

Katarzyna Wajda

Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

W cieniu Potwora. Kilka uwag o polskim kinie okresu przełomu dźwiękowego (1929–1933) pewnym niepokojem podszytych

W piątek, 27 września 1929 roku, w Polsce ani w samej Warszawie na pozór nie wydarzyło się nic szczególnie spektakularnego czy niepokojącego – przynajmniej według porannego wydania „Kuriera Warszawskiego”. Część czytelników mógł jednak zaniepokoić fakt, że nie dojdzie do skutku wspólna konferencja przedstawicieli stronnictw w sprawie rewizji konstytucji, za to przypuszczalnie uspokoiło zapewnienie o zadowalającym stanie zdrowia Marszałka, który, choć dwa dni wcześniej zapadł na gripę, nie zrezygnował z codziennych obowiązków. Cieszyła być może wiadomość, że w stawie Ogrodu Saskiego, dzięki hojności barona de Rosenwertha przybyło złotych rybek (ściślej: sto złotych jazi), intrygowała zaś informacja, że na placu Dąbrowskiego, co rzadkie, po raz drugi w tym roku zakwitły kasztany.

Wydanie wieczorne natomiast – i to już na pierwszej stronie – nie pozostawiało złudzeń: Potwór¹, o którym od prawie trzech lat tylko się mówiło,

¹ Potworem nazywał kino dźwiękowe francuski reżyser, scenarzysta i aktor René Clair (właśc. René-Lucien Chomette; 1898–1981), który uważał, że dźwięk zniszczy opartą na obrazie poezję kina. Jego ostatni niemy film, *Dwóch nieśmiałych* (*Les Deux timides*, 1928), swoista summa dokonań niemej x Muzy, z całym jej arsenałem środków i chwytów narracyjnych, stanowił niejako artystyczne wyzwanie mu rzucone. Paradoksalnie, kiedy ów dźwiękowy Potwór pojawił się nad Wisłą, francuski reżyser przebywał nad Tamizą, gdzie właśnie oswajał lęk przed nową technologią. Choć na tym etapie filmy mówione, z nadmiarem dialogów, wciąż budziły jego artystyczny niepokój, to dostrzegął potencjał kina dźwiękowego. Niedługo potem zrealizował pierwszy francuski film

wreszcie pojawił się także nad Wisłą. Przykuwający wzrok anons umieszczony w centralnym miejscu informował bowiem o wyjątkowej premierze w kinie Splendid:

Pierwszy Film Dźwiękowo-Śpiewny. Nareszcie usłyszysz i zobaczysz Warszawa, jak genialny śpiewak i aktor, słońce filmowej Ameryki AL JOLSON porывa swym cudownym głosem, wzrusza uduchowioną grą ojca i kochanka w natchnionym arcydziele *Śpiewający błazen*.²

To pojawienie się Potwora³ było starannie przygotowane. Pokaz filmu Lloyda Bacona (*The Singing Fool*, 1928) – największego wówczas dźwiękowego przeboju studia Warner Bros., popularniejszego nawet od symbolicznie otwierającego nową erę *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*, 1927) Alana Croslanda – poprzedziła kampania reklamowa, zastosowano ponadto wtedy niespotykany system przedsprzedaży biletów. Było też oczywiście spodziewane: od dwóch lat amerykański przemysł filmowy przestawiał się bowiem na nową technologię, a pogłoski na ten temat docierały do Polski, budząc zaciekawienie i niepokój – czasami wyrażane w formie efektownej polemiki.

Cały bez reszty czar integralny, urok, cała moc, cała potęga kina polega fundamentalnie na tym, że wreszcie raz przynajmniej tutaj nic się nie mówi, nic się nie gada, nie barłóży, nie paple, nie bajdurzy, nie plecie, nie jęczy, nie

dźwiękowy *Pod dachami Paryża* (*Sous les toits de Paris*, 1930), który odniósł wielki sukces i otworzył nowy rozdział w twórczości Claira.

² [Anons], „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1929, nr 265, s. 1.

³ Gwoli ścisłości należy odnotować za Wojciechem Świdzińskim, że „na rok przed premierą *Śpiewającego błazna* wyświetlano w Warszawie obraz określony w reklamie mianem »pierwszego filmu dźwiękowego w Polsce«. Była to, prezentowana od 21 września 1928 roku w Casinie, superprodukcja Paramountu zatytułowana *Skrzydła* (*Wings*, 1927). Obraz w reżyserii Williama Wellmana opowiadał o losach amerykańskich lotników biorących udział w pierwszej wojnie światowej, został częściowo udźwiękowiony w systemie Kinegraphone na patencie General Electric. Realizatorom zależało na wydobyciu odgłosów pracy silników samolotowych oraz podniebnych pojedynków. Film wyświetlano jednak ze standardowymi tablicami dialogowymi oraz muzyką, w Casinie wykonywaną na żywo przez orkiestrę symfoniczną pod batutą Adama Furmańskiego. To połączenie, zdaniem recenzentów, okazało się niezbyt fortunne” (*Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa 2015, s. 209). Niezależnie od tego film, jak dopowiada autor, wyświetlany był przez miesiąc i stał się jednym z przebojów roku. Jako próba dźwiękowa nie wypadł na tyle dobrze, by kiniarze powtórzyli eksperyment, choć pokazywano filmy zaopatrzone w różnego rodzaju wstawki dźwiękowe.

biada, nie wyrzeka, nie lamentuje, nie wymyśla, nie powtarza wyświechtanych frazesów, komunałów, bzdur. Cała satysfakcja w tym, że się tam na ekranie ruszają, kochają, podpatrują, oszukują, nienawidzą, tłuką, biją, mordują... ale że robią to wszystko na cicho, milcząco, nie gadając trzy po trzy, nie plotąc, co ślina na ożór przyniesie. Jakżeż więc można w epoce potwornego wielkomięskiego hałasu i zgiełku ulicznego, w epoce jazzbandów, gramofonów, radiów, telefonów, jeszcze i tu w te ciemne, ciche, miłe kina dobrej Muzy wprowadzać jazgot, trzask, ryki? Zastanówciez się, nowi apostołowie tych obrzydliwych „talkies”! Już przecież zabrało Kino teatrom 99,7% publiczności. Chcecie teraz w niepocziwej zwycięskiej konkurencji zabierać jeszcze reszteczkę Teatrom, stwarzając jakąś hybrydyczną sztukę, jakieś coś pośredniego, co jeszcze nie jest teatrem, a już nie jest filmem, ma być niby superfilmem, a byłoby jakimś niewydarzonym aliażem, mieszaniną, amalgamatem, hybrydą. No i dalej ta chora koszmarowa niesamowitość tych głosów ludzkich wydobywających się z oczywiście co czas jakiś zepsutych aparatów! No, a ta konieczność wzmaganania efektów słuchowych, te lokomotywy, sapiące podwójnie, pies szczekający jak byk, zegar bijący jak na Sądzie Ostatecznym, kochanek wzdychający jak miechy kowalskie, wdowa w żałobie łkająca w niebogłose, strumyk szemrzący jak Amazonka, zazdrosny mąż cicho stąpający po schodach, jak słoń...

[...] Czy wy zdajecie sobie sprawę z tego, co za niebezpieczeństwo groźne nadchodzi, gdyby nagle przemówiły nasze rodzime, krajowe, domorośle, nadwiślańskie filmy? Czy można wyobrazić sobie większą Niagarę nonsensów? Bardziej nieznośny i przekłety wodospad Nudy? Dodajcie do tych legendowych epepei, do parad i rajdów ułańskich na ekranie jeszcze tekst mówiony, a w krótkim czasie wszystko, co inteligentne, przepędzi z kin masowo. Na samą myśl, żeby takie „talkies” zaczęto produkować i w polskich laboratoriach, po prostu zimny dreszcz może ogarnąć wyznawcę kina... Aczkolwiek w polskiej branży filmotwórczej z roku na rok jest bowiem lepiej, ale rozwój w siedmiomilowych butach jednak żółtym krokiem na wprost siebie idzie. W każdym razie jednak jeszcze nie mówią i działają tylko na jeden zmysł: na wzrok. Niech teraz zaczną się wgadywać i niech wynajdą jeszcze z czasem aparaty do ewokowania zapachów i woni, jakie roztaczają np. tłumy... statystów, a „Kinja” przestanie być najmłodszą i najrozkoszniejszą siostrzycą dziewięciu Muz.

Że anglosaska rasa, dziś rządząca już globem ziemskim, przyjmie z dużym zapałem nowy wynalazek i będzie go wszelkimi siłami po globie rozprzestrzeniać i gdzie tylko wysepki angielskie czy amerykańskie, tam wszelkie „talkies” proponować czy narzucać, to rzecz zrozumiała, bo to *politicum*. W ten sposób język angielski narzuci się najpierw do słuchania,

a potem do mówienia reszcie zbiedniałej, niewolniczej ludzkości. [...] Dopóki jeszcze atoli można, brońmy Europy przed anglosaskimi „talkiesami”, brońmy pagody i zbory kinowe przed nadchodzącym niebezpieczeństwem filmu mówionego, dźwiękowego! Nie chcemy żadnej innowacji, żadnego przewrotu w tej dziedzinie, żadnej sanacji i uzdrowienia naszej Głuchoniemej Muzy! Niech będzie nadal Wielką Niemową. „La Grande Muette!” Taką poznaliśmy i pokochali, i taką niech pozostanie! W tym jej piękno.⁴

Przytaczam dłuższy fragment, by dać próbkę stylu Adolfa Nowaczyńskiego, znanego z ostrego pióra (acz nie zawsze służącego dobrej sprawie, skoro pozostawało w rękach jednego z czołowych publicystów endeckich), ale też przybliżyć nastrój towarzyszący przełomowi dźwiękowemu i obawy z tym procesem związane. Z perspektywy współczesnych widzów, dla których dźwięk w kinie, także jako twórcza sonosfera, jest czymś oczywistym, te lęki wydają się przesadzone, ale dla ówczesnych były uzasadnione. Niemniej, mimo pewnych obaw, pojawiały się również bardziej wyważone głosy, jak choćby rozsądna odpowiedź, wywołanego przez Nowaczyńskiego, redaktora Leona Bruna: „To wszystko jest słuszne, ale nie chowajmy głowy w piasek”⁵. Pytanie stanowiące tytuł tej riposty – *A jeśli Niemowa chce mówić?* – po premierze *Śpiewającego błazna* należało uznać za retoryczne, choć sam przełom dźwiękowy w Polsce okazał się dość długim, przebiegającym etapami procesem, któremu towarzyszyły dyskusje. Nową technologię traktowano początkowo jako eksperyment, a nie globalną zmianę. Nadchodzący nieuchronnie Potwór budził niepokój głównie przedstawicieli branży, przede wszystkim wśród kiniarzy, których czekała kosztowna wymiana sprzętu. Uzasadnione lęki taperów, których akompaniament na żywo z czasem przestanie być potrzebny, i zrozumiałe ambiwalentne reakcje widzów na „dźwiękowce”. Maria Dąbrowska 19 marca 1930 roku tak pisała w dzienniku o swoich wrażeniach:

Wczoraj byliśmy na filmie całkowicie mówionym. Bardzo to brzydkie. Ten nadmierny rozwój techniki dochodzi do swego upadku – koło się zamyka. Przeszło tak wielką drogę od teatru, aby dojść z powrotem do teatru na ekranie. Wielki plus filmu, polegający na możliwości poruszania się na olbrzymich przestrzeniach, znika, gdy zwrócono całą uwagę na mówienie. Wczorajszy

⁴ A. Nowaczyński, *Niech nadal będzie „Wielką Niemową”*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 81, s. 4.

⁵ L. Brun, *A jeśli Niemowa chce mówić? (W odpowiedzi Adolfowi Nowaczyńskiemu)*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 81, s. 5.

film był już w szczupłych, nic nie mówiących dekoracjach w atelier, które mogłyby się znaleźć równie dobrze w każdym teatrze. Przy tym w takim filmie muzyki nie ma już wcale, natomiast słychać cały czas trzeszczenie aparatu, tę rzecz nieznośną, która tak się daje we znaki na pokazach filmowych przy odczytach i którą właśnie muzyka tuszowała.

Tak więc można już dziś być konserwatystą w tak nowoczesnej dziedzinie jak kino. Można wzdychać: – ach, czemu przemijacie, dobre stare czasy, gdy film snuł się przed wzrokiem na kształt snu na tle muzyki – tej najdoskonalszej atmosfery dla wszelkich krajobrazów zewnętrznych i wewnętrznych. [...]

Może jednak, gdy zginie trzask aparatu i głosy dudniące jak z beczek (zwłaszcza kobiety mówią, jakby były ze spiżu), to film mówiony stanie się – ale i tylko – demokratyczną formą dawnego realistycznego teatru. Czekajmy, co z tego będzie dalej.⁶

Jak się dalej okaże – a Dąbrowska będzie tego świadkiem – kino zdecydowanie zdoła wyjść poza formę realistycznego teatru. Rozwiąże też problemy techniczne, które w 1930 roku wciąż przeszkadzają w odbiorze, ale nie zniechęcają: powstają kolejne dźwiękowe kino-teatry (równolegle funkcjonują te nieme) i produkowane są pierwsze rodzime „dźwiękowce”, na czele z uznawaną za inicjującą w Polsce nową erę *Moralnością pani Dulskiej* (1930) na motywach dramatu Gabrieli Zapolskiej. Film Borysa Newolina i Bolesława Landa realizowany był jako niemy, potem zaś go udźwiękowiono (częsta praktyka czasu przełomu), czyli na płyty gramofonowe nagrano zamówioną ilustrację muzyczną, kilka dialogów i efektów akustycznych oraz wstęp wygłaszany przez aktora Józefa Węgrzyna. Tak powstała ścieżka dźwiękowa, zsynchronizowana z obrazem, odtwarzana była w kinach wyposażonych w aparaturę akustyczną⁷.

Jeśli rok 1929 traktujemy jako początek, to 1933 możemy uznać za koniec transformacji dźwiękowej w polskim kinie. Symboliczne zamknięcie tego procesu wyznacza premiera (24 lutego) komedii muzycznej Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego *Każdemu wolno kochać*, pierwszego filmu z dźwiękiem zarejestrowanym bezpośrednio na taśmie filmowej. Znamienne,

⁶ M. Dąbrowska, *Dzienniki (1914–1932)*, t. 1, Warszawa 1988, s. 303. Niestety pisarka nie podaje tytułu obejrzanego filmu – w warszawskim repertuarze 18 marca 1930 były m.in. *Śpiewak jazzbandu* i *Pieśniarz Paryża (Innocents of Paris, 1929)* z Maurice'em Chevalierem.

⁷ Niestety same płyty się nie zachowały, więc dziś dzięki dwóm ocalałym, niekompletnym zresztą kopiom film oglądamy jako niemy.

że to także rok dojścia do władzy Adolfa Hitlera, czyli pojawienia się innego Potwora. Wydarzenia lat 1929–1933, czasu asynchronu, niespokojnego także z powodu Wielkiego Kryzysu zainicjowanego tzw. czarnym czwartkiem 24 października 1929 i oznaczającego cztery lata globalnej biedy i bezrobocia, będą miały wpływ na kształtowanie się kina rozumianego jako eskapistyczna rozrywka. Polska zaś stoi wówczas na progu drugiej dekady istnienia po swoim odrodzeniu, co skłania do ocen pierwszego dziesięciolecia, w tym roli, jaką odegrało w nim kino. Spróbujmy więc przyjrzeć się polskiemu kinu tych lat i jego niepokojącym tendencjom – z zastrzeżeniem, że to spojrzenie (i niepokoje) bardzo subiektywne.

Kino archiwalnego niepokoju

Od razu podzielę się osobistym niepokojem związanym z faktem, że układamy historię kina międzywojennego, nie znając wszystkich filmów tego okresu. Opisujemy, oceniamy i klasyfikujemy obrazy, choć ich nie widzieliśmy. Tworzymy mapę z założenia nieprecyzyjną, w jakiejś części kreśloną cudzą ręką. Lokujemy na niej filmy, których już nie ma – zaginęły, zniszczone przez wojnę i niewłaściwą eksploatację: za późno pojawiła się świadomość, że owa Kinja to też sztuka warta zachowania, archiwizowania. Najwięcej zniknęło najwcześniejszych produkcji, traktowanych jak gazeta codzienna, którą po przeczytaniu – czyli zmianie repertuaru kinoteatru – się wyrzuca. Nie zachowała się też spora część tych z interesującego nas okresu, jak reżyserski debiut Michała Waszyńskiego *Pod banderą miłości* (1929), ale i *Gwiazdzysta eskadra* (1930) Leonarda Buczkowskiego czy *Kobieta, która grzechu pragnie* (1929) – ostatnia pozycja w niestety niezachowanym w całości reżyserskim dorobku Wiktora Biegańskiego, uznawanego za pierwszego polskiego autora filmowego⁸. Przyznajemy tym obrazom miejsce w historii, opierając się na źródłach archiwalnych: programach filmowych, których anonimowi autorzy, szczęśliwie dla nas, nie wahali się drobiazgowo streszczać fabuły aż po ostatnie tchnienie heroiny; reklamach prasowych ujmujących nas (mnie z pewnością) swą werbalną szczodrością, emfazą słowną, hojnością szafowania epitetami, dużymi literami i wykrzyknikami, a w przypadku filmów zagranicznych – twórczym podejściem do tłumaczeń tytułów. W polskich kinach nigdy później nie było tak niepokojąco dużej

⁸ Zob. K. Stepan, *Wiktor Biegański – próba kina autorskiego*, w: *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu Wielkiego Niemowy*, cz. 2: *Od Wielkiej Wojny po erę dźwięku*, red. G.M. Grabowska, Warszawa 2009.

dawki tajemnic, zagadek, grzechu i monumentalnej erotyki – rzecz jasna raczej w gablotach niż na samym ekranie.

Weźmy choćby film *9.25. Przygoda jednej nocy* (1929) Ryszarda Biskego i Adama Augustynowicza (znany z tego, że swoją jedyną w kinie niemym rolę zagrał tu Jarosław Iwaszkiewicz), w anonsie prasowym przedstawiany jako „sensacyjno-salonowy”, a dalej tak opisywany: „to przebój sezonu”, „to przepych Wschodu”, „to karnawałowy szal”⁹. Doświadczenie każe traktować podobną reklamę z dużym dystansem, domniemywać, że ów przepych był raczej nieprzesadny, choć z drugiej strony recenzje wskazują, że za sensacyjnie brzmiącą fabułą (młoda pasażerka wykorzystuje postój pociągu, by uciec od narzeczonego i rodziny z podróżnikiem ściganym przez... wysłanników bogini Wschodu) kryły się pewne formalne ambicje twórców:

Film *9.25* odznacza się techniką, jaką się spotyka w filmach zagranicznych, mamy więc sprawne opanowanie przestrzeni kinowej, umiejętne wykorzystanie perspektyw plenerów i wnętrza za pomocą odpowiednich zbliżeń i oddaleń, operowanie światłocieniem dla wydobycia i zaakcentowania emocjonalnego napięcia (refleksy świetlne pędzącego pociągu, światło w świątyni i cienie w pokoju hotelowym, gdzie odbywa się walka i porwanie Krysi), i wreszcie sam montaż filmu, b. zręczny, akcentujący emocjonalnie czasowość poszczególnych scen.¹⁰

Podszyty niepokojem żal z powodu niezachowania się filmów jest większy w odniesieniu do tytułów zgodnie przez ówczesną krytykę ocenionych jako wyróżniające się czy wręcz wybitne. Za taki uchodzi *Legion ulicy* (1932) Aleksandra Forda, dziś archiwalny Złoty Graal, film roku czytelników „Kina”, o którym pisano niemal w samych superlatywach („Megafonami wielkich liter powinno się krzyżeć ile tchu w piersiach stanie o młodzieńczym, tętniącym życiem i werwą nowym polskim filmie”¹¹). Nawet nieskora do chwaleń polskiego kina Stefania Zahorska powściągliwie (i nie bez złośliwości wobec branży) skomplementowała tę opowieść o warszawskich gazeciarzach:

Najsympatyczniejszą cechą tego filmu jest to, że nie chce być „superfilmem”, „przebojem sezonu”, że nie jest i nie pragnie być monumentalny, bohaterski,

⁹ [Anons], „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 89, s. 22.

¹⁰ 9.25, „Kino Teatr” 1929, nr 13, s. 9.

¹¹ Zob. np. J. Radziwiński, *Legion ulicy*, „Kurier Filmowy” (dodatek do „Kuriera Lwowskiego”) 1932, nr 18, s. 7.

że nie zbawia Polski ani nie wskrzesza wielkich chwil dziejowych. Wobec tego, co prawda, musiał się obyć bez wysokich protektoratów – ani też premiery nie zaszczylił obecnością p. Prezydent Rzeczypospolitej – ale za to film jest dobry. Nie było może dotąd filmu, który by miał tak doskonale podchwycony *cachet* warszawski, lekkość i rytmiczność życia związanego z ulicą. Dobry jest sam pomysł scenariusza. Gazeciarze to chyba jedna z najsympatyczniejszych stron Warszawy – przynajmniej mają nerw i temperament, mimo całą symboliczną nędzę. Scenariusz, co prawda, nie odznacza się jakimś wybitnym zdramatyzowaniem – akcja jest dość niska. I rzecz interesuje po prostu dlatego, że jest ilustracją ciekawego typu życia. Natomiast podkreślić należy doskonały montaż, przeprowadzenie akcji poprzez rytm i układ scen. Jest to sprawa, na której na ogół polscy reżyserzy skandalicznie się nie znają – a przecież stanowi ona podstawową umiejętność przyzwoitego reżysera. Wynika z tego, że Ford jest przyzwoitym reżyserem. Teraz mógłby już przystąpić do jakiegoś naprawdę poważnego zadania.

Świetni są bezimienni aktorzy. Tak doskonałych zbiorowych scen nie zrobili jeszcze w żadnym polskim filmie zawodowi artyści. Wręcz zdumiewająca jest ich pewność ruchów, temperament i dezygnwoltura. Kpią sobie z obiektywu, tak jak z tramwajów i taksówek. Solowe role – trochę gorsze. Zdjęcia miłe.¹²

Ta recenzja daje tylko niewielką próbkę charakteru jednego z najbardziej przenikliwych, erudycyjnych piór ówczesnej krytyki. Zahorska, świetnie orientująca się w światowych trendach sztuki i często porównująca (raczej na niekorzyść) rodzime produkcje filmowe do zagranicznych, urasta do autorytetu, wiarygodnej przewodniczki po utraconej części historii polskiego kina. Wśród piszących w tamtych latach o filmie znajdziemy sporo cenionych nazwisk, jak Stefania Heymanowa czy Antoni Słonimski, niemniej wiedza czerpana z tych recenzji jest przefiltrowana przez ich subiektywne oceny, gusta, emocje. Uzupełnienie jej tekstami reklamowymi, prasowymi relacjami z planów, wywiadami z twórcami czy ich wspomnieniami stanowi podstawę dla „obiektywnej” historii przedwojennego kina, której pierwsze wersje pisali autorzy. Do tej grupy należał związany ze Stowarzyszeniem Miłośników Filmu Artystycznego „Start” Jerzy Toeplitz, w latach trzydziestych pozostający w opozycji do tzw. branży – ta niechęć nieraz rzutowała na jego uogólniające oceny (nieprzypadkowo używane w krytyce filmowej PRL-u porównanie do przedwojennego kina traktowano jako deprecjonujące).

¹² S. Zahorska, *Kronika Filmowa. Legion ulicy w reżyserii Forda*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 17, s. 5.

Współcześnie dokonujemy rewizji tych krytycznych opinii, przepisujemy historię międzywojennego kina, oglądając na nowo zachowane filmy, jak również – tu nieoceniona rola archiwów – odkrywając te odnalezione i zrekonstruowane, doceniając pracę pionierów. Przykładem *Janko Muzykant* (1930) Ryszarda Ordyńskiego, adaptacja noweli Henryka Sienkiewicza i kolejne dziecko ery przełomu, dzisiaj już po rekonstrukcji obrazu i dźwięku. Ścieżka dźwiękowa (efekty akustyczne, muzyka ilustracyjna i piosenki) pierwotnie została nagrana na kilku płytach gramofonowych – w berlińskim studiu, w czasach analogowych, bez możliwości powtórek i posłużenia się eliminującym błędy montażem. W sesji wzięli udział imitator dźwięków, orkiestra, soliści. Było to duże wyzwanie technologiczne i logistyczne, więc tym większe należy się uznanie np. dla faktu, że pamiętano o zróżnicowaniu planów dźwiękowych.

Zrekonstruowane filmy odświeżają kanon, stając się klasyką, ale niekiedy też bywają specyficzną kinomańską rozrywką, przedmiotem tzw. *guilty pleasure*, jak – znów mój subiektywny wybór – *Pierwsza miłość Kościuszki* (1929) Jerzego Orthona, niskobudżetowa historyczna *love story* inspirowana epizodem z biografii przyszłego bohatera. W tym wypadku grzeszna przyjemność płynie z oglądania filmu obiektywnie niedobrego (np. nieporadnego inscenizacyjnie), nawet jak na ówczesne zgrzebne warunki polskiej produkcji.

Ostatnia podszyta niepokojem glossa do historii niebyłej (czy też utraconej) polskiego kina. Bywa bowiem i tak, że w archiwum pisze się jej całkiem nowe rozdziały. Może: prawie całkiem nowe. Myślę tutaj o filmach zrekonstruowanych cyfrowo w kształcie, którego te wcześniej nie miały, jak *Halka* (1929) Konstantego Meglickiego, pierwotnie niema adaptacja opery Moniuszki, później z odtwarzaną z płyt podczas projekcji ilustracją śpiewno-muzyczną. Udźwiękowiona w 1932 roku (powstała ścieżka dźwiękowa złożona zarówno z arii i pieśni Moniuszki, jak też muzyki ilustracyjnej autorstwa innych autorów), ponownie weszła na ekrany. Trzecią premierę film miał zaś jesienią 2016 roku – w wersji zrekonstruowanej, a ściślej skompilowanej przez zespół Filmoteki Narodowej, z oryginalnej, niemej kopii zachowały się bowiem tylko cztery minuty, z dźwiękowej ocalało ok. 90 minut materiałów filmowych różnego pochodzenia, w tym roboczych. Należało więc wykonać współczesny (acz w duchu dzieła i epoki) montaż, a także stworzyć (ocalał tylko fragment ścieżki dźwiękowej) nową ilustrację muzyczną. Tak zrekonstruowana, piękna wizualnie *Halka* prezentuje się jako filmowy paradoks: zabytek kinematografii, ale też film (jakby) nowy...

Ułani na kanapie, czyli dobre, bo polskie

W 1929 roku redakcja „Kina dla Wszystkich” ogłosiła ankietę, zadając czytelnikom trzy pytania:

1. Czy lubisz filmy polskie i dlaczego?
2. Jaki film polski uważasz za najlepszy?
3. Jakich polskich artystów stawiasz najwyżej?¹³

Opublikowane odpowiedzi (nie wiemy oczywiście, jaką część spośród nadesłanych stanowiły) – mimo formuły pytania nastawionej na pozytywny odzew – zawierały pewien element krytycyzmu, np. czytelnik podpisany jako K. Bramorski zauważa:

Jeśli o wartości filmów sędzić z ich powodzenia i kasowości, to filmy polskie należałoby na pewno uznać za najlepsze. Każdy polski film, nienagannie „zrobiony”, może śmiało liczyć na miesiąc co najmniej wyświetlania, niejednokrotnie nawet w dwóch kinach. Czy rzeczywiście filmy polskie są tak doskonałe? Musimy sobie otwarcie powiedzieć, że nie tylko do doskonałości, ale nawet do przeciętnej wartości filmów zagranicznych jest im jeszcze (z bardzo małymi wyjątkami) daleko. Mimo to jednak cieszą się największym powodzeniem, a cieszą się przede wszystkim dlatego, że polski widz pragnie zawsze ujrzeć, co robi się w sztuce filmowej u nas. Widz polski z zaciekawieniem i radością śledzi rozwój polskiego filmu, nie raz jeden dobry pomysł reżyserski, jedna scenka dobrze pomyślana, dobrze wyreżyserowana, dobrze zagrana, sprawia mu tyle przyjemności, że wybacza błędy i wady w całości filmu i wychodzi zadowolony, że jednak ujrzał coś nowego w polskim filmie, ujrzał posunięcie naprzód polskiej sztuki filmowej. A to nie da się zaprzeczyć, że polska sztuka filmowa posuwa się naprzód.¹⁴

Więcej jest jednak bezkrytycznych wyrazów miłości, choćby ze strony niejakiej Lilki P.:

Czy lubię? To dla mnie zbyt słabo brzmi. Ja, jako rodowita Polka kocham je, bo polskie, bo nasze, dlatego że widzę w nich polskie góry, morze, niebo

¹³ *Nasza ankieta. Czy lubisz filmy polskie i dlaczego?*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 88, s. 11.

¹⁴ *Nasza ankieta. Czy lubisz filmy polskie i dlaczego?*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 90, s. 12.

i ziemię polską, i dlatego, że gwiazdy polskie biorą w nich udział. Filmy polskie nie ustępują zagranicznym, nawet je przewyższają, posiadają wielką wartość pod względem gry i urody artystów.¹⁵

W podobnym tonie wypowiada się inna czytelniczka, H. Zarzycka:

Czy lubię? Ależ ja nie tylko lubię, a kocham całym sercem, kocham dlatego, że polskie, że nasze polskie gwiazdy nie tylko stoją na równi z europejskimi, ale często przewyższają je grą i urodą! Tak! Za to wszystko kocham filmy polskie, kocham, muszę kochać i powinnam. Po drugie, dlatego kocham filmy polskie, iż każdy tchnie takim poświęceniem się bohaterów, prawością i dobrocią, oddaniem się ojczyźnie, a wreszcie miłością czystą i jasną. Po takim filmie niejeden widz ma na twarzy jakieś poważne zamyślenie, a w oczach łzy.¹⁶

Najlepszą puentą będzie zaś wierszowana odpowiedź Wiesława Sztentzla:

Ja filmy polskie wyróżniam dlatego,
 Że mam z nimi dużo wspólnego,
 Znani artyści i znane twarze
 I własny kraj mi ten film pokaże.
 Własne miasta, własne plenery,
 Charakter filmów zdrowy i szczery,
 Polskie dekoracje mi polski malarz wykona
 I zewsząd się wyłania Polska Odrodzona.
 Jacy artyści? Każdy z nich się stara
 Lecz stanowczo wyróżniam Sawana i Marra.
 A w świecie kobiecym prowadzą rej
 Smosarska, Bogda, Gorczyńska i Ney,
 I w film polski wiara moja rośnie,
 Gdy widzę na ekranie cudowne *Przedwiośnie*.¹⁷

Ów wiersz wymienia większość wymienianych przez czytelników i czytelniczki powodów, podkreślając ów kluczowy swojsko-patriotyczny aspekt: lubimy polskie filmy, bo są polskie. Przełom dźwiękowy (mowa polska!)

¹⁵ *Nasza ankieta. Czy lubisz filmy polskie i dlaczego?*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 94, s. 4.

¹⁶ *Nasza ankieta. Czy lubisz filmy polskie i dlaczego?*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 89, s. 9–10. ¹⁷ Tamże, s. 10.

sprawi, że będą one lubiane jeszcze bardziej (mniej więcej cztery razy bardziej niż zagraniczne). Te bez wątpienia szczere wyrazy miłości widzów i entuzjastyczne komentarze kontrastują z ocenami ówczesnej krytyki. Rok przed ankietą ukazał się jeden z najważniejszych krytycznych tekstów epoki, czyli *Film w naftalinie* Zahorskiej. Autorka, stawiając słuszną tezę, że kino jest swoistym sejsmografem społecznym, najpierw dokonuje charakterystyki kinematografii amerykańskiej, niemieckiej i rosyjskiej, by potem na ich tle ocenić polską i spróbować zdefiniować jej „ducha”. Ocenia krytycznie, choć widzi postęp (ostatnie premiery, m.in. *Huragan* Józefa Lejtesa, są lepsze niż dotychczasowe produkcje), i wyróżnia jej dwa podstawowe tematy:

Jedna – to oczywiście nieśmiertelna sprawa, czy też sprawka, miłości. Nie byłoby jeszcze w tym nic dziwnego ani oryginalnego. Ciekawsze jest raczej to, jak się tę sprawę ujmuje. Otóż – ujmuje się nijako. Nie mówi się na ten temat nic. Ani psychologia, ani nie-psychologia. Bo trudno nazwać psychologią te wizerunki dziewiczych charakterów nieposzlakowanej bieli, te konflikty miłosne, których rodowód sięga w najlepszym wypadku – Rodziewiczówny. Uproszczenie, schematyzacja, ale nie ta świadoma, która jest ograniczeniem indywidualizacji typów, niejako ich skondensowaniem i zideologizowaniem. Schematyzacja najbardziej brukowa, najbardziej trywialna, polegająca po prostu na odrzuceniu wszelkiej głębszej treści, na pozbawieniu postaci wszelkiego godnego uwagi życia wewnętrznego. Ale nie znaczy to bynajmniej, by film polski obrał sobie świadomie jakąkolwiek inną drogę, by ta jego rezygnacja z psychologii była czymś celowym. Bo równocześnie te banalne papierowe postacie chcą być koniecznie żywe, konkretne, szczegółowe, a przede wszystkim napompowane są lepką, stęchłą substancją najbardziej strywalizowanego, najbardziej wyświechtanego pseudoromantyzmu. Te wszystkie heroiny są karygodnie zacne i beznadziejnie głupie. Są anielskie, ponętne, ale wymagają nieprawdopodobnej rezygnacji ze strony mężczyzny, a co gorsza i widza. Ten sam naftalinowy zapach nibyromantyzmu otacza zresztą i postacie męskie. To są karykaturalne zlepki odpadków naszej literatury przedostatniej doby, najbardziej trujący przetwór, który można było przedestylować z naszego neoromantyzmu.

Ten cały pseudoromantyzm stoi równocześnie na przeszkodzie ku przeniesieniu punktu ciężkości na drugą możliwość: ujęcia postaci od strony dokonanych czynów i stworzonej sytuacji. Akcja, obciążona zbyt wiele motywami ekspresji uczuciowej, wizerunkami rozmodlonych dusz, nie może uzyskać związku i dynamiki.¹⁸

¹⁸ S. Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek xx” 1928, nr 3, s. 4.

Krytyczka wymienia filmy, jak *Ziemia obiecana* (1927) Aleksandra Hertzka i Zbigniewa Gniazdowskiego, będące straconą szansą na poruszenie tematyki społecznej, pozytywistycznej – i przechodzi do drugiej sprawy, czyli idei narodowej:

Objawia się ona w sposób bardzo prosty: przez romantyzm militarny. Apo-teoza pałaza i ostrogi, ataku i oczywiście... bohaterskiej śmierci. Nie chcę być niesprawiedliwą: przynaję, że pod tym wojennym ryszunkiem kryje się jeszcze tendencja głębsza i istotniejsza: przywiązanie do kraju, ofiar dla kraju itd. Ale tkwi w tych filmach jak gdyby ukryte założenie, dobrze nam znane: założenie wyższości rycerskiego rzemiosła, jego największej skuteczności i największego znaczenia, jeśli chodzi o służbę narodową. I tutaj, podobnie jak w poprzednim kręgu zagadnień, walęsają się najbardziej wyświechtane strzępy najbardziej płytkiego romantyzmu. Takie filmy, pokazane za granicę (nie daj Boże zresztą), przedstawiłyby zdumionym oczom świata Polskę żyjącą ciągle jeszcze w malignie wojny, wojennych zapałów, militar-nych idealizmów. Wykazałyby zdumiewający brak otrzeźwienia i przewar-tościowania, zdumiewającą nieudolność w przenoszeniu romantycznych porywów na teren nowoczesnego życia.¹⁹

I ten romantyczny militarizm wydaje mi się jedną z najbardziej niepokojących ówczesnych tendencji. Doskonale ilustrują go *Szaleńcy* (1928), przykład zbyt dobry, by dla posłużenia się nim nie zdobyć się na przekroczenie przyjętych tu ram czasowych. Debiut reżyserski Leonarda Buczkowskiego i zarazem pierwsza polska superprodukcja to reprezentant tzw. nurtu pa-triotycznego i przykład ewolucji, jakiej w późnych latach dwudziestych xx wieku uległy filmy tego typu. W przeciwieństwie do wcześniejszych obrazów wojennych, jak *Cud na Wisłę* (1921) Ryszarda Bolesławskiego, realizowanych niemal równolegle do działań na froncie, te nowsze nie musiały już mobilizować do bezpośredniej walki z wrogiem, miały tylko w odpowiedni, zgodny z ówczesną polityką historyczną sposób opowiadać jej dzieje. W przypadku filmu Buczkowskiego tę polską historię, ściślej: czyn legionowy lat 1914–1921, opowiedziano za pomocą sprawdzonych filmowych reguł.

Główną inspiracją była *Wielka parada* (*The Big Parade*, 1925) Kinga Vidora, skąd zaczerpnięty został m.in. podstawowy schemat fabularny: trzech ochotników pochodzących z różnych środowisk zacięga się do wojska i bierze udział w walkach na froncie Wielkiej Wojny. Mimo fabularnych

¹⁹ Tamże.

i gatunkowych analogii obie produkcje dzieli realizacyjna przepaść, a przede wszystkim różni perspektywa twórcza, ów „duch”. *Wielka parada* to pierwszy dojrzały film wojenny o charakterze rozrachunkowym, realistyczny i wyraźnie pacyfistyczny dramat pokazujący wojnę nie jako męską przygodę (choć motyw braterstwa, przyjaźni zrodzonej w okopach należy do kluczowych), ale jako źródło cierpienia, pełne okrucieństwa i brudu. W *Szaleńcach* konflikt mocarstw oznacza szansę na odzyskanie niepodległości, bohaterowie kierują się patriotyzmem, walczą o Polskę na polskiej ziemi. Nieprzypadkowe jest ich pochodzenie: Filipek (Jerzy Kobusz) to przedstawiciel robotników i rzemieślników, Jerzy (Marian Czauski) – mieszczan i inteligencji, a Kazik (Aleksander Skarża) – ziemiaństwa. Taki dobór bohaterów pokazuje (zgodną zresztą z prawdą) ponadstanową solidarność w walce o wolność. Nieprzypadkowo też ranny Jerzy oddaje serce ratującej go pannie z dworku, Zosi (Irena Gawęcka). Ten w 1928 roku już archetypowy arcy-polski – także na gruncie kina – wątek, nazwijmy go symbolicznie „ułań i dziewczyna”, w przeciwieństwie do *Wielkiej parady*, gdzie związek amerykańskiego żołnierza z francuską chłopką bywa źródłem komizmu, rozgrywany jest w tonacji absolutnie serio, co demaskuje papierowość zakochanych w sobie bohaterów. Powagę i patos (vide napisy) filmu przełamuje tylko postać Filipka, wnosząc na ekran, dzięki prawdziwej *vis comica* Kobusza, nieco humoru. Nie ma też u Buczkowskiego gorzkiej ironii filmu Vidora (tytuł!), bo tu wojna jest słuszna, niepodległość to bowiem stawka, dla której warto i trzeba umierać. Stąd w polskim szpitalu polowym nie ma strauatyzowanych żołnierzy, są tylko zdrowiejące zuchy, wyrwijące się znów do walki, a heroiczny czyn Kazika, który ginie, przynosząc decydujący o zwycięstwie meldunek, zyskuje piękną puentę w postaci sceny pogrzebu, jaki urządzają mu przyjaciele. Sceny naprawdę wzruszającej i podkreślającej ów motyw braterstwa, więzi łączącej towarzyszy broni, istotny dla samego gatunku, ale i budujący tak ważną dla II Rzeczypospolitej legendę Legionów. Śmierć Kazika to ofiara na ołtarzu Sprawy, przyczyniła się zresztą do ostatecznego zwycięstwa, które – w znacznie większym stopniu niż połączenie zakochanych – stanowi prawdziwy *happy end*.

Na planszy tytułowej *Szaleńców* pojawia się zagadkowy znak zapytania – dla widzów roku 1928 może jako sygnał pytania już czysto retorycznego, ponieważ dekadę po odzyskaniu niepodległości to, co wcześniej mogło wydawać się szaleństwem, okazało się racjonalnym działaniem, skuteczną drogą do osiągnięcia celu. Wydarzenia lat 1914–1921 były stonkowo nieodległą, ale przecież historią, kino nie musiało już mobilizować do walki. Pozostało jednak – i w głównym nurcie takie będzie do końca lat trzydziestych – narzędziem scalającym, budującym wspólnotę

porozbiorową i narodową, kształtującym zbiorową tożsamość i pomocnym w prowadzeniu polityki historycznej. Stąd też selekcja przenoszonych na ekran wydarzeń, jednoczących (z punktu widzenia sanacyjnej władzy), nie zaś potencjalnie dzielących widownię. Czyn legionowy z pewnością do nich należał, a *Szaleńcy*, przywołując go (nie ma potwierdzenia, że film powstał na polityczne zamówienie), wpisali się w rocznicowy trend, dodatkowo nieco ocieplając wizerunek władzy, nadszarpnięty zamachem majowym z 1926 roku. Widoczna zwłaszcza w finale apoteoza Piłsudskiego jako zwycięskiego wodza, stanowiąca oczywisty serwitut polityczny, może być też odczytana jako czynnik perswazyjny, sugestia nieomylności działań Naczelnika, wtedy i teraz.

Szaleńcy potwierdzają więc tezę Zahorskiej o niepokojącym militarnym romantyzmie, który wykluczał krytyczną, historiozoficzną refleksję nad przeszłością, ale i nad teraźniejszością. W polskim kinie nie było miejsca na idee pacyfistyczne, choć – sądząc po źródłach – zaginione *Dzике pola* (1932) Józefa Lejtesa, pokazujące wojnę jako doświadczenie dehumanizujące, miały w sobie taki potencjał. Historia nie jest nauczycielką życia, raczej – czego dowodzi *Księżna łowicka* (1932) Janusza Warneckiego i Mieczysława Krawicza – pretekstem do nakręcenia melodramatu kostiumowego.

Znaczące, że cztery lata po Zahorskiej podobną diagnozę, choć w ironicznym tonie, postawiła Stefania Heymanowa:

W pierwszym akcie filmu poznajemy, zazwyczaj, panienkę z polskiego dworku, która niegdyś była „dzikuską”, ale obecnie jest uosobieniem słodyczy i wdzięku, i w każdej chwili może zostać „trędowną” albo „uwiedzioną”, ażeby ostatecznie kiedyś stać się wzorem cnót, jako czcigodna matrona polska. Bez względu na to, jaki obrót przyjmą losy bohaterki, widzimy w akcie drugim lub następnym – wesele wiejskie albo dom publiczny; najczęściej jedno i drugie. W filmach polskich zawsze występuje dużo osób; prawdopodobnie wypływa to ze znanej staropolskiej gościnności. Najchętniej filmowcy zaludniają ekran wojskiem, np. szwadronem ułanów, ale ponieważ nie każdy film (tylko co drugi) ma charakter bohatersko-patriotyczny, więc radzą sobie w inny sposób. Najruchliwszym elementem, z racji swego fachu, są handlarze żywym towarem, złodzieje i szpiedzy, toteż scenarzyści polscy bardzo ich sobie cenią; ludzie ci robią „ruch w interesie”, tj. urozmaicają akcję w sposób niewyszukany i dla wszystkich zrozumiały.

Ludzi uczciwych zazwyczaj pokazuje się w filmach polskich niechętnie i tylko w małych dawkach, żeby zbyt nie spowszednieli i żeby się ich tym więcej umiało cenić! Zresztą, nie są to zwykli ludzie, tylko – bohaterowie. Ażeby zostać bohaterem filmu polskiego, trzeba być albo hrabią (najlepiej

ordynatem), albo spiskowcem (o ile rzecz dzieje się w okresie niewoli), albo – kochać polskie morze i jeździć po nim choćby łódką, ale można także parowcem (Gdynia–Hel i odwrotnie). W każdym razie trzeba być patriotą i mieć dziadka weterana z r. 63, a jeszcze lepiej, 31-go. Od kobiet nie wymaga się tak wiele. Kobiecie wystarczy, jeżeli lubi wojskowych i marynarzy (o ile należy do „wyższej sfery”) i ma narzeczonego policjanta (o ile jest aniołem kuchni). Jeżeli zdarza się czasem jakiś film bez „policmajstra Tagiejewa”, Samborski jest bez roli, albo musi grać defraudanta, i to „nie jest w porządku” (mówiąc stylem Krukowskiego). Ale, na szczęście, takich filmów jest mało i znakomity gwiazdor może się nie obawiać bezrobocia.

Podstawową treścią każdego filmu polskiego jest „romans”. (Polacy są narodem romantycznym, a filmowcy przypuszczają, że romantyzm i romans to jedno i to samo). Dzięki temu wszystkie sfilmowane powieści, bez względu na ich wartość i istotną treść, są do siebie łądząco podobne, co zresztą nikomu nie szkodzi, chyba że – autorom tych powieści, ale zazwyczaj są to nieboszczycy albo ludzie gołębiego serca, no i ostatecznie biorą za to grube odszkodowanie.

Film polski poznać bardzo łatwo: jeżeli nie ma w nim dożyneków, meliny złodziejskiej, kacapów ani wojska, to jest na pewno kanapa, po której tarza się dwoje ludzi odmiennej płci. Jest to niezawodny znak, że film jest pochodzenia polskiego. Gdzie indziej kanapa jest zwykłym rekwizytem: w filmie polskim odgrywa rolę znamienną, jest zapowiedzią przełomu w życiu bohaterów i zwiastunem ich marnego końca.²⁰

Przytaczam cały tekst, bo autorka trafnie wymienia niepokojące tendencje, czyli grzechy ówczesnego polskiego kina: powtarzalne, głównie melodramatyczne schematy, typowość bohaterów (zwłaszcza kobiecych) i eksploatowanie *emploi* aktorów (kazus Samborskiego jako etatowego czarnego charakteru) czy trywializowanie literatury (nader swobodne adaptacje). Z dzisiejszej perspektywy, w realiach zwrotu ludowego w patrzeniu na przeszłość, niepokojący – i słusznie – jest ten dworek, stały element przedwojennego filmowego pejzażu, który w symbolicznym 1933 roku nieco się zmieni.

²⁰ S.H. [Heymanowa], *Film polski w krzywym zwierciadle parodii*, „Kino” 1932, nr 6, s. 13.

Każdemu wolno śpiewać, czyli krajobraz po (wygranej) bitwie

Ten graniczny rok przynosi narodziny polskiej komedii muzycznej, bo razem z „komedio-farsą muzyczną” *Każdemu wolno kochać* polskie kino zaczęło rozśpiewywać się na dobre. W latach trzydziestych było najbliższe realizacji szerokiej musicalowej formuły „wszyscy mówią, wszyscy tańczą, wszyscy śpiewają”. Dodajmy: zwłaszcza śpiewają, i to nawet, kiedy nie muszą i nie powinni, co może być równie niepokojące jak fakt, że komedia muzyczna jest *de facto* synonimem polskiej przedwojennej komedii w ogóle, a więc niezbędny był dźwięk, by kręcić filmy, które śmieszą, bawią. W erze niemej – wyjąwszy wczesne obrazy z komikiem Antonim Fertnerem – właściwie nie było rodzimych produkcji tego typu. Pokazywano zagraniczne komedie. Wszyscy, łącznie z Witkacym, kochali Charliego Chaplina i Bustera Keatona, ale reprezentowany przez nich typ ekranowego humoru, komizmu bez słów, nie miał polskiego odpowiednika. Czy wykorzystujący konflikt człowieka z materią, podszyty absurdem slapstick, był zbyt dużym dla dość ubogiej w Polsce branży wyzwaniem realizacyjnym (gagi), czy raczej intelektualnym? Brakowało aktorów mogących uosabiać podobny Trampowi typ lirycznego tragikomika? Wydaje mi się, że brak tradycji niemej komedii ma wpływ na dalszy rozwój gatunku, także na ów dźwiękowy nadmiar lat trzydziestych, które zostały przezeń zdominowane (choć melodramat pozostał popularny).

Rok 1933 to w kinie początek zwycięskiej ofensywy piosenki. Bez niej nie ma w tej dekadzie polskiej komedii, choć w niektórych produkcjach pełnić będzie wyłącznie funkcję atrakcji, muzycznego przerywnika. Inaczej było jednak w przypadku tych obrazów, gdzie partie wokalne stanowiły integralną część fabuły (np. *Każdemu wolno kochać*), rozgrywającej się zwykle w teatrze, środowisku muzyków, albo też takich, w których muzyka miała, niczym w musicalu, wyrażać stany emocjonalne bohaterów. Nieprzypadkowo w pierwszej komedii muzycznej pojawiają się gwiazdy kabaretu – Adolf Dymśa, Kazimierz Krukowski czy Mira Zimińska – bo popularność tej formy teatralnej będą filmowcy wykorzystywać, także zatrudniając związanych z tym światem kompozytorów, tekściarzy i wykonawców z ich wypróbowanymi scenicznymi typami. Drugą istotną inspiracją była operetka, w sposób bezpośredni (adaptacja libretta) bądź pośredni, jak w *10% dla mnie* Juliusza Gardana z układem piosenek przypominającym arie operetkowe, solowe i w duetach. To fabuła – podobnie u Warneckiego i Krawicza – typowa dla gatunku, ukazuje liczne perypetie pary zakochanych z finałowym happy endem. Z kolei *Jego ekscelencja subiekt* Michała Waszyńskiego wykorzystuje motyw przebieranki, najpopularniejszy w tej

dekadzie i zarazem stanowiący dowód schematyczności gatunku, choć dziś w tym krytykowanym za powtarzalność farsowym chwycie skłonni jesteśmy widzieć już *crossdressing*²¹. Ta opowieść o subiekcie grającym salonowego VIP-a w kontekście biografii reżysera, jego płynnej tożsamości, zyskuje dodatkowy, niepokojący podtekst – zwłaszcza że ów motyw bycia kimś innym będzie przewijał się do końca polskiej kariery twórcy *Znachora* (1937). Analogicznie uciekać od swojego życia będą też na czas seansu widzowie. Popularność komedii, mimo powtarzalności wątków i komicznych typów, miała źródło w gwiazdorskiej obsadzie, chwytliwych przebojach, ale również w jej eskapistycznym potencjale – właśnie ze względu na konwencjonalność, operetkową umowność stanowiła ona doskonałe lekarstwo na niepokoje czasu kryzysu.

Zaprzeczeniem azylu był natomiast zaangażowany społecznie *Wyrok życia* Gardana. Scenarzystka, znana feministka Maria Morozowicz-Szczepkowska, fabułę zbudowała wokół rzekomego dzieciobójstwa, co w kinie stanowiło *novum*. Rzekomego, bo śmierć noworodka okazuje się tragicznym wypadkiem, matka (Jadwiga Andrzejewska) zaś, bezrobotna urzędniczka, ofiarą uwodziciela, ale też powszechnej hipokryzji i fasadowej religijności. W końcu: męskocentrycznego systemu, któremu przeciwstawiona zostaje ponadklasowa solidarność kobiet, bo do uniewinnienia doprowadza adwokatka (Irena Eichlerówna), choć siostrzeństwo ostatecznie ustępuje miłości małżeńskiej. Melodramatyczny finał – z motywem uczuciowego trójkąta – to najsłabszy element filmu, który jednak broni się także od strony formalnej (ciekawa narracja, świetne zdjęcia). Przy tym wyróżnia się on jedynym w kinie II Rzeczypospolitej przedstawieniem widocznej (aczkolwiek nieprzesadnie eksponowanej) ciąży i sceną porodu (w stajence!), bo ekranowe macierzyństwo to wówczas raczej stan ducha niż fizjologia, a koniecznie płaskobrzuche bohaterki mogą najwyżej być matkami albo oczekiwać dziecka. Słowo „ciąża” to tabu. Wszystko razem pokazuje więc niepokojąco wysoki stopień konwencjonalizacji i oderwania tego kina od rzeczywistości – tej z niechcianymi dziećmi i Boyowymi kampaniami na rzecz świadomego macierzyństwa. Film, choć powszechnie chwalony przez krytykę, przegrał walkę o widza: dramatyczna historia bez gwiazd (i piosenek) nie osiągnęła zbyt wysokich wyników kasowych, co poskromiło ambicje producentów.

Inna kobieca premiera, *Prokurator Alicja Horn* Michała Waszyńskiego i Marty Flanz, była niepokojącym sygnałem dla aktorek pragnących zmienić ekranowe *emploi*. Przykład Jadwigi Smosarskiej, chcącej tytułową rolę

²¹ W takiej perspektywie późniejsza, znakomita komedia Gardana *Czy Lucyna to dziewczyna* (1934) inicjowałaby rodzimy *queer*.

odejść od wizerunku „swojskiej i dziarskiej”, pokazał, jak trudno uwolnić się od oczekiwań widzów – a ci nie chcieli oglądać swej ulubienicy jako kobiety, która przegrywa. W ich głos wsłuchiwali się producenci. W efekcie „królowa polskiego ekranu” przez kolejne lata brylowała w komediach, uosabiając typ kobiety nowoczesnej, emancypującej się, do momentu poznania właściwego mężczyzny.

Dzieje grzechu Henryka Szary to z kolei naoczny dowód na to, że literatura pozostaje – i pozostanie – główną inspiracją kina. Popularne bestsellery i (u)znana klasyka bywały przedmiotem dość instrumentalnego wykorzystania, owej wspomnianej przez Heymanową trywializacji. Znane tytuły miały przyciągać widzów, choć same filmy często niewiele miały wspólnego z literackim oryginałem – takimi więcej niż swobodnymi adaptacjami były wspomniane już pierwsze „dźwiękowce” według Zapolskiej i Sienkiewicza. Żeromski – antycypując – też nie miał szczęścia do przedwojennych ekranizatorów, którzy wpisywali jego prozę w melodramatyczne schematy. Zahorska będzie niebawem wręcz apelować o obronę autora przed filmowcami²², pisząc o filmie Szary, choć doceniała pewne elementy warsztatowe, to głównie podkreślała:

te filmowe *Dzieje grzechu* niewiele wspólnego mają z *Dziejami grzechu* Żeromskiego. Są wyżyłowaną z Żeromskiego fabułą, przeniesioną w zupełnie inną atmosferę artystyczną i psychiczną. Odarte z poezji słowa – niezastąpionej poezją światła i rytmu – stają się tępą, pospolitą historią.²³

Niepokojące w 1933 roku było i to, co działo się poza ekranem – w czołówce jednego z kasowych przebojów międzywojnia, melodramatu religijnego *Pod Twoją obronę*, jako reżysera wskazuje się Edwarda Puchalskiego. W rzeczywistości był nim Józef Lejtes, niewymieniony z obawy przed reakcją Kościoła katolickiego i prasy endeckiej na fakt, że film, którego podniosły finał rozgrywa się podczas pielgrzymki na Jasną Górę, gdzie sparaliżowany bohater odzyskuje zdrowie, wyreżyserował Żyd. Antysemickie nastroje – także wobec tworzonej głównie przez polskich Żydów – branży filmowej w kolejnych latach będą się zresztą nasilać.

Jednocześnie narastał niepokój. Choć w poniedziałek 30 stycznia 1933 roku w porannym wydaniu „Kuriera Warszawskiego” (znowu) bez większych sensacji, pojawiła się jednak zdawkowa informacja o kryzysie

²² Zob. S. Zahorska, *Rozbój filmowy*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 50, s. 2.

²³ S. Zahorska, *Kronika filmowa*. „*Dzieje grzechu*”, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 43, s. 7.

rządowym w Niemczech: „Ważną rolę w dotychczasowych rozmowach między centrum i narodowymi socjalistami odgrywają żądania Hitlera, aby oddziały szturmowe zostały włączone do aparatu państwowego”²⁴. Dla ówczesnego czytelnika jednak ważniejsza była chyba wiadomość o wyznaczeniu terminu (6 marca) krakowskiej rozprawy w sprawie Rity Gorgonowej, a ciekawsza notka o początku procesu przeciw Empefilmowi, „oszukiwaczemu instytutowi, który liczne przyszłe gwiazdy filmowe ponaciągał na znaczniejsze kwoty”²⁵ (fałszywe szkoły aktorskie to wtedy zjawisko częste i niepokojące, bo kryli się za nim także handlarze ludźmi). W wydaniu wieczornym korespondent z Niemiec donosi:

Berlin przepelniony jest teraz, jak nigdy, pogłoskami, przypuszczeniami, prorocत्वami, plotkami. Nie wiadomo, co tu prawdziwe, co tu skomponowane. Największa uwaga, oczywiście, koncentruje się około osoby Hindenburga. [...] Nigdy dotychczas prezydent Rzeszy nie zaangażował się tak silnie pod względem politycznym, ponieważ nigdy jeszcze droga przyszłości nie była tak niejasna i ciemna i nigdy jeszcze niebezpieczeństwo dla położenia całego państwa nie było tak wielkie jak dzisiaj – pisze inny dziennik berliński.

Co prawda, to podobnie czarne wynurzenia publicystów niemieckich czytaliśmy już w ciągu ostatniego roku wielokrotnie, a Landbund [związek wielkich właścicieli ziemskich – K.W.] się nie wystraszył i Hitlerowi zwolenników w Lippe przybyło. Być zatem może, że nadciągająca chmura Hitlera nie płoszy snu większości narodu niemieckiego, wzdychającej do dyscypliny.²⁶

A na ostatniej stronie dziennika widnieje telegram:

Hitler kanclerzem: Dziś w południe prezydent von Hindenburg podpisał nominację nowego rządu niemieckiego. W skład jego wchodzi: Hitler jako kanclerz, von Papen zastępca kanclerza i komisarz Prus [...]. Pierwsze posiedzenie nowo mianowanego rządu odbędzie się dzisiaj, o godz. 5 po południu.²⁷

²⁴ *Kryzys rządowy w Niemczech*, „Kurier Warszawski” (wydanie poranne) 1933, nr 30, s. 2.

²⁵ *Z sądów. Wielka afera filmowa*, „Kurier Warszawski” (wydanie poranne) 1933, nr 30, s. 4.

²⁶ B.K., *Na rozstajnych drogach. W Niemczech*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1933, nr 30, s. 1–2.

²⁷ *Telegramy. Hitler kanclerzem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1933, nr 30, s. 11.

W Warszawie tego samego dnia, choć nieco później, w popularnym kinie Styłowy pokazywany jest *Dobroczynca ludzkości* (*Sidewalks of New York*, 1931) Ziona Myersa i Julesa White'a. To jeden z „dźwiękowców” Bustersa Keatona, opowieść o synu milionera, który z miłości do dziewczyny mieszkającej w gorszej dzielnicy zaczyna akcję resocjalizacji miejscowych łobuziaków. Świeżo nominowany kanclerz Niemiec swoje emocje zagospodarowywał będzie w zupełnie inny sposób.

Bibliografia

- [Anons], „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 89.
- [Anons], „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1929, nr 265.
- 9.25, „Kino Teatr” 1929, nr 13.
- B.K., *Na rozstajnych drogach. W Niemczech*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1933, nr 30.
- Brun Leon, *A jeśli Niemowa chce mówić? (W odpowiedzi Adolfowi Nowaczyńskiemu)*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 81.
- Dąbrowska Maria, *Dzienniki (1914–1932)*, t. 1, Warszawa 1988.
- H. [Heymanowa] Stefania, *Film polski w krzywym zwierciadle parodii*, „Kino” 1932, nr 6.
- Kryzys rządowy w Niemczech, „Kurier Warszawski” (wydanie poranne) 1933, nr 30.
- Nasza ankieta. Czy lubisz filmy polskie i dlaczego?*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 88–90, 94.
- Nowaczyński Adolf, *Niech nadal będzie „Wielką Niemową”*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 81.
- Radziwiński Józef, *Legion ulicy*, „Kurier Filmowy” (dodatek do „Kuriera Lwowskiego”) 1932, nr 18.
- Stepan Kamil, *Wiktor Biegański – próba kina autorskiego*, w: *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu Wielkiego Niemowy*, cz. 2: *Od Wielkiej Wojny po erę dźwięku*, red. G.M. Grabowska, Warszawa 2009.
- Świdziński Wojciech, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa 2015.
- Telegramy. Hitler kanclerzem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1933, nr 30.
- Z sądów. Wielka afera filmowa*, „Kurier Warszawski” (wydanie poranne) 1933, nr 30.
- Zahorska Stefania, *Film w naftalinie*, „Wiek XX” 1928, nr 3.
- Zahorska Stefania, *Kronika filmowa. „Dzieje grzechu”*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 43.
- Zahorska Stefania, *Kronika Filmowa. „Legion ulicy” w reżyserii Forda*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 17.
- Zahorska Stefania, *Rozbój filmowy*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 50.

In the Shadow of a Monster. A Few Remarks on the Sound Breakthrough (1929–1933) with Anxiety Overtones

SUMMARY

The paper is an attempt to view the Polish cinema of the sound breakthrough (1929–1933) from the multiple perspectives that are merged by subjectively understood anxiety. It resorts to the voices of the then criticism disturbed both by technological revolution and by the level of domestic film production (whose dominating trends are also sketched), mixed with the audience's enthusiasm and reflections of a modern female archivist: she is anxious about the impossibility to verify a part of the assessment since not all the discussed movies have survived until this day.

KEYWORDS

cinema, interwar period, sound, breakthrough, archive, history

