

# Koniec Wielkiego Niemowy? Uwagi o „rolach mówionych” w pierwszych latach kina dźwiękowego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.008>

**Streszczenie.** Zanim Wielki Niemowa przemówił i nadeszła era kina dźwiękowego, przeciw jego wprowadzeniu do filmu protestowała spora część środowiska filmowego. Umieszczone pomiędzy ujęciami, scenami i sekwencjami śródnapisy stanowiły wówczas całkiem sporą część filmów i stanowiły dodatkową, istotną część ikonosfery kina.

W roku 1925 koncern American Telephone and Telegraph Company opatentował system Vitaphone, polegający na synchronizacji dźwięku z zapisu płytowego z obrazem filmowym. Był to pierwszy krok do kolejnego patentu, który określił historię kina, a jak się później okazało – i w dużym stopniu historię świata. Tym systemem był Movietone, polegający na zapisywaniu optycznym dźwięku na taśmie filmowej. W latach 1926–1929 pierwsze filmy dźwiękowe realizowano jako ostatnie nieme filmy, były to bowiem filmy częściowo dźwiękowe, a często pierwotnie nieme, do których *ad hoc* dogrywano dźwięk.

Paradoksalnie, wprowadzenie dźwięku do filmu spowodowało jednak poważny regres form filmowych – zarówno w kompozycji kadru, montażu, jak i grze aktorskiej. Traktowanie dźwięku w funkcji słowa jako elementu tylko uzupełniającego było powszechne w dwóch dekadach kina nieme, ale też w pierwszych latach kina dźwiękowego. W sferze akustycznej filmu można wyodrębnić trzy rodzaje elementów: słowo, muzyka oraz szmer, choć trafniejsze byłoby przyjęcie podziału na cztery kategorie: mowy, muzyki, szmerów i tzw. gestów fonicznych jako niezleksykalizowanych głosów ludzkich. Komponowano je sztucznie albo po prostu zastępowano je muzyką i to głównie ona towarzyszyła obrazom. Muzyka wykonywana na żywo na sali kinowej sprawiała, że kino nieme nigdy nie było kinem pozbawionym dźwięku! Indywidualne brzmienia ludzkich głosów i emocjonalnie zabarwiona intonacja oraz charakterystyczne cechy artykulacji nie mogły pełnić w pierwszych *talkies* – filmach dźwiękowych, ważnych funkcji informacyjnych i ekspresyjnych wobec wciąż niedoskonałego, choć ciągle ulepszanego zapisu dźwięku. Dlatego pierwszy „Master’s Voice” – głos

\* Kierownik Katedry Kulturoznawstwa oraz Zakładu Filmu i Kultury Audiowizualnej Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor wielu opracowań i studiów poświęconych literaturze polskiej i obcej oraz problematyce aktorstwa filmowego. E-mail: [peeters@umk.pl](mailto:peeters@umk.pl)

śpiewaka music-hallowego – Ala Johnsona w *Śpiewaku jazzbandu* (*The Jazz Singer*) w reżyserii Alana Croslanda (1927) zrobił na widzach wrażenie nie ze względu na barwę, *timbre*, akcent czy intonację, ale z samego tego powodu, że po prostu ... objawił się na ekranie. Tekst traktuje o konsekwencjach tego przełomu w kinie.

**Słowa kluczowe:** Wielki Niemowa; film częściowo mówiony; aktorstwo filmowe; Movietone System; *Śpiewak jazzbandu*; Al Johnson

### Summary

#### The End of the Great Mute? Comments on “spoken roles” in the first years of the sound cinema

Great majority of the film society had been opposed before the era of the sound movie arrived. Captions placed between the shots, scenes and sequences had been an additional and crucial part of the cinema iconosphere.

In 1925 American Telephone and Telegraph Company patented the system Vitaphone, which was based on the sound synchronization derived from a record with a film picture. It was the first step towards another patent, which determined the history of the cinema, and consequently – largely the history of the world. The system was called Movietone and it was based on recording the optical sound on a film tape.

Paradoxically, bringing the sound in the film caused a serious regression of the film forms such as: composing a film frame, edition but also actor's performance. Treating sound in the word function as a solely supplementary element was common in the first two decades of the mute cinema but also in the first years of the sound cinema. In the acoustic sphere of the film there are three possible elements to be named: word, music, rustle. Although, it would be more accurate to accept four categories: speech, music, rustle and so called audio gestures as human sounds. In fact, the cinema had never been deprived of the sound for the live music played in the cinema theatre. Individual sounds of human voices and emotionally coloured intonation along with characteristic features of articulation could not perform important information and expressive functions in the first *talkies* – sound movies, compared with still imperfect but constantly being improved sound record. Therefore, the first “Master's Voice” – the voice of first music-hall singer – Al Johnson in *The Jazz Singer* directed by Alan Crosland (1927) impressed the audience not for its tone, timbre, accents or intonation but because it just appeared on the screen. This material treats precisely of the consequences of this breakthrough in the cinema.

**Keywords:** Great Mute; part talkie; film acting; Movietone System; *The Jazz Singer*; Al Johnson

*S ł o w o nie może być jedynym i wyłącznym charakterem ruchu aktora.*  
Jindřich Honzl

**N**ieme kino nazywa się często Wielkim Niemową. Zanim Wielki Niemowa przemówił, przeciw wprowadzeniu dźwięku do filmu protestowała spora część środowiska filmowego – głównie artyści pióra oraz przede wszystkim aktorzy, obawiający się przykrych konsekwencji, które – jak zresztą słusznie przeczuwali – mogłyby wynikać z trudnej konfron-

tacji z nowym wynalazkiem. A przecież osiągnięcie zdolności utrwalania obrazu kinowego i dźwięku jako dających w sumie efekt prawdziwego, naturalnego odbioru świata (*res visae* i *res auditae*) było marzeniem twórców kina niemal od momentu jego narodzin. Nic dziwnego więc, że film niemy korzystał z bogatych partytur kameralnych (kinotek) *faut de mieux*, akompaniamentów taperów, kunsztu *benshi* – imitatorów pełnej ścieżki dźwiękowej na Dalekim Wschodzie – i „objaśniaczy” czy „tłumaczy” tego, co dzieje się na ekranie i co się dzieje poza nim – *bonimeteurów*. Ci ostatni w trakcie seansu odczytywali publiczności bieżące informacje dopełniające obraz, a cała ta praktyka została z czasem określona jako *The Narrator System*.

Pierwsze próby z filmem dźwiękowym podjęto bardzo szybko. Współpracownik Edisona, William K.L. Dickson, skonstruował aparat złożony z kinetoscopu i fonografu, który nazwał *k i n e m a t o g r a f e m*, i osobiście złożył z ekranu dźwiękowy hołd swojemu szefowi. W latach 1908–1914 kontynuowano nasilające się coraz bardziej próby z dźwiękiem w filmie. Problem nie do przezwyciężenia stanowiła jednak odpowiednia synchronizacja; próbowano między innymi postsynchronu, czyli wtórnego, dodatkowego podkładania dźwięku do zarejestrowanych ról. Do takich praktyk zachęcano zresztą najwspanialsze głosy aktorskie i śpiewacze, jak np. Enrica Caruso.

Słynny i łatwo rozpoznawalny do dziś symbol fonograficzny – *Master's Voice* z białym dogiem wsłuchującym się w tubę patefonu – najlepiej ilustrowałby sytuację technologiczną tych pierwszych lat, kiedy próbowano wprowadzić dźwięk do kina. Stosowano synchroniczne odtwarzanie kilku płyt, ale aktorzy wygłaszali swoje kwestie przez tubę właśnie, pozwalającą lepiej skierować emisję w stronę mikrofonu. A mimo to lata 20. XX wieku były okresem słabszego zainteresowania dźwiękiem; Wielki Niemowa przestał być bowiem jedynie techniczną ciekawostką, „dziwadłem kinematograficznym” czy „jarmarkiem cudów”, a stał się nową sztuką, X Muzą, o której pisał Karol Irzykowski. Posiadał bowiem niemy film swoją gramatyczną strukturę – obrazów i montażu, własną estetykę kadru, wypracował też pierwsze gatunki filmowe: western, melodramat, film grozy, film monumentalny i właściwie już jako taki – niemy, a nie dźwiękowy, wydawał się gotowy do tego, aby przetrwać w niezmienionej formie przez następne długie lata.

Symfonie wizualne awangardzistów francuskich, postulaty Jana Epsteina czy wczesne pomysły Irzykowskiego, ażeby kino było przede wszystkim „królestwem czystego ruchu”, przyćmiła wspaniała obsesja kina – obsesja opowiadania historii. Przełomowe dla nowej sztuki filmowej osiągnięcia Davida Warka Griffitha w zakresie budowania struktury narracji, rewelacyjne dokonania Rosjan w dziedzinie montażu, udowodnienie przez włoskich monumentalistów, że kino jest najwspanialszym widowiskiem, oraz nowatorstwo wizualne i operatorskie niemieckiego ekspresjonizmu filmowego złożyły się na obraz wczesnego, doskonałego kina – jako sztuki, która opowiadała przede wszystkim obrazami, i to obrazami często bardzo złożonymi. Napisy, a dokładniej umieszczone między ujęciami, scenami i sekwencjami śródnapisy, stanowiły wówczas całkiem sporą część filmów, a projektowane nierzadko przez artystów-grafików stanowiły dodatkową, istotną część ikonosfery kina.

Tymczasem jednak – już w roku 1925 – koncern American Telephone and Telegraph Company (AT&T) opatentował system Vitaphone, polegający na synchronizacji dźwięku z zapisu płytowego z obrazem filmowym. Był to pierwszy krok do kolejnego patentu, który określił historię kina, a jak się później okazało – i w dużym stopniu historię świata. Tym systemem był Movietone, oparty na zapisywaniu optycznym dźwięku na taśmie filmowej. Z tego wynalazku, modyfikowanego i ulepszonego, kino korzysta do dziś. W latach 1926–1929 pierwsze filmy dźwiękowe realizowano jako ostatnie nieme filmy, były to bowiem filmy częściowo dźwiękowe, a często pierwotnie nieme, do których *ad hoc* dogrywano dźwięk. W tych latach filmy z dźwiękiem stanowiły jeszcze mniejszą część ogólnej produkcji filmowej, ale ta sytuacja miała się wkrótce zmienić.

Paradoksalnie, wprowadzenie dźwięku do filmu spowodowało poważny regres form filmowych – w kompozycji kadru, montażu, ale i grze aktorskiej. Ze względu na wymogi nowej technologii filmy realizowano tylko w atelier, w małych wytłumionych studiach. Sceny bardziej złożone nagrywano za pomocą kilku mało czułych mikrofonów, zaś aktor nie mógł poruszać się swobodnie, gdyż był uzależniony od krępującego go mikrofonu:

Synchronizacja dźwięku ciągle była nieprecyzyjna, a realizatorzy często nawet nie zadawali sobie trudu, aby zbliżyć się synchronem do źródeł widocznych na ekranie (filmy radzieckie z lat trzydziestych). Sam dźwięk można było traktować tylko w kategorii informacyjnej, nie artystycznej. Renesans przeżywały natomiast kroniki i filmy dokumentalne. Tu zapis dźwiękowy odtwarzał osobiste wypowiedzi postaci do widza. W 1931 roku można już było powiedzieć, że od dialogowego filmu dźwiękowego nie ma odwrotu, bo tak wybrali widzowie<sup>1</sup>.

Afonia pierwszych dekad kina, z determinacją zresztą broniona przez ortodoksyjnych przeciwników utrwalonego dźwięku w filmie, a wśród nich apologetów tzw. psychomimy, czyli wykorzystywania w grze wyrazistej mimiki i gestu, nie zmieniała samej struktury międzyludzkiego komunikatu i nie usuwała z pola widzenia twórców filmowych konieczności uzupełnienia filmu o element mowy.

Traktowanie dźwięku w funkcji słowa jako elementu tylko uzupełniającego było powszechne w dwóch dekadach kina niemego, ale też w pierwszych latach kina dźwiękowego. Interesujące wnioski na temat kondycji aktora mówiącego (radio) i niemego zawarł wówczas w swojej rozprawie *Aktor w filmie i w radio* Miroslav Rutte. W opinii czeskiego badacza obydwie sfery – wizualna i akustyczna – były możliwe do realizacji jedynie w kreacji teatralnej. Sztuka aktorska w filmie dźwiękowym byłaby według Ruttego „sztuką jednoprzestrzenną”, przeznaczoną do oglądania z bliska, a także „sztuką mimicznej miniatury”:

Teatralna sztuka aktorska ma przewagę umiejętności audytywnych; jej podstawowym środkiem wyrazowym jest słowo. Odwrotnie – filmowa sztuka aktorska ma przewagę umiejętności wizualnych. Słowo w niej jest jedynie dopełnieniem, potęguje gest, jest c z w a r t y m w y m i a r e m o b r a z u<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. Przedpeńska-Bieniek, *Dźwięk w filmie*, Warszawa 2006, s. 229.

<sup>2</sup> M. Rutte, *Aktor w filmie i w radio*, tłum. W. Jewsiewicki, [w:] W. Jewsiewicki, *Historia filmowej sztuki aktorskiej okresu niemego: antologia wypowiedzi teoretyków i aktorów o filmowej sztuce aktorskiej w przeglądzie historycznym*, Łódź 1959, s. 43.

W pierwszych latach kina dźwiękowego mikrofony były mało selektywne, a urządzenia do rejestracji dźwięku – trudne do transportu. Nie kwapiono się nawet, by dźwięk towarzyszył obrazowi bezpośrednio i tautologicznie. W pierwszych latach, z różnych przyczyn, nie zawsze rejestrowano pełną warstwę akustyczną, złożoną z dźwięków naturalnych, muzyki oraz mowy właściwej. W pełnej sferze akustycznej filmu można wyodrębnić trzy rodzaje elementów: słowo, muzykę oraz szmery, choć trafniejsze byłoby przyjęcie podziału na pięć kategorii: mowę, muzykę, szmery, tzw. gesty foniczne, czyli niezleksykalizowane głosy ludzkie, sytuowane między mową a szmerami i odrębne wobec mowy ze względu na pełnione przez nie funkcje (piątym elementem jest... cisza). Komponowano je sztucznie albo po prostu zastępowano muzyką, i to głównie ona towarzyszyła obrazom. Muzyka wykonywana na żywo na sali kinowej sprawiała, że kino nieme nigdy nie było kinem pozbawionym dźwięku! Uważano, że słowo mówione urealniałoby wizję, ale z drugiej strony uczyniłoby ją umowną i „pojęciową”. Dźwięki naturalne i dialog jako akustyczna strona obecności człowieka w świecie były w oczach przeciwników dźwięku szczególnie groźne, dlatego że – w przeciwieństwie do wizualnej strony rzeczywistości, którą deformowała, ale też artystycznie interpretowała kamera – odgłosy świata realnego trafiały na ścieżkę dźwiękową filmu prawie niezdeformowane<sup>3</sup>.

Indywidualne brzmienia ludzkich głosów, emocjonalnie zabarwiona intonacja i charakterystyczne cechy artykulacji nie mogły pełnić w pierwszych *talkies*, filmach dźwiękowych, ważnych funkcji informacyjnych i ekspresyjnych wobec ciągle niedoskonałego, choć nieustannie ulepszanego zapisu dźwięku. Dlatego pierwszy *Master's Voice* – głos śpiewaka music-hallowego – Ala Johnsona w *Śpiewaku jazzbandu* (*The Jazz Singer*) w reżyserii Alana Croslanda (1927) zrobił na widzach wrażenie nie ze względu na barwę, *timbre*, akcent czy intonację, ale z samego tego powodu, że po prostu objawił się na ekranie.

Historia syna rabina Rabinowitza przedstawiona w *Jazz Singer* była prosta i dosłownie melodramatyczna. Chłopiec próbuje śpiewać *ragtime*'y, próbuje, gdyż ojciec – ortodoksyjny rabin – piętnuje te fascynacje, pragnie bowiem, aby jego syn został kantorem, jak wszyscy w rodzinie Rabinowiczów od pokoleń. Pociechę i wsparcie znajduje młody Rabinowicz w postawie matki, która co prawda nie pojmuje ducha nowych czasów, ale intuicyjnie rozumie, że nazbyt surowe reguły wychowania Rabinowitza-seniora nie poprowadzą chłopca do niczego dobrego. Po wyjeździe do Hollywood bohater szlifuje estradowy talent, zakochuje się, ale i zachłystuje sławą. Sekwencja, w której po powrocie do Nowego Jorku spotyka się z matką i wykonuje przy akompaniamencie pianina *ragtime*, jest pierwszą, o jakiej można powiedzieć: „mówiona”. Ale przyjrzyjmy się jej dokładniej – ile jest w niej tekstu mówionego? Al Johnson–Rabinowicz Jr. wita się z matką, czemu towarzyszą oszczędne treściowo śródnapisy. Odpowiadają one bezpośrednio wyraźnie symulowanym mimicznie efektem wypowiedzianych na planie słów. Pełną tautologią są więc te zapisane słowa i podgrywane pod nie gesty mimiczne. Zatrzymajmy się przy tych ostatnich.

Obecność języka mówionego w życiu i jego nieobecność w kinie pierwszych dwóch dekad oznaczały zapisanie na ciele aktora pewnych typów gry dążących do narzucenia obrazowi klarownych znaczeń. Paul Coates nazwał je alegorycznymi, zaś ukonstytuowany przez nie swoisty system – „kodem alegorycznym”:

<sup>3</sup> A. Jackiewicz, *Fenomenologia kina*, t. I: *Narodziny dzieła filmowego*, Kraków 1981, s. 180.

Historia kina ukazuje, jak realizm i iluzjonizm zastępują alegorię, powtarzając tym samym rozwój dramatu od maski tragicznej i komicznej do twarzy. Jednak przez większą część okresu niemego estetyka maski współlistnieje z estetyką twarzy; zresztą to współlistnienie wskrzesza Bergman w *Personie* (1966), powracając we wstępnej sekwencji do kina niemego, zafascynowany niemą twarzą, która jest również maską, *personą* aktora. Miejsca nierównomiernego rozwoju, alegoryczne obrazy niemego kina, rozdarte są pomiędzy twarzą, której niewzruszona ekspresja działa jak maska, a trwającą nadal rzeczywistością twarzy. [...] Zwycięskość „realizmu” w kinie dźwiękowym wymaga świadomego wyzwolenia się od malarskości. [...] Mimo to około roku 1930 nie nastąpił gwałtowny koniec panowania estetyki kina niemego; alegoria nie zniknęła, raczej odsunięta została na plan dalszy<sup>4</sup>.

Al Johnson gra alegorycznie i manierycznie do momentu, kiedy zaczyna śpiewać. Wówczas jego podmalowane oczy i wymuszony przez warunki rejestracji makijaż wydają się mniej irytujące niż przedtem. Proszę zauważyć – wystarczyło, aby aktor miał szansę zaprezentowania swojego talentu music-hallowego – i gra stała się inna. Nie zmienia tego fakt, że „śpiesząc się” przed kamerą, śpiewa i akompaniuje sobie z prowokującą (nie tylko dzisiaj) nonszalancją. Widać to tym wyraźniej, gdy przyjrzymy się gestyce i mimice Johnsona, zaprezentowanym w pierwszej części tego filmu. Wskazuje to na zdolność do pełnego wypolerowania gestów, min i grymasów z music-hallu, które znajdują się w repertuarze gwiazd filmowego musicalu – jako już nowego gatunku filmowego.

Po pierwszej części sekwencji z matką następuje ta w całym filmie najważniejsza – Johnson śpiewa, robiąc dziwaczne dla nas miny (ale nie dla widzów z 1927 roku), matka reaguje wzruszeniem i wreszcie wchodzi ojciec. Ale jest coś jeszcze – parlando, przechodzące w monolog. To już p r a w i e dźwiękowe kino. Johnson mówi, a nie przewraca oczami do obrazu na ścianie, zastępującego jego młodzieńczy portret wyklętego syna, po prostu mówi. Pojawieniu się Rabinowitza-seniora towarzyszy muzyczny temat poważny, tak jak poważny staje się młody Rabinowitz. Oryginalny temat muzyczny przechodzi nieoczekiwanie w słynny fragment z *Romea i Julii* Piotra Czajkowskiego, które to rozwiązanie było również sprawdzonym przez kino nieme sposobem wprowadzania odpowiednich nastrojów na zasadzie łatwo kojarzonych klisz muzycznych. Zostały tu też uruchomione innego rodzaju komunikatywne klisze – zachowań mimicznych, w tym konkretnym przypadku: „zaskoczenie/strach/przeżalenie”, a w chwilę później „wzruszenie” i „poczucie dojmującej pogardy”. Mimo to dzięki wprowadzeniu dźwięku w tej właśnie scenie Johnson gra nieco inaczej niż w reszcie filmu. W pracy poświęconej gestom mimicznym – *Podręcznik gestów* (*Handbook of Gestures*) jej autorzy – Robert L. Saitz i Edward J. Cervenka dokonali analizy trzech grup gestów: wspólnych różnym kulturom, odrębnych dla nich znaczeniowo oraz podobnych, ale o odmiennym znaczeniu w różnych kulturach. Konkluzje dotyczące lingwistycznej funkcji gestów mimicznych, na granicy niemal samej ich wartości akustycznej lub – może lepiej to ujmując – jako pewnego ekwiwalentu akustyki w roli mówionej, są bardzo interesujące. Okazuje się bowiem, że to, co nazywa się gestem mimicznym, jest najczęściej kompleksem złożonym, analogicznym do większych części komunikacji lingwistycznej, takich jak zdanie, które mogłoby dalej zostać rozłożone na komponenty dyskretne<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> P. Coates, 1915–1925: *Alegoria, realizm, Mr. Griffith i Mr. Keaton*, tłum. P. Sitarski, [w:] *Kino ma sto lat*, red. J. Rek i E. Ostrowska, Łódź 1998, s. 54–55.

<sup>5</sup> Podają za: A. Helman, *Podręcznik gestów. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1975, nr 11, s. 32–33.



Skonwencjonalizowane w kinie niemym i później dźwiękowym akty ruchowe zmieniały się dosyć szybko, w ten sposób kinezyka filmu niemego, nawet ta znana i swojska, jeżeli tak można o niej powiedzieć, kina europejskiego czy hollywoodzkiego – dla europejskiego widza szybko stawała się coraz mniej zrozumiała lub po prostu komiczna, co nie znaczy, że była i pozostaje dziś do końca niezrozumiała. W wypadku roli Ala Johnsona, częściowo mówionej, a w większej części śpiewanej – jej sens, główny trzon semantyczny, wzmocniony wyraźnie tekstami śródnapisów – jako taki pozostaje nadal czytelny. A mimo to skala i charakter gestów (głównie mimicznych), wywodzących się z szybko okrzeplej tradycji estradowych wykonań music-hallu jako zachowań skodyfikowanych (chwytnie się za serce, przewracanie podmalowanymi oczami, odrzucanie głowy w rytm muzyki itd.) wydają się nam dzisiaj nieco obce, wręcz irytujące, a w sumie komiczne i egzotyczne.

*The Jazz Singer* nie był filmem dźwiękowym w pełnym tego słowa znaczeniu. Był to raczej film „częściowo mówiony”, czyli *part talkie*, jak określano wczesne produkcje z akompaniamentem muzycznym i małymi partiami mówionymi. Pierwszym *all talkie*, filmem „w pełni mówionym”, były zaś *Światła Nowego Jorku* w reżyserii Briana Foxa (1928). Wkrótce miało się okazać, że artykulacja i *timbre* głosu były rozróżnialne tylko przy dobrej znajomości danego etnicznego języka; widz filmowy jedynie w wyjątkowych wypadkach mógł wychwycić owe subtelności w mowie innej od ojczystej, co z początku próbowano rozwiązywać przez wprowadzanie dodatkowych, objaśniających napisów, a później techniką dubbingu. Drugą przyczynę, pozbawiającą mowę akustycznej charakterystyki w filmie dźwiękowym, stanowiła nadal trwająca dominacja bodźców wzrokowych, która sprawiała, że nastawienie receptora na określony bodziec nie odbywało się u widzów pierwszych filmów tego typu z jednakową precyzją, jednocześnie dla obydwu zmysłów. Przyczyna trzecia to natomiast rosnąca złożoność warstwy akustycznej filmu, wobec czego dźwięki mowy nie były jedynymi do rozpoznania, zaś słuchowy aparat percepcyjny widza obciążało dodatkowe zadanie ciągłego przestawiania się na odbiór różnych rodzajów dźwięku: szmerów, muzyki i mowy. Poza tym wszystkim korelacja głosu z twarzą człowieka, w życiu praktycznym silna i pełniąca istotną funkcję, w filmie nie wytwarzała się niemal w ogóle; czas projekcji okazywał się na to ciągle zbyt krótki. Pamięć indywidualnego brzmienia głosu aktora będzie wkrótce przez widza zachowywana z filmu na film i do pewnego stopnia zacznie konkurować z identyfikacją owego aktora z kreowaną przez niego postacią. Głos spoza kadru został przyporządkowany właściwej osobie, szczególnie wtedy, kiedy sytuacja wypowiedzi i jej sens nie pozostawiała co do osoby autora żadnych wątpliwości. Głos będący wskaźnikiem czyjejś obecności, poparty obrazem, precyzował, o czyją obecność chodzi<sup>6</sup>.

Nie ułatwiały również czytelności wczesnych filmów dźwiękowych ani wspomniane wcześniej niedoskonałości technologii zapisu i odtwarzania dźwięku, ani stosowanie konkurencyjnych w USA i Europie systemów – Movietone, Western Electric i Tobies. Hałaśliwe kamery i słabe, mało czułe mikrofony powodowały, że samo nagrywanie dźwięku na planie sprawiało wiele poważnych trudności, co kończyło się często stosowaniem naraz kilku unieruchomionych kamer zamkniętych w dźwiękoszczelnych pudłach i montowaniem kilku zamaskowanych mikrofonów, które ograniczały nie tylko możliwości przemieszczania się aktorów, ale nawet same ich gesty. Znakomitą i dowcipną ilustracją owego pionierskiego okresu eksperymentów z dźwiękiem w filmie stanowi, jak wiadomo, *Deszczowa piosenka*

<sup>6</sup> Zob. H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Wrocław 1980, s. 186–187.

(*Singin' in the Rain*, 1952) w reżyserii Stanleya Donena i Gene'a Kelly'ego<sup>7</sup>. Małe mikrofony wieszane na szyi aktora lub ukrywane w jego ubraniu, zwane butonierkowymi lub mikrofonami Lavaiera (od nazwiska ich pomysłodawcy), wkrótce zaczęto zastępować skomplikowanymi sieciami ruchomych mikrofonów, podwieszonymi ponad planem filmowym, a jeszcze później mikrofonami na żurawiach i wysięgnikach dźwiękowych<sup>8</sup>.

Jeżeli więc można mówić o sukcesie wprowadzenia dźwięku do filmu, to właściwie tylko jako o sukcesie w znaczeniu komercyjno-ekonomicznym. To prawda, że w ramach słabo zaawansowanych technologii rejestracji dźwięku i odtwarzania wczesnych filmów dźwiękowych tworzywo wizualne i akustyczne egzystowały w praktyce osobno. Trudne do pokonania przeszkody techniczne sprawiły, że pomiędzy nimi nie było równouprawnienia, a samo wprowadzenie dźwięku do filmu – jako niewątpliwy technologiczny postęp – przyniosło pewien artystyczny regres. Powtórzmy raz jeszcze – k i n o n i e m e n i e b y ł o k i n e m b e z d z w i ę k o w y m; żywe słowo i żywa muzyka, a nawet efekty dźwiękowe, produkowane *on live – unplugged*, jak byśmy dzisiaj powiedzieli – wszystko to istniało w kinie już wcześniej<sup>9</sup>. Poza tym bogata warstwa napisów stanowiła obfite dopełnienie treści przekazywanej grą aktorów. Napisy w filmie niemych objawiały się nie tylko w formie śródnapisów streszczających dialogi, były to także częste komentarze do scen oraz teksty włączane w obraz (korespondencja listowa, nagłówki gazet itd.), bardzo często na granicy przeładowania, jak w niektórych filmach Abla Gance'a czy Carla Dreyera. Mimo to nawet tego typu rozwiązania z czasem przestały wystarczać, o czym pisał Jerzy Toeplitz w kontekście największych osiągnięć schyłku kina niemego:

Film niemy osiągnął u schyłku swego istnienia wysoki stopień rozwoju środków artystycznych. Wizualne możliwości budowania narracji, malowania nastrojów, przekazywania myśli – pozornie niezamierzone, zaczęły się jednak wyczerpywać. Coraz częściej dochodzono do granicy doskonałości. Poza tą granicą istniała już tylko formalistyczna wirtuozeria albo powtarzanie najlepszych recept. Artystyczne ekstrawagancje albo akademizm<sup>10</sup>.

Autor cytowanych tu słów – Jerzy Toeplitz – z początku także pozostawał sceptyczny w stosunku do wynalazku dźwięku w filmie. W styczniu 1930 roku uważał jeszcze, że film mówiony nie ma przyszłości, w sierpniu tegoż roku udowodnił już, że nowy wynalazek podniesie poziom „fotografii filmowej”, natomiast we wrześniu wydawał się w pełni przekonany o współistnieniu filmu niemego i dźwiękowego. Wreszcie w rok później stwierdził: „Rewolucja dźwiękowa w pierwszym swym stadium przekreśliła wartości stworzone przez

<sup>7</sup> *Deszczowa piosenka* Donena i Kelly'ego oprócz kilku zabawnych gagów zbudowanych ogólnie na odwołaniach do pełnych perypetii pierwszych lat kina dźwiękowego zawiera także tę, o której pisał Łukasz A. Plesnar w kontekście pierwszego filmu dźwiękowego z udziałem gwiazdy kina niemego – Johna Gilberta, *Nocy jego chwały* (*His Glorious Night*, 1929) w reż. Lionela Barrymore'a. Film ten okazał się katastrofą: „Przyczyną nie był bynajmniej kiepski głos i dykcja aktora, lecz żenujący poziom scenariusza autorstwa Willarda Macka (na podstawie sztuki teatralnej Ferencza Molnara). Publiczność zaśmiewała się, słuchając miłosnych wyznań protagonistów. Jedną ze scen, gdy grany przez Gilberta kapitan Kovacs całuje namiętnie księżnę Orselini (Catherine Dale Owen), powtarzając jednocześnie «Kocham cię! Kocham cię! Kocham cię!», została nawet sparodiowana w głośnym musicalu Gene Kelly'ego i Stanleya Donena *Deszczowa piosenka* (*Singin' in the Rain*) z 1952 roku”. Zob. Ł.A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 621.

<sup>8</sup> Zob. M. Przedpeńska-Bieniek, op. cit., s. 228–229.

<sup>9</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Przełom dźwiękowy w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 19.

<sup>10</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2: 1918–1928, Warszawa 1956, s. 383.



film niemy. [...] dopiero w ostatnich latach bardzo nieliczni reżyserowie odważyli się pójść właściwą drogą<sup>11</sup>.

W latach 1919–1931, kiedy Toeplitz formułował te jakże odmienne diagnozy, w zapóźnionym technologicznie kinie polskim zmieniało się wiele i bardzo szybko. Dźwięk wprowadzano jednak pośpiesznie i niedbale, jak w pierwszym „dźwiękowcu” – *Moralności pani Dulskiej* z roku 1930 według sztuki Gabrieli Zapolskiej. W filmie tym maksymalnie wykorzystano możliwości (ciągle niedoskonałego przecież) kina dźwiękowego, dlatego znalazły się w nim sceny dożynek i zabawy w knajpie, nawet milczącemu u Zapolskiej Felicjanowi Dulskiemu dopisano całkiem długie dialogi. Był to jednak właściwie ciągle film niemy z żalosną technicznie synchronizacją (raczej jej brakiem), polegającą na dodaniu warstwy dźwiękowej na płytach gramofonowych firmy „Syrena Record”. Nie powinny więc dziwić drwiny felietonistów i bojkot „kina mówionego” w środowiskach kiniarzy i większej części środowiska aktorskiego. Polskim filmom dźwiękowym bardzo daleko było do poziomu filmów zachodnioeuropejskich, a tym bardziej amerykańskich. W latach, w których film dźwiękowy dominował już na tamtejszych rynkach filmowych, w Polsce toczyły się ciągle spory i dyskusje za i przeciw jego wprowadzeniu. Nie chodziło nawet o argumenty estetyczne, chociaż dla zachowania godności właśnie je przywoływano najczęściej, ale decydowały względy ekonomiczne. Cena przyzwoitej aparatury do nagrywania i odtwarzania dźwięku wynosiła od 50 do 250 tysięcy złotych! Nic dziwnego, że w roku 1932 w Polsce działało wciąż około 400 kin wyświetlających filmy nieme i 353 – dźwiękowe. Z tego powodu sama produkcja dźwiękowców przebiegała z wielkim opóźnieniem. Poetyka kina niemego, uzupełniana o nieliczne sceny sfilmowane już w poetyce kina dźwiękowego, trwała w polskim kinie pierwszych lat 30.<sup>12</sup> Wprowadzenie dźwięku miało nie tylko konsekwencje ekonomiczne, nie tylko skomplikowało proces produkcji, ale wpłynęło też znacząco na kryteria gry aktorskiej, czego najlepszym przykładem może być przebieg kariery Jadwigi Smosarskiej – najślynniejszej gwiazdy polskiego kina lat międzywojennych. Polskie dźwiękowe kino lat 30. obrodziło piosenkami i z perspektywy wielu lat można by dzisiaj pokusić się o postawienie tezy, że było w równym stopniu śpiewane, co mówione.

Odnosząca już w latach 20. umiarkowane sukcesy na scenie, a doprawdy wielkie – na ekranie, Smosarska wystąpiła w filmie Henryka Szary *Na Sybir* (1930), realizowanym co prawda jako niemy, ale reklamowanym przed premierą jako „dźwiękowo-śpiewny bez scen mówionych”. Akcji tego filmu towarzyszyła permanentna ilustracja muzyczna, pełna pieśni patriotycznych, rewolucyjnych i cygańskich romansów, a dialogi zostały zawarte wyłącznie w napisach. Słowo mówione popłynęło z ekranu jedynie na początku filmu, gdy wprost do widzów zwracał się współautor scenariusza – Waław Sieroszewski.

Prawdę mówiąc, Smosarska nie była nigdy mistrzynią głosowej interpretacji. Niedostatki w modulacji głosu zarzucano aktorce nieraz przy okazji jej wcześniejszych występów scenicznych, a i w latach 30. nie wyzwoliła się od charakterystycznego dla polskich gwiazd kina zaśpiewu. W berlińskiej wytwórni „Tobis” aktorka „naśpiewała”, jak sama o tym mówiła, melodię do filmu przy własnym akompaniamencie fortepianu<sup>13</sup>. *Na Sybir* wyświetlano w dwóch wersjach – jako film niemy i jako „dźwiękowo-śpiewny”, a producent obrazu,

<sup>11</sup> Podaję za: E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 20.

<sup>12</sup> Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy konteksty*, Katowice 2009, s. 77–79.

<sup>13</sup> Zob. M. Hendrykowska, *Smosarska*, Poznań 2007, s. 111–115.

Marek Libkow, podkreślał, że był to sukces i „w usilnej pracy nie ustępujemy w produkcji dźwiękowców nikomu – nawet Amerykanom”<sup>14</sup>. Sama Smosarska wypowiadała się o filmie dźwiękowym bardziej ostrożnie i – nawet gdy weźmie się pod uwagę, że asekurowała się przed kompromitacją wobec mizernego poziomu polskich filmów mówionych – mądrze:

Film dźwiękowy w tej formie, w jakiej go dzisiaj oglądamy, jest dopiero embrionem i w takim stanie ostać się nie może. Te huczące głosy i ta tak często zniekształcona muzyka daje zaledwie podłoże do dyskusji na ten temat. Ot, jak aparatura się ulepszy, jak technicy potrafią wydobyć naturalność i czystość dźwięków, wtedy zobaczymy. Na razie największe wrażenie robią filmy z synchronizowaną muzyką, które są naprawdę artystyczne [...] i które dają muzykom wielkie pole do popisu, pozostałe filmy oglądane dzisiaj idą na zbyt wielkie kompromisy na niekorzyść sztuki, a na rzecz „dźwiękowości”<sup>15</sup>.

Wczesny film dźwiękowy – określaný jako *part-talkie* w USA czy film „dźwiękowo-śpiewny bez scen mówionych”, jak o nim mówiono w Polsce – nie był jeszcze dojrzałą formą artystyczną, która umożliwiała aktorom prezentację ich umiejętności gry głosem. Znaczna część wykonawców niedysponujących dobrą dykcją wycofała się z filmu już na samym początku wprowadzenia dźwięku. Wielu skapitulowało w konfrontacji z kinem dźwiękowym. Ciągłe jeszcze poszukiwano odpowiednich metod interpretacji przed kamerą, łączących wiarygodnie gestykę i mimikę z dykcją. Nie milkły nadal głosy artystów i teoretyków, którzy wciąż nie widzieli przyszłości dla „ról mówionych” w kinie, jak ten – Jindřicha Honzla: „Należy znieść fizjologiczny związek słowa i ruchu. Gest jest materiałem. Materiał ten rządzi się w ł a s n y m i p r a w a m i, posiada własne ś r o d k i w y r a z u. Gestu nie można łączyć z pozostałym materiałem”<sup>16</sup>.

Shyłek lat 20. XX wieku był najważniejszym, najtrudniejszym i najbardziej brzemien-  
nym w skutki okresem dziejów kina. Wielki Niemowa rzeczywiście przemówił, ale przecież nie od razu przemówili jego aktorzy.

## Bibliografia

- Co kto mówi o filmie „Na Sybir”, „Kino” 1930, nr 35.  
 Coates Paul, 1915–1925: *Alegoria, realizm, Mr. Griffith i Mr. Keaton*, tłum. P. Sitarski, [w:] *Kino ma sto lat*, red. Jan Rek, Elżbieta Ostrowska, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.  
 Helman Alicja, *Podręcznik gestów. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1975, nr 11.  
 Hendrykowska Małgorzata, *Smosarska*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007.  
 Hendrykowski Marek, *Przełom dźwiękowy w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44.  
 Honzl Jindřich, *Aktor*, tłum. Piotr Gierowski, [w:] *Czeska myśl filmowa*. t. I: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. Andrzej Gwóźdź, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005.

<sup>14</sup> Co kto mówi o filmie „Na Sybir”, „Kino” 1930, nr 35, s. 11.

<sup>15</sup> Wypowiedź aktorki w: *Jadwiga Smosarska na wyuczonych*, „Kino” 1930, nr 20, s. 7.

<sup>16</sup> J. Honzl, *Aktor*, tłum. P. Gierowski, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. I: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 159.

- Jackiewicz Aleksander, *Fenomenologia kina*, t. I: *Narodziny dzieła filmowego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.
- Jadwiga Smosarska na wywczasach, „Kino” 1930, nr 20.
- Książek-Konicka Hanna, *Semiotyka i film*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy konteksty*, Katowice: Videograf II, 2009.
- Plesnar Łukasz A., *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków: Universitas, 2009.
- Przedpelska-Bieniek Małgorzata, *Dźwięk w filmie*, Warszawa: Wydawnictwo Sonoria, 2006.
- Rutte Mirosław, *Aktor w filmie i w radio*, tłum. Władysław Jewsiewicki, [w:] Władysław Jewsiewicki, *Historia filmowej sztuki aktorskiej okresu niemego: antologia wypowiedzi teoretyków i aktorów o filmowej sztuce aktorskiej w przeglądzie historycznym*, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.
- Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. 2: *1918–1928*, Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956.
- Zajiček Edward, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa: FilMOTEKA Narodowa. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.