

Konteksty *Dziejów grzechu* – najpopularniejszego filmu w Warszawie w 1911 roku

ANDRZEJ DEBSKI

Dzieje grzechu Antoniego Bednarczyka to pierwszy polski film obejmujący więcej niż jeden akt. Nie zachował się z niego żaden kadr, znanych jest tylko kilka recenzji, odsądzających utwór (na ogół) od czci i wiary, choć pojawiły się nieliczne głosy broniące go – np. w „Kurierze Wystawy Przemysłowo-Spożywczej” anonimowy autor stwierdzał: *Próba spopularyzowania arcydzieła Żeromskiego za pomocą kinematografu – wypadła świetnie*¹. Głosy takie należały do wyjątków, a powszechne potępienie filmu przez krytyków Małgorzata Hendrykowska wiąże tyleż z atmosferą skandalu obyczajowego, towarzyszącego już powieści Żeromskiego, ile także z wkroczeniem filmu na teren zastrzeżony do tej pory dla wysokiej kultury literackiej², jak też z *agresją skierowaną przeciw tworzącej się właśnie kulturze popularnej*³.

W niniejszym artykule chciałbym pójść innym tropem, a mianowicie wpisać ekranizację Bednarczyka w europejski kontekst przełomu medialnego, jak też – odwołując się do tez Esther Sabelus, Kaspara Maase i Heide Schlüpmann – w kontekst modernizacyjny i emancypacyjny. Jednak zanim to uczynię, wskażę, jak wielkim powodzeniem film cieszył się w Warszawie.

Popularność filmu

Premiera *Dziejów grzechu* odbyła się – *wobec zaproszonych przedstawicieli prasy oraz artystów teatrów warszawskich*⁴ – w sobotę 26 sierpnia 1911 r. w kinie „Venus”. 30 sierpnia film po raz pierwszy umieszczono w repertuarze dostępnym dla szerokiej publiczności. Już po kilku dniach – 8 września – prasa informowała o zażaleniu jednego z towarzystw społecznych, złożonym na ręce oberpolicmajstra, o wywieraniu przez film złego wpływu na uczęszczającą do kina młodzież, w związku z czym oberpolicmajster, po osobistym obejrzeniu filmu, nakazał go zdjąć z programu. Na tym jednak sprawa się nie zakończyła, gdyż właściciel kina, Konstanty Jastrzębski, który wyłożył na produkcję kilka tysięcy rubli, oprostował decyzję urzędniczą, argumentując, że przecież „*Dzieje grzechu*” zostały ocenzone

rowane przez odpowiednie władze⁵ (co wskazuje na istnienie w Kongresówce cenzury prewencyjnej zatwierdzającej filmy przed dopuszczeniem do projekcji). Krok ten okazał się na tyle skuteczny, że po pięciu dniach pisano: „*Dzieje grzechu*” Żeromskiego w kinematografie znów zaczęły być pokazywane. Jak wiadomo zdjęto je z afisza, gdyż je uznano za pornografię⁶. Możliwe zresztą, że Jastrzębski nie uznał nakazu oberpolicmajstra i ograniczył się do zdjęcia reklamy, nie przerywając jednak projekcji lub przerywając ją zaledwie na jeden dzień, albowiem 20 września informował w ogłoszeniu: *Dziś 21 dzień demonstracji obrazu*⁷.

4 października anonsowano *ostatnie dni* projekcji w kinie „Venus”⁸, po czterech dniach natomiast – *ostatnie 2 dni*⁹. 10 października w anonsie kina pojawiła się informacja o pierwszej zmianie programu po siedmiu tygodniach, co oznacza, że przez cały ten okres film codziennie (poza ewentualnym okresem wstrzymania go przez policmajstra) znajdował się w repertuarze¹⁰. To jednak nie koniec projekcji w kinie „Venus”, bowiem po dwóch dniach poinformowano: *Na ogólne żądanie publiczności z dniem dzisiejszym ponownie demonstrowany będzie w jednej sali zdjęty z programu po siedmiu tygodniach obraz „Dzieje grzechu”*. W drugiej sali program zwykły¹¹. Trudno stwierdzić, czy wcześniej seanse odbywały się w jednej sali czy w dwóch – anonsowano jedynie *Dzieje grzechu* jako *jedyny egzemplarz w świecie*. Film (o długości 1300 metrów) rozpoczynał się o godz. 14.00 lub 15.00¹², a był wyświetlany prawdopodobnie co półtorej godziny (czas projekcji wynosił 70 minut przy prędkości 16 klatek na sekundę, do tego zmiana publiczności) do zamknięcia kina, czyli przypuszczalnie do godz. 23.00¹³. Przy takim założeniu, organizowano 5-6 projekcji dziennie. 28 października anonsowano już inny dramat trzyaktowy (z rosyjskiej „Złotej Serii”), a w drugiej sali odbywała się *demonstracja siedmiu obrazów*¹⁴.

Kilka dni wcześniej – 24 października – *Dzieje grzechu* pojawiły się w kinie „Fantazja”, gdzie były wyświetlane w 800-metrowej wersji jako jeden z elementów programu. Właściciel kina sygnował anons podpisem *Teatr Chrześcijański Jana Milewskiego*¹⁵. Można przypuszczać, że ze względu na charakter miejsca projekcji – wycięto z filmu kontrowersyjne sceny (o ile był to film Bednarczyka¹⁶), ale nawet po takim zabiegu obecność utworu w repertuarze wskazuje na jego olbrzymią popularność. Film był wyświetlany w kinie jeszcze 10 listopada¹⁷, niedługo potem go zdjęto, ale 28 listopada ponownie włączono do repertuaru¹⁸, w którym – *na żądanie Szanownej Publiczności* – znajdował się co najmniej do 12 grudnia¹⁹. *Dzieje grzechu* można więc było oglądać w Warszawie (z krótkimi przerwami) przez ponad trzy miesiące, choć w kinie „Fantazja” w mocno okrojonej wersji.

Jan Słodowski podaje, że film został zakupiony i był rozpowszechniany w Rosji przez biuro filmowe Mintusa z Rygi, a nawet zachowało się jego streszczenie przedrukowane po rosyjsku w jednym z numerów czasopisma „Wiestnik Kinematografii” (nr 22/1911). Ponoć już w trakcie eksploatacji miał dokręcane sceny i był grany do 1914 r.²⁰. Potwierdza to jego popularność.

Przed *Dziejami grzechu* – przełom medialny

Chcąc odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w lipcu 1911 r. przystąpiono do realizacji pierwszego polskiego filmu kilkuaktowego i dlaczego „grzeszna” tematyka wydawała się producentowi najbardziej atrakcyjna, należy uwzględnić kontekst

przemian w kinematografii europejskiej, a także w samej Warszawie, gdzie przecież na ekranach dominowały produkcje zagraniczne.

Historycy wczesnego kina zgadzają się co do tego, że przed pierwszą wojną światową w kinematografii zaszła fundamentalna zmiana. Najbardziej znane podejście zaproponował Tom Gunning w 1986 r., wprowadzając podział na wcześniejsze „kino atrakcji” oraz późniejsze „kino fabularnej integralności”²¹. To niejedyna propozycja – na gruncie niemieckim Corinna Müller zaproponowała „techniczny” podział na dwie epoki: filmów krótkometrażowych oraz długometrażowych²². Wychodząc ze swoją propozycją zwracała uwagę na niedostatki modelu Gunninga: „opowiadanie” można odnaleźć już w najwcześniejszych filmach, jak np. *Polewacz polany* (*L'Arroseur arrosé*, Francja 1895) Louisa Lumière'a; terminologia Gunninga przechodzi z poziomu receptywnego na produkcyjno-literacki; poza tym nie jest wolna od tradycyjnego wartościowania, gdyż implikuje „wyższy” rozwój związany z fabularnością²³.

Propozycja niemiecka, za sprawą publikacji anglojęzycznych, śmieiej zdobywa miejsce w światowym filmoznawstwie²⁴. Jej najważniejszą zaletą jest – jak się wydaje – klarowność podziału pozwalająca umieścić tzw. przełom medialny (przejście między dwiema epokami) w czasie. Na rynku niemieckim przełomowym okresem były lata 1910-1911. Poprzedził je okres nadprodukcji filmowej z lat 1908-1909, na który branża kinematograficzna zareagowała trzema nowościami: wydłużeniem pojedynczego filmu (do co najmniej dwóch aktów), wprowadzeniem monopolu w dystrybucji (gwarantującego właścicielom kin, że żaden z ich konkurentów nie pokaże tego samego filmu w tym samym czasie) oraz wykreowaniem gwiazd filmowych, których nazwiska miały stanowić markę przyciągającą widzów do kin. Wielki sukces w Niemczech dwuaktowej duńskiej *Otchlani* (*Afgrunden*, 1910, reż. Urban Gad, 850 metrów) z Astą Nielsen stanowił preludium do narodzin nowego modelu filmowo-biznesowego, którego ukonstytuowanie symbolicznie można chyba wyznaczyć na koniec maja 1911 r., gdy konsorcjum Internationale-Films-Vertrieb-Gesellschaft (z siedzibą w Wiedniu) podpisało we Frankfurcie nad Menem trzyletni kontrakt z Nielsen oraz Gadem. Jego efektem było kolejnych 29 długometrażowych filmów zrealizowanych z udziałem tej pary w latach 1911-1915 przez berlińskie firmy Deutsche Bioscop oraz PAGU. Asta Nielsen stała się pierwszą międzynarodową gwiazdą filmową²⁵.

Nieprzypadkowy jest chyba w tym kontekście fakt, że konferencję *Drugie narodziny kina* (*The Second Birth of Cinema: A Centenary Conference*) zorganizowano na uniwersytecie w Newcastle w 2011 r. (niejako na stulecie)²⁶. We wstępie do tomu pokonferencyjnego jego redaktor Andrew Shail jako motto zamieścił wypowiedź brytyjskiego pioniera filmu Cecila Hepwortha, według którego duże zmiany w kinematografii brytyjskiej *zaczęły się w lub około 1911 r. i były kontynuowane przez długi czas – w pewnych aspektach kontynuowane były faktycznie do pierwszej wojny światowej*²⁷. Niemieckie, a wcześniej duńskie filmy miały spory wpływ na brytyjską kulturę filmową w początkach drugiego dziesięciolecia XX w., w sensie ukonstytuowania się systemu dystrybucji filmów długometrażowych na podstawie ekskluzywnych praw do projekcji, jak też wprowadzenia cenzury filmowej, przy czym produkcją kluczową okazała się tu *Grzeszna miłość* (*Sündige Liebe*, reż. Emil Albes, Niemcy 1911, 1080 metrów), pokazywana na Wyspach pt. *Fools of Society*²⁸.

Przełom medialny miał charakter ewolucyjny. Z badań Josepha Garncarza wynika, że średnia długość filmów w kinach niemieckich znacznie wzrosła na przełomie lat 1912-1913, co dotyczy przede wszystkim dramatów (wzrost z 350 do 600, zaś w 1914 r. do 700 metrów), choć już wcześniej można dostrzec ten proces (1906: 100, 1909: 200, 1911: 300 metrów)²⁹. Dane te są uśrednione – oczywiście szybciej i dynamiczniej zmiany zachodziły w dużych miastach. André Gaudreault jest zdania, że wczesna kinematografia zupełnie ustąpiła miejsca zinstytucjonalizowanemu kinu około 1915 r., przy czym to ostatnie narodziło się około 1910 r. Dla kanadyjskiego badacza różnica między obiema epokami jest tak duża, że tej wcześniejszej, według niego, w zasadzie nie powinno się nazywać kinem³⁰.

Przełom medialny w Warszawie

W innym miejscu zajmowałem się popularnością *Otchlani* w Warszawie³¹. Przypomnę, że film był wyświetlany w „Sfinksie” od 30 listopada do 20 grudnia 1910 r. (premiera miała miejsce cztery dni po premierze niemieckiej) na 85 seansach, a także na 3 seansach w wielkiej sali Filharmonii (sala „Urania”). Anonsowano ją jako: *Dzieje upadku kobiety, wszechświatowej sławy obraz z cyklu „Białe niewolnice”*, co miało wywoływać skojarzenia z wcześniejszym duńskim filmem dwuaktowym *Biała niewolnica* (*Den hvide Slavehandel*, reż. August Blom, 1910, 603 metry), granym z powodzeniem w „Sfinksie” od 28 września do 21 października. Emilie Altenloh, która w 1914 r. opublikowała pierwszą pracę socjologiczną na temat kina, pisała, że *Biała niewolnica* oznaczała *przełom dla programów kinowych i rozkwit dla całego przemysłu*³². Nie był to jednak – w przeciwieństwie do *Otchlani* – film monopolowy, a właśnie monopol mógł zapewnić znaczny sukces finansowy. Łukasz Biskupski podaje, że – według niektórych źródeł – dystrybucja *Otchlani* stanowiła kluczowy moment w rozwoju Towarzystwa Udziałowego „Sfinks” założonego w 1909 roku³³. Towarzystwo bowiem, wraz z moskiewskim „Globusem”, zakupiło prawa do jej rozpowszechniania na terenie Rosji („Sfinks” potrzebował spółki mającej tam szerokie kontakty, przy czym *Otchlań* wyświetlano w Warszawie wcześniej niż w Moskwie)³⁴. Decyzja ta okazała się przysłowiowym strzałem w dziesiątkę.

Warto w tym miejscu przedstawić, jakie produkcje, co najmniej dwuaktowe, były grane w Warszawie w 1911 r., zanim w kinie „Venus” pojawiły się *Dzieje grzechu*³⁵. Obrazuje to zestawienie bazujące na analizie „Kurierza Porannego” (podane daty odnoszą się do premier):

Ofiara Półświatka (*Massösens Offer*, reż. Alfred Lind, Szwecja 1910, 600 metrów³⁶), „Sfinks” (14.01). Anonsowano: *Dzieje upadku mężczyzny według Urbana Good* [sic!].

W wirze życia / W matni życia, 2-ga część *Białej niewolnicy* (*Den hvide Slavehandels sidste Offer*, reż. August Blom, Dania 1911, 930 metrów), „Sfinks”, „Olimpia”, „Oaza” (16.02), „Illusion” (17.02), „Urania” (19.02), „Naokoło świata” (21.02).

Boska komedia. Piekło (*L'Inferno*, reż. Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro, Włochy 1911, 650 metrów), „Sfinks” (22.02). Anonsowano: *Dante Alighieri*.

Aktorka (podtytuł: *W labiryncie życia*, film niezidentyfikowany, 900 metrów), „Sfinks” (4.03), „Illusion” (8.03), „Urania” (17.05). Anonsowano: *dramat z życia kobiety*.

Tajemnice wielkiego miasta / Pokusy wielkiego miasta (Ved Fængslets Port, reż. August Blom, Dania 1911, 820 metrów), „Sfinks” (13.03).

Męty stolicy (film niezidentyfikowany, trzy akty), „Illusion” (29.03), „Urania” (4.06). Anonsowano: *z serii „Białej niewolnicy”*.

Upadek Troi (La Caduta di Troia, reż. Giovanni Pastrone, Włochy 1911, 605 metrów), „Sfinks” (8.04). Anonsowano: *epopeja podług Homera*.

Wiek niebezpieczny (Den farlige Alder, reż. August Blom, Dania 1911, 685 metrów; albo: *Das gefährliche Alter*, reż. Adolf Gärtner, Niemcy 1911, 760 metrów), „Sfinks” (23.04). Anonsowano: *dramat według głośnej Karin Michaelis*.

Otchłań (Afgrunden, reż. Urban Gad, Dania 1910, 850 metrów), „Urania” (10.05). Film wyświetlano ponownie *na ogólne żądanie*.

Szalona noc (podtytuł: *Jak się bawią mężowie*, film niezidentyfikowany, trzy akty), „Sfinks” (13.05). Anonsowano: *krotochwila / obraz wysoce pouczający dla mężów*.

Jerozolima wyzwolona (La Gerusalemme liberata, reż. Enrico Guazzoni, Włochy 1911, 1100 metrów), „Sfinks”, „Urania”, „Olimpia”, „Oaza” (6.06), „Illusion” (7.06). Podawano: *według epopei Torquato Tasso*.

Boska komedia. Czyścić (druga część *L'Inferno*, reż. Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro, Włochy 1911, 550 metrów), „Sfinks”, „Olimpia” (17.06).

Wyrzutki społeczeństwa (film niezidentyfikowany, trzy akty), „Illusion” (1.07), „Oaza” (2.07). Anonsowano: *dramat z życia współczesnego*.

Morfinista (Morfinisten, reż. Louis von Kohl, Dania 1911, 900 metrów), „Sfinks”, „Urania” (4.07), „Olimpia” (6.07). Anonsowano: *wybitny dramat według Urb. Good [sic!]*.

Ofiara alkoholizmu / Ofiary alkoholu (Victimes de l'alcoolisme, reż. Gérard Bourgeois, Francja 1911, 795 metrów), „Sfinks”, „Urania”, „Illusion”, „Olimpia”, „Kultura” (11.07), „Oaza” (12.07). Anonsowano: *dramat współczesny*.

W szale namiętności (Heisses Blut, reż. Urban Gad, Niemcy 1911, 830 metrów), „Nowości” (15.07). Anonsowano: *na specjalne żądanie Sz. Publiczności*.

W wirze życia (przypuszczalnie trzecia część *Białej niewolnicy*), „Urania” (15.07). Anonsowano: *sensacyjny dramat U. Good (obraz dług. 1500 metr.) [sic!]*.

Porwanie Edyty / Biała niewolnica trzecia część, (*Weisse Sklavin*, reż. Viggo Larsen, Niemcy 1911, 900 metrów), „Illusion”, „Oaza” (18.07). Anonsowano: *obraz na tle handlu żywym towarem*.

Modelka – piękna Ada (film niezidentyfikowany, dwa akty), „Sfinks”, „Urania” (1.08), „Olimpia” (2.08). Anonsowano: *dramat współczesny / tragedia życia młodej dziewczyny*.

Salon Anny (Ballhaus Anna, reż. Walter Schmidhässler, Niemcy 1911, 960 metrów), „Illusion”, „Oaza” (6.08). Anonsowano: *dramat z życia upadłej kobiety*.

Napoleon na wyspie św. Heleny (Le Mémorial de Sainte Hélène, reż. Michel Carré, Francja 1911, 610 metrów), „Sfinks”, „Urania” (15.08). Anonsowano: *dram. historyczny*.

*Awiator i żona reportera (En Lektion, reż. August Blom, Dania 1911, 965 metrów), „Sfinks”, „Urania” (29.08). Anonsowano: *dramat współczesny*.*

Jak wynika z powyższego zestawienia, filmy długometrażowe szybko torowały sobie drogę do warszawskiej publiczności. Należy też pamiętać, że tylko nieliczne kina zamieszczały regularnie anonse prasowe, a ponadto prawdopodobne jest, że część z nich wybierała gazety, których nie analizowałem. Zestawienie to ma charakter poglądowy, pozwalający ujrzeć *Dzieje grzechu* w szerszym kontekście rynkowym. Zanim poświęcę nieco miejsca tematyce produkcji, chciałbym pokazać, jak dużą popularnością cieszyły się w Warszawie filmy lokalne.

Warszawa w kinematografie A.D. 1911

Z opracowania Małgorzaty Hendrykowskiej wynika, że przed I wojną światową nakręcono na ziemiach polskich ³⁷ ponad 300 filmów. Katalog wymienia 34 tytuły z 1911 r., w tym 11 fabuł ³⁸. Spośród 23 filmów niefikcyjnych poniższe dotyczą Warszawy:

Pożar pasażu Simonsa w Warszawie (luty).

Operacje doktora Modlińskiego, „Sfinks” (4.04).

Pogrzeb aktora Seweryna Nowickiego, „Sfinks” (10.04).

Rewia warszawskiej straży pożarnej w obecności uczestników X zjazdu wodociągów 1.05.1911 (maj).

Konkursy hippiczne w Warszawie, „Sfinks” (10.06).

Przyjazd do Warszawy ministra Kakowcewa 18.06.1911 (30.06).

Poświęcenie sztandaru pułkowego w Warszawie w obecności generała-gubernatora Skałona (2.08).

Proces Bohdana hr. Ronikera, „Sfinks” (12.09).

Proces hr. Bohdana Ronikera (Zjazd sędziów na miejsce zbrodni), „Sfinks” (26.09).

Pogrzeb Franciszka Kostrzewskiego, „Sfinks” (3.10).

Pogrzeb aktora Bolesława Ładnowskiego, „Sfinks” (27.10).

Listę tę można uzupełnić. Doprecyzujmy tylko, że *Pożar pasażu Simonsa* (25 lutego) był pokazywany już w dniu kolejnym, 26 lutego („Sfinks”). Na podstawie „Kuriera Porannego” można dopisać następne tytuły (analizowałem okres przed premierą *Dziejów grzechu*):

Przejażdżka po Wiśle na parostatku „Pan Tadeusz”, „Sfinks” (20.05).

Przeгляд warszawskiej straży ogniowej w obecności X zjazdu wodociągowego d. 14 maja, „Oaza” (zdjęcia własne, 31.05).

Derby warszawskie, „Sfinks” (6.06).

Święto dzieci – czwartek 8-go czerwca w Warszawie, „Sfinks” (11.06).

Międzynarodowe wyścigi cyklistów na Dynasach 25 czerwca, „Sfinks” (28.06).

Dowcip warszawski, „Sfinks” (1.07).

Bardzo duże znaczenie „Sfinks” przykładał do krótkometrażowej fabuły *Antek Klawisz. Bohater Powiśla* w reżyserii Józefa Ostoi-Sulnickiego. Film pojawił się w repertuarze 25 lipca, reklamowany jako *dramat z bruku warszawskiego i pierwszy krajowy obraz kinematograficzny w wykonaniu polskich artystów, T-wa „Sfinks”* ³⁹. Równocześnie był pokazywany w sali „Urania”. Nawet gdy w obydwu kinach wyświetlano dwuaktowy dramat *Modelka – piękna Ada*, to *Antek Klawisz*

miał status „nadprogramu”. Utrzymał się w nim zresztą ponad dwa tygodnie, bowiem zniknął z repertuaru dopiero 12 sierpnia. 22 września „Sfinks” debiutował dwuaktową fabułą (650 metrów) *Meir Ezofowicz*, a „Kurier Poranny” komentował: *Usiłowanie stworzenia nowej gałęzi przemysłu polskiego i wybór obrazu zasługuje na słowa uznania i poparcie* ⁴⁰.

„Sfinks” miał ambitne plany – nawet podawano, że podjął się produkcji *Pana Tadeusza*, choć tych zamierzeń nie zrealizowano ⁴¹. W sierpniu ogłosił konkurs na scenariusz filmowy, by rozwijać produkcję *przez oparcie jej na tematach swojskich* – jak donosił „Kurier Poranny” ⁴². W konkursie przyznano trzy nagrody (w wysokości 100, 50 i 25 rubli) za utwory: *Boruta, diabeł łączący* (Stanisław Jerzy Kozłowski), *Sprzed stu lat* (Jan Smotrycki) oraz *Wiarołomna Hanusia* (Tomasz Dąbrowski), ale ich nie zrealizowano. Obrazuje to jednak kierunek, w jakim podążali właściciele „Sfinksa”, chcąc zaferować swoim widzom filmy, jakie byłyby im bliższe.

Dzieje grzechu miały podobny zamiar, nie tylko przez odwołanie do polskiej literatury, ale również w warstwie wizualnej. W „Kurierze Porannym”, który obszedł się z filmem w miarę łagodnie, pomijając jego niedostatki („*Dzieje grzechu*” *pozbawione w kinematografie liryzmu Żeromskiego wywierają wrażenie przykre* – to jedyna niepochlebna opinia po premierze), nie tylko podkreślano udaną grę aktorską (*Ewę Pobratyńską odegrała z talentem p. Maria Mirska (...) dobrymi wykonawcami* okazali się pozostali aktorzy), ale również scenerię, jakże bliską widzom warszawskim: *Akcja „Dziejów grzechu” rozgrywa się na tle pięknych i starożytnych budowli Warszawy, jako to: obok kościoła Panny Marii, na Kamiennych Schodkach, na Starym Mieście, Kanonii oraz w Łazienkach i okolicach podmiejskich* ⁴³. „Swojskość” utworu to jedno z możliwych wyjaśnień olbrzymiej popularności filmu, choć ani jedyne, ani wystarczające.

Dzieje upadku kobiety

Chcąc lepiej zrozumieć kontekst filmowy, w jakim pojawiły się *Dzieje grzechu*, należy jeszcze raz wrócić do repertuaru warszawskich kin. Zaczniemy jednak od drugiej połowy 1911 r. Otóż 5 października otwarto (przy udziale 25-osobowej orkiestry) kino „Mirage”, które dystrybuowało m.in. duńskie filmy, reklamowane jako dramaty z serii „upadłej kobiety”. Były to (daty dotyczą anonsów w „Kurierze Porannym”): *Odkupienie grzechu (Ekspeditricen*, reż. August Blom, 980 metrów, 5.10), *Fatalna pokusa* (film niezidentyfikowany, trzy akty, 31.10), *Mszczę się za honor / Skalana krwią mścicielka (Det bødes der for*, reż. August Blom, 900 metrów, 21.11), *Pulda – dziecko ulicy* (film niezidentyfikowany, trzy akty, 5.12). Grane były one (przynajmniej niektóre) także przez inne kina – np. w „Venus” wyświetlano *Det bødes der for* pod tytułem *Zemsta za honor*, anonsując film jako dramat *według Urbana Good [sic!]* ⁴⁴.

Z zaprezentowanego wcześniej zestawienia filmów długometrażowych wyświetlanych w Warszawie przed *Dziejami grzechu* wynika, że kontekst „upadłej kobiety”, „handlu żywym towarem”, „serii *Białej niewolnicy*”, filmów „według Urbana Good”, czy po prostu dramatów z życia kobiet stanowił istotny i bardzo popularny motyw tematyczny ówczesnych produkcji. Dodajmy, że iluzjon „Fantazja” prezentował w październiku film Bednarczyka w kontekście *handlu żywym towarem* ⁴⁵, a właściciel kina „Venus” nie omieszkiał poinformować widzów we

wrześniowym ogłoszeniu: *Jedyny egzemplarz w Warszawie, nie należy więc utożsamiać go z niemieckimi fabrykami, pokazywanymi w pewnych iluzjonach p.n. „Dzieje grzechu”, a nie mającymi nic wspólnego z powieścią Żeromskiego*⁴⁶. Uzupełnijmy, że *Dzieje grzechu* w kinach „Venus” i „Fantazja” reklamowano nazwiskiem pisarza, co wyróżniało realizację Bednarczyka na tle podobnych tytułów pochodzących z „niemieckich fabryk”. Tych ostatnich wprawdzie nie odnalazłem w prasie, ale – jak już wspominałem – nieliczne kina zamieszczały w niej regularne anonse. Fakt prezentowania różnych filmów pod tytułem *Dzieje grzechu* wskazuje przy tym na wielką popularność realizacji Bednarczyka z jednej strony, z drugiej natomiast – na nośność tej tematyki, stawiającej kobietę, jej dramaty i zwłaszcza seksualność w centrum zainteresowań.

Kontekst ten nawiązuje również do sukcesów *Białej niewolnicy* i *Otchlani*. Określenie „Urban Good” (czyli Urban Gad) pojawiło się w prasie warszawskiej przy okazji drugiego z wymienionych tytułów i stanowiło element reklamy nawet tych produkcji skandynawskich, których Gad nie reżyserował. Także nazwisko Asty Nielsen zaczęło pojawiać się w anonsach w drugiej połowie roku. Nie badałem warszawskiej prasy pod tym kątem szczegółowo, ale zwróciło moją uwagę, że „Sfinks” nabył prawa licencyjne do dystrybucji pierwszej serii IFVG (obejmującej osiem pozycji na sezon 1911-1912⁴⁷). Czwarty film tej serii np. był wyświetlany w „Sfinksie” w grudniu pt. *W cudzym gnieździe*, reklamowany jako produkcja zrealizowana przez „Urbana Good” ze słynną Astą Nielsen w głównej roli⁴⁸. Produkcja ta była dystrybuowana w systemie monopolowym, w przeciwieństwie do *Heisses Blut*, powstałej przed podpisaniem kontraktu z IFVG, granej przypuszczalnie w październiku przez „Olimpię” pt. *Gorąca miłość* i reklamowanej nazwiskiem aktorki⁴⁹. Dodajmy w tym miejscu, że gdy w 1914 r. zaczęła występować w filmie Pola Negri, to nazywano ją w polskiej prasie „polską Astą Nielsen”, zaś w rosyjskiej – „rosyjską Astą Nielsen”⁵⁰, a o wpływie duńskiej gwiazdy na zespół wytwórni „Sfinks” świadczą słowa Haliny Bruczówny, która debiutowała w 1916 r.: *Gra aktorki opierała się przede wszystkim na najdoskonalszym wówczas wzorze, jakim była Asta Nielsen. Była ona wyrocznią pod każdym względem*⁵¹. Duńska gwiazda była ponadto ulubienicą tłumów, przede wszystkim kobiet: gdy w 1914 r. odwiedziła Wrocław, to na spotkanie z nią do Hali Stulecia przybyło kilka setek jej wielbicielek i wielbicielek, jednakże *przeważnie delikatnej płci* – co odnotował reporter lokalnej gazety⁵².

***Dzieje grzechu* a „moralny rozwój społeczeństwa”**

Powróćmy do recepcji *Dziejów grzechu*. Jak już wspominałem, jedno z towarzyszt społecznych złożyło u oberpolicmajstra zażalenie w związku z wywieraniem przez film złego wpływu na młodzież. „Kurier Warszawski” w podobnym tonie pisał po premierze: *Z okazji więc takiej inauguracji kinematografu „polskiego”, możemy jedynie pobudzić rodziców oraz wychowawców do powiększenia czujności wobec tych obrazów, o ile w ogóle będą wystawione na widok publiczny, które mogą nazywać się równie dobrze: „dzieje grzechu”, jak „męty”, albo „w szponach występku”... a w rzeczywistości są nauką poglądową rozpusty*⁵³. W tym samym dzienniku Zdzisław Dębicki stwierdzał: *Życie mas, którym przede wszystkim służyć ma wszelka popularyzacja, czy naukowa czy artystyczna, potrze-*

*buje opieki, potrzebuje zdrowego i krzepiącego pokarmu. Popularyzowanie zaś tego, co zawiera pierwiastki trujące lub łatwo przez złą interpretację zamieniające się w truciznę, wyrządza nieobliczone szkody sprawie rozwoju moralnego społeczeństwa i dlatego społeczeństwo musi bronić się z całą energią i wszystkimi sposobami przeciwko rozlewającej się coraz szerzej fali znieprawienia*⁵⁴.

W powyższych słowach widoczne jest pragnienie sprawowania kontroli nad kinem, zarówno ze względu na młodzież, jak również z uwagi na nieoświecone masy, potrzebujące duchowych przewodników, stojących na straży moralności społecznej. Do tej roli pretendowali oczywiście publicyści. W podobnym tonie wypowiedział się „Dziennik Polski”, zwracając przy okazji uwagę na olbrzymią popularność kina jako rozrywki, a także – co można wyczytać między wierszami – przekonującą grę artystów teatru „Rozmaitości”, zwłaszcza Marii Mirskiej i Stanisława Knake-Zawadzkiego: *Kinematograf stał się najpopularniejszą rozrywką dużego miasta, a jedyną rozrywką w miastach małych, niezdolnych do utrzymania teatru. Od godz. 4-ej do 5-ej po południu, wcześniej jeszcze w dni niedzielne, do sal kinematograficznych płyną tłumy. (...) Dotychczas byliśmy biernymi odbiorcami zagranicznych dostawców, płatnikami francuskich, angielskich i niemieckich twórców historii, budzących już to śmiech, już to płacz naszego ludu i naszej młodzieży, a wzruszenie ramion sfer dojrzałych. Ale i my chcemy być farysami! I my chcemy utworzyć sobie – rodzimy repertuar kinematograficzny! (...) A czym jest bajka w „Dziejach grzechu”? Stekiem, śmietnikiem, zbiorowiskiem moralnego brudu. Kobieta, ciągniona przez całą drabinę upadków, aż do mordów i ulicznej prostytucji. Jak wam się podoba ta teza, podana dla zbudowania ludu we wszystkich miejscach, gdzie przywykł on szukać obecnie rozrywki? Teza, z której w kinematografie pozostanie, niestety, wszystko istotne, faktyczne, ponure i deprawujące? Pozostaną bowiem gesty – kapitalna część, wyłączna nawet, każdej pantomimy – a te gesty Ewy nierządnicy i Pochronia bandyty, są ohydą. Czy nie ma sposobu położenia tamy temu popularyzowaniu dzieła, które w tej formie już samo czyste zgorzenie musi rozsiewać po polskiej ziemi? I czy nie doczekamy się jakiejś obywatelskiej opieki nad działalnością kinematografów?*⁵⁵.

Postulaty powyższe brzmią znajomo choćby w kontekście niemieckiego ruchu reformy kinowej (*Reformkinobewegung*), nawołującego do ograniczenia dostępności kin dla młodzieży, cenzury i podniesienia poziomu moralnego oraz artystycznego rodzimej produkcji⁵⁶. Znajomo brzmi też nagonka na kina. Wprawdzie (inaczej niż w Niemczech) warszawskie kinematografy podlegały koncesjonowaniu (w sierpniu 1911 r. prasa pisała o wniesionych kilku podaniach o pozwolenie na otwarcie kin na Powiślu, tytułując notkę: *Powódź kinematografowi*⁵⁷), ale i tu próbowano innych sposobów ograniczających łatwą dostępność kin – np. w październiku 1911 r. oberpolicmajster wydał rozporządzenie, według którego właściciele kinematografów nie mogli rozdawać na mieście kontramarek dających prawo wstępu po znizowanych cenach⁵⁸.

Kaspar Maase poświęcił obszerną książkę niemieckim debatom wokół *brudu i szmiry* (*Schmutz und Schund*) w kulturze popularnej, której wnioski można chyba odnieść także do polskiej krytyki⁵⁹. Swoje rozważania zaczyna on od tragicznego wydarzenia z 2009 r., gdy 17-letni Tim Kretschmer zastrzelił 15 i ranił 11 osób – uczniów oraz nauczycieli szkoły realnej w Winnenden koło Stuttgartu. Zdarzenie to wywołało falę dyskusji, której punktem zapalnym była rola Internetu oraz gier

komputerowych⁶⁰. Przypomnijmy, że berlińska cenzura filmowa, którą wprowadzono w roku 1906, u źródła miała inną tragedię – bezpośrednim powodem jej wprowadzenia była sprawa mordercy Rudolfa Henniga (straconego w 1906 r.), który wymykał się z zastawionych przez policję pułapek, co było przyczyną powstawania filmów piętnujących i wyśmiewających nieudolność policjantów⁶¹. Maase nie ogranicza się jednak do tezy, że kino było postrzegane jako zagrożenie dla porządku społecznego (jego norm moralnych i prawnych), lecz łączy ją z powstaniem nowoczesnego społeczeństwa medialnego, w którym na nowo zostały zdefiniowane role aktorów społecznych, a „szmira” nie była istotą rzeczy, lecz „argumentem”: *Nigdy nie chodziło tylko o jakości moralne lub artystyczne utworów, albowiem zawsze chodziło także o różne formy życia. Chodziło o grupy ludzkie, ich gust i zachowania, a w końcu o miejsce w ugruntowanej hierarchii socjokulturowej. Przy tym to właśnie symboliczne rozszerzenie problemu w sferę legitymacji porządku społecznego nadaje „walce ze szmirą” szczególne miejsce w historii kultury XX wieku*⁶². Dwa główne poziomy konfliktu, przenikające się wzajemnie, przebiegały pomiędzy warstwami wykształconymi (z istotną rolą aktywistów uważających się za wychowawców społeczeństwa) i niewykształconym ludem (utożsamianym z klasą pracującą) z jednej strony (naukowej legitymacji strachu przed barbarzyńcami wewnątrz społeczeństwa mieszczańskiego dostarczył Gustave le Bon⁶³), z drugiej natomiast – między młodzieżą i dorosłymi (rodzicami, wychowawcami, autorytetami moralnymi): *Nowa kraina – tym było wówczas środowisko miejskie, w którym dokonano się przejście do nowoczesnego społeczeństwa medialnego, z konstelacją wiedzy i bodźców, z jakimi rodzice i dziadkowie nie mieli doświadczeń i wobec których przejawiali nieufność*⁶⁴. Regulacje obejmujące nowe „sztuki masowe”⁶⁵ były próbą wpasowania zmian w model kofiguratywny⁶⁶, w którym dotychczasowe normy i wartości byłyby zachowane przy jednoczesnym wprowadzeniu nowoczesnych mediów w świat codzienny kolejnej generacji. Nie bez znaczenia jest fakt, że najwyższa intensywność sporów i regulacji dotyczących kina przypadła na okres po 1910 r., gdy na rynku pojawiły się długometrażowe dramaty filmowe o charakterze społeczno-obyczajowym.

Podobne, socjokulturowe wnioski w odniesieniu do recepcji *Dziejów grzechu* formułuje Małgorzata Hendrykowska, która zwraca uwagę, że *atak (...) był nie tyle atakiem na sam film (...) a przede wszystkim agresją skierowaną przeciw tworzącej się właśnie kulturze popularnej, w której uznany literat pisze poczytny romans, znani aktorzy teatralni odtwarzają ten romans na ekranie, a w sali kinematografu siedzą obok siebie pisarz, rzemieślnik i panna służąca*⁶⁷. Ta ostatnia figura kieruje uwagę na zagadnienie emancypacji.

Konteksty emancypacyjne

Należy dopowiedzieć, że *Dzieje grzechu* nie były bardziej gorszące niż inne, podobne utwory, skoro orędownik filmu Bednarczyka na łamach „Kuriera Wystawy Przemysłowo-Spożywczej” zapytywał: *Czymże w takim razie są takie obrazy, jak „Biała niewolnica”, jak wyuzdane do ostatniego stopnia „Tańce kowbojów”?*⁶⁸ Ten ostatni tytuł przypuszczalnie odsyła do słynnego „tańca gaucho” z *Otchlani*, w którym Asta Nielsen, występując w objazdowym teatrze variétés ze swoim kochankiem grającym rolę kowboja, obwiązała go lassem i w ciasnej

spódnicy, kołysząc biodrami, ocierała się erotycznie o jego ciało. Scena ta została wycięta przez szwedzką cenzurę i – dzięki temu – jest dzisiaj najlepiej zachowaną sceną filmu wydanego na DVD ⁶⁹. Arkadiusz Lewicki słusznie zauważa, że trzyminutowe popisy aktorki we wspomnianej scenie *mogą uchodzić za odważne chyba nawet w dzisiejszych czasach* ⁷⁰. W filmie tym Nielsen wcieliła się w rolę młodej nauczycielki z pastorskiego domu, zaręczoną z pewnym inżynierem. Uciekła jednak z aktorem objazdowego teatru *variétés* i stała się członkinią trupy teatralnej. Po jej opuszczeniu zarabiała na życie, grając na pianinie w kawiarniach. Podczas kłótni z mężem przepijającym zarobione pieniądze zabiła go przy użyciu noża. Anonsowany w prasie „upadek kobiety” wiązał się z tragicznym zakończeniem, do którego by nie doszło, gdyby bohaterka nie uciekła z domu. Jednocześnie film ukazywał typ kobiety aktywnej, samodzielnie podejmującej decyzje, wyzbytej konwenansów, uwalniającej się spod władzy mężczyzn: przez ucieczkę z rodzinnego domu, podjętą pracę zarobkową, a nade wszystko symboliczny taniec (pozbawiała kochanka możliwości ruchu) i ostatecznie morderstwo. Rola Asty Nielsen (i kolejne jej kreacje) niosła potencjał emancypacyjny, co tłumaczy, dlaczego stała się gwiazdą uwielbianą zwłaszcza przez kobiety ⁷¹.

Przyporównanie *Dziejów grzechu* do *Białej niewolnicy* oraz *Otchłani* pozwala na wpisanie także filmu *Bednarczyka* w konteksty emancypacyjne. Upadek Ewy Pobratyńskiej, która stała się prostytutką, można odnieść do motywu „białego niewolnictwa”. Pojawił się on w kulturze zachodniej w pierwszej połowie XIX w. i pierwotnie odnosił się do katastrofalnej sytuacji brytyjskich robotników, stanowiąc nawiązanie do czarnego niewolnictwa (które w ten sposób, szczególnie w USA, także relatywizowano). Nacechowanie tego pojęcia seksualnością wynika – uważa Esther Sabelus, autorka książki o micie „białej niewolnicy” – z tradycji melodramatu *working-class* (bohaterkami najczęściej były kobiety z nizin społecznych, a *class exploitation* przesuwano się w stronę *sex exploitation*) oraz krytycznych analiz społecznych (formułowanych m.in. przez Karola Marksa), według których *industrial slavery* i *sexual slavery* były dwiema stronami tego samego medalu. Sporą rolę w przesunięciu akcentów odegrała także brytyjska literatura kobieca. Chociaż w latach 40. XIX w. „kobieta upadła” była obiektem współczucia i dobroczynności, to od lat 60. jej rola się zmieniła: *Skruszona Magdalena stawiała się, właśnie przez doświadczenia upadku i następującego po nim nawrócenia, coraz bardziej cierpiącą Madonną, dzięki obydwom doświadczeniom jeszcze bliżej związaną z boską nowiną. Włączając to w formułę melodramatu udało się skonstruować zło, które zagrażało figurom kobiecym: uprzywilejowany mężczyzna z wyższych warstw społecznych* ⁷². Z taką figurą wiele kobiet mogło się identyfikować, zwłaszcza, gdy bohaterka aktywnie próbowała radzić sobie w tej sytuacji.

Przyczynę prostytucji mieszczańskie społeczeństwa upatrywały w międzynarodowym handlu kobietami, z którym należało walczyć. W 1899 r. powstała w Londynie organizacja National Vigilance Association, a w innych krajach zaczęły powstawać podobne. W Warszawie działały *Chrześcijańskie i Żydowskie Towarzystwa ochrony kobiet* – podawała prasa – które *rozwinęły szeroką agitację, skierowaną zarówno przeciwko wytwarzaniu nowego kontyngentu ofiar, jako też w celu wyzwalania tych kobiet, które już zostały wciągnięte na drogę niedoli i hańby* ⁷³. Informacja ta została podana w odniesieniu do sprawy, którą zajmował

się II wydział karny warszawskiego sądu okręgowego: w 1910 r. Osiemnastoletnia dziewczyna, omamiona wizją małżeństwa, znalazła się (pod pozorem oddania na służbę) w domu publicznym przy ul. Solnej, a uwolniono ją po interwencji Towarzystwa. W notatce zwracano uwagę na szerszy problem: *Znane są liczne fortele handlarzów żywym towarem, oraz podstępny, do jakich uciekają się w celu usidlenia swych ofiar. Popłatna posada gdzieś na krańcu świata, miejsce nauczycielki, lub damy do towarzystwa, narzeczeństwo, wreszcie nawet ożenek – wszystko to są przynęty, na które procederzysci chwytają niedoświadczone dziewczyny, aby omotawszy je niewidomą, lecz i nierozzerwalną siecią, ciągnąc zyski z ich ciała, jak z towaru*⁷⁴.

Biała niewolnica anonsowana była w Warszawie jako obraz agitacyjny *T-wa Ochrony Kobiet w Londynie*⁷⁵, co nadawało jej status filmu odnoszącego się do problemu społecznego – zresztą późniejsze utwory „z serii *Białej niewolnicy*” odwoływały się do tej dwuznaczności. *Dzieje grzechu*, wyświetlane w „Teatrze Chrześcijańskim Jana Milewskiego”, mocno skrócone, także można było demonstrować w kontekście przestrogi. Figura „białej niewolnicy” była bowiem wpisana w kontekst zagrożeń modernizacyjnych, które w ten sposób zyskiwały zmysłowy wymiar seksualnego znieprawienia. Sabelus odwołuje się do koncepcji *moral panic* Stanleya Cohena⁷⁶ oraz *urban legends* Jana Harolda Brunvanda⁷⁷, by pokazać, że z jednej strony *nowe kobiece życie w wielkich miastach samo było właściwym obiektem moralnej paniki*, a z drugiej – że urbanizm stanowił *mis-en-scene protagonistek white slavery*⁷⁸. Miasto było więc „wielkim uwodzicielem”, metaforą labiryntu, w którym kobiety – pozbawione opieki – łatwo się gubiły.

Altlenoh uznawała *Białą niewolnicę* za *nowoczesny dramat sensacyjny*, dla którego charakterystyczny był *moment socjalny*⁷⁹. Podobnie filmy tego rodzaju definiuje Michael Esser, uznając je za *wczesne kino reportażowe*, inspirujące się toczonymi debatami publicznymi oraz odwołujące się do ciemnej strony rzeczywistości społecznej, a przy tym zawierające elementy *ekshibicjonizmu, voyeuryzmu, fetysyzmu, zbrodni i melodramatu*⁸⁰. Filmy tego typu, ukazujące niebezpieczeństwa „handlu żywym towarem” (również pod protektorem towarzystw ochrony kobiet), były *jednocześnie moralne i niemoralne*⁸¹. *Dzieje grzechu* – jak się wydaje – dobrze oddają tę dwuznaczność – trudno sobie inaczej wyobrazić projekcje w kinie „Fantazja”. Dodajmy przy tym, że publicystów razila nie tylko „pornografia” czy „rozpusta” obecne w filmie, ale również jego surowy realizm: *wszystko istotne, faktyczne, ponure i deprawujące*.

Filmy o „upadłej kobiecie” wpisywały się w retorykę przestrogi przed zagrożeniami wielkiego miasta oraz kontroli (kobiecej) seksualności. Niosły ze sobą jednak także potencjał emancypacyjny: pokazywały kobiety opuszczające domową sferę rodziny, poszukujące pracy, zmagające się z trudnościami, wolne w wyborze rozrywek etc. Nawet gdy redukowały ich role do ofiar, to również ukazywały (zabronione) miejsca, przed którymi, przynajmniej w założeniu – miały przestrzegać, wzbudzając zainteresowanie. Heide Schlüpman pisze w tym kontekście o *sekretnym współnictwie między kinematografią i emancypacją kobiet*⁸². Z jednej strony kino było dla nich *z reguły jedyną rozrywką, której mogły się same oddawać poza domem* (to jeszcze jeden powód, dla którego kino, jako miejsce, stanowiło zagrożenie), z drugiej – chciały *„same siebie zobaczyć”*: *swoje życzenia i możliwości, ale też swój dzień powszedni, swoje milieu*⁸³. Kino odpowiadało na tę potrzebę.

Sabelus jest zdania, że tezę tę, którą Schlüpmann odnosi do dramatów niemieckich, można rozciągnąć na filmy z motywem *white slavery*. Uważa także, że można mówić – w kontekście tych filmów – o *jawnym współnictwie między emancypacją kobiet i miastem*⁸⁴. Wydaje się, że *Dzieje grzechu* da się postrzegać w kontekście tych interpretacji.

Wnioski końcowe

Dzieje grzechu były publikowane od października 1906 r. do lutego 1908 r. na łamach warszawskiej „Nowej Gazety”. Pierwsze wydanie książkowe pojawiło się w 1908 r., a do momentu ekranizacji Bednarczyka ukazały się trzy wydania. *Dzieje grzechu* adaptowano także na scenę, np. niemal równocześnie z filmem, bo 31 sierpnia 1911 r., odbyła się premiera sztuki w warszawskim „Renesansie”. Spotkała się ze złym przyjęciem, choć (inaczej niż wobec filmu) nie formułowano zarzutu pornografii, za to krytykowano aktorstwo (co podkreśla jeszcze bardziej udaną grę aktorów filmowych). „Kurier Poranny” konstatował, że główną wartością powieści są *opisy przeżyć rozkochanej kobiety*⁸⁵ – obrazuje to trudność adaptacji, szczególnie w kinie, które mogło przemawiać jedynie obrazem i muzyką.

Nie wydaje mi się, aby najważniejszą przyczyną nagonki na film Bednarczyka było jego wkroczenie na teren zastrzeżony dla literatury. W warszawskich kinach można było wcześniej oglądać krótkometrażowe utwory oparte na dziełach Puszkina czy Szekspira, a *Dzieje grzechu* nie były pierwszą długometrażową adaptacją pokazywaną w Warszawie, o czym pisano: *Kto np. potrafiłby skłonić masy do czytania „Jerozolimy wyzwolonej” Tassa i zachwycania się jej pięknosciami? A jednak na „obrazkowych przedstawieniach” tego wiekopomnego poematu tłumno jest, nie tylko we Włoszech, gdzie to arcydzieło jest bliskie i drogie każdemu, ale i u nas, gdzie wiedzą o jego istnieniu tylko warstwy inteligentne. I nic dziwnego. Obraz bowiem nadaje kształty plastyczne wyobraźni poety i udostępnia jej czary tym, których mózg nie potrafi jeszcze wywoływać samodzielnie pięknej wizji z kart książki. Wielka poezja popularyzuje się tedy przez obraz doskonale i nietrudno wyobrazić sobie powodzenie, jakie miałyby w kinematografie: „Pan Tadeusz”, „Konrad Wallenrod”, „Dziady”, „Grażyna”, niektóre dramaty Słowackiego, a bodaj nawet „Nieboska komedia” Krasińskiego⁸⁶. Kino w takim rozumieniu mogłoby pełnić rolę służebną wobec literatury: *tłum (...) chętnie patrzy na obrazy, stworzone przez wyobraźnię wielkich poetów i, bądź co bądź, wchodzi w sferę ich wpływów. (...) Podobnie u nas są jeszcze miliony Polaków, dla których nie istnieje ani Mickiewicz, ani Słowacki, ani Krasiński, ani Wyspiański itd.*⁸⁷*

Postulat powyższy ma zapewne związek z sytuacją polityczną i kulturalną narodu, od ponad wieku nieposiadającego własnej państwowości. Józef Dąbrowski stwierdzał: *Naród ze starą i bogatą kulturą (...) dziś w znacznej swej części nie tylko pozbawiony jest możliwości rozwoju swej kultury, ale w przeważnej części całą siłę i energię musi wyżyć na zachowanie resztek swej kultury przed zakusami zaborców. (...) Poczucie polskości i świadomość narodowa niezwykle są słabe w masach ludu polskiego, a obojętność narodowa nazbyt często cechuje polskie warstwy inteligentne*⁸⁸.

Główną przyczyną nagonki na *Dzieje grzechu* wydaje się jednakże „czyste zgorszenie”, jakie film szerzył, odbierane jako zagrożenie dla „rozwoju moralnego

społeczeństwa”. O ile publicyści mogli przymknąć oko na „tańce kowbojów” (jako produkt obcej kultury), o tyle w tym przypadku poczuli się zobligowani do interwencji. Film Bednarczyka godził w wartości, na których opierał się ład społeczny. Przywołując tezy Maase, Sabelus oraz Schlüpmann, należałoby stwierdzić, że oddawał napięcia związane z nowoczesnością, kształtowaniem się społeczeństwa medialnego i emancypacją. W tym sensie był „nowoczesnym dramatem sensacyjnym”, który zawierał „moment socjalny” (Altenloh). Twórcy sięgnęli po powieść Żeromskiego ze względu na „swojskie”, bliskie widzom *milieu*, ale możliwe, że i dlatego, że *książka ma wydźwięk feministyczny* – jak powiedział Krzesimir Dębski z okazji premiery spektaklu we wrocławskim Teatrze Muzycznym „Capitol” w 2009 r.⁸⁹ Inspiracji dla tej ekranizacji należałoby jednak szukać nie tylko w literaturze, ale przede wszystkim w filmach, które cieszyły się popularnością warszawskiej publiczności na przełomie lat 1910/1911 – długometrażowych dramatach w typie „upadłej kobiety”, „handlu żywym towarem”, „serii *Białej niewolnicy*” czy „Urbana Good”.

Biała niewolnica i *Otchłań* były najpopularniejszymi filmami w warszawskich kinach w 1910 r., pokazywanymi w „Sfinksie” na specjalnych projekcjach około trzy tygodnie (ten drugi dramat później był pokazywany przez „Moulin Rouge”, więc znajdował się w repertuarze około miesiąc⁹⁰). *Dzieje grzechu* ich popularność przerosły. W samym kinie „Venus”, gdzie były wyświetlane w osobnej sali 5-6 razy dziennie przez ponad półtora miesiąca (ok. 50 dni), musiano zorganizować ponad 250 projekcji. W kinie „Fantazja”, w ramach tradycyjnego repertuaru (zakładam, że ten trwał, wraz z filmem Bednarczyka, ok. 2 godzin) były pokazywane przypuszczalnie 3 razy dziennie przez ponad 30 dni, co daje dodatkowo ok. 100 projekcji. Był to więc zdecydowanie najpopularniejszy film w Warszawie w 1911 r., co może prowadzić do dalszych rozważań na temat relacji między społeczeństwem medialnym, nowoczesnością i emancypacją z jednej strony, a publicystyką filmową z drugiej.

ANDRZEJ DĘBSKI

¹ *Dzieje grzechu*, „Kurier Wystawy Przemysłowo-Spożywczej” 1911, nr 29, cyt. za: J. Słodowski, „*Dzieje grzechu*” – historia adaptacji filmowych, w: *Żeromski na ekranie*, red. J. Paclawski, Kielce 1997, s. 36. W podanej książce znajduje się wybór bibliografii filmu opracowanej przez B. Gierszewską i A. Jachimczyka (s. 51-52).

² Zob. M. Hendrykowska, *Początki kinematografii polskiej. Pierwsze dwie dekady*, w: *Kino okresu Wielkiego Niemowy. Część pierwsza: Początki*, red. G. Grabowska, Warszawa 2008, s. 22.

³ M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993, s. 190.

⁴ „*Dzieje grzechu*” w *kinematografie*, „Kurier Poranny”, 27.08.1911.

⁵ *Zakazane „Dzieje grzechu”*, „Kurier Poranny”, 8.09.1911.

⁶ „*Dzieje grzechu*”, „Kurier Poranny”, 13.09.1911.

⁷ „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 20.09.1911.

⁸ „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 4.10.1911.

⁹ „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 8.10.1911.

¹⁰ Zob. *Ilusion Venus* (anons), „Kurier Poranny”, 10.10.1911.

¹¹ „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 12.10.1911.

- ¹² Zob. „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 29.08.1911; 20.09.1911.
- ¹³ Zob. anons kina „Olympia” z 1909 roku w: M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii*, dz. cyt., s. 41.
- ¹⁴ *Illusion* „*Venus*” (anons), „Kurier Poranny”, 28.10.1911.
- ¹⁵ *Illusion* „*Fantazja*” (anons), „Kurier Poranny”, 24.10.1911.
- ¹⁶ Dopiero od 28 listopada reklamowano go nazwiskiem Żeromskiego.
- ¹⁷ Zob. „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 10.11.1911.
- ¹⁸ Zob. „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 28.11.1911.
- ¹⁹ Zob. „*Dzieje grzechu*” (anons), „Kurier Poranny”, 12.12.1911.
- ²⁰ Zob. J. Słodowski, „*Dzieje grzechu*”, dz. cyt., s. 35-36.
- ²¹ Zob. T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, w: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, red. T. Elsaesser, London 1990, s. 56-62. Tekst został po raz pierwszy opublikowany w czasopiśmie „*Wide Angle*” 1986, nr 3-4.
- ²² Zob. C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart – Weimar 1994. W niemieckiej terminologii epoki te noszą nazwę *Kurzfilmzeit* oraz *Langfilmzeit*, przy czym *Langfilme* to filmy co najmniej dwuaktowe (a więc – w dzisiejszej nomenklaturze – średnio- i pełnometrażowe). W dalszej części tekstu będę używał określenia „filmy długometrażowe” w sensie *Langfilme* w rozumieniu Müller.
- ²³ Zob. tamże, s. 5. W kontekście tej ostatniej uwagi należy dodać, że obawy Müller znalazły potwierdzenie na gruncie polskim, oto bowiem w jednym z tekstów można przeczytać, że „kino jarmarczne” to – w dzisiejszej nomenklaturze – „kino atrakcji” (T. Klys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 395). Termin „kino jarmarczne” wywodzi się z niemieckiego *Jahrmarktkino*, przy czym niemieckie określenie odnosi się do jarmarku i ma raczej charakter opisowy, nie zaś – jak polskie słowo – wartościujący (w rozumieniu: *pozbawiony dobrego smaku, tandetny*, zob. *Słownik Języka Polskiego*, <http://sjp.pl/> [dostęp: 10.11.2014]). W związku z powyższym właściwsze byłoby stosowanie terminu „kino jarmarkowe”, które nie jest nacechowane wartościująco, a przez to nie zniekształca (wypacza) obrazu tej formy kina.
- W takim rozumieniu rzeczywiście zachodzi bliższy związek pomiędzy „kinem jarmarkowym” a „kinem atrakcji”, na co zwraca uwagę Joseph Garnarcz w tekście *The European Fairground Cinema: (Re)defining and (Re)contextualizing the „Cinema of Attractions”*, w: *A Companion to Early Cinema*, red. A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012, s. 317-333.
- ²⁴ M.in. dzięki anglojęzycznej serii wydawniczej „KINtop. Studies in Early Cinema” (2011-), redagowanej przez Franka Kesslera, Sabine Lenk i Martina Loiperdingera, będącej kontynuacją rocznika „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” (1992-2006).
- ²⁵ Zob. *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910-1914*, „KINtop. Studies in Early Cinema 2” red. M. Loiperdinger, U. Jung, New Burnet 2013; M. Loiperdinger, *Afgrunden in Germany: Monopolfilm, Cinemagoing and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen, 1910-11*, w: *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*, red. D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, London – New York 2012, s. 142-153; M. Loiperdinger, „*Abgründe*” („*Przepaść*”) – początek długometrażowych filmów fabularnych we Wrocławiu, tłum. A. Dębski, w: *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybur, Wrocław 2008, s. 55-63.
- ²⁶ Model dwóch narodzin kina zaproponowany został przez André Gaudreault i Philippe’a Marion. Zob. A. Gaudreault, P. Marion, *A Medium is always born twice...* „*Early Popular Visual Culture*” 2005, nr 1, s. 3-15.
- ²⁷ A. Shail, *Introduction. Cinema’s second birth*, „*Early Popular Visual Culture*” 2013, nr 2, s. 97.
- ²⁸ Zob. J. Burrows, „*The Great Asta Nielsen*”, „*The Shady Exclusive*” and the Birth of Film Censorship in Britain, 1911-1914, w: *Importing Asta Nielsen*, dz. cyt., s. 203-213.
- ²⁹ Zob. J. Garnarcz, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*, Frankfurt am Main – Basel 2010, s. 179 (wykres).
- ³⁰ Zob. A. Gaudreault, *Das Erscheinen des Kineamatographen*, „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” 2003 (nr 12), s. 33-48. Z polskich opracowań warto sięgnąć po recenzję książki Gaudreault *Film and Attraction: From Cinematography to Cinema* (2011) Michała Pabisia-Orzeszyny, „*Ekrany*” 2013, nr 6, s. 104.
- ³¹ Zob. A. Dębski, „*Otchłań*” w *Warszawie. Przyczynek do opisu przełomu medialnego i diagnozy popularności Asty Nielsen na zie-*

- miach polskich przed I wojną światową, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, Wrocław 2012, s. 15-29.
- ³² E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914, s. 9.
- ³³ Zob. Ł. Biskupski, „*The Abyss*” in *Łódź: in the context of ‘agitation films’*, s. 1, <http://importing-asta-nielsen.deutsches-filminstitut.de> [dostęp: 11.11.2014]. Z analiz Biskupskiego wynika, że *Otchłań* była pokazywana w Łodzi na 48 seansach i była *pierwszym w Łodzi po-jedynym tytułem filmowym, który odniósł spektakularny sukces frekwencyjny* – tenże, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013, s. 263.
- ³⁴ Zob. L. Piispa, *Asta Nielsen and the Russian Film Trade*, w: *Importing Asta Nielsen*, dz. cyt., s. 247-248.
- ³⁵ Identyfikację oryginalnych tytułów wraz z danymi produkcyjnymi przeprowadziłem za pomocą bazy danych: <http://www.earlycinema.uni-koeln.de>, Duńskiego Instytutu Filmowego <http://www.dfi.dk>, jak również bazy <http://www.imdb.com> [dostęp: 11.11.1014].
- ³⁶ Reżysera i metraż podałem za bazą dfi. Według *early cinema* film o długości 750 m wyreżyserował Otto Jacobsen (dystrybucja w Niemczech pt. *Zweierlei Liebe*).
- ³⁷ Zestawienie dotyczy wszystkich trzech zaborów.
- ³⁸ Zob. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni*, dz. cyt., s. 280-300.
- ³⁹ Zob. „*Sfinks*” (anons), „*Kurier Poranny*”, 25.07.1911.
- ⁴⁰ Zob. „*Meir Ezołowicz*”, „*Kurier Poranny*”, 23.09.1911.
- ⁴¹ Zob. W. Banaszkiwicz, *Filmy i ludzie z lat 1908-1914*, w: W. Banaszkiwicz, W. Wilczek, *Historia filmu polskiego. Tom I: 1895-1929*, Warszawa 1966, s. 73.
- ⁴² *Konkurs kinematograficzny*, „*Kurier Poranny*”, 29.10.1911.
- ⁴³ *Dzieje grzechu w kinematografie*, „*Kurier Poranny*”, 27.08.1911.
- ⁴⁴ *Venus* (anons), „*Kurier Poranny*”, 21.11.1911.
- ⁴⁵ „*Dzieje grzechu*” (anons), „*Kurier Poranny*”, 28.10.1911; 29.10.1911.
- ⁴⁶ *Dzieje grzechu* (anons), „*Kurier Poranny*”, 22.09.1911.
- ⁴⁷ Były to: duński *Den sorte Drom* (1911) oraz niemieckie *In dem grossen Augenblick* (1911), *Zigeunerblut* (1911), *Der fremde Vogel* (1911), *Die Verräterin* (1911), *Die Macht des Goldes* (1912), *Die arme Jenny* (1912) i *Zu Tode gehetzt* (1912) – zob. *Asta Nielsen – International Filmography, 1910-1914*, w: *Importing Asta Nielsen*, dz. cyt., s. 368-371. *Den sorte Drom*, wyprodukowany przez Fotoramę przed podpisaniem przez IFVG kontraktu z Nielsen i Gadem, został następnie zakupiony przez IFVG i otwierał pierwszą serię filmów z duńską aktorką na sezon 1911-1912.
- ⁴⁸ Zob. „*Sfinks*” (anons), „*Kurier Poranny*”, 12.12.1911.
- ⁴⁹ Zob. *Olimpia* (anons), „*Kurier Poranny*”, 25.10.1911.
- ⁵⁰ Zob. L. Piispa, *Asta Nielsen*, dz. cyt. s. 254-257.
- ⁵¹ Cyt. za *Polscy aktorzy filmowi o swej pracy 1911-1930*, wybrał W. Banaszkiwicz, „*Kino*” 1971, nr 7, s. 39.
- ⁵² *Heliumgas uns Asta Riesen-Film*, „*Breslauer General-Anzeiger*”, 2.04.1914. Zob. też A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, Wrocław 2009, s. 214.
- ⁵³ „*Dzieje grzechu w kinematografie*”, „*Kurier Warszawski*”, 28.08.1911.
- ⁵⁴ Z.D. [Zdzisław Dębicki], *Literatura w kinematografie*, „*Kurier Warszawski*”, 27.08.1911.
- ⁵⁵ Cyt. z „*Dziennika Polskiego*” za: *Kinematograf*, „*Kurier Warszawski*”, 6.09.1911.
- ⁵⁶ Zob. A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu*, dz. cyt., s. 218-285.
- ⁵⁷ Zob. *Powódź kinematografowa*, „*Kurier Poranny*”, 2.08.1911.
- ⁵⁸ *Zabronienie*, „*Kurier Poranny*”, 21.10.1911.
- ⁵⁹ Zob. M. Hendrykowska, *Początki kinematografii polskiej*, dz. cyt., s. 28.
- ⁶⁰ Zob. K. Maase, *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*, Frankfurt am Main 2012, s. 12.
- ⁶¹ Zob. H. Birett, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, München 1994, s. 91-92.
- ⁶² K. Maase, *Die Kinder der Massenkultur*, dz. cyt., s. 245.
- ⁶³ *Psychologia tłum* le Bona ukazała się w 1895 r. (w języku francuskim i niemieckim), po czterech latach zostało opublikowane pierwsze tłumaczenie polskie.
- ⁶⁴ K. Maase, *Die Kinder der Massenkultur*, dz. cyt., s. 335.
- ⁶⁵ Określenie Kaspara Maase, obejmujące trzy „gatunki sztuki”, które przeniknęły do codziennego życia ludności: tania beletrystyka, mechanicznie reprodukowana muzyka popularna oraz kino/film – zob. tamże, s. 246.
- ⁶⁶ W rozumieniu „kultury kofiguracywnej” Margaret Mead.
- ⁶⁷ M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895-2011*, Poznań 2012, s. 45.

- ⁶⁸ *Dzieje grzechu*, „Kurier Wystawy Przemysłowo-Spożywczej”, dz. cyt.
- ⁶⁹ Zob. M. Loiperdinger, „Abgründe”, dz. cyt., s. 58.
- ⁷⁰ A. Lewicki, *Seks i dziesiąta muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, Wrocław 2011, s. 210.
- ⁷¹ O nowym typie kobiety, jaki pojawił się w kinie po 1910 r., pisze również Lewicki – zob. tamże, s. 205.
- ⁷² E. Sabelus, *Die weiße Sklavin. Mediale Inszenierungen von Sexualität und Großstadt um 1900*, Berlin 2009, s. 50.
- ⁷³ *Z sądów. Handel żywym towarem*, „Kurier Poranny”, 1.10.1911.
- ⁷⁴ Tamże. Nie kwestionując faktów, Sabelus zwraca uwagę na niewspółmierność zdefiniowanego problemu *white slavery* wobec liczby odnotowanych tego typu zdarzeń (zob. E. Sabelus, *Die weiße Sklavin*, dz. cyt., s. 112).
- ⁷⁵ *Biała niewolnica* (anons), „Kurier Poranny”, 28.09.1910.
- ⁷⁶ Zob. S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, St. Albans 1973.
- ⁷⁷ Zob. J. H. Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker. Urban Legends & Their Meanings*, New York – London 1981.
- ⁷⁸ Zob. E. Sabelus, *Die weiße Sklavin*, dz. cyt., s. 110, 123.
- ⁷⁹ E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, dz. cyt., s. 9.
- ⁸⁰ M. Esser, *Fesselnde Unterhaltung. Mit weißen Sklavinnen zu neuen Ufern*, w: *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930*, red. M. Behn, München 1994, s. 57, 59.
- ⁸¹ A. Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality. 1909-1925*, London 1988, s. 72.
- ⁸² H. Schlüppmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel – Frankfurt am Main 1990, s. 8.
- ⁸³ Tamże, s. 16.
- ⁸⁴ E. Sabelus, *Die weiße Sklavin*, dz. cyt., s. 197.
- ⁸⁵ W.G., *Premiera w Renesansie*, „Kurier Poranny”, 1.09.1911.
- ⁸⁶ Z.D. [Zdzisław Dębicki], *Literatura w kinematografie*, dz. cyt.
- ⁸⁷ Z.D. [Zdzisław Dębicki], *Czy kinematograf profanuje dzieło sztuki?*, „Tygodnik Ilustrowany”, 23.12.1911.
- ⁸⁸ J. Grabiec [Józef Dąbrowski], *Współczesna Polska w cyfrach i faktach*, Kraków [1911], s. 149, 151.
- ⁸⁹ Cyt. za J. Cieślak, *Żeromski ostrzega kobiety przed grzechem*, „Rzeczpospolita”, 16.01.2009, <http://www.rp.pl/arttykul/248972.html?print=tak> [dostęp: 23.11.2014].
- ⁹⁰ Zob. A. Dębski, „*Otchłań*” w Warszawie, dz. cyt., s. 23.