

Polskie kino lat 30. jako ślad rzeczywistości

Emancypacja kobiet

ADAM URYNIAK

Film jako źródło historyczne

Na współczesny odbiór i ocenę polskich filmów powstałych w okresie międzywojnia wciąż duży wpływ mają opinie ustanowione po II wojnie światowej przez pierwsze pokolenie polskich filmoznawców, którzy czuli się spadkobiercami tradycji START-u. Dla tych badaczy podstawowym kryterium oceny był aspekt ideologicznego zaangażowania filmowców i ich wrażliwości na kwestie społeczne. Ta formacja była pod silnym wpływem wzorców radzieckiego kina awangardowego, gdzie właśnie ten czynnik stał na pierwszym miejscu. Jednak radzieccy filmowcy pracowali na zamówienie i za pieniądze władz państwowych, a ich polscy koledzy przed wojną mogli o takim wsparciu co najwyżej pomarzyć.

Środowisko START-u, pomimo marginalnej roli w życiu filmowym II Rzeczypospolitej, miało wpływ na późniejsze opinie o kinematografii tamtych lat. Członkowie grupy kładli szczególny nacisk na opis bieżących zjawisk społecznych, naznaczony silnym wpływem autora. *Chcieliśmy, by ludzie zaczęli myśleć, co dzieje się na świecie, co dzieje się w kraju, co dzieje się w nich samych. Tak rozumieliśmy hasło filmu społecznie użytecznego*¹. Polskie kino głównego nurtu, rzecz jasna, nie realizowało tych postulatów. *Film współczesny często demoralizuje, budzi najniższe instynkty. Taka jest bowiem kalkulacja przeciętnego producenta prywatnego: obniżyć poziom, przede wszystkim zaś poziom kulturalny – to przecież ułatwiać sobie pracę w przyszłości*².

Zaledwie kilka tytułów, z niemal mitycznym, niezachowanym *Legionem ulicy* (1932) Aleksandra Forda na czele, spotkało się z pozytywną oceną. W drugim tomie *Historii filmu polskiego* można przeczytać, że tylko *kilka filmów zrealizowanych w ostatnich latach przedwojennych, takich jak: „Dziewczęta z Nowolipek”, „Granica”, „Strachy” łączyło w sobie solidne rzemiosło i penetrację drażliwych spraw współczesnego życia (...)*³. Przytłaczająca większość filmów powstałych w II Rzeczypospolitej została uznana za bezwartościową komercję i jedno wielkie pasmo porażek artystycznych. Większość opracowań historycznych zadawała się wymienieniem kilkunastu tytułów i umieszczeniu ich w kontekście kina gatunków, nierzadko okraszając całość kilkoma ironicznymi komentarzami⁴.

Takie podejście bardzo ogranicza pole badawcze. Kultura danego okresu jest odbiciem potrzeb i zainteresowań jej uczestników. Popularność polskiego kina przedwojennego świadczy, że korespondowało ono z potrzebami widzów. Obrazów

bezpośrednio traktujących o problemach społecznych czy politycznych nie było, ale nieprawdziwe jest stwierdzenie, że były one całkowicie oderwane od rzeczywistości pozaekranowej. Filmowcy wybierali i przetwarzali popularne tematy, by wzmocnić zainteresowanie odbiorców.

Zadaniem, jakie przed sobą postawiłem przy pisaniu tego artykułu, jest zbadanie ukrytych w filmach okruczeństwa rzeczywistości i przekonanie się, jakie tematy, wydarzenia czy procesy historyczne były obecne w debacie publicznej i w jaki sposób zostały wykorzystane w kinie. Kwestia traktowania filmu jako źródła historycznego zainteresowała polskich badaczy w latach 70., kiedy to ukazało się kilka publikacji dotyczących tego problemu. Dorota Skotarczak w książce *Historia wizualna* w wyczerpujący sposób omawia najciekawsze wątki tamtej debaty. Większość badaczy wskazywała film jako wartościowe, choć trudne w interpretacji źródło historyczne. *Historyk, dla którego źródłem poznania jest każdy utrwalony ślad działalności człowieka, nie może przejść obojętnie obok tak wielkiego „magazynu” informacji o środowisku, człowieku i społeczeństwie, jakim jest film*⁵. Wskazywano również film jako dostarczyciela informacji o najtrudniejszych do uchwycenia aspektach życia w danej epoce. *Dla wnikliwego historyka jakże ciekawe mogą się w nim znaleźć elementy natury obyczajowej, socjologicznej czy chociażby życia codziennego, z którymi historycy mają często największe problemy i trudności*⁶.

Zagadnienie związków historii i kina znalazło najpełniejsze rozwinięcie w piśmiennictwie anglosaskim. Robin Wood w pracy *Hollywood from Vietnam to Reagan*⁷ przy użyciu koncepcji takich, jak marksizm, psychoanaliza i feminizm wskazywał kino jako medium, w którym znakomicie odbijają się wszelkie przemiany społeczne. W wydanej w 1998 r. pracy zbiorowej *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*⁸ można odnaleźć koncepcję przemysłu filmowego jako „nieświadomego historyka” opisującego na marginesach kolejnych fabuł zmiany społeczne i obyczajowe zachodzące w społeczeństwie. Bardzo użyteczną kategorię badawczą prezentuje Peter Burke w książce *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*⁹. Autor uznaje film za „śląd historii”, specyficzny rodzaj źródła historycznego, które nie tyle prezentuje przeszłość, ile przedstawia sposób, w jaki twórca widział otaczającą go rzeczywistość.

Podobną kategorią badawczą w odniesieniu do literatury proponuje Ryszard Nycz, nazywając ją „ślądem-tropem”¹⁰. Jest to koncepcja szczególnie interesująca, ponieważ bierze pod uwagę kilka czynników, które sprawiają, że dzieło literackie, pomimo iż nie jest obiektywnym źródłem wiedzy historycznej, nie jest w stanie oderwać się od rzeczywistości, w której powstało. Ślad-trop zakłada istnienie świata pozatekstowego, z którym tekst pozostaje w relacji. Ślad uobecnia w tkance dzieła pewne aspekty rzeczywistości, jednocześnie je zastępując i przekształcając ich konwencjonalne znaczenie. Adaptacji koncepcji Nycza na potrzeby refleksji filmoznawczej dokonała Magdalena Podsiadło. Autorka, omawiając koncepcję „ślądu-tropu” w kontekście motywów autobiograficznych w kinie, skoncentrowała się na relacji między rzeczywistością, autorem i reprezentacją filmową oraz napięciami występującymi między tymi trzema elementami¹¹. „Ślad-trop” wydaje się zatem idealnym narzędziem do analizy polskiego kina przedwojennego w kontekście zakotwiczenia filmów w rzeczywistości pozaekranowej. Należy jednak dokonać pewnej modyfikacji w odniesieniu do postaci autora dzieła. W interesującym

mnie okresie trudno mówić o istnieniu „autorstwa filmowego” w sposób, w jaki rozumieli ten termin redaktorzy pisma „Cahiers du cinéma” czy później Andrew Sarris. W kinie polskim dwudziestolecia międzywojennego niemal niemożliwe jest wskazanie jakiegokolwiek twórcy, który opracował, a następnie konsekwentnie realizował jakąś koncepcję kina.

Polscy filmowcy w większości traktowali film przede wszystkim jako przedsięwzięcie biznesowe. Ich niedoścignionym wzorem pozostawało kino amerykańskie, próbowali więc, z lepszym lub gorszym skutkiem, realizować filmy naśladowujące styl hollywoodzki. *Film przygotowywany był według powszechnie obowiązujących reguł i recept, kreowany z myślą o istniejącym rynku, z respektem dla oczekiwań i przywyczajeń publiczności oraz dbałością, aby te potrzeby zrealizować. Korzystano więc ze sprawdzonych formuł gatunkowych, oferujących swoiste konwencje i rodzaje odbiorczej przyjemności, jednocześnie bacząc na to, by styl filmowej opowieści był przejrzysty i zrozumiały, umożliwiając tym samym odbiór i satysfakcję jak największej liczbie widzów*¹². Alina Madej, pisząc o polskim kinie klasycznym, określiła je mianem „instytucji kinematograficznej”¹³ (termin zapożyczony od Christiana Metz), czyli *pewnej nieprzypadkowo ukształtowanej całości, która jest skomplikowanym przemysłem istniejącym po to, aby zapełniać ekrany i tworzyć wielomilionowy rynek odbiorczy, a także swoiście pojmowaną „maszyną mentalną”, która przystosowuje widzów do konsumpcji produktów oferowanych przez ten przemysł*¹⁴.

Polscy filmowcy, realizując swoje dzieła w konwencjach gatunkowych, starali się wpleść w fabuły filmów elementy, które sprawiały, że końcowy efekt mógł być atrakcyjniejszy dla widza. Jak pisze Alina Madej: *cały proces narracyjny kina popularnego rozpięty jest więc między koniecznością powtarzania wzorców i schematów a wymogiem wprowadzania doń różnicowań*¹⁵.

Tym zróżnicowaniem w latach 30. okazały się elementy realizmu, który po wstrząsie, jaki wywołał wielki kryzys, ponownie stał się popularną tendencją w polskiej literaturze. Twórczość zespołu literackiego „Przedmieście”, seria reportaży publikowanych na łamach „Wiadomości Literackich” czy wreszcie fala powieści środowiskowych zwracały uwagę opinii publicznej na te rejony życia, które do tej pory były spychane na margines. Wychodząc naprzeciw upodobaniom widzów, filmowcy sprawnie przejęli elementy realistyczne, nie rezygnowali jednak z entymentalizmu i melodramatycznych powikłań. *Niespodziewanie z ekranów kin wyświetlających filmy zaczął się wylaniać (...) pewien klimat moralny stosunków społecznych, psychologia mieszkańców tego kraju, obraz ich życia ukazany w konfliktach autentycznych, tutejszych, a nie przeniesionych mechanicznie z innego terenu*¹⁶. Sposób ukazywania rzeczywistości w opisywanych przeze mnie filmach jest oczywiście daleki od strategii twórców związanych z włoskim neorealizmem czy brytyjskim kinem młodych gniewnych. Większość z nich realizuje się w formule melodramatu, co z góry zakłada pewną umowność świata filmowego. Badacze tego gatunku wskazują jednak, że pomimo sztywnej konwencji i nasycenia dominującą ideologią filmy te stanowią cenne źródło informacji o społeczeństwie, w którym powstały. *Melodramat może być traktowany jako komunikat, za którego pomocą wypowiada się zbiorowa, społeczna nieświadomość. W historii miłosne pokazywane w filmach wpisywane są ważne przekazy kulturowe dotyczące sposobu egzystencji w danych społecznościach*¹⁷.

W dalszej części tekstu skupiam się właśnie na tych ukrytych, „przypadkowych” przekazach. Kwestie wartości artystycznej filmów czy jakości ich fabuł stają się dla mnie w tym momencie sprawą drugorzędną. Proponuję przyjrzenie się polskim filmom lat 30. przez pryzmat ich związku z rzeczywistością i tematami obecnymi w ówczesnej debacie publicznej. Z kilku nasuwających się zagadnień wybrałem sytuację kobiet oraz proces ich emancypacji i równouprawnienia. Był to jeden z najszerszej dyskutowanych tematów przez cały okres istnienia II Rzeczypospolitej, pozwalający jednocześnie na przyjrzenie się wielu aspektom funkcjonowania ówczesnego społeczeństwa, takim jak prawodawstwo, stosunki społeczne, sytuacja ekonomiczna czy obyczajowość.

Odrodzona Polska a równouprawnienie kobiet

I wojna światowa była wydarzeniem, które wstrząsnęło całym ówczesnym światem. Przemodelowaniu uległy nie tylko granice państw i układ geopolityczny świata. Głębokie zmiany zaszły również w codziennym życiu zwykłych ludzi. Jedną ze sfer, które przeszły największe zmiany, było podejście do kwestii równouprawnienia kobiet. W trakcie wielkiej wojny, gdy miliony mężczyzn walczyły i ginęły na froncie, ciężar utrzymania domu spoczął na barkach kobiet. Choć zjawisko pracy zawodowej kobiet było znane już wcześniej, do tej pory dotyczyło głównie niższych warstw społeczeństwa. Lata wojenne przyniosły gwałtowny wzrost zatrudnienia kobiet z klas średnich i uprzywilejowanych. Znajdowały one pracę w bankach, urzędach i firmach handlowych. Pojawiły się więc w zawodach traktowanych jako bardziej ekskluzywne i zarezerwowanych dotychczas wyłącznie dla mężczyzn. Zastępując swoich mężów w biurach, halach produkcyjnych czy sklepach wiele z nich po raz pierwszy zasmakowało pewnej niezależności finansowej, a co za tym idzie większej swobody w życiu codziennym. Zmiana stosunku do pracy i większy do niej dostęp zaowocowały wieloma głębokimi zmianami w warstwie obyczajowej i mentalnej. *Wzrosły aspiracje robotnic i służących, które dostrzegały nowe możliwości pracy bardziej prestiżowej – na lepiej uposażonych stanowiskach w przemyśle, usługach czy urzędach. Posiadanie własnych dochodów dawało kobietom, dotychczas nie pracującym zawodowo, poczucie niezależności finansowej, co miało pośredni wpływ na ewolucję stosunków wewnątrzrodziny*¹⁸.

Wielu badaczy wskazuje, że ten trend traktowano ówczasnie jako zjawisko przejściowe, które miało minąć wraz z zakończeniem wojny. Liczono, że gdy ustaną walki na froncie, stosunki społeczne wrócą do stanu sprzed 1914 r.¹⁹ Zmiany okazały się jednak dużo trwalsze, a proces emancypacji kobiet nabrał tempa. Kolejne państwa przyznawały swoim obywatelkom prawa wyborcze. W Polsce stało się to w ciągu kilku tygodni od utworzenia państwa. Wprowadzał je w życie ogłoszony 28 listopada 1918 r. dekret Tymczasowego Naczelnika Państwa o ordynacji wyborczej do Sejmu Ustawodawczego. Później postanowienia te zostały wprowadzone do konstytucji marcowej, stając się jedną z podstaw ładu prawnego w Polsce.

Z dzisiejszej perspektywy trudno określić, jaki wpływ na przyznanie kobietom praw politycznych miała działalność polskich feministek przełomu XIX i XX w. Czasowa zbieżność powstania państwa polskiego i przyznania Polkom praw politycznych powoduje, że proces ten często był przedstawiany jako wynikający bez-

pośrednio z odzyskania przez Polskę niepodległości. *Po I wojnie światowej powszechniła się opinia, jakoby Polki nie walczyły o równouprawnienie, bo walczyć nie musiały, skoro panowała w tej kwestii powszechna zgoda, a przyznanie praw politycznych odbyło się niejako automatycznie. Jednocześnie w świadomości współczesnych, przekonanych o „biernej” postawie kobiet wobec kwestii ich politycznej emancypacji, a także w tradycji historycznej nie funkcjonował obraz rodzimej, polskiej feministki*²⁰.

W odrodzonej Polsce organizacje kobiece stanęły przed koniecznością reorganizacji programowej i dostosowania form działania do nowych warunków. Dotychczasowy główny cel został osiągnięty. Kolejnym krokiem stało się określenie miejsca, jakie w społeczeństwie miała zająć kobieta. W państwach, które przyznały swoim obywatelkom równe prawa, wykształciły się dwie podstawowe postawy: feminizm równości i nowy feminizm. U źródeł pierwszej stało przekonanie, że równouprawnienie jest tożsame z jednakowym traktowaniem mężczyzn i kobiet, bez przyznawania komukolwiek przywilejów ze względu na płeć. Według zwolenników drugiej koncepcji kobiety z racji obowiązków domowych i macierzyńskich potrzebują wprowadzenia ustawodawstwa ochronnego, które wyrównwałoby szanse kobiet, przede wszystkim na rynku pracy²¹.

Polskie organizacje kobiece stały po stronie zwolenników nowego feminizmu. Ich głównym celem było współdziałanie przy wprowadzaniu praw chroniących pracę kobiety oraz kampanie wzmacniające aktywność zawodową kobiet. Szczególne miejsce w programach miała opieka nad matką i dzieckiem. *W niepodległej Polsce ruch kobiecy działał, koncentrując się na podnoszeniu statusu materialnego kobiety, pobudzaniu jej aspiracji zawodowych, intelektualnych i kulturalnych, bez zrywania jednak przez nią więzów z życiem rodzinnym i przejmowania roli oraz pozycji „pana domu”*²².

Wygodnym medium do prowadzenia akcji propagandowych okazała się prasa kobieca. W latach 1918-1939 w Polsce wydawano ponad 50 czasopism kierowanych specjalnie do kobiet²³. Z przeprowadzonej przez Kamillę Łozowską-Marcinkowską analizy zawartości tematycznej piśmiennictwa kobiecego tego okresu wynika, że szeroko rozumiana kwestia kobieca nieustannie gościła na łamach tych pism. Często analizowano sytuację społeczno-prawną Polek i porównywano ją z położeniem kobiet innej narodowości. Podejmowano także akcje propagandowe mające na celu zmianę prawa II Rzeczypospolitej, a także komentowano inicjatywy legislacyjne regulujące istotne dla kobiet sfery życia (np. aborcja czy opieka państwa nad nieślubnymi dziećmi)²⁴.

Dylematy kobiet pracujących

W polskich filmach zaczęły się pojawiać młode kobiety, które samodzielnie dawały sobie radę w życiu. Musiały się przy tym zmagać z wieloma przeciwnościami losu. Najbardziej spektakularne wydają się poczynania bohaterki filmu *Czy Lucyna to dziewczyna* (Juliusz Gardan, 1934), która po ukończeniu francuskiej uczelni wraca do Polski z dyplomem inżyniera. Niestety ojciec Lucyny nie pochwała pracy zawodowej kobiet, więc dziewczyna nie może zrobić praktycznego użytku ze zdobytej na uczelni wiedzy. Bohaterka wpada na karkołomny pomysł. W przebraniu mężczyzny ubiega się o posadę w fabryce samochodów i jako Julian

Kwiatkowski rozpoczyna pracę. Sprawy się komplikują, gdy Lucyna zakochuje się w swoim przystojnym koledze inżynierze Stefanie Żarnowskim (Eugeniusz Bodo). Po wielu perypetiach Lucyna w końcu wyjawia prawdę i zdobywa serce ukochanego.

Na ekranie można było zobaczyć kobiety pracujące jako urzędniczki, sekretarki, ekspedientki względnie artystki. Wykształcenie i praca, jaką wykonuje Lucyna, sprawiają, że na tle postaci kobiecych z polskich filmów tego okresu jest kimś wyjątkowym. Kobieta z wykształceniem ścisłym, mająca w ręku konkretny fach, była ewenementem. Większość kobiet zatrudnionych poza rolnictwem i przemysłem pracowała w urzędach, biurach i w handlu. Wśród kobiet *dominowało zatrudnienie o charakterze przejściowym, bez specjalnych kwalifikacji i na stanowiskach podporządkowanych*²⁵. Ta sytuacja wzbudzała zaniepokojenie środowisk feministycznych i owocowała licznymi kampaniami na rzecz równego traktowania płci w sferze zawodowej. Równocześnie apelowano, by matki odpowiednio wcześniej zaplanowały przyszły zawód swoich córek, tak aby nie zostawiać tej decyzji przypadkowi. Duży nacisk kładziono na zdobycie konkretnych umiejętności, ponieważ tylko one zapewniały pewną posadę.

Znamienne jest, że bohaterka filmu jest wykwalifikowanym inżynierem i pracuje nad projektami samochodów, czyli ma zajęcie typowo męskie. W Polsce bardzo niewiele kobiet decydowało się na studia techniczne (wśród studentów Politechniki Warszawskiej stanowiły zaledwie 8%). Nieliczne, które wybrały tę drogę kształcenia, czekało przy rozpoczęciu pracy najczęściej rozczarowanie. Kobiety nie mogły liczyć na stanowiska inżynierów-kierowników produkcji, a jedynie na etaty w biurach projektowych i konstrukcyjnych. Były również poszkodowane w dziedzinie płac. Ich pensje były średnio o 40% niższe od wynagrodzeń mężczyzn zajmujących równorzędne stanowiska. Szczególnie bolesne różnice mogły odczuć kobiety z wyższym wykształceniem, w tej grupie różnice w wysokości wynagrodzenia nierzadko przekraczały 50%²⁶.

Znikoma liczba kobiet wykonujących prestiżowe zawody, jak prawnik czy nauczyciel akademicki, potwierdzała stawianą przez część ówczesnych socjologów i psychologów tezę o biologicznym uzasadnieniu społecznych ról płci. Zwolennicy takich teorii uznawali, że zarówno pozytywne, jak i negatywne cechy osobowości są związane z płcią i zapewniają naturalne predyspozycje do wykonywania określonej pracy. *O ile jedne z cech „wrodzonych” czyniły z kobiety sumienną pracownicę, to przeciwko niej przemawiały „kobiece” przywary, a wśród nich skłonność do uczuciowego podchodzenia do spraw wymagających obiektywnego osądu*²⁷. Nieprzypadkowo w całym okresie II Rzeczypospolitej mandat posła lub senatora otrzymało zaledwie 50 kobiet. W randze ministra lub wiceministra pracowała tylko jedna kobieta (Irena Kosmowska była wiceministrem opieki społecznej w rządzie Ignacego Daszyńskiego). Pierwszą kobietę mianowano sędzią dopiero w 1929 r., a przez następną dekadę na stanowiskach sędziowskich pracowało 7 kobiet (i to wyłącznie w sądach dla nieletnich). W tym samym czasie tylko jedna kobieta pracowała jako prokurator. Dodatkowo prawo o ustroju sądów powszechnych z 1928 r. uniemożliwiało pełnienie przez kobietę funkcji przysięgłego.

Za to w polskim filmie przynajmniej w teorii kobieta mogła pełnić dowolną funkcję publiczną. Na ekranie ministerialną tekę odebrała Zuzanna (Tola Mankiewiczówna) w filmie *Pani minister tańczy* (Juliusz Gardan, 1937). Ta młoda, piękna

kobieta staje na czele Ministerstwa Ochrony Moralności Publicznej fikcyjnego państewka. Od razu musi się zmierzyć z niechęcią podwładnych, opinii publicznej i opozycji. Na każdym kroku musi udowadniać swoje kompetencje. Aby przekonać wszystkich do swojej skuteczności, szybko przestaje słuchać doradców i konsekwentnie wprowadza ustawę prohibicyjną. W efekcie w państwie powstaje bardzo prężna sieć nielegalnych lokali oferujących swoim klientom alkohol. O istnieniu tego alternatywnego świata rozpusty wiedzą wszyscy. W nieświadomości żyje jedynie pani minister. W końcu, dzięki swojej siostrze-bliźniaczce Loli (w tej roli także Mankiewiczówna) i miłości do przystojnego podwładnego, hrabiego de Santis (Aleksander Żabczyński), Zuzanna zaczyna rozumieć swoje błędy i cofa kontrowersyjne ustawy. Bohaterka, zmagając się z nieustanną krytyką, wiele decyzji podejmuje impulsywnie, kierując się pobudkami emocjonalnymi. Jej zachowanie jest więc idealnym potwierdzeniem tez stawianych przez zwolenników „naturalnych predyspozycji płci”. Trzeba jednak przyznać, że twórcom filmu udało się przedstawić intrygę fabularną w taki sposób, że końcowy przekaz nie jest tak jednoznaczny. Zuzanna od początku musi stawić czoło uprzedzonym do niej i czyhającym na każde jej potknięcie mężczyznom. Film rozpoczyna się sceną, w przywódca opozycji (Michał Znicz) wygłasza płomienną mowę przeciw powierzeniu tak ważnej funkcji kobiecie. Także w swoim własnym gabinecie pani minister musi wciąż dawać odpór przeciwnikom, do których zalicza się hrabia de Santis. Finałową scenę filmu w parlamencie, gdzie nieoczekiwanie pojawia się Lola i śpiewa przed politykami piosenkę, kończy taki oto tekst: *To smutna racja, tak proszę panów, jesteście wobec kobiet do chrzanu. W roli ministrów czy w roli żon zawsze jest lepsza ona niż on. Górą kobieta! Wiwat kobieta! Zawsze kobieta rację ma!*²⁸ Wokół śpiewającej Loli zbiera się wianuszek zachwyconych panów, a także godzą się ze sobą Zuzanna i de Santis. W rytm wpadającej w ucho piosenki dochodzi do zawarcia ogólnej zgody narodowej. Problem w tym, że pomimo postulatów zawartych w piosence wydaje się, że mężczyźni są w stanie zaakceptować kobietę tylko w roli żony lub pięknej ozdoby.

Inną kobietą zmuszoną udowadniać na każdym kroku swoje kompetencje jest tytułowa bohaterka filmu *Prokurator Alicja Horn* (Marta Flantz i Michał Waszyński, 1933) grana przez Jadwigę Smosarską. Niedorzeczna fabuła filmu zmusza ją do oskarżania na sali sądowej Jana Winklera, mężczyzny, którego kocha. Winkler na pozór jest czarującym bawidamkiem, ale w rzeczywistości to oszust i porywacz. Alicja żąda dla niego kary śmierci za uprowadzenie i gwałt na nieletniej. Dramatyzmu całej sytuacji dodaje fakt, że ofiarą Winklera padła wychowanica Alicji, którą wciąż adorował w trakcie trwania związku z panią prokurator. Bohaterka jest więc zaangażowana emocjonalnie w proces i w trakcie jego trwania nie jest w stanie przestrzegać trzeźwego profesjonalizmu. Ostatecznie Winkler okazuje się niewinny, ale na ponowne zejście się z Alicją jest już za późno. Film kończy ujęcie tabliczki na drzwiach gabinetu bohaterki. Napis „Prokurator Alicja Horn” sugeruje, że praca wykonywana przez Alicję spowodowała jej końcowe osamotnienie i nieszczęście.

Film w dużej mierze powtarza tezy zawarte w pierwowzorze literackim autorstwa Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, który był znany jako zdeklarowany przeciwnik kobiet aktywnych. Alicja, starając się udowodnić, że jest lepsza od mężczyzn, zatraca ludzkie odruchy, a będąc zaangażowana w sprawy, w których poszkodowana

jest kobietą, sama traci umiejętność chłodnego osądu sytuacji. Z dzisiejszej perspektywy zdziwienie budzi lekkość, z jaką bohaterowie podchodzą do oceny moralnej pewnych przestępstw. W jednej ze scen przełożony strofuje Alicję, uważając, że żądane przez nią kary 5 lat więzienia za gwałt jest grubą przesadą. Niemal dla wszystkich postaci jest to jedynie lekkie wykroczenie, podczas gdy dla bohaterki to jedna z najcięższych możliwych zbrodni. Później okazuje się, że Alicja sama w przeszłości padła ofiarą takiego przestępstwa, co z kolei sugeruje, że prawniczka działa głównie z żądzy zemsty.

Film już w momencie premiery został odczytany jako mizoginiczny, niemoralny, a do tego całkowicie nieudany. W zamieszczonej w „Wiadomościach Literackich” recenzji można było przeczytać: *Wszyscy winni pozostają bezkarni: bohater filmu – gwałciciel kobiet; profesor Brunicki, dokonujący podejrzanych doświadczeń nad porywanymi w nocy i chloroformowanymi ofiarami; nawet bijące się po twarzy i wyrrywające sobie wzajem włosy dziewczątka; ale Bóg z nimi. Możemy się pocieszyć, że to opryszki i lobuzy fikcyjnego autoramentu, postacie nie-realne. Gorzej jednak, że żaden prokurator nie wytacza oskarżenia prawdziwym, rzeczywistym przestępcom. Reżyser i autor scenariusza nie ponoszą odpowiedzialności sądowej za wielki grzech, jaki istnieje: grzech przeciwko Duchowi Świętemu. Bezkarnie uchodzi im bezgraniczna płaskość, a nawet wręcz niemoralność fabuły, niedołączna konstrukcja, fatalna obsada ról*²⁹.

Jak już wspominałem, w II Rzeczypospolitej kobiety piastujące stanowisko prokuratora lub ministra był rzadkim zjawiskiem, najczęściej pracowały w biurach lub urzędach. Wydawać by się mogło, że taka praca powinna być do przelknięcia zarówno dla umiarkowanych feministek, jak i dla zwolenników „naturalnego” porządku rzeczy. Tymczasem było inaczej. Przez polską prasę przeszła prawdziwa lawina polemik w kwestii zatrudniania kobiet w biurach. Z jednej strony uważano taki rodzaj pracy za lekki i niewymagający specjalistycznego wykształcenia, atrakcyjny dla wielu młodych kobiet. Z drugiej wytykano, że masowe zatrudnianie kobiet jako pracowników niewykwalifikowanych wpływa negatywnie na cały proces emancypacji, a także pośrednio prowadzi do nierówności w zarobkach i psuje rynek pracy. *Krytyce został poddany pewien typ kobiety pracowniczki, który najczęściej występował w pracy biurowej. Określany mianem „aniołka biurowego”, znajdował tyle samo przeciwników po stronie mężczyzn, co i kobiet. Nazwa została ukuta dla pań, które nie musiały pracować po to by przeżyć, a swoje zajęcia traktowały mniej poważnie, ponieważ celem było miłe spędzenie czasu oraz zarobienie pieniędzy na stroje i rozrywki*³⁰. „Aniołek biurowy” okazał się bardzo żywotnym stereotypem, powielanym w wielu utworach kultury popularnej także po wojnie. Taka pracownica charakteryzowała się przede wszystkim niekompetencją i skrajnym brakiem przygotowania. Swoją pozycję zawodową zawdzięczała kokietowaniu współpracowników i romansom z przełożonymi. Idealnym spełnieniem tego stereotypu jest Tunia (Kazimiera Skalska), drugoplanowa postać z omawianego już filmu *Czy Lucyna to dziewczyna*. Wypełnia ona dzień pracy pielęgowaniem urody i konstruowaniem biurowych intryg. Jej głównym celem jest zdobycie bogatego męża, który zapewni jej dostatnie i leniwe życie. Podobną postacią jest Amelcia (Loda Niemirzanka), sekretarka prezesa Adama Nałęcza (Kazimierz Junosza-Stępowski) z filmu Mieczysława Krawicza *Moi rodzice rozwodzą się* (1938). Sprytna dziewczyna najpierw zostaje kochanką swojego szefa, następnie dopro-



Pani minister tańczy, reż. Juliusz Gardan (1937)

wadza do jego rozwodu, żeby ostatecznie zostać jego narzeczoną i zamieszkać z nim w luksusowej willi.

Ryzyko biurowego romansu stało się kanwą filmu *Dwie Joasie* (Mieczysław Krawicz, 1935), choć w tym wypadku należy zaznaczyć, że bohaterka grana przez Jadwigę Smosarską jest zaprzeczeniem stereotypu „aniołka”. Joasia to pracowita, inteligentna i kompetentna maszynistka, która ciągle musi zmieniać pracę z powodu nieprzyzwoitych propozycji wysuwanych ze strony wszystkich dotychczasowych szefów. W końcu dziewczyna wpada na chytry pomysł – przebiera się za wyjątkowo nieurodzoną i nieuprzejmą dziewczynę, chcąc otrzymać pracę ze względu na swoje umiejętności, a nie urodę. Zostaje zatrudniona w kancelarii mecenasa Rostalskiego. Niestety wkrótce sama zakochuje się w swoim pracodawcy. Po wielu komicznych perypetiach udaje się jej zdobyć serce przystojnego adwokata.

Dwie Joasie są ciekawym przykładem komediowego ujęcia poważnego problemu, jakim jest molestowanie seksualne w pracy. Temat został pozbawiony jakiegokolwiek powagi, co sprowadziło problem do zabawnej anegdoty. W poważnej wersji tematyka ta powróciła w filmie *Rena* (Michał Waszyński, 1938). Tytułowa bohaterka (Stanisława Angel-Engelówna) pracuje w dużym towarowym, gdzie sprzedaje rękawiczki. Wkrótce poznaje Janusza (Mieczysław Cybulski), miłego młodzieńca pochodzącego z dobrego domu. Niestety rodzice chłopaka są przeciwni jego związkowi z Reną. Równocześnie bohaterka jest nieustannie nagabywana przez dyrektora Szalskiego, właściciela sklepu (Józef Węgrzyn), który grozi jej utratą pracy lub mami awansem. Dziewczyna waha się, ponieważ jej sytuacja materialna jest nie najlepsza. Nie może być także pewna uczuć Janusza, który boi się urazić rodziców. Rena postanawia jednak dochować wierności narzeczonemu i raz na zawsze uwolnić się od zaczepek dyrektora. Pewnego wieczoru idzie do niego, aby porozmawiać i ostatecznie zakończyć sprawę. Na miejscu znajduje trupa Szalskiego. Oskarżona zostaje Rena, która podejrzewając, że za zbrodnią może stać zazdrosny Janusz, postanawia milczeć i wziąć winę na siebie. Janusz z kolei jest przekonany o winie Reny, ale z miłości postanawia przyznać się do morderstwa. Ostatecznie okazuje się, że śmierć dyrektora było spowodowana nieszczęśliwym wypadkiem. Rena zostaje uniewinniona i rozpoczyna wspólne życie z Januszem.

Najciekawsza jest pierwsza część filmu, w której są przedstawione realia pracy w dużym domu towarowym. Pracujące tam dziewczęta są wciąż narażone na zaczepki zarówno klientów, jak i przełożonych. W latach 30. kobiety były narażone na masowe zwolnienia z pracy, ponieważ panowało przekonanie, że w trudnych latach kryzysowych pracując za niższe pensje, odbierają zajęcie mężczyznom. *Bezrobocie wśród kobiet wiązało się w sposób bezpośredni z problemem prostytucji. Młode kobiety pozostając bez środków do życia i bez szansy na znalezienie pracy niejednokrotnie zostawały prostytutkami. Najczęściej taką decyzję traktowały jako chwilową konieczność, do momentu znalezienia aprobowanych społecznie źródeł dochodu*³¹. Rena, będąc ofiarą Szalskiego, była narażona na ostracyzm społeczny. Jednym z powodów niezgody rodziców Janusza na związek było podejrzenie o niemoralne prowadzenie się dziewczyny. Dramatycznej sytuacji Reny dopełniał fakt, że na jej utrzymaniu pozostawała chora matka, wskutek czego dziewczyna była dodatkowo zdeterminowana do utrzymania posady za wszelką cenę. Pułapka, w jakiej się znalazła bohaterka filmu, sprawiała, że stała się idealną ofiarą dla ludzi po-

kroju Szalskiego, który uosabiał patriarchalny ład społeczny panujący w ówczesnym społeczeństwie.

Kobiety „upadle”

Temat niebezpieczeństw czyhających na cnotę młodych kobiet powracał w kinie omawianego okresu regularnie. W 1937 r. na ekrany kin trafił film Mieczysława Krawicza *Sklamalam*. Fabuła koncentrowała się na kolejach losu Heli (Jadwiga Smorsarska), młodej kobiety, która opuszcza prowincję, aby rozpocząć nowe życie w wielkim mieście. Niestety naiwna dziewczyna wpada w ręce podstępnego Karola Borowicza (Eugeniusz Bodo), wyjątkowo cynicznego osobnika, który najpierw rozkochuje Helę w sobie, a następnie próbuje ją sprzedać do domu publicznego. W końcu dziewczyna ucieka do Warszawy, gdzie po jakimś czasie udaje się jej rozpocząć nowe szczęśliwe życie u boku kochającego męża (Tadeusz Wesołowski). Po kilku latach w jej życiu ponownie pojawia się Borowicz. Dawny kochanek szantażuje Helę wyjawieniem prawdy na temat jej przeszłości. Karol planuje ponownie wciągnąć kobietę w świat rozpusty i zmusić do pracy w luksusowym domu schadzek. Doprowadzona do ostateczności bohaterka strzela do prześladowcy, a następnie trafia na salę sądową oskarżona o usiłowanie morderstwa. Bojąc się reakcji męża, który pogardza „kobietami lekkich obyczajów”, Hela uparcie milczy i nie chce ujawnić swojej przeszłości. W końcu powodowany wyrzutami sumienia Borowicz pojawia się na sali sądowej i wyjawia prawdę, oskarżając siebie i oczyszczając z zarzutów Helę. Kobieta może wrócić do domu, gdzie czeka na nią mąż, który w toku procesu postanowił zrewidować swoje dotychczasowe poglądy na temat moralności.

Twórcy starali się przedstawić problem prostytucji w sposób wielowymiarowy i przeprowadzić swego rodzaju analizę tego zjawiska. Film stanął w jednym szeregu ze sporą liczbą publikacji próbujących się zmierzyć ze złożonymi powodami nierządu. Publicyści zgodnie wskazywali biedę jako główne źródło tej plagi społecznej. Dostrzegali również brak edukacji społecznej dziewcząt i za małą troskę państwa w chronieniu młodych kobiet przed zakusami półświatka. Jednocześnie postulowano resocjalizowanie „upadłych” kobiet i stanowcze karanie sutenerów. Reporter „Wiadomości Literackich” pisał: *W czasach gdy tryumfująca pruderia przebłyłski poligamii u kobiet nazywała prostytutką, ilość prostytutek „z zamilowania” była jeszcze większa, niż się to zdawało rozdzierającym szaty bigotkom. Ilość ta stała się znikoma dziś, gdy prostytutką nazywamy kobietę, która oddaje się bez wyboru, bez skłonności i pożądanego, dla której zarobek jest celem a ciągła zmiana – koniecznością. Na tle swobody seksualnej rysują się jasno kontury miłości, uroki pożądanego i pokraczna oschłość prostytucji. Któraby to chciała pójść nieprzymuszona na taki chleb, teraz kiedy można mieć i przyjaciela i dziecko, i szacunek maglarki (...)*³². Monika Piątkowska, badaczka przestępczości w II Rzeczypospolitej, skrupulatnie przedstawia katastrofalną sytuację prostytutek, które wykorzystywane przez sutenerów często żyły w skrajnej nędzy. *Uliczna dziewczyna czekająca na okazję pod drzwiami szynku lub nieopodal dworca kosztowała klienta 1,5 zł. Czyli tyle, ile pięć kilogramów śledzi, trzy kilogramy cebuli, kilogram mięsa wołowego z kością i dokładką podrobów, 2,5 kg grochu, 25 sztuk papierosów lub litr śmietany*³³. Ciekawym wątkiem filmu jest jawne oskarżenie o hipokryzję elity społecznej. W filmie bogaci dyrektorzy i urzędnicy państwowi stanowią trzon klientów

domów publicznych, do których Borowicz próbuje sprzedać Helę. Ostrze krytyki nie zatrzymywało się więc wyłącznie na postaciach z marginesu społecznego.

Recenzenci dostrzegli społeczne ambicje filmu, wytykali mu jednak naiwność pewnych rozwiązań fabularnych i nastawienie na sensacyjną intrygę. *Widzieliśmy już wprawdzie wiele obrazów, poruszających tę samą sprawę niebezpieczeństwa, jakie czyha w wielkim mieście na młodą, niedoświadczoną dziewczynę z prowincji – jednakże żywa reakcja publiczności, oglądającej ten film, dowodzi, iż temat nie został wyczerpany i nie wyczerpie się dopóty, dopóki życie samo nie przestanie nam dostarczać podobnych spraw*³⁴.

Problem prostytucji często łączył się z funkcjonowaniem zorganizowanej przestępczości. Powstawały całe gangi trudniące się handlem żywym towarem. Ich funkcjonowaniu sprzyjało zjawisko migracji młodych kobiet z prowincji do dużych miast. Nasilające się przeludnienie wsi powodowało, że wiele dziewcząt musiało przenieść się do miast, by znaleźć zatrudnienie w przemyśle, rzemiośle, usługach, handlu lub w charakterze pomocy domowej. Wśród nich najłatwiej było znaleźć ofiarę. Często podstępem była obietnica dobrze płatnej posady. Po przybyciu na miejsce ofiara odkrywała, że niedoszły pracodawca tak naprawdę prowadzi dom publiczny. Oszukane dziewczęta bito i gwałcono, a potem wysyłano na ulicę lub w ładowniach statków przemycano za granicę. Zawodowi handlarze zdobywali też dziewczyny mając je ślubem, karierą aktorską, pracą, zagranicznym wyjazdem.

Obietnica kariery scenicznej jako wabik na potencjalne ofiary handlarzy żywym towarem pojawia się w wyreżyserowanym wspólnie przez Michała Waszyńskiego i Emila Chaberskiego filmie *Kobiety nad przepaścią* (1938). Przykrywką dla działania gangu jest szkoła baletowa, w której przestępcy wyszukują swoje ofiary, a następnie sprzedają je do domów publicznych za granicą. Film powstał na podstawie książki Antoniego Marczyńskiego *W szponach handlarzy kobiet*, zekranizowanej już raz w 1929 r. (*Szlakiem hanby*, Mieczysław Krawicz). Współproducentem obu obrazów był Polski Komitet Walki z Handlem Kobietami i Dziećmi, wpływowa instytucja, która od momentu powstania w 1901 r. (jako Warszawskie Chrześcijańskie Towarzystwo Ochrony Kobiet) efektywnie walczyła z handlem ludźmi.

Proceder ten rozwinął się na ziemiach polskich pod koniec XIX w. i szybko stał się poważnym problemem. O jego rozmiarach może świadczyć fakt, że latach 1889-1913 w Buenos Aires zarejestrowano 4248 prostytutek polskiego pochodzenia, w tym samym czasie w Królestwie Polskim było ich 6000. Słowo „Polacca” stało się w Argentynie synonimem prostytutki³⁵.

Handel kobietami kwitł także po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, jednak z każdym rokiem takie organizacje, jak Komitet, odnosiły coraz większe sukcesy. W 1922 r. zdelegalizowano w Polsce domy publiczne oraz stworzono specjalne oddziały policji, które doprowadziły do rozbicia wielu gangów. Wkrótce powstał szczegółowy raport przedstawiony Lidze Narodów. Wymienione w nim były nazwiska kilkuset sutenerów dostarczających kobiety do Argentyny i Brazylii. Dokument spełnił swoje zadanie, ponieważ zebrane w nim dane stały się podstawą ścigania przestępców na całym świecie³⁶.

Działacze komitetu zainteresowali swoją działalnością wielu notabli. Honorowy patronat nad kolejnymi inicjatywami obejmowali Józef Piłsudski, prymas Hlond czy pierwsza dama Michalina Mościcka. Inne podjęte przez organizację działania polegały na zakładaniu domów pomocy dla prostitutek oraz zwiększaniu świadomości

mości społecznej. Szczególnie skuteczne okazywały się drukowane z dużym nakładzie książki: *Cenny towar* i *Wesele alfonsa* Edwarda Czaplińskiego, a także *W szponach handlarzy kobiet* Marczyńskiego.

Film Waszyńskiego i Chaberskiego powstawał jako przedsięwzięcie zaangażowane społecznie, choć ostatecznie przybrał formę atrakcyjnego utworu sensacyjno-przygodowego. Spotkał się z życzliwym, aczkolwiek nieco pobłażliwym przyjęciem ze strony krytyki. *Jest to film dla szerokich mas, malujący w jaskrawych barwach wszystkie okropne niebezpieczeństwa, czyhające na biedne polskie dziewczęta, odstawiający sidła, jakie na nie zastawia handel żywym towarem. Całość przypomina trochę obrazy ścienne produkowane dla ludu, (...) Naiwnie podany dramat dziewczęcia porwanego przez złego człowieka i więzionego hen, w Ameryce, w speluncie portowej – niewątpliwie wzruszy osoby prostego ducha – a takich jest przecie przytłaczająca większość*³⁷.

W *Kobietach nad przepaścią* poważne przesłanie zostało ozdobione różnymi atrakcjami w postaci scen baletowych z gromadką urodziwych tancerek, wewnątrz podejrzanych knajpek, pościgów i strzelaniny. Udało się także zgromadzić całą plejadę gwiazd polskiego kina, z grającymi gangsterów Kazimierzem Junoszą-Stępowskim i Aleksandrem Żabczyńskim na czele³⁸.

W scenariuszu posłużono się popularnym chwytem opozycji miasto – wieś. Główna bohaterka Marysia (Maria Bogda) pochodziła z malowniczej wioski łowickiej. Miejsce to zostało ukazane jako sielska kraina, gdzie radośni, ubrani w piękne tradycyjne stroje mieszkańcy spędzają wolny czas na festynie, śmiejąc się, tańcząc i bawiąc na karuzeli.

Miasto z kolei jest pułapką, w której czyhają na naiwną dziewczynę straszliwe niebezpieczeństwa ukryte pod warstwą elegancji i wygody. Marysia porzuca swojego narzeczonego na rzecz życia w mieście, on jednak nie rezygnuje z miłości i gdy odkrywa, że jego ukochana wpadła w sidła sutenerów, zaciąga się na statek płynący do Argentyny i na miejscu wraz z dwójką przyjaciół uwalnia dziewczynę. Tymczasem w Polsce gang zostaje rozbity, a jego przywódcy giną od policyjnych kul.

W fabule filmu bardzo ważną rolę odgrywają działania kobiecych oddziałów policji. W odróżnieniu od innych państw, w których praca policjantek miała charakter prewencyjny, polskie oddziały kobiece za główny cel obrały walkę z nierządem. Do ich zadań należała obserwacja kobiet podejrzanych o prostytucję, doprowadzanie ich na badania lekarskie i opieka nad zatrzymanymi prostytutkami. Polska policja kobieca wykazywała dużą aktywność zwłaszcza w walce z handlem żywym towarem i sutenerstwem. W latach 1926-1932 dzięki tej działalności na wokandę trafiły 744 sprawy dotyczące tych właśnie przestępstw.

Kolejną niechlubną stroną życia w II Rzeczypospolitej, która zawitała na ekran, była kwestia niechcianej ciąży i traktowania przez państwo samotnych matek. Wszystkie te tematy poruszał zrealizowany w 1933 r. film Juliusza Gardana *Wyrok życia*. Scenariusz napisała popularna wówczas i powszechnie znana ze swoich feministycznych poglądów dramatopisarka Maria Morozowicz-Szczepkowska. Bohaterką filmu uczyniła Hannę (Jadwiga Andrzejewska), młodą dziewczynę skazaną za dzieciobójstwo na karę śmierci. Losem kobiety zainteresowała się Krystyna (Irena Eichlerówna), adwokatka odnosząca błyskotliwe sukcesy zawodowe. Hanna opowiada jej swoją historię. Nieszczęśliwa i samotna w wielkim mieście dziewczyna padła ofiarą uwodziciela. Gdy zaszła w ciążę, zwolniono ją z pracy, a później,

gdy była już pozbawiona środków do życia, zmuszono do opuszczenia wynajmowanego pokoju. Wraz z małym dzieckiem, bezdomna i głodna, znalazła się w skrajnej rozpacz. Postanowiła popełnić samobójstwo, a los dziecka powierzyć w ręce dobrych ludzi. W wyniku nieszczęśliwego wypadku zginęło jednak dziecko, a matka została oskarżona o zabójstwo. Krystynie udaje się doprowadzić do rewizji procesu, a później do uniewinnienia dziewczyny. Wtedy na jaw wychodzi, że uwodzicielem i sprawcą nieszczęść Hanny był Janusz, mąż Krystyny (Dobiesław Damiński). Mężczyzna próbuje popełnić samobójstwo, ale jedynie się rani. Obie kobiety pielęgnują go. Janusz żałuje wyrządzonego przez siebie zła i zapewnia o swojej miłości do żony. Małżonkowie godzą się, a Hanna opuszcza dom Krystyny.

Po premierze film ogłoszono jednogłośnie najwybitniejszym osiągnięciem wśród 14 polskich premier sezonu 1933-1934. Po latach nawet tak niechętny polskiemu kinu przedwojnemu Leszek Armatys przyznawał: *Film cechowało łatwo wyczuwalne szczere zaangażowanie scenarzystki i reżysera w poruszoną problematykę obyczajową, rzadkie w polskich filmach poważne potraktowanie tematu, wreszcie równie rzadka quasi-społeczna wymowa ukazywanych wydarzeń*³⁹. Film był bardzo wyraźnym głosem w obecnej w debacie publicznej przez niemal cały okres dwudziestolecia dyskusji na temat aborcji, świadomego macierzyństwa i praw dzieci ze związków pozamałżeńskich. Temat budził szczególnie duże kontrowersje na początku lat 30., gdy Komisja Kodyfikacyjna pracowała nad kolejnymi poprawkami do polskich przepisów prawnych. Najślynniejszymi cyklami felietonów i reportaży poruszających powyższe tematy były napisane przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Piekło kobiet*, *Dziewice konsystorskie* i *Nasi okupanci* oraz *Życie świadome*, redagowany przez Irenę Krzywicką dodatek do „Wiadomości Literackich”. Boy i podzielający jego poglądy dziennikarze opisywali czarny rynek nielegalnych aborcji, cierpienia samotnych matek i zbrodnie dzieciobójstwa. *Dodajmy do tego losy wielu matek, które zostały matkami bez swej woli: dzieciobójstwa, spędzenie płodu; ojców, których beznadziejność własnego domu wtrąca w pijaństwo; dodajmy kwitnący przemysł poroniarek, fabrykantek aniołków, a będziemy mieli obraz tego, co nam przynosi „błogosławieństwo” nieograniczonej płodności*⁴⁰. Zwolennicy świadomego macierzyństwa walczyli o depenalizację aborcji oraz powszechną edukację seksualną, a także objęcie specjalną ochroną samotnych matek. System prawny obowiązujący w tym okresie zakładał, że dziecko urodzone w związku pozamałżeńskim nie ma prawa do nazwiska ani do spadku po ojcu. *Stan prawny jak i powszechne przeświadczenie, że nieślubne dziecko jest „hańbą” dla przyzwoicie prowadzącej się kobiety, powodowały społeczne patologie, spośród których najbardziej odrażającą było dzieciobójstwo. Szacuje się, że w Polsce rocznie przychodziło na świat ok. 50 tys. dzieci nieślubnych, z których aż 75% nie dożywało roku*⁴¹. W 1934 r. powstał projekt nowelizacji prawa cywilnego, który wprowadzał znaczące polepszenie sytuacji prawnej matki i jej nieślubnego dziecka, jednak nie zrównując ich z prawami dzieci ze związków małżeńskich. Poprawki te jednak nigdy nie weszły w życie i stan prawny pozostał niezmienny do 1939 r.

Serce matki

Polskie rozwiązania legislacyjne sprawiały, że kobieta miała upośledzoną pozycję także w prawie rodzinnym. Co prawda uchylono przepisy nakazujące żonie

posłuszeństwo wobec męża, a także przyznano prawo do odrębnego miejsca zamieszkania i zniesiono ograniczenia uzależniające wykonanie wszelkich działań prawnych od woli męża, ale małżonkowie nadal w świetle prawa nie byli sobie równi. Było to szczególnie widoczne w sytuacji rozwodu. Właśnie takie wydarzenie stało się kanwą fabuły wspomnianego już filmu *Moi rodzice rozwodzą się*. Bohaterka filmu, szesnastoletnia Stasia Nałęczówna (Jadwiga Andrzejewska), jest świadkiem rozpadu małżeństwa swoich rodziców. Oboje już od dawna nie żywią do siebie żadnego uczucia, dodatkowo każde z nich ma już nowego partnera. Ta sytuacja zaczyna doskwierać Adzie Nałęczowej (Maria Gorczyńska), która postanawia porzucić męża i związać się oficjalnie z aktorem Jerzym Sławomirem (Franciszek Brodniewicz). Jej mąż Józef z kolei wykorzystuje tę sytuację, aby zaręczyć się ze swoją sekretarką. Choć rozwód jest Nałęczowi na rękę, to jego urażona duma nie pozwala mu się rozstać z żoną polubownie. Józef postanawia ograniczyć Adzie kontakty z córką. Stasia głęboko przeżywa całą sytuację i za wszelką cenę chce zmienić decyzję rodziców. Udaje się to dopiero, gdy jej próba samobójcza uświadamia obojgu jak bardzo ranią swoje dziecko. Można mieć wątpliwości, czy Nałęczowie będą w stanie odbudować swoje relacje. Jednak tego procesu film już nie pokazuje. Całość kończy ujęcie całej trójki zgodnie przytulającej się do siebie. Film na pierwszy rzut oka jest głosem przeciwko rozwodom, nakazuje rodzicom za wszelką cenę chronić małżeństwo. Jako taki został też odczytany przez większość recenzentów.

Scenariusz powstał na podstawie powieści Jadwigi Migowej (używającej pseudonimu Kamil Norden) drukowanej w odcinkach na łamach „Kurieria Czerwonego”. Autorka była znaną dziennikarką i reporterką. Pod pseudonimem pisała do bulwarówek, ale zajmowała się także bardziej prestiżowym dziennikarstwem. Była autorką reportaży o życiu prostytutek w Warszawie i tekstów, w których upominała się o prawa kobiet. Scenariusz do *Moi rodzice rozwodzą się* napisała wspólnie z Anatolem Sternem.

W fabule filmu została zawarta bardzo subtelna krytyka polskiego prawa rodzinnego. Obowiązujące w Polsce dekrety powierzały władzę rodzicielską obojgu rodzicom, ale w przypadku różnicy zdań lub sytuacji specjalnych (jak rozwód czy separacja) przyznawały przewagę ojcu. W takich okolicznościach w zakresie sprawowania opieki nad dziećmi decydujący głos należał do mężczyzny. Matka mogła uzyskać pełną władzę rodzicielską tylko w razie śmierci męża lub ograniczenia go w prawach. Podjęte przez Komisję Kodyfikacyjną próby zmiany prawa rodzinnego zrównujące prawa małżonków pozostały tylko projektem. Nowelizacja przepisów spowodowała gwałtowny opór Kościoła katolickiego, który wszczął skuteczną kampanię przeciw wprowadzeniu nowego prawa. W praktyce do wybuchu wojny to mężczyzna był stroną uprzywilejowaną w małżeństwie.

Kilkuwątkowa fabuła koncentruje się na dramacie wrażliwej Stasi, ale warto również przyjrzeć się konfliktowi, jaki przeżywa jej matka. Ta zaniedbywana przez zapracowanego męża kobieta poznaje popularnego aktora, z którym nawiązuje romans. Świadoma, że być może to jej ostatnia szansa na szczęście w miłości, decyduje się na poważny krok, jakim jest odejście od męża. Ada nie może jednak być szczęśliwa, bardzo przeżywa oddalenie od córki, a dodatkowo nie jest pewna wierności swojego nowego partnera. W końcu podejmuje decyzję i porzuca Jerzego, by wrócić do rodziny.

Równocześnie jej mąż jest wolny od jakichkolwiek wątpliwości moralnych. Niemal od razu po rozstaniu z żoną zamieszkuje ze swoją dotychczasową sekretarką Adelcią. Po początkowym zadowoleniu z zaistniałej sytuacji, kochanka zaczyna coraz mocniej irytować Jerzego. Gdy ma już dość jej wtrącania się we wszystko, po prostu wyrzuca ją z domu. Dyrektor Nałęcz sprawia wrażenie człowieka pozbawionego emocji. Jedyne ciepłe uczucia ma dla swojej córki, ale na prośbę Adelci zgodził się wysłać ją do szkoły z internatem. Jego decyzja w sprawie ograniczenia kontaktów Stasi i Ady jest niemal aktem perfidnego sadyzmu, ponieważ w gruncie rzeczy odejście żony było mu na rękę i nie traktował go jako nieszczęścia.

Rozpad rodziny jest również tematem filmu *Druga młodość* (Michał Waszyński, 1937). Ten przewrotny melodramat opowiada o nieszczęśliwej miłości Ireny (Maria Gorczyńska), kobiety w średnim wieku, zakochanej w najlepszym przyjacielu swojego dorosłego syna. Bohaterka żyje w luksusowym pałacu wśród licznej służby i wszelkich wygód, ale życie nie daje jej satysfakcji. Jej mąż (Kazimierz Junosza-Stępowski) jest wiecznie zapracowanym dyrektorem dużego przedsiębiorstwa. Pewnego dnia Irena odkrywa swój pierwszy siwy włos. Świadomość upływającego czasu i perspektywa nadchodzącej starości ją załamuje. Wtedy właśnie poznaje Jerzego (Witold Zacharewicz), przystojnego dwudziestolatka, który wyraźnie się nią interesuje. Irena postanawia porzucić męża i synów, aby rozpocząć wspólne życie z kochankiem. Z czasem Jerzy traci zainteresowanie nią i porzuca ją dla młodszej kobiety. Upokorzona Irena wyrusza w świat, zatrzymując się w eleganckich hotelach i kasynach. Hulaszczy tryb życia pozbawia ją pieniędzy. W końcu przedwcześnie podstarzała i zaniedbana pojawia się w Warszawie. Utraciwszy środki do życia, wraca na łono rodziny. Mąż wielkodusznie ją przyjmuje, wybacząc wszelkie winy.

Bohaterka płaci za sprzeniewierzenie się tradycyjnym wartościom bardzo wysoką cenę, ale wszystko zostaje jej wybaczone, gdy skruszona pojawia się na progu swojego dawnego domu. Pobieżne streszczenie może wskazywać, że mamy do czynienia z niezwykle konserwatywnym filmem, jednak twórcy prezentują bohaterkę w taki sposób, by usprawiedliwić jej poczynania w oczach publiczności i by nikt nie był w stanie jednoznacznie potępić jej postępowania. Zaniedbywana przez męża kobieta próbuje wykorzystać swoją prawdopodobnie już ostatnią w życiu szansę na szczęście. W negatywnym świetle są za to przedstawieni męscy bohaterowie filmu. Mąż nie interesuje się potrzebami Ireny, a cały jego świat zawiera się w pracy. Nie dostrzega potrzeb żony, traktując ją raczej jak piękne i eleganckie wyposażenie domu. Kochanek z kolei nie waha się zmuszać jej do porzucenia rodziny, narażając na ostracyzm społeczny, by później bez zmruczenia oka porzucić ją dla nowej miłości. Finałowy powrót na łono rodziny może być traktowany jako zwycięstwo reakcyjnych i konserwatywnych wartości, ale jest też świadectwem opresyjności społeczeństwa, w którym nie ma miejsca dla kobiet realizujących swoje pragnienia. *Ciekawe, że mężczyzna wychodzi z romansu ze znacznie starszą mężatką bez szwanku, moralnie nieobciążony, szybko bowiem zdobywa młodą narzeczoną, a związek ten aprobują jej rodzice. Kobieta natomiast, która przekroczyła granicę wyznaczoną przez porządek społeczny, traci wszystko: dobre imię, reputację, pozycję i pieniądze*⁴².

W dwudziestoleciu międzywojennym w myśleniu o miejscu kobiety w społeczeństwie dominowało przekonanie o istnieniu jakiejś wspólnej dla całej płci

żeńskiej „natury”, zdeterminowanej biologicznie i niezmiennej od początku istnienia człowieka. Kobieta była zdolna do poświęceń, cechował ją altruizm, opiekuńczość i łatwość okazywania emocji. Cechy te były niezbędne do sprostania podstawowemu celowi życia kobiety, a więc macierzyństwu. We wszystkich dyskusjach dotyczących rodziny wskazywano na ogólnospołeczny aspekt funkcji matki. Od niej zależała przyszłość narodu i społeczeństwa polskiego. Przekonanie to było również spuścizną okresu zaborów, kiedy to właśnie do kobiety należało kształtowanie przyszłych pokoleń i wychowywanie ich w duchu narodowym. W okresie międzywojennym wychowawcza rola matki nadal była traktowana jako niezbędna dla trwania i rozwoju narodu. Dlatego sprzeniewierzenie się tak rozumianemu obowiązkowi macierzyńskiemu było oceniane bardzo surowo⁴³. Zakończenie *Drugiej młodości* na pierwszy rzut oka stanowi pochwałę patriarchalnego porządku, lecz specyficzny sposób zamknięcia fabuły sprawia, że reakcyjne w wymowie przesłanie zostaje wzięte w cudzysłów. Nagromadzenie nieszczęść (bieda, choroba, przedwczesna starość, samotność), które dopadają bohaterkę jako kara za jej romans, jest tak przytłaczające, że aż nieprawdopodobne. Sam akt przyjęcia na łono rodziny marnotrawnej matki i żony, którego elementem jest ucałowanie przez Marię dłoni jej męża, jest wręcz groteskowy. Estetyka nadmiaru pojawiająca się w finale wyraźnie kontrastuje z subtelną atmosferą pozostałych scen. Sztuczność tej sceny sprawia, że zawarte w niej konserwatywne treści pobrzmiwają fałszywie i nie są w stanie wybrzmieć równie wyraźnie, jak wcześniejsza rozpaczliwa próba przeżycia przez bohaterkę tytułowej drugiej młodości.

Podobnie jak w *Moi rodzice rozwodzą się* karą dla kobiety za odejście od męża jest tu infamia i ciągłe wyrzuty. Co ciekawe, w obu fabułach kochanek okazuje się niewierny, a świadomość tego faktu dopełnia poczucia klęski życiowej. Film Krawicza, jak i Waszyńskiego, pozornie przedstawiają upadek moralny kobiety, która zdecydowała się podążyć za głosem namiętności. Przy głębszej analizie okazuje się jednak, że zawarto w nich sporą dawkę przemyśleń na temat nierównego statusu kobiety i mężczyzny. To, co mężowi mogło ująć na sucho i być potraktowane jako humorystyczna anegdotka, w przypadku żony stawało się tragedią o niemal antycznym wymiarze.

ADAM URYNIAK

¹ J. Toeplitz, *Jestem umiarkowanym optymistą*, rozm. przepr. D. Karcz, „Kino”, 1984, nr 12, s. 4.

² Wypowiedź Eugeniusza Cękałskiego, cyt. za A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Wydawnictwo „Prasa Beskidzka”, Bielsko Biala 2002, s. 16.

³ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego* tom II, WAI F, Warszawa 1988, s. 313.

⁴ Mam na myśli przede wszystkim *Historię sztuki filmowej* J. Toeplitza, ale także dwa pierwsze tomy *Historii filmu polskiego* oraz pierwszy rozdział *Poza ekranem* E. Zajączka.

⁵ A. Sikorski, *Uwagi o specyficznym charakterze filmowego źródła historycznego*, cyt. za D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012, s. 16.

⁶ R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, cyt. za D. Skotarczak, dz. cyt., s. 17.

⁷ R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York 1986.

⁸ *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*, red. P. C. Rollins, The University Press of Kentucky, Lexington 1998.

⁹ P. Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2001.

- ¹⁰ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Polityka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 10.
- ¹¹ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 14.
- ¹² M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 79.
- ¹³ A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1992, s. 12.
- ¹⁴ Tamże, s. 12.
- ¹⁵ Tamże, s. 15.
- ¹⁶ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, dz. cyt. s. 283.
- ¹⁷ G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 15.
- ¹⁸ D. Kałwa, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej*, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków 2001, s. 25.
- ¹⁹ R. Wapiński, *Kobiety i życie publiczne – przemiany pokoleniowe*, w: *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000, s. 26.
- ²⁰ D. Kałwa, *Model kobiety aktywnej na tle sporów światopoglądowych. Ruch feministyczny w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: red. A. Szwarc, A. Żarnowska, dz. cyt., s. 135.
- ²¹ Tamże, s. 29.
- ²² A. Chojnowski, *Aktywność kobiet w życiu politycznym*, w: red. A. Szwarc, A. Żarnowska dz. cyt., s. 39.
- ²³ K. Łozowska-Marcinkowska, *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drużej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 11.
- ²⁴ Tamże., s. 273.
- ²⁵ J. Żarnowski, dz. cyt., s. 103.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ D. Kałwa, *Kobieta...* dz. cyt., s. 110.
- ²⁸ Tekst piosenki podają za ścieżką dźwiękową filmu.
- ²⁹ Zastępca [Leonia Jabłonkówna], *Prokurator Alicja Horn*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 1, s. 5, cyt. za B. L. Gierszewska, *Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 191.
- ³⁰ K. Łozowska-Marcinkowska, dz. cyt., s. 130.
- ³¹ Tamże, s. 144.
- ³² H. Rubinraut, *Prostyutka i my, ludzie porządni*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 7, <http://retropress.pl/wiadomosci-literackie/prostyutka-ludzie-porzadni>, [dostęp: 15.01.2015].
- ³³ M. Piątkowska, *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 102.
- ³⁴ *Sklamalam*, „Kino” 1937, nr 45, s. 14, cyt. za B. L. Gierszewska, dz. cyt., s. 270.
- ³⁵ M. Kozarawska, J. Podolska, *Piranie czekają na kadisz*, „Wysokie Obcasy” 2007, <http://wyborcza.pl/1,81388,3859153.html>, [dostęp: 10.01.2015].
- ³⁶ J. Kapsa, *Damy w parlamencie II Rzeczypospolitej*, <http://fundacjaqip.wordpress.com/2013/05/10/damy-w-parlamencie-ii-rzeczypospolitej>, [dostęp: 10.01.2015].
- ³⁷ R., *Kobiety nad przepaścią*, „Prawda o Filmie” 1938, nr 5, s. 10, cyt. za: B.L. Gierszewska, dz. cyt., s. 286.
- ³⁸ W obsadzie filmu znajdują się jeszcze Maria Bogda, Stanisława Wysocka, Nora Ney, Adam Brodzisz, Jadwiga Andrzejewska i Tamara Wiszniewska.
- ³⁹ L. Armatys, *Wyrök życia*, w: L. Armatys, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów*, Centralny Ośrodek Medycyny Upowszechniania Kultury, Warszawa 1988, s. 154.
- ⁴⁰ T. Żeleński, *Jak skończyć z piekłem kobiet*, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/jak-skonczyc-z-pieklem-kobiet.html> [dostęp 16.01.2015].
- ⁴¹ M. Gawin, *Planowanie rodziny – hasła i rzeczywistość*, w: *Kobiety w Polsce międzywojennej*, dz. cyt., s. 228.
- ⁴² S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospoleczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013, s. 127.
- ⁴³ D. Kałwa, *Kobieta...* dz. cyt., s. 52-53.