

Antoni Michnik

ORCID: 0000-0002-2279-2374

„Nieustanny akompaniament smażonych na patelni skwarków”. Brzmienia i anegdoty roku 1929, czyli historie i konteksty przełomu dźwiękowego w kinie Europy Środkowej

W znakomitym, niedocenianym i głęboko niezrozumianym *Babilonie* (2022) Damien Chazelle łączy coś w rodzaju moralitetu czy paraboli z próbą zarysowania „ludowej historii” przełomu dźwiękowego w kinie. Twórca *Whiplash* i *La La Land* pokazuje bowiem instytucjonalno-społeczne transformacje całego przemysłu filmowego – którym towarzyszą indywidualne dramaty, złamane kariery, przemiany gospodarcze (nowe modele biznesowe, ewolucja systemu gwiazdorstwa i roli związków zawodowych), a nawet architektoniczno-urbanistyczne (powstanie nowej studyjnej architektury) – między wierszami swojego epickiego fresku (z tomem Howarda Zinna pod pachą) stawiając tezę, że to dźwięk tak naprawdę zbudował Hollywood, jakie dzisiaj znamy.

Jedna z wielu niezapomnianych sekwencji *Babilonu* przedstawia trudności związane z procesem nagrywania dźwięków na planie we wczesnym okresie przełomu. Akcja filmu została w tej sekwencji osadzona w roku 1928, gdy następuje szybkie udźwiękowanie Hollywoodu w odpowiedzi na sukces *Śpiewaka jazzbandu* Alana Croslanda, po raz pierwszy zaprezentowanego 6 października 1927 roku w Nowym Jorku. Niniejszy tekst dotyczy właśnie tego, w jaki sposób to, co nazywamy dzisiaj filmem dźwiękowym, wkroczyło do sal kinowych Europy Środkowej. Ów pochód był pełen problemów, komplikacji i okrężnych dróg – czego wyrazistą metaforą jest przywołana sekwencja z filmu Chazella – w samym środku kryzysu finansowego i w obliczu postępującego konserwatywno-nacjonalistyczno-antydemokratyczno-faszyzującego

zwrotu we wszystkich państwach regionu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Historia ta układa się w cały wachlarz modeli tworzenia zbiorowego dzieła, jakim jest film, a także w bogatą mozaikę strategii artystycznych oraz biznesowych.

Strukturalne, systemowo-korporacyjne – aż chce się napisać: proto-platformowe – interpretacje przełomu dźwiękowego w kinie drugiej połowy lat dwudziestych XX wieku podkreśla (m.in. za Royem Armesem) Iwona Sowińska¹. Autorka pisze o „czasie konkwisty” – końcu ery filmowych eksperymentatorów i wynalazców w obliczu elektryfikacji dźwięku. Do gry wówczas błyskawicznie wkroczyły korporacje, swoimi patentami kolonizując przemysł filmowy. Aby cały ten proces zrozumieć, trzeba najpierw przypomnieć kilka podstawowych kwestii dotyczących relacji między kinem a dźwiękiem. Nieme kino tak naprawdę nigdy nie było całkowicie pozbawione dźwięku – wręcz przeciwnie, posiadało bogatą i złożoną audiosferę.

Dźwięki kina niemego

Już od zarania towarzyszyła kinematografii muzyka, w trakcie projekcji wykonywana na żywo – bracia Lumière do swoich pokazów zaangażowali akompaniatorów na przełomie lat 1895 (28 grudnia w Grand CAF w Paryżu) i 1896 (np. 20 lutego w Londynie). W niedługim czasie kina zaczęły w podobnym celu zatrudniać muzyków lub taperów, którzy korzystali z maszyn generujących efekty dźwiękowe. Ten drugi sposób udźwiękowienia kina niemego wiele czerpał z tradycji teatru oraz różnych widowisk i form sztuki jarmarcznej XIX wieku. Dźwiękowe maszyny początków kina przybierały zróżnicowane formy: od niewielkich pudeł zawierających liczne pedały i przekładnie – np. Ciné Multiphone Jeana Charles’a Scipiona Rousselota (1907) lub Machine à bruits de coulisse firmy Pathe (1909)² – niekiedy z dodatkiem zestawów perkusyjnych (Dramagraph Samuela Lapina), po zintegrowane zestawy łączące rozmaite efekty z organami pedałowymi (The Excelsior Sound Effect Cabinet, 1913) czy też z pianolami (kultowy Fotoplayer Style 50 firmy American Photo Player Company).

Kwestia samych źródeł muzyki filmowej do dziś jest przedmiotem dyskusji. Przez lata dominował pogląd o jej praktycznym wymiarze w początkach kina – miała zagłuszać mechanizmy projekcyjne, ale też dopatrywano

¹ Zob. I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, w: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 27–29.

² Zob. <https://www.filmsoundsweden.se/backspiegel/allefex.html> [dostęp: 31.03.2024].

się w niej wyrazu antropologicznej potrzeby udźwiękowania oglądanych postaci, bez niej rzekomo mających quasi-widmowy charakter³. Dzisiaj tezy te raczej się jednak odrzuca, dominuje zaś przekonanie, że w pierwszych salach kinowych dominowały przede wszystkim dźwięki publiczności, a nie aparatury⁴. Początki kina są obecnie traktowane jako czas „zaprowadzania porządku” w owych salach, wyrosłych z przestrzeni ludycznej, z jarmarcznej rozrywki, by stać się przestrzeniami, gdzie obowiązuje cisza nowoczesnego teatru. Z tego powodu chętniej podkreśla się teatralne korzenie muzyki filmowej ery kina niemego⁵. W tym kontekście obecność muzycznego akompaniamentu można postrzegać jako narzędzie dyscyplinujące publiczność, wyciszające rozmowy, sterujące uważnością widowni i pomagające wprowadzić *decorum* odpowiadające wartościom dominującej kultury mieszczańskiej.

Często pozostawiano muzykom przestrzeń do akompaniatorskiej improwizacji. Niemniej powstały także kompendia i katalogi zbierające popularne utwory i motywy, które mogły stanowić podstawę akompaniatorskiego repertuaru muzyków grających podczas seansu. *Photoplay music* (muzyka tworzona z myślą o akompaniamentach do niemych filmów) antycypowała późniejszą *library music* (muzykę produkcyjną, nagrane podkłady muzyczne, na podstawie licencji wykorzystywane w innych dziełach) i stanowiła ówczesną formę muzyki deskryptywnej. W takich katalogach *photoplay music* poszczególne utwory oraz motywy zazwyczaj grupowano wedle nastrojów, charakteru czy też gatunków – na podobnej zasadzie jak w przypadku „efektów dźwiękowych” generowanych przez urządzenia mechaniczne. Akompaniament muzyczny do filmu przygotowywano, opierając się na tzw. *cue sheets*, czyli zestawach propozycji utworów i tematów muzycznych pasujących do danego filmu⁶. *Cue sheet* zawierał fragmenty wyciągów z partytur i wskazówki, kiedy dany temat lub utwór może być zagrany, niezbędne zwłaszcza w przypadku większych składów. W ten sposób powstawały tzw. *compilation scores*, czyli partytury wykonawcze w formie kompilacji składających się z istniejącego już materiału muzycznego. Koncepcja takiej

³ Na temat wczesnej wersji owego „praktycznego” czy też „funkcjonalnego” podejścia zob. np. K. London, *Film Music*, transl. E.S. Bensinger, London 1936, s. 28. Podejście, które określiłbym mianem „antropologicznego”, reprezentował m.in. Hanns Eisler (*Composing for the Films*, New York 1947).

⁴ Zob. R. Altman, *The Silence of the Silents*, „The Musical Quarterly” 1996, vol. 80, no. 4, s. 670.

⁵ Zob. np. J.E. Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York 2009, s. 26–27.

⁶ R.M. Prendergast, *Muzyka w filmie niemy*, tłum. P. Mościcki, M. Skotnicka, „Glissando” 2007, nr 10–11, s. 120.

partytury narodziła się około roku 1910 (tę metodę wykorzystywała m.in. Edison Film Company). W latach dwudziestych studia filmowe zamawiały tego typu opracowania muzyczne u zewnętrznych firm, z Cameo Thematic Music Co. na czele. Można więc doszukać się w tym korzeni zawodu ilustratora muzycznego (*music illustrator*) odpowiedzialnego za przygotowanie opracowania muzycznego dla filmu, zwykle osoby pracującej w wytwórni lub bibliotece muzycznej, a niekiedy też członka orkiestry odpowiedzialnego za akompaniament w danym kinie. Co istotne, kwestia sprawowania kontroli nad warstwą dźwiękową powodowała spory i konflikty: w pierwszych trzech dekadach historii kina wcale nie było oczywiste, czy poszczególnym filmom powinna towarzyszyć zawsze taka sama oprawa muzyczna, czy też raczej to kapelmistrz kinowy powinien decydować o tym, jaką formę, instrumentację itd. przyjmie akompaniament poszczególnych seansów.

Do prestiżowych produkcji, zwłaszcza niemieckich, w latach dwudziestych coraz częściej zamawiano oryginalne kompozycje muzyczne. Szczególnie zaangażowali się wówczas – być może również dlatego, że za pierwszą kompozycję napisaną do filmu uchodzi ta autorstwa Camille’a Saint-Saënsa przygotowana na potrzeby produkcji *Zabójstwo księcia Gwizjusza* w reżyserii Charlesa le Bargy i André Calmettesa (1908) – kompozytorzy francuscy, choćby wszyscy członkowie tzw. Grupy Sześciu. W Niemczech postulowano pisanie film-oper, czyli dzieł operowych do filmów pełnometrażowych⁷. Często jednak, podobnie jak dziś, oryginalne kompozycje łączono z kompilacjami już istniejących, popularnych utworów. Przy całościowych kompozycjach filmowych pojawiał się jednak problem synchronizacji muzyki z warstwą wizualną – musimy pamiętać, że tempo projekcji mogło być różne. Stąd proponowano rozmaite systemy synchronizacji gry orkiestry i wyświetlania obrazu. Najczęściej stosowanym rozwiązaniem była synchronizacja filmu z partyturą, np. rytmonom (nazywany też muzycznym chronometrem, ang. *Musik Chronometer*) Carla Roberta Bluma zakładał „dostrajanie” zarejestrowanych w maszynie partii do tempa wyświetlania filmu, eksperymentowano również z wyświetlaniem nut u dołu ekranu⁸. Inne rozwiązanie – przyjęte choćby przez Érica Satiego, autora muzyki do

⁷ Zob. H. Tannenbaum, *Probleme des Kinodramas*, „Bild und Film” 1913/1914, nr 3/4, s. 60–63.

⁸ Blum rozwijał swój projekt od drugiej dekady wieku, pierwsza publiczna prezentacja odbyła się w 1926 roku w Berlinie. Zob. K. London, dz. cyt., s. 66–68; P. Kocher, *Dirigierende Maschinen. Musik mit technikgestützter Tempovermittlung*, Bielefeld 2022, s. 74–81. Zob. również patent jednej z wersji urządzenia Bluma, <https://patentimages.storage.googleapis.com/21/bf/5f/45c050ff3c3eba/US1837944.pdf> [dostęp: 31.03.2024].

Antraktu René Claira (1924) – zakładało rozluźnienie relacji między muzyką oraz warstwą wizualną.

Próby synchronizacji obrazu filmowego z dźwiękami już zarejestrowanymi – a więc wprowadzenia kina dźwiękowego w dzisiejszym rozumieniu tego terminu – podejmowano nawet w początkowym okresie rozwoju kinematografii. Thomas Edison taki system opracował już w roku 1894, a jego istotą był indywidualny seans z użyciem słuchawek⁹. Pierwsze publiczne projekcje filmu zsynchronizowanego z nagraniem dźwiękiem prawdopodobnie zorganizowano w 1900 roku podczas paryskiej wystawy światowej (tzw. system Phono-Cinéma-Théâtre Clément-Maurice'a Gratiouleta i Henriego Lioreta)¹⁰, a w roku 1913 Edison zaprezentował system przeznaczony dla sal kinowych. Oba swoje urządzenia Amerykanin nazwał kinetofonami (*kinetophone*), ich działanie zaś – jak innych ówczesnych wynalazków, w tym kinofonu Kazimierza Prószyńskiego (1907)¹¹ – opierało się na synchronizacji projekcji filmowej oraz dźwięku odtwarzanego z płyt lub wałków (tzw. *sound-on-disc*). Całą aparaturę należało ustawić do każdego pokazu osobno, zaś sama technologia była kosztowna i wedle świadectw prasowych po pierwszym zachwycie audiowizualnością przeważnie rozczarowywała. Problematyczne okazały się nie tylko synchronizacja, ale również sama jakość nagrań oraz możliwości ich amplifikacji. Kolejne firmy, korzystające z innych systemów, zwykle działały więc w tamtym okresie krótko, próbując swym portfolio produkcji filmowych przyciągnąć widzów, kina oraz inwestorów. Już w trakcie pierwszej wojny światowej pojawiły się koncepcje systemów wielogłośnikowych – „orkiestrowych fonografów” (*Orchestra Phonograph*) – które miały zapewnić większy realizm kinematograficznego dźwięku. Uprzeźrzenie dźwięku poprzez wprowadzenie wielości jego źródeł miało w przyszłości stać się jednym z kluczowych elementów miksu dźwięku filmowego, próby synchronizacji z taśmą kilku źródeł płyt były jednak skazane na niepowodzenie.

Równolegle – za sprawą fotografofonu Ernsta Ruhmera (1900) – trwały eksperymenty z systemami projekcji filmowej wykorzystującej bezpośredni zapis dźwięku na taśmie filmowej (*sound-on-film*). Ruhmer korespondował

⁹ Mowa więc o systemie wyraźnie zakorzenionym w kulturze fotoplastykonu, choć dzisiaj powiedzielibyśmy może, że przewidywał on samodzielne odtwarzanie filmów na laptopach czy telefonach komórkowych.

¹⁰ Zob. M. Barnier, *En Route Vers le Parlant: Histoire d'une Évolution Technologique, Économique et Esthétique du Cinéma (1926–1934)*, Liège 2002, s. 25, 29.

¹¹ Np. we Francji w 1900 roku z myślą o stworzonym wówczas systemie Phono-Cinéma-Théâtre powstała seria filmów. Z kolei Gaumont w pierwszej dekadzie wieku używał do pokazów tzw. chronomegafonów (*chronoméga-phone*), pneumatycznych wzmacniaczy.

na ten temat z Eugènem Laustem, który w roku 1907 zgłosił pierwszy patent zapisu dźwięku na celuloidzie, a pierwsze pokazy filmu z dźwiękiem zapisanym na taśmie zorganizował prawdopodobnie w 1911 roku. W kolejnych latach rozwój badań¹² został zahamowany z powodu wojny, lecz kwestia zapisu dźwięku na taśmie powróciła bezpośrednio po jej zakończeniu. W roku 1919 Lee De Forest zgłosił w Stanach Zjednoczonych patent na rejestrację dźwięku na taśmie, a następnie całą dekadę poświęcił na doskonalenie technologii wraz z kolejnymi inżynierami (m.in. Freeman Harrison Owens, Theodore Case), z którymi często toczył potem sądowe batalie. W Niemczech Josef Engl, Joseph Massolle oraz Hans Vogt od 1919 roku pracowali natomiast nad systemem Tri-Ergon, który w 1921 roku ukończyli, choć nadal rozwijali aż do 1925 roku, gdy sprzedali go konsorcjum Universum Film Aktiengesellschaft (UFA). Tymczasem w pogrążonej w powojennym chaosie Europie Środkowej podobne patenty składał np. węgierski konstruktor Mihály Dénes, który swój wynalazek określał mianem projectofonu¹³. Zarówno Tri-Ergon, jak też phonofilm Case'a i De Foresta (oraz movietone opracowany przez Case'a dla Foxa po konflikcie z De Forestem) wykorzystywały różnicowanie naświetlania taśmy, tworząc tzw. zapis częstotliwościowy (*variable density*), w przeciwieństwie do późniejszej metody zapisu amplitudowego (*variable area*), RCA Photophone, opracowanej w General Electric (1926–1927) na podstawie badań Charlesa A. Hoxiego. Można w uproszczeniu powiedzieć, że zapis częstotliwościowy bliższy jest logice spektrogramu, a amplitudowy to popularny oscylogram (*waveform*). Te równoległe prowadzone poszukiwania przyniosły w pierwszych latach filmu dźwiękowego pokazy realizowane w dwóch diametralnie różnych technikach zapisu dźwięku: na filmie (dwoma metodami) oraz na osobnych płytach. Pierwszą metodę niekiedy określa się w polskim

¹² Pierwsza wojna światowa przyniosła radykalne przyspieszenie w badaniach nad licznymi technologiami dźwiękowymi, lecz akurat na tym polu oznaczała stagnację. Znamienna jest w tym kontekście historia Erica Tigerstedta, genialnego fińskiego wynalazcy działającego w Niemczech, gdzie zgłosił szereg patentów, unieważnionych jednak, gdy jego samego po wybuchu wojny wydano jako obywatela Rosji.

¹³ Zob. np. <https://www.szttnh.gov.hu/hu/magyar-feltalalok-es-talalmanyaik/mihaly-denes>, <https://worldwide.espacenet.com/patent/search/family/003617956/publication/AT98602B?q=pn%3DAT98602B> [dostęp: 31.03.2024]. Do tej grupy można także zaliczyć pochodzącego z Włocławka Josepha Tykocińskiego-Tykocinera, który przez lata pracował u Marconiego, następnie zaś projektował zestawy radiowe dla floty rosyjskiej, a u progu odzyskania niepodległości przysłużył się przyszłej II RP, na początku lat dwudziestych objął natomiast profesurę na University of Illinois, gdzie w 1922 roku przeprowadził pokaz własnej technologii zapisu dźwięku na filmie.

filmoznawstwie mianem fotoelektroakustycznej, drugą zaś – mechanicznej czy też elektromechanicznej¹⁴.

W latach dwudziestych eksperymenty w zakresie udźwiękowania trwały. Dzięki temu już początek dekady zaowocował fenomenem długometrażowego filmu „półdźwiękowego”, a więc niemego, posiadającego jednak wersję przeznaczoną do wyświetlania z synchronizowanym dźwiękiem w wybranych scenach. David Warth Griffith wykorzystał system Photo-kinema (*sound-on-disc*) Orlando Kelluma (1921) do udźwiękowania pewnych scen swojej *Dream Street* (1921) – w tym własnego wstępu, w którym reżyser niejako „wychodził przed kurtynę”. De Forest Phonofilms natomiast zorganizowało pierwsze pokazy dźwiękowych krótkich metraży (skeny, przemówień, piosenek) w roku 1923, a UFA próbowała premiery systemu Tri-Ergon w roku 1925, lecz rezultaty okazały się niezadowolające. W roku 1926 studio Warner Bros. zaprezentowało długometrażowego *Don Juana* w reżyserii Alana Croslanda ze ścieżką dźwiękową złożoną z muzyki i efektów dźwiękowych (bez dialogu). Wykorzystano technologię synchronizacji płytowej (*sound-on-disc*) Vitaphone, podobnie jak rok później w przypadku *Śpiewaka jazzbandu*. Równolegle, we wrześniu 1927 roku, Fox wprowadził do swych kin filmy w systemie Movietone Case’a – *Siódme niebo* Franka Borzage miało powtórna premierę, a *Wschód słońca* Friedricha W. Murnaua był pierwszym filmem, który wytwórnia wyprodukowała z myślą o zintegrowanej muzyce i efektach dźwiękowych (choć nadal bez dialogów).

Wiemy o co najmniej dwóch tysiącach dźwiękowych lub półdźwiękowych filmów, które powstały przed premierą *Śpiewaka jazzbandu*¹⁵.

Nie bez znaczenia było również to, że kino w okresie „niemym” pozostawało w kręgu kultury oralnej. W wielu miejscach seansom towarzyszyli lektorzy, a także „[z]apowiadacze, komentatorzy, objaśniacze i prezenterzy”¹⁶, pomagający publiczności podążać za fabułą. Badacze i badaczki zaznaczają, że tego typu filmowi „narratorzy”, „deklamatorzy”, czy też „konferansjerzy” stanowili w międzywojniu łącznik z formami kultury popularnej przełomu wieków – często improwizowali dialogi lub wcielali się w poszczególne

¹⁴ Zob. np. E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*, t. 1: *Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*, wyd. 2 uzupeł., Łódź 2015, s. 116.

¹⁵ Zob. zestawienie na stronie <https://silentera.com/PSFL/indexes/earlySoundFilms.html> [dostęp: 31.03.2024]. Sowińska (dz. cyt., s. 21–22) natomiast stwierdza: „Szacuje się, że do roku 1914 (czyli w szczycie popularności tego typu rozrywki, zaraz potem koniunktura się załamała) za pomocą chronofonu, biofonu i podobnych im aparatów, na naszym kontynencie powstało co najmniej 1500 filmów dźwiękowych”.

¹⁶ P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019, s. 159–160.

postacie. Na zachowanych ilustracjach z epoki widzimy np. francuskich *bonimenteur* stojących i improwizujących tekst przed ekranem. Część z nich przede wszystkim najpierw jednak wabiła swoim nawoływaniem (niezwykle z towarzyszeniem instrumentu) publiczność do sali. Urszula Biel podkreśla, że u zarania kina tego typu osoby były wymieniane z nazwiska w ogłoszeniach prasowych pokazów w prasie¹⁷ – byli to performerzy, którzy mieli również przyciągać widzów do sal kinowych. W latach dwudziestych zarabiali na Górnym Śląsku mniej więcej tyle co doświadczeni operatorzy¹⁸, a niektórzy wykonywali także tę pracę. Pokazy tego typu wpisywały się w tradycję wykładów z towarzyszeniem projekcji czy slajdów. Część owych performerów stale współpracowała z aranżerami oprawy muzycznej wyświetlanych filmów lub z kapelmistrzami. W różnych krajach wśród tego typu opowiadaczy rozwijały się zresztą lokalne tradycje, bodaj najbardziej znaną i najdłużej funkcjonującą była japońska figura *benszi*, stanowiącego integralną, performatywną część seansów.

O znaczeniu i trwałości opisanych zabiegów świadczą – nagrywane zarówno w okresie eksperymentów z kinem dźwiękowym, jak i właściwej ekspansji „talkiesów” – mówione wprowadzenia reżyserów do filmu. Kino dźwiękowe odwoływało się w ten sposób bezpośrednio do istniejących sposobów funkcjonowania słowa mówionego w salach filmowych. Postać na ekranie zastępowała dotychczasowego mistrza ceremonii seansu, sygnalizując, że zawód ten stał się zbędny. W podobnym procesie ścieżka dźwiękowa wyparła muzyków kinowych.

Zanim to wszystko jednak nastąpiło, mowa kina niemego nie ograniczała się wyłącznie do centralnej figury komentatora-deklamatora. Wielu przedsiębiorców w okresie wczesnego kina zatrudniało aktorów, aby z ukrycia symulowali dźwiękową synchronizację dialogów¹⁹. Eksperymentowano również z interaktywnością oprawy muzycznej – na czele ze śpiewnikami przygotowanymi dla publiczności kinowej do wykonywania songów w trakcie seansów²⁰. Wszystko to razem współtworzyło doświadczenie seansu filmowego jako wielozmysłowego performatywnego przeżycia, na które niekoniecznie składało się wyłącznie oglądanie „ruchomych obrazków”.

U zarania pierwszej wojny światowej w Europie Środkowej rozgorzał szereg dyskusji na temat potencjału obrazu filmowego zsynchronizowanego

¹⁷ U. Biel, *Na film czy do kina? O sposobach redagowania pokazów kinowych okresu niemego*, „Kultura Popularna” 2016, nr 4, s. 104–105.

¹⁸ Tamże, s. 106.

¹⁹ Zob. R. Altman, *Silent Film Sounds*, New York 2004, s. 166–173.

²⁰ Zob. U. Biel, dz. cyt., s. 114.

z dźwiękiem. Kinetofon Edisona już w roku 1913 został zaprezentowany w państwie Habsburgów (w pokazie w Ischl uczestniczył sam cesarz²¹), wtedy też w Warszawie Prószyński pokazał dwa filmy, które stworzył z wykorzystaniem kinofonii w Wielkiej Brytanii²². Notatki prasowe z okresu wprowadzania kinetofonu poruszają znane wątki: lęk przed zastąpieniem muzyków (np. śpiewaków operowych) nagraniami, niepokojące wrażenie realizmu nowej technologii i odczucia swoistej ulgi w chwilach jego zachwiania²³.

Pokazy obu wynalazków już wtedy (!) skłoniły Karola Irzykowskiego do napisania eseju *Śmierć kinematografu*. Krytyk wyrażał w nim obawy, że „kino zginie śmiercią techniczną albo raczej kupiecką”²⁴, rozumiał je bowiem jako sztukę czystego ruchu wizualnego. Perspektywa kinetofonicznego zwrotu wiązała się dla niego z zaprzepaszczeniem szansy na nowoczesne, czysto wizualne medium – a wszystko na rzecz medium audiowizualnego, podatnego na swoisty upadek w teatr, z jego konwencjami, schematami oraz bezpieczną przynależnością do świata kultury mieszczańskiej. Co kluczowe, w swym programowym tekście autor niemal nie wspomina o muzyce i efektach dźwiękowych, jego obawy wzbudzało słowo mówione rozumiane jako wyraz twórczości dramatycznej²⁵. W latach dwudziestych w obliczu prób budowy kina wizualnych struktur rytmicznych, awangardy kina „muzyki

²¹ Zob. np. informację-reklamę o powołaniu wiedeńskiego towarzystwa Kinetophon w odpowiedzi na sukces pokazu („Czas” 1913, nr 413, s. 2). We Lwowie 18 października 1913 roku powstało zresztą Polskie Towarzystwo Kinetofonu Edisona, którego celem było „nabycie i użytkowanie wyłącznej licencji na edisonowskie Kinetofony na Galicję i Bukowinę, udzielanie w obrębie tego terytorium sublicencji na powyższe kinetofony, nabycie i wykonywanie prawa wyłącznego użytkowania Kinetofonów, filmów i rekordów wyrabianych przez spółkę Thomas A. Edison, Incorporated West Orange, udzielanie sublicencji i podnajmowanie powyższego prawa, zakładanie i prowadzenie teatrów kinetofonicznych i kinoteatrów w obrębie Galicji i Bukowiny, i w ogóle prowadzenie wszelkich czynności, które z wykonywaniem i użytkowaniem powyższej licencji wzgl. wyłączności w bezpośrednim, lub choćby tylko pośrednim związku pozostają”, „Zbiór Ogłoszeń Firmowych Trybunałów” (stały dodatek do „Przeglądu Prawa i Administracji”) 1914, s. 65.

²² Zob. W. Jewsiewicki, *Kazimierz Prószyński*, Warszawa 1974, s. 94–110.

²³ Zob. np. Old, *Kinetophon*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 236, s. 5.

²⁴ K. Irzykowski, *Śmierć kinematografu*, „Świat” 1913, nr 21, s. 1–3.

²⁵ Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 100: „Dlatego nie mogę także potępić praktykowanego niekiedy dodawania efektów akustycznych do filmu: grzmotów, syku wody, stuku młota itp. Słyszałem je parę razy i byłem zdumiony ich trafnym zastosowaniem (krótka fragmentowa scenka akustyczna wśród scenek optycznych). Nie ma obawy, żeby kino przez to straciło swój charakter. Kinetofon – to coś zupełnie innego”.

wzrokowej” – której rzecznikiem w Polsce był np. Leon Trystan²⁶ – Irzykowski stał się jednak zwolennikiem wypracowania autonomicznej estetyki filmowej, oderwanej od postulatów formalnego podporządkowania kina koncepcjom i strukturom muzycznym.

O bogactwie audiosfery kina niemego w chwili rewolucji dźwiękowej świadczy choćby tekst Leona Templera ze stycznia 1928 roku. Autor odcinał się w nim od „kinowego szowinizmu” tych, którzy sprzeciwiali się również zapraszaniu do kin akompaniatorów muzycznych, i wskazywał na bogactwo dostępnych środków muzyczno-dźwiękowych, wartość wydawanych „vadamecum kapelmistrzów filmowych” w stylu *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*²⁷, a także na – uchwycone zresztą w *Babilonie* Chazelle’a – wykorzystanie muzyki na ówczesnych planach filmowych w celu wprowadzenia aktorów i aktorek w odpowiedni nastrój podczas pracy. Co więcej, wszystko to pisał, niejako zawieszając kwestię kinetofonów²⁸.

Można natomiast powiedzieć, że próby formalistyczno-synestetycznego (czy może transmedialnego) ujęcia teoretycznego, współpracując z abstrakcyjnymi eksperymentami kinematograficznymi awangard lat dwudziestych, zapowiadały kluczowe teksty teoretyczne czasu rewolucji talkiesów, na czele ze słynnym manifestem Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina oraz Grzegorza Aleksandrowa, którzy postulowali rozwijanie nowej estetyki filmu dźwiękowego w oparciu o kontrapunktowe, a także asynchroniczne zestawianie dźwięku i obrazu²⁹. W przełomie dźwiękowym widzieli szansę dla nowej monumentalnej sztuki, prowadzącej kino ku nowym kierunkom.

²⁶ Zob. L. Trystan, *Kino jako muzyka wzrokowa*, „Film Polski” 1923, nr 4–5, s. 15–18; tenże, *Rytmizacja ruchu w kinie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2, s. 57–58. Zob. również np. B., *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1925, nr 322, s. 6–7; tenże, *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1926, nr 137, s. 7; tenże, *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1929, nr 14, s. 6.

²⁷ *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, Hrsg. von H. Erdmann, G. Becce, Berlin 1927.

²⁸ L. Templer, *Ilustracja muzyczna w kinie*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 24, s. 8.

²⁹ Zob. *Przyszłość filmu dźwiękowego*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, tłum. Tadeusz Szczepański, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 58–61. Kontekst dla manifestu Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa stanowiły także ówczesne eksperymenty z filmem dźwiękowym na terenie Związku Radzieckiego, zob. np. J. Toeplitz, *Pierwsze lata dźwięku w kinie radzieckim*, „Kwartalnik Filmowy” 1957, nr 3, s. 3.

Przełom dźwiękowy na półperyferiach – trzy historie z czasu rewolucji talkiesów

Europa Środkowa była w latach dwudziestych XX wieku regionem politycznie niestabilnym, co miało przełożenie na sytuację ekonomiczną i możliwości rozwoju nowych, narodowych kinematografii. W tym kontekście szczególnie istotne okazały się kwestie językowe, które stanowiły ważny aspekt lęków związanych z ekspansją *talkies*. W społeczeństwach młodych bytów politycznych, nad którymi wisiało widmo etykiety państwa sezonowego, obawiano się kulturowo-językowej dominacji zagranicznych kinematografii. Podnoszony w różnych dyskusjach „uniwersalizm” kina niemego wydawał się w tym kontekście bezpieczniejszy, choć znajdziemy w latach dwudziestych również sporo konfliktów dotyczących języków plansz tekstowych³⁰. Z drugiej strony widzowie swoimi pieniędzmi głosowały za kinem dźwiękowym. Rozwiązanie tego problemu przyniosła współpraca z zagranicznymi przedsiębiorstwami – zwłaszcza z paryskim studiem Gaumont i tamtejszym oddziałem Paramountu oraz z podberlińskim Babelsbergiem – gdzie poszczególne filmy (zarówno nowe, jak i nieme) udźwiękowiano w kilku, a nawet kilkunastu wersjach językowych. Kinematografie środkowoeuropejskie, działając w sytuacji systemowej i uwarunkowanej politycznie „językowej konieczności”, stały się ważnymi klientami rynku tzw. MLV (*Multiple Language Versions*). Taka „wersja językowa” była jedną z całego wachlarza metod, jakie testowano we wczesnym okresie ekspansji kina dźwiękowego, równolegle eksperymentowano z dubbingiem, lektorami, tablicami śródtytułów oraz napisami nakładanymi bezpośrednio na obraz.

Na sytuację filmu dźwiękowego w regionie wpływ miała również rywalizacja między niemieckimi oraz amerykańskimi przedstawicielami branży. Do roku 1928 właścicielem patentów do systemu Tri-Ergon było przedsiębiorstwo Tri-Ergon AG z siedzibą w Szwajcarii. Rząd Republiki Weimarskiej zaczął jednak promować komasację rynku i dążyć do powołania międzynarodowego europejskiego przedsiębiorstwa z dominacją niemieckiego kapitału. Z tego powodu wiosną 1929 roku ostatecznie powołano konsorcjum Tobis-Klangfilm, które podjęło wojnę patentową ze studiami Warner Bros. oraz Electrical Research Products Inc. (ERPI) o prawa do wyświetlania filmów w Niemczech, na czele ze zdjętym z afisza na minuty przed niemiecką premierą *Śpiewającym błaznem* Lloyda Bacona (1928).

³⁰ O kontrowersjach wokół polszczyzny i innych języków II RP (zarówno w kinie niemym, jak i dźwiękowym) zob. np. P. Sitkiewicz, dz. cyt., s. 152–160.

Spór prawny rozgorzał już po tym, jak ERPI wyposażyło setki europejskich kin w swoje systemy. Latem walka została rozciągnięta m.in. na Szwajcarię, Anglię, Czechosłowację i Węgry. Tobis-Klangfilm wszędzie odnosiło zwycięstwa. W tej sytuacji doszło do nieudanych negocjacji patentowych, na które ERPI – wraz z Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) pod przewodnictwem Willa H. Haysa – zareagowało bojkotem niemieckiego rynku, próbując poprzez właścicieli kin wywrzeć nacisk na władze Tobis-Klangfilm³¹. Nie odniosło to jednak oczekiwanego skutku³². Wiosną 1930 poszczególne hollywoodzkie studia zaczęły się wyłamywać z bojkotu. Ostatecznie w czerwcu i lipcu 1930 na konferencji w Paryżu nastąpił filmowo-patentowy podział świata, który (mimo paru rund renegocjacji) trwał do wybuchu drugiej wojny światowej.

Zjawisko kina dźwiękowego przyniosło też problemy definicyjne. Bogaty zasób terminów pojawiających się w dyskusjach temu poświęconych prowadzonych tylko w Czechosłowacji zebrał Petr Szczepanik. Były to niekiedy nazwy związane z różnymi technologiami, jak tonofilm i fonofilm, ale też ogólniejsze: dźwiękofilm (*zvukofilm*), radiofilm, film gadany (*mluvici film*), film mówiony (*mluvený film*), film słuchowy (*sluchový film*)³³, a w końcu optofonetyka Karela Teige lub optofonogenia i fotofonogenia Lubomíra Linharta³⁴. Podobne terminologiczno-teoretyczne rozważania znajdziemy w prasie polskiej czy rumuńskiej³⁵.

W efekcie stopniowej ewolucji przemysłu filmowego status pierwszego filmu dźwiękowego w każdej z narodowych kinematografii Europy Środkowej (i nie tylko) będzie dyskusyjny. Polityczne przemiany oraz półperyferyjny status regionu sprawiają, że kwestia tego typu genealogii jest jeszcze bardziej skomplikowana niż w centrach, gdzie problem dotyczy

³¹ Zob. D. Gomery, *Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound*, „Cinema Journal” 1976, vol. 16, no. 1.

³² Na Węgrzech choćby pierwszym pokazem pełnometrażowego filmu dźwiękowego była właśnie zorganizowana w Budapeszcie 30 września 1929 roku premiera *Śpiewającego błazna*.

³³ Także termin „film dźwiękowy” (cz. *zvukový film*).

³⁴ P. Szczepanik, *Sonic Imagination, or Film Sound as a Discursive Construct in Czech Culture of the Transitional Period*, w: *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, eds. J. Beck, T. Grajeda, Urbana–Chicago 2008, s. 90.

³⁵ Zob. np. J.S., *Szał dźwiękowcowy. Co właściwie podpada pod nazwę filmu dźwiękowego*, „Robotnik” 1930, nr 81, s. 3; T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, w: *Wśród ludzi na scenach i ekranie*, t. 2, oprac. K. Fazan, J. Fazan, Kraków 2000, s. 513–514; D. Enyedi, *Body, Voice and Noise: Acting for Sound Films as Debated in the Interwar Romanian Press*, „Dramatica” 2023, no. 1, s. 72–73, <https://dramatica.ro/index.php/j/article/view/271/224> [dostęp: 31.03.2024].

głównie technologicznego pierwszeństwa. Czyż za pierwsze polskie filmy dźwiękowe nie powinniśmy bowiem uznać np. kinofonicznych produkcji Prószyńskiego?

Węgry – na pożyczonym sprzęcie

Znamienna jest legenda związana z udźwiękowieniem filmu *Jest tylko jedna dziewczyna na świecie* (*Csak egy kislány van a világon*) Béli Gaála (1929). Anegdota z okresu produkcji filmu mówi, że artyści na jeden dzień pożyczili sprzęt od ekipy nagrywającej wówczas w Budapeszcie kroniki filmowe w serii Fox Movietone Newsreel. Dzięki temu udało się zarejestrować na taśmie wybrane sekwencje dźwiękowe, choć np. piosenka głównego bohatera (w tej roli Pál Jávor) została wykonana przez znajdującego się poza kadrem Pála Fekete. Technika *movietone* dograno również instrumentalne występy muzyków. Przygotowana wersja miała ostatecznie premierę 12 maja 1930 roku.

Węgierski przemysł filmowy na początku XX wieku prężnie się rozwijał, a w trakcie Wielkiej Wojny urósł – wedle niektórych szacunków – do miana trzeciego na świecie. Trzeba pamiętać, że Budapeszt początku wieku był nowoczesną metropolią, w której głęboko zakorzeniły się nowe media – to tam od 1893 roku działała choćby najważniejsza w Europie (a prawdopodobnie także na świecie) „telefoniczna gazeta”, czyli „Telefon Hírmondó”, zapowiadająca ramówki międzywojennej radiofonii. Drugim istotnym ośrodkiem filmowym w przededniu wojny stał się natomiast Koloszwär (obecnie Kluż-Napoka w Rumunii). W rzeczywistości międzywojennej węgierski przemysł filmowy znalazł się jednak w głębokim kryzysie, a lata dwudzieste niekiedy nazywa się wręcz niemą dekadą, również ze względu na zapaść produkcji oraz bankructwa głównych studiów w kraju. Po pierwsze, znikły ograniczenia wyświetlania zagranicznych filmów, a kina potrianońskich Węgier zostały wręcz nimi zalane. Po drugie, zniknęły naturalne rynki węgierskich produkcji, wcześniej w pewnej mierze odpowiadających na zapotrzebowanie szerszego kulturowego wszechświata Cekanii. Po trzecie, cała gospodarka nowych Węgier przeżywała w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku kryzys związany nie tylko z wojennymi traktatami i reparacjami, lecz również z politycznym chaosem, z którego wykluwał się ustrój nowego państwa. Krótkotrwała komunistyczna Republika Rad Béli Kuna dążyła do nacjonalizacji i centralizacji przemysłu filmowego. Po jej upadku Węgry pod rządami regenta Miklósa Horthyego stały się *de facto* konserwatywną dyktaturą, w której mnożyły się zaostrzone stopniowo ustawy antysemityczne. Odbiło się to także na przemyśle filmowym – państwo wydawało licencje kinowe, odbierając je jednak każdemu, kto

popierał porządek komunistyczny. Polityka licencyjna miała również *de facto* charakter antysemicki. Wreszcie, po czwarte, wszystkie te okoliczności sprawiły, że znaczna grupa ważnych postaci przedwojennej węgierskiej kinematografii w latach dwudziestych wyjechała na emigrację. W tym gronie znaleźli się m.in. Sándor László Kellner, który jako Alexander Korda zrobił karierę w Stanach Zjednoczonych, a zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, oraz Mihály Kertész, w Hollywood znany jako Michael Curtiz. Z kolei nowe pokolenie węgierskich twórców kształciło się za granicą – Béla Gaál i István Székely, dwie wiodące postacie kina węgierskiego lat trzydziestych, uczyli się filmowego rzemiosła w Berlinie i Wiedniu. Pierwszy z nich natomiast już w latach dwudziestych działał na Węgrzech, a zapaść kinematografii przeczekał, pracując w teatrze, wówczas m.in. przygotował podręcznik aktorstwa filmowego.

Udźwiękowienie kina na Węgrzech wpisało się bezpośrednio w kulturowe dyskusje dotyczące charakteru potrianońskiego społeczeństwa. W dominującej ideologii kino było co najmniej podejrzane – jako przejaw kultury (wielko)miejskiej, oskarżanej o niedostatek madziarskości. Antysemickie ustawy stanowiły polityczno-prawny wyraz tej ideologii. Władze w drugiej połowie lat dwudziestych poprzez reorganizację rynku dążyły więc do zwiększenia zakresu kontroli. W roku 1928 – na gruzach studia Corvin – powołano Hunnia Filmgyár, które stało się głównym, quasi-państwowym studium filmowym, a jego oddziały zostały szybko wyposażone w systemy dźwiękowe, rząd Istvána Bethlena obłożył zaś w roku 1929 zagraniczne produkcje wysokimi podatkami. Wydaje się, że wizja kina dźwiękowego jako zagrożenia dla węgierskiej tożsamości była jednym z głównych impulsów tych działań.

Anna Manchin fascynująco pokazuje, w jaki sposób międzywojenna kinematografia węgierska wpisała się w dyskurs opozycji między miastem a wsią – postrzeganą w tym zestawieniu jako rezerwuar „narodowego charakteru” społeczeństwa węgierskiego. Badaczka podkreśla, że w produkcjach dźwiękowych z lat trzydziestych, które tematyzowały kwestię relacji między miastem a prowincją, wykorzystywano w tym celu również ludowe pieśni oraz motyw śpiewających żołnierzy.

Podobne zabiegi stosowano jednak także wcześniej, czego znakomitym przykładem jest przywołany już – w założeniu, przypomnijmy, niemy – film Béli Gaála. Sam jego tytuł jest bowiem cytatem z popularnej dziewiętnastowiecznej pieśni Eleméra Szentirmaya (właśc. János Németh), znanej także jako *Csak egy szép lány*. Popularna pieśń wzbudzała nostalgię za idealizowaną pretrianońską przeszłością Węgier, a także skojarzenia z „autentyczną” madziarską kulturą. Możemy sobie wyobrazić, że w tym wypadku film miał

działać na zmysły wielopoziomowo, nawet przed jego udźwiękowieniem na pożyczonym sprzęcie – każdy akompaniator w prowincjonalnym kinie ówczesnych Węgier znał tytułową piosenkę, byłby więc w stanie audialnie kreować pożądane afekty.

Na tym przykładzie znakomicie widać ciągłość politycznego wykorzystania kina po obu stronach rewolucji talkiesów. Rodząca się poetyka kina dźwiękowego została zaprzęgnięta do projektu budowy powojennego społeczeństwa. Kino było medium masowym, które w zamierzeniu miało tworzyć i wzmacniać węgierską tożsamość narodową, lecz filmowcy, z Gaalem na czele, proponowali nieco odmienną wizję od tej dominującej w oficjalnym dyskursie – w produkcjach z lat trzydziestych miejskość ukazywano w dużo korzystniejszy sposób, niż chcieliby tego konserwatywni decydenci. Kino narażało się zatem na ciągle oskarżenia o niedostateczną madziarskość.

Zarysowane już związki węgierskiego i niemieckiego przemysłu filmowego wyrażały się także i w tym, że UFA nakręciła na Węgrzech znaczne fragmenty – znów: idealizowana wieś – *Węgierskiej Rapsodii* (*Ungarische Rhapsodie*) w reżyserii Hansa Schwartza (1928). Jesienią film stał się jednym z wielkich przebojów niemieckich kin, po czym – w obliczu trwającej rewolucji – w Paramount Pictures w roku 1929 przygotowano wersję dźwiękową, która wprawdzie nie operowała dialogami, ale audialnie wzbogacała wizualne rytmy i struktury obrazu.

Sukces domagał się kontynuacji. Kolejny film Schwartza, *Melodia Serc*, w roku 1929 w całości kręcono na Węgrzech. Początkowo planowany był jako niemy, lecz w trakcie prac przedstawiciele UFA nakazali producentowi Hansowi Pommerowi realizować projekt jako film dźwiękowy. W efekcie powstały cztery wersje językowe: niemiecka, angielska, francuska i węgierska. Do Polski najpierw trafiła właśnie węgierska – czy więc najbardziej egzotyczna? Czy nie budziła obaw związanych z wersją niemiecką? Na łamach „Kuriera Warszawskiego” niejaki B. pisał o znakomitej stronie wizualnej filmu, ale sam dźwięk budził u tego zwolennika kinematograficznej „muzyki wzrokowej” mieszane odczucia:

Co się tyczy strony dźwiękowo-wokalnej – nasuwa ona poważne zastrzeżenia. Przede wszystkim raz jeszcze stwierdzić należy bezcelowość dialogów w języku obcym, w dodatku tak mało rozpowszechnionym jak węgierski. Tu i ówdzie podano napisy polskie, wyjaśniające treść rozmów i piosenek, ale czy nie lepiej byłoby poprzestać na wersji niemej? Dopóki wytwórnie zagraniczne nie zaczną nakręcać filmów mówionych w różnych językach, a więc i w polskim, uważamy za zbyteczne częstowanie nas niezrozumiałą obcą mową.

Drugie zastrzeżenie dotyczy samej techniki dźwiękowej: aparat od- daje głos ludzki chropawo i twardo, w tubalnym, drażniącym brzmieniu. Nie sprawia to bynajmniej estetycznego zadowolenia. To samo powiedzieć można o fragmencie muzycznym (orkiestra „Ufatonu”), wykonywanym nad program. Natomiast b. udatnie wypadł sketch rysunkowy Fleischera pod tytułem *Barka Noego*, arcydziełko ekscentrycznego humoru w dwóch wymiarach: graficznym i dźwiękowym.³⁶

Komentarz autora jest dla nas szczególnie interesujący także z powodu ostatniej uwagi – ów „sketch rysunkowy” stanowił zapewne parodię monumentalnej *Arki Noego* Curtiza (1928), półdźwiękowca, który pierwszą wojnę światową przyrównywał do biblijnego potopu i przez wielu krytyków był uważany za pompatyczny oraz nudny. Curtiz przygotował na użytek węgierskiej publiczności specjalny wstęp w swym języku ojczystym.

*

Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku reżyser István Székely opuścił Niemcy i wrócił na Węgry. W latach 1931–1938 Gaál wraz z Székelym stworzyli blisko 40% z ok. 130 długometrażowych węgierskich produkcji, głównie komedie romantyczne. Obaj wyjechali jednak do Stanów Zjednoczonych, gdy w roku 1938 wprowadzono na Węgrzech antysemitki przepisy zabraniające osobom pochodzenia żydowskiego pracy w kinematografii.

Czechosłowacja – pożar studia

W studiu Kavalírka na praskim przedmieściu Košíře 25 października 1929 roku wybuchł pożar. Płonąc zaczęła scenografia do kręconej tam *Szubienicznej Tonki* (*Tonka Šibenice*) Karela Antona, ale ogień pochłonął również część nakręconego materiału. Film dokończono w studiach AB na Vinohradach, lecz podjęto też decyzję o jego udźwiękowieniu. Na przełomie roku w paryskich studiach Gaumonta przygotowano dubbing w trzech wersjach językowych: czeskiej, niemieckiej oraz francuskiej. Premiera, reklamowana jako pierwszy czechosłowacki film dźwiękowy, odbyła się 27 lutego 1930 roku w Pradze.

W 1929 roku w kinach Czechosłowacji zaprezentowano dwadzieścia filmów dźwiękowych, wszystkie produkcji Stanów Zjednoczonych. Rok później pojawiły się także filmy dźwiękowe z innych państw. Część z nich – międzynarodowych koprodukcji, także tych realizowanych w anglojęzycznych studiach – trafiała na czechosłowacki rynek w niemieckich

³⁶ B., *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1930, nr 57, s. 6.

wersjach językowych. Badania pokazywały włodarzom wytwórni, że publiczność chodziła na filmy niemieckojęzyczne, gdyż po prostu je rozumiała. Polityka wytwórni szybko zaczęła jednak generować napięcia – zwłaszcza po podpisaniu paryskich porozumień, które umieściły Czechosłowację w „niemieckiej sferze wpływów”³⁷. Latem 1930 roku czescy nacjonaliści rozpoczęli kampanię przeciwko zagranicznym filmom dźwiękowym, szczególnie niemieckim. We wrześniu w Pradze wybuchły czterodniowe protesty, które szybko przybrały formę zamieszek o charakterze antyniemieckim i antysemitycznym³⁸. W następnych tygodniach fala protestów przeciwko obcojęzycznym filmom przetoczyła się przez cały kraj.

Decyzja o udźwiękowieniu *Szubienicznej Tonki* została podjęta w okresie szybkiej modernizacji sal kinowych na terenie całego kraju. O ile w roku 1929 talkiesy mogły być wyświetlane zaledwie przez niecały procent kin, o tyle dwa lata później – robiło to już niemal 25% placówek, w roku 1933 ponad połowa, a w 1936 – 87,1% sal³⁹. Co więcej, udźwiękowanie czechosłowackiego kina było również ważnym impulsem dla przemysłu fonograficznego, który zaczął promować pierwsze czeskie dźwiękowce⁴⁰. Jeszcze w roku 1929 powstała firma Ravitas, która pod szyldem Ultraphon w kilka lat stworzyła katalog przebojów czechosłowackiego kina.

Film *Antona* należał natomiast do filmów hybrydowych. Na ścieżkę dźwiękową złożyły się opracowanie muzyczne – z uwzględnieniem kilku nagrywanych w różnych językach pieśni (w tym stanowiąca jedyny czeskojęzyczny fragment ścieżki, jaki zachował się do dziś) – oraz wybrane efekty dźwiękowe, wokół których zorganizowano brzmienie poszczególnych scen lub sekwencji, np. odgłosów pociągu lub bijących dzwonów. Dialogi pozostały jednak bezdźwięczne, a fabułę w dalszym ciągu prowadzono na planszach tekstowych. *Anton* sięgał więc po wcześniejszy język wizualny, silnie ewokujący przedstawiane w kadrze zdarzenia dźwiękowe.

Przez całe lata dwudzieste w środowiskach czechosłowackiej awangardy trwały dyskusje nad potencjałem różnie rozumianego kina dźwiękowego.

³⁷ P. Szczepanik, *Hollywood in Disguise: Practices of Exhibition and Reception of Foreign Films in Czechoslovakia in the 1930s*, w: *Cinema, Audiences and Modernity*, eds. D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, London – New York 2011, s. 174.

³⁸ Zob. np. N.M. Wingfield, *When Film Became National: „Talkies” and the Anti-German Demonstrations of 1930 in Prague*, „Austrian History Yearbook” 1998, vol. 29, no. 1.

³⁹ Zob. M. Večeřa, *Remaining Silent: The Ongoing Presence of Silent Films on Cinema Programmes in Brno Between 1930 and 1936*, „Images” 2022, vol. 32, no. 41, s. 68.

⁴⁰ Zob. P. Szczepanik, *Piosenka jako przykład synergii między filmem, przemysłem płytowym a radiem w latach trzydziestych XX wieku*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.

Postulowano kino odwołujące się do brzmień nowoczesności – Karel Teige w roku 1922 domagał się nieomal futurystycznych dźwięków nowej kinematografii⁴¹. Trzymał on zresztą rękę na pulsie eksperymentów z synchronizacją dźwięku filmowego i już trzy lata później w eseju *Film II: Optofonetika* proponował nowe medium filmowe. W kolejnych tekstach, m.in. w *Manifeście poetyzmu* (1928) rozwijał swoje koncepcje eksperymentalnego mariażu kina i dźwięku jako perspektywy dla budowy nowej awangardowej estetyki.

Interesującym teoretykiem przemian specyfiki muzyki filmowej okazał się Emil František Burian. Jeszcze w roku 1928 zgryźliwie krytykował pretekstowe formy muzyki filmowej kina niemego i samą logikę quasi-efektowej kodyfikacji motywów muzycznych z myślą o kinie⁴². Parę lat później wskazywał już jednak na fundamentalną zmianę ontologii muzyki filmowej, pisząc o „przedzierzgnięciu [kompozytora – A.M.] z fałszywego geniusza w inżyniera dźwięku”⁴³ – dzisiaj powiedzielibyśmy może: w twórcę dizajnu dźwiękowego. Burian przewidywał dalekie konsekwencje powiązania muzyki z długością taśmy filmowej. Rzeczywiście już kilkanaście lat później przestrzenny wymiar muzyki zapisywanej na taśmie magnetycznej oraz partytur tworzonych na papierze milimetrowym miał odcisnąć głębokie piętno na muzyce współczesnej.

Jeszcze w latach dwudziestych w czechosłowackiej kinematografii można znaleźć fascynujące przykłady zjawiska, które określiłbym mianem poetyki niemego kina sonicznego – a więc kina za pomocą wizualnych środków problematyzującego dźwięk i muzykę, ich miejsce w kulturze oraz różne sposoby ich oddziaływania na bohaterów. Znakomity tego przykład stanowi ekranizacja *Sonaty Kreutzerowskiej* Lwa Tolstoja w reżyserii Gustawa Machatýego (1926), który sięgał po szereg środków wizualnych, aby – wpisując się w cały kulturowy topos muzyki maladyzycznej – oddać doniosły wpływ muzyki na bohatera. Kino czechosłowackie lat dwudziestych silnie ewokowało dźwięki, dając muzykom i operatorom maszyn dźwiękowych możliwość szerokiej muzycznej interpretacji. Jeśli będziemy pamiętać, że *Szubieniczna Tonka* początkowo powstawała jako film niemy, to wówczas naprawdę uderzająca okaże się liczba scen muzycznych (łącznie z dogrywanymi we Francji piosenkami) oraz takich, w których na pierwszy plan wysuwają się wyraziste dźwięki. Sceny te w zamierzeniu miały zapewne

⁴¹ Zob. K. Teige, *Foto kino film*, „Život. Sborník nové krásy” 1922, s. 166–167.

⁴² Zob. E.F. Burian, *Muzyka filmowa*, w: tegoż, *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, red. J. Jiřík, tłum. K. Mogilnicka, Warszawa 2023, s. 133–134.

⁴³ E.F. Burian, *Muzyka w filmie dźwiękowym*, w: tegoż, *Teatr dynamiczny...*, s. 192.

stanowić o atrakcyjności muzyki wykonywanej na żywo. Ostatecznie film Antona łączył te obszerne sekwencje muzyki interdiegetycznej i scen wizualnie wprost ewokujących określone dźwięki z całymi partiami niezależnej muzyki filmowej podkreślającej afektywny wymiar poszczególnych fragmentów. Na tym właśnie zasadzała się hybrydowa, przejściowa poetyka *Szubienicznej Tonki*.

Oprócz filmu Antona powstały co najmniej dwa inne, którym przyznawane bywa miano pierwszego czeskiego filmu dźwiękowego: *C. a k. polní maršálek* Karel Lamača oraz *Když struny lkají* Friedricha Fehéra. Oba nakręcono w roku 1930 w studiach AB i w obu mamy do czynienia z nakreślonymi już zjawiskami – powstały w kilku wersjach językowych, a także operowały piosenkami, które szybko zostały wydane na płytach. Filmy te budowały nowy audialny wymiar czechosłowackiej kultury masowej.

Oba zostały również uwikłane w polityczne spory i kontrowersje. Pierwszy wywołał głośnie oburzenia w Wiedniu, za to w Berlinie zebrał świetne recenzje. Po dojściu NSDAP do władzy zaczął być jednak postrzegany jako obraza niemieckiej armii również tam. To zatem kolejny epizod w kulturowo-propagandowej wojnie kinematograficznej, jaka trwała od czasu wejścia talkiesów do Czechosłowacji. Fehér, jako austriacki reżyser, także padł jej ofiarą – podczas wspomnianych zamieszek czescy nacjonaliści wprost żądali wstrzymania pokazów jego filmu.

Film *Když struny lkají*, oparty na *Diable* Tolstoja melodramat opowiadający historię skrzypka (w tej roli ówczesna międzynarodowa gwiazda wiolinistyki Jaroslav Kocián), skupiał się w większej mierze na muzyce niż na słowie mówionym. W zachowanej wersji (1/3 filmu nie przetrwała do dzisiaj) dialogi są bardzo oszczędne. Zdecydowanie można więc uznać tę produkcję za film przejściowy. Z kolei film Lamača, satyra na armię Cekanii, operował już dialogami na szeroką skalę, choć nie wszystkie elementy świata przedstawionego zostały udźwiękowione. Widzimy to choćby w komediowej scenie, gdy tytułowy fałszywy feldmarszałek (Vlasta Burian) swą wolą „ustawia do pionu” czy też na baczność buty, kwiaty i inne elementy wystroju mieszkania. Poetyka filmu dźwiękowego rodziła się w praktyce – tu słyszymy więc takie fragmenty jak wykorzystanie zbiorowych okrzyków w prologu, wprowadzającego jednak głośnie ludzkie raczej jako efekt dźwiękowy niż narzędzie narracji.

*

Za zwieńczenie procesu udźwiękowania czechosłowackiego przemysłu filmowego można uznać budowę na obrzeżach Pragi studiów Barrandov (1931–1933), które szybko stały się centralnym miejscem produkcji narodowego

kina. Co więcej, były też – obok studiów Hunni – głównym ośrodkiem produkcji MLV w regionie. Chodziło o prostą kalkulację. Produkcja w systemie MLV realizowana na miejscu miała obniżyć koszty i zapewnić ekspansję czechosłowackiej kinematografii. Kręcono szybko, na tych samych planach, kosmetycznie tylko dostosowując je do innej rzeczywistości językowej (np. zmiany sztyldów).

Szczepanik przytacza opinię Karela Smrža, międzywojennego historyka filmu, który w roku 1933 w książce *Dějiny filmu* pisał, że z różnych strategii uniwersalizacji czy też umiędzynarodowienia filmu dźwiękowego to dubbing daje największą szansę zachowania artystycznej integralności dzieła⁴⁴. Cóż, nie da się ukryć, że choć do dziś istnieją różne strategie opracowywania warstwy audialnej filmu na potrzeby rynków narodowych, to Smrž miał rację, wyrażając sceptycyzm wobec wizji globalnej dominacji MLV. Co więcej, w roku 1935 rząd Czechosłowacji oficjalnie nakazał prezentację filmów w oryginalnych wersjach językowych krajów produkcji. Hollywoodzkie studia mogły od tego czasu pokazywać niemieckojęzyczne MLV jedynie na terenach, na których mniejszość niemiecka stanowiła więcej niż 50% populacji.

Polska – Syreni śpiew, czyli wytwórnia wkracza do akcji

Tadeusz Lubelski pisał o „opóźnionym przełomie dźwiękowym” kina polskiego – wypada jednak stwierdzić, że dokonywał się on mniej więcej w tym samym czasie co w innych krajach regionu. Pierwsze polskie kina kupowały systemy nagłośnieniowe od Western Electric (kosztowało to podobno 20 tysięcy dolarów, a więc ok. 180 tysięcy złotych), a po podpisaniu paryskiego porozumienia potentatów w 1930 roku rynek zdominowały systemy Tobis. Szybko pojawiły się rodzime, tańsze urządzenia (np. systemu *sound-on-disc* Natawis czy odtwarzający obie formy zapisu system Electrofon), ale ich jakość sprawiła, że nie utrzymały się na rynku. Pierwsze pokazy hollywoodzkich dźwiękowców – w Warszawie, ale także np. w Łodzi – odbywały się jesienią 1929. Udźwiękowanie polskich kin postępowało w podobnym tempie co w Czechosłowacji (ok. 47% w roku 1932), samych kin było jednak zdecydowanie mniej w przeliczeniu na liczbę mieszkańców⁴⁵.

⁴⁴ Zob. K. Smrž, *Dejiny filmu*, Praha 1933, s. 561–567, cyt. za: P. Szczepanczik [sic!], *Undoing the National: Representing International Space in 1930s Czechoslovak Multiple-Language Versions*, „Cinéma&Cie. International Film Studies Journal” 2004, no. 4, s. 62.

⁴⁵ Leszek Armatys (*Początki kina dźwiękowego w Polsce*, „Kino” 1983, nr 5) pisze o ośmiu miejscach na sali filmowej na tysiąc mieszkańców w 1930 roku oraz o analogicznym stosunku w Czechosłowacji (40 miejsc).

Pierwszym filmem rewolucji dźwiękowców, jaki trafił na polskie ekrany był również *Śpiewający błazen* (kino Splendid, Warszawa, 27 września 1929).

W tym czasie Juliusz Zagrodzki – który już w roku 1913 organizował pokazy kinefonu, a prócz tego realizował przed wojną tzw. *Tonbilty*⁴⁶ – na kanwie skandalizującej powieści Mieczysława Srokowskiego wyprodukował *Kult ciała*, ze scenariuszem Anatola Sterna i w reżyserii Michała Waszyńskiego. Był to kręcony w Wiedniu film polsko-austriacko-węgierski z międzynarodową, gwiazdorską obsadą. Źródła sugerują, że powstała także wersja dźwiękowa, lecz polska premiera (18 stycznia 1930) była niema, a w tekstach krytycznych brak wzmianek o dźwiękowości (skupiano się przede wszystkim na międzynarodowym charakterze projektu).

Również w Wiedniu działał Bolesław Land, który namówił Maurycego Herszfinkla, szefa powstałej wówczas w Warszawie wytwórni Heros, do inwestycji w film reżyserowany przez jego przyjaciela Borysa Newolina. Land i Newolin we dwójkę napisali scenariusz, adaptując *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, a do głównych ról zaangażowali swoje żony – odpowiednio Martę Flantz i Delę Lipińską (rozbudowa jej roli stanowiła jedną z głównych zmian scenariusza w stosunku do powieści). Zdjęcia do filmu realizowano latem 1929, a do prasy wypuszczono pierwsze materiały promocyjne, opisujące m.in. „zastosowanie, po raz pierwszy w Polsce, taśmy panchromatycznej (ultraczulej) przy świetle reflektorów żarowych, zamiast dotychczasowych oślepiających i ostrych »jupi terów«”⁴⁷. Szybko jednak okazało się, że film miał sięgać po znacznie ważniejsze rozwiązania techniczne (o nich pierwsze materiały promocyjne milczą) – wtedy bowiem, w obliczu sukcesu *Śpiewającego błazna*, przedsięwzięciem zainteresowała się warszawska wytwórnia Syrena Record. Wytwórnia zakupiła wówczas system synchronizacji ścieżki dźwiękowej z filmem metodą *sound-on-disc*, dzięki czemu możliwe były „zdjęcia dźwiękowe”⁴⁸, i postanowiła zaangażować się w produkcję studia Heros.

Newolin od lat pracował przy produkcjach filmowych w Wiedniu, wcześniej był reżyserem w emigracyjnym rosyjskim teatrze Maska w Berlinie. Tam zresztą poznał Lipińską. To ona spośród całej ekipy miała bodaj największe doświadczenie w zakresie produkcji filmów dźwiękowych – w roku

⁴⁶ Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, *Dyrektorzy Herszfinkel i Land organizują pierwszy polski dźwiękowiec*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, wyd. 2 uzup., Warszawa 2007, s. 30.

⁴⁷ A.K., *Za kulisami polskiej produkcji. „Moralność Pani Dulskiej”*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 100, s. 19.

⁴⁸ *Pierwszy polski dźwiękowiec*, „Polska Zbrojna” 1930, 20 marca, s. 7.

1926 wystąpiła już w dźwiękowym filmie niemieckiej wytwórni Phoebus AG⁴⁹. Land, kierownik produkcji, został również określony – wraz z Flantz oraz Ludwikiem Fritschem – mianem reżysera dźwiękowego⁵⁰. Możemy założyć, że w największej mierze odpowiadał za kierownictwo artystyczne ogólnej warstwy dźwiękowej (być może także za jej montaż). Nagrań dokonano w warszawskim studiu Syreny („atelier Tow. Syrena-Records”) na kilkudziesięciu płytach ebonitowych. Dominacja technologii *sound-on-disc* sprawiła, że niemal wszystkie polskie dźwiękowce pierwszej fali dotrwały do dzisiaj w wersji niemej – nie zachowały się same płyty. Jedyny wyjątek stanowi *Na Sybir* w reżyserii Henryka Szary, który w roku 1937 został ponownie wypuszczony do kin po przepisaniu ścieżki dźwiękowej na taśmę.

Chociaż nie możemy już usłyszeć ścieżki do *Moralności pani Dulskiej*, to posiadamy na jej temat całkiem sporo informacji. Wiemy, że muzykę do filmu skomponował Ludomir Różycki (jej fragmenty trafiły do programów filmu⁵¹), wykonała ją zaś orkiestra Filharmonii Warszawskiej pod batutą Bronisława Szulca wraz z dwoma chórami (Kazury i Lachmana) oraz dwojgiem solistów, Wiktorem Brégym i Stefanią Różycką. Prócz ilustracyjnych kompozycji Różyckiego na płytach znalazły się wybrane efekty dźwiękowe, wedle wszelkich świadectw przede wszystkim dźwięki idealizowanej w filmie wsi (prawdopodobnie głównie zwierząt). Do tego dograno kilka dialogów – Flantz i Lipińska grały po niemiecku i zostały zdubbingowane – oraz odsyłający do tradycji kinowych opowiadaczy wstęp wygłaszany przez aktora Józefa Węgrzyna. Także głosy były wykorzystywane jako efekt dźwiękowy – w recenzjach można znaleźć np. adnotacje o „scenach głosowych zbiorowych (»symfonii podwórka warszawskiego«, weselu, dożynkach)”⁵².

Tak powstał „pierwszy polski film dźwiękowo-śpiewny i mówiony”⁵³. Premiera miała miejsce 29 marca 1930 roku „na otwarcie dźwiękowego kina »Casino«”. Postsynchroniczny model pracy wyraźnie wpłynął na kształt i specyfikę ścieżki dźwiękowej. Krytycy powszechnie wytykali jej niską jakość, podkreślając niedostatki techniczne. W „Kinoświecie” pisano, że muzyka Różyckiego lepiej by wypadła w wykonaniu orkiestry grającej na

⁴⁹ Tak interpretuję fragment wywiadu z Lipińską, zob. T. Mic., *Polka w pierwszym filmie dźwiękowym produkcji europejskiej. Po sukcesach za granicą odtwarza tytułową rolę w nowym filmie polskim pt. »Moralność Pani Dulskiej«*, „ABC” 1929, 18 listopada, s. 8.

⁵⁰ *Pierwszy polski dźwiękowiec...*

⁵¹ Zob. https://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/70/moralno-pani-dulskiej.html [dostęp: 31.03.2024].

⁵² J.R., „*Moralność Pani Dulskiej*” jako pierwszy polski film dźwiękowy, „Głos Poranny” (dodatek) 1930, nr 95, s. 4.

⁵³ Dział reklam, „ABC” 1930, nr z 27 marca, s. 7.

żywo, a Węgrzyn brzmi jakby „zostawił zęby w domu”⁵⁴. Niekiedy pojawiały się też głosy, że kompozycje Różyckiego przesadnie dominują nad resztą elementów ścieżki⁵⁵. Sama jakość nagrania też budziła wątpliwości, odnotowywano chociażby, że ścieżka brzmi niczym „nieustanny akompaniament smażonych na patelni skwarków”⁵⁶. Normy brzmienia muzyki ewidentnie mierzono w tym kontekście dźwiękiem koncertowym, a nie „zaszumionych” płyt tego okresu. Co ciekawe, jakości nagrania bronił na łamach „Muzyki” Mateusz Gliński, który rozczarowany był raczej ogólnym użyciem dźwięku postsynchronicznego („„dźwiękowiec« jest zwykłym »niemym« filmem, do którego *ex post* dostosowano muzykę”⁵⁷). Maria Jehanne Wielopolska również pisała, że film jako dźwiękowiec stanowi porażkę ze względu na to, że warstwa dźwiękowa „doczepiona” została do gotowego już filmu. Wskazywała, że w efekcie to, co dzisiaj moglibyśmy nazwać przestrzenią audialną filmu, niedopasowane jest do obrazu („chór dożynek – muzyka głuchnie, nie ma crescendo przy zbliżaniu się ani diminuenda przy oddalaniu się tłumu, nic”⁵⁸).

Krytyczny stosunek do jakości dźwięku nie zmieniał jednak tego, że widziano w *Moralności pani Dulskiej* kamień milowy rodzimej kinematografii. Prasa branżowa starała się stymulować koniunkturę na polskie dźwiękowce, np. publikując anegdoty z produkcji *Janka Muzykanta* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego (1930, udźwiękowiony w Berlinie w studiach UFA), donosząc o realizmie spontanicznych prób aktorów lub wręcz o kręceniu (!) scen niejako „wciągających” postronnych obserwatorów⁵⁹. Film angażował publiczność również z uwagi na piosenki (teksty pisał Konrad Tom, muzykę – Grzegorz Fitelberg i Leon Schiller), które „żyły” także poza salami kinoteatrów. Tadeusz Peiper, pisząc po latach o przełomie dźwiękowym w kinie, podkreślał szczególną popularność wokalnych utworów operetkowych, wprost nawiązujących do performatywnych form ówczesnej kultury

⁵⁴ Emeste, *Wstęga Filmowa*. „Moralność Pani Dulskiej”, „Kinoświat” 1930, nr 6, s. 4.

⁵⁵ Zob. Them., *Ze świata filmu*. *Casino*: „Moralność Pani Dulskiej”, „Polska Zbrojna” 1930, nr 91, s. 8; M. Zgliński, *Filmy dźwiękowe*, „Muzyka” 1930, nr 4, s. 254. Zob. również przywołaną przez Maśnickiego i Stepana (dz. cyt., s. 30) opinię: „Pies szczeka na przykład na podwórzu, a równocześnie megafony ryczą mezzosopranem jakąś piosenkę miłosną kabaretową”.

⁵⁶ J. Maśnicki, K. Stepan, dz. cyt.

⁵⁷ M. Zgliński, dz. cyt.

⁵⁸ M.J.W. [Maria Jehanne Wielopolska], *Tacita filmia*. *Casino*: „Moralność pani Dulskiej”, „Kurier Poranny” 1930, nr 93, s. 6.

⁵⁹ Zob. *Zajście na Kercelaku*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 16, s. 5; *Awantura w kawiarni podwarszawskiej*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 21, s. 5.

popularnej⁶⁰. *Janko Muzykant* bodaj jako pierwsza polska produkcja odpowiadała na te potrzeby widzów.

Ordyński był również kierownikiem polskojęzycznych produkcji Paramountu w Joinville, gdzie podlegał Davidowi Blumenthalowi, szefowi sekcji środkowo- i wschodnioeuropejskiej. W ciągu dwóch lat zrealizował w ten sposób – z udziałem polskich aktorów (m.in. Ireny Solskiej, Aleksandra Żabczyńskiego, Adama Brodzisza) – pięć polskojęzycznych wersji hollywoodzkich filmów⁶¹. Prawdopodobnie to właśnie w Joinville po raz pierwszy zetknęli się oni ze sposobem pracy na planie, który w *Babilonie* przedstawia Chazelle. Janina Romanówna opowiadała później w wywiadzie na temat pracy przy *Głosie serca* Ordyńskiego, o problemach związanych z ruchem i ustawieniem względem zawieszonych ponad nią mikrofonów⁶². Równoległe w dużej skali realizowano tam dubbingi innych filmów wytwórni, co rodziło prasowe plotki, jakoby Clara Bow w rzeczywistości pochodziła ze Lwowa (i nazywała się Fabian)⁶³.

Projekt polskojęzycznych wersji filmów Paramountu okazał się kląpą – mimo intensywnej promocji (frapują np. wzmianki o reklamującej przedsięwzięcie „autolokomotywie”⁶⁴). Taśmowy charakter oraz techniczne ograniczenia produkcji sprawiały, że wszystkie filmy trąciły teatralizacją; kręcone były szybko, w określonych, ograniczonych scenografiach, pomiędzy którymi kolejne ekipy, równoległe przygotowujące różne wersje językowe przemieszczały się z precyzją taśmy fabrycznej na znaki gwizdka. Stosowana technika rejestracji dźwięku w całości na planie wymuszała statyczną grę, co tym bardziej sprawiało wrażenie przyjęcia konwencji

⁶⁰ Zob. T. Peiper, dz. cyt., s. 507–511.

⁶¹ Były to kolejno *Tajemnica lekarza*, przeróbka *Doctor's Secret* (reż. W.C. De Mille, 1929), na motywach sztuki *Half of Hour* J.M. Barriego; *Głos Serca*, remake *The Lady Lies* (reż. H. Henley, 1929), według noweli *Sarah i syn* T. Shea; *Świat bez granic* (nie ustalono pierwowzoru); *Kobieta, która się śmieje*, polska wersja *The Laughing Lady* (reż. V. Schertzinger, 1929), na podstawie *The Laughing Lady* A. Sutro; *Niebezpieczny raj*, remake *The Dangerous Paradise* (reż. Willim Wellman, 1930), na motywach *Zwycięstwa* J. Conrada. Zob. M. Halberda, *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino” 1983, nr 5, s. 22–25.

⁶² Zob. *Praca artysty filmowego nie jest stąpaniem po różach*, „Przegląd Mody” 1931, nr 2, s. 11–12. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że być może ze specyfiką pracy na planie dźwiękowym związane były zarzuty krytyki co do aktorstwa w *Kulcie ciała* Waszyńskiego.

⁶³ Zob. *Klara mówi po polsku. Zwykła sztuczka techniki czy tajemnica pochodzenia?*, „Przegląd Mody” 1931, nr 2, s. 12.

⁶⁴ *Auto-lokomotywa reklamuje w Polsce filmy „Paramountu”*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 21, s. 5.

teatralnej. Ponadto wykorzystywano chwyt narracyjny teatralnej sceny pudełkowej: rozmowę telefoniczną, wejście posłańca, czy na- lub podsłuchiwanie. Fabuły były na tyle przegadane, że może należałoby mówić o paradoksalnej dramaturgii teatru radiowego tych filmów.

Klęska przedsięwzięcia wpisywała się w polskojęzyczne dyskursy wokół kina dźwiękowego, które wieszczyły upadek „dźwiękowców”. Podobne głosy wybrzmiewały także w innych państwach regionu, niemniej wydaje się, że to w Polsce kształt przemysłu filmowego – tzw. system wekslowy, w ramach którego kiniarze współfinansowali z biletów produkcję rodzimych filmów – szczególnie wpływał na konserwatyzm kiniarzy, niechętnie i z lekkim obserwowującym narastający imperatyw udźwiękowania sal kinowych i zaklinających rzeczywistość powielaniem narracji o sezonowości talkiesów lub o perspektywach koegzystencji dwóch form filmu.

Nacisk na udźwiękowanie kina był jednak odczuwany. Jeszcze przed premierą *Moralności pani Dulskiej* odbyła się w styczniu 1930 roku premiera *Halki* reżyserowanej przez Konstantego Meglickiego na podstawie scenariusza Jerzego Brauna. Film nakręcono w roku 1929 jako niemy, ale producenci zdecydowali się wyświetlać go z „ilustracją muzyczną” na płytach. Wydaje się jednak, że nie mamy tu do czynienia z powstaniem zsynchronizowanej ścieżki, a tylko z markowaniem takiej sytuacji poprzez przygotowanie na płytach opracowania muzycznego na zasadzie wcześniejszych zestawów tematów muzycznych. O właściwej ścieżce dźwiękowej do filmu Meglickiego możemy mówić dopiero w kontekście jego reedycji z roku 1932 – wtedy na potrzeby filmu m.in. dokonano szeregu nagrań.

Polskie dźwiękowce z lat 1930–1932 były filmami hybrydowymi, odwołującymi się do stylistyki wizualnej kina niemego z dodatkiem warstwy muzycznej mocno zakorzenionej w praktykach udźwiękowania filmów w okresie orkiestr i kapelmistrzów. Dizajn dźwiękowy opierał się na punktowych dźwiękach-efektach, które wspomagały kreowanie określonych afektów poszczególnych scen i sekwencji. Śpiew z offu dominował nad nielicznymi dogrywanymi postsynchronicznie dialogami – zdecydowana większość kwestii wciąż pojawiała się na planszach tekstowych. W filmie *Na Sybir* dialogi i efekty dźwiękowe usłyszymy *de facto* tylko w jednej, sensacyjnej scenie napadu rosyjskich żandarmów na kryjówkę rewolucjonistów roku 1905. Została ona w ten sposób narracyjnie wyodrębniona z całości jako kluczowy element fabularny – zwiększony realizm sceny umieszcza ją w centrum dramatu, który poza tym opiera się na planszach dialogowych oraz instrumentalnej muzyce Henryka Warsa urozmaicanej różnymi pieśniami.

*

Pierwszym wyprodukowanym w Polsce filmem, który w całości opierał się na audialnym realizmie ciągłej ścieżki dźwiękowej – zarejestrowanej metodą *sound-on-film* – była „komedio-farsa muzyczna” *Każdemu wolno kochać* (1933, reż. Mieczysław Krawicz, Janusz Warnecki). Produkcja reprezentuje już zupełnie inne podejście do audiosfery filmu – znajdziemy w nim zabawy językowe pokazujące nowe, swobodniejsze podejście do języka i dialogów (łącznie z wykorzystaniem gwar, slangów, a nawet wulgaryzmów) czy też piosenki przechodzące w taniec oraz przekraczające poziomy filmowej diegezy (słyszymy zarazem diegetyczny śpiew, ale i tupanie wraz z ekstradiegetyczną grą instrumentów, które wkraczają w obręb diegezy poprzez montaż zdjęć). Całość mocno zakorzeniona była w ówczesnej kulturze kabaretowej, czego dowodzą np. sekwencje sceniczne występów. Nieprzypadkowo film podejmował m.in. temat trudnej sytuacji materialnej muzyków, jego główna gwiazda, Adolf Dymśa, był zresztą bezpośrednio związany z branżą.

Przemiany medium, przemysłu, sztuki

Wróćmy na chwilę do *Babilonu*. Teza Chazella jest pozornie prosta, lecz tak naprawdę złożona i niebanalna: to dźwięk stworzył przemysł filmowy w jego dojrzałej postaci, nadając szereg struktur twórczości, która wcześniej miała charakter frywolny, ludyczny, w pewnym sensie eksperymentalny, półamatorski. Muszę przyznać, że takie myślenie jest pociągające, znajduję w nim echo fascynacji kinem międzywojnia ze strony takich postaci jak George Maciunas, tak zapatrzonych w gagi i komedie Bustera Keatona.

Nowe medium domagało się nowej estetyki, ale i nowych technologii. Chazelle tworzy paralełę między postacią gwiazdy Nellie LaRoy (Margot Robbie) a historią Clary Bow, przywoływana na początku niniejszego tekstu scena nawiązuje zaś do pracy Bow nad *The Wild Party* w reżyserii Dorothy Arzner. Aktorka po raz pierwszy musiała uczyć się tekstu na pamięć, ale też zmienić sposób gry, który wcześniej opierał się głównie na improwizacji. Chazelle wszystko to przedstawia, pomija jednak wynalazek, jaki te okoliczności zrodziły – tyczkę mikrofonową. Arzner domagała się bowiem wypracowania rozwiązania technicznego, które umożliwiłoby Bow swobodną grę i przemieszczanie po planie.

We wszystkich omówionych w artykule przykładach wyraźnie ujawnia się transnarodowy wymiar produkcji filmowych przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Przemiany w systemie produkcji filmów były głębokie, złożone i nie zawsze (z dzisiejszej perspektywy) oczywiste. Przełom

technologiczny miał wymiar globalny, a przemysł filmowy testował ponadnarodowe rynki, w obliczu kryzysu „uniwersalizmu” kina niemego szukając nowych modeli. We wszystkich krajach regionu było podobnie. Większość rumuńskojęzycznego kina lat trzydziestych stanowiły dubbingowane rumuńskie wersje językowe produkcji paryskich Paramountu i Gaumonta, praskich studiów Barrandov oraz budapesztańskich od Hunni. Do tego niemiecki reżyser Martin Berger realizował pierwsze rumuńskojęzyczne filmy w Berlinie, co ze względu na akcent niemieckich aktorów oraz brak zrozumienia niemieckich producentów dla kadencji języka rumuńskiego miało wywołać rozbawienie rumuńskiej widowni⁶⁵.

Przykład ten dobrze pokazuje regionalne ograniczenia taśmowego tworzenia kolejnych wersji językowych przez hollywoodzkie studia⁶⁶. Ostatecznie w regionie standardem stało się opracowywanie napisów do obcojęzycznych produkcji – w czym kluczową rolę odegrały relatywnie niskie koszty tego sposobu dostosowywania zagranicznych filmów do lokalnych rynków.

Filmowcy, aktorzy, dźwiękowcy i producenci – a także krytycy i teoretycy – krążyli między różnymi państwami regionu, ciążąc ku niemieckojęzycznym centrom przedwojennej kultury. To tam przeplatały się ich losy i tam zawiązywano nieoczywiste spółki kapitałowe oraz projekty współpracy z myślą o podboju różnych rynków. Transnarodowy charakter środkowo-europejskiego kina dźwiękowego wyrażał się jednak również w tym, że np. w Zagrzebiu pierwsze studio filmu dźwiękowego, Svetlodon, otworzył naturalizowany Czech Josip Klement⁶⁷.

Wiele napisano o przemianach aktorstwa oraz systemu gwiazdorstwa pod wpływem rewolucji talkiesów. Niemniej pomiędzy państwami zaczęły też krążyć piosenki filmowe. Kurt London już w okresie międzywojnia zwracał uwagę na to, że w ramach tych przemian narodził się nowy typ piosenki – przebój filmowy (*Filmschlager, theme song*), który potencjalnie mógł zyskać

⁶⁵ Tamże, s. 77–83.

⁶⁶ Wbrew temu, co pisze np. J. Garncarz (*Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, tłum. A. Dębski, Wrocław 2022, s. 138–141), próby zalewania rynku serią różnych wersji językowych filmów układają się w długą historię strukturalnej porażki – *en masse* widownie odrzuciły ostatecznie tę praktykę, domagając się precyzyjniejszych translacji kulturowych niż te zapewniane w ramach zabiegów produkcyjnych w Joinville, Babelsbergu czy Baranovie.

⁶⁷ Zob. np. M. Tutui, *History of Cinema in the Balkans: Common Pioneers and Similarities*, <http://www.altcine.com/details.php?id=782> [dostęp: 29.10.2024].

większą popularność od samego filmu⁶⁸. Petr Szczepanik sięga natomiast do czeskiego dyskursu lat trzydziestych, w którym szybko uznano, że narodził się nowy typ widowni – zainteresowanej kinem oraz piosenkowymi hitami z poszczególnych filmów wydawanymi na winylach. Być może właśnie w tym nowym splocie audiowizualnym powinniśmy zatem szukać częściowych korzeni praktyk powojennej popkultury. Uniezależnienie seansów od muzyków radykalnie zmieniło programy kin. Z różnych analiz można wysnuć wnioski, że liczne kina – ponieważ pokazy filmów niemych przed rewolucją talkiesów w dużej mierze wzbogacano dzięki akompaniatorom – funkcjonowały raczej jak sale teatralne. O ile w miejskich kinach muzycy często byli przepracowani, grając wiele godzin dziennie, o tyle w innych, zwłaszcza na prowincji, seansów było znacznie mniej i nie odbywały się każdego dnia. Nadejście kina dźwiękowego pozwoliło na znacznie szerszą skalę wprowadzić model biznesowy uwzględniający organizowanie wielu seansów tego samego dnia⁶⁹.

Wszystkie te przemiany dokonały się w krótkim okresie, stopniowo rozprzestrzeniając się z centrów na prowincje. Michal Večeřa na przykładzie Brna pokazał, że w Czechosłowacji filmy nieme były powszechnie wyświetlane w wybranych kinach do połowy lat trzydziestych⁷⁰. Część niemych przebojów lat dwudziestych miała też ponowne premiery po dodaniu muzycznej ścieżki dźwiękowej. Nieme filmy szybko znalazły się na marginesie kultury filmowej – po udźwiękowieniu produkcji oraz sal kinowych przestały pasować do nowego porządku audialnego kina. Dopiero w erze talkiesów okazały się bowiem prawdziwie milczące, gdy pracę stracili akompaniatorzy, orkiestry oraz kapelmistrzowie kinowi. Trwale ubedźwięcznione nieme filmy jeszcze przez kilka lat stanowiły dodatek do filmów dźwiękowych w mniej prestiżowych kinach albo program kin, które były zapóźnione w wymianie sprzętu⁷¹.

Nieme kino nie odchodziło jednak w milczeniu. Pozbawieni pracy muzycy strajkowali na całym świecie – w Stanach Zjednoczonych pierwsze strajki związków zawodowych muzyków odnotowano już w roku 1927,

⁶⁸ Zob. K. London, *Die Filmmusik – ein Seismograph der kulturellen Entwicklung*, „Der Film” 1929, nr 5 (dodatek 4, s. 2; dodatek 5, s. 1), s. 1; tenże, *Film Music*, s. 116–122.

⁶⁹ Zob. np. dane na temat częstotliwości seansów w kinach Czechosłowacji – A. Doležalová, H. Moravcová, *Czechoslovak Film Industry on the Way From Private Business to Public Good (1918–1945)*, „Business History” 2022, vol. 64, no. 4, s. 9.

⁷⁰ M. Večeřa, dz. cyt.

⁷¹ Zdaniem badaczy w przypadku Czechosłowacji kluczowe znaczenie miał pięcioletni okres, w którym decyzją urzędu cenzorskiego dopuszczano wyświetlanie filmu, zob. np. M. Večeřa, dz. cyt., s. 69.

w kolejnych latach takie wystąpienia odbywały się już regularnie, a szeroko zakrojona kampania prasowa poświęcona walce z kinem dźwiękowym trwała nawet do połowy lat trzydziestych. Na przełomie dekad podobne strajki wybuchały m.in. w Wielkiej Brytanii, Australii, na Kubie. We Francji strajki wybuchały już wcześniej, prowadząc do zastępowania muzyków w salach kinowych maszynami dźwiękowymi oraz gramofonami⁷². Kwestia praw muzyków grających w kinach powracała zresztą przez całe lata dwudzieste. We Włoszech reżim Mussoliniego ograniczył możliwości działania związków zawodowych, więc walka o prawa pracownicze muzyków kinowych toczyła się przed sądami przez całą drugą połowę trzeciej dekady⁷³. W Republice Weimarskiej związki zawodowe muzyków prowadziły w tym czasie spory arbitrażowe z organizacjami operatorów kin rozstrzygane przez instytucje państwa, w międzyczasie regularnie wybuchały lokalne konflikty, aż do początku lat trzydziestych XX wieku, gdy profesja ta w zasadzie zaniknęła.

W tym kontekście trzeba odczytywać np. oświadczenie Związku Zawodowego Muzyków ogłoszone na zjeździe w Warszawie w kwietniu 1930 roku, który wystosował postulat funduszu zapomogowego dla zwolnionych muzyków⁷⁴. Podobny ton wybrzmiał zresztą już w wezwaniu do bojkotu kina dźwiękowego wystosowanym w lutym przez Związek Kinoteatrów Łódzkich – wśród argumentów pojawiała się m.in. groźba utraty pracy przez muzyków⁷⁵. Ów sojusz kinowców i muzyków był taktyczny, wszak wcześniej muzycy raczej wchodziłi w spory z właścicielami kin. Sami kinowcy podkreślali przede wszystkim wysokie ceny modernizacji sal kinowych, a przewrót dźwiękowy postrzegali w kontekście szerszych relacji z państwem – wprowadzającym rozmaite regulacje dotyczące funkcjonowania kin⁷⁶. W związku z tym w roku 1931 także próbowali strajku. Ostatecznie jednak inwestowali w modernizację sal, w czym pomogły spadki cen

⁷² M.F. Jordan, *Le Jazz. Jazz and French Cultural Identity*, Urbana 2010, s. 262, przyp. 41.

⁷³ Kluczowy wyrok, niekorzystny dla muzyków, zapadł w 1929 roku; zob. M. Ladd, *Synchronization as Musical Labor in Italian Silent Cinemas*, „Journal of the American Musicological Society” 2022, no. 75, <https://online.ucpress.edu/jams/article/75/2/273/185494/Synchronization-as-Musical-Labor-in-Italian-Silent> [dostęp: 31.03.2024].

⁷⁴ Zob. zdjęcie z wiecu z transparentem „PRECZ z muzyką mechaniczną – żądamy żywej orkiestry!”, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 9, s. 2.

⁷⁵ Muzycy pracujący w kinach Łodzi strajkowali wcześniej – w latach 1918 i 1923 – pomagając się poprawy swojej sytuacji ekonomicznej. Zob. np. J. Urbankiewicz, *Muzy przy krosnach*, Łódź 1970, s. 110.

⁷⁶ Na ten temat zob. np. E. Zajiček, dz. cyt., s. 134–142.

aparatury projekcyjnej po wspomnianym porozumieniu potentatów w Paryżu, a muzycy zostali bez pracy mimo tworzenia kolejnych memoriałów⁷⁷. W dyskusjach prowadzonych na łamach polskiej prasy początku lat trzydziestych powracał smutek odchodzenia od dźwięku na żywo (np. orkiestry kina „Stylowy”⁷⁸), był to jednak pusty sentyment.

Karol Irzykowski nie był natomiast jedynym opłakującym koniec poetyki kina niemego. Na przełomie dekad wiele osób pisało o „chorobie x muzy”⁷⁹. Powracały zarzuty „przegadania” wobec kina dźwiękowego, które opowiadało historie słowem mówionym zamiast prowadzić narrację wizualną – tę widzowie wcześniej sobie dopowiadali. Można w tym dostrzec formułowane także dzisiaj zarzuty o nieprzestrzeganie filmowej zasady *show, not tell* oraz o nadmierne precyzowanie znaczeń.

Delia Enyedi w fascynującym tekście pokazuje, że znaczna część rumuńskich kulturowych publicystów oraz krytyków filmowych z podobnych powodów wieszczyła rychłą klęskę talkies, widząc szanse dalszego rozwoju kinematografii w „kinie dźwiękowym”, przeciwstawianym „kinu mówionemu”. Dostrzegano więc potencjał eksperymentów audiowizualnych, które zestawiano z posługiwaniem się mową jako narzędziem narracji oraz wehikułem rozmaitych teatralnych (i społecznych) konwencji. W tym sensie rumuńskie dyskusje były bliższe utopijnym wizjom możliwości dźwiękowo-filmowej awangardy, formułowanym np. w Czechosłowacji, gdzie zwracano uwagę na kryjący się w kinie potencjał nowej sztuki zmediatyzowanego słowa⁸⁰. Podobnie już w roku 1928 pisał z perspektywy Bauhausu w eseju *O filmie mówiącym* László Moholy-Nagy. Skupiał się on na możliwościach kreowania nieoczywistych, artystycznych przestrzeni audialnych filmu dźwiękowego, traktując jako zbrodnię „połednie naśladownictwo teatru”⁸¹. Z kolei Béla Balázs w roku 1930 w książce *Der Geist des Films* obszernie pisał o załamaniu całej estetyki oraz języka kina niemego⁸². Dostrzegał kulturowy

⁷⁷ Zob. *Muzycy a dźwiękowiec*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 19, s. 7.

⁷⁸ Zob. L. Armatys, dz. cyt., s. 21.

⁷⁹ Zob. L.B., *Choroba x Muzy*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1932, nr 331, s. 11. O podobnych głosach w Czechosłowacji zob. J. Anděl, *Introduction*, w: *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory*, eds. J. Anděl, P. Szczepanik; transl. K.B. Johnson, Praha – Ann Arbor 2008, s. 51.

⁸⁰ Zob. antologię *Cinema All the Time...*; P. Szczepanik, *Speech and Noise as the Elements of Intermedia History of the Early Czech Sound Cinema*, w: *MLVS: Cinema and Other Media*, red. V. Innocenti, Pasian di Prato 2006, s. 185.

⁸¹ L. Moholy-Nagy, *O kinie mówiącym*, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły, dokumenty, scenariusze 1921–1936*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 2023, s. 167–170.

⁸² Zob. B. Balázs, *Der Geist des Films*, Halle am Saale 1930, s. 142–182.

ekwiwalent czegoś, co dzisiaj na gruncie nauki określa się mianem „straty kuhnowskiej”. Dwie dekady później Balázs gorzko stwierdzał, że w miejsce artystycznego języka kina niemego nie pojawiły się nowe estetyki filmowej sztuki audiowizualnej, ubolewał nad tym, że dźwięk i słowo mówione sprawiły, że kino osunęło się w „mówiący, fotografowany teatr”, choć „bezdyskusyjnie często jest to bardzo dobrze fotografowany bardzo dobry teatr”⁸³.

Z dzisiejszej perspektywy trzeba ponadto podkreślić, że przebieg rewolucji kina dźwiękowego *de facto* miał charakter wykluczający dla społeczności osób Głuchych oraz wszystkich słyszących nienormalnie⁸⁴. Wprawdzie kino ostatecznie pozostawiło (choć nie wszędzie) napisy, ale z czasem zmienił się cały język wizualnego prowadzenia narracji.

Na stopniowe zwiększanie liczby scen dźwiękowych, szczególnie dialogów, w filmach lat trzydziestych możemy spojrzeć nie tylko jak na przestrzeń nauki nowych technik i poetyk dla filmowców, lecz również jak na proces edukacji widowni, która oswajała się z coraz większą ilością dialogów, z różnicowaniem sposobów prowadzenia narracji filmowej, wycofaniem instancji kinowych deklamatorów i wreszcie z przyzwyczajaniem do czytania napisów na ekranie oraz do praktyk dubbingu. Kina dźwiękowego uczyli się wszyscy, testując w praktyce różne modele produkcji oraz różne konwencje relacji pomiędzy dźwiękiem, obrazem, tekstem, przestrzenią filmową oraz grą aktorską.

*

Część z zarzutów dotyczących filmu Chazelle’a dotyczyła wykrzywionego obrazu epoki kina niemego. Cóż, reżyser wyraźnie interpretuje lata dwudzieste przez pryzmat książki *Hollywood Babylon* Kennetha Angera, a czas i historia kina ulegają nawarstwianiu, przeplataniu, prasowaniu i gmatwaniu. Chazelle tak naprawdę uprawia preposteryjną eseistykę filmową – bliżej mu więc do *Walizek Tulse Lupera* Petera Greenawaya czy *Histoires du Cinema* Jean-Luca Godarda niż do *Artysty* Michaela Hazanaviciusa. Swym narkotyczno-depresyjnym, monumentalnym filmem zdaje się bowiem opłakiwać nie tylko kino nieme – którego metaforyczną degenerację taśm obserwujemy w końcowej, prawdziwie godardowskiej sekwencji – lecz całą

⁸³ B. Balázs, *Theory of the film. Character and Growth of a New Art*, transl. E. Bone, London 1952, s. 195 (tłum. A.M.). Zarzuty o brak nowego, autonomicznego języka kina pojawiały się do końca dekady, zob. np. B., *Błądzenie po manowcach*, „Głos Nadniemeński” 1938, nr 15, s. 11.

⁸⁴ Zob. np. M. Zdrodowska, *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków 2021, s. 385–391.

kinematografię. Dla mnie sens zakończenia zawiera się w jego aktualności – poczuciu końca medium w obliczu nowych cyfrowych narzędzi, rozwoju AI i trwających, głębokich przemian współczesnego systemu produkcji filmowej. W dobie strajków, których stawką było chociażby przetrwanie zawodu statysty, szczególnie rezonują we mnie niegdysiejsze obawy Irzykowskiego:

A cóż stanie się z kinem? Czy pójdzie do rupieciarni po spełnieniu swego zadania i wsiąknie w ów nowy teatr, czy utrzyma swe życie odrębne? A jeżeli utrzyma, czy jest tego godne?⁸⁵

⁸⁵ K. Irzykowski, *Śmierć kinematografu*, s. 1–2.

Bibliografia

- „ABC” 1930, 27 marca.
- A.K., *Za kulisami polskiej produkcji. „Moralność Pani Dulskiej”*, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 100.
- Altman Rick, *Silent Film Sounds*, New York 2004.
- Altman Rick, *The Silence of the Silents*, „The Musical Quarterly” 1996, vol. 80, no. 4.
- Anděl Jaroslav, *Introduction*, w: *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory*, eds. J. Anděl, P. Szczepanik, transl. K.B. Johnson, Praha – Ann Arbor 2008.
- Armatys Leszek, *Początki kina dźwiękowego w Polsce*, „Kino” 1983, nr 5.
- Auto-lokomotywa reklamuje w Polsce filmy „Paramountu”*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 21.
- Awantura w kawiarni podwarszawskiej*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 21.
- B., *Błądzenie po manowcach*, „Głos Nadniemeński” 1938, nr 15.
- B., *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1925, nr 322.
- B., *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1926, nr 137.
- B., *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1929, nr 14.
- B., *Przed ekranem*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1930, nr 57.
- Balázs Béla, *Der Geist des Films*, Halle am Saale 1930.
- Balázs Béla, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, transl. E. Bone, London 1952.
- Balogh Gyöngyi, *History of the Hungarian Film, from the Beginning until 1945*, <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html#szul> [dostęp: 3.10.2024].
- Barnier Martin, *En Route Vers le Parlant: Histoire d'une Évolution Technologique, Économique et Esthétique du Cinéma (1926–1934)*, Liège 2002.
- Biel Urszula, *Na film czy do kina? O sposobach redagowania pokazów kinowych okresu niemeego*, „Kultura Popularna” 2016, nr 4.
- Burian Emil František, *Muzyka filmowa*, w: tegoż, *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, red. J. Jiřík, tłum. K. Mogilnicka, Warszawa 2023.
- Burian Emil František, *Muzyka w filmie dźwiękowym*, w: *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce*, red. J. Jiřík, tłum. K. Mogilnicka, Warszawa 2023.
- Doležalová Antonie, Hana Moravcová, *Czechoslovak Film Industry on the Way from Private Business to Public Good (1918–1945)*, „Business History” 2022, vol. 64, no. 4.
- Eisler Hanns, Theodor W. Adorno, *Composing for the Films*, New York 1947.
- Emeste, *Wstęga Filmowa. „Moralność Pani Dulskiej”*, „Kinoświat” 1930, nr 6.
- Enyedi Delia, *Body, Voice and Noise: Acting for Sound Films as Debated in the Interwar Romanian Press*, „Dramatica” 2023, no. 1.
- Garncarz Joseph, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, tłum. A. Dębski, Wrocław 2022.
- Gergely Gábor, *Hungarian Film 1929–1947: National Identity, Anti-Semitism, and Popular Cinemas*, Amsterdam 2017.
- Gomery Douglas, *Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound*, „Cinema Journal” 1976, vol. 16, no. 1.
- Halberda Marek, *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino” 1983, nr 5.
- Irzykowski Karol, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924.
- Irzykowski Karol, *Śmierć kinematografu*, „Świat” 1913, nr 21.
- J.R., *„Moralność Pani Dulskiej” jako pierwszy polski film dźwiękowy*, „Głos Poranny” (dodatek) 1930, nr 95.
- J.S., *Szał dźwiękowcy. Co właściwie podpada pod nazwę filmu dźwiękowego*, „Robotnik” 1930, nr 81.
- Jewsiewicki Władysław, *Kazimierz Prószyński*, Warszawa 1974.
- Jordan Matthew F., *Le Jazz. Jazz and French Cultural Identity*, Urbana 2010.

- Klara *mówi po polsku*. *Zwykła sztuczka techniki czy tajemnica pochodzenia?*, „Przegląd Mody” 1931, nr 2.
- Kocher Philippe, *Dirigierende Maschinen: Musik mit technikgestützter Tempovermittlung*, Bielefeld 2022.
- L.B., *Choroba x Muzy*, „Kurier Warszawski” (wydanie wieczorne) 1932, nr 331.
- London Kurt, *Die Filmmusik: ein Seismograph der kulturellen Entwicklung*, „Der Film” (dodatek 4 i 5) 1929, nr 5.
- London Kurt, *Film Music*, transl. E.S. Bensinger, London 1936.
- M.J.W. [Maria Jehanne Wielopolska], *Tacita filmia. Casino: „Moralność Pani Dulskiej”*, „Kurier Poranny” 1930, nr 93.
- Manchin Anna, *Interwar Hungarian Entertainment Films and the Reinvention of Rural Modernity*, „Rural History” 2010, no. 21.
- Ladd Marco, *Synchronization as Musical Labor in Italian Silent Cinemas*, „Journal of the American Musicological Society” 2022, no. 75.
- Maśnicki Jerzy, Kamil Stepan, *Dyrektorzy Herszfeld i Land organizują pierwszy polski dźwiękowiec*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, wyd. 2 uzup., Warszawa 2007.
- Mic. T., *Polka w pierwszym filmie dźwiękowym produkcji europejskiej. Po sukcesach za granicą odwarza tytułową rolę w nowym filmie polskim pt. „Moralność Pani Dulskiej”*, „ABC” 1929, 18 listopada.
- Moholy-Nagy László, *O kinie mówiącym*, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły, dokumenty, scenariusze 1921–1936*, wyb., wpraw., red. A. Gwóźdź, Wrocław 2023.
- Muzycy a dźwiękowiec*, „Kino Dla Wszystkich” 1930, nr 19.
- Nemeskürty István, *Képpé Varázsolt Idő: A Magyar Film Története És Helye az Egyetemes Kultúrában, Párhuzamos Kitekintéssel a Világ Filmművészetére*, Budapest 1983.
- Nemeskürty István, *Word and Image: History of the Hungarian Cinema*, Budapest 1974.
- Old, *Kinetophon*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 236.
- Peiper Tadeusz, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, w: *Wśród ludzi na scenach i ekranie*, t. 2, oprac. K. Fazan, J. Fazan, Kraków 2000.
- Pierwszy polski dźwiękowiec*, „Polska Zbrojna” 1930, 20 marca.
- Praca artysty filmowego nie jest stąpaniem po różach*, „Przegląd Mody” 1931, nr 2.
- PRECZ z muzyką mechaniczną – żądamy żywej orkiestry!*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 9.
- Prendergast R.M., *Muzyka w filmie niemym*, tłum. P. Mościcki, M. Skotnicka, „Glissando” 2007, nr 10–11.
- Przyszłość filmu dźwiękowego*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, tłum. T. Szczepański, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- Sándor Tibor, *Őrségváltás: A Magyar Film és a Szélsőjobboldal a Harmincas-negyvenes Években*, Budapest 1992.
- Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019.
- Smrž Karel, *Dejiny Filmu*, Praha 1933.
- Sowińska Iwona, *Przełom dźwiękowy*, w: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Szczepanczik [sic!] Petr, *Undoing the National: Representing International Space in 1930s Czechoslovak Multiple-Language Versions*, „Cinéma&Cie. International Film Studies Journal” 2004, no. 4.
- Szczepanik Petr, *Hollywood In Disguise: Practices of Exhibition and Reception of Foreign Films in Czechoslovakia in the 1930s*, w: *Cinema, Audiences and Modernity*, eds. D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, London – New York 2011.
- Szczepanik Petr, *Piosenka jako przykład synergii między filmem, przemysłem płytowym a radiem w latach trzydziestych XX wieku*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.

- Szczepanik Petr, *Sonic Imagination, or Film Sound as a Discursive Construct in Czech Culture of the Transitional Period*, w: *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, eds. J. Beck, T. Grajeda, Urbana–Chicago 2008.
- Szczepanik Petr, *Speech and Noise as the Elements of Intermedia History of the Early Czech Sound Cinema*, w: *MLVs: Cinema and Other Media*, ed. V. Innocenti, Pasian di Prato 2006.
- Tannenbaum Herbert, *Probleme des Kinodramas*, „Bild und Film” 1913–1914, no. 3–4.
- Teige Karel, *Foto kino film*, „Život. Sborník nové krásy” 1922.
- Templer Leon, *Ilustracja muzyczna w kinie*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 24.
- Them., *Ze świata filmu. Casino: „Moralność Pani Dulskiej”*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 91.
- Toeplitz Jerzy, *Pierwsze lata dźwięku w kinie radzieckim*, „Kwartalnik Filmowy” 1957, nr 3.
- Trystan Leon, *Kino jako muzyka wzrokowa*, „Film Polski” 1923, nr 4–5.
- Trystan Leon, *Rytmizacja ruchu w kinie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.
- Tutui M., *History of Cinema in the Balkans: Common Pioneers and Similarities*, <http://www.altcine.com/details.php?id=782> [dostęp: 29.10.2024].
- Urbankiewicz Jerzy, *Muzy przy krosnach*, Łódź 1970.
- Večeřa Michal, *Remaining Silent: The Ongoing Presence of Silent Films on Cinema Programmes in Brno Between 1930 and 1936*, „Images” 2022, vol. 22, no. 41.
- Wierzbicki James E., *Film Music: A History*, New York 2009.
- Wingfield Nancy M., *When Film Became National: „Talkies” and the Anti-German Demonstrations of 1930 in Prague*, „Austrian History Yearbook” 1998, vol. 29, no. 1.
- Zajiček Edward, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej, t. 1: Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896–1939*, wyd. 2 uzup., Łódź 2015.
- Zajście na Kercelaku*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 16.
- „Zbiór Ogłoszeń Firmowych Trybunałów” (stały dodatek do „Przeglądu Prawa i Administracji”) 1914, nr 5.
- Zdrodowska Magdalena, *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków 2021.
- Zgliński M., *Filmy dźwiękowe*, „Muzyka” 1930, nr 4.

'A Constant Accompaniment of Crackling Fried in a Pan.'
The Sounds and Anecdotes of the Year 1929, or Histories and
Contexts of Sound Breakthrough in Central Europe Cinema

SUMMARY

The paper presents the history of sound breakthrough that took place in the Interwar Years in Central Europe cinematography. In his comparative approach, the author discusses the introduction of talkies to the Czechoslovakian, Hungarian, and Polish cinemas against the wide-ranging background of the then technological and economical changes, with respect to cultural and political tensions, as well as with audiosphere richness of the previous epoch. The argument each time starts with an anecdote that, similar to a lens, magnifies the general processes and challenges of the sound film, for instance, the changes in the production process in addition to experiments with „internationalising” films produced in vernacular languages.

KEYWORDS

silent film, music in silent film, sound breakthrough, Central Europe, film songs, talkies, talking pictures, post-syncs, Barrandov, Hunni