

**prof. dr hab. Tomasz Kłys**

Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

Instytutu Kultury Współczesnej

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0001-7443-9479

## Wieśniak i Kobieta z miasta: opozycja prowincja – metropolia w amerykańskich filmach Friedricha Wilhelma Murnaua

**Słowa kluczowe:** F.W. Murnau, W. Fox, *Wschód słońca*, *City Girl*, wieśniak, kobieta z miasta, prowincja, metropolia

**Keywords:** F.W. Murnau, W. Fox, *Sunrise*, *City Girl*, country man, city woman, province, metropolis

### Abstract

In two American films of F.W. Murnau takes place full of tension encounter between country man and city woman. His presence in the city and her stay in the country reveal the divergencies of ethics and axiology in the province and metropolis. At first glance modern metropolis and urban vamp in *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) seem to be marked unequivocally negatively, signifying disappearance of family and marriage ties, contingency of sexual relations and anonymity of life in mass society, in contradiction to sustaining of family bonds and human solidarity in small provincial communities. In the second film, *City Girl* (1930), the valuation seems to be the opposite: its title heroine represents hard work, openness, adaptability to the quite different conditions of life when the farmers' milieu in the country reveals its intolerance, prejudices and xenophobia. On closer scrutiny, however, state of things becomes more complicated, and both films do not longer seem to be unequivocally antinomic to each other.

W dwóch amerykańskich filmach Friedricha Wilhelma Murnaua dochodzi do pełnego napięć spotkania mężczyzny z prowincji (farmera) i kobiety z miasta. Jego obecność w wielkim mieście i jej pobyt na wsi odślaniają rozbieżności etosu i aksjologii wsi i miasta. Ciekawe jednak, że o ile we *Wschodzie słońca* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) modernistyczna metropolia i reprezentująca ją kobieta-wamp wydają się na pierwszy rzut oka nacechowane jednoznacznie negatywnie, uosabiając zanik relacji rodzinnych i małżeńskich, przygodność związków i anonimowość egzystencji w społeczeństwie masowym, przeciwstawione podtrzymywaniu więzi rodzinnych i międzyludzkiej solidarności w małych prowincjonalnych społecznościach, to w drugim filmie, *City Girl* (1930), wartościowanie wydaje się odwrotne. Jego tytułowa bohaterka reprezentuje pracowitość, otwartość, tolerancję, zdolność adaptacji do całkiem odmiennych warunków życia, podczas gdy wieś i środowisko farmerów jawią się jako siedlisko nietolerancji, uprzedzeń i ksenofobii. Po uważniejszej analizie rzecz się jednak nieco komplikuje, a oba filmy nie jawią się już jako jednoznacznie wobec siebie antynomiczne.

### *Wschód słońca*

Sukces u amerykańskiej krytyki *Portiera z hotelu Atlantic* (*Der letzte Mann*, 1924) – faktycznie, chyba najświetniejszego weimarskiego filmu obfitującej w arcydzieła dekady lat 20. – nie przełożył się na jego powodzenie u amerykańskiej publiczności: „wizjów filmowych nie interesują fabuły o starych ludziach”, jak ujęła to monografistka Murnaua, Lotte Eisner<sup>1</sup>. Kaskada pochwał i zachwytów nad mistrzostwem *The Last Laugh*<sup>2</sup> ze strony krytyków i profesjonalistów branży filmowej zaowocowała jednak obwołaniem przez Hollywood reżysera (nie na długo zresztą) „niemieckim geniuszem”, a samego dzieła – „największym filmem, jaki kiedykolwiek zrealizowano”<sup>3</sup>. Aurę entuzjazmu, z jakim w lipcu 1926 roku witano w Ameryce przybyłego z Niemiec Murnaua, opisuje szczegółowiej Janet Bergstrom: „William Fox wydał 7 lipca na jego cześć bankiet w Ritz Carlton Hotel, na którym zgromadziła

1 L.H. Eisner, *Murnau*, Berkeley–Los Angeles 1973, s. 167.

2 Taki był amerykański tytuł *Portiera z hotelu Atlantic*.

3 L.H. Eisner, *Murnau...*, s. 167.

się setka osób z towarzyskiej śmietanki Manhattanu i który był transmitowany tysiącom innych osób przez stację radiową WNYC<sup>4</sup>. Skierowany do dystrybutorów magazyn Foxa donosił:

Mr. Murnau będzie miał do dyspozycji własną ekipę techniczną, operatora i rozliczne udogodnienia kompanii Foxa (...) Jest on uznanym geniuszem, umieszczonym przez wielu kompetentnych krytyków na szczycie hierarchii reżyserów, a jego innowacje wniosą zapewne wiele znaczących nowości do programu Foxa, ustanawiając nowe standardy dla amerykańskich wtywni<sup>5</sup>.

Przybycie Murnaua do Hollywood było bowiem rezultatem planu Foxa, by wywindować pozycję swej kompanii w hollywoodzkim oligopolu przez obdarzenie jej prestiżem „artystyczności”, a ściągnięcie tak renomowanego reżysera stanowiło tego planu element<sup>6</sup>. Robert Allen i Douglas Gomery stwierdzają, że Fox zakontraktował niemieckiego filmowca, by „zademonstrować, iż jego studia są czymś więcej niż tylko dostarczycielem rozrywki dla mas, gdyż patronują także najwyższej sztuce filmowej”<sup>7</sup>. Negocjacje Foxa z Murnauem, rozpoczęte w roku 1924, zostały sfinalizowane 24 stycznia 1925 podpisaniem kontraktu, wedle którego reżyser miał wiosną 1926 rozpocząć realizację jednego filmu dla tej kompanii<sup>8</sup>. I choć po frekwencyjnym niepowodzeniu *Portiera z hotelu Atlantic* Fox nie mógł już mieć złudzeń, że film zrealizowany dlań przez Murnaua będzie wielkim sukcesem kasowym, niemniej dał przybyszowi z Niemiec dla jego pierwszego amerykańskiego przedsięwzięcia pozbawioną precedensów artystyczną swobodę i kontrolę nad filmem<sup>9</sup>, która zaowocowała dziełem w historii Hollywood naprawdę niezwykłym i artystycznie doskonałym, a w zakresie technicznego nowatorstwa i inscenizacyjnej pomysłowości niedoścignionym aż do premiery *Obywatela Kane’a* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa<sup>10</sup>. Tym arcydziełem,

4 J. Bergstrom, *Murnau in America: Chronicle of Lost Films*, „Film History” 2002, nr 14, s. 430.

5 „Fox Folks” 1926, s. 6 (cyt. za: J. Bergstrom, *Murnau in America...*, s. 430).

6 L. Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans*, London 2010, s. 10.

7 R.C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 99.

8 J. Bergstrom, *Murnau...*, s. 432. Zob. też: L. Fischer, *Sunrise...*, s. 10; W.K. Everson, *American Silent Film*, New York 1978, s. 321.

9 Por. L. Fischer, *Sunrise...*, s. 10; J. Bergstrom, *Murnau...*, s. 430.

10 I to właśnie obwołany geniuszem po sukcesach w teatrze i radiu Orson Welles będzie pierwszą po twórcy *Sunrise* osobą w Hollywood obdarzoną tak wielkim kredytem zaufania i twórczej swobody podczas realizacji *Obywatela Kane’a*. I podobnie jak Murnauowi, także

pierwszym i zdecydowanie najlepszym z czterech amerykańskich filmów Murnaua, nad którym rzeczywiście miał ogromny stopień artystycznej i technicznej kontroli, jest właśnie *Wschód słońca*.

Film ten jest adaptacją opowiadania *Podróż do Tylży* (*Die Reise nach Tilsit*), autorstwa Hermanna Sudermanna, pisarza związanego z Prusami Wschodnimi. Pochodzi ono ze zbioru *Opowieści litewskie* (*Litauische Geschichten*), opublikowanego w niemieckim oryginale w roku 1917<sup>11</sup>, a po angielsku w roku 1930 pod tytułem *The Excursion to Tilsit*<sup>12</sup>. Rok i tytuł edycji amerykańskiej wydają się nieprzypadkowe – 11 listopada 1928 roku zmarł pisarz, a 4 listopada 1927 roku miała miejsce amerykańska premiera *Wschodu słońca*, którego rozgłos prawdopodobnie skłonił wydawcę do zmiany tytułu całego zbioru, uwypuklającej, iż znajduje się w nim literacki pierwowzór słynnego filmu<sup>13</sup>. W opowiadaniu Sudermanna fabuła wygląda nieco inaczej niż w adaptacji Murnaua. Anas Bałczus, bogaty litewski chłop ze wsi Wilwiszki, poślubił Indre Jaksztas, urodziwą i posażną pannę. Urodziła mu troje dzieci i znakomicie prowadziła gospodarstwo. Pożycie małżonków było zgodne i szczęśliwe, dopóki nie przyjęli na służbę Busze, dziewczyny, która zawróciła Anasowi w głowie. Dziewczyna ma złą sławę, o czym dowiadujemy się, gdy Indre mówi zatroskanej sąsiadce: „Ona już pracowała w pięciu miejscach... Zawsze romansowała z gospodarzami i po jakimś czasie zostawiała ich i odchodziła. Z moim też tak zrobi”<sup>14</sup>. Po interwencji ojca Indre, Anas korzy się przed żoną i prosi ją o wybaczenie, a Busze, upokorzona i wygnana przez teścia Ansasa, nie mogąc skłonić kochanka do opowiedzenia się po jej stronie, rzuca mu na odchodnym, iż nie zapomni on, gdzie może ją znaleźć. Wkrótce Busze najmuje się do pracy

---

Wellesowi nie będzie on więcej udzielony po niesatysfakcjonujących wynikach kasowych filmu, mimo uznania filmu przez krytykę i historyków kina za kamień milowy amerykańskiej kinematografii.

11 H. Sudermann, *Lithauische Geschichten*, Stuttgart–Berlin 1917.

12 H. Sudermann, *The Excursion to Tilsit*, transl. L. Galantière, New York 1930.

13 Polska edycja *Lithauische Geschichten* zmienia z kolei tytuł oryginału następująco: *Jons i Erdme i inne opowieści*, uwypuklając z kolei inne opowiadanie z tego zbioru, które doczekało się w roku 1959 zachodnioniemiecko-włoskiej adaptacji w reżyserii Victora Vicasa. Film był kręcony m.in. w polskich plenerach, w Sochaczewie i Dąbrowie Nowej. Na obwołanie polskiej edycji widnieje portret Giulietty Masiny w roli Erdme. Zob. H. Sudermann, *Jons i Erdme i inne opowieści*, tłum. Tadeusz Willan, Olsztyn 1976.

14 H. Sudermann, *Podróż do Tylży*, tłum. Tadeusz Willan, [w:] H. Sudermann, *Jons i Erdme...*, s. 235.

w sąsiedztwie, a podczas schadzki z Ansasem namawia go do pozbycia się żony przez utopienie jej. Ansas zaprasza żonę na przejażdżkę łodzią do Tylży, ale po walce wewnętrznej rezygnuje ze zbrodniczych zamiarów podsuniętych przez Busze. Tymczasem przerażona Indre w trakcie

całej podróży podejrzewa męża o zamiar zamordowania jej. Uspokaja się dopiero w Tylży, oszołomiona miastem, pokrzepiona zakupami poczynionymi przez Ansasa dla niej i dla dzieci, rozweselona tańcem i winem. W drodze powrotnej jest już w zasadzie całkowicie ufna wobec męża, ale to właśnie wtedy on jej wyznaje swe pierwotne plany. Gdy ona już mu przebacza, padają sobie w objęcia, a potem, szczęśliwi i otumanieni winem zasypiają w łodzi. Rankiem mieszkańcy Wilwieszek, zaniepokojeni, że małżeństwo Bałczusów nie wróciło z Tylży, wyruszają na rzekę, by ich szukać. Odnajdują Indre, która utrzymywała się na powierzchni wody dzięki wiązce sitowia przygotowanego przez Ansasa dla siebie, kiedy jeszcze snuł plan wywrócenia łodzi i utopienia żony. Indre jednak przeżywa, natomiast, jakby ponosząc poniewczasie karę za zbrodnicze intencje, tonie Ansas, którego, mimo rozpaczliwych modlitw żony o jego ocalenie, wieśniacy wyławiają z rzeki martwego. Dziewięć miesięcy później Indre rodzi Galasa, pogrobowca Ansasa, spłodzonego na łódce w chwili ich wspólnego szczęścia poprzedzającej tragedię<sup>15</sup>.

Murnau, wybrawszy na temat swego pierwszego amerykańskiego filmu fabułę wziętą z opowiadania pruskiego pisarza, dokonał wyboru nieprzypadkowo. Kilka z jego wczesnych filmów klimatem i aksjologią wydają się bardzo bliskie „litewskiej opowieści” Sudermanna. Pochwała *Heimatu*, małej ojczyzny, dobrze spełnianej pracy, małżeńskiego i rodzinnego szczęścia na prowincji, z dala od pokus konsumpcjonizmu i nerwowego rytmu życia miasta, to idea przenikająca nie tylko *Podróż do Tylży*, ale i niektóre niemieckie filmy reżysera z lat 1920–1926: *Podróż w noc* (*Der Gang in die Nacht*, 1920), *Nosferatu, symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *Płonące pole* (*Der brennende Acker*, 1922), *Fantom* (*Phantom*, 1922), *Świętoszek* (*Tartuff*, 1924), *Faust* (*Faust. Eine deutsche Volkssage*, 1926). Idylla w szczęśliwych mikroświatach jest jednak krucha i w każdej chwili może

15 Tamże, s. 231–264. Trzeba by tu jeszcze wspomnieć o drugiej adaptacji opowiadania Sudermanna, dokonanej przez Veita Harlana dla kinematografii Trzeciej Rzeszy (*Die Reise nach Tilsit*, 1939). W tej wersji na małżeństwo Elske i Endrika Settegastów czyha uwodząca męża pozbawiona skrupułów Polka, Madlyn Sapierska. Rolę Elske znakomicie zagrała żona Harlana, Kristina Söderbaum, jakby stworzona do ról niewinnych „dziewcząt z makatek”.

zostać zdruzgotana na dwa sposoby albo poprzez ich syntezę: 1) z winy bohatera, który ogarnięty chciwością i ambicją będzie wszelkimi sposobami dążył do bogactwa i wyższego statusu społecznego (agent nieruchomości Hutter w *Nosferatu* wbrew przecuciom żony jedzie do Transylwanii sfinalizować intratną transakcję z tajemniczym arystokratą; w *Płonącym polu* Johannes, chłopski syn, po powrocie z miasta nie bierze przykładu ze swego brata, solidnego gospodarza, ale zatrudnia się jako sekretarz hrabiego, by po jego śmierci odtrącić wcześniej adorowaną jego córkę dla ożenku z owdowiałą hrabiną, gdy okazuje się ona jedyną spadkobierczynią wielkiego złoża ropy naftowej; w *Fantomie* Lorenz Lubota, poeta z przyszłością, ale bez gotówki, zapomina o kochającej go córce księgarza, Marie, by za wszelką cenę wejść w „wyższe sfery” – i gdy prawdziwa arystokratka go odtrąca, uganiana się za jej sobowtórem, kobietą podejrzanej konduity, na którą traci olbrzymie sumy pożyczone od ciotki-lichwiarki, by w końcu wziąć udział w napadzie na nią i trafić do więzienia<sup>16</sup>); 2) poprzez wtargnięcie w świat idylli „obcego” – albo w postaci erotycznej kusicielki odwodzącej bohatera od prawdziwej miłości (w *Podróży w noc* tancerka Lily, dla której profesor medycyny zrywa zaręczyny z kochającą go Héléne, w *Fantomie* dwie kobiety – sobowtóry, Veronika i Melitta, które odwodzą Lorenza Lubotę od Marie), albo szarlatana, który ideologicznie zawłada bohaterem, wpędzając

---

16 *Fantom* jest adaptacją opowiadania Gerharta Hauptmanna pod tym samym tytułem. Zob. G. Hauptmann, *Fantom*, tłum. Piotr Knapik, [w:] G. Hauptmann, *Dzieła*, t. 7: *Opowiadania*, Wrocław 1997, s. 129–214. Hauptmann, to podobnie jak Sudermann, w kulturze niemieckiej pisarz „kresowy”, tyle że związany nie z Prusami Wschodnimi, a Dolnym Śląskiem. Akcja zarówno opowiadania Hauptmanna, jak i filmu Murnaua rozgrywa się we Wrocławiu, zaś idylla, jaką z Marie odnajduje po wyjściu z więzienia Lorenz Lubota, osadzona została w filmie „gdzieś w górach”, co w pierwowzorze literackim jest nieco bardziej ukonkretnione: „Żona z teściem wyszukali tę wioskę w Kotlinie Jeleniogórskiej” (G. Hauptmann, *Fantom*, s. 131). I podobnie jak Sudermann, Hauptmann jest piewcą idei *Heimatu*. Z Murnauem wiąże dolnośląskiego pisarza także to, że przygotował poetyckie, nie pochodzące z dramatu Goethego, napisy do Murnauowskiej adaptacji *Fausta*, z których ostatecznie zrezygnowano w wersji dystrybuowanej w kinach jako „zbyt trudnych” dla szerokiej publiczności. *Fausta* Murnaua z napisami autorstwa Hauptmanna wydało dopiero na płycie Filmmuseum w Monachium w roku 2020. Szerzej na temat *Fausta* Murnaua i Hauptmanna, udostępniego publiczności dopiero 94 lata po premierze filmu bez napisów noblisty, zob. S. Drössler, *Faust, Ufa, Lubitsch, Murnau, Hauptmann: Eine Spurensuche*, [w:] F.W. Murnau / Gerhart Hauptmann, *Faust. Eine deutsche Volkssage*, Filmmuseum München, München 2020, s. 1–14 (broszura dołączona do tak samo zatytułowanej edycji filmu).

go w fanatyzm i niszcząc jego dotąd szczęśliwe życie małżeńskie i więzi rodzinne – *casus* zauroczonego ascezą Orientu zamordowanego hrabiego w *Zamku Vogelöd* (*Das Schloß Vogelöd*, 1921), opętanego przez Tartüffa Orgona wewnątrz ramowej opowieści w *Świętoszku* i zdominowanego przez podstępną gospodynię dziadka w ramie narracyjnej tego ostatniego filmu – albo wreszcie prawdziwie metafizycznego, uosobionego Zła (hrabia-wampir w *Nosferatu*, Mefisto w *Fauście*).

Do pracy nad scenariuszem swego pierwszego amerykańskiego filmu Murnau zaprosił Carla Mayera, który napisał też scenariusze do kilku wcześniejszych jego dzieł: *Garbusa i tancerki* (*Der Bucklige und die Tänzerin*, 1920), *Podróży w noc*, *Zamku Vogelöd*, *Portiera z hotelu Atlantic* i *Świętoszka*. Cztery ostatnie filmy, podobnie jak *Schody kuchenne* (*Hintertreppe*, 1921) Leopolda Jessnera i Paula Leniego czy *Szyny* (*Scherben*, 1921) i *Sylwester* (*Sylwester*, 1924) Lupu Picka, których scenarzystą też był Mayer, reprezentują gatunek znany w historii kina niemieckiego jako *Kammerspiel*. Są to utwory z niewielką liczbą postaci, rozgrywające się w ograniczonej przestrzeni (z przewagą akcji w jednym, co najwyżej dwóch miejscach), w dość ograniczonym odcinku czasu – choć nie realizują ściśle klasycystycznej zasady trzech jedności, to mocno się do niej zbliżają. Nieliczne postaci nie mają często imion i nazwisk, bo ważna jest tylko ich funkcja – rodzinna, społeczna, zawodowa i, rzecz jasna, dramaturgiczna, przez co zbliżają się raczej do „typu” niż „charakteru”. Co ciekawe, filmy ze scenariuszami Mayera są niespotykanym w całej historii kina triumfem narracji czysto wizualnej, obywatelkiej się bez słowa – w większości z nich napisy są dość oszczędne, a *Sylwester*, *Szyny* i *Portier z hotelu Atlantic* nie posiadają ich niemal wcale<sup>17</sup>.

Mayer, który nie wyruszył za Murnauem za ocean, opracował scenariusz na miejscu w Niemczech. Jego adaptacja opowiadania Sudermanna nosi wszelkie znamiona *Kammerspielu* – udramatyzowana akcja rozgrywa się w ograniczonym odcinku czasu (niewiele ponad dobę), w niewielkim kręgu pozbawionych imion postaci (Mąż, Żona, Kobieta z Miasta), w dwóch zasadniczo lokalizacjach (Wieś, Miasto i przestrzeń pomiędzy nimi, którą trzeba przemierzyć: łodzią – jezioro, oraz tramwajem – linia łączyła jezioro z Miastem). Alegoryczność postaci i związanej z nimi fabuły podkreśla

17 Odsyłam do nieco szerszej charakterystyki *Kammerspielfilme*, [w:] T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa: Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013, s. 41–45.

podtytuł filmu: *A Song of Two Humans (Pieśń o dwojgu ludzi)*. Napisy, jak to w scenariuszach Mayera, są mocno zredukowane. W 90-minutowym filmie jest zaledwie 31 napisów na planszach, przy czym 27 to napisy dialogowe, a zaledwie cztery – ekspozycyjne. Dwukrotnie Mayer (czy też Murnau) posłużył się rozwiązaniem zastosowanym wcześniej w *Portierze z hotelu Atlantic*: napisami wewnątrz diegetycznymi. Po raz pierwszy, gdy Kobieta z Miasta przegląda gazetę i zakreśla ogłoszenie następującej treści: „FARMERZY! Jeśli chcecie sprzedać dom i przeprowadzić się do miasta: Płacimy gotówką! United Real Estate Company. National Bank Building”. Po raz drugi, gdy przed publicznym tańcem małżonków dla publiczności w parku rozrywki (Luna Park) tytuł nad nutami obwieszcza: „NOC ŚWIĘTOJAŃSKA (TANIEC CHŁOPSKI)”.

Oczywiście, film realizowany dla Foxa musiał zamienić realia miejsca akcji z prusko-litewskiego pogranicza na bardziej „amerykańskie”, choć ta amerykańizacja też jest dość wątpliwa: architektura wioski nad jeziorem, w której mieszkają Mąż i Żona przypomina ekspresjonistycznym designem miasteczko Małgorzaty i Marty w *Fauście* Murnaua, a anonimowa metropolia po drugiej stronie jeziora, do której przybywają małżonkowie, mimo znamion amerykańskiej nowoczesności, w niektórych aspektach jawi się jak atelierowy Berlin w *Portierze z hotelu Atlantic*, a w jeszcze innych (np. centralność Luna Parku) niczym malowane na płótnie, nierealistyczne miasteczko Holstenwall w *Gabiniecie doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919)* Roberta Wiena. Blond peruka z warkoczem, którą nosi grająca Żonę Janet Gaynor, upodabnia ją do wiejskiego dziewczęcia z niemieckiej makatki albo też do Camilli Horn w roli Małgorzaty w Murnauowskim *Fauście*, albo do Madonny, z którą porównywana jest Indre, bohaterka opowiadania Sudermanna<sup>18</sup>. Z pewnością nie tak wyglądały Amerykanki lat 20., nawet na głębokiej prowincji – wystarczy porównać Żonę ze *Wschodu słońca* z Kate, tytułową bohaterką filmu *City Girl*. Ta ostatnia, w rewelacyjnym wykonaniu aktorskim Mary Duncan, wygląda – czy to za ladą baru w Chicago, czy przy garkuchni w polu, gdy obsługuje wynajętych przez teścia żniwiarzy – niesłychanie wiarygodnie i współcześnie, jak przebojowa, zaradna, wemancypowana i wygadana Amerykanka lat 20. (cechy charakteru

---

<sup>18</sup> Na temat podobieństwa Indre do Madonny zob. H. Sudermann, *Podróż do Tylży...*, s. 253–255.



jeszcze mocniej niż powierzchowność różni ją od infantylnej, płaczelivej, biernej i zdanej we wszystkim na męża Żony z *Sunrise*).

Istotne zmiany scenariusza wobec literackiego pierwowzoru dotyczą spraw pogłębiających w filmie Murnaua opozycję wieś – miasto, w opowiadaniu dość drugorzędną i zarysowaną bardzo delikatnie (w końcu Tylża to, mimo bogatej historii i pamiątek historycznych, ku którym Ansas zwraca uwagę Indre, miasto raczej niewielkie i w pełnym tego słowa znaczeniu – prowincjonalne). Zatem małżonkowie w filmie udają się ze swej wioski nie do pełnej zabytków niewielkiej miejsciny, ale do nowoczesnej metropolii z wysokimi budynkami w charakterystycznym stylu amerykańskiego neoklasycyzmu, z szerokimi ulicami, po których mkną niezliczone samochody i po których sunie prawdziwa oznaka nowoczesności tamtej dekady – elektryczny tramwaj. Gdy po pojednaniu zapatrzeni w siebie przechodzą przez szeroką jak rzeka jezdnię, gdzie mimo niebezpiecznego trafficu pograżają się w długim pocałunku, o mało nie zostają przejechani przez sznur pojazdów, a spowodowawszy korek, zostają zbesztani przez niecierpliwych kierowców. Ta nowoczesność miasta mocno kontrastuje z biedą i anachronicznością ich samych oraz ich wsi – bohater, zamiast niczym nowoczesny rolnik amerykański tamtej doby posługiwać się traktorem, orze ziemię pługiem zaprzężonym w wołu. Ich małżeństwo rozbija nie wynajęta do posługi wiejska dziewczyna, ale Kobieta z Miasta, wczasowiczka spędzająca na wsi wakacje, zakwaterowana gdzieś u sąsiadów. Jej status wakacyjnego gościa podkreśla wstępna sekwencja montażowa filmu pokazująca początek wakacji (w szybko zmieniających się obrazach, później dodatkowo jeszcze na siebie nakładanych w podwójnej ekspozycji, widzimy m.in. dworzec kolejowy w wielkim mieście<sup>19</sup>, jadące w rozmaite strony kadru pociągi, plażowiczów

---

19 Dworzec ten swą halową konstrukcją nad peronami przypomina dworce znane raczej z niemieckich miast – Berlina, Lipska, Wrocławia – niż dworce amerykańskie. Podobny kadr dworca (berlińskiego) znajduje się w *Portierze z hotelu Atlantic*. A swoją drogą, Murnau we *Wschodzie słońca* ponownie posłużył się zestawianiem w jednym kadrze obiektów miniaturowych (w omawianym fragmencie jest to pociąg na pierwszym planie) z planami sfilmowanymi w realnej przestrzeni profililmowej (ulica w głębi za przeszkloną halą dworca). Podobne zabiegi stosował, filmując wielkowiejską ulicę czy przestrzeń Luna Parku. W tego typu kadrach często na pierwszym planie są dorośli aktorzy i statyści czy pojazdy naturalnych rozmiarów, bardziej w głębi statyści dziecięcy, grający dorosłych, a na najdalszym planie – zastawki i miniaturowe figurki postaci czy miniaturowe pojazdy. Te wyrafinowane i mocno kosztowne w produkcji sceny nie tylko monumentalizowały scenografię, ale też nadawały kadrowi niesłychaną głębię ostrości.

i na koniec statek płynący jeziorem i przybijający do przystani we wsi naszych bohaterów). Ale z tym statusem „wczasowiczki” (zakładającym, że bohaterka spędza na wsi co najwyżej kilka tygodni wakacji – a pamiętajmy też, że urlopy nie były w owym czasie tak długie) kłócą się informacje na trzech kolejnych planszach z napisami, przekazującymi nam plotki sąsiadek Męża i Żony: 1. „Kiedyś byli jak dzieci, beztroscy... zawsze szczęśliwi i roześmiani...”; 2. „Teraz on rujnuje się dla tej Kobiety z Miasta – Lichwiarze przejmują farmę – ”; 3. „– a jego żona siedzi samotna”. Taki stan rzeczy wymagałby zdecydowanie dłuższego czasu niż jedne wakacje niefrasobliwej i amoralnej *City Woman*.

Kobieta z Miasta jest nie tylko amoralna, ale też dość arogancka. Przed wyjściem na schadzkę w pełnej wyższości wobec wiejskiej kobiety pozie wysuwa nogę, by gospodyni wyczyściła jej eleganckie buty na obcasie. Co prawda nie wiadomo po co, bo zaraz je ubrudzi, przedzierając się przez błota i trzcinowiska w ustronne miejsce nad jeziorem, gdzie spotka się z Mężem. To właśnie podczas tej schadzki namawia kochanka do sprzedania farmy i zamieszkania razem z nią w mieście. Aby było to jednak możliwe, podsuwa mu plan utopienia Żony podczas podróży łódką do miasta, a samemu zabezpieczenie się przed utonięciem dzięki przygotowaniu zawczasu wiązki sitowia, która utrzyma go na wodzie. Widząc przerażenie mężczyzny jej zbrodniczym planem, by nie zrezygnował z tych projektów i by zagłuszyć jego wyrzuty sumienia, roztoczy przed nim wspaniałą wizję Miasta. Oboje, leżąc na ziemi, wpatrują się w niebo niczym w wielki ekran, na którym zostaje wyczarowana słowami kobiety wizja miasta – pełnego tłumów i ulicznego ruchu, rozświetlonego rześmiami neonami reklam, z olbrzymim i zawierającym liczne atrakcje parkiem rozrywek, z rozbawionymi lokalami, gdzie do muzyki jazzbandów pary tańczą fokstrota, charlestona i inne modne tańce<sup>20</sup>. Gdy wizja przemija, a „film” znika z „ekranu” nieba, Kobieta wstaje z ziemi i frenetycznie płąsa przed kochankiem, jakby w rytmie dopiero co „słyszanych” jazzbandów. Kobieta z Miasta w aktorskim wcieleniu Margaret Livingston jest bowiem modelowym wcieleniem *flapper*, „chłopczycy”

---

20 Bardzo to swoją drogą przypomina „film”, jaki w *Nibelungach* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritza Langa karzeł Alberyk dzięki magicznej rozświetlonej kuli, będącej metaforą „dyspozytywu” filmowego, wyświetla na ścianie groty oszołomionemu Zygrydowi. Wizja miasta jako „film”, który na ekranie nieba „wyświetla” kochankowi Kobieta z Miasta, wydaje się równie samozwrotnym, autotematycznym momentem w filmie Murnaua.

„dziewczyny epoki jazzu” rozślawnionej przez wydany w roku 1920 zbiór opowiadań Francisca Scotta Fitzgeralda *Flappers and Philosophers*<sup>21</sup> i przez takie – słynniejsze od Livingston – awatary, jak Clara Bow, Louise Brooks czy choćby Zelda Fitzgerald, żona pisarza. *Flapper* ma dość krótko przystrzyżone włosy i nosi właściwie przez całą dekadę lat 20. charakterystyczny strój – sukienkę midi, odsłaniającą nogi od kolan w dół, eleganckie pantofle na obcasie, charakterystyczny kapelusik o mini rondzie; jeśli nie ma żakieciku, sukienka na ramiączkach<sup>22</sup>, „koktajlowa”, śmiało odsłania szyję i ramiona. *Flapper girls* wiodą życie rozrywkowe, uczęszczając na dansingi, gdzie do muzyki jazzbandów tańczą fokstrota czy charlestona<sup>23</sup>, albo też najbardziej erotyczny i „nieprzyzwoity” z tańców – tango. Odwiedzają też nielegalne lokale, tzw. *speakeasies*, gdzie mimo prohibicji alkohol wszelkich gatunków leje się strumieniami, gdzie można spotkać przedstawicieli politycznych, kulturalnych i intelektualnych elit, a na których prowadzeniu wielkie fortuny zbijają bossowie świata podziemia w rodzaju Ala Capone. Nieodłącznym atrybutem *flapper girl* jest też papieros na długiej cygarecie<sup>24</sup>.

Atrakcyjność Kobiety z Miasta dla Męża wynika nie tylko z jej „nowoczesnego”, podkreślonego modnym strojem seksapilu, ale i z jej erotycznej inicjatywy. To ona inicjuje schadzki, obsypuje mężczyznę namiętными pocałunkami i – jakby zachłanna i nienasycona w swym pożądaniu – pyta:

21 F.S. Fitzgerald, *Flappers and Philosophers*, New York 1920.

22 Z taką sukienką „na ramiączka” związany jest doskonały gag we *Wschodzie słońca*, gdy podczas tańca chłopskiego, który dla podochoconej publiczności w parku rozrywek wykonują Mąż i Żona, jednej z kobiet go obserwujących nieustannie opada jedno albo drugie ramiączko bardzo odważnej sukienki. „Usłużny pan” (*obliging gentleman*) wciąż przywracający niesforne ramiączka na jedno lub drugie ramię sąsiadki, zostaje przez nią obdarowany za każdym razem roztertargnionym spojrzeniem (ogłąda przecież show) i dziękującym uśmiechem. Gdy zirytowany dżentelmen w końcu zdecydowanym gestem opuszcza oba ramiączka, obnażając ramiona owej pani, zostaje przez nią spoliczkowany. Z wyglądu i stroju owa postać to także *flapper*, podobnie jak City Woman.

23 Moda na te tańce stała się obiektem satyrycznego spojrzenia Ernsta Lubitscha [„epidemia fokstrota” w filmie *Księżniczka ostrzyg* (*Die Austernprinzessin*, 1919)] i Jeana Renoira (charleston jako ostatni relikwiarz kultury „białych tubylców” odkryty przez czarnego pilota w zniszczonej apokaliptyczną wojną Europie w filmie *Sur un air de Charleston*, 1927).

24 Na temat różnych typów postaci kobiecych w amerykańskim kinie lat 20. Zob. S. Higurashi, *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal 1978, *passim*. Kobieta z Miasta ma atrybuty zarówno *flapper girl* (strój, rozrywkowość, bycie „człowiekiem zabawy” w kategoriach Floriana Znanieckiego), jak i wampa (podstępność, nakłanianie kochanka do zbrodni).

„Powiedz mi! Cały jesteś mój?” Snując plany sprzedaży przez niego gospodarstwa, zamieszkania z nią w mieście i – by to osiągnąć – pozbycia się żony, wykazuje się przedsiębiorczością i energią, której jemu brak. Roztoczona przez nią jako ostateczny argument wizja miasta, jako miejsca nieustającej zabawy, wydaje się przechylać szalę na jej stronę. Dla ciężko pracującego na roli farmera, którego harówka pewnie nie zmieni jego niskiego społecznego i materialnego statusu, porzucenie protestanckiego etosu pracy dla znalezienia się w świecie permanentnej zabawy, wizja roztoczona przez City Woman musi być bardzo kusząca. Wizja ta wydaje się w jakimś sensie syntetyczną metaforą *roaring twenties*, burzliwych lat dwudziestych – dekady dansingów, jazzbandów, nowej obyczajowości, emancypacji kobiet, ale także prohibicji, powszechnego, acz nielegalnego pijaństwa, spekulacji giełdowych, umożliwiających robienie szybkich i budowanych na piasku fortun. Dekadę tę charakteryzowała znaczna różnica poziomu materialnego w mieście i na prowincji – i z pewnością to nie farmerzy byli jej beneficjentami. Jak wiemy z historii, definitywny kres tej ekonomicznie skrajnie liberalnej, a obyczajowo libertynskiej dekady, przyniesie krach na giełdzie nowojorskiej 24 października 1929 roku. Data ta oznacza brutalne odarcie ze złudzeń rozbawionej wielkomiejskiej socjety epoki jazzu i początek jednego z najdłuższych i najcięższych kryzysów w gospodarce światowej. Gdy pod koniec filmu Murnaua nadciąga nad filmowe Miasto apokaliptyczna burza, rozpraszając gwałtownymi podmuchami rozbawione jeszcze przed chwilą metropolitalne tłumy, grożąc jakby zmiecieniem z powierzchni ziemi rozświetlonych, monumentalnych instalacji parku rozrywki, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jest to przecucie przez niemieckiego reżysera obwieszczenia amerykańskiemu społeczeństwu w nieodległy już „czarny czwartek” jego MANE TEKEL FARES.

Gdy już skuszony przez City Woman Mąż, przygotowany uprzednio wiązkę sitowia, zabiera Żonę łódką do miasta, zdarzenia przebiegają właściwie odwrotnie niż w literackim pierwowzorze. On naprawdę zamierza ją zabić, choć toczy ostrą walkę wewnętrzną, a ona podczas podróży łódką jest wobec niego ufna, aż do momentu, gdy uświadamia sobie, że szalone spojrzenie i gwałtowne gesty faktycznie wyrażały zamiar zamordowania jej. Od tego momentu zaczyna nieustannie szlochać, nie dając się udobruchać – ani do końca przeprawy przez jezioro, ani w tramwaju, ani zaproszona do cukierni, gdzie nie jest w stanie przełknąć kawałka ciasta, którym raczy ją Mąż. Pojednanie następuje, gdy wstąpiwszy do kościoła są świadkami ślubu

udzielanego jakiejś młodej parze. Mężczyznę niezwykle przejmują słowa pastora, skierowane do nowożeńca: „Bóg, w świętym węzle małżeńskim, powierza ci ją twej pieczy. Jest młoda... i niedoświadczona. Prowadź ją i kochaj ją... strzeż jej i chroń ją od wszelkiej szkody”. Poruszony bohater prosi Żonę o przebaczenie, a gdy je uzyskuje, oboje mają poczucie jakby odnowienia swego ślubu, swej małżeńskiej przysięgi. I niczym młoda para, ceremonialnie wychodzą z kościoła, konfudując gości weselnych, oczekujących faktycznych nowożeńców.

Gdy już każdemu z małżonków w taki oto sposób spadnie kamień z serca, mogą beztrzesko oddać się oferowanym przez miasto atrakcjom, co obrazują epizody w salonie kosmetyczno-fryzjerskim, u fotografa i wieczorem w parku rozrywki. Źródłem pogodnych gagów są w tych miejscach prostoduszność i naiwność obojga, obnażające ludziom z miasta ich prowincjonalny rodowód, a także kolejne moralne niebezpieczeństwa, czyhające na nich w zurbanizowanym świecie, jak np. obsługująca Męża, niedwuznacznie uwodzicielska manikiurzystka, która wydaje się jeszcze jednym wcieleniem *flapper girl*. Apogeum radosnego popołudnia i wieczoru to zwycięstwo Męża w siłowej próbie w Luna Parku, jego zwycięski pościg za świnką-uciekinierką (swoją drogą, jak świnka mogła się upić trunkiem z rozbitej butelki, skoro oficjalnie panowała prohibicja?) i wreszcie ludowy taniec, do którego jako „bohaterów wieczoru” zachęca małżonków publiczność parku rozrywki. Gdy Mąż ociąga się, Żona zalotnymi uśmiechami i gestami zachęca go, by spełnić życzenie publiczności. Ostatecznie, występ ten okazuje się ich prawdziwym triumfem i czymś w rodzaju wesela po powtórnym ślubie.

Małżonkowie zdołają złapać ostatni tramwaj i uciec z miasta przed nadciągającą nawałnicą, ale ta ostatecznie dosięga ich na jeziorze, wywracając łódź. Podobnie jak w opowiadaniu Sudermanna, bohaterkę ratuje sitowie wcześniej przygotowane, paradoksalnie, nie dla jej ratunku, ale jako element zamachu na jej życie. Mąż jednak – inaczej niż w literackim pierwowzorze – nie ginie, ale wyrzucony wcześniej na brzeg zdoła zorganizować akcję ratunkową. Gdy ta wydaje się ponieść fiasko, Kobieta z Miasta udaje się chyłkiem do kochanka, przekonana, iż zrealizował jej plan. On z kolei, obwiniając ją o śmierć Żony, zaczyna ją w nienawistnej pasji dusić i pewnie by ją zabił, gdyby nie odgłosy rogu obwieszczające odnalezienie żywej zaginionej. Gdy Mąż z całą wsią świętuje radość z ocalenia Żony, Kobieta z Miasta wraz z pierwszymi promieniami słońca znika z wioski, odjeżdżając dorożką w głąb kadru, gdzieś w siną dal – a najpewniej do jej naturalnego środowiska,

jakim jest miasto. Tytułowy wschód słońca triumfalnie obwieszcza powrót Żony do życia i ponowne scalenie małżeństwa bohaterów. Zniknięcie City Woman wraz z pierwszymi promieniami jutrzeńki czyni z niej z kolei figurę wampiryczną niczym Nosferatu, która nie może funkcjonować w białym dniu, lecz istnieje jedynie w świecie lunarnym, księżycowym (nie przypadkiem roztacza ona przed kochankiem na księżycowym niebie wizję Miasta jako Luna Parku, wielkiego parku rozrywek). W zasadzie pojawia się ona w sjużecie filmu jedynie w scenach nocnych, a jej randka z Mężem na mokrądlach ma miejsce w czasie pełni.

Kammerspielowa struktura dramaturgiczna, bezimiennosc i „typowosc” trzech postaci, ostentacyjna binarnosc swiata podzielonego na Miasto i Wieś, swiat księżycowy i swiat słońca, swiat rozrywki i swiat pracy, swiat nihilizmu i swiat wartosci, swiat purytańskiej powściągliwosci i rozkielznanego libertynizmu, czyni z pierwszego amerykańskiego filmu Murnaua – mimo jego socjologicznej spostrzegawczosci – arcydzieło trybu alegorycznego, charakterystycznego dla kina artystycznego w epoce niemieckiej, i to raczej w Europie niż w kinematografii hollywoodzkiej<sup>25</sup>. A gdy uwzględnimy jeszcze pełną światłocienia estetykę typową dla niemieckich filmów Murnaua, scenariusz Mayera, scenografię Rochusa Gliese, literacki pierwowzór, optyczne eksperymenty niczym z *Portiera z hotelu Atlantic* i pochwałę *Heimatu* w opozycji do niebezpieczeństw miasta – to *Wschód słońca*, mimo iż powstały za oceanem na zlecenie jednej z największych hollywoodzkich wytwórni, jaką była kompania Foxa, jawi się nam jako właściwie zamorskie arcydzieło kina niemieckiego.

### *City Girl*<sup>26</sup>

8 lipca 1926 roku Murnau podpisał kolejny kontrakt z Foxem na realizację, w ciągu czterech lat, kolejnych czterech filmów – do pracy nad pierwszym

---

25 Na temat alegoryczności kina niemego zob. T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa...*, s. 205–209.

26 Z premedytacją posługuję się wyłącznie oryginalnym brzmieniem tytułu tego trzeciego z amerykańskich filmów Murnaua, nie tłumacząc go, jak czyni to skądinąd bardzo niekompetentnie redagowana polska strona portalu IMDb, jako „Dziewczyna z miasta”, gdyż miał on zupełnie inny polski tytuł dystrybucyjny w latach międzywojennych: *Po zachodzie słońca* (zob. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny: Przewodnik osiągnięć filmu*

z nich miał przystąpić mniej więcej za rok od tej daty, tj. w lipcu lub sierpniu 1927 roku<sup>27</sup>. Pierwszym z tych filmów był *Czworo diabłów* (*Four Devils*), drugim – *City Girl*, pierwotnie zatytułowany *Our Daily Bread*, zaś trzeci i czwarty nigdy nie powstały<sup>28</sup>. *Wschód słońca* był realizowany jako niemy i dopiero po etapie zdjęciowym dodano doń zsynchronizowaną z obrazem ścieżkę muzyczną w lansowanym przez Foxa systemie Movietone. Nie inaczej były realizowane kolejne filmy Murnaua dla Foxa, ale ostatecznie miały one przybrać inny kształt, za który reżyser nie mógł już ponosić całkowitej odpowiedzialności. Tak o tym pisze Janet Bergstrom:

Zarówno *Czworo diabłów*, jak i *City Girl*, realizowano jako filmy nieme, po czym częściowo na nowo sfilmowano je z dialogami i wypuszczono na ekrany jako *talkies* (...). Partie dialogowe wynosiły, odpowiednio, 25% w *Czworgu diablach* i 50% w *City Girl*, a Murnau nie miał z nimi nic wspólnego. Ich scenariusz pisali inni scenarzyści, filmowali je inni operatorzy, a „inscenizowali” (*staged*) inni reżyserzy. Mimo to były one recenzowane jako „filmy Murnaua”. „Inscenizowane” (*staged by*) to nowy termin jaki ukuto, by wskazać, iż za sekwencje dialogowe byli odpowiedzialni doświadczeni reżyserzy teatralni, najlepiej z Broadwayu, gdyż uznawano ich za ekspertów od prowadzenia aktorów podczas mówionych dialogów. Partie dialogowe *Czworga diabłów* i *City Girl* inscenizował Broadwayowski ekspert A.H. Van Buren przy współpracy byłego Murnauowskiego asystenta reżysera A.F. (Buddy’ego) Ericksona<sup>29</sup>.

Oba filmy miały osobne premiery wersji niemej i dźwiękowej. *Czworo diabłów* to film uchodzący nadal za zaginiony, natomiast w roku 1969 w archiwach kompanii Foxa odnaleziono 1,5-godzinną niemą wersję *City Girl*. Sądząc ze streszczeń dostarczonych przez Foxa w jego materiałach dystrybucyjnych dla właścicieli kin, odpowiada ona wersji niemej wypuszczonej

---

*fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981). Wydaje się, że powodem takiego zatytułowania go była dostrzeżona opozycyjność czy też symetria ze *Wschodem słońca*, z którym *City Girl* zdaje się tworzyć swoisty dyptyk o relacji wieś–miasto. A wiadomo też, że Murnau rozpoczął realizację tego filmu pod tytułem *Our Daily Bread* (*Chleb nasz powszedni*), który to tytuł ostatecznie mieć będzie film Kinga Vidora z roku 1934. By zatem nie czynić zamieszania, pozostają przy ostatecznym tytule oryginalnym *City Girl*.

27 J. Bergstrom, *Murnau in America...*, s. 432–433.

28 Swój czwarty amerykański – i w ogóle ostatni – film, *Tabu* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), Murnau zrealizuje jako niezależny producent do spółki z Robertem Flahertym. Nie dożyje jego premiery (1 sierpnia 1931 r.), zginie w wypadku samochodowym 11 marca 1931 r.

29 J. Bergstrom *Murnau in America...*, s. 431–432.

na ekrany w USA i we Francji. Niektórzy uznają, że jest to właśnie zrealizowany przez Murnaua film niemy, później brutalnie skrócony, bo tylko 68 minut trwała wypuszczona na ekrany wersja dźwiękowa, z której połowę ponownie sfilmowano pod kierunkiem innego reżysera<sup>30</sup>. Z tą opinią nie zgadza się co prawda np. Lotte Eisner, najwybitniejsza monografistka reżysera, uznając, że choć wiele śladów unikalnego stylu wizualnego Murnaua, zwłaszcza w aspekcie oświetlenia, jeszcze w tej kopii pozostało, to jednak wiele jego niuansów zostało wyeliminowanych<sup>31</sup>. Tak czy inaczej – okaleczona i z pewnością nieautoryzowana przez Murnaua wersja dźwiękowa nadal pozostaje zaginiona, natomiast odnaleziona w roku 1969 wersja niema jest podstawą dzisiejszych płytowych edycji filmu na DVD i Blu Ray, i wydaje się najbliższa artystycznemu projektowi reżysera.

Scenariusz filmu został oparty na raczej drugorzędnej i zupełnie już zapomnianej sztuce Elliotta Lestera *The Mud Turtle*, a adaptacji na potrzeby filmu dokonali Berthold Viertel i Marion Orth. Może właśnie z racji tego teatralnego pierwowzoru (bo już nie ze względu na „niemiecki rodowód”) *City Girl* też jakoś kojarzy się z estetyką Kammerspielu: są w zasadzie dwie podstawowe lokacje, miasto i wieś, tym razem jednak skonkretyzowane jako Chicago i Minnesota, oraz prolog, w którym Lem jedzie pociągiem z rodzinnej wsi do Chicago. Krąg postaci jest dość ograniczony: Kate, Lem, jego rodzina i żniwiarze wynajęci przez ojca Lema oraz kilka zwracających uwagę postaci epizodycznych, m.in. koleżanka-kelnerka, z którą Kate oplotkowie klientów baru, czy szefowa baru, która złowieszczym spojrzeniem śledzi rozmowy Kate z Lemem „na stronie”. Najciekawszą z tych postaci jest *flapper girl* z pociągu, która zauważywszy gruby plik banknotów Lema, bezskutecznie próbuje uwieść przystojnego współpasażera. Lem, porządny i prosty chłopak z prowincji, nie zauważa jednak jej kokieterijnych uśmiechów ani podwiązki, zza której dość ostentacyjnie wyjmuje puderniczkę, a na jej bynajmniej nie niewinne pytanie, czy czasem już nie obwieszczono obiadu w wagonie restauracyjnym, owszem, potwierdza, iż właśnie go obwieszczono, po czym wyjmuje zabraną z domu wałówkę i bezceremonialnie zaczyna się nią objadać. Zrozumiawszy, że nic tu nie wskóra, urodziwa podrywaczka pasuje (nb. ma ona na sobie modelowe ubranie *flapper girl*).

---

30 Tamże, s. 431.

31 L.H. Eisner, *Murnau...*, s. 200.



Lem jedzie do Chicago, by sprzedać 25 600 korców pszenicy, z nakazem ojca, by uzyskać cenę co najmniej 1,15 \$ za korzec, bo inaczej nie zwiążą końca z końcem. Przed pójściem na giełdę idzie do baru, w którym wpada w oko Kate, obsługującej w ferworze tłum męskich klientów. Zachwycony dziewczyną nie zauważa, że traktuje ona prowincjusza nieco ironicznie, przy okazji wciskając mu dodatkowe danie („No to, królu pszeniczny, staruszk, może by pudding na deser?”). Sama jednak też mu daje sygnały, że pragnęłaby bliższej znajomości, zagajając: „Życie na farmie musi być cudowne!” Tego dnia doczeka się jednak z jego strony jedynie kurtuazyjnej formułki: „Naprawdę cieszę się, że panią spotkałem!” Wieczorem, samotna w swym skromnie umeblowanym pokoiku, tęsknie patrzy z okna, pod którym nieustannie przejeżdżają hałaśliwe pociągi, na reklamę wakacji w Minnesocie. Jedynymi towarzyszami jej samotności są rachityczna roślina na parapecie i ptaszek w klatce – ale... mechaniczny, nakręcany kluczykiem. Na giełdzie ceny pszenicy lecą na łeb na szyję i by w ogóle uzyskać w miarę przyzwoitą cenę, Lem decyduje się sprzedać zboże po cenie niższej 3 centy za korzec niż ta, której żądał ojciec. Nazajutrz przygnębiony wraca do baru, zwierza się Kate ze swego zmartwienia, że narazi się taką transakcją ojcu, a następnie daje fizyczną nauczkę molestującemu Kate klientowi. Zaraz potem między wieśniakiem a kelnerką z Chicago ma miejsce taki, pełen niedopowiedzeń i oczekiwania, dialog:

Kate: „Nie powinien pan tego robić! Bić się o mnie!”

Lem: „Pobiję się z każdym, kto tylko tknie pani swą łapą! ...Wracam do domu... pociągiem o pierwszej... Jest coś... o co chciałem prosić...Chciałem... zapytać, czy pani... Czy pani...

podoba się...Podoba się... podoba się życie w mieście?”

Kate (*ewidentnie rozczarowana*): „Chyba wszędzie jest tak samo. Wszędzie do chrzanu, jeśli już mnie pan o to pyta! ... No dobra, do widzenia, dziecino! Po zdrów ode mnie krowy i kurczaki!

Na dworcu, przed wejściem na peron, Lem postanawia zważyć się w publicznym automacie, zauważywszy na nim napis: TWOJA WAGA I TWÓJ LOS. Wróżba po drugiej stronie kwitka z wynikiem mówi mu: „Jeśli posłubisz kogoś, o kim myślisz, wszystko będzie dobrze”. Zebrawszy siły i odwagę pędzi pod bar, by zdążyć złapać wychodzącą z pracy Kate. O mało się nie rozmijają, ale szczęśliwy los ich styka. W jakimś innym barze Lem

oświadcza się Kate, pokazując tekst wróżby i dodając: „Jeśli zaraz się pobierzemy, na rano zajedziemy do domu.”

Więc, na którą za swym świeżo poślubionym mężem udała się Kate, jest kompletnie inna niż idylliczne wyobrażenia, jakie o niej miała. Nie jest to też świat pełen pielęgnowanych z pokolenia na pokolenie wartości, jak wieś we *Wschodzie słońca* czy *Heimat* z niemieckich filmów Murnaua albo opowiadań niemieckich pisarzy w rodzaju Sudermanna czy Hauptmanna. Przede wszystkim tradycyjny na prowincji system patriarchalny, w wydaniu starego Tustine'a, ojca Lema, przekształcił się w system skrajnie autorytarny, domową tyranie, w której wszyscy – żona, syn, córka, synowa i najemni żniwiarze – są przez sadystycznego, ultrapurytańskiego „patriarchę” totalnie uprzedmiotowieni, bezwzględnie mu podporządkowani i brutalnie traktowani. Tustine sprzeciwiających się mu, czego nie toleruje, lub popęlniających jakieś „wykroczenia” (wedle jego wyobrażeń) poniża, bije, a nawet do nich strzela – przez co o mało nie zabija własnego syna, gdyż sądził iż strzela do zbuntowanych żniwiarzy. Na powitanie synowej impertynencko jej insynuuje, że nie wyszła za Lema bezinteresownie, bo czegóż po „takich jak ona” można się spodziewać. Na zakończenie tego powitania uderza Kate. Małoletniej Marie, siostrze Lema, brutalnie wydziera z rąk kilka kłosów, którymi się bawiła, wraz z pouczeniem: „Hoduję zboże, by je sprzedawać, a nie żeby się nim bawić! Liczy się każde ziarenko!” A gdy Marie na powitanie bratowej uplecie z kłosów pszenicy uroczy bukiet, który spodoba się Kate, zagrozi córce: „Jeśli znowu przyłapię cię na bawieniu się zbożem, sprawię ci baty!” Oczywiście, Lem też ma za swoje, po pierwsze dlatego, że ożenił się z kelnerką (na słowo „kelnerka” z informującego o ślubie telegramu Lema wybucha gniewem i oznajmia żonie: „Porządne dziewczyny tak swobodnie i łatwo nie wychodzą za mąż. Omotała chłopaka!”), po drugie z racji sprzedaży zboża po zbyt niskiej cenie. Po zbesztaniu za to ostatnie dopiero co przybyłego Lema, wydaje mu zaraz niczym służącemu takie oto polecenie: „Przebierz się i do roboty! Rano przychodzą żniwiarze!”

Pojedynek Kate z teściem to walka miasta ze zdegenerowanym patriarchatem wsi. Synowa nie jest tak bierna i bezbronna, jak żona Tustine'a czy jego dzieci. Rezolutna, wygadana, nauczona samodzielności i walki o swe prawa w wielkomiejskiej dżungli Chicago, Kate nie potrafi być bierna wobec jego przemocy. Na zakończenie „powitalnego przesłuchania” mówi teściowi: „Zamierzam pomimo pana przeszkód uczynić z Lema Tustine'a mężczynę!... A jeśli pan myśli, że on mi pozwoli odejść bez niego... snuj sobie

pan znowu swe domysły!” Odpowiedzią teścia jest wrzask: „Ja tu jestem panem! Mój syn robi to, co każe... i ty też będziesz!”, a następnie brutalny cios wymierzony synowej.

Kate na prowincji musi zmagać się nie tylko z autorytaryzmem teścia. Dużym wyzwaniem jest dla niej molestowanie ze strony żniwiarzy widzących w niej właściwie jedynie obiekt seksualnego pożądania. Kate jednak po doświadczeniach z baru w Chicago nie da sobie w kaszę dmuchać i potrafi opędnąć się od niewybrednych aluzji i propozycji wieśniaków, tak jak radziła sobie z wielkomiejskimi natrętami w knajpie. Paradoksalnie jednak, spełniają się jak na ironię słowa, którymi odpowiedziała w barze Lemowi: „Chyba wszędzie jest tak samo. Wszędzie do chrzanu, jeśli już mnie pan o to pyta!” Czy przy garkuchni w polu, czy za ladą baru w Chicago, musi wydawać posiłki natrętnym, molestującym ją mężczyznom – przy czym ci więcej wydają się z racji swego nieokrzesania i wulgarności jeszcze gorsi niż natręci wielkomiejscy. Dużym wyzwaniem jest dla niej zwłaszcza nadzorca żniwiarzy, Mac, usiłujący ją skłonić do porzucenia męża, gdyż źle ją ocenia i nie rozumie, że naprawdę kochając Lema, nie ucieknie z Makiem od piekła, jakie jej stworzył „stary diabeł”, czyli teść. Kate tak mu odpowiada: „Myślałam, że na wsi nie ma brudu... że mężczyźni są tu porządni...Ale wszyscy jesteście tacy sami... bydlaki! Wszyscy macie gadane, kiedy czegoś chcecie!” Gdy Mac odpowiada: „Jeśli tak to odczuwasz, to ofiaruję ci coś więcej niż gadkę!”, jej definitywna replika jest następująca: „Niczego od ciebie nie chcę! Sama potrafię o siebie zaważyć!” Kate to prawdziwa *self-made-woman* ukształtowana przez ten amerykański etos w dżungli wielkiego miasta, przez co nie zginie też i w niesprzyjających okolicznościach prowincji.

Największym zmartwieniem Kate jest jednak bierność Lema i jego niezdolność oporu wobec przemocowego ojca. Gdy zszokowana dziewczyna mówi mężowi: „Twój... ojciec... uderzył mnie!”, Lem odpowiada: „Kate... nie mogę uderzyć własnego ojca!” Oczywiście, nie mógł i nie powinien tego uczynić, bo ojciec to ojciec, ale Lem w ogóle nie wziął jej w obronę, nawet werbalnie – choć od razu dał nauczkę nieznanemu natrętowi w barze. Gdy teść interpretuje bandażowanie przez Kate skaleczonej ręki Maka jako ich „schadzkę” i „planowanie uciezki” (na co Kate się nie zgodziła) i przekazuje Lemowi tę swoją interpretację, syn wydaje się w nią wierzyć. Dochodzi do takiej rozmowy małżonków:

Lem: „Ojciec mówi, że przyłapał cię z Makiem, jak planowaliście razem uciec... Nie masz nic do powiedzenia?”

Kate: „Nic... możesz temu wierzyć albo nie!”

Lem: „Gdybym sądził, że to prawda...”

Kate: „Tak? Co byś zrobił? Pobiegł do tatusia?”

Lem: „Sprawdź Maka, tak iż nigdy więcej nie kręciłby się koło mojej żony!”

Kate: „No to się dowiedz, że każdy facet może zdobyć żonę! Ale trzeba czegoś więcej niż pozwolenie na ślub i obrączka, aby ją zatrzymać! Nasz ślub był chyba pomyłką.”

Po tej rozmowie Kate decyduje się w końcu opuścić farmę Tustine'ów, zostawiając Lemowi pożegnalny list: „Lem, odjeżdżam sama. Myślałam, że mogę ci pomóc zostając, ale kiedy zobaczyłam, że uwierzyłeś temu kłamstwu o mnie i Maku, zrozumiałam że to nie ma sensu. Mac próbował zmusić mnie do wyjazdu z nim, ale nie chciałam. Może kiedy odjadę, wrócę do pracy i uratują zboże. Nigdy nie kochałam nikogo prócz ciebie. Żegnaj, Kate”. Znalazszy list, Lem pędzi jak szalony, by znaleźć żonę. Spotkawszy Maka, wdaje się z nim w bójkę na pędzącym wozie, a potem o mało nie zostaje zastrzelony przez ojca, chcącego wymierzyć sprawiedliwość zbuntowanym żniwiarzom. Lem oznajmia zdruzgotanemu ojcu, przerażonemu, że o mało nie zabił syna, iż po piekle, które Tustine stworzył Kate, postanawia wyjechać z nią jak najdalej. Uślągany jednak przez ojca, który prosi, by namówić Kate do powrotu, Lem zabrawszy na wóz idącą pieszo z walizką Kate, zawozi ją do pokonanego ojca. Pojednaniu teścia z synową towarzyszy oświadczenie zbuntowanych żniwiarzy, że będą dalej pracować tej nocy, by uchronić plony Tustine'a przed nadchodzącym gradobiciem.

Obraz wsi w *City Girl* jest nie tylko znacznie mroczniejszy niż we *Wschodzie słońca* – jest też znacznie bardziej realistyczny. Dotyczy to zarówno wyglądu tego świata – pozbawionego ekspresjonistycznego designu i niewokującego, jak w tamtym filmie, atelierowości i sztuczności pleneru, ale też psychologicznej wiarygodności bohaterów. Postacie nie są tu wyidealizowane i posągowe, lecz bardzo wieloaspektowe – pełne pożądań, zawiści, uprzedzeń, ale jednocześnie skłonne do przebaczenia krzywd i przewartościowania własnego postępowania. Znacznie bardziej wiarygodna wydaje się prezentacja życia wiejskiego, zwłaszcza pracy na roli, która we *Wschodzie słońca* została sprowadzona do jednego *tableau* ukazującego Męża, jak prowadzi pług zaprzężony w wołu. W *City Girl* sceny w polu, zarówno podczas żniw dziennych, jak i pospiesznej zbiórki zboża nocą, by zdążyć przez

zapowiedzianą nawałnicą, wydają się wiarygodne niczym reportaż, a w dodatku urzekają światłem i urodą plastycznej kompozycji kadru (jak zwykle zresztą w filmach Murnaua).

Zupełnie inny niż w poprzednim filmie jest też obraz miasta. We *Wscho-dzie słońca* było to raczej miejsce rozrywki i zabawy, ewentualnie usług konsumpcyjnych (jak cukiernia czy salon kosmetyczno-fryzjerski). W *City Girl* bar, w którym zatrudniona jest Kate, to mniej miejsce konsumpcji klientów, ile raczej teren ciężkiej pracy kelnerek w gorączkowej krzątaninie pośród krzyżujących się zamówień licznych gości. Chicago, bodaj najszybciej rozwijająca się w latach 20. amerykańska metropolia, jest w filmie ukazane bardzo szcątkowo i, by tak rzec, tylko synekdochicznie, na zasadzie *pars pro toto*, ale migawki z ulic, dworca czy giełdy zbożowej naprawdę robią wrażenie. Obraz giełdy jest niemal apokaliptyczny – rozgorączkowani klienci i maklerzy, ogromne tablice, na których nieustannie zmywane są i wpisywane cyfry nowych kursów<sup>32</sup>. Giełda symbolizuje spekulacyjną, a nie substancjalną wartość pieniądza, ale też fakt, że wyprodukowane dobra i towary zamiast być przedmiotem rzetelnego handlu, w którym uzyskana cena odzwierciedla faktyczne zapotrzebowanie, użyteczność, solidność wykonania i wkład pracy, stają się przedmiotem jedynie gry – gry na zniżkę lub wyżkę – gry spekulacyjnej. To właśnie wskutek takich mechanizmów ceny jednych dóbr (np. kukurydzy) mogą zniecka gwałtownie rosnać, a innych z kolei (np. pszenicy) spadać – jak to się dzieje w dniu, w którym na giełdę zbożową przybył Lem. Tustine, jego ojciec, nie pojmuje tych nieobliczalnych procesów, słusznie uważając, że za ciężką pracę należy się dobra płaca. Ale giełda zbożowa grała akurat na zniżkę pszenicy, na niekorzyść rolników produkujących akurat to zboże, toteż czekając na wyżkę kursu, Lem mógł nie tylko nie uzyskać ceny wymaganej przez ojca, lecz stracić jeszcze więcej, niż stracił. Rolnicy nie należeli do beneficjentów złudnego dobrobytu *roaring twenties*. W każdym razie, gdy 30 stycznia 1930 miała miejsce premiera *City Girl*, od trzech miesięcy spekulacyjny system giełdowy epoki jazzu leżał w gruzach.

Bardzo znaczący jest też obraz smutnej samotności Kate po pracy w jej skromnym, nędznie wyposażonym mieszkanku, emblematyczny dla

32 Inne wybitne filmy lat 20., zawierające apokaliptyczny obraz giełdy, to: *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) Fritza Langa, *Koniec Sankt-Petersburga* (*Koniec Sankt-Pietierburga*, 1927) Wsiewołoda Pudowkina i *Pieniądz* (*L'Argent*, 1928) Marcela L'Herbier.

alienacji wielkomiejskich mas tamtej epoki. W tym samym mniej więcej czasie film Kinga Vidora *Człowiek z tłumu* (*The Crowd*, 1929) sportretuje z niezwykłym realizmem i socjologiczną wnikliwością „zwykłego człowieka” amerykańskiej metropolii. Nauka uczyni to dopiero za około 20 lat, gdy w roku 1950 ukaże się słynna książka Davida Riesmana *Samotny tłum*<sup>33</sup>.

Podsumowując, to co na pierwszy rzut oka wydaje się oczywiste w amerykańskim dyptyku Friedricha Wilhelma Murnaua, *Wschód słońca* i *City Girl*, pozytywne aksjologicznie nacechowanie prowincji i negatywne metropolii (czy też wsi i miasta) w pierwszym z filmów, i odwrotne w drugim, po bliższym przyjrzeniu się obu dziełom okazuje się bardziej skomplikowane i zniuansowane. Owszem, w pierwszym z filmów świat prowincji to świat więzi rodzinnych i międzyludzkiej solidarności, a także podtrzymywania tradycji i etosu pracy, zaś świat miasta to obszar rozrywki, zabawy, anonimowości jednostki w społeczeństwie masowym, rozpadu więzi rodzinnych i małżeńskich, przygodności związków seksualnych. Ale takie jednoznaczne, opozycyjne ustawienie obu przestrzeni wynika w dużej mierze z alegorycznego charakteru *Wschodu słońca*, gdyż alegoria ma skłonność do upraszczania znaczeń i ujednoznaczniania wieloznaczności. Tymczasem w realistycznym stylu *City Girl* ujawniają się blaski i cienie jednej i drugiej przestrzeni kulturowej, i o żadnej z nich nie można powiedzieć, że dominuje w niej „dobro” lub „zło”.

## Filmografia

*Argent, L' (Pieniądz)*

*Austernprinzessin, Die (Księżniczka ostryg)*

*brennende Acker, Der (Płonące pole)*

*Bucklige und die Tänzerin, Der (Garbus i tancerka)*

*Cabinet des Dr. Caligari, Das (Gabinet doktora Caligari)*

*Charleston (Sur un air de Charleston)*

*Chleb nasz powszedni (Our Daily Bread)*

---

33 D. Riesman, N. Glazer, R. Denny, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven 1950 (wydanie polskie: D. Riesman, N. Glazer, R. Denny, *Samotny tłum*, tłum. Jan Strzelecki, Warszawa 1971).

*Citizen Kane (Obywatel Kane)*  
*City Girl*; zob. też *Po zachodzie słońca*  
*Crowd, The (Człowiek z tłumu)*  
*Człowiek z tłumu (The Crowd)*  
*Czworo diabłów (Four Devils)*  
*Doktor Mabuse, gracz (Doktor Mabuse, gracz)*  
*Dr. Mabuse, der Spieler (Doktor Mabuse, gracz)*  
*Fantom (Phantom)*  
*Faust (Faust. Eine deutsche Volkssage)*  
*Faust. Eine deutsche Volkssage (Faust)*  
*Four Devils (Czworo diabłów)*  
*Gabinet doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*  
*Gang in die Nacht, Der (Podróż w noc)*  
*Garbus i tancerka (Der Bucklige und die Tänzerin)*  
*Hintertreppe (Schody kuchenne)*  
*Jons i Erdme (Jons und Erdme)*  
*Jons und Erdme (Jons i Erdme)*  
*Koniec Sankt-Petersburga (Koniec Sankt-Pietierburga)*  
*Koniec Sankt-Pietierburga (Koniec Sankt-Petersburga)*  
*Księżniczka ostryg (Die Austernprinzessin)*  
*Last Laugh, The (Der letzte Mann)*  
*Last Laugh, The Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, symfonia grozy)*  
*Letzte Mann, Der (Portier z hotelu Atlantic)*  
*Nosferatu, symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*  
*Obywatel Kane (Citizen Kane)*  
*Our Daily Bread (Chleb nasz powszedni)*  
*Phantom (Fantom)*  
*Pieniądz (L'Argent)*  
*Płonące pole (Der brennende Acker)*  
*Po zachodzie słońca (City Girl)*  
*Podróż do Tylży (Die Reise nach Tilsit)*

*Podróż w noc (Der Gang in die Nacht)*  
*Portier z hotelu Atlantic (Der letzte Mann)*  
*Reise nach Tilsit, Die (Podróż do Tylży)*  
*Scherben (Szyny)*  
*Schloß Vogelöd, Das (Zamek Vogelöd)*  
*Schody kuchenne (Hintertreppe)*  
*Sunrise: A Song of Two Humans (Wschód słońca)*  
*Sur un air de Charleston (Charleston)*  
*Sylvester (Sylwester)*  
*Sylwester (Sylvester)*  
*Szyny (Scherben)*  
*Świętoszek (Tartüff)*  
*Tabu (Tabu: A Story of the South Seas)*  
*Tabu: A Story of the South Seas (Tabu)*  
*Tartüff (Świętoszek)*  
*Wschód słońca (Sunrise: A Song of Two Humans)*  
*Zamek Vogelöd (Das Schloß Vogelöd, 1921)*

## Bibliografia

- Allen R.C., Gomery D., *Film History: Theory and Practice*, New York 1985.
- Bergstrom J., *Murnau in America: Chronicle of Lost Films*, „Film History” 2002, nr 14.
- Drössler S., *Faust, Ufa, Lubitsch, Murnau, Hauptmann: Eine Spurensuche*, [w:] F.W. Murnau/Gerhart Hauptmann, *Faust. Eine deutsche Volkssage*, Filmmuseum München, München 2020 (broszura dołączona do edycji DVD).
- Eisner L.H., *Murnau*, Berkeley–Los Angeles 1973.
- Everson W. K., *American Silent Film*, New York 1978.
- Fischer L., *Sunrise: A Song of Two Humans*, London 2010.
- Fitzgerald F.S., *Flappers and Philosophers*, New York 1920.
- Garbicz A., Klinowski J., *Kino, wehikuł magiczny: Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981.



- Hauptmann G., *Fantom*, tłum. P. Knapik, [w:] G. Hauptmann, *Dzieła*, t. 7: *Opowiadania*, Wrocław 1997.
- Higashi S., *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal 1978.
- Kłys T., *Od Mabusego do Goebbelsa: Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013.
- Riesman D., Glazer N., Denny R., *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.
- Sudermann H., *Lithauische Geschichten*, Stuttgart–Berlin 1917.
- Sudermann H., *Podróż do Tylży*, [w:] H. Sudermann, *Jons i Erdme, i inne opowieści*, tłum. T. Willan, Olsztyn 1976.
- Sudermann H., *The Excursion to Tilsit*, transl. L. Galantière, New York 1930.