

Olivia Mimi Bosomtwe

Czarna perła : kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością

Kultura Popularna nr 1 (47), 146-158

2016

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Oliwia Mimi
Bosomtwe

**Czarna
perła
Kino**

*popularne między
kolonializmem
a nowoczesnością*

Czarna perła, film Michała Waszyńskiego z 1934 roku, w przewrotny sposób prezentuje klimat i nastroje społeczne panujące w międzywojennej Polsce. Dla Modrisa Eksteinsa balet rosyjski Diaghilewa oraz wyrotowe i pełne nowej energii *Święto Wiosny* Igora Strawieńskiego były – wraz z oburzeniem towarzyszącym premierze – zapowiedzią Wielkiej Wojny (Eksteins, 1996: 21–69). Podobnie niepozorny film Waszyńskiego i stojąca za nim historia ilustrują kontrastowość i wielogłosowość polskiej tożsamości pomiędzy wojnami. Korzystając z pojęcia „wernakularnego modernizmu” (Hansen, 2008: 243–244) oraz kategorii klasy, rasy i kolonializmu¹, chcę przedstawić *Czarną perłę* jako produkt nastroju polskiego dwudziestolecia międzywojennego. Film ten można traktować jako tekst kultury popularnej syntezujący elementy głównych problemów nowoczesności po I wojnie światowej, takich jak napięcie między klasami społecznymi, geopolityczny układ sił związany z imperializmem czy nowe znaczenie kobiecości. Interesuje mnie to, jak te kwestie przenikały do kultury popularnej w Polsce, kraju peryferyjnym, choć pełnym fantazji i aspiracji wznieconych przez odzyskanie niepodległości w 1918 roku. Postaram się to prześledzić, analizując *Czarną perłę*.

Oliwia Mimi Bosomtwe – interesuje się pograniczem kultury, filozofii i nauk społecznych, szczególnie związkami fotografii i władzy. Studentka Kolegium MISH, pracuje w Muzeum Warszawy.

Hollywoodzkie początki

W 1929 roku Friedrich Murnau, reżyser *Nosferatu*, słynnej ekranizacji powieści Brama Stockera, wraz z Robertem Flahertym, autorem pierwszego pełnometrażowego filmu (quasi-)dokumentalnego *Nanuk z Północy* (1922), szukali na Bora Bora lokalizacji do nowego filmu *Tabu*. W barze filmowcy poznali Anne Chevalier, córkę Tahitanki i Francuza, którą postanowili obsadzić w głównej roli. Współpraca im się nie układała. Flaherty narzekał, że scenariusz jest zbyt dostosowany do zachodnich gustów i ostatecznie postanowił się wycofać. Murnau jednak dokończył *Tabu*. Film wszedł na ekrany kin w 1931 roku, tydzień po śmierci reżysera (Bergstrom, 1985: 186) i zdobył nagrodę Akademii Filmowej w USA za najlepsze zdjęcia dla Floyda Crosby'ego.

Anne Chevalier, pod swoim filmowym imieniem Reri, wkrótce wyruszyła w trasę, prezentując europejskiej publiczności tahitańskie tańce i śpiewy. W marcu 1933 trafiła do chłodnej Warszawy, by wystąpić w Music-Hallu-Kinie Alhambra przy Karowej 15. Na premierze egzotycznego show zjawili się całe grono artystów, także polski amant – Eugeniusz Bodo, człowiek-orkiestra polskiego dwudziestolecia. W ten sposób rozpoczął się być może najbardziej niezwykły i nieoczekiwany romans międzywojnia. Zakochany Bodo postanowił zamieszkać z nową towarzyszką². Wkrótce wpadł na pomysł, by nakręcić film, w którym zagra wraz z Reri. Reżyserii podjął się Michał Waszyński, natomiast Bodo i Anatol Stern stworzyli melodramatyczną historię transatlantyckiej miłości (Wolański, 2012: 214–218).

Fabuła jest prosta. Stacjonujący na Tahiti polski marynarz – w tej roli Bodo – zostaje pobity w lokalnej tawernie. Do zdrowia przywraca go atrakcyjna Tahitanka Moana – Reri. Choć ledwie się porozumiewają, Moana się zakochuje, a Stefan zdaje się odważymniać uczucie. Moana pokazuje mu świętą

1 Problematyka klasy, rasy, płci i kolonializmu jest nieodłącznym elementem współczesnych badań nad kulturą. Niezrozumiałość tych kategorii ciekawie ujmuje Anne McClintock we wstępie do książki *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the colonial contest* (McClintock, 1995: 1–18).

2 Telewizja Polska wyprodukowała serial biograficzny *Bodo*, w którym pojawia się wątek romansu aktora (w tej roli Antoni Królikowski) z Reri (Patricia Kazadi). Zob. Bodo, 2016.

grootę – tabu – i zawierają śluby wierności. Wkrótce Stefan kradnie ze świętej grotty perły. Dzięki zdobytym funduszom postanawia wrócić do Polski. Żegna się z Moaną, jednak ta rzuca się w pław za statkiem. Stefan wylawia dziewczynę i obiecuje jej, że zostaną razem. Po powrocie do kraju, dzięki skradzionym perłom, marynarz rzuca się w wir interesów. Po krótkim pobycie w Gdyni para trafia do Warszawy. Moana stara się zaaklimatyzować w nowych warunkach, tymczasem wokół Stefana kręci się grupa bandytów czyhających na jego perły. Szajka zaczyna otaczać go coraz ściślej – zamieszani w rabunek okazują się: lokaj Stefana, biznesmen zainteresowany kupnem pereł oraz tajemnicza Rena (Lena Żelichowska) starająca się uwieść Stefana. To właśnie w niej zakochuje się bohater znużony towarzystwem Moany. Dziewczyna dostrzega chłód ukochanego i wkrótce nakrywa go z Reną. Żali się Krzysztofowi, przyjacielowi Stefana, dyrektorowi teatru-rewii, że Stefan wybrał zamiast niej ładniejszą, bo białą kobietę. Krzysztof, sam pod wielkim urokiem Moany, zapewnia ją, że jest śliczna i tłumaczy, jak wzbudzić zazdrość w znużonym kochanku, a także proponuje jej występ w swoim kabarecie. Moana wykonuje piosenkę *Dla Ciebie chcę być biała* (muzyka Henryk Wars, słowa Konrad Tom, Emanuel Schlechter), która cieszy się dużym uznaniem publiczności. Stefan, choć zazdrosny, wkrótce śpieszy na ratunek Renie wzywającej przez telefon pomocy. Gdy już sądzi, że udało mu się odbić Renę z rąk brutalnego męża, cała sytuacja okazuje się pułapką – bandycka szajka obezwładnia Stefana i okrada go z pereł. W międzyczasie Moana pełna złych przeczucí rusza wraz z Krzysztofem do domu, gdzie trafiają w sam środek kradzieży. W wyniku bójk i szamotaniny to w nią trafia kula przeznaczona dla Stefana. Włódcie próbują uciec z perłami, jednak giną w wypadku samochodowym. Skradzione klejnoty wpadają do studzienki kanalizacyjnej. Moana przeżywa, a przy jej łóżku czuwa Stefan.

W prawdziwym życiu uczucia Bodo do Reri zostały wystawione jednak na cięższą próbę. W miarę postępowania zdjęć do *Czarnej perły*, relacje między aktorami ochładzały się. Ryszard Wolański, autor książki biograficznej *Eugeniusz Bodo. Już taki jestem zimny drań* powieliła relację powtarzającą się w artykułach poświęconych aktorowi. Zakochanych celebrytów miał podzielić stosunek do alkoholu. Bodo był abstynentem, tymczasem Reri, jak wspominał Anatol Stern: „Bardzo bała się Eugeniusza Bodo, który nie pozwalał jej pić wódki. Muszę przyznać, że często piliśmy razem. Reri nie upijała się, ale po wypiciu alkoholu jej błękitne białka były przekrwione” (Wolański, 2012: 223). Para nie doczekała wspólnie premiery filmu. Nie pojawili się podczas pierwszej projekcji i wkrótce się rozstali. Bodo wyjechał do Palestyny, a Reri postanowiła kontynuować przerwana trasę po Europie. W 1937 roku zagrała jeszcze jedną rolę w hollywoodzkiej produkcji. Potem wróciła na Tahiti, gdzie spotkał ją Arkady Fiedler i opisał to między innymi w *Kobietach mej młodości* (Fiedler, 1989: 89, 95, 108–113).

Translacje

Jak zauważa badaczka kina Miriam Hansen: „Bez względu na ekonomiczne i ideologiczne uwarunkowania tej dominacji, kino klasyczne Hollywood może być postrzegane jako praktyka kulturowa, odpowiadająca doświadczeniu nowoczesności – jako wytworzony przemysłowo, oparty na masowości, wernakularny modernizm” (Hansen, 2008: 243–244). Wernakularny charakter modernizmu w rozumieniu Hansen to rodzaj translacji, jakiej poddaje się

uniwersalne, kulturowe doświadczenie nowoczesności związanej z przemianami społeczno-technologicznymi. Tę translację w przypadku filmów można rozumieć jako przekład doświadczenia nowoczesności na język kina hollywoodzkiego tak, aby spełniał oczekiwania widowni, albo jako recepcję filmu hollywoodzkiego na poziomie lokalnym. Hansen pisze: „Nie możemy zapominać, że filmy te, tak jak i inne produkty eksportowe kultury masowej, były konsumowane w specyficznych, lokalnych kontekstach, w nierównomiernie rozwiniętych kulturach warunkujących odbiór” (Hansen, 2008: 252). Oba te znaczenia nie wykluczają się, raczej nakładają się na siebie. Na skutek mechanizmów translacyjnych następuje wytworzenie specyficznych, lokalnych obrazów filmowych, które stają się fuzją miejscowej kultury i zapożyczeń z kina hollywoodzkiego.

Sądzę, że mechanizm ten jest wielopoziomową relacją. Na pierwszym poziomie oznacza zależność między doświadczeniem nowoczesności a filmem hollywoodzkim, czyli sposób w jaki film to doświadczenie zapożycza i przetwarza. Drugi poziom to sposób, w jaki film hollywoodzki, wraz z towarzyszącą mu otoczką w postaci życia gwiazd i high life’u, jest odczytywany w lokalnym kontekście – czyli jak amerykański film odbierają na przykład Polacy albo Węgrzy, a zwłaszcza klasa pracująca. Trzeci poziom relacji to parafraza tych doświadczeń (zaprezentowanych w formie filmu hollywoodzkiego) i przepuszczenie ich przez filtry lokalnej kultury, by w efekcie wytworzyć nowy obraz-tekst. Wówczas taki twór można traktować jako rodzaj adaptacji dzieła-matki do warunków lokalnych, jako szczególną formę akulturacji – wchłonięcie i przetworzenie atrakcyjnego wzorca filmu hollywoodzkiego.

Uważam, że *Czarna perła* to film, w którym można odnaleźć opisaną powyżej relację. Według omówionego schematu *Tabu* znajduje się na pierwszym, wyjściowym poziomie. To film hollywoodzki, w którym doświadczenie nowoczesności pojawia się w dwojakiej formie. Na poziomie fabularnym zostaje ono zasygnalizowane w wątku pieniężnym – rodowity mieszkaniec Bora Bora, sportretowany jako przedstawiciel lokalnej społeczności (pokazanej jako czysta i pierwotna), poznaje wartość pieniądza i związane z nią zobowiązania dopiero przez kontakt z kolonizatorami. Natomiast w ogólnym sensie doświadczenie nowoczesności łączy się z tematyką filmu i odnosi do modernistycznej ciekawości antropologiczno-etnograficznej.

Zainteresowanie egzotyką nie jest niczym nowym, niemniej na początku XX wieku, u progu nowoczesności zyskało nową jakość. Pojawia się nowy rodzaj badaczy, jak Bronisław Malinowski i Margaret Mead. Choć ze współczesnej perspektywy bywają krytykowani, to w porównaniu z podróżnikami – quasi-badaczami poprzednich epok – cechuje ich naukowa chęć nie tylko opisanie, lecz także zrozumienia odmiennych systemów kulturowych³. Ten poziom dyskursu można określić jako elitarny. Murnau w *Tabu* dokonuje translacji tej ciekawości Innego na język kina hollywoodzkiego. Zachowuje autentyczną egzotyczność, wybierając wyspiarskie plenery i lokalnych naturszczyków zamiast pracy w studiu i ucharakteryzowanych amerykańskich aktorów. Niemniej fabuła zostaje dostosowana do możliwości percepcyjnych zachodniej publiczności i zorientowana wokół uniwersalnej historii tragicznej miłości – to poziom popularny. Warszawskie występy Reri zgromadziły liczną publiczność (Wolański, 2012: 215). W tym sensie film oddziaływał poprzez *tournée* Reri i zyskał nowy poziom recepcji zapośredniczony przez pokazy tancerki oraz

3 O cieleśnych praktykach antropologa i doświadczeniu terenowym na podstawie piśmiennictwa Bronisława Malinowskiego interesująco pisała Marta Rakoczy w tekście *Cztery zmysły na Trobriandach – ciało i zapis etnografa* (Rakoczy, 2015: 133–155).

wygenerował lokalne znaczenie. Efektem tego oddziaływania był pomysł na polską produkcję filmową eksplorującą wyspiarskie motywy, ale pod względem fabuły i stylu dostosowaną do miejscowych gustów. *Czarna perła* jest elementem trzeciego poziomu opisanej translacji. Film, choć replikuje emblematy z *Tabu* – na przykład perły i motyw świętego miejsca, tytułowego tabu – całość dostosowuje do lokalnej stylistyki. Fabuła jest bardziej związana z występami Reri w Warszawie niż z historią opowiedzianą przez Murnaua. Jednocześnie to przykład realizacji egzotyki w polskich realiach – za rajskie plenery służą nadwiślańska plaża i dekoracje w studiu, które są, co podkreśla Wolański, niezwykle bogate jak na polskie warunki i dobrze udają tahitańskie plaże (Wolański, 2012: 220–221).

Klasa i awans społeczny

Na nowoczesność obecną w *Czarnej perle* można spojrzeć także przez pryzmat kategorii, o których wspominałam na początku tekstu: klasy, rasy i kolonializmu. Kategoria klasy odnosi się do zmian w strukturze społecznej związanych z wyłanianiem się nowej państwowości wraz z administracją, infrastrukturą oraz drogami zarobku (Żarnowski, 1999: 348). Kolonializm łączy się z działalnością Ligi Morskiej i Kolonialnej i imperialnymi marzeniami tamtego okresu. Pojęcie rasy jest przedłużeniem problematyki kolonialnej i w tym sensie pojawi się w moich rozważaniach, niezależnie pozostając jednak kategorią istotną dla całego polskiego międzywojnia, a w szczególności dla antysemitckiego dyskursu lat trzydziestych (Miłosz, 1999).

Czarna perła to opowieść o dwóch awansach klasowych i o różnych mechanizmach ich osiągnięcia. Stefan jest zwykłym marynarzem, dla którego pływanie na statkach to sposób zarabiania na życie. Kradzież świętych pereł, do której namawia go kolega, jest dla niego szansą na powrót do kraju i szybki awans społeczny. Stefek-marynarz z dnia na dzień staje się Stefanem Nadolskim-przemysłowcem, czyli prywatnym właścicielem fabryki. Z pokładu przenosi się do ekskluzywnego, komfortowego mieszkania wyposażonego w modne meble i dodatki w stylu art deco. Nawet porcelana, którą Moana tłucze w jednej ze scen, ma modny, geometryczny kształt. Symbolem tego skokowego awansu klasowego jest lokaj zwracający się do Stefana „Jaśnie Panie” (w przeciwieństwie do niego znający francuski). Sam Stefan nie do końca może się przyzwyczaić do nowego położenia i mówi: „Jeszcze pół roku temu szorowało się pokład, a teraz jaśnie panie, jaśnie panie”. Zakończenie filmu można odczytywać jako napiętnowanie szybkiego i nieuczciwego wzbogacenia się Stefana – perły, źródło bogactwa, wracają do natury. Film zdaje się wyśmiewać artefakty nowobogactwa – błyszcząca tabliczka z podpisem „przemysłowiec”, lokaj, elegancki apartament i kluby to karykaturalne emblematy w obliczu marnych interesów i nieznajomości języka, którym posługuje się Moana.

Nie ma tu miejsca na to, by szczegółowo rozważać realne możliwości zrobienia rockefellerowskiej kariery w Polsce okresu dwudziestolecia. Niemniej nagłe przemiany polityczne, do których należy odzyskanie niepodległości w 1918 roku, sprzyjały przetasowaniom na drabinie społecznej. Jednych wyniosły na szczyt, innych zdeklasowały. Jako literacki trop tej problematyki można wskazać historię Hennertów z *Romansu Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej. Problemy związane z jakością życia, edukacją i awansem społecznym, choć reprezentowane przez pozytywistów, latami pozostawały przyćmione przez

wielki narodowy projekt odzyskania niepodległości. Gdy niepodległość stała się rzeczywistością, okazało się, że polskie społeczeństwo trapią bezrobocie, niskie płace, słaba ochrona pracowników i ogólna bieda, ale tym razem są to problemy niepodległego państwa, które wymagają samodzielnego rozwiązania (Miłosz, 1999).

Na to wszystko nakłada się uniwersalne doświadczenie nowoczesności oznaczające nie tylko nowe technologie, lecz także zmiany obyczajowe. Pojawienie się tych elementów musiało pogłębiać tęsknotę za awansem społecznym, który oznaczał nie tylko poprawę warunków życia, lecz także nowe możliwości konsumpcji oferowane przez nowoczesność. Siegfried Kracauer dostrzegł to napięcie w zasadach rządzących kinem hollywoodzkim:

Ponieważ publiczność składa się w większej części z najemnych pracowników i zwykłych zjadaczy chleba, którzy rozprawiają z bólem o warunkach życia wyższych sfer, od producenta filmowego wymaga się także zaspokojenia występującej wśród konsumentów potrzeby krytyki społecznej. Producent jednakże nie pozwoli sobie nigdy na zaprezentowanie materiałów w jakikolwiek sposób podważających fundamenty społeczeństwa, ponieważ tym samym zniszczyłby swój własny kapitalistyczny byt jako entrepreneur. [...] filmy nie przestają przez to odzwierciedlać społeczeństwa. Wręcz przeciwnie: im mniej wiernie ukazują powierzchnię rzeczy, tym bardziej stają się prawdziwe i wyraźniej ukazują lustrzane odbicie sekretnego mechanizmu, napędzającego społeczeństwa. W rzeczywistości panna służąca rzadko kiedy wychodzi za mąż za posiadacza Rolls Royce'a, ale czyż każdy posiadacz Rolls Royce'a nie wyobraża sobie, że marzeniem każdej panny służącej jest wzniesienie się do jego własnego statusu? (Kracauer, 2008: 261–263)

Czarna perła w lekki i dowcipny sposób zaspokaja dwie, sprzeczne na pierwszy rzut oka, potrzeby wyobraźni przeciwległych klas społecznych.

Wraz ze Stefanem awansuje Moana, ale mechanizm jej awansu społecznego jest odmienny: opiera się na relacji ze wzbogacającym się mężczyzną. Według fabuły jej intencje są czyste. Kieruje nią szczere uczucie do Stefana. Choć nic tego nie sugeruje, można sobie wyobrazić, że dla młodej wyspiarki z kraju kolonialnego związek z Europejczykiem mógł zdawać się zwiastunem lepszego życia. Z drugiej strony, Stefan na wyspie jest tylko skromnym marynarzem, a nie człowiekiem interesu, więc trudno wiązać jego atrakcyjność z sytuacją finansową.

Awans Moany dokonuje się na kilku polach, które wzajemnie się przenikają. Pierwsze to awans cywilizacyjny wynikający z przeprowadzki z małego wyspiarskiego kraju do Europy. Przeciwny charakter dwóch kultur dosłownie pokazuje organizacja przestrzeni w filmie. W pierwszej części na Tahiti uderza egzotyczny charakter plenerów i scenografii. Wyspa jest pokazana przez pryzmat stereotypowych wyobrażeń na jej temat. Otoczenie bohaterów to plaża, las tropikalny i proste zabudowania wykończone w sposób przywodzący na myśl ręcznie wyplatane maty z organicznych materiałów. Część tahitańska jest zdefiniowana przez bliską obecność przyrody (w jednej ze scen pojawia się wąż) i odmienną obrzędowość, którą wyraża wiara w święte perły. Polska

natomiast została pokazana poprzez elegancki hotel znajdujący się w Gdyni i kolejne ujęcia Warszawy. Stolicę w filmie Waszyńskiego reprezentuje rynek Starego Miasta, modernistyczna II kolonia domów Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu oraz eleganckie wnętrza poszczególnych mieszkań. Poprzez wybór takich miejsc twórcy kreują wizerunek kraju łączącego dobrą tradycję z możliwościami oferowanymi przez nowoczesność. Jednocześnie krąg cywilizacji europejskiej pokazany przez pryzmat Polski okazuje się skoncentrowany wokół dóbr materialnych. Święte perły mają już tylko wartość finansową. Takie rozegranie przestrzeni w obu częściach filmu, choć tendencyjne, doskonale oddaje orientalizujący sposób pokazania wyspy i aspiracyjny charakter prezentacji Polski. Wybór lokalizacji, chociaż związany z fabułą, jednocześnie świadczy o potrzebie dowartościowania obrazu ojczyzny i pokazania jej z najbardziej nowoczesnej i eleganckiej strony.

Awans rasowy to konsekwencja zostania oficjalną partnerką białego mężczyzny w Europie. Moana trafia do Polski i towarzyszy Stefanowi w życiu publicznym, co z perspektywy konwenansów społecznych epoki jest przełamaniem modelu relacji między białym mężczyzną – kolonizatorem – a ciemnoskórą kobietą – kolonizowaną (McClintock, 1995: 6).

Awans klasowy i społeczny, jaki spotyka Moanę, jest konsekwencją opisanych zmian. Dzięki awansowi Stefana również ona może się cieszyć przywilejami wynikającymi z jego dobrej sytuacji finansowej. Z kolei znajomość z dyrektorem teatru Krzysztofem umożliwia jej występ taneczno-muzyczny i rozpoczęcie kariery na scenie. Sposób, w jaki Moana odnajduje się w nowych rolach, kaleńcząc język polski, z dzisiejszej perspektywy może wydać się stereotypowy i mało poprawny politycznie. Podkreślam jednak, że w porównaniu z innymi produkcjami z pierwszej połowy XX wieku o tej tematyce fabuła i obsada *Czarnej perły* świadczą raczej o ciekawości Innego niż protekcjonalizm. Rzeczywisty romans aktorów na pewno miał wpływ na pozytywny wydźwięk fabuły, wszak to Bodo był inicjatorem filmu. Sądzę jednak, że na kształt produkcji wpłynęła szczególnie forma dyskursu kolonialnego, jaka wytworzyła się w międzywojennej Polsce. Tę kwestię omówię nieco dalej.

Rasa

Inny kolor skóry Moany to jeden z najbardziej wyeksploatowanych wątków w filmie⁴. Gdy Stefan zaczyna ją zdradzać z jasnowłosą Reną, Moana obwinia o to swoją karnację. Zrozpaczona żali się Krzysztofowi: „Tamtą ładniejsza. Tamta biała. Ja czarna”. Ten pociesza ją, mówiąc: „Jesteś czarną perełką, wszystkie białe kobiety nie są warte koniuszka Twojego brązowego noska” oraz oferuje występ w swoim teatrze. Moana pojawia się na scenie z utworem *Dla Ciebie chcę być biała*:

4 Sądzę, że na ekspozycję koloru skóry Moany wpłynął także wątek biograficzny, czyli związek Boda i Reri. Choć film Waszyńskiego wpisuje się w konwencję egzotycznych opowieści popularnych w dwudziestoleciu, do czego jeszcze wrócę później, trudno oprzeć się wrażeniu, że kłopoty komunikacyjne związane z językiem polskim czy pewna sensacyjność zachowań bohaterki to hiperbola doświadczeń aktorki z pobytu w Polsce. W przypadku *Czarnej perły* istotna zdaje się również chronologia wydarzeń. Najpierw aktorka przyjechała do Polski, wywołując sensację występami i związkiem z Bodo, dopiero później pojawił się pomysł na film. Można wątpić, czy w odwrotnej sytuacji również powierzono by rolę ciemnoskórej aktorce. Nie postąpiono tak w filmie *Głos pustyni* (1932) także wyreżyserowanym przez Michała Waszyńskiego, w którym postaci arabskiego szejka i jego żony zagrali polscy aktorzy – Eugeniusz Bodo i Nora Ney (Sonia Nejman lub Zofia Neuman).

Wszystko mi już dałeś, wszystko mam:
 i klejnoty i bogate stroje.
 Po co mi to wszystko, powiedz sam,
 jeśli moje nie jest serce twoje.
 Dla ciebie chcę być biała, tylko tak jak ty.
 Mieć jasne oczy i jasną twarz
 i jasne serce – takie, jak ty masz.
 Dla ciebie chcę być biała i dobra tak jak ty.
 Bo z tobą dobrze, bez ciebie źle,
 więc chcę być białą, żebyś kochał mnie.

Tekst piosenki opiera się na założeniu, że lepiej mieć białą skórę. To ona automatycznie sprawia, że człowiek staje się bardziej atrakcyjny. Utwór można odczytać na kilka sposobów. Po pierwsze jako wyraz protekcyjnalizmu i rasizmu autorów piosenki i filmu, którzy zmuszają ciemnoskórą aktorkę do śpiewania upokarzającego utworu. Po drugie stanowi on ilustrację klimatu epoki przesyconego oczywistym dla większości elit przekonaniem o supremacji białej rasy. Można też spojrzeć na piosenkę Moany w kontekście dość przewrotnego scenariusza jako na wyraz jej ślepej miłości, która prowadzi niemal do wyparcia się siebie i swojej rasy, byle tylko być kochaną przez Stefana. Taka interpretacja nie wyklucza pozostałych dwóch. Konstatacja, która pojawia się w trzech ostatnich wersach, świadczy o prostolinijności i naiwności bohaterki utożsamiającej swoje dobre samopoczucie z dobrocią Stefana i jego kolorem skóry. Sformułowanie to pokazuje, że – z perspektywy Moany – najpoważniejszą przeszkodą na drodze do szczęścia ze Stefanem jest jej kolor skóry. W ten sposób bohaterka sama stawia się w niższej pozycji i legitymizuje rasizm.

Finał produkcji nie wydaje się rasistowski. Blondwłosa Rena okazuje się podłą oszustką, natomiast czarna Moana – uczciwą, bezpośrednią dziewczyną, która darzy Stefana szczerą bezgraniczną miłością. Ostateczne dowartościowanie wyspiarskiej bohaterki wskazuje, że to, co współcześnie wydaje nam się krzywdzące, wpisuje się w odmienny charakter epoki.

Kolonializm

Bezpośrednią przyczyną powstania *Czarnej perły* był romans Boda i Reri. Związek amanta polskiego kina międzywojennego z bohaterką filmu hollywoodzkiego sprzyjał współpracy na gruncie zawodowym. Sądzę jednak, że pośrednio do powstania filmu przyczynił się szczególnie międzywojenny dyskurs kolonialny. W ten sposób *Czarna perła* wchłania i przetwarza nastroj epoki, na który składają się między innymi marzenia o imperialnym rozwoju i aspirowanie do wzorców kultury zachodniej siłą rzeczy związanych z kolonialną tożsamością.

Miriam Hansen podkreśla, że: „Związek kina klasycznego z nowoczesnością przypomina nam również, że kino było nie tylko częścią i przejawem doświadczenia nowoczesnego kryzysu i przewrotu. Co ważniejsze, było ono najszerszym kulturowym horyzontem, który pozwalał na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności” (Hansen, 2008: 254). Charakter kina jako medium aktywnie komentującego i reinterpretującego doświadczenia nowoczesności badaczka określa mianem refleksyjności. W zależności od gatunku filmu

przyjmuje one różne formy, często poprzez samo skonfrontowanie publiczności z problemem. Film staje się kolażem nastrojów, pragnień i lęków społecznych właściwych dla doświadczenia nowoczesności, nawet jeśli są one wyrażone nie wprost lub, jak w filmach Chaplina, z przymrużeniem oka.

Podobnie *Czarna perła* jawi się jako synteza polskiego doświadczenia nowoczesności. Doznanie to składa się ze zjawisk globalnych i lokalnych. Do globalnych zaliczają się: pojawienie się kultury masowej (popularnej), rozwój technologiczny i modernizacja życia codziennego oraz metamorfoza dotychczasowych układów społecznych (między innymi emancypacja kobiet, ruch robotniczy). Najważniejszym lokalnym zjawiskiem było odzyskanie niepodległości i związane z nim kłopoty z tożsamością narodową, kryzys gospodarczy i pogłębiające się nierówności społeczne. Rewersem euforii z odzyskanego państwa okazał się kompleks marginalizacji maskowany przez mocarstwowe rojenia.

W połowie lat 30., gdy powstała *Czarna Perła*, nastroje te uległy kondensacji. Nieodłącznym elementem marzeń o wielkiej Polsce stała się perspektywa posiadania zamorskich kolonii. W 1930 roku Liga Morska i Rzeczna (wcześniej do 1924 roku działająca jako Towarzystwo „Liga Żegluga Polskiej”) zajmująca się promowaniem dostępu do morza i płynących zeń korzyści stała się Ligą Morską i Kolonialną. Zmiana ta miała wyrazić korekty wprowadzone w programie organizacji już w 1928 roku, odnoszące się do ekspansywnych dążeń Polski (Białas, 2002: 8). Tadeusz Białas, autor broszury wydanej przez Ligę Morską i Rzeczną w 2002 roku w celu przypomnienia historii organizacji, pisze o działalności Ligi następująco:

[...] program kolonialny – zawierający postulat przyznania Polsce części kolonii poniemieckich, podnoszący zagadnienie rozwoju handlu zamorskiego i współpracy gospodarczej z niektórymi państwami kolonialnymi, zwłaszcza Portugalią i Francją na terenie ich posiadłości w Afryce, oraz wskazywanie na konieczność koncentracji wychodźstwa polskiego w niektórych krajach imigracyjnych – stanowił w rozumieniu działaczy Ligi logiczną kontynuację programu morskiego. [...] „polityka emigracyjno-kolonialna” była po prostu synonimem wspomnianej „polityki zamorskiej”. (Białas, 2002: 9)

Autor zwraca również uwagę na przenikanie mocarstwowych idei do działalności organizacji: „Charakteryzując ogólnie ligowy program polityki morskiej, należy także zwrócić uwagę na fakt, że w latach 30-tych, ze zdwojona [pisownia oryginalna] siłą dają znać w jej działalności tęsknoty za mocarstwowością, które notabene najczęściej stanowiły uzasadnienie dla skądinąd słusznych i rozsądnych postulatów polskiej polityki morskiej” (Białas, 2002: 9). Choć Białas dostrzega w kolonialnym programie Ligi raczej kontynuację polityki wynikającej z uzyskania przez Polskę dostępu do morza, to mimo wszystko wskazuje na związki z dążeniami mocarstwowymi. Działalność Ligi miała w dużym stopniu charakter propagandowy polegający na upowszechnianiu jej misji. Anna Nadolska-Styczyńska następująco opisuje wzrost popularności organizacji:

Liga, licząca w 1933 roku 70 630 osób, w 1939 roku posiadała 992 780 członków [...]. Wzrost zainteresowań Ligą

był związany z akcją propagandową prowadzoną szczególnie mocno w środowiskach młodzieży, a zarazem upowszechnieniem nowej i w związku z tym bardzo atrakcyjnej, idei morskiej. Nie bez znaczenia było powiązanie Ligi ze sferami rządowymi i administracją państwową. (Nadolska-Styczyńska, 2005: 27)

Liczby oraz obszar działań Ligi – wydawany przez nią magazyn „Morze” w sierpniu 1939 wychodził w nakładzie 254 tysięcy egzemplarzy (Nadolska-Styczyńska, 2005: 159 i Żarnowski, 199: 304) – wskazują na masowy charakter jej aktywności, co pokazuje żywotność idei kolonialnych w polskim społeczeństwie okresu międzywojennego.

Moim zdaniem film Waszyńskiego mógł powstać właśnie dzięki szczególnej formie dyskursu kolonialnego, jaka ukształtowała się w Polsce międzywojennej. Z perspektywy politycznej początku XX wieku kolonie wydawały się gwarancją stabilizacji i potęgi, co potwierdzały sukcesy Wielkiej Brytanii i Francji. Jednak na rozwój dążeń do uzyskania kolonii bez wątpienia wpłynął nastrój panujący w kraju na skutek zderzenia doświadczenia wyęsknionego, lecz momentami rozczarowującej niepodległości i nowoczesności. Istotne wydają się dwa aspekty tego zderzenia. Po pierwsze żądanie swego rodzaju rekompensaty za stracony XIX wiek.

Myszę, że uczucie to można anachronicznie porównać do nastrojów panujących w Polsce w latach dziewięćdziesiątych po obaleniu komunizmu. Okres transformacji Jürgen Habermas określił jako *Nachholende Revolution* czyli rewolucję doganiającą Zachód, niewnoszącą jakościowo nic nowego (Ray, 1997: 547–548). Podobnie po 1918 roku polskie społeczeństwo w krótkim czasie musiało zmierzyć się z wyzwaniem wcześniej nieobecnymi ze względu na sytuację polityczną. Często były to problemy, które na Zachodzie rozwiązano już wcześniej. O rekompensacie w kontekście kolonialnych apetytów pisze Marek Arpad Kowalski w *Dyskursie kolonialnym w Drugiej Rzeczypospolitej*:

Polska – często pojawiał się ten argument – „straciła” XIX wiek; nie było jej na mapie. W tym czasie większość państw europejskich zdobywała kolonie lub utrzymywała panowanie na wcześniej pobitych obszarach. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku Polska znalazła się w grupie państw nieposiadających kolonii. Zaczęto zatem zgłaszać żądania wyrównania opóźnienia, rekompensaty za stracony czas. (Kowalski, 2010: 159)

Drugi aspekt wynika bezpośrednio z problemu rekompensaty. To syntetyczny charakter polskich doświadczeń. Społeczeństwo mierzyło się z nadganianiem Zachodu, ale równocześnie zderzyło się z podobnym wybuchem nowoczesności i gwałtownym tempem przemian co inne kraje. W efekcie dyskurs publiczny stał się syntezą wyzwań przeszłości i nowoczesności.

Narrację kolonialną napędzała potrzeba znalezienia się w orbicie poważanych krajów Zachodu, które swoją pozycję zbudowały właśnie dzięki działalności kolonialnej. Zwolennicy twierdzili, że kolonie to najlepsze rozwiązanie gospodarczych, etnicznych i społecznych problemów trawiących Rzeczpospolitą. Przeciwnicy uważali, że kolonie leżą poza polskimi możliwościami i przekonywali, że środki na to przedsięwzięcie lepiej inwestować w kraj. Polski dyskurs kolonialny rozważał głównie potencjalne

możliwości rozwoju i odnosił się do wyobrażeń o przyszłych podbojach. Choć Liga Morska i Kolonialna cieszyła się szerokim poparciem publicznym, jej szczytowym osiągnięciem było jedynie podpisanie porozumienia z rządem Liberii w 1934 roku i nieudana próba nawiązania stosunków handlowych (Kowalski, 2005: 329–330 oraz Nadolska-Styczyńska, 2005: 30–31). Debato- wano o mocarstwowej przyszłości, jednak było to marzenie, którego nigdy nie udało się zrealizować, rekompensata, której nigdy nie otrzymano.

Kowalski znakomicie analizuje różne aspekty dyskursu. Jego drobiazgowo poszukiwania wśród tekstów źródłowych wykazują, że polska narracja była syntezą obcych dyskursów i nie replikowała w pełni żadnego istniejącego modelu. Jednocześnie jej potencjalny charakter nigdy nie doprowadził do konfrontacji kultur i nie pozwolił na zweryfikowanie wizji Innego, jaka się z nią wiązała. Sądzę, że dyskurs ten zostawił swego rodzaju puste miejsce zarezerwowane dla egzotycznego Innego. Choć białą plamę pomagała wypełnić wyobraźnia napędzana importowanymi tekstami i obrazami wytwarzanymi przez kultury kolonialne, to nigdy nie została ona w pełni zapełniona. Niechęć mogła być raczej lękiem przed nieznanym niż rzeczywistą odrazą. Istotnym elementem stawała się także rosnąca świadomość globalnych powiązań, zmieniał się też sposób wartościowania cywilizacji. Jak pisze Kowalski:

Dyskurs kolonialny w Polsce w latach 1918–1939 wpi- sywał się zarówno w widzenie Świata Białych i Świata Egzotycznego wypływające z dawnego ich postrzegania, jak i widzenie z perspektywy „brzemienia białego człowieka”; zaczęto też wreszcie dostrzegać ewolucję polityczną i cywilizacyjną Świata Egzotycznego, zwłaszcza zdoby- wanie przez ludy egzotyczne samoświadomości własnej kultury i własnej wartości, przyswajanie sobie przez nie zdobyczy technicznych przyniesionych przez Białych. (Kowalski, 2010: 155)

Nawarstwienie się różnych sposobów myślenia o kolonializmie oraz brak możliwości zrealizowania osadniczych scenariuszy wytworzyły pęknięcie – miejsce na powstanie filmu takiego jak *Czarna perła*. Brak precyzyjnych mechanizmów kulturowych, które regulowałyby stosunek do Innego w rze- czywistości oraz podłoże w postaci pozaekranowego romansu sprawiły, że opowieść o romansie Moany i Stefana mogła zostać zrealizowana w takiej, a nie innej formie. Konwenanse nie były aż tak sztywne i nie sięgały tak daleko. Choć zdaje się, że w powszechnym odbiorze osoba o innym kolorze skóry uchodziła za kogoś gorszego, to jednak pozycja Anne Chevalier jako hollywoodzkiej gwiazdy odczarowała jej status. Mimo innego koloru skóry stała się ona dla pełnej kompleksów polskiej popkultury synonimem powiewu wielkiego świata.

Z drugiej strony film Waszyńskiego wpisuje się w nurt kultury popu- larnej bazującej na motywach przygodowo-orientalnych i podróżniczych, które analizuje Dorota Wojda w książce *Polska Szecherezada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*. Autorka, korzystając z metodologii studiów postkolonialnych, tropi motywy związane z Innym, obcością, Orientem i kolonializmem w polskiej literaturze i kreśli szeroki obraz tych relacji. Wojda analizuje między innymi nieco zapomnianą prozę Antoniego Marczyńskiego, autora popularnych w międzywojniu powieści (gatunkowo synkretycznych), słuchowisk i scenariuszy często podejmujących tematy kolonialno-podróżnicze.

Autorka przywołuje opinię Marii Bujnickiej, badaczki prozy Marczyńskiego, która egzotykę mocno obecną w twórczości autora postrzega jako element rozrywkowy związany z modą, ale też widzi w niej refleks mocarstwowych fantazji II RP (Wojda, 2015: 297). Wojda w publikacjach Marczyńskiego dostrzega „silnie oddziałujące kiedyś i mające wpływ na współczesność wzorce myślenia o kwestiach społeczno-politycznych, dotyczących władzy, kolonializmu, dyskryminacji rasowej, płciowej czy etnicznej, jak również polskiej tożsamości” (Wojda, 2015: 299). Obecność tej problematyki w literaturze stanowi istotny kontekst dla fabuły *Czarnej perły*. Film Waszyńskiego jest produktem epoki nasyconej różnymi formami popkulturowej konfrontacji z Innym. Wojda wspomina jedynie *Czarną perłę*, podkreślając, że w filmie obsadzono Tahitankę Reri, która wykonała piosenkę *Dla Ciebie chcę być biała* (Wojda, 2015: 314).

W porządku symbolicznym można interpretować *Czarną Perłę* jako realizację kolonialnych rojeń II RP. Wojda, przyglądając się prozie Arkadego Fiedlera, analizuje problem seksualnego uprawomocnienia relacji białego podróżnika z egzotycznymi tubylcami poprzez ofiarowanie pisarzowi tymczasowej „żony”. Fiedler postrzega „otrzymanie” dziewczyny jako przypieczętowanie zażyłości z wioskową społecznością. Wojda podkreśla, że „podbój seksualny identyfikowano z kolonialnym, ażeby fakt ekspansji, wymagający uprawomocnienia, przenosić na płaszczyznę interpersonalną, gdzie stosunki władzy łatwiej się akceptuje” (Wojda, 2015: 261).

W takiej konstrukcji Stefan – symbol polskich mocarstwowych (choć nieposiadających pokrycia w rzeczywistości) marzeń – kolonizuje Moanę utożsamiającą piękny, egzotyczny kraj, dzięki czemu zyskuje perły – symbol cennych zamorskich surowców. Nie jest moim celem szczegółowy przykład poszczególnych wątków scenariusza na tę konstrukcję, niemniej koncepcja zastąpienia prawdziwego podboju globalnego południa przez symboliczną kolonizację rozumianą jako zdobycie czarnej kobiety jest kusząca. W kontekście modelu identyfikacji podboju seksualnego z kolonialnym przywołanego przez Wojdę paradoksem jest umieszczenie związku Moany i Stefana w Polsce – ponieważ nie ma obszaru, którego przejęcie można uprawomocnić. Moim zdaniem w ten sposób Moana utożsamia figurę kolonii fantomowej, istniejącej tylko jako egzotyczna kobieta. Co ciekawe, gdyby drobiazgowo prześledzić relację Moany i Stefana, okazałoby się, że *Czarna perła* opowiada raczej historię kobiety uganiającej się za nieco obojętnym mężczyzną, a nie odwrotnie. To Moana ciągle wyznaje miłość Stefanowi, a nie on jej, nawet w końcowej scenie nazywa ją metaforycznie „szczęściem”. W obliczu trudów związanych z kolejnymi pomysłami na zdobycie kolonii, być może najlepiej byłoby, gdyby Madagaskary – jak Moana Stefanowi – ofiarowały nam się same.

Czarna Perła to przykład orientalizującego nurtu w polskiej kulturze międzywojnia. Scenariusz filmu jest refleksem mocarstwowych fantazji Polski narastających w latach trzydziestych wraz z działalnością Ligi Morskiej i Kolonialnej. Romans Eugeniusza Bodo i Anne Chevalier zwanej Reri stanowi tło historii pokazanej w *Czarnej Perle*, która łączy szereg wyobrażeń o osobach o innym kolorze skóry oraz związkach międzyrasowych. Zarazem film Waszyńskiego, choć w uproszczeniu, prezentuje cały szereg istotnych elementów pejzażu społecznego międzywojnia. Jako element kultury popularnej *Czarna perła* jest obrazem treści krążących w różnych rejestrach rzeczywistości i pozwala na badanie także tych elementów, które z dzisiejszej perspektywy wydają się nieoczywistą częścią polskiej przedwojennej tożsamości.

BIBLIOGRAFIA:

- Bergstrom J. (1985). Sexuality at a Loss: The Films of F.W. Murnau. „Poetics Today”, 6, (1/2), (185–203).
- Białas T. (2002). *Z tradycji Ligi Morskiej i Rzecznej*. Gdańsk.
- Eksteins M. (1996). *Akt pierwszy. I Paryż*, [w:] *Święto Wiosny*. Warszawa.
- Fiedler A. (1989). *Kobiety mej młodości*. Poznań.
- Hansen M. (2008). Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa.
- Kowalski A. (2005). Liberyjska awantura, Pożegnanie z koloniami, [w:] *Kolonie Rzeczypospolitej*. Warszawa.
- Kowalski A. (2010). *Dyskurs kolonialny w Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa.
- Kracauer S. (2008). Panny sklepowe idą do kina, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa.
- McClintock A. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the colonial contest*. New York, London.
- Miłosz Cz. (1999). *Podróż w dwudziestolecie*. Kraków.
- Nadolska-Styczyńska N. (2005). *Ludy zamorskich lądów. Kultyury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*. Wrocław.
- Rakoczy M. (2015). Cztery zmysły na Trobriandach – ciało i zapis etnografa. „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia”, 1, (133–155).
- Ray L. (1997). Post-Communism: Postmodernity or Modernity Revisited? „The British Journal of Sociology”, 4, (543–560).
- Wojda D. (2015). *Polska Szecherezada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*. Kraków.
- Wolański R. (2012). *Eugeniusz Bodo. Już taki jestem zimny drań*. Poznań.
- Żarnowski J. (1999). *Polska 1918–1939. Praca. Technika. Społeczeństwo*. Warszawa.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- Bodo (2016). <<http://www.bodo.tvp.pl/25116572/o-serialu>>, (21.06.2016).

FILMOGRAFIA:

- Czarna perła*, reż. M. Waszyński, Polska 1934.
- Sokół pustyni*, reż. M. Waszyński, Polska 1932.
- Tabu*, reż. F. Murnau, USA 1931.