych filmów Saturna, nazywanych przez niego *Wiener Genre* lub *Pariser Genre*. Raport w tej sprawie trafił do dyrekcji c.k. policji w Wiedniu i pod koniec roku atelier zostało przeszukane. Policja skonfiskowała szereg fotografii i negatywów filmowych oraz przekazała materiał prokuraturze w celu wszczęcia dochodzenia. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych nie kontynuowało jednak postępowania, ponieważ policja nie znalazła żadnych obscenicznych obrazów. Prawdopodobnie to, co pokazywano w Tbilisi, zostało zmanipulowane i do oryginalnego filmu Saturna dołączono obce materiały pornograficzne<sup>30</sup>.

Przesadzony skandal wokół rzekomo pornograficznych filmów firmy Saturn wpłynął jak katalizator na cenzurę w monarchii<sup>31</sup>, zwłaszcza że uaktywniły się rozmaite – mające na sztandarach moralność – towarzystwa szkolne i kobiece, które zaczęły protestować przeciw nieobyczajności kinematografu oraz uchylbiającym kobietom „paryskim wieczorom”. Warto dodać, że w monarchii austro-węgierskiej kino zostało uznane za autonomiczną formę rozrywki dopiero w specjalnym zarządzeniu z 1912 r. (wcześniej kinematograf podlegał ustawie z 1836 r. o włączkach i właścicielach „przybytków rozrywki”, do których należały m.in. menażerie). Zanim jednak prawnie uznano jego odrębność, wcześniej, bo już w 1907 r., wprowadzono w Wiedniu ponadlokalną cenzurę wstępną<sup>32</sup>, która pozwalała policji na wstrzymanie pokazów przed premierą, a nawet zniszczenie materiałów filmowych w wypadku wniesienia przez kogoś skargi. Nacisk grup walczących z „brudem i szmirą” spowodował, że na przykład w Czechach od lata 1909 r. kinematografy, które obrażały przyzwoitość, miały zaprzestać pokazów. W Wiedniu największe wypożyczalnie filmów – Gaumont i Pathé – przed wprowadzeniem nowego tytułu musiały pokazywać go policji, aby uzyskać pisemne pozwolenie na dystrybucję. Właściciele kin natomiast byli zmuszeni do cotygodniowego przedstawiania repertuaru policji<sup>33</sup>, która od 1909 r. kontrolowała także teksty broszur towarzyszących filmom i materiały reklamowe. W lutym 1910 r. w Wiedniu zakazano urządzania „męskich wieczorów”; stopniowo podobne zakazy wprowadzano także w innych krajach monarchii, uniemożliwiając w ogóle dystrybucję i produkcję filmów erotycznych.

Kolejna skarga na Saturna – tym razem z USA – wpłynęła w sierpniu 1910 r.; być może sprowokowały ją próby dotarcia Schwarzera na rynek amerykański. Wynik ponownego dochodzenia był taki jak w 1909 r., ale – zapewne z powodu nacisków politycznych – prokurator generalny zlecił konfiskatę całego materiału filmowego z atelier<sup>34</sup>. Kolejny proces zakończył się zakazem dalszej dystrybucji filmów i katalogów Saturna. Wiele filmów zostało zniszczonych

w całości lub w części. Wyrok wszedł w życie 15 lutego 1911 r. i zakończył działalność firmy.

Co do dalszych losów Schwarzera, badaczom udało się ustalić, że w 1912 r. jako przedstawiciel Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie GmbH brał udział w zorganizowanej przez Rudolfa Kmunkego ekspedycji do Ugandy<sup>35</sup>. Jest też ślad jego (prawdopodobnej) próby powrotu do roli producenta filmowego – w kwietniu 1913 r. zaczął reklamować w prasie<sup>36</sup> swoją nową firmę: wypożyczalnię filmów, która oferowała też rejestrowanie aktualności, wywoływanie negatywów, robienie odbitek etc. Jednak – jak wynika z dokumentów – już w listopadzie wymeldował się z wiedeńskiego mieszkania. Nie wiadomo, co się z nim wtedy działo, choć badacze przypuszczają, że prawdopodobnie znowu wyjechał do Afryki. Pod swoim wiedeńskim adresem ponownie zameldował się w kwietniu 1914 r., a w czerwcu tego roku wstąpił w związek małżeński<sup>37</sup>.

W wieku 34 lat, będąc porucznikiem rezerwy, Johann Schwarzer poległ 10 października 1914 r. podczas jednej z pierwszych bitew I wojny światowej. Podczas wojny „pikantne filmy” znów cieszyły się dużym zainteresowaniem i pokazywane były żołnierzom w kinach polowych; być może znajdowały się wśród nich także filmy Saturna.

## Filmy Saturna – charakterystyka, konteksty

Odnalezione miniatury nie tylko różnią się długością, miejscem realizacji czy złożonością narracji, ale też wpisują się w rozmaite konteksty (oczywiście na tyle, na ile jest to możliwe przy materiale o tym charakterze i w stanie, w jakim się zachował). Filmy trwają mniej więcej od jednej do sześciu minut i w zależności od długości składają się z jednego lub kilku ujęć. Oryginalnie wiele z nich wyglądało zupełnie inaczej, czego ciekawym przykładem jest *Diana im Bade* (*Diana w kąpeli*, 1907). Wersja zmontowana z zachowanych 26 metrów materiału filmowego pokazuje kobietę, która przychodzi nad wodę i zaczyna się rozbierać. Gdy ma na sobie ostatnią część garderoby... nagle pojawia się podglądacz i za zwrot zabranych jej rzeczy domaga się całusa. Porównanie filmu z opisem katalogowym wyraźnie pokazuje znaczące różnice – w odrestaurowanej wersji brakuje na przykład wszystkich scen nagości. Niektóre z filmów, właśnie ze względu na poważne braki, są dziś zrozumiałe tylko dzięki opisom – jak *Sklavenraub* (*Schwytanie niewolnic*, 1907), którego większej części nie odnaleziono.

Ponad połowa filmów Saturna została zrealizowana w wiedeńskim atelier o przeszklonym dachu. Umożliwiało to kręcenie przy świetle dziennym, czego efektem są wyraźnie widoczne promienie słoneczne. W niektórych filmach – na przykład w *Der Hausarzt* (*Lekarz rodzinny*, 1911) – padają one na aktorów jak światło z punktowego reflektora scenicznego. Ale Schwarzer wychodził też z kamerą na łono natury, by aktorki mogły zdjąć ubrania, pluskać się w wodzie, opalać lub – jak na ilustracjach Fidusa<sup>38</sup> – biegać po łąkach i zaroślach. Niektóre jego filmy to kopie francuskich miniatur z wytwórni Pathé, z tą różnicą, że są od nich śmielsze; w filmie *Baignade interdite* (*Zakazana kąpiel*, 1903) Francuzki w scenach kąpeli w leśnym jeziorze mają na sobie długie koszule – w pokazującym ten sam temat filmie *Baden verboten* (*Zakazana kąpiel*, 1907) Austriaczki są całkiem rozebrane. Na marginesie warto dodać, że francuska miniatura była kręcona w studiu, a au-

striacka w plenerze. Badacze sytuują dokonania Saturna właśnie między raczej nieśmiałościami francuskimi filmami erotycznymi a pornograficznymi produkcjami tamtych czasów, pokazywanymi w prywatnych klubach dla panów i domach publicznych<sup>39</sup>.

Miniatury Schwarzera koncentrują się głównie na podglądaniu obnażonego kobiecego ciała, dlatego najczęściej pokazują proste sytuacje uzasadniające tę nagość: toaletę (*Morgentoilette einer Lebedame/Poranna toaleta damy z półświatka*, 1910?), rozbieranie się przed snem (*Aufregende Lektüre/Podniecająca lektura*, 1908?), kąpiel (*Baden verboten; Diana im Bade; Im Bade/W kąpeli*, 1911; *Vorbereitung für das Rendezvous/Przygotowania do randki*, 1908?), plażę (*Das Sandbad/Kąpiel w piasku*, 1907), pozowanie artystom (*Das unruhige Modell/Niespokojna modelka*, 1907; *Beim Fotografieren/UI fotografa*, 1909?; *Modelle/Modelki*, 1910?), czy wizytę lekarza (*Der Hausarzt*).

Pretekstem do pokazania nagich kobiet stojących jak posągi w klasycznych pozach jest na przykład *Der Traum des Bildhauers (Sen rzeźbiarza*, 1907) – historyjka o rzeźbiarzu, któremu we śnie ziściło się marzenie i jego rzeźby ożyły, a jedna czule go pocałowała. Na tę historię można spojrzeć przez pryzmat kompleksu Pigmaliona (potrzeba wykreowania dla siebie obiektu seksualnego). Jest to wariacja na temat, który pojawił się już wcześniej między innymi w wyprodukowanej przez American Mutoscope and Biograph w 1899 r. miniaturze *The Artist's Dream* (artyście śni się, że tańczy przed nim piękna baletnica) oraz zrealizowanych przez Edwina S. Portera dla firmy Thomasa A. Edisona filmach *An Artist's Dream* (1900) i *The Artist's Dilemma* (1901), w których we śnie artyści ożywają kobiety z portretów, tyle że całkowicie ubrane. W innym filmie Saturna, *Lebender Marmor (Żywy marmur*, 1911), pretekstem do zaprezentowania nagości jest żart z „ożywającym” posągiem, zrobiony przez kilku kolegów jednemu z nich. W miniaturze tej porbrzmiewają echa pigmalionizmu rozumianego jako osiąganie podniecenia seksualnego w wyniku oglądania lub dotykania między innymi rzeźb przedstawiających akty. Warto zauważyć, że do „ożywiania” rzeźb Schwarzer nie używał trików filmowych; jego aktorki z ciałami pokrytymi białą substancją jedynie udawały posągi, co dawało efekt dość umowny – główną atrakcją tych miniatur była przede wszystkim nagość.

W obu wspomnianych filmach przywołanie rzeźby klasycznego kobiecego aktu odsyłało do ideału kobiecego piękna – podobnie jak w miniaturze *Das eitle Stubenmädchen (Próżna pokojówka*, 1908-1910) będącej opowiadaniem o pokojówce, która na widok posągu zaczyna się rozbierać i naśladować jego pozę. Można to uznać z jednej strony za reżyserską grę na erotycznej dychotomii między żywym ciałem a bezwładną materią<sup>40</sup>, a z drugiej – zgodnie z zawartą w katalogu deklaracją Schwarzera o artystycznym charakterze jego oferty – za próbę nobilitacji filmowej goliżny przez zestawianie jej z nagością rzeźbionych aktów. Obnażone ciała kobiet w filmie funkcjonują inaczej niż w kontekście pozostałych sztuk wizualnych; w pracowni artysty zostają ubrane w formę sztuki<sup>41</sup> dla znawców – w filmie, w „przebraniu rzywki” rzucone są masom do konsumpcji. Dostępne, widoczne, zseksualizowane i utowarowione<sup>42</sup>, oscylują między ideałem a obscenicznością<sup>43</sup>, gdyż w sferze kultury masowej, inaczej niż w tzw. sztuce czystej, zmysłowe pragnienia są pobudzane i zaspokajane. Idąc tym tropem, Lynda Nead stwierdziła nawet, że niewinność, czystość kobiecej nagości w przedstawieniach zależy od bezruchu, co komplikuje sprawę w przypadku medium, którego esencją jest ruch. Jej zdaniem



ruchoma (filmowa) nagość niemal automatycznie flirtuje z możliwością obsceniczności<sup>44</sup>. Opinię tę podzielają Vito Adriaensens i Steven Jacobs, którzy zwrócili uwagę na skłonność wczesnego kina (w tym także filmów Saturna) do pokazywania *tableaux vivants* (w postaci żywych rzeźb), które neutralizowały ten naturalny, filmowy ruch, łącząc sztukę wysoką i niską w popularnej rozrywce, serwowanej przez najnowsze medium<sup>45</sup>.

Czasem pretekstem do pokazania w filmach Saturna nagich kobiet są – znacznie mniej oczywiste niż pozowanie artystom czy konfrontowanie się z klasyczną rzeźbą – niecodzienne sytuacje mające zapewne wywołać efekt komiczny, jak w filmie *Der Angler* (*Wędkarz*, 1907), w którym mężczyzna zarzuca wędkę i łapie na nią damę stojącą w wodzie z podniesioną spódnicą i gołymi pośladkami. Wśród produkcji atelier można wyróżnić też filmy o bardzo prostych anegdotach – jak *Baden verboten*, gdzie kąpiące się nago w lesnym jezioru panie po prostu przegania stamtąd leśniczy, czy *Eine lustige Geschichte am Fenster* (*Zabawna historia przy oknie*, 1908). W tym drugim trzy rozbawione dziewczęta najpierw skaczą po pokoju i bawią się piłeczką, a potem wyglądają przez okno; kiedy jedna z nich wychylona zawisa na parapecie, koleżanki zadzierają jej spódniczkę, odsłaniając gołe pośladki. Wtedy do pokoju wchodzi mężczyzna i na ten widok cieszy się jak dziecko.

Istnieją też filmy Schwarzera właściwie pozbawione anegdoty, koncentrujące się wyłącznie na obserwacji – jak *Schleiertanz* (*Taniec z welonem*, 1907), pokazujący jedynie nagie, tańczące na trawie młode kobiety, czy *Jugendspiele* (*Młodzieńcze zabawy*, 1907), gdzie trzy nagie dziewczęta grają na leśnej łące w gry ruchowe, m.in. w serso. W opisie katalogowym można przeczytać swego rodzaju uzasadnienie dla tak mało rozbudowanej narracji: otóż filmy te są szczególnie godne polecenia ze względu na pokazane w nich podniecające pozy. Z kolei miniatura *Die Zaubererinnen des Mandarin* (*Magiczne sztuczki mandaryna*, 1908) sprowadza się tylko do mélièsowskiego tricku z pojawianiem się i znikaniem: ucharakteryzowany na Azję mężczyzna „wyczarowuje” spod chińskiego parasola półnagie – „odziane” jedynie w dość perwersyjne ozdoby – kobiety, które po chwili znikają.

Te proste, pretekstowe historyjki i scenki rodzajowe nie były jednak niewyczerpanym źródłem inspiracji. Mogły się też widzom dość szybko znudzić, dlatego Schwarzer uatrakcyjniał swoje filmy między innymi – podążając za ówczesną modą – motywami orientalnych fantazji, jak na przykład w *Im Harem* (*W haremie*, 1907), *Sklavenraub* (1907) czy *Sklavenmarkt* (*Targ niewolnic*, 1907). W tym ostatnim przed tureckim namiotem siedzi dostojny pasza; handlarze niewolnikami przyprowadzają przed jego oblicze i po kolei rozbierają kilka dziewcząt, a on wskazuje, które mają być zabrane do jego namiotu, po czym sam do niego wchodzi. Schwarzer prawdopodobnie zaczerpnął pomysł na tę miniaturę od firmy Pathé, w której wiedeńskim katalogu znajdował się film pod tytułem *Sklavenmarkt im Orient* (*Targ niewolników w Oriencie*, 1903)<sup>46</sup>.

Istotnym kontekstem dla filmów Saturna jest dominujący w nich komizm, nabierający niekiedy charakteru krytyki społecznej. Żartobliwe erotyczne miniatury z przymrużeniem oka traktowały uświęcone instytucje monarchii, na przykład wojsko, jak w *Weibliche Assentierung* (*Kobiety pobór*, 1908), czy małżeństwo, jak w nieco bardziej złożonym *Eine moderne Ehe* (*Nowoczesne małżeństwo*, 1907). Film o parze, która rozumie wierność na swój sposób, był tym bardziej kontrowersyjny,

że była w nim mowa o podwójnym skoku w bok, zarówno kobiety, jak i mężczyzny. W opisie katalogowym można przeczytać: *Film wprowadza nas w życie nowoczesnego małżeństwa, w którym żona domaga się takich samych praw, jakie ma jej mąż. On lubi urozmaicenie w miłości i nie przywiązuje wagi do wierności małżeńskiej, ona postępuje w dokładnie ten sam sposób. Film, który należy zobaczyć, żeby móc osądzać*<sup>47</sup>. Schwarzer zastosował w nim ciekawe rozwiązania formalne, na przykład kiedy baron wybiera się na schadzki, widz jest o tym w zabawny sposób informowany, bo mężczyzna za plecami żony robi gest, jakby zakładał jej na głowę rogi. W innej scenie, gdy baron spędza czas z szansonistką w *séparée* jakiegoś lokalu, klisza jest podbarwiona na czerwono, co może sugerować charakter miejsca, w którym się znajdują. Jest to też jedyny film Saturna, w którym pojawiają się swego rodzaju śródtytuły – ich funkcje pełnią ujęcia z dwoma listami, wyjaśniającymi dalszą akcję.



Saturn-Film 1906-1910

© Film Archiv Austria

Bardziej rozbudowaną anegdotę ma też *Beim Fotografen*, w którym widzimy, jak fotograf wraz z asystentem próbują bez powodzenia namówić pewną damę, która przyszła do zdjęcia, by przyjęła bardziej frywolną pozę i pozbyła się części garderoby. Oburzona klientka wychodzi. Fotograf dzwoni więc do kogoś i po chwili zjawia się kobieta, która natychmiast rozbiera się i pozuje. W kolejnym ujęciu, w innym pomieszczeniu zakładu, grupa wyraźnie zachwyconych mężczyzn kupuje zdjęcia z nagą modelką, gdy nagle wchodzi dama z pierwszego ujęcia, zapewne po swoje fotografie, i gdy widzi, co się dzieje, zaczyna okładać mężczyzn parasolką. Równie złożoną historyjką jest prawie sześciominutowy *Eine aufregende Jagd* (*Podniecające polowanie*, 1906). Młoda dama postanawia odpocząć podczas spaceru nad wodą ze służącą. Gdy pokojówka się oddala, pani zaczyna powoli zdejmować z siebie ubranie, po czym wchodzi do wody i brodząc, znika z kadru. Wtedy na brzegu pojawia się para włóczęgów, którzy dostrzegają pozostawione przez damę rzeczy. Kobieta zakłada je na siebie i oboje uciekają. Tymczasem dama wychodzi z wody i odkrywszy kradzież, wzywa pomocy. Natychmiast zjawia się policjant. Naga dama zaczyna biec w stronę swego domu. Policjant, uznawszy ją za szaloną, goni ją przez park i oboje wpadają na grupę ludzi, którzy urządzili sobie w lesie piknik. Oni też dołączają do pogoni. W końcu dama napotyka na drodze dżentelmena, który osłania ją swoim płaszczem, a goniący gubią jej ślad.

W tych dwóch filmach, które przypominają ślapstickowe komedie, Schwarzer do głównego wątku erotycznego włączył elementy humorystyczne, ale tak jak *Eine moderne Ehe*, tak i ten ostatni film można odczytać w bardziej pogłębiony sposób. Naga, krzycząca, wręcz dzika niewiasta, biegnąca przez park i postrzegana przez innych jako niespełna rozumu, może symbolizować ówczesne kobiety walczące o swoje prawa. Jeden z badaczy<sup>48</sup> zwrócił uwagę, że opozycja ponurej przyzwoitości i liberyńskiej radości, jaką widać w scenie konfrontacji nagiej kobiety z przedstawicielem władzy, dość często pojawia się w filmach Schwarzera, i ciekawie zinterpretował scenę pikniku. Jego zdaniem mężczyzna, który dołącza do siedzącego na trawie ugrzecznionego towarzystwa, poprawnie wykonuje wszystkie rytualne gesty – pozdrowienia, wymiany grzeczności, zdjęcia kapelusza, ucałowania dłoni, wspólnego wznoszenia kieliszków na zdrowie – tylko dlatego, że takie są normy zachowania dobrze wychowanych ludzi. Kiedy w sam środek tej miłej grupki wpada naga kobieta, cała poprawność znika i mężczyźni ochoczo dołączają do pogoni za nią. *To właśnie ta gorliwość najbardziej zdradza słabość moralnych konwencji i sprawia, że scena jest bardziej komiczna niż erotyczna. (...) Kobieta biegnie wprost na widzów, naruszając ich [uczestników pikniku – red.] przestrzeń. To już nie jest tylko erotyczna rozrywka, ale i krytyka polityki płci w Wiedniu z przełomu wieków. Ujawniwszy hipokryzję, film powraca na akceptowalny grunt, każąc przyzwoitemu mężczyźnie odpowiednio udrapować na kobiecie swój płaszcz, przywracając w ten sposób porządek ze stanu początkowego<sup>49</sup>.*

Łączenie erotyki z humorem powtarza się w wielu filmach Schwarzera, czasem działając łagodząco na ich „pikantność”, jak na przykład w *Lebender Marmor*, gdzie mężczyzna, który – mówiąc kolokwialnie – obmacuje posąg (a w rzeczywistości udającą go dziewczynę), nie wydaje się aż tak lubieżny<sup>50</sup>, gdyż reżyser nadał mu rys komiczny. Po pierwsze, jest ofiarą żartu – koledzy dali mu nauczkę za jego moralizowanie, gdy oni zachwycali się zdjęciami nagich kobiet. Po drugie, kiedy na widok rzeźby zaczyna się pocić z podniecenia, zdejmując, jak czapkę, tupecik,

żeby przetrzeć łysinę. Po trzecie, na koniec wszyscy – nie wyłączając modelki – są serdecznie rozbawieni. Film miał ośmieszyć fałszywych strażników obyczajów, którzy oficjalnie odwołują się do surowego kodeksu moralnego, a prywatnie zachowują się zupełnie niezgodnie z deklarowanymi wartościami. Z takimi osobami – jako fotograf aktów i autor pikantnych filmów – Schwarzer zapewne często się spotykał.

Podobne złagodzenie reżyser zastosował w *Weibliche Assentierung*, gdzie zakpił z ówczesnej armii, inscenizując komisję wojskową, przed którą stają roznegliżowane i trochę niesforne rekrutki. Dziś jednak obraz umundurowanych mężczyzn lustrujących półnagie kobiety i mierzących obwody ich piersi i ud budzi raczej niesmak i sprzeciw niż rozbawienie. Wprawdzie wszystkie filmy Schwarzera (ze względu na ich przeznaczenie) są z definicji seksistowskie, ale wydaje się, że w tym kobiety traktowane są wyjątkowo szowinistycznie i przedmiotowo, zarówno w diegezie przez męskich bohaterów, jak i przez reżysera. Podobnie instrumentalnie potraktowane są kobiety w *Sklavenmarkt* i *Sklavenraub*. W 1911 r. sąd w Wiedniu zakazał rozpowszechniania *Weibliche Assentierung* i nakazał jego zniszczenie, lecz nie z powodu nagości, czy tym bardziej uchybiania kobietom, a ośmieszania c.k. armii<sup>51</sup>.

W większości filmów Saturna bohaterki mają jednak pewną moc decyzyjną, nie są zniewolone, przynajmniej w kwestii nagości, nawet jeśli pozostają obiektami dla widzów-voyeurów. Taka jest na przykład pokojówka z *Das eitle Stubenmädchen*, której nikt w obrębie diegezy nie namawia ani nie zmusza do rozbierania się. Ona sama – zaciekawiona rzeźbą leżącej nagiej kobiety – porównując się z nią, zrzuca ubranie i układa się w podobnej pozie. Jako ciekawostkę można dodać, że w tym filmie mamy przez chwilę okazję zobaczyć przeszklony dach atelier Saturna. Schwarzer był też otwarty na bohaterki, które przejmują inicjatywę w sferze obyczajowej, jak – najwyraźniej spragniona romansu lub bardzo zakochana – dama z filmu *Der Hausarzt*, która udając chorą, próbuje za wszelką cenę uwieść swojego lekarza, czy bohaterka (opisywana przez niektórych jako prostytutka<sup>52</sup>) z *Die Macht der Hypnose (Siła hipnozy, 1908)*. Kobieta początkowo udaje niedostępną wobec odwiedzającego ją zamożnego dżentelmena we fraku, ale potem proponuje mu zabawną sztuczkę, na którą ten się zgadza: hipnotyzuje go, a kiedy mężczyzna nie jest już dla niej niebezpieczny, zrzuca ubranie, pozostając w przezroczystym negliżu, i – wykorzystując siłę hipnozy – każe mu skakać na jednej nodze, przeskakiwać przez patyk, położyć się na podłodze czy chodzić na czworakach (dosiada go wtedy jak konia). Na koniec zabiera mu pieniądze (może to zapłata?). Po obudzeniu z transu mężczyzna opuszcza jej mieszkanie, niczego nieświadom. Czy Schwarzer zaspokajał tym filmem specyficzne męskie gusta? W film zainterweniowała cenzura: miała zastrzeżenia do pokazania zamożnego klienta jako ofiary kobiecej siły, co mogło być odebrane jako przełamanie społecznych hierarchii. *Wywrotowa siła erotyki i pornografii była nie do przyjęcia. Karnawał był dozwolony, trwała transgresja nie*<sup>53</sup>. Ta (prawdopodobnie) prostytutka, która zazwyczaj jest wykorzystywana przez mężczyzn, tu – przejmując kontrolę nad klientem – w symboliczny sposób rewanżowała się. Cenzura (męska) kazała usunąć z filmu nie sceny nagości, ale te, w których kobieta ma władzę nad mężczyzną<sup>54</sup>.

Najbardziej podmiotowo ze wszystkich bohaterek dostępnych filmów Schwarzera została potraktowana – zarówno przez reżysera, jak i postacie mę-

skie – Lola ze wspomnianego już *Eine moderne Ehe*, która w sferze obyczajowej miała takie same prawa jak jej mąż. Ta transgresja również sprowokowała interwencję cenzury, która uznała za społecznie nieodpowiednie przedstawienie niewierności żony<sup>55</sup> i nakazała usunąć całą sekwencję ze zdradą kobiety. Ten film nie potrzebował nawet nagości, by otrzymać etykietkę „pikantnego” i znaleźć się w programie „męskich wieczorów”. Ale był to wyjątek. W niektórych filmach Schwarzera nagość pojawiała się bez specjalnego uzasadnienia, jak nagłe obnażenie się bohaterki *Die Macht der Hypnose* czy jak w filmie *Aufregende Lektüre*. Jego bohaterka rozbiera się i kładzie do łóżka w takiej pozycji, by widz mógł oglądać ją w pełnej krasie. Przez chwilę czyta książkę, lektura okazuje się jednak tak podniecająca, że gdy kobieta zasypia, cały czas wierci się przez sen i zmienia pozycję – oczywiście tak, by widzowie nadal dobrze widzieli jej nagość. Podobnie jest w filmie *Vorbereitung für das Rendezvous*, w którym kobieta, szykując się na randkę, zamiast się ubierać, chodzi naga po mieszkaniu, podziwia się w lustrze i na przemian kładzie się do łóżka i z niego wstaje, albo w filmie *Im Bade*, którego bohaterka myje się na stojąco w wannie, po czym naga kładzie się na łóżku i poddaje masażowi całego ciała wykonanemu przez służącą. Sekwencja znowu skomponowana jest tak, by voyeur przed ekranem miał dostęp do nagości bohaterki, przy okazji czerpiąc być może przyjemność z tak intymnej bliskości dwóch kobiet.

Z oczywistych względów w filmach Schwarzera nie ma równouprawnienia w nagości. Filmy były przeznaczone na „męskie wieczory”, więc erotyzm wносиły wyłącznie postacie kobiece. Najbardziej rozebrany bohaterem jest mężczyzna z *Das Sandbad*, który – bez koszuli, za to w długich spodniach – towarzyszy na plaży całkowicie nagej partnerce. W scenach miłosnych mężczyźni są zawsze ubrani – kochanek Loli z *Eine moderne Ehe* kładzie się z nią do łóżka w kalesonach, zapiętej pod szyję koszuli i skarpetkach. Podobnie ubrany wstaje rano z łóżka, po nocy spędzonej z ukochaną, student z *Eine lustige Geschichte* (*Zabawna historia*, 1910). Trudno powiedzieć, czy śmieszyło to ówczesnych widzów, ale dziś wygląda zabawnie.

Zaplanowany humor wnoszą do filmów Schwarzera najczęściej postacie męskie, ale jest też w tych erotycznych miniaturach dużo humoru mimowolnego, którego źródłem są wszyscy aktorzy, a także reżyser. Właściwie w każdym filmie Schwarzera wykonawcy spoglądają w kamerę, co szczególnie zabawnie wygląda w *Beim Fotografen*, gdy pozująca ekranowemu fotografowi aktorka, zamiast patrzeć w obiektyw jego aparatu, patrzy wprost w kamerę filmową, a reszta aktorów niemal po każdym wykonanym ruchu czy geście spogląda na operatora-reżysera, jakby upewniali się, że dobrze wyszło. Źródłem nieintencjonalnego humoru są też przypadkowe sytuacje, do których należą wpadki na planie, ujawniające pewne niedociągnięcia. W *Die Zaubereien des Mandarins*, kiedy „wyczarowane” przez mandaryna kobiety mają zniknąć, jedna popełnia falstart i kamera rejestruje tę jej – trwającą ułamek sekundy – próbę ucieczki z planu i powrót na miejsce. W *Vorbereitung für das Rendezvous* bohaterka w pewnym momencie wychodzi z kadru, tak że widzimy z boku niewielki fragment jej postaci, a kamera, którą reżyser wyraźnie usiłuje przesunąć, filmuje pusty plan. W *Weibliche Assentierung* przemożny wzrostomierz, którym żołnierze mierzą wzrost rekrutek, jest tak niestabilny, że dopóki któryś z aktorów go podtrzymuje, wszystko jest w porządku, ale pod koniec filmu miara upada tuż obok lekko przestraszonej aktorki. W *Lebender Marmor* w pewnym momencie spada ze ściany logo Saturna.

Zachowane materiały filmowe, ze względu na wspomniane wcześniej braki, nie mogą stanowić podstawy do rozstrzygających konstatacji w kwestii warsztatu Schwarzerera czy jego talentu, ale dają pewien wgląd w jego umiejętności. Niewątpliwie eksplorował możliwości nowego medium w zakresie montażu i głębi filmowej, zwłaszcza w produkcjach plenerowych, które wydają się o wiele bardziej profesjonalne niż te realizowane w atelier. Wzorując się na filmach, na przykład wytwórni Pathé, nie kopiował ich tylko, ale też udoskonalał (np. zamiast kręcić film z basenem udającym staw i papierowymi dekoracjami, wychodził z kamerą na zewnątrz, nad prawdziwy akwen). Niejednokrotnie można odnaleźć w jego filmach nawiązania (może nieświadome) do dzieł plastycznych. Bohaterki „leśno-kąpielowych” miniatur Schwarzerera przywodzą na myśl zwiewne dziewczęta z obrazów Fidusa (np. film *Jugendspiel* i obraz olejny *Ballspielerin* z 1892 r.). Scena leśnego pikniku z *Eine aufregende Jagd* przypomina z kolei *Śniadanie na trawie* Édouarda Maneta<sup>56</sup>. W tym nakręconym w długim ujęciu filmie – jak zauważył jeden z badaczy – antycypacyjna kamera najpierw pozycjonuje widza jako podglądacza, a dopiero potem czyni go świadkiem wstydlivych przyjemności bohaterki<sup>57</sup>. Schwarzer eksperymentował tu także z rytmem – w wielu scenach spokój i statyczność przeplatane są dużą aktywnością postaci<sup>58</sup>.

## Aktorki Saturna

W refleksji na temat filmów Schwarzerera nie można pominąć bardzo ważnego kontekstu: występujących w nich kobiet. Mężczyźni i kobiety nie pojawiali się bowiem w tych miniaturach na równych prawach. Ci pierwsi grają po prostu swoje aktorskie role, obecność kobiet zaś nosi znamiona eksploatacji.

W opublikowanej w 2020 r. austriackiej filmografii lat 1906-1944<sup>59</sup> przy tytułach miniatur Saturna widnieje tylko nazwisko reżysera. Nawet wymieniony tam, ale najprawdopodobniej nieistniejący, *Von Stufe zu Stufe* ma podaną obsadę – o aktorach Schwarzerera nie wiemy nic i choć nie jest to w historii wczesnego kina przypadek odosobniony, tu ma to dość szczególną wymowę. Chodzi głównie o kobiety, które wcielały się w te wszystkie próżne pokojówki, nowoczesne żony, niewolnice, modelki, o kobiety, które pożądlivym spojrzeniom ówczesnych voyeurów dawały przyzwolenie i które nam, współczesnym, pozostawiły szczególnie cięń ich życia – swoją nagość, choć nie znamy nawet ich nazwisk. Grając w tych filmach, nie tylko odsłaniały swój intymny świat przed bywalcami ówczesnych „męskich wieczorów”, ale także nieświadomie wyrażały zgodę na taką bliskość ludzi, którzy za kilkadziesiąt lat będą mogli masowo oglądać ich obnażone ciała w domowym zaciszu na kasetach wideo czy płytach DVD. Kim były i czym się zajmowały? Czy sprzedawały swój wstyd, czy raczej zaspokajały próżność? A może interesował je po prostu kinematograf? Czy ich status społeczny był kontrowersyjny, a reputacja wątpliwa, jak nagich modelek pod koniec XIX w.<sup>60</sup>

Czy były wśród nich aktorki, czy kurtyzany? Zapewne na zawsze pozostaną już tylko nagimi kobietami bez imion i biografii, z trudnymi do odróżnienia twarzami. Wpisały się w historię pożądania, będąc także opowieścią o męskim spojrzeniu<sup>61</sup>, w której kobiece ciało jest przedmiotem pragnienia często przedstawianym jako nieznaną obiekt do eksploracji<sup>62</sup>. Na początku XX w. miniatury, w których występowały, oglądano zapewne wyłącznie ze względu na ich nagość.

Z jednej strony zaspakajały one zatem potrzeby podglądaczy, dla których podstawowym źródłem voyeurystycznej przyjemności jest obserwowanie ludzi w sytuacjach intymnych, kiedy ich ciała są częściowo lub całkowicie odkryte. Z drugiej strony, na pewno w większości, przyciągały zwykłych, nieperwersyjnie zaciękwionych widzów, którym przyjemność sprawia patrzenie na obiekt na przykład postrzegany przez nich jako piękny. Nikt z realizatorów z pewnością nie spodziewał się wtedy, że za kilkadziesiąt lat filmy Saturna zmienią status i tożsamość (związaną nie tylko z samą ich treścią, ale w równym stopniu z tym, kto, kiedy i gdzie na nie patrzy), że znajdą istotne miejsce w historii austriackiego kina i że będą oglądane przez filmoznawców i miłośników kina nie dla obnażonych ciał aktorek, ale dla zaspokojenia zupełnie innej ciekawości. Dwaj badacze<sup>63</sup> zauważyli – zapewne dzięki nowoczesnemu sprzętowi – że jedna z dziewcząt grających w *Sklavenraub* jest identyczna z odtwórczynią głównej roli w *Das eitle Stubenmädchen*, czym wyróżnili ją trochę z tłumu anonimowych nagich ciał.

### **Sklonność artystyczna, komiczna i krytyczna – podsumowanie**

Z dzisiejszej perspektywy filmy Schwarzera mogą budzić wiele pytań, wątpliwości, a nawet zarzutów, ale głębsze analizowanie ich przez pryzmat współczesnych kategorii byłoby – jako anachronizm – działaniem jałowym. Kwestię, czy bliżej im do spotykanej w sztuce nagości aktu, będącej rodzajem kostiumu, czy do zwykłego bycia bez ubrania, do golizny<sup>64</sup>, każdy widz będzie zapewne postrzegał inaczej. Na pewno nie są pornograficzne czy obsceniczne, w większości nie są też pozbawione smaku. To zasługa między innymi humoru i odrobiny zawartej w nich krytyki społecznej, a chwilami nawet wywrotowości, oburzającej bigoteryjną habsburską burżuazję i budzącej u ówczesnych cenzorów obawę przed zmianą roli kobiety w małżeństwie, rodzinie i szerzej – w kulturze.

Wprawdzie krytyka społeczna nie dominuje w filmach Saturna, ale obecność nawet nielicznych jej przejawów zaskakuje i świadczy o ambicjach Schwarzera, gdyż podejmowanie wątków społecznych w miniaturach erotycznych nie było konieczne. Trudno je może nazwać artystycznymi, co sugerowano w tekście z katalogu, ale być może nie był to jedynie chwyt reklamowy czy próba zmylenia cenzury, a wyraz jakichś większych ambicji reżysera. Wprawdzie nie w imię sztuki je kręcono, ale – mimo że spełniały konkretną funkcję ze wszystkimi tego konsekwencjami – nie były sztampowe czy trywialne. Zresztą, nawet gdyby były, czy stanowiłyby to powód wymazywania ich z historii kina albo zatajania, że są pierwszymi austriackimi filmami fabularnymi? Filmy Saturna stanowiły wprawdzie rozrywkę swobodniejszą niż porównywalne produkcje tamtych czasów, ale właściwie może to świadczyć o dążeniu ich reżysera do oryginalności. Nie mają też – jak wspomniałam wyżej – wyłącznie aspektu voyeurystycznego, a powody, dla których je kiedyś cenzurowano, dzisiaj można uznać za ich zalety: dużo mówią o ówczesnym austriackim społeczeństwie – i to wbrew pozorom nie tylko o jego męskiej części – oraz wpisują się w jego krytykę. Ponadto jest w nich rys pionierski, antycypowały bowiem późniejsze komedie slapstickowe i zawierały wypracowane przez Schwarzera ciekawe rozwiązania techniczne. Nie przynoszą więc austriackiej kinematografii wstydu – są dziś raczej skarbem w jej historii. Ta zaś dopisała

filmom Saturna swoisty epilog w postaci znacznie „pikantniejszych” komedii erotycznych, które na fali zagranicznych filmów tego typu zaczęły dość licznie powstawać w Austrii od lat 60. XX w.

- <sup>1</sup> Artykuł dotyczy czasów monarchii austro-węgierskiej, która obejmowała tereny dziś należące do Włoch, Słowacji, Słowenii, Węgier, Czech, Polski, Ukrainy i Rumunii, ale koncentruje się głównie na początkach kina na terenie dzisiejszej Austrii.
- <sup>2</sup> „Neue Freie Presse”, 17.04.1896, nr 11368, s. 1. Podaję za: W. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Verlag Christian Brandstätter, Wien – München 1997, s. 13.
- <sup>3</sup> W. Fritz, dz. cyt., s. 13.
- <sup>4</sup> Pierwsze trzy stałe kina w Wiedniu powstały w 1903 r. Z roku na rok ich liczba rosła: w 1907 r. było ich 10 (wliczając kina namiotowe), a w 1915 r. – 150. Pokazom towarzyszyła muzyka wykonywana na fortepianie lub przez orkiestrę i – zanim w filmach pojawiły się napisy – tzw. objaśniacze (*Erklärer*). Zob. tamże, s. 18-19. Dla poprawienia jakości powietrza w salach kinowych ich właściciele stosowali specjalne spryskiwacze do dezodoryzacji firmy Perolin (*Perolin Luftdesinfektor*).
- <sup>5</sup> „Wiener Neustädter Zeitung”, 10.12.1898, nr 50, s. 6; „Wiener Neustädter Zeitung”, 17.12.1898, nr 51, s. 6.
- <sup>6</sup> E. Kieninger, *A la Lumière. Der Wiener Film pionier Gottfried Findeis und die erste Periode ambulanter Kinokultur in Österreich 1896–1899*, „Medien und Zeit. Forum für historische Kommunikationsforschung” 1993, nr 4, s. 23.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> Z. Štábla, *Queries Concerning the Hořice Passion Film*, Film Institute, Prague 1971, s. 8. Zob. także: P. A. Schauer, *Filme im alten Österreich. Der Höritzer Passionsfilm*, praca dyplomowa, Wien 1996; D. J. Shepherd, *The Bible on Silent Film: Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- <sup>9</sup> G. Krenn, „Von Stufe zu Stufe”. *Heinz Hanus und die Anfänge der österreichischen Spielfilmproduktion*, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1993, s. 22.
- <sup>10</sup> W. Fritz, dz. cyt., s. 22-25.
- <sup>11</sup> Jak np. w Wikipedii i na stronach niektórych internetowych leksykonów.
- <sup>12</sup> Np. C. Reichhold, *100xÖsterreich. Film*, Amalthea Signum Verlag, Wien 2018, s. 12.
- <sup>13</sup> E. Kieninger, *Das klassische Wanderkino 1896–1914*, praca dyplomowa, Wiedeń 1992.
- <sup>14</sup> W. Fritz, dz. cyt., s. 26.
- <sup>15</sup> P. Caneppele, *Projektionen der Sehnsucht. Die erotischen Anfänge der Kinematografie*, w: M. Achenbach, P. Caneppele, E. Kieninger, *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*, Filmarchiv Austria, Wien 1999, s. 26.
- <sup>16</sup> M. Achenbach, P. Caneppele, *Saturn: The Erotic Beginnings of Austrian Cinematography*, „Journal of Film Preservation” 1998, nr 57, s. 13.
- <sup>17</sup> E. Büttner, C. Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 2002, s. 412.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>19</sup> W. Fritz, *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896–1930*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1981, s. 22.
- <sup>20</sup> C. Reichhold, dz. cyt., s. 12.
- <sup>21</sup> Najprawdopodobniej pierwszy film erotyczny (*Le Coucher de la Mariée*), który pokazywał rozbiegającą się (w zachowanym fragmencie jedynie do koszuli) artystkę Louise Willy, nakręcił Eugène Pirou w 1896 r.
- <sup>22</sup> P. Caneppele, dz. cyt., s. 23.
- <sup>23</sup> Od grudnia 1906 r. do końca lipca 1907 r. – potem reklama prasowa zapewne nie była mu już potrzebna.
- <sup>24</sup> „Der Komet”, 3.11.1906, nr 1128, za: M. Achenbach, *Die Geschichte der Firma Saturn und ihre Auswirkungen auf die österreichische Filmzensur*, w: M. Achenbach, P. Caneppele, E. Kieninger, dz. cyt., s. 76.
- <sup>25</sup> „Kinematographische Rundschau”, 1.04.1907, nr 5, s. 6.
- <sup>26</sup> Podaję za: W. Fritz, *Im Kino erlebe... dz. cyt.*, s. 26.
- <sup>27</sup> Koszt jednego metra filmu wynosił 1 koronę 80 halerzy.
- <sup>28</sup> M. Achenbach, P. Caneppele, dz. cyt., s. 14.
- <sup>29</sup> *Der Kinematograph*, 20.11.1907, nr 47.
- <sup>30</sup> M. Achenbach, Th. Ballhausen, *Ein „Wiener Genre“? Zur Erfolgs- und Zensurgeschichte der Saturn-Film (1906-1910)*, w: *Kunst unter Kontrolle Filmzensur in Europa*, red. J. Roschlau, Ein CineGraph Buch: edition text + kritik, München 2014, s. 38.
- <sup>31</sup> M. Achenbach, dz. cyt., s. 95.
- <sup>32</sup> Mimo że Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zaleciło w 1912 r. stosowanie w kwestii cenzury decyzji władz wiedeńskich, w monarchii



- powstawały kolejne regionalne urzędy cenzury w Linzu, Innsbrucku, Grazu, Salzburgu, Klagenfurcie, Trieście, Zadarze, Pradze, Brnie, Lwowie, Ljubljanie, Opawie i w Czerniowcach. Zob. T. Ballhausen, *Geschnitten, Verboten, Vernichtet. Notizen zur österreichischen Filmzensurgeschichte bis 1938*, „Biblos“ 2002, nr 51, s. 203-214.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 99.
- <sup>34</sup> Achenbach podaje, że „Österreichischer Komet“ i „Der Kinematograph“ donosiły w 1911 r. o skargach napływających też z Berlina, Paryża, Londynu, Rzymu i Tokio, ale nie znalazł on potwierdzenia tych informacji w dostępnych aktach. Zob. M. Achenbach, dz. cyt., s. 92.
- <sup>35</sup> M. Achenbach, T. Ballhausen, dz. cyt., s. 40.
- <sup>36</sup> „Österreichischer Komet”, 19.04.1913, nr 153, s. 38.
- <sup>37</sup> M. Achenbach, T. Ballhausen, dz. cyt., s. 41.
- <sup>38</sup> Właść. Hugo Reinhold Karl Johann Hoppener (1868-1948).
- <sup>39</sup> Tamże, s. 35.
- <sup>40</sup> V. Adriaensens, S. Jacobs, *The Sculptor's Dream: Living Statues in Early Cinema*, w: S. Jacobs, S. Felleman, V. Adriaensens, L. Colpaert, *Screening Statues: Sculpture and Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 40.
- <sup>41</sup> *The Nude in Pictures*, „New York Clipper”, 15.12.1915, s. 29. Cyt. za: tamże, s. 38.
- <sup>42</sup> Por. A. L. Erdman, *Blue Vaudeville: Sex, Morals and the Mass Marketing of Amusement, 1895-1915*, McFarland, Jefferson – London 2004, s. 39; J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago – London 1993, s. 1-7.
- <sup>43</sup> Por. V. Adriaensens, S. Jacobs, dz. cyt., s. 39.
- <sup>44</sup> L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London – New York 1992, s. 85.
- <sup>45</sup> V. Adriaensens, S. Jacobs, dz. cyt., s. 39, 43.
- <sup>46</sup> M. Achenbach, P. Caneppele, *Anmerkungen zur erhaltenen Produktion der Firma Saturn*, w: M. Achenbach, P. Caneppele, E. Kieninger, dz. cyt., s. 108.
- <sup>47</sup> Podaje za: W. Fritz, *Im Kino erlebe...* dz. cyt., s. 26.
- <sup>48</sup> W. Riemer, *The Cultural Status of Early Austrian Cinema and Film*, „Modern Austrian Literature” 2004, t. 37, nr 3-4, s. 9.
- <sup>49</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>50</sup> Cenzura uważała jednak inaczej, bo kazała usunąć cały ten fragment.
- <sup>51</sup> M. Achenbach, P. Caneppele, *Anmerkungen...* dz. cyt., s. 118.
- <sup>52</sup> Nie ma co do tego pewności, bo brakuje opisu katalogowego.
- <sup>53</sup> M. Achenbach, T. Ballhausen, dz. cyt., s. 36.
- <sup>54</sup> M. Achenbach, P. Caneppele, *Anmerkungen...* dz. cyt., s. 115.
- <sup>55</sup> M. Achenbach, T. Ballhausen, dz. cyt., s. 36.
- <sup>56</sup> W. Riemer, dz. cyt., s. 6.
- <sup>57</sup> Tamże.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>59</sup> E. Büttner, C. Dewald, dz. cyt., s. 412-467.
- <sup>60</sup> Por. S. R. Phillips, *Modeling Life: Art Models Speak about Nudity, Sexuality, and the Creative Process*, State University of New York Press, Albany 2006, s. 5.
- <sup>61</sup> T. Kleinspehn, *Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1989, s. 12.
- <sup>62</sup> Por. G. Didi-Hubermann, *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, Diaphenes, Zürich – Berlin 2006.
- <sup>63</sup> M. Achenbach, P. Caneppele, *Anmerkungen...* dz. cyt., s. 107.
- <sup>64</sup> Por. m.in. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998; J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

## Beata Kosińska-Krippner

Doktor nauk humanistycznych w zakresie filmoznawstwa i medioznawstwa; adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; w latach 2011-2020 kierownik Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; członkini redakcji „Kwartalnika Filmowego”, w którym w latach 1993-2003 publikowała m.in. roczną kronikę wydarzeń filmowych. Prace naukowe z zakresu historii oraz teorii filmu i telewizji publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych. Współpracowała z kwartalnikiem „Polish Culture”

(1997–2015). Zasiadała w jury Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lublinie (2013–2014) oraz była członkinią komisji ekspertów przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012–2014). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zajmuje się filmem dokumentalnym w kontekście hybrydowych gatunków granicznych (m.in. mockdokumentem i docusoap), historią i teorią gatunków filmowych i telewizyjnych oraz kinem austriackim.

## Bibliografia

- Achenbach, M., Ballhausen, T.** (2014). Ein „Wiener Genre“? Zur Erfolgs- und Zensurgeschichte der Saturn-Film (1906-1910). W: J. Roschlau (red.), *Kunst unter Kontrolle Filmzensur in Europa* (ss. 34-43). München: Ein CineGraph Buch: edition text + kritik.
- Achenbach, M., Caneppele, P.** (1998). Saturn: The Erotic Beginnings of Austrian Cinematography. *Journal of Film Preservation*, 57, s. 13-14.
- Achenbach, M., Caneppele, P., Kieninger, E.** (1999). *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie* (seria: Edition Film und Text 1). Wien: Filmarchiv Austria.
- Adriaensens, V., Jacobs, S.** (2017). The Sculptor's Dream: Living Statues in Early Cinema. W: S. Jacobs, S. Felleman, V. Adriaensens, L. Colpaert, *Screening Statues: Sculpture and Cinema* (ss. 29-45). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ballhausen, T.** (2002). Geschnitten, Verboten, Vernichtet. Notizen zur österreichischen Filmzensurgeschichte bis 1938. *Biblos*, 51 (2), ss. 203-214.
- Berger, J.** (1997). *Sposoby widzenia* (tłum. M. Bryl). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Büttner, E., Dewald, C.** (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg – Wien: Residenz Verlag.
- Clark, K.** (1998). *Akt. Studium idealnej formy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Didi-Hubermann, G.** (2006). *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich – Berlin: Diaphenes.
- Erdman, A. L.** (2004). *Blue Vaudeville: Sex, Morals and the Mass Marketing of Amusement, 1895-1915*. Jefferson – London: McFarland.
- Fritz, W.** (1981). *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Fritz, W.** (1997). *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien – München: Verlag Christian Brandstätter.
- Heffernan, J. A. W.** (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Kieninger, E.** (1992). *Das klassische Wanderkino 1896-1914*. Praca dyplomowa: Wien.
- Kieninger, E.** (1993). A la Lumière: Der Wiener Filmpionier Gottfried Findeis und die erste Periode ambulanter Kinokultur in Österreich 1896-1899. *Medien und Zeit. Forum für historische Kommunikationsforschung*, 4, ss. 14-26.

- Kleinspehn, T.** (1989). *Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Krenn, G.** (1993). „Von Stufe zu Stufe“. *Heinz Hanus und die Anfänge der österreichischen Spielfilmproduktion*. Wien: Österreichisches Filmarchiv.
- Nead, L.** (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London – New York: Routledge.
- Phillips, S. R.** (2006). *Modeling Life: Art Models Speak about Nudity, Sexuality, and the Creative Process*. Albany: State University of New York Press.
- Reichhold, C.** (2018). *100xÖsterreich. Film*. Wien: Amalthea Signum Verlag.
- Riemer, W.** (2004). The Cultural Status of Early Austrian Cinema and Film. *Modern Austrian Literature*, 37 (3-4), ss. 1-12.
- Štábla, Z.** (1971). *Queries Concerning the Hořice Passion Film*. Prague: Film Institute.

**Keywords:**

Johann Schwarzer;  
Saturn-Film;  
erotic movies;  
Austrian cinema

**Abstract**

Beata Kosińska-Krippner

**Saturn: The Embarrassing (?) Beginnings of Austrian Feature Film**

Johann Schwarzer (1880–1914) founded in Vienna the first Austrian film company, Saturn-Film, which in 1906–1910 produced only erotic films, today considered the first feature films made in Austria by Austrians. Thanks to an intense international search, the employees of Österreichische Filmarchiv managed to find a total of over 30 films from this studio, which for years had been considered lost. The text outlines a short history of Saturn and the characteristics of selected films by Schwarzer. The author of the article also points out the reluctance of, inter alia, some Austrian film historians, in accepting the erotic origins of their native cinematography, which resulted in a distortion of the historical reconstruction of Austrian filmography.