

UNIwersYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE

MAŁGORZATA KELAI

**SPOŁECZNY I ETYCZNY WYMIAR FILMÓW
MICHAELA HANEKEGO**

Rozprawa doktorska

Promotor:

ks. prof. dr hab. Michał Drożdż

o. dr hab. Michał Legan OSPPE

Kraków 2024

OPIS BIBLIOGRAFICZNY

Autor: Małgorzata Kelai

Tytuł: *Spoleczny i etyczny wymiar filmów Michaela Hanekego*

Tytuł w języku angielskim: *The social and ethical dimension of Michael Haneke's films*

Promotor: o. dr hab. Michał Legan OSPPE

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Kraków 2024

Liczba stron: 494

Tablice, ilustracje, aneksy: 164

ABSTRAKT

Praca zatytułowana *Spoleczny i etyczny wymiar filmów Michaela Hanekego* ma charakter analityczno-badawczy, gdyż odwołuje się do utworów audiowizualnych jako źródeł empirycznych traktujących o problematyce społecznej. Głównym celem badań jest zatem przedstawienie i analiza twórczości Michaela Hanekego przede wszystkim pod kątem społecznym i etycznym. Ponadto autorka będzie starała się dowieść w swojej pracy, że etyka, do której nieustannie nawiązuje reżyser, nie jest zawieszona w próżni, ale wiąże się z metafizyką. Trzecią tezą będzie stwierdzenie, iż filmy Hanekego otwierają interesującą perspektywę badań nad komunikacją pomiędzy widzem a utworem audiowizualnym.

Główne metody badawcze, które będą zastosowane w niniejszej pracy to: jakościowa analiza zawartości przekazu filmowego, analiza filmów jako źródeł treści komunikowanych – analiza filmoznawcza (przy posiłkowaniu się dostępnymi publikacjami), metoda syntezy pozyskanej wiedzy analitycznej oraz metoda analizy tematycznej wiedzy przedmiotowej.

W pracy, przez wzgląd na jej ograniczoną objętość, zostaną dokładniej przeanalizowane tylko niektóre autorsko wybrane aspekty z dzieł filmowych reżysera, które odcisnęły piętno na współczesnym kinie.

Praca mieści się w kręgu zagadnień społeczno-etyczno-medialnych. Dotyka wpływu mass mediów, które krytykuje Haneke. Reżyser pochyla się nad kwestiami ludzkiego życia i cierpienia, moralności ludzkiej, godności i prób jej pozbawienia.

SŁOWA KLUCZOWE

Michael Haneke, film, etyka, społeczeństwo, komunikacja, wi

ROZDZIAŁ I

FILM JAKO NARZĘDZIE KOMUNIKOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Czym jest film? Hasło to przywołuje skojarzenia związane z ciemną salą i błyskami światła zza pleców widzów. Złudzeniem, obrazem pewnego świata zawierającego w sobie połączone znane i nieznane elementy? Systemem znaków audiowizualnych składających się na specyficzny język zdolny do przekazywania myśli, emocji, sugestii? Albo sposobem komunikowania się, a może i nawet wpływania na innych?¹ Film, według definicji słownika języka polskiego, to między innymi „seria następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, wyrażających określone treści, utrwalonych na nośniku wywołującym wrażenie ruchu”².

1.1. HISTORIA I ROLA FILMU JAKO WIZUALNEGO MEDIUM

Kiedy tylko pojawił się *homo sapiens*, pojawiła się i sztuka. Prehistoryczne rysunki w jaskini, piramidy, posągi greckich bożków – to tylko nieliczne przykłady rzemiosła, które wytwarzał i którym otaczał się człowiek. Świadczy to między innymi o silnej potrzebie ekspresji, która głęboko zakorzeniona jest w ludzkiej naturze. Co ciekawe, już starożytni mieszkańcy globu wiedzieli, że siatkówka oka ma zdolność przechowywania obrazu dłużej, niż trwa on w rzeczywistości³. Znany wszystkim wszechstronnie uzdolniony renesansowy artysta Leonardo da Vinci w swoich notatkach opisywał działanie tzw. „camery obscury”. Młody Bonaparte lubił bywać na pokazach latarni magicznych. W 1816 roku francuski fizyk i wynalazca Joseph Nicéphore Niépce rozpoczął eksperymenty nad utrwaleniem obrazu otrzymywanego w camera obscura. Już w młodości interesował się on chemią i fizyką, co przyczyniło się do tego, iż w 1822 roku dokonał pierwszych zdjęć fotograficznych⁴. Dwadzieścia lat później, niemieckiemu wynalazcy Voigtländerowi udało się skonstruować obiektyw czterosoczewkowy. Tak naprawdę im bliżej końca XIX wieku, tym więcej prekursorów kinematografii. Amerykański przedsiębiorca oraz współzałożyciel przedsiębiorstwa

1. ¹ Zob. B. Michałek, *Film – sztuka w ewolucji*, Warszawa 1975, s. 5.

2. ² *Film* [w:] *Słownik języka polskiego*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/film.html> (15.11.2021).

3. ³ Zob. J. Płażewski, *Historia filmu*, Warszawa 2001, s. 11.

4. ⁴ Zob. tamże.

Eastman Kodak i Eastman Chemical to propagator błony fotograficznej⁵. Jej wynalezienie przyczyniło się do spopularyzowania fotografii. Francuski uczony Étienne-Jules Marey zajmował się badaniem krążenia krwi i oddychania. Wynalazł on szereg urządzeń pomiarowych, w tym to służące do badania i zapisywania wahań ciśnienia krwi zwane sfigmografem. Jak podają źródła, na przełomie lat 1881 i 1882 Marey skonstruował swój pierwszy tzw. fotorewolwer⁶. Urządzenie wykonywało dwanaście zdjęć na sekundę rozbijając ruch na fazy. Praksinoskop skonstruowany przez innego francuskiego naukowca – Charlesa-Émile Reynauda – umożliwiał obserwację sekwencji obrazów sprawiającą wrażenie ruchu. Reynaud dwa lata później udoskonalił swój sprzęt, który w swojej lepszej postaci wyświetlał obrazy ze szklanych płyt połączonych tkaniną. W grudniu 1888 Francuz opatentował w Paryżu tzw. Teatr Optyczny (Theatre Optique). Urządzenie to służyło do wyświetlania pierwszych filmów rysunkowych⁷. Idea filmu wisiała więc od dawna w powietrzu.

Powszechnie przyjęło się jednak, że pierwszy utwór audiowizualny, który stanowi podstawę rozrywki współczesnych ludzi, pojawił się z końcem dziewiętnastego wieku, kiedy to odbyła się pierwsza projekcja przy użyciu kinematografu⁸. Od tego czasu film stopniowo stawał się istotnym kontekstem ludzkiego życia, a nawet wywierał na to życie pewien wpływ. Jeden z największych historyków sztuki – Erwin Panofsky – pisze na początku lat 70.: „Kino – bardziej niż jakakolwiek siła – ukształtowało opinię, smak, język, stroje, zachowanie, a nawet fizyczny wygląd publiczności, obejmującej ponad 60% ludności ziemi. Gdyby prawo zmusiło wszystkich poważnych poetów lirycznych, kompozytorów, malarzy i rzeźbiarzy do zaniechania swojej działalności – uświadomiłaby to sobie niewielka część szerokiej publiczności; a żałowałaby tego jeszcze mniejsza jej część. Lecz gdyby to samo stało się z kinem, konsekwencje społeczne byłyby katastrofalne”⁹.

Rozmiary tego „kinowego zjawiska” są naprawdę olbrzymie. W setkach tysięcy kin na całym świecie pojawiają się rzesze widzów, którzy chętnie wydają pieniądze na tego typu rodzaj rozrywki kulturalnej. Według statystyk w samych tylko Stanach

-
5. ⁵ Zob. *Eastman*, [online:]
 6. https://www.eastman.com/Company/About_Eastman/History/Pages/Introduction.aspx (04.01.2022).
 7. ⁶ Zob. hasło *Étienne-Jules Marey* [online:] PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Marey-Etienne-Jules;3937717.html> (04.01.2022).
 8. ⁷ Zob. S. Herbert, *Charles-Émile Reynaud. French inventor, artist and showman* [online:] *Who's Who of Victorian Cinema*, [online:] <https://www.victorian-cinema.net/reynaud> (04.01.2022).
 9. ⁸ Zob. *Kinematograf, czyli początki kina. Krótka historia wynalazku braci Lumière* [online:] *Focus.pl*, <https://www.focus.pl/artykul/kinematograf-czyli-poczatki-kina-krotka-historia-wynalazku-i-ciekawostki> (17.11.2021).
 10. ⁹ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 363.

Zjednoczonych i Kairze sprzedano blisko 230 milionów biletów w 2020 roku (to więcej, niż w Rosji i Japonii razem wziętych). Jest to trzecie miejsce w rankingu, gdyż na prowadzenie wysuwają się Chiny (536 milionów) oraz Indie (355 milionów sprzedanych biletów¹⁰). Jak widać, nawet pandemia covid-19 nie przyczyniła się do drastycznego zwolnienia tempa. Już pod koniec lat 50. XX wieku francuski krytyk i historyk filmu – Georges Sadoul (zaintrygowany, a może i przerażony skalą fenomenu) – tak opisał obserwowane zjawisko:

„Codziennie o jednakowej porze na Montmartrze sześć tysięcy Paryżan zapełnia szczególnie Gaumont-Palace, największe kino Francji. Na Sycylii pod gołym niebem rybacy wsłuchują się w nosowe dźwięki dziwacznych dialogów filmu amerykańskiego dubbingowanego na język włoski. W Kairze w kino-ogrodzie publiczność oklaskuje arabskiego piosenkarza. W Toronto, w kinie zwanym drive-in pięćset kanadyjskich rodzin zamkniętych w pięciuset samochodach ogląda luksusowy, barwny cinemascope. Wśród słomianych chat, gdzieś w Kongo, brodaty misjonarz w białej sutannie używa przemysłowej reklamy, wyświetlając pięćset Murzynom propagandowy film religijny. Pięćset osób czeka w kolejce przed kinem Udamnik w Moskwie, aby zobaczyć ostatni radziecki przebój. W Syjamie, w jednej z wiosek położonej w głębi dżungli, zatrzymało się kino objazdowe, wyświetla film kolorowy, lecz żeby widzom wydawało się, że oglądają film dźwiękowy, dwaj aktorzy stojący za ekranem markują dialogi”¹¹.

Sadoul opowiadał o fenomenie kina bez uwzględnienia telewizji, do której dostęp w dzisiejszych czasach ma prawie każdy. Biorąc pod uwagę, iż jego wypowiedź miała miejsce w 1957 roku, należy z pewnością zastanowić się, jak przez ponad sześćdziesiąt lat znacznie wyewoluował film oglądany zarówno na tym dużym, jak i małym ekranie.

Dokładna data powstania kina jest kwestią sporną. Według jednej z legend na temat początków kinematografii pierwszy film dźwiękowy został zrealizowany już w 1889 roku. Trwał zaledwie kilkadziesiąt sekund i – jak można przeczytać w publikacji zatytułowanej „Kino klasyczne” – było to „tyle, ile trzeba, by William K.L. Dickson, inżynier pracujący w laboratoriach Thomasa Alvy Edisona, zdążył uchylić kapelusza, powitać swego szefa po jego powrocie z Europy i wyrazić nadzieję, że film mu się spodoba”¹². Dickson cały czas twierdził, że taka sytuacja faktycznie miała miejsce.

11. ¹⁰ Zob. J. G. Navarro, *Film industry in the U.S. – statistics & facts* [online:] Statista, 30.11.2021, <https://www.statista.com/topics/964/film/#dossierKeyfigures> (02.12.2021).

12. ¹¹ G. Sadoul, *Les merveilles du Cinéma*, Paryż 1957, s. 7 ; tłum. B. Michałek.

13. ¹² I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy* [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, *Kino klasyczne*, Kraków 2011, s. 19.

Jednak zdaniem współczesnych historyków test taki nie był jeszcze możliwy pod koniec lat 80. XIX wieku. Historia ta pokazuje jednak, że koncepcja stworzenia filmu – która polegała wówczas na połączeniu dźwięku z ruchomymi obrazami – była bardzo mocno zakorzeniona w głowach Edisona i jego współpracowników.

Aby móc przejść do realizacji genialnego pomysłu, trzeba było skojarzyć ze sobą aż trzy wynalazki: fonograf (istniejący od 1877 roku), kinetograf (rejestracja obrazu) oraz kinetoskop (reprodukcja obrazu). Jak donoszą źródła¹³, pomiędzy wrześniem 1894 a kwietniem 1895 roku Dickson testował swój kinematograf wyposażony w olbrzymią tubę pełniącą funkcję mikrofonu. Taśma filmowa – zapisująca dwuminutowe ujęcie przedstawiające naukowca grającego na skrzypcach oraz dwóch mężczyzn usiłujących tańczyć walca obok – znana jest pod nieoficjalną nazwą „Dickson Experimental Sound Film”. O ile wiadomo, nigdy nie doszło do publicznej prezentacji tego filmu¹⁴. Edison nie był zadowolony z działania kinetofonografu (jednoczesna rejestracja dźwięku i obrazu), postawił więc na produkcję kinetofonów, które miały służyć do samodzielnego oglądania filmów przez specjalny okular. Muzyka, niesynchronizowana z obrazem, miała dobiegać ze słuchawek. Koszt tego urządzenia był jednak zbyt wysoki na kieszeń przeciętnego obywatela, a także jego obsługa nie należała do najprostszych. Jesienią 1895 roku rozczarowany Edison wstrzymał pracę nad ulepszaniem swojego urządzenia. Do przedsięwzięcia powrócił dopiero po piętnastu latach.

Tymczasem 28 grudnia 1895 roku w paryskim „Grand Café” przy bulwarze des Capucines pod numerem 14, w tzw. „Salonie Indyjskim” przez cały dzień oglądać można było „Kinematograf braci Lumière”. Był to pierwszy na świecie publiczny pokaz filmowy. Jak pisze Bolesław Michałek: „Wieczorem tego dnia kasjerka przeliczyła wpływy: 35 franków. Bilet kosztował franka, a więc trzydzieści pięć osób odwiedziło «Salon Indyjski»”¹⁵. O czym był film, który zapisał się na kartach historii? O tym pisze Jerzy Płażewski w swojej „Historii filmu”: „Otwiera się ciężka metalowa brama, a z niej wysypuje się tłum robotnic. Idą szybkim, nerwowym krokiem, w długich spódnicach, bufiastych bluzkach i wielkich kapeluszach. Ktoś bokiem wyprowadza staroświecki rower. Robotnice zbliżają się, rosną w oczach, widzimy na ich twarzach wyraz ulgi po ciężkim dniu pracy. Przechodzą. Robi się pusto”¹⁶. Wyświetlony obraz

14. ¹³ Tamże.

15. ¹⁴ Zob. P. Loughney, *Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the “Dickson Experimental Sound Film” in the Twentieth Century* [w:] R. Abel, R. Altman, *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington – Indianapolis 2001, s. 215-219.

16. ¹⁵ B. Michałek, *Film – sztuka w ewolucji*, Warszawa 1975, s. 7.

17. ¹⁶ J. Płażewski, *Historia filmu*, Warszawa 2001, s. 11.

nosił tytuł „Wyjście robotnic z fabryki Lumière w Lyonie” (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*). Kilka miesięcy później starszy z braci, Auguste, angażując do pracy operatora Felixa Mesguischa, powiedział mu bez przekonania: „Wie pan, panie Mesguisch, posada, którą panu oferujemy jest bez przyszłości, to raczej robota jarmarczna. Może potrwać sześć miesięcy, rok, może trochę dłużej, może trochę krócej”¹⁷. Okazało się jednak inaczej.

Kto wie, czy gdyby nie sławni francuscy bracia, palma pierwszeństwa nie przypadłaby być może zupełnie komuś innemu. Aparat rodzeństwa Lumière pierwszy osiągnął takie możliwości techniczne, że nadawał się do publicznej, płatnej prezentacji. Jak podaje Płażewski: „Już bowiem przed 28 grudnia wynalazcy ośmiokrotnie wyświetlali swoje filmy publicznie, na zjazdach i konferencjach naukowych, ale dopiero datę słynnego seansu kinowego uznano za rozstrzygającą. Kinematografia została wynaleziona, gdy film dosięgnął widza”¹⁸. Tematyka filmów tworzonych przez braci Lumière często oscylowała wokół prywatnych momentów. Nagrania przypominały twórczość bardzo początkującego adepta fotografii: gra w karty, śniadanie dziecka, łowienie ryb czy kąpiel w morzu. Rzadziej pojawiały się bardziej „ogólne” sceny, jak spacerujący przechodnie czy też wypływające z portu barki. Sceptyczny właściciel udostępniający salę przy bulwarze des Capucines mocno się przeliczył. Ustalił z wynalazcami dzienny pobór opłat w wysokości 30 franków. Jednakże, już po trzech tygodniach od pamiętnej projekcji wpływyienne wzrosły z 35 do 2500 franków, co skutkowało nawet potrzebą zorganizowania straży porządkowej czuwającej nad bezpieczeństwem gości¹⁹. W epoce ciągle pojawiających się nowych wynalazków prasa również zachowywała powściągliwość. Pomimo obecności dziennikarzy podczas prezentacji kinematografu, w gazetach próżno było szukać obszernych informacji. Ukazały się tylko dwie notki. W dzienniku „Le Radical” z 30 grudnia można było przeczytać tekst zatytułowany: „Kinematograf. Cudo fotograficzne”. Jego treść była następująca: „Zaprezentowano wczoraj nowy wynalazek, jeden z najciekawszych w naszej epoce, tak przecież płodnej. Chodzi o reprodukcję przez wyświetlanie scen z życia, sfotografowanych seriami zdjęć migawkowych. Dowolna scena z dowolną liczbą osób zaskoczonych przy swoich czynnościach zostanie wam potem pokazana w naturalnej wielkości, w kolorach, z perspektywą,

18. ¹⁷ F. Mesguisch, *Tour de manivelle*, Paryż 1933, s. 46; tłum. B. Michałek.

19. ¹⁸ J. Płażewski, *Historia filmu*, dz. cyt., s. 12.

20. ¹⁹ Zob. tamże.

dalekim niebem, ulicami, z całym złudzeniem prawdziwego życia”²⁰. Ten jedyny dziennikarz-entuzjasta zobaczył w kinematografie ruch, perspektywę i nawet kolor, którego wtedy jeszcze nie miało prawa być.

Warto zadać sobie pytanie: jak do tego doszło, że ten niepozorny kinematograf – odbierany trochę jako zabawka, trochę jako ciekawostka – w ciągu kilku lat zyskał miano najbardziej charakterystycznego elementu cywilizacji XX wieku? Warto tutaj przytoczyć ciekawe spostrzeżenia Bolesława Michałka:

„Kino wtargnęło w XX wiek nie dlatego, że miało w sobie jakąś irracjonalną, mistyczną siłę, lecz dlatego, że wiek XX na kino czekał, dlatego, że sytuacja była w pełni dojrzała do przyjęcia tego typu urządzenia technicznego, tego typu przedstawień, które wynalazek kinematografu mógł zaproponować (...) Na przełomie wieku proces industrializacji był już w rozwiniętych społeczeństwach mocno zaawansowany, doszło do znacznych przemian trybu życia, obyczaju, mentalności, sposobu zaspokajania potrzeb materialnych i niematerialnych. Dotyczyło to przede wszystkim najszerzych mas społeczeństwa miejskiego, gdyż w życiu klas posiadających cenzura nie była tak wyraźna – w zaspokajaniu ich potrzeb materialnych i duchowych nie nastąpiła rewolucja. W życiu natomiast mas ludowych stało się tymczasem coś bardzo ważnego, coś co narastało już od kilku dziesiątków lat. Człowiek zaczął nagle dysponować czasem wolnym, nie poświęconym pracy ani żadnym konkretnym zajęciom (...) Ta właśnie sytuacja społeczna, wyraźna już na przełomie XIX wieku i XX wieku, stworzyła rodzącemu się fenomenowi kina uprzywilejowaną sytuację, nadała mu przyspieszenie, którego w pierwszej chwili nikt nie oczekiwał. Wynalazek kina (...) nastąpił w momencie, kiedy jakiś typ prostej, ludowej rozrywki, stał się społecznie niezbędny”²¹.

Kino – bardziej niż jakikolwiek inny rodzaj rozrywki – „uwodziło widza”, w przyjemny sposób umożliwiało mu oderwanie się od szarej codzienności i spożytkowanie wolnego czasu. Natura techniczna pierwszych filmów nie była tu bez znaczenia. Po pierwsze, produkcja pierwszych filmów była przedsięwzięciem niedrogim, a sam proces należał do łatwych – jedna kopia mogła dotrzeć naraz do tysięcy ludzi. Zasięg został zwielokrotniony, kiedy upowszechnił się proces mechanicznego kopiowania taśmy filmowej. Po drugie, kino nieme i fakt posługiwania się przez aktorów językiem mimiczno-ruchowym przyczyniły się do całkowitego zniesienia granic językowych. Tak oto film wyprodukowany we Włoszech czy Francji mógł bez problemu być wyświetlany gdziekolwiek indziej na świecie. Po trzecie, w

21. ²⁰ Tamże.

22. ²¹ B. Michałek, *Film – sztuka w ewolucji*, dz. cyt., s. 7-10.

tamtym czasie nikt nie myślał jeszcze o takich kwestiach jak problem prawa autorskiego czy plagiatu. W efekcie filmy stawały się poniekąd własnością powszechną, która mogła krążyć swobodnie po wszystkich kontynentach²².

Warto zostawić na chwilę sukces braci Lumière i przyjrzeć się początkom kina z jeszcze szerszej perspektywy. W latach 1900-1915 zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych nastąpił wysyp rozmaitych urządzeń służących rejestrowaniu i demonstrowaniu filmów ze zsynchronizowanym dźwiękiem. Były to głównie kombinacje łączące fonograf lub gramofon z kamerą. Jak pisze Iwona Sowińska:

„Udźwiękowane obrazy realizowano na dwa sposoby. Pierwszy, nazwany później playbackiem polegał na wykorzystaniu dźwięku (najczęściej muzyki) nagranego uprzednio w profesjonalnych warunkach przez firmę fonograficzną. Sprzęt odtwarzający nagranie ustawiano poza zasięgiem kamery, a filmowane osoby grały pod playback; tę samą płytę lub wałek wykorzystywano następnie podczas projekcji filmu. Druga metoda polegała na jednoczesnej rejestracji dźwięku i obrazu. Jej wadą było to, że wykonawca musiał pozostawać w pobliżu urządzenia nagrywającego, najlepiej w bezruchu”²³.

Pierwszy z takich aparatów zademonstrował w 1902 roku francuski wynalazca, przemysłowiec i producent Léon Gaumont²⁴. Urządzenie nosiło nazwę chronofon i przy jego pomocy rejestrowano tzw. „fonosceny” prezentowane w teatrach wodewilowych. Chronofon okazał się praktyczniejszy od Edisonowskiego kinetofonu. Dzięki niemu można było wyświetlać obraz na ekranie, podobnie jak w przypadku kinematografu Lumière, jednakże woskowy cylinder pełniący rolę nośnika dźwięku zastąpiony został trwalszą płytą szelakową. Jeśli chodzi o samą jakość odbioru filmu – przypominały one dzisiejsze teledyski, w których występują znani wykonawcy. W tym przypadku byli to śpiewacy i komicy wodewilowi, artyści operowi i teatralni. Często jednak synchronizacja obrazu, głosu i muzyki nieco szwankowała. W celu wzmocnienia dźwięku posiłkowano się połączonymi ze sobą fonografami lokalizowanymi pod ekranem, a za widzami ustawiany był projektor.

W Niemczech z kolei działał Oskar Messter – reżyser, producent i wynalazca. Stworzył on tzw. biofon, który był również połączeniem kamery oraz gramofonu²⁵.

23. ²² Tamże, s. 11-12.

24. ²³ I. Sowińska, dz. cyt., s. 20-21.

25. ²⁴ Zob. tamże, s. 21.

26. ²⁵ Zob. M. Wedel, *Messter's 'Silent' Heirs: Sync Systems of the German Music Film 1914-1929* [w:] *Film History*, 1999, vol. 2, s. 464-476 [online:] <https://www.jstor.org/stable/3815247> (05.01.2022).

Pierwsza prezentacja urządzenia miała miejsce w Berlinie w 1903 roku. Odtwarzane za jego pomocą filmy trwały przeważnie do pięciu minut, a ich tematyka oscylowała wokół występów artystów z berlińskich kabaretów, oper i operetek. W latach 1907-1909 dla niemieckiej publiczności filmy dźwiękowe były stałym elementem seansu. Na rok 1914 przypadł szczyt popularności tego typu rozrywki. Jak podają źródła²⁶, za pomocą innowacyjnych – jak na tamte czasy – wynalazków w Europie powstało około 1500 filmów dźwiękowych. Na szczycie listy znajdowały się kraje, takie jak: Niemcy, Francja, Włochy i Dania.

Za oceanem funkcję chronofonu (chronophone) spełniał kamerafon (cameraphone). Jak pisze Sowińska: „Najpierw w profesjonalnych warunkach dokonywano nagrania dźwięku, następnie zaś filmowano wykonawcę, którego zadaniem było poruszanie ustami pod playback. System ten miał pewne zalety, dając artyście większą swobodę ruchu niż nagrania «na żywo», wymagające pozostawania w pobliżu tuby fonografu»²⁷. To, a także większa dbałość o oświetlenie i dekoracje, przyczyniło się do tego, że filmy znacznie zyskały na atrakcyjności pod względem wizualnym. Innym atutem kamerafonu było umożliwienie mieszkańcom peryferii – za niewielką opłatą – dostępu do największych gwiazd wodewilu. Sprawdzający się w małych pomieszczeniach fonograf, nie dawał rady na większych przestrzeniach. Jednakże, pomimo wszystkich udoskonaleń, firma Cameraphone Company zbankrutowała w 1909 roku, a ich urządzenie szybko podzieliło los innych wynalazków powstałych w latach 1907-1913²⁸.

Z początkiem 1913 roku pojawiła się jednak ulepszona wersja kinetofonu. Twórcy zastosowali w tym przypadku sprężone powietrze, które wpływało na uzyskanie donośniejszego dźwięku. Ulepszono też mechanizm synchronizujący fonograf z projektorem. Pomimo poprawy jakości nagrań, „wykonawców dało się zrozumieć, ale trzeba było się skoncentrować”²⁹. Podczas jednego pokazu dało się wyświetlić zestaw maksymalnie sześciominutowych scenek, gdyż taka była pojemność jednego wałka fonograficznego. Sława nowego kinetofonu nie trwała długo. Jak się okazuje, jego klęska nie była związana ani z wybuchem I wojny światowej, ani nawet z pożarem pracowni Edisona. W 1915 roku definitywnie zaprzestano prac nad połączeniem fonografu z ruchomymi obrazami, które i tak nie przynosiły zadowalających efektów.

27. ²⁶ Zob. J. Ulff-Møller, *Biophon Sound Films in Danish Cinemas, 1904-1914: The Talking and Singing Movies in Constantin Philipsen's Kosmorama Cinemas*, „Film History”, vol. 2/1999, s. 457-458.

28. ²⁷ I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, dz. cyt., s. 22.

29. ²⁸ Zob. tamże.

30. ²⁹ Tłumaczenie własne; J. Wierzbicki, *Film Music. A History*, Nowy Jork-Londyn 2009, s. 80.

Główną przyczyną zmiany podejścia były jednak przemiany z lat 1908-1915, które „doprowadziły do wyłonienia się nowego modelu, zwanego «kinem integralności narracyjnej», który zmarginalizował wcześniejszy «kinematograf atrakcji»”³⁰. Zmieniły się też cele kina – widz miał angażować się emocjonalnie w śledzenie fabuły, a „fonosceny” z przełomu wieków stały się zupełnie anachroniczne. Głównie za sprawą małej pojemności kin, ich właściciele stracili dla nich zainteresowanie. Kinetofony z sali kinowych przeniosły się całkowicie do teatrów wodewilowych. Jak stwierdza Martin Barnier³¹, dźwiękowe wytwory firmy Edisona nie były bezpośrednią konkurencją dla niemych filmów. Przysługiwał im tak naprawdę status ni to filmu, ni to numeru wodewilowego.

Technologiczna rewolucja, która znacznie wpłynęła na rozwój dwudziestowiecznej audiosfery dokonała się – co ciekawe – poza przemysłem filmowym. Problemy związane z synchronizacją i nagłośnieniem zostały rozwiązane, gdy „w procesach rejestracji i reprodukcji dźwięku zaczęto wykorzystywać elektryczność”³². Twórcy zdali sobie sprawę, że rozwikłanie zagwozдки leży w umieszczeniu na tej samej taśmie ścieżki dźwiękowej oraz obrazowej. Jako pierwszy na ten pomysł wpadł prawdopodobnie francuski wynalazca Eugène Augustin Lauste. Inspiracją dla inżyniera były badania szkockiego naukowca Grahama Bella – wynalazcy telefonu, a także kilkudziesięciu innych wynalazków telekomunikacyjnych. Lauste już w latach 1889-1890 pracował nad urządzeniem mogącym sfotografować fale dźwiękowe. W 1907 roku opatentował swoją udoskonaloną wersję synchronicznej rejestracji i reprodukcji ruchów i dźwięków³³. Jak pisze Sowińska:

„Polegała ona na tym, że impulsy dźwiękowe wprawiały w ruch membranę, której drgania udzielały się połączonej z nią metalowej wstążce, umieszczonej przed jasno oświetloną szczeliną. Ruch wstążki powodował zmiany natężenia światła, co kamera filmowa rejestrowała w postaci paska o stałej szerokości, lecz zmiennej jasności (...) Proces odwrotny, mający na celu odtworzenie dźwięku, polegał na przepuszczeniu taśmy przed fotokomórką; wibrowała ona zgodnie ze zmiennym natężeniem padającego na nią światła i przekazywała swe wibracje membranę, dzięki czemu zapisany optycznie dźwięk stawał się znowu słyszalny”.³⁴

31. ³⁰ I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, dz. cyt. s. 23.

32. ³¹ Zob. M. Barnier, *The Controversy over the “Invention of the Talking Picture”* [w:] *Film History*, dz. cyt., s. 482.

33. ³² I. Sowińska, dz. cyt., s. 24.

34. ³³ Zob. P.C. Spehr, *Eugène Augustin Lauste: A Biographical Chronology*, “Film History”, vol. 2/1999, s. 18-38.

35. ³⁴ I. Sowińska, dz. cyt., s. 25.

Otrzymywany rezultat nie był jednak wystarczający dla wynalazcy. Dlatego też Lauste poświęcił się dalszym eksperymentom. Między 1910 a 1914 testował różnorodne metody elektrycznego wzmacniania dźwięku. W efekcie zapisał aż kilka tysięcy metrów taśmy filmowej. W 1911 roku udało mu się zrealizować pierwszy w historii film z synchronicznym dźwiękiem optycznym³⁵. Sześć lat później zaczął prezentować swój pomysł wysoko postawionym osobom z branży filmowej. Niestety, bez większego zainteresowania z ich strony. Wynalazca pozbawiony finansowego wsparcia, postanowił się przebranżowić i zapomnieć o realizacji swojej idei.

Z podobnymi kwestiami zmagał się także Lee De Forest mieszkający za oceanem. Amerykanin w 1919 roku opatentował krótkometrażowe fonofilmy, które nazwał DeForest Phonofilm. Efekty swoich prac demonstrował również w Europie. W 1924, podczas wyborów prezydenckich, zaprosił kandydatów obu partii w celu nagrania „spotu wyborczego”³⁶. Niestety, podobnie jak w przypadku Lauste, nie spotkał się on z aprobatą moźnych i wpływowych, którzy umożliwiliby mu dalszy rozwój.

W Berlinie mieszkało trzech przyjaciół – Josef Engl, Joseph Massolle, Hans Vogt. W 1922 roku odbyła się pierwsza publiczna prezentacja ich wynalazku o nazwie Tri-Ergon. Na godzinny pokaz składały się: przemówienie, występy estradowe i fragment sztuki teatralnej³⁷. Pomimo faktu, iż trzech wynalazcy na prace laboratoryjne wykładali pieniądze z własnej kieszeni, próba zawładnięcia amerykańskim rynkiem nie powiodła się.

Nad problemami związanymi z nagłośnieniem pracował wspomniany uprzednio De Forest, który w 1906 roku skonstruował audion, czyli pierwszy wzmacniacz elektroniczny³⁸. Zakupem patentów zainteresowały się firmy: Western Electric – komórka produkcyjna koncernu American Telephone and Telegraph (AT&T) oraz General Electric – zajmująca się produkcją sprzętu radiowego, związana z Radio Corporation of America (RCA). Firmy te, w przeciwieństwie do wytwórni filmowych, dysponowały olbrzymim kapitałem, działały na wielką skalę i miały możliwość dokonywania różnorodnych inwestycji³⁹. Pierwsza z nich podjęła w 1912 roku badania nad wykorzystaniem audionu w telefonii. Do tego celu zostały powołane dwa zespoły, z

36. ³⁵ Tamże.

37. ³⁶ Tamże.

38. ³⁷ Zob. D. Gomery, *Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound*, “Cinema Journal”, vol. 16, nr 1/1976, s. 52.

39. ³⁸ Zob. I. Sowińska, dz. cyt. s. 26.

40. ³⁹ Zob. R. Armes, *Entendre, c’est comprendre: In Defence of Sound Reproduction*, “Screen”, vol. 29, nr 2/1988, s. 14.

których jeden pracował nad optycznym zapisem dźwięku, a drugi nad zapisem na płytach.

W 1919 roku powstał głośnik, a dwa lata później zgromadzeni ludzie na placach w Nowym Jorku oraz San Francisco mogli już bez przeszkód wysłuchać przemówienia prezydenta Warrena G. Hardinga. Transmisja odbywała się przy użyciu kabli telefonicznych spod Pomnika Nieznanego Żołnierza mieszczącego się na cmentarzu w Arlington⁴⁰. W międzyczasie w pracowniach Western Electric oraz Bell Telephone Laboratories trwały prace nad mikrofonem kondensatorowym i przetwornikami. Wymienione komponenty systemu znajdowały zastosowanie tylko w radioodbiornikach i telefonach. Naukowcy nie tracili jednak nadziei na ich bardziej świetlaną przyszłość w przemyśle fonograficznym.

Rok 1924 przyniósł kres laboratoryjnych prac nad obiema metodami zapisu dźwięku. „Zelektryfikowane”⁴¹ zostały też radia i telefony. W kolejnym roku na nagrywanie elektryczne zdecydowały się największe amerykańskie firmy płytowe. Niedługo później, na rynku pojawił się nowy gramofon – Orthophonic Victrola – który nadawał się do odtwarzania nagrań elektrycznych. Co ciekawe, sukces nowego sprzętu przyczynił się do nagłego wzrostu sprzedaży płyt, która w 1927 roku w samych tylko Stanach Zjednoczonych osiągnęła ponad sto milionów egzemplarzy⁴². Pojawienie się w domach innowacyjnych urządzeń: telefonów, gramofonów i radioodbiorników przyczyniło się do poniesienia jakości życia ludzi i, jak dodaje Sowińska, „przekształciło przestrzeń prywatną w źródło doznań akustycznych o niespotykanej wcześniej różnorodności”⁴³.

Jeśli chodzi natomiast o przestrzeń publiczną, była ona zdominowana przez dźwięk „żywy” – filmy wciąż były nieme. Nie przeszkadzało to jednak widzom, a kina pękały w szwach. Specjaliści z branży wykazywali się sporym konserwatyzmem. Nic w tym dziwnego – lata złych doświadczeń nauczyły ich już, że lepiej być sceptycznym, jeśli chodzi o kwestie dźwiękowe. Istniało uzasadnione podejrzenie, że opracowane już w 1924 roku przez Western Electric systemy dźwiękowe podzielały przykry los swoich poprzedników. Jednakże w tym przypadku stała za nimi „ekonomiczna potęga innowacyjnych korporacji”⁴⁴ i fakt ten doprowadził w końcu do przełomowego momentu. Zdaniem Roya Armesa przemysł filmowy nie miał innego wyjścia, jak tylko

41. ⁴⁰ Zob. D. Gomery, *The Coming of Sound*, New York – London 2005, s. 31.

42. ⁴¹ Zob. I. Sowińska, dz. cyt., s. 27.

43. ⁴² Zob. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu*, Kraków 1986, s. 59-79.

44. ⁴³ I. Sowińska, dz. cyt., s. 27.

45. ⁴⁴ Tamże, s. 28.

ulec branży elektronicznej, gdy ta zdecydowała się wreszcie na ryzykowne – jego zdaniem – próby wprowadzenia dźwięku do kin:

„W literaturze dotyczącej technologii filmowej sugeruje się czasem ciągłość pomiędzy wczesnymi, niezdarnymi i niedofinansowanymi eksperymentami a ostatecznym przejściem przemysłu na dźwięk w późnych latach 20. W rzeczywistości główne kompanie zamieszane w ten ostatni etap były przemysłowymi gigantami, związanymi z telefonią, transmisją bezprzewodową i radiem (...). Dlatego nie była to współpraca równych sobie, a raczej kolonizacja przemysłu filmowego przez ogromne kompanie, szukające świeżych zysków ze swoich patentów dźwiękowych po uwiecznym sukcesem przejściu fonografii na nagrania elektryczne w 1925 roku”⁴⁵.

Warto podkreślić, że w pierwszej połowie lat 20. granice pomiędzy różnymi sektorami przemysłu rozrywkowego znacznie się upłynniły. Jak podaje Sowińska: „Ta (...) konwergencja mediów przekładała się na obowiązującą wówczas, przynajmniej w pierwszorzędnym kinach, formułę spektaklu filmowego, odbiegającą od dzisiejszej”⁴⁶. Pałace filmowe oferowały znacznie więcej niż „sam” film. Seans trwał około dwóch godzin. Na rozpoczęcie przygrywała orkiestra. Następnie odbywały się występy estradowe, takie jak: pokazy taneczne, popisy komików czy monologi. Niekiedy – zamiast powyższych – miał miejsce koncert. Dopiero po tych wszystkich rozmaiłościach przychodziła kolej na część ściśle filmową, poprzedzoną jednak zestawem krótkich burlesek, kreskówek albo aktualności. Można powiedzieć, że zastępowały one dzisiejsze reklamy. Po przerwie nadchodził czas na projekcję głównego filmu⁴⁷.

Taki seans nie był sprawą jedynie branży filmowej. Był to kompleksowy produkt show-biznesu, a występujące gwiazdy wywodziły się z radia, wodewilu i przemysłu muzycznego. Właściciele szanujących się kin wchodzili w coraz to ściślejsze relacje z różnymi branżami. Różne sfery przemysłu rozrywkowego działały jak naczynia połączone – „strategiczne decyzje dotyczące jednej wywierały wpływ na kondycję pozostałych”⁴⁸. Dlatego też „elektryfikacja” fonografii wymusiła kolejne zmiany.

46. ⁴⁵ R. Armes, *Entendre, c'est comprendre: In Defence of Sound Reproduction*, „Screen”, vol. 29, nr 2/1988, s. 14; tłum. I. Sowińska.

47. ⁴⁶ I. Sowińska, dz. cyt., s. 28.

48. ⁴⁷ Zob. D. Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, London 1992, s. 216-217.

49. ⁴⁸ I. Sowińska, dz. cyt., s. 29.

Jak podają źródła⁴⁹, dzięki uzyskanym kredytom, firma Warner Bros. w 1925 roku przejęła chylącą się ku upadkowi wytwórnię Vitagraph oraz stację radiową w Los Angeles. Dzięki tym ruchom firmą zaczął interesować się omawiany wcześniej producent sprzętu radiofonicznego – Western Electric. Specje marketingowi tego ostatniego zmuszeni byli uciec się nawet do podstępu, aby przekonać najstarszego z braci Warner (warto wspomnieć, że korzenie rodziny Warnerów sięgają naszej ojczyzny, a dokładnie Krasnosielca w powiecie makowskim na Mazowszu⁵⁰) – Harry’ego do nowej aparatury nagraniowej. Film dźwiękowy kojarzył mu się tylko z problemami i, jak sam później wspominał, gdyby wiedział, po co go naprawdę zaproszono, z pewnością nie pofatygowałby się na ten pokaz. Tymczasem, niewiedza doprowadziła go do legendarnego odkrycia. Miał wtedy skomentować całą demonstrację takimi słowami: „Jeśli *to* może mówić, może też śpiewać! Nie chciałoby mi się nawet przejść przez ulicę, żeby zobaczyć czy usłyszeć film mówiony. Ale muzyka! To inna historia”⁵¹.

Rok później, w kwietniu, doszło do podpisania umowy pomiędzy Western Electric a Vitaphone Corporation – filią Warner Bros., która została specjalnie utworzona w celu wdrożenia systemu dźwiękowego Western Electric. Ta ostatnia firma zobowiązała się do wyposażenia wszystkich Warnerowskich kin w aparaturę dźwiękową. Harry Warner podpisał kontrakty z różnymi znakomitymi gwiazdami, m.in. z Metropolitan Opera i z orkiestry Filharmonii Nowojorskiej, która zobowiązała się nagrywać muzykę do filmów tworzonych przez Vitaphone. Dzięki zastosowaniu nowych udoskonaleń technicznych bracia Warner mieli szansę obniżyć koszty swojej działalności. Nie potrzebowali już zatrudniać drogich wykonawców śpiewających na żywo. Premierowy pokaz filmów zrealizowany z wykorzystaniem nowej technologii odbył się 6 sierpnia 1926 roku w Warner’s Theatre na Broadwayu⁵². Głównym punktem programu był „Don Juan” Ala Crolanda poprzedzony ośmioma krótkimi filmami dźwiękowymi (tzw. „musical shorts”). Warto dodać, że nagrana ścieżka dźwiękowa wciąż nie zawierała słów. Dwa miesiące później przygotowano komedię wojenną „The Better ‘Ole” Charlesa Reisnera.

Choć przyszłość filmów dźwiękowych była wciąż niejednoznaczna, wiosną następnego roku produkcja w studiu Vitaphone ruszyła pełną parą. Co więcej, bracia

50. ⁴⁹ Zob. I. Sowińska, tamże.

51. ⁵⁰ Zob. M. Perowicz, *Dlaczego Polacy zrobili Hollywood w USA, a nie w Polsce?* [online:] *Klub Jagielloński*, 4.02.2021, [online:] <https://klubjagiellonski.pl/2021/02/04/dlaczego-polacy-zrobili-hollywood-w-usa-a-nie-w-polsce/> (19.01.2022).

52. ⁵¹ J. Wierzbicki, *Film Music. A History*, Nowy Jork-Londyn 2009, s. 90-91; tłum. I. Sowińska.

53. ⁵² Zob. I. Sowińska, dz. cyt., s. 31.

Warner zainwestowali w budowę czterech nowoczesnych hal zdjęciowych mieszczących się w Hollywood. Zostały także powołane nowe działy: pion dźwięku oraz pion muzyczny. Planem była realizacja słynnego broadwayowskiego hitu „Śpiewak jazzbandu”, a Harry Warner ogłosił, że w filmie tym przewidziane są także sekwencje mówione. Wyczekiwana premiera odbyła się 6 października 1927 roku w Warners' Theatre w Nowym Jorku. Data ta uważana jest za początek epoki dźwiękowej, choć widowisko spotkało się z raczej chłodnym przyjęciem.

Na początku w Warner Bros. nie myślano o produkcji całkowicie udźwiękowionych pełnometrażowych filmów fabularnych. Pod koniec 1927 roku zaczęto natomiast wypuszczać co kilka dni króciutkie utwory, które coraz częściej okraszone były dialogami. Były to adaptacje popularnych komedii i dramatów. Ich sukces sprawił, że wiosną 1928 roku wytwórnia zdecydowała się jednak skorygować swoje plany.

Tymczasem prace nad optycznym zapisem dźwięku wciąż były kontynuowane. W laboratorium należącym do Theodore'a Case'a oraz jego asystenta Earla Sponable'a zostały skonstruowane: ulepszony mikrofon, sprzęt do nagrywania i wzmacniacz⁵³. Jak pisze Sowińska: „Konstruktorzy inspirowali się (...) dokonaniem Lee De Foresta, który nie zadbał w stosownym czasie o objęcie swoich wynalazków wystarczającą ochroną patentową. Case i Sponable, jak wielu wynalazczych indywidualistów przed nimi, próbowali zainteresować swoim sprzętem którąś z wielkich firm, ale bez rezultatu”⁵⁴. Przełom nastąpił w 1926 roku, kiedy udało się nawiązać kontakt z wytwórnią Fox. Latem tego samego roku utworzono nawet małą filię, która nazwana została: Fox-Case Corporation. Przez rok niewiele się działo. Producent filmowy William Fox chciał naśladować strategię Warner Bros., jednakże ciężko było pozyskać popularnych wykonawców wodewilowych, którzy byli już zajęci przez Warnerów. Wytwórnia została postawiona w takiej sytuacji, w której jedynie zmiana strategii mogłaby ją uratować. Podjęto zatem ryzyko i postawiono na dźwiękowe aktualności filmowe. W kwietniu 1927 roku miał miejsce pokaz czterominutowego materiału przedstawiającego przemarsz kadetów z West Point. 20 maja operatorzy Foxa (już pod szyldem Fox Movietone News) zarejestrowali start Charlesa Lindbergha w samotny lot przez Atlantyk⁵⁵ i jeszcze tego samego wieczoru materiał ten został zaprezentowany olbrzymiej widowni (około 6200 osób) zgromadzonej w nowojorskim kinie Roxy, które

54. ⁵³ Zob. tamże, s. 37.

55. ⁵⁴ Tamże.

56. ⁵⁵ Zob. I. Sowińska, dz. cyt., s. 38.

wyposażone już było w nowoczesną aparaturę dźwiękową. Co ciekawe, w przeciwieństwie do powolnego „rozkręcania się” *musical shorts*, dźwiękowe aktualności filmowe odniosły błyskawiczny sukces, „tak jakby wkroczenie synchronicznego, «gorącego» dźwięku ujawniło niedostrzeganą dotąd, a fundamentalną skazę niemych aktualności, która nagle stała się nie do przyjęcia”⁵⁶. Dobra passa Fox Movietone News była bezapelacyjna. Wytwórnia wybudowała w pobliżu Beverly Hills nowe studio, które nazwane zostało Movietone City. Co więcej, zaczęła przejmować kolejne kina (nie tylko w Stanach, ale i na świecie) oraz wyposażać je w sprzęt dźwiękowy. Wspięła się ona na szczyt bezsprzecznie dzięki dźwiękowi optycznemu.

Inne wytwórnie – między innymi Paramount i Loew’s/MGM – wstrzymywały się przez jakiś czas z wykonaniem bardziej ryzykownych ruchów. Chciały one przyjąć wspólny system dźwiękowy, który umożliwiłby wyświetlanie każdego filmu niezależnie od wytwórni, w dowolnym kinie. Jak podaje Sowińska: „11 maja 1928 roku trzy wytwórnie: Paramount, Loew’s/MGM i United Artists podpisały z Western Electric dokument określający tryb wprowadzania dźwięku”⁵⁷. Na przestrzeni tygodni dołączyły do nich kolejne firmy. Można powiedzieć, iż porozumienie to stanowiło nieodwołalny początek epoki dźwiękowej, a już we wrześniu 1928 roku wszedł na ekrany „Śpiewający błazen” (*The Singing Fool*) Lloyda Bacona, który okazał się niemałym sukcesem. Dla wielu był pierwszym filmem dźwiękowym, jaki mieli okazję obejrzeć, również w Polsce. Pod koniec 1928 roku w większości amerykańskich miast dostępne były już sale zaopatrzone w aparaturę dźwiękową, a przed końcem 1930 nowa technologia funkcjonowała już praktycznie w każdym kinie. Konkurencyjna Warner Bros., swój pierwszy, całkowicie dźwiękowy film „Światła Nowego Jorku” (*The Lights of New York*) w reżyserii Bryana Foya wypuściła w lipcu 1928 roku⁵⁸. Na przełomie 1930 i 1931 roku cała tzw. „Wielka Piątka” (wytwórnie: MGM, czyli Metro-Goldwin-Mayer; Warner Brothers; Paramount Pictures; RKO Pictures oraz Twentieth Century-Fox) definitywnie zaprzestała produkcji niemej. Trzy mniejsze wytwórnie, określane mianem „Małej Trójki”, do których zaliczano firmy: United Artists, Uni-versal i Columbia, przestawiły się na dźwięk kilka miesięcy później.

Zmiany przyczyniły się do rozpoczęcia eksportu hollywoodzkich produkcji na tereny Europy z końcem 1928 roku. Niestety, na Starym Kontynencie wciąż dominowały kina nieprzygotowane technicznie na nowinki zza oceanu. Najlepiej

57. ⁵⁶ Tamże.

58. ⁵⁷ Tamże.

59. ⁵⁸ Zob. I. Sowińska, dz. cyt., s. 40.

sytuacja miała się w Wielkiej Brytanii i Niemczech. Te drugie w obawie przed amerykańską dominacją zdecydowały się na utworzenie międzynarodowej spółki Tobis (Tonbild Syndicate A.G.). Wykupiła ona wszystkie dostępne na tamten moment niemieckie patenty związane z dźwiękiem, a wśród nich – Tri-Ergon. Po jakimś czasie spółka w porozumieniu z firmą Klangfilm zaczęła wspólnie walczyć z USA, które rościło sobie prawo do monopolu na dostawy sprzętu, prawa patentowe i opłaty licencyjne. Po roku trudnej rywalizacji, w czerwcu 1930 roku w Paryżu odbyły się negocjacje z udziałem przedstawicieli Tobis-Klangfilm, Western Electric, RCA i Amerykanów. Skutkiem spotkania było utworzenie kartelu o globalnym zasięgu. Świat został podzielony na cztery strefy wpływów. Tobis przejął Europę na wyłączność. RCA i Western Electric objęło działaniem USA, Kanadę, Australię, Nową Zelandię, Indie i Związek Radziecki. Rynek brytyjski dzielony był na pół. Reszta świata pozostała, póki co, bez wyłączności. Półtora roku później odbyła się w Paryżu następna tura negocjacji, a później jeszcze jedna, zwieńczona Drugą Umową Paryską w 1936 roku⁵⁹.

Pierwsze polskie kina zorientowane na aparaturę dźwiękową kupowały sprzęt od Western Electric. W rok po nowojorskiej premierze, 27 września 1929, warszawskie kino Splendid wyświetliło wreszcie „Śpiewającego błazna”, „anonsując go jako «pierwszy film dźwiękowo-śpiewny»”⁶⁰. Kopia filmu krążyła po kraju, docierając do niektórych kin po upływie kolejnego roku albo i później⁶¹. Pod koniec 1930 roku wśród dostawców królował Tobis, choć jak zauważa Sowińska⁶², właściciele mniejszych i mniej dochodowych kin nierzadko zaopatrywali się w alternatywne, tańsze i jakościowo znacznie gorsze systemy rodzimej lub też zagranicznej produkcji. „Moralność pani Dulskiej” w reżyserii Bolesława Niewolina, która miała swoją premierę 29 marca 1930 roku, została przyjęta jako pierwszy polski film dźwiękowy. Co ciekawe, w tym wczesnym okresie „udoskonalania” kina, dźwięk w Polsce wciąż zapisywany był na płytach. Zadanie to powierzono rodzimej Syrena Record⁶³. Datując od premiery komedii muzycznej „Każdemu wolno kochać” Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego (luty 1933), w czołówkach polskich filmów zaczęto umieszczać

60. ⁵⁹ Warto dodać, że kraje skandynawskie dysponowały w tamtym czasie swoim własnym systemem dźwięku stworzonym przez panów Petersena i Poulsena i niechętnie podporządkowywały się wcześniejszym postanowieniom.

61. ⁶⁰ I. Sowińska, dz. cyt., s. 43.

62. ⁶¹ Zob. M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999, s. 107.

63. ⁶² Zob. I. Sowińska, dz. cyt., s. 43.

64. ⁶³ Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, *Dyrektorzy Herszfeld i Land organizują pierwszy polski dźwiękowiec* [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 30-32.

informację „Nagrano w systemie Tobis-Klangfilm”⁶⁴. Jak podaje Sowińska: „w 1936 roku powstała firma dystrybucyjna Polski Tobis Cinéma, zainteresowana Polską wyłącznie jako rynkiem zbytu; zaraz potem Tobis utworzył podobne przyczółki w Hiszpanii i we Włoszech”⁶⁵.

Przechodzenie na dźwięk w Europie odbywało się wolniej, niż wcześniej miało to miejsce w Stanach Zjednoczonych. Wolniej i bez jakiegokolwiek prawidłowości. Zaskakujący jest fakt, że „z jednej strony istniały kraje, i to wysoko rozwinięte, gdzie jeszcze w 1937 roku pokaźna część kin mogła wyświetlać tylko filmy nieme, z drugiej zaś – takie jak zacofana Albania, gdzie w tym czasie funkcjonowały już wyłącznie kina udźwiękowione”⁶⁶. Sytuacja rozwijała się również w wolnym tempie na terenach ówczesnego Związku Radzieckiego. Monopol amerykańskich firm był jedynie pozorny. Rosjanom bardzo zależało na niezależności, pracowali więc wytrwale nad doskonaleniem własnych dwóch systemów dźwięku optycznego: Tagefon (od nazwiska inżyniera Pawła Tagera) oraz Szorinofon (od Aleksandra Szorina). Niektórzy twierdzą jednak, że radzieckie wynalazki były jedynie kiepską imitacją systemu RCA Photophone (zapis amplitudowy)⁶⁷. Chociaż mieszkańcy stolicy zobaczyli „Śpiewaka jazzbandu” w listopadzie 1929 roku, w 1930 nadal funkcjonowały tylko dwa kina zaopatrzone w aparaturę dźwiękową (Moskwa i Leningrad).

Nadejście dźwięku było przez pierwsze lata wstrząsem dla krajów Ameryki Łacińskiej. Stany Zjednoczone agresywnie promowały swoje filmy, co drastycznie odbiło się na lokalnej kinematografii. Niektóre kraje, takie jak Boliwia, Wenezuela czy Kolumbia, dopiero pod koniec lat 30. mogły wznowić własną produkcję. Nowa kinowa technologia sprawiła jednak, że mieszkańcy Ameryki Łacińskiej zamiast marzyć o nowoczesności, mogli zacząć się jej uczyć na co dzień⁶⁸.

Kinematografia japońska rządziła się z kolei zupełnie innymi prawami. Funkcję mistrza ceremonii podczas seansu filmowego sprawował tzw. *benshi*, którego zadaniem było odczytywanie napisów, komentowanie akcji, czasami też czytanie kwestii aktorów. *Benshi* pełnili funkcję instytucji, a „ich popularność nie sprzyjała zaakceptowaniu zmiany technologicznej, która na Dalekim Wschodzie kojarzyła się przede wszystkim z amerykańskim kolonializmem kulturowym. Dźwięk dotarł do Japonii za pośrednictwem

65. ⁶⁴ Zob. I. Sowińska, dz. cyt. s. 43.

66. ⁶⁵ Tamże.

67. ⁶⁶ Tamże.

68. ⁶⁷ Zob. B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, t. II, przeł. A. Helman, Łódź 2003, s. 255–25.

69. ⁶⁸ Zob. A. M. Lopez, *Early Cinema and Modernity in Latin America* [w:], *Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, P. Willemsen, London 2006, s. 223.

aktualności Focha”⁶⁹. Japończycy opracowali system o nazwie Tsuchihashi. Wzorowany był on na fotofonie RCA. Później ze swoim sprzętem pojawił się również Western Electric. Pierwszy unowocześniony film dźwiękowy został zrealizowany w 1931 roku, ale jeszcze pięć lat po tym wydarzeniu aż jedną czwartą produkcji japońskiej kinematografii stanowiły filmy nieme⁷⁰. Pomimo rozwiniętego przemysłu Japonia przestawiła się na dźwięk bardzo późno. Można powiedzieć, że w ten sposób dopiero w drugiej połowie lat 30.

Wreszcie dobiegł końca skomplikowany proces transformacji światowego kina – które, notabene, czekało jeszcze wiele zmian i udoskonaleń, takich jak ulepszanie kwestii minimalizacji szumów podczas rejestrowania obrazu (wygłuszanie kamery), problem mikrofonu i jakości dźwięku (lata 30.), synchronizacja muzyki i dialogów, upowszechnienie się taśmy magnetycznej (przełom lat 50. i 60.), pojawienie się systemu Dolby Stereo (lata 70. i 80.) czy ostatecznie cyfryzacja (lata 90.). Kwestia koegzystowania na „taśmie” muzyki wraz z dialogami początkowo spędzała sen z powiek wielu filmowcom. W „Historii Kina” możemy przeczytać:

„Nie umiano separować od siebie różnych typów dźwięków, a następnie zestawiać ich ze sobą. Dlatego wczesne ścieżki dźwiękowe były zasadniczo jednowarstwowe: słycać albo dialog, albo muzykę, albo (sporadycznie) efekty; jeśli słycać jednocześnie dialog i muzykę w tle, oznacza to, że muzycy znajdowali się na planie. Skutek był paradoksalny: w początkowej fazie przełomu dźwiękowego ze wszystkich filmów (poza musicalami) muzyka niemal zniknęła, wyparta przez dialogi na początek i koniec filmu, w najlepszym razie. Z szukania dla muzyki miejsca w obrazie wziął się musical, sztandarowy gatunek tych lat”⁷¹.

Zmiany przyniosło skonstruowanie dźwiękowej maszyny do montażu – Movioli (1930). Umożliwiło to synchroniczne montownie obrazu i dźwięku. Także mikrofony stały się bardziej praktyczne w użyciu – mniejsze i bardziej selektywne. W 1938 roku filmowcy mogli też już korzystać z nagrania wielokanałowego, które umożliwiało uzyskanie wielowarstwowej ścieżki dźwiękowej. Dzięki tym ulepszeniom wytwórnia Disneya w 1940 mogła wypuścić pierwszy pełnometrażowy film z dźwiękiem stereofonicznym – „Fantazję”. Z początkiem lat 40. przyjęto też jako standard system zapisu powierzchniowego RCA.

70. ⁶⁹ I. Sowińska, dz. cyt., s. 44.

71. ⁷⁰ Zob. tamże.

72. ⁷¹ Tamże, s. 47-48.

Rozwijająca się technologia miała też swoje ekonomiczne konsekwencje. Koncentracja amerykańskiego przemysłu filmowego praktycznie wyeliminowała mniejsze firmy, których najzwyczajniej nie było stać na niezwykle kosztowne inwestycje, jak nowa aparatura czy opłaty licencyjne⁷². Jak mówi „Historia Kina”: „Orientacyjny koszt wyposażenia jednego kina w sprzęt wynosił (...) od 40 000 do 100 000 dolarów (...). W ośmiu na dziesięć kin niezbędne okazywało się poprawienie akustyki pomieszczenia. Wyświetlanie filmów dźwiękowych wymagało wyższych kwalifikacji od kinooperatorów, na których spoczywała teraz odpowiedzialność za zsynchronizowanie płyt z obrazem, prawidłowy przesuw taśmy w projektorze, kontrolowanie nagłośnienia i radzenie sobie w sytuacjach awaryjnych”⁷³. Projekcja – zamiast jednego, czasem dwóch operatorów – wymagała niekiedy obsługi nawet czterech techników⁷⁴. Przełom dźwiękowy okupiony był ogromnym wzrostem kosztów, dlatego przetrwały go jedynie najsilniejsze kina. Wytwórnice przekształcały się powoli w koncerny rozrywkowe, wykupując stacje radiowe i wydawnictwa i wchodząc dzięki temu w posiadanie praw autorskich do utworów oraz kontraktów z artystami. Zaczęto przykładać większą wagę do faz, które poprzedzały teraz rozpoczęcie zdjęć. Dużo pracy mieli m.in. scenarzyści. Pojawienie się dźwięku wpłynęło bardzo na pracę samych aktorów. Jak pisze Sowińska: „Przełom położył kres karierom wielu gwiazd, ale zarazem stworzył warunki, by narodziły się nowe, zdolne sprostać innym wymaganiom: obdarzone «fonogenicznym» głosem, z dobrą dykcją i poprawną wymową, umiejące opanować pamięciowo tekst, zaśpiewać, jeśli trzeba, a także budować rolę bez wspomagających komend wykrzykiwanych zza kamery przez reżysera, co praktykowano w epoce niemej”⁷⁵. Prymitywne aparaty rejestrujące głos bardzo często go zniekształcały. Zatem obawa, że głos aktora (o całkiem ugruntowanej pozycji) nagle okaże się nieodpowiedni, była zrozumiała. Wiele gwiazd kina niemego zmuszonych było opuścić Hollywood i powrócić na prowincję albo do swojego ojczystego kraju, tak jak na przykład Olga Baclanova, Pola Negri czy John Gilbert. Jak można przeczytać w „Historii Kina”:

„dźwięk był szczególnie niebezpieczny dla największych gwiazd epoki niemej, czyli tych, które swój skrajnie wystylizowany *image* narzuciły zbiorowej wyobraźni z wyjątkową mocą. Dźwięk wymagał gry bardziej realistycznej,

73. ⁷² Zob. D. A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York–London 1981, s. 264.

74. ⁷³ I. Sowińska, dz. cyt., s. 49.

75. ⁷⁴ Zob. A. Walker, *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*, London 1986, s. 66.

76. ⁷⁵ I. Sowińska, dz. cyt., s. 51.

naturalnej, skoro aktorzy używali głosu głównie do mówienia, które ma to do siebie, że nieuchronnie ujawnia «kulturowe współrzędne» osoby mówiącej. Gdy gwiazdy przemówiły, ich status zmienił się fundamentalnie: z niedosiężnego fantazmatu przeobrażały się w kogoś, kto przychodzi «skądś»; czyje zakotwiczenie w konkretny języku, środowisku, narodzie – zdradzał głos⁷⁶.

Za sprawą przełomu dźwiękowego języki narodowe zabrzmiały z ekranów. Wniosło to całkowicie nową jakość. Widzowie różnych krajów z niecierpliwością wyczekiwali pojawienia się pierwszych rodzimych filmów mówionych. Furorę zrobił na przykład „Szantaż” (Blackmail, 1929) Alfreda Hitchcocka. Film chwalono głównie za dialogi. Pisano w gazetach, że „po nosowych głosach importowanych z Ameryki, angielskie głosy z *Szantażu* są jak muzyka”⁷⁷. Duma narodowa była wtedy jednym z najważniejszych kontekstów, w jakich wartościowano i interpretowano utwory filmowe. Warto dodać, że „zapanowanie nad kulturowymi niuansami w filmie dźwiękowym okazało się znacznie trudniejsze niż w niemy”⁷⁸. Jednakże synchronicznie rejestrowana mowa otwierała także spory wachlarz możliwości przed lokalnymi kulturami. Organa państwowe zaczęły podejmować rozmaite kroki mające na celu ochronę własnego rynku, tak jak chociażby nakładany obowiązek wyświetlania określonej liczby rodzimych filmów w kinie. Kinematografie narodowe okazały się niemałym wyzwaniem dla amerykańskiej dominacji.

Jako przykład kraju Europy Zachodniej, gdzie sytuacja związana z rozwojem rodzimej twórczości filmowej miała się bardzo podobnie, można podać Francję:

„Nadejście dźwięku (...) zdecydowanie zmieniło relację kina wobec rodzimej publiczności i państwa. Dźwięk nadał filmowi wymiar realistyczny, który zwiększył jego atrakcyjność jako formy rozrywki dla masowej publiczności. We Francji atrakcyjność ta wpływała po części z narodowej dumy tutejszych widzów z obrazów i dialogów, które, zakorzenione w ich własnej kulturze, wzmacniały ich poczucie tożsamości (...). Entuzjastyczna reakcja francuskiej publiczności na rodzime filmy uświadomiła liderom politycznym społeczną doniosłość kina. Inaczej niż w fazie przednarodowej, kiedy państwo odmawiało angażowania się w przemysł filmowy, uważając go za słaby, niezorganizowany, pozbawiony kulturowego znaczenia dla narodu, w późnych latach 20. władze zdecydowały się zapobiec przejęciu kontroli nad rodzimą kinematografią przez prywatnych

77. ⁷⁶ Tamże, s. 54.

78. ⁷⁷ M. Glancy, „Blackmail” (1929), *Hitchcock and Film Nationalism* [w:] *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M. Glancy, S. Harper, P. Macmillan, Basingstoke–New York 2009, s. 194; tłum. I. Sowińska.

79. ⁷⁸ I. Sowińska, dz. cyt., s. 57.

przedsiębiorców czy obcokrajowców. We wczesnych latach 30. dla wielu intelektualistów i polityków stało się jasne, że pogodzenie kulturalnych i ekonomicznych aspektów funkcjonowania kina jest narodową koniecznością, która wymaga bezpośredniego zaangażowania się władz w głęboką reorganizację przemysłu filmowego. W rezultacie dostrzeżenia rangi filmów, państwo starało się przekształcić kino w prawdziwie «narodową» instytucję, definiowaną w relacji do szerszego, narodowego systemu kulturowego, ekonomicznego i politycznego, w którym funkcjonowała⁷⁹.

Niestety, dochodziło też do tego, że w krajach totalitarnych przemysł filmowy ulegał nacjonalizacji. Kino i wyświetlane w nim filmy podporządkowywano państwowej kontroli. Wpływ radia i telewizji na kształtowanie i ugruntowywanie się nacjonalizmu nie był oczywisty, jednakże nie można zignorować siły tych mediów.

Przełom dźwiękowy w międzywojennych Niemczech

„stworzył jedyną w swoim rodzaju szansę na reartykulację dziewiętnastowiecznej koncepcji niemieckiej tożsamości, koncepcji, która definiowała istotę przynależności narodowej w kategoriach języka i rodzimej tradycji muzycznej. Mając to na uwadze, nie powinniśmy być zaskoczeni, że nadejście dźwięku naprawdę miało znaczenie dla ideologów nazistowskiego filmu. Pomimo problemów technicznych i walk patentowych, nazistowscy oficjele i filmowcy wspierali filmy mówione jako korzystną metodę rozwijania tego, co popularne, specyficznie narodowe, tutejsze⁸⁰.

Jeśli chodzi o samych Amerykanów, dźwięk pomógł im w identyfikacji narodowej. Z miejsca niedającego umiejscowić się na mapie, kojarzonego z kosmopolityczną mieszkanką ras i klas, Stany Zjednoczone zaczęły przeistaczać się powoli w kraj osadzony w konkretnej przestrzeni i nabierać rozpoznawalnej tożsamości⁸¹. Dzięki dialogom hollywoodzkie obrazy filmowe mogły stać się bardziej amerykańskie⁸².

Twórcy filmowi zza oceanu mieli też nie lada zagwozdkę dotyczącą języka ekranowych bohaterów. Na początku zdecydowano się na szlachetną wersję języka rodem ze scen nowojorskich teatrów. Jednakże już na początku lat 30. pojawiła się fala

80. ⁷⁹ M. Danan, *National and Postnational French Cinema* [w:], *Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, P. Willemen, London 2006, s. 175; tłum. I. Sowińska.

81. ⁸⁰ L. P. Koepnick, *German Cinema between Hitler and Hollywood*, Berkeley–Los Angeles 2002, s. 25; tłum. I. Sowińska.

82. ⁸¹ Zob. N. Ďurovičová, *Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933* [w:] *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York–London 1992, s. 140-141.

83. ⁸² Zob. R. B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, New Jersey 1985, s. 29.

filmów gangsterskich, a wraz z nią język ulicy. Laura Mulvey twierdzi, iż była to ostra reakcja na sfeminizowany obraz mężczyzny z lat 20. oraz teatralność brodneyowskich dialogów⁸³.

Jak podaje Iwona Sowińska:

„Mnogość języków, którymi przemówiło kino, skomplikowała i przyhamowała międzynarodowy obrót filmami (...). Problem ten dotyczył wszystkich, gdyż rynki wewnętrzne były zbyt małe, by zwróciły się koszty produkcji. Amerykanie także mieli powody, by obawiać się utraty zagranicznych rynków zbytu, z których pochodziło ok. 40% zysku głównych wytwórni. Dlatego podjęli eksperymenty z napisami, dubbingiem i wersjami wielojęzycznymi (...); oprócz trzeciej, najkosztowniej metody, którą zarzucono stosunkowo szybko, dwie pozostałe są w użyciu do dziś”⁸⁴.

Pionierami w produkcji wielojęzycznych filmów były wytwórnie MGM i Paramount. Co ciekawe, ta druga przejęła sześć studiów nagrań mieszczących się w Joinville pod Paryżem. Wystartowały z pracą w marcu 1930, a już latem tego samego roku wytwórnia udostępniła je również innym amerykańskim firmom. Produkcja szła już wtedy pełną parą, a liczba wersji językowych dochodziła czasami nawet do dziewięciu (francuski, niemiecki, hiszpański, włoski, węgierski, szwedzki, polski, czeski, rumuński)⁸⁵.

Często (niestety) filmy tworzone pod reżimem sztywnych zasad, na straży których stała hollywoodzka centrala. W rezultacie powstawały tzw. *remakes*, choć trzeba też przyznać, że niekiedy posuwano się do inkorporowania pewnych elementów typowych dla danej nacji odbiorców. Indywidualne warianty różniły się od siebie doborem aktorów oraz osobą reżysera. Ta sama ekipa techniczna obsługiwała jednak wszystkie zespoły po kolei. Ten „iście fabryczny sposób produkcji pod przemożną presją czasu odzierał filmowców z resztek iluzji co do artystycznego wymiaru ich działalności”⁸⁶. W Joinville powstało także pięć filmów w polskiej wersji pod kierownictwem Ryszarda Ordyńskiego⁸⁷. Produkcją *multilinguals* na mniejszą skalę zajmowały się także Wielka Brytania, Francja i Niemcy. Amerykanie zawiedli się jednak na tej żmudnej i

84. ⁸³ Zob. L. Mulvey, *Cinema, Sync Sound and Europe 1929: Reflections on Coincidence* [w:] *Soundscape. The Sound of Sound Lectures 1998–2001*, red. L. Sider, D. Freeman, J. Sider, London–New York 2003, s. 25.

85. ⁸⁴ I. Sowińska, dz. cyt., s. 61.

86. ⁸⁵ Tamże.

87. ⁸⁶ Tamże.

88. ⁸⁷ Zob. M. Halberd, *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino”, nr 5/1983, s. 22-25.

kosztownej praktyce (budżet jednej wersji językowej wynosił około 30% budżetu oryginału), porzucając ją już w 1932 roku. Joinville zostało przekształcone w centrum dubbingu.

Sprawą problematyczną były również filmowe napisy postrzegane jako regres. Po etapie stosowania komentarzy do niemych filmów, widzowie nie chcieli na nowo śledzić uważnie, co mówią aktorzy. Nie wszyscy nadążali też za tempem pojawiania się tekstów na ekranie. Co więcej, niektóre kraje kategorycznie wzbraniały się przed ich stosowaniem, gdyż, jak twierdziły, nie jest do przyjęcia to, żeby aktorzy z ekranu mówili do widzów innym językiem. Jak podaje Sowińska: „We Włoszech pod rządami Mussoliniego już od 1929 roku obowiązywało zarządzenie, na mocy którego importowane filmy wolno było wyświetlać wyłącznie we włoskiej wersji językowej. Wymóg ten (...) miał pomóc w zacieraniu regionalnych różnic, narzucając widzom jednolity, «syntetyczny» język włoski”⁸⁸. Scalenie społeczeństwa miało ponoć ułatwić sprawowanie dyktatury.

Pomimo że i napisy, i dubbing były „jedynie częściowym rozwiązaniem alienującego problemu efektu cudzoziemskich głosów, to te sposoby przyswojenia dialogu nadal przedstawiały hollywoodzki oryginał jako międzynarodowy, zaś przyjętą wersję, tak czy inaczej rozdzielającą ścieżkę dźwiękową i stronę wizualną, jako [jego] lokalny wariant”⁸⁹. Na przestrzeni czasu widzowie zaczęli akceptować dubbing w innym języku, a nawet pogodzili się z ewidentnym rozszczepieniem mimiki i głosu. Podsumowując, warto powtórzyć raz jeszcze, że przełom dźwiękowy, a także następujący w jego rezultacie wielki proces technologizacji nie był skoordynowany w obrębie państwowym, a co dopiero światowym. Tak zwana „technologia dźwięku” była – jak to określa Sowińska – zbiorem „podobnych w zarysie, lecz w istocie różniących się funkcjonalnie fenomenów”⁹⁰. Podobnie sprawa miała się w kwestii artystycznych implikacji wprowadzenia dźwięku.

O historii kina można pisać jeszcze wiele – medium to wciąż się tworzy, ewoluuje w naszej rzeczywistości, na naszych oczach i za naszą przyczyną. Bolesław Michałek pisze, że „fakt, że kino od razu, nieomal od samych swoich narodzin, związało się z szeroką demokratyczną publicznością, że – jako fakt społeczny – powstało dla niej, niejako na jej żądanie, ma podstawowe znaczenie dla całej ewolucji filmu i dla jego

89. ⁸⁸ I. Sowińska, dz. cyt., s. 62.

90. ⁸⁹ R. Maltby, R. Vasey, „Tymczasowi obywatele amerykańscy”: Kulturowe obawy i strategie przemysłu filmowego w amerykanizacji kina europejskiego, tłum. T. Kłys [w:] Kino Europy, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 68-69.

91. ⁹⁰ I. Sowińska, dz. cyt., s. 64.

natury. Ta publiczność zdecydowała o niezwyklej karierze kina w XX wieku, ona też podyktowała mu jego pierwsze prawa. Inaczej być nie mogło”⁹¹. Związek kina z publicznością był niejako „na śmierć i życie”. Szerokie grono odbiorców tego medium, które na co dzień nie uczestniczyło w tradycyjnym życiu kulturalnym, wywarło wpływ na stworzeniem pewnej kultury i motywów, odmiennych od motywów i form obecnych w teatrze czy literaturze. Belgijski pisarz i laureat Nagrody Nobla, Maurycy Maeterlinck, poruszony i przerażony wizją „nowej kultury”, już w 1914 wykrzyczał następujące słowa: „razem z karuzelą i fonografem znajdzie się na wygnaniu w afrykańskich koloniach; film – to rzecz dla dzikusów!”⁹².

92. ⁹¹ B. Michałek, *Film – sztuka w ewolucji*, Warszawa 1975, s. 12.

93. ⁹² Tamże.

BIBLIOGRAFIA

1. Arnes R., Entendre, c'est comprendre: In Defence of Sound Reproduction, "Screen", vol. 29, nr 2/1988, s. 14-21.
2. Barnier M., The Controversy over the "Invention of the Talking Picture" [w:] *Film History*, 1999, vol. 2, s. 464-476 [online:] <https://www.jstor.org/stable/3815247> (05.01.2022).
3. Cook D. A., *A History of Narrative Film*, New York-London 1981.
4. Danan M., *National and Postnational French Cinema* [w:], *Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, Willemen P., London 2006, s. 175; tłum. I. Sowińska.
5. Ďurovičová N., Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933 [w:] *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York-London 1992.
6. *Eastman*, [online:]
7. *Étienne-Jules Marey* (hasło) [online:] PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Marey-Etienne-Jules;3937717.html> (04.01.2022).
8. *Film* [w:] *Słownik języka polskiego*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/film.html> (15.11.2021).
9. Glancy M., "Blackmail" (1929), Hitchcock and Film Nationalism [w:] *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M. Glancy, S. Harper, P. Macmillan, Basingstoke-New York 2009.
10. Gomery D., *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, London 1992.
11. Gomery D., *The Coming of Sound*, New York - London 2005.
12. Gomery D., *Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound*, "Cinema Journal", vol. 16, nr 1/1976, s. 52-64.
13. Halberd M., *Polskie filmy made of Paramount*, "Kino", nr 5/1983, s. 22-25.
14. Hendrykowska M., *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Poznań 1999.
15. Herbert S., *Charles-Émile Reynaud. French inventor, artist and showman* [online:] *Who's Who of Victorian Cinema*, [online:] <https://www.victorian-cinema.net/reynaud> (04.01.2022).
16. https://www.eastman.com/Company/About_Eastman/History/Pages/Introduction.aspx (04.01.2022).
17. *Kinematograf, czyli początki kina. Krótka historia wynalazku braci Lumière* [online:] *Focus.pl*, <https://www.focus.pl/artykul/kinematograf-czyli-poczatki-kina-krotka-historia-wynalazku-i-ciekawostki> (17.11.2021).
18. Koepnick L. P., *German Cinema between Hitler and Hollywood*, Berkeley-Los Angeles 2002.
19. Kominek M., *Zaczęło się od fonografu*, Kraków 1986.
20. Lopez A. M., Early Cinema and Modernity in Latin America [w:], *Theorising National Cinema*, red. V. Vitali, P. Willemen, London 2006.
21. Loughney P., Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the "Dickson Experimental Sound Film" in the Twentieth Century [w:] R. Abel, R. Altman, *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington - Indianapolis 2001.
22. Maltby R., Vasey R., „Tymczasowi obywatele amerykańscy”: Kulturowe obawy i strategie przemysłu filmowego w amerykańskiej kinematografii europejskiego, tłum. T. Kłys [w:] *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001.
23. Maśnicki J., Stepan K., Dyrektorzy Herszfeld i Land organizują pierwszy polski dźwiękowiec [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Warszawa 2006.
24. Mesguisch F., *Tour de manivelle*, Paryż 1933.
25. Michałek B., *Film - sztuka w ewolucji*, Warszawa 1975.
26. Mulvey L., Cinema, Sync Sound and Europe 1929: Reflections on Coincidence [w:] *Soundscape. The Sound of Sound Lectures 1998-2001*, red. L. Sider, D. Freeman, J. Sider, London-New York 2003.
27. Navarro J. G., *Film industry in the U.S. - statistics & facts* [online:] *Statista*, 30.11.2021, <https://www.statista.com/topics/964/film/#dossierKeyfigures> (02.12.2021).
28. Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
29. Perowicz M., *Dlaczego Polacy zrobili Hollywood w USA, a nie w Polsce?* [online:] *Klub Jagielloński*, 4.02.2021, [online:] <https://klubjagiellonski.pl/2021/02/04/dlaczego-polacy-zrobili-hollywood-w-usa-a-nie-w-polsce/> (19.01.2022).
30. Płażewski J., *Historia filmu*, Warszawa 2001.
31. Ray R. B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, New Jersey 1985.
32. Sadoul G., *Les merveilles du Cinéma*, Paryż 1957.
33. Salt B., *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, t. II, przeł. A. Helman, Łódź 2003.
34. Sowińska I., *Przełom dźwiękowy* [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, *Kino klasyczne*, Kraków 2011,

35. Spehr P.C., *Eugène Augustin Lauste: A Biographical Chronology*, "Film History", vol. 2/1999, s. 18-38.
36. Ulf-Møller J., Biophon Sound Films in Danish Cinemas, 1904-1914: The Talking and Singing Movies in Constantin Philipsen's Kosmorama Cinemas, „Film History”, vol. 2/1999, s. 457-458.
37. Walker A., *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*, London 1986.
38. Wedel M., *Messter's 'Silent' Heirs: Sync Systems of the German Music Film 1914-1929* [w:] *Film History*, 1999, vol. 2, s. 464-476 [online:] <https://www.jstor.org/stable/3815247> (05.01.2022).
39. Wierzbicki J., *Film Music. A History*, Nowy Jork-Londyn 2009.