

Którędy nad morze? Z archiwum wizualnego kompleksu kolonialnego międzywojnia

Which way to the sea?

Excerpts from the visual archive of the colonial complex of interwar Poland

Łukasz Zaremba

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: lukasz.zaremba@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6945-7082

Abstract

The article is an attempt to describe the „maritime turn” or „turn to the sea” in the interwar period in Poland from a spatial and visual point of view. The author argues that the Baltic Sea appears in the imagination of the majority of the country’s population primarily through images, and that a careful investigation of popular visual media – outdoor advertising, but most importantly cinema – allows one to capture not only the propaganda and rhetorical dimension of imperial and maritime politics but also the basic remodeling of space that happened in Poland at that time. Using the example of the 1927 movie *Call of the Sea* (dir. H. Szaro) and in reference to other cinematic productions of the period, the article attempts to characterize the development of ways of showing/seeing and locating the sea on the map and in the social imagination. The key dimensions of this representations are low artistic quality and superficiality, which are interpreted here not in aesthetic terms, but as a testimony to how the sea was present in the lives of the majority of Polish society at that time – namely as decoration, background, fantasy, dream, joke, rather than the experience of a transoceanic journey or even seaside holidays.

Keywords

Baltic Sea, interwar period, imperialism, visual culture, cinema, colonial imagination, colonial complex

Był to rok, w którym pierwszy raz wypowiedziałem głośno, że pragnę zostać marynarzem. Z początku oświadczenie to pozostało niedostrzeżone, jak owe dźwięki rozlegające się poza skalą, do której są dostrojone ludzkie uszy. Zdawało się, że w ogóle nic nie rzekłem. Próbowałem później różnych intonacyj i udawało mi się niekiedy wywołać chwilowe zainteresowanie pełne zdziwienia, coś na kształt pytania: „Cóż to za dziwny hałas?”. A później mówiono: „Słyszałeś co ten chłopiec powiedział? To wybryk wprost niesłychany!”.

Joseph Conrad, *Ze wspomnień*¹

Zwrot ku morzu w Polsce dwudziestolecia międzywojennego – wyrażany hasłami takimi jak „polityka morska”, „świadomość morska”, „światopogląd morski”, a nawet „morski patriotyzm”, młodym wpajany przez „morskie wychowanie” – wraz z jego militarnym, a także kolonialnym obliczem, rozpatrywany jest zwykle jako zagadnienie ideologii politycznej. Takie rozumienie idei „Polski morskiej” nastawia przede wszystkim na analizę treści wielomedialnych przekazów propagandowych i rekonstrukcję wizji świata zawartej w dyskursie morskim lat 20. i 30. XX wieku, a także lepiej lub gorzej skrywanych – znajdujących się w każdym razie pod powierzchnią komunikatów – założeń, pragnień i niewypowiadanych (również nieuświadomionych) celów politycznych. Tymczasem na zwrot ku morzu w polskim międzywojniu spojrzeć można również bardziej dosłownie: jako zasadnicze przekształcenie porządku przestrzennego. Oznaczać będzie wówczas serię operacji dokonywanych nie tylko w przestrzeni, ale również na przestrzeni – „radykalną reorientację kraju”, jak pisał Andrzej Szczerski². Chodzi mi o zestaw działań zdecydowanie przedefiniowujących w wyobraźni społecznej organizację przestrzeni na tak podstawowym poziomie, jak to, gdzie jest przód (front), a gdzie tył, gdzie centrum, a gdzie peryferie; gdzie początek i koniec oraz jak może w ogóle wyglądać granica (i czy może być płynna). To seria działań zmieniających dystanse, ich odczuwanie i miarę (również dosłownie: wprowadzenie nowego zestawu miar – morskich), nadających miejscom nowe barwy, a nawet wyznaczających nowe sposoby odczuwania i doznania zmysłowe (jak „wiatr od morza” czy nieuchronna choroba morska).

W pierwszym przypadku – analizy powojennej propagandy morskiej – mowa będzie o takich na przykład celach „polityki morskiej”, jak budowa wizerunku mocarstwa i zapewnienie obywatelom poczucia bezpieczeństwa, jakie gwarantować miała silna flota wojenna i stabilna gospodarka przynajmniej częściowo oparta na handlu morskim. Małgorzata Omilanowska przypomina również, że samo „Pomorze [...] wymagało wysiłku propagandowego także dlatego, że było regionem niezaliczanym do ziem etnicznie polskich w powszechnej świadomości społecznej, a jednocześnie regionem,

¹ Joseph Conrad, *Ze wspomnień*, przeł. Aniela Zagórska, Warszawa: Dom Książki Polskiej Spółka Akcyjna 1934, s. 70.

² Andrzej Szczerski, *Gdynia – nasza brama na świat*, w: idem, *Modernizacje. Sztuki i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010, s. 231.

w stosunku do którego istniały największe roszczenia niemieckie”³. A do tej przykładowej listy zagadnień należy dodać analizy wątku kolonialnego, wcale niebłażej części dyskursu zwrotu ku morzu, zwłaszcza w latach 30. Idzie choćby o związane z fantazją kolonialną obietnice ekonomiczne; o przewrotne projekcje podziałów społecznych wewnątrz kraju, których ekranem staje się morze i odległe wyspy; o podwójną świadomość wynikającą z dekad „kolonialnych uwikłań”⁴: podlegania procesom *quasi*-kolonialnym ze strony zaborców z jednej strony⁵ i marzeń o własnych placówkach zamorskich, a także fantazji o różnych formach dominacji realizowanej między innymi w kluczu rasowym i genderowym, z drugiej strony. O możliwość rozpoznania przez niektóre grupy społeczne swojego losu w obrazie egzotycznego Innego albo o wyobrażania granic cywilizacji na niestabilnych obrzeżach polskiego społeczeństwa⁶. Wreszcie ogółem: o funkcjonowanie w dyskursie imperialno-kolonialnym, w języku i wyobraźni, które stanowią jeden z dominujących wówczas sposobów mapowania poznawczego.

W drugim przypadku – analizy przestrzennej – mamy do czynienia z tak podstawowymi kwestiami, jak dołączenie osi północ–południe do dominujących przez co najmniej dwa stulecia wektorów wschód–zachód; przepisanie najogólniejszej odpowiedzi na pytanie „nad jakim morzem leży Polska?” (ani Śródziemnym – gdzie tak często pragnęła przynależeć cywilizacyjnie, ani Czarnym – jak chciała militarnie w marzeniach z poprzednich epok)⁷; czy radykalna deflacja odległości w skali lokalnej (choćby Warszawa–Gdynia) i globalnej (nie tyle na trasie Warszawa–Paryż czy Londyn, ile raczej Gdynia–Sydney). Wszystkie te operacje na przestrzeni dokonywały się w zawrotnym tempie i trudno uznać je wyłącznie za efekt skutecznej propagandy, jeśli tę rozumieć jako zaplanowane, centralnie sterowane działania medialne⁸. To raczej splot ponadlokalnych decyzji geopolitycznych, krajowych wyborów gospodarczych i ide-

³ Małgorzata Omilanowska, *Propaganda wizualna „Polski morskiej”*, w: *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2012, s. 10.

⁴ Lenny A. Ureña Valerio, *Colonial Fantasies, Imperial Realities. Race Science and the Making of Polishness on the Fringes of the German Empire, 1840–1920*, Athens: Ohio University Press 2019.

⁵ Kristin Kopp, *Germany’s Wild East. Constructing Poland as Colonial Space*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2012.

⁶ Kathryn Ciancia, *On Civilisation’s Edge. A Polish Borderland in the Interwar World*, New York: Oxford University Press 2021.

⁷ Pytanie to rozważa Joanna M. Sosnowska, *Nad jakim morzem leży Polska?*, w: *Polska nad Bałtykiem*.

⁸ „Mamy w istocie do czynienia ze znakomicie przeprowadzoną na wielu poziomach kampanią propagandową, której zadaniem było przekonać polskich obywateli do słuszności ponoszenia gigantycznych kosztów inwestycji podejmowanych nad morzem”. Małgorzata Omilanowska, *Propaganda wizualna „Polski morskiej”*, s. 10. „Idea kolonialna traktowana była jako element działalności politycznej, ekonomicznej i społecznej, jako ważny aspekt działalności państwowej (choć nie zawsze państwa w rozumieniu instytucji władzy)”. Marek Arpad Kowalski, *Dyskurs kolonialny w Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa: DIG 2010, s. 265.

ologicznych, konfliktów etnicznych i klasowych, rozwoju technologicznego, a także uczestnictwa mieszkańców nowo wykrojonego państwa w globalnej wyobraźni imperialno-kolonialnej oraz zachodniej kulturze popularnej, odbieranej, ale i twórczo przekształcanej i uzupełnianej w warunkach lokalnych.

Tak zarysowane formuły interpretacji zwrotu ku morzu w polskim dwudziestolecu międzywojennym w praktyce często trudno odróżnić i z pewnością warunkują się one wzajemnie. A jednak roboczo wzmacniam te różnice, by sprawdzać, czy choć o milimetr (raczej niż milę morską) przesuną one interpretację. „Przesuną” zresztą, raczej niż „pogłębią”. Wysuwam bowiem dwie hipotezy: o ile pierwsza formuła skupia się przede wszystkim na analizie dyskursu rozumianego na wzór tekstu (nawet gdy analiza dotyczy obrazów, czyta je jak zestawy znaków składające się w paratekstowe wypowiedzi), o tyle badając tak radykalną i przyspieszoną przemianę przestrzeni, warto zwrócić się także ku obrazom, to bowiem w nich i za ich pomocą dokonana się znaczna część tych procesów. Po drugie, gdy krytyczna analiza dyskursu dąży do wyczytania niewyraźnych wprost znaczeń, głębokich treści, skrywających się gdzieś pod powierzchnią ciągu znaków, druga formuła skupia się na powierzchni – na odległości, relacji punktów i płaszczyzn, formie, kształcie, fakturze, świetle, kolorze itd.

Obrazy są dla zwrotu ku morzu warunkiem *sine qua non*: „większość obywateli mogła poznać morze jedynie w sposób zapośredniczony. Starano się wykorzystać nowoczesne, atrakcyjne i dające złudzenie rzeczywistego poznania media, z których najpotężniejszym był wówczas film”⁹. Oczywiście zapośredniczony dostęp do morza dawały również reportaże i powieści, ale to media wizualne stały się głównymi nośnikami fantazji morskich i podstawowymi narzędziami, za sprawą których w ogóle możliwe stawały się wspomniane operacje na przestrzeni. Cytowana tu Agnieszka Chmielewska zwraca uwagę przede wszystkim na obdarzone efektem rzeczywistości filmy dokumentalne i wychodzące w oszałamiających nakładach pisma Ligi Morskiej i Rzecznej (później: Kolonialnej), ale podkreślić warto raczej wielość gatunków, systemów i cykli krążenia obrazów oraz różnorodność rejestrów wizualnych. Były to zarówno media tradycyjne i w dużej mierze performatywne (wystawy, parady, dekoracje czy przedstawienia teatralne), media wizualne o ugruntowanej pozycji, artystyczne i popularne (jak malarstwo i fotografia), jak i stosunkowo nowe formy na czele z wielkoformatową reklamą zewnętrzną (w postaci tablic lub murali, obok tradycyjnych plakatów), foto-reportaże (i magazyny ilustrowane z ich graficznymi okładkami), infografiki (ale też rysunkowa karykatura), a może nade wszystko kino fabularne, które nie tyle realizowało zalecenia państwowej propagandy, ile raczej uczestniczyło w wytwarzaniu ogólnej kultury morskich fantazji i tym samym nowej konfiguracji przestrzennej¹⁰. Samo kino

⁹ Agnieszka Chmielewska, *Wizualne aspekty działalności Ligi Morskiej i Kolonialnej (1924–1928)*, w: *Polska nad Bałtykiem*, s. 60.

¹⁰ Zob. również: Kinga Siewior, *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku. Fotografia w polskim reportażu podróżniczym XX wieku*, Kraków: Universitas 2012; Adam Uryniak, *Smak Orientu i inne przyjemności*, w: idem, *Ślad rzeczywistości. Polskie kino fabularne lat trzydziestych XX wieku*, Gdańsk: Katedra 2020.

to przecież medium nowe i podlegające w tym czasie ciągłym przemianom w tempie, które musiało zdawać się zawrotnym; medium ruchu i medium oparte na powierzchni (projekcji); medium ponadnarodowe nie tylko jako technika, ale również jako system obiegu obrazów (wykorzystujący między innymi sposoby działania dziś uznawane za niedopuszczalne, jak choćby wycinanie scen – głównie widoków przyrody – z filmów zagranicznych i wmontowanie ich w filmy polskie). I właśnie kino fabularne dwudziestolecia w stopniu nieproporcjonalnym wobec innych mediów tego okresu – w tym innych mediów wizualnych – interesuje się morzem, nawet jeśli w wielu filmach występuje ono zaledwie epizodycznie lub zdaje się pełnić jedynie funkcję tła czy sztafażu.

„Mało znaczące zjawisko powierzchniowe” – tak mógłby określić to Siegfried Kracauer¹¹, który w tym samym okresie historycznym w słynnym tekście *Das Ornament der Masse* polecał czerpać wiedzę nie z „wyrafinowanych intelektualnie samoopisów” danej epoki, lecz właśnie z tego, co naoczne – „ze zjawisk stanowiących powierzchnią ekspresję [...], takie zjawiska bowiem, generowane nieświadomie, dają bezpośredni wgląd w naturę epoki”¹². Uwagę Kracauera zwracały popularne, błahe, powierzchowne sytuacje, w tym generalne układy i przeoczone detale przemysłu rozrywek. Jak pisali Tomasz Majewski i Agnieszka Rejniak-Majewska, według (przedwojennego) Kracauera, „popularne rozrywki to fantazje, w których społeczeństwo przygląda się samo sobie; nie są one jedynie – jak twierdził Adorno – odzwierciedleniem fałszu tego, co masowe, lecz formą przeżycia kolektywnych pragnień – reakcją na rzeczywiste doświadczenie”¹³. Dodać można: reakcją przynajmniej potencjalnie wywrotową, skoro masy mogą w takim widowisku zrozumieć same siebie i ocenić swoje miejsce w maszynie kapitalizmu. Gdy mowa o powierzchni zjawisk, nie chodzi rzecz jasna o żadnego typu niepośredniczone poznanie czy czystą naoczność, lecz o uważne spojrzenie na codzienność większości społeczeństwa, w tym kulturę rozrywki (zamiast na z pozoru dogłębne i wyrafinowane autoanalizy w języku klas dominujących), a w niej samej nie tyle (nie tylko) na prezentowane tam treści, ile na „powłokę zjawisk”¹⁴, formę, układ, materię, jakość i materiał, z którego zbudowana jest rzeczywistość.

Kracauer mógłby patronować testowanemu tu podejściu do „zwrotu ku morzu” w polskim międzywojniu. Jako architektka zajmowała go przestrzeń; jako krytyka filmu i fotografii – obraz, ale też ogólniej to, co naoczne. Jako krytyka kultury zaś – analiza estetyk banalnych i przyziemnych. Metoda wyłożona najklarowniej w tekście poświęconym widowiskom tanecznym *Tiller girls*, w przypadku poruszanego tu tematu naka-

¹¹ Siegfried Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. Cezary Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, red. Hubert Orłowski, Warszawa: PIW 1987.

¹² Adam Lipszyc, *Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/4-ruinacja/co-zostaje-z-babci-czyli-w-poszukiwaniu-materialistycznej-teologii> [dostęp: 1.05.2022].

¹³ Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska, „Herbarium czystych zewnątrzności”. *Siegfried Kracauer, Busby Berkeley, Sherrie Levine*, „Estetyka i Krytyka” 2008/2009, nr 15/16, s. 71.

¹⁴ *Ibidem*, s. 70.

zywałyby zapewne uważne przyjrzenie się nowym rozrywkowym gatunkom kinowym polskiego międzywojnia, takim jak film afrykański, film egzotyczny czy kolonialny i kino morskie. W nich zaś śledzenie nie tylko powtarzalnych wzorców narracyjnych oraz powracających figur, ale też relacji przestrzennych, pozycji ciał wobec siebie i wobec punktów orientacyjnych (w tym kamery). W przypadku zaś tych dzieł, które morze wykorzystują epizodycznie, w funkcji ozdobnika lub drugiego planu, niczym płaskiego malarskiego tła w parku rozrywki, któremu Krakauer poświęca w tym okresie inny esej, polecałaby wpatrzeć się w nie uważniej, pytając o to, co widać na obrzeżach akcji, z czego zbudowane są te widoki i jak mediują relacje społeczne. Przede wszystkim jednak w odniesieniu do wszystkich tych obrazów (*Raumbilden* – obrazów przestrzeni) metoda Krakauera żądałaby uzupełnienia – jeśli nie zastąpienia – pytań o fabułę, pytaniem o formę.

I właśnie forma i styl obrazów morskich fantazji nie znajdują zwykle uznania historyków i historyczek sztuki. „Propaganda owa wykorzystywała przede wszystkim środki dość proste i tanie, czasami wręcz tandetne – pisze Małgorzata Omilanowska – wydaje się nieprawdopodobne, iż rzewne wierszyki prasowe, kiczowate pocztówki, zbite z dykty makiety okrętów wojennych, jeżdżące po torach warszawskich linii tramwajowych, albo ciągnane po ulicach w dalekiej Kołomyi czy Równem, mogły do tego stopnia rozpałać wyobraźnię i emocje Polaków, którzy w większości morza nigdy nie widzieli i nie mieli w swoim życiu zobaczyć”¹⁵. Agnieszka Chmielewska przekonuje, że wykorzystanie nowych mediów i taktyk propagandowych nie współgrało w tym okresie z przekształcaniem języków wizualnych: „Analiza sfery wizualnej Ligi Morskiej i Rzecznej w latach 1924–1928 pokazuje wyraźnie, że praca na rzecz modernizacji państwa i społeczeństwa wcale nie musiała iść w parze ze zrozumieniem i wykorzystaniem współczesnych tendencji modernistycznych w sztuce”¹⁶. W odniesieniu do filmu Małgorzata Hendrykowska pisze o „kiczu egzotycznym”¹⁷, Natasza Korczanowska-Różycka o „kiczu melodramatycznym” kina kolonialnego, przypominając w tym kontekście także pojęcie „kina dla kucharek”¹⁸. Niska jakość artystyczna, miałość fabuły, zgrzebność kostiumów i dekoracji oraz niezbyt wyszukany zestaw narzędzi filmowych, ewentualnie czerpanie z języków przestarzałych – wszystko to składa się na dominującą ocenę estetyczną kinowych produkcji morskich i kolonialnych. Zarazem, jak zauważała Omilanowska, dla większości Polaków te właśnie obrazy, obok powieści i prasy, stanowiły źródło wyobrażeń o nowej konfiguracji przestrzennej.

W roku, w którym Krakauer opublikował esej *Ornament mas*, wyświetlano jedną z pierwszych polskich superprodukcji i zarazem pierwsze duże dzieło kina morskiego, symbolicznie otwierające polskie kino na morze: *Zew morza* w reżyserii Henryka Szaro.

¹⁵ Małgorzata Omilanowska, *Propaganda wizualna „Polski morskiej”*, s. 13.

¹⁶ Agnieszka Chmielewska, *Wizualne aspekty działalności Ligi Morskiej i Kolonialnej*, s. 69.

¹⁷ Małgorzata Hendrykowska, *Kicz egzotyczny w polskim kinie międzywojennym*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, red. Grażyna Stachówna, Kraków: Universitas 1997.

¹⁸ Natasza Korczanowska-Różycka, „*Nie ma polski bez Sahary!*”. „Kolonialne” filmy Michała Waszyńskiego, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 92, s. 28, 37.

Zrekonstruowany z dwóch fragmentarycznych kopii dopiero dekadę temu obraz z roku 1927 to utrzymana w melodramatoczo-awanturycznej konwencji historia indywidualnego awansu „przez morze”, przedstawionego jako realizacja dziecięcego marzenia, zaszczipionego w chłopcu przez literackie fantazje. Stach, pochodzący z dzierzawiącej niewielki młyn chłopskiej rodziny, ma do dyspozycji wyłącznie morskie książki i wyobraźnię, gdyż strumyk napędzający koło młyńskie jest zapewne jedynym ciekim, jaki ogląda w dzieciństwie – tak jak „surowa angielfka Miss Phillips”, guwernantka opiekująca się córką właścicieli majątku, państwa Ostojkich, stanowi jedyny, choć uderzający, sygnał łączności tego miejsca ze światem imperialnych potęg morskich, świadectwo wpływów kulturowych docierających nawet głęboko w ład Rzeczypospolitej. Inaczej niż młody Konrad Korzeniowski, którego morskie deklaracje brzmiały jego bliskim jak niezrozumiały szum – postać z pisanych po latach wspomnień Josepha Conrada jako morską inspirację książkową wskazująca *Pracowników morza* Victora Hugo – Stach nawet nie próbuje przekonywać najbliższych do swojego pomysłu pójścia na morze i nocą ucieka z domu rodziców, by zaciągnąć się na statek. Niezależnie od różnicy klasowej i różnicy wieku, marzenie to musiało w kulturze polskiej jawić się jako nie w pełni racjonalne, tak w latach 70. XIX, jak jeszcze w latach 20. XX wieku. „W przypadku młodego człowieka, który wychowywał się setki kilometrów od morza wydawało się to pomysłem zupełnie niewiarygodnym” – komentuje biografka Conrada¹⁹. Opisywane przez Mayę Jasanoff rozpoznanie żeglarskiego powołania, o pół wieku wyprzedzające morskie przebudzenie kraju, dobrze oddaje pierwotne oddalenie odtworzonej po wojnie Polski od Morza Bałtyckiego. Bałtyk jest bowiem w latach 20. – i będzie przez całe dwudziestolecie – przede wszystkim fantazją. W dodatku początkowo stanowi fantazję nie do końca czytelną, niezrozumiałą albo w najlepszym razie egzotyczną.

W typowej już za chwilę w polskim kinie przedwojennym opowieści awansu przez morze, dokonanego dzięki osobistym przymiotom Stacha, ale też dzięki szansie, jaką dawać ma morze – obszar surowych zasad, ale i częściowo alternatywnej hierarchii społecznej, rzekomo bardziej przepuszczalnej – Bałtyk ma dwa oblicza. Pierwsze, handlowo-egzotyczne, reprezentują van Loos, chciwy gdański kupiec, właściciel statków, na których rangi oficerskiej dorabia się Stach, oraz modna, uwodzicielska i otoczona egzotycznymi przedmiotami córka van Loosa – Jola, w którą wcieliła się Nora Ney. Drugie oblicze, mocarstwowo-patriotyczne, reprezentuje polska flota narodowa oraz córka Ostojkich, z którą ostatecznie zwiąże się Stach.

Pierwsze wyobrażenie – w *Zewie morza* jeszcze przedstawione co najmniej ambiwalentnie – wraz z nasileniem się fantazji kolonialnych w latach 30. zostanie wzmocnione i przemalowane w obraz jednoznacznie pozytywny. Niezmiennie Bałtyk w tej wersji graniczył będzie nie z krajami skandynawskimi (wyjątkiem będzie niezachowany film *Pod banderą miłości* z 1929 roku, w reż. Michała Waszyńskiego, w któ-

¹⁹ Maya Jasanoff, *Joseph Conrad i narodziny globalnego świata*, przeł. Krzysztof Cieślak, Maciej Miłkowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2018, s. 58.

rym polski gapowicz na statku ze Sztokholmu do Gdyni ratuje tonącą córkę kapitana), lecz Tahiti (*Czarna perła*, reż. M. Waszyński, 1934), Brazylią (*Szlakiem hanby*, reż. M. Krawicz, A. Niemirski, 1929 oraz *remake* dźwiękowy *Kobiety nad przepaścią*, 1938, reż. M. Waszyński, E. Chaberski), ze Stanami Zjednoczonymi (*Karuzela życia*, reż. B. Miciński, 1930) czy Indianami i Chinami (co sugerują dekoracje w domu van Loosa). Będzie przestrzenią wielonarodowej brygady (wśród której tylko w filmie z 1927 roku spotkać można szlachetnego sternika imieniem Karlsen, okrutnego polskiego bosmana czy czarnego przemytnika – notabene najpewniej białego aktora noszącego *blackface*)²⁰, olbrzymich możliwości (nagły awans Nadolskiego w *Czarnej perle* dokonuje się dzięki romansowi i skarbowi wykradzionemu ludności rdzennej), ale też wielkich niebezpieczeństw. Zaczynają się one zresztą już na plaży (zwłaszcza dla kobiet), tak jak feralnie miała zacząć się przygoda Polski z morzem, gdy rzucony przez Hallera w gości zaślubin narodu z Bałtykiem pierścień utknął na brzegu skutym lodem w połowie lutego²¹. W *Kobiecie, która się śmieje* (1931, reż. R. Ordyński) morze z miejsca wypoczynku zmieniało się w śmiertelne zagrożenie, co więcej: przypadkowy ratownik okazał się gwałcicielem (jak zły bosman, konkurent Stacha w *Zewie morza*), a stawką było nie tylko szczęście w związku, ale i reputacja, a zatem pozycja społeczna. W *Karuzeli życia* dziennikarz ratuje na plaży córkę amerykańskiego milionera (by na koniec ją poślubić), w *Strasznej nocy* na morzu ginie dziecko, *Szlakiem hanby* opowiada o transatlantyckim handlu kobietami, a w omawianym *Zewie morza* w worku na dzień Bałtyku wylądować ma porwany przez przemytników Stach. Niebezpieczeństwa są jednak ceną, jaką można (w przypadku mężczyzn) zapłacić za majątek i awans społeczny. Zresztą równorzędną wobec majątku nagrodą w realizowanym paralelnie schemacie męskiego dojrzewania na morzu jest zwykle kobieta (w wątku kolonialnym zdarza się, że jest to kobieta „egzotyczna”, jak stylizowana w ten sposób Jola, a przede wszystkim Tahitanka Moana z *Czarnej perły*).

Drugie oblicze morza, które obok intratnej egzotycznej przygody dominować będzie w polskim kinie, a które *Zew morza* zapowiada, to obraz militarno-patriotyczny. Reprezentuje go zarówno potężna flota, jak i powrót do domu (nawet w egzotyczno-kolonialnej *Czarnej perle* idzie ostatecznie o możliwość powrotu do kraju i inwestowanie w niego) i związanie się z Polką, najlepiej miłością z dzieciństwa lub przynajmniej sprzed lat (służby na morzu). W tym nurcie, którego zwieńczeniem jest *Rapsodia Bałtyku* (reż. L. Buczkowski, 1935), melodramat miesza się z homospołecznymi rytuałami marynarzy i fetyszystycznymi reprezentacjami mocarstwa (stalowe, potężne okręty i działa), a oddzielny wątek stanowi niemieckie zagrożenie (*Wiatr od morza*, reż. K. Czyński, 1930). W tym nurcie Bałtyk jest też obszarem, który przynajmniej

²⁰ Na temat praktyki *blackface* w polskim międzywojniu piszę w tekście *Słowiński „blackface”*. *Z archiwum wizualnego kompleksu kolonialnego międzywojnia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2022, nr 3.

²¹ Podaję za: Hanna Faryna-Paszkiewicz, *Co każdy Polak o morzu wiedzieć powinien? O różnych środkach propagandy morza w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Polska nad Bałtykiem*, op. cit.

częściowo należy do terytorium kraju, na którym panują polskie wojska, którego muszą strzec, a zarazem na którym czyha niebezpieczeństwo.

„Banalna historia współzawodnictwa dwóch oficerów marynarki o serce pięknej kobiety zwracała na siebie uwagę głównie za sprawą nietypowego tła”²² – w ten sposób historyk kina opisuje *Rapsodię Bałtyku*, a jego oceny odnieść można i do *Zewu morza*. W obu filmach najważniejsze może okazać się tło, albowiem, jak informują napisy, „łaskawy udział biorą [w nich] pp. oficerowie i szeregowi Marynarki Wojennej i Handlowej oraz Lotnictwa Morskiego”, a przede wszystkim ich sprzęt – w tym drugim dziele oglądamy nawet „wodnosamoloty”. W obu filmach kamery ustawione są na okrętach, ukazując prawdziwe morskie plenery, jednostki wojskowe i porty handlowe. W pionierskim pod tym względem *Zewie morza* za sprawą monochromatycznych taśm filmowych, ale też, jak się wydaje nieprzygotowania operatorów do ukazywania tak nierozpoznanego jeszcze i nietypowego tła, daje to efekt w najlepszym razie średni. Płaski drugi plan, jednolite kolory wody i nieba oraz brak punktów odniesienia, w stosunku do których uwidoczniłoby się tempo statków, sprawiają, że ujęcia są pozbawione dynamiki i to nawet wówczas, gdy oglądamy pościg morski i dramatyczną walkę o życie jeńca. Dlatego ostatecznie oba filmy (drugi już nie tylko dźwiękowy, ale również nagrany na polichromatycznym filmie o wiele efektowniej ukazującym fale i morskie krajobrazy) skupiają się przede wszystkim na samych okrętach. W obu dziełach reprezentują one nie tylko siłę militarną, ale też nowoczesną technologię mobilności – przede wszystkim skrócenie dystansu. By po latach na morzu odwiedzić rodziców, Stach udaje się tam (nie wiemy dokładnie, gdzie) samolotem, a na statek wróci już pociągiem, odjeżdżającym punktualnie co do sekundy. W *Czarnej perle* złodzieje pędzący szaleńczo ze skradzionym skarbem zginą w wypadku samochodowym, dosięgnięci zresztą tahitańską klątwą.

A jednak nawet samo kino morskie i egzotyczne dwudziestolecia – nie mówiąc o jego odbiorcach – nieczęsto pozwolić sobie mogło na takie wycieczki. Dobrym przykładem może być wspomniana już *Czarna perła*, której akcja toczy się pomiędzy Tahiti a Gdynią i Warszawą. Luźno inspirowana takimi dziełami jak *Moana* Roberta J. Flacherty’ego (1926) i *Tabu* F.W. Murnaua (1931), kręconymi odpowiednio na Samoa i Bora-Bora, *Czarna perła* zmuszona jest stylizować warszawski odcinek Wisły na Morza Południowe²³. Sceny romantycznego nocnego spotkania kochanków pod palmą filmuje się w studio w wyraźnie umownych dekoracjach, gdzie morskie fale w nocnym świetle księżycy naśladuje najpewniej polana wodą poła brezentu. Romantyczny obrazek przypomina przesłodzoną walentynkową pocztówkę w konwencji i z zachowaniem umowności scenografii średniej jakości atelier fotograficznego. Przyjąwszy

²² Adam Uryniak, *Ślad rzeczywistości*, s. 119.

²³ Na temat wędrówki motywów pomiędzy tymi trzema filmami przedstawiłem referat na konferencji Association for Art History, Londyn, marzec 2022: *Visual Construction of Racial Difference in 1930’s Cinema*, na podstawie którego przygotowuję artykuł naukowy. Na temat *Czarnej perły* zob. również Oliwia Mimi Bosomtwe, „*Czarna Perła*”. *Kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47).

tradycyjne kryteria oceny estetycznej, można by sarkastycznie stwierdzić, że jakość wizualna odpowiada tu prawdopodobieństwu fabuły, pełnej dramatycznych zwrotów akcji napędzanej przez takie siły, jak klątwa złamanego tabu czy knowania szajki złodziei, stopniowo zacieśniającej pętlę wokół zamożnego już Nadolskiego. Z perspektywy krytyki estetycznej, nie nastawionej na ich ocenę jakościową, lecz ciekawej form i kształtów, dokładnie to samo stwierdzenie nie brzmi już sarkastycznie.

Palmy z tektury w paradach Ligi Morskiej i Kolonialnej, makiety statków, przy których można zrobić sobie zdjęcie, a nawet makiety dział nabrzeżnych albo niewielkie żywe palmy w doniczkach na wystawach i krokodyle z *papier mâché*, przedstawienia szkolne i spływy tratwami stylizowanymi na „dzikie”, przebieranki w mundury kolonialne, „środki dość proste i tanie, czasami wręcz tandetne”, w przewrotny być może sposób odpowiadają sposobowi uczestnictwa w światopoglądzie morskim i kolonialnym. Nikogo raczej nie mamią ani nie mylą, nikt nie musi brać ich za prawdziwe, by wciąż działały, a nawet były sposobem działania – sposobem uczestnictwa w ideologii morskiej i świadectwem przynależności do kultury dominującej (a niekoniecznie świadectwem silnego pragnienia przeprowadzenia się na odległą wyspę). To w obchodach Święta Morza w oddalonych on niego o setki kilometrów miastach i miasteczkach Śląska czy Ziemi Wschodnich, w paradach Ligi Morskiej i Kolonialnej odbywających się w ośrodkach oddalonych nawet od dużych rzek, w subskrypcjach morskich magazynów i śledzeniu doniesień z planu filmowego *Głosu pustyni*²⁴, wreszcie w wizytach w kinie, realizowała się idea morska w praktyce – w skali wielokrotnie przekraczającej liczbę ludzi, którzy mogli sobie pozwolić na spełnianie „patriotycznego” morskiego obowiązku i odbycie wakacyjnej wizyty na nadbałtyckiej plaży, nie wspominając nawet o rejsie turystycznym na inny kontynent (raczej niż do Szwecji...).

O ile pierwszy przykład morskiego tła – *Zew morza* z 1927 roku – pokazywał, że nawet na poziomie wizualnym morze było w tym okresie Polsce czymś zupełnie nierozpoznanym, czego dopiero uczyć musieli się eksperci od widzenia, operatorzy i reżyserzy, i nie wystarczyło wyposażenie ich w odpowiedni budżet (zdjęcia we właściwej lokalizacji) i pomoc państwa (flota morska), o tyle drugi przykład – *Czarna perła* z 1934 roku – opowiada między innymi o (wymuszonej ekonomii) konwencji estetycznej, a więc umowie pomiędzy widzami a twórcami obrazu, z których ani jedni, ani drudzy nie mają dostępu do świata morza, a zarazem chcą być częścią morskiej kultury epoki. Trzeci przykład filmowego morsko-kolonialnego tła idzie najdalej w umowności drugiego planu, ale zarazem poddaje go refleksji.

W niezwykłym filmie z 1938 roku, *Strachy*, w reżyserii Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego, zaangażowanym społecznie dramacie o trudnym losie tancerek rewiowych – temat jakże przystający do Kracauerowskich inspiracji metodologicznych – pejzaż morski i kolonialny jest już wyłącznie świadomie rozgrywaną przez twórców dekoracją. Dosłownie dekoracją i dekoracją o funkcjach metakomentarza – obrazową

²⁴ Artur Petz, *Wolanie Sahary. Studium z produkcji i marketingu polskiego filmu egzotycznego*, „Kultura Popularna” 2016, nr 4 (50).

opowieścią o samej obrazowej dekoracji. Chodzi o uproszczoną teatralną scenografię, w której tańczą bohaterki filmu. Zespół młodych kobiet występuje zarówno w stolicy, jak i na prowincji, wystawiając obrazki stanowiące warianty obu wymienianych wcześniej dominujących modeli morskich wyobrażeń: doświadczenia uporządkowanego marynarskiego życia (w tle bezkresne morze i fragment pokładu okrętu) i drogi ku egzotycznym krainom („tubylcza wioska”; tancerki nakładają na ciała czarną farbę, by odgrywać dzikie pierwotne plemię – film naśladuje zapewne rzeczywiste spektakle z epoki i wykorzystanie w nich makijażu *blackface*). *Strachy* odtwarzają zatem jedną z form praktykowania światopoglądu morskiego i kolonialnego – popularną tak w centrum kraju, jak i na prowincji rozrywkę, która wybiera sobie sztafaż nieprzypadkowy, uproszczone i czytelne dla widzów tła i kostiumy „morskie”. Film z końca lat 30. odtwarza tym samym również umowność i codzienność istnienia obrazowego morza w życiu większości społeczeństwa – morza jako dekoracji, tła, zwrotu językowego, fantazji, marzenia, żartu raczej niż doświadczenia podróży transatlantykami czy nawet moczenia nóg w Bałtyku.

Morskie i egzotyczne krajobrazy, malowane dekoracje z tektury, kostiumy i makijaż oraz sceniczne uśmiechy kobiet zostają w *Strachach* skontrastowane z sytuacją życiową tancerek, niepewnością ekonomiczną, wyzyskiem, podleganiem męskiej dominacji, przemocy i społecznemu osądowi. Cękałski wykorzystuje wyobraźnię morską, by zbudować krytykę społeczną, przeciwstawiając propagandowe (w ujęciu sugerowanym w filmie – fałszywe) mamienia i rzeczywiste codzienne, przyziemne zmagania. Jednocześnie ukazuje, że pod koniec lat 30., wbrew ożywieniu postulatów kolonialnych wśród polityków po 1935 roku, względnemu sukcesowi Gdyni, rekordowej liczebności Ligi Morskiej i Kolonialnej i nasileniu propagandy morskiej, dla większości społeczeństwa światopogląd morski pozostaje tekturowym tłem, tematem anegdoty czy wierszyka, a morze to wciąż raczej obraz z pocztówki niż z podróży handlowej lub wakacyjnej.

References

- Bosomtwe Oliwia Mimi, „Czarna Perła”. *Kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47).
- Chmielewska Agnieszka, *Wizualne aspekty działalności Ligi Morskiej i Kolonialnej (1924–1928)*, w: *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2012.
- Ciancia Kathryn, *On Civilisation's Edge. A Polish Borderland in the Interwar World*, New York: Oxford University Press 2021.
- Conrad Joseph, *Ze wspomnień*, przeł. Aniela Zagórska, Warszawa: Dom Książki Polskiej Spółka Akcyjna 1934.

- Faryna-Paszkiwicz Hanna, *Co każdy Polak o morzu wiedzieć powinien? O różnych środkach propagandy morza w dwudziestolecu międzywojennym*, w: *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2012.
- Hendrykowska Małgorzata, *Kicz egzotyczny w polskim kinie międzywojennym*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, red. Grażyna Stachówna, Kraków: Universitas 1997.
- Jasanoff Maya, *Joseph Conrad i narodziny globalnego świata*, przeł. Krzysztof Cieślak, Maciej Miłkowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2018.
- Kopp Kristin, *Germany's Wild East. Constructing Poland as Colonial Space*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2012.
- Korczarowska-Różycka Natasza, „Nie ma polski bez Sahary!”. „Kolonialne” filmy Michała Waszyńskiego, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 92.
- Kowalski Marek Arpad, *Dyskurs kolonialny w Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa: DIG 2010.
- Kracauer Siegfried, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. Cezary Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, red. Hubert Orłowski, Warszawa: PIW 1987.
- Lipszyc Adam, *Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/4-ruinacja/co-zostaje-z-babci-czyli-w-poszukiwaniu-materialistycznej-teologii> [dostęp: 01.05.2022].
- Majewski Tomasz, Rejniak-Majewska Agnieszka, „Herbarium czystych zewnątrzności”. Siegfried Kracauer, Busby Berkeley, Sherrie Levine, „Estetyka i Krytyka” 2008/2009, nr 15/16.
- Omilanowska Małgorzata, *Propaganda wizualna „Polski morskiej”*, w: *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2012.
- Petz Artur, *Wołanie Sahary. Studium z produkcji i marketingu polskiego filmu egzotycznego*, „Kultura Popularna” 2016, nr 4 (50).
- Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2012.
- Siewior Kinga, *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku. Fotografia w polskim reportażu podróżniczym XX wieku*, Kraków: Universitas 2012.
- Sosnowska Joanna M., *Nad jakim morzem leży Polska?*, w: *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2012.
- Szczerski Andrzej, *Gdynia – nasza brama na świat*, w: idem, *Modernizacje. Sztuki i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010.
- Uryniak Adam, *Smak Orientu i inne przyjemności*, w: idem, *Ślad rzeczywistości. Polskie kino fabularne lat trzydziestych XX wieku*, Gdańsk: Katedra 2020.
- Valerio Ureña Lenny A., *Colonial Fantasies, Imperial Realities. Race Science and the Making of Polishness on the Fringes of the German Empire, 1840–1920*, Athens: Ohio University Press 2019.
- Zaremba Łukasz, *Słowiański „blackface”. Z archiwum wizualnego kompleksu kolonialnego międzywojnia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2022, nr 3.