

# Polskojęzyczne remaki filmów z Hollywood

Powrót do Joinville

PAWEŁ SITKIEWICZ

Kulisy realizacji polskojęzycznych filmów we współpracy z wytwórnią Paramount zostały z grubsza opisane przez znakomitych filmoznawców – Barbarę i Leszka Armatysów w drugim tomie *Historii filmu polskiego* oraz Marka Halberdę na łamach „Kina”<sup>1</sup>. Mimo wszystko widzę aż pięć powodów, by powrócić do podparyskiego studia, gdzie w latach 30. ubiegłego wieku powstawały narodowe wersje hollywoodzkich „talkiesów”. Po pierwsze, wymienieni autorzy nie mieli ambicji, by wyczerpać temat. Armatysowie napomknęli o współpracy z Paramountem na marginesie przełomu dźwiękowego, z kolei Halberda opisał amerykańską przygodę polskiego kina jako kuriozalny epizod z dziejów przedwojennego filmu, demaskując wszystkie absurdalności taśmowej produkcji. Zamierzam oczywiście odwołać się do wniosków moich poprzedników, lecz jednocześnie chciałbym przedstawić więcej szczegółów. Po drugie, dostęp do źródeł – zwłaszcza anglojęzycznych – jest dziś, w dobie cyfryzacji zbiorów archiwalnych, dużo łatwiejszy niż w latach 80. Po trzecie, produkcję polskojęzycznych „wersji” (*versions* – takiego określenia używano w branżowym żargonie) warto umieścić w szerszym kontekście produkcyjnym i politycznym. Po czwarte, pełniejszy obraz zapewni przyjęcie amerykańskiej, a nie tylko polskiej perspektywy. Po piąte, epizod ten nadal skrywa tajemnice, a utopijna idea Wytwórni Babel nie przestaje fascynować. Współpracę polskiej kinematografii z Hollywood we wczesnych latach 30. można streścić w trzech punktach<sup>2</sup>. (1) Przełom dźwiękowy wprowadził zawirowanie na rynku dystrybucji filmów. Amerykanie, nie chcąc utracić dominującej pozycji, zaczęli produkować remaki w kilkunastu językach, by dostosować się do lokalnych widowisk – głównie w Europie. (2) Najwięcej filmów zrealizowano w podparyskim studiu w Joinville. Koszty produkcji we Francji były niższe niż w USA, a infrastruktura gwarantowała odpowiedni poziom techniczny. Polacy zostali zaproszeni do współpracy przez wytwórnię Paramount, skutkiem czego powstało pięć dźwiękowych filmów z udziałem polskich wykonawców. (3) Filmy były złe pod każdym względem i zostały zmiażdżone przez krytykę, co postawiło pod znakiem zapytania samą ideę umiędzynarodowienia produkcji. Całe przedsięwzięcie okazało się nieudane, oparte na błędnych założeniach. Paramount wycofał się z realizacji wielojęzycznych remake’ów i zaczął inwestować w dubbing – z dużo lepszym skutkiem.

Główny wątek tej narracji nie budzi wątpliwości ani wśród polskich, ani amerykańskich filmoznawców. Ja również nie zamierzam go kwestionować. Nietrudno jednak dostrzec, że historia o Amerykanach w Paryżu kryje komediowy potencjał.

Łatwo ją zdeformować, zamieniając w farsę. Do Wytwórni Babel zjeżdżają z całego świata grupy wykonawców. Filmy są produkowane jak w fabryce: całe zespoły przechodzą od dekoracji do dekoracji niczym towary na pasie transmisyjnym. Nie ma czasu na próby i duple. W totalnym chaosie gubią się aktorzy, myślą wersje językowe. Ale gdy przyjrzymy się każdemu z punktów osobno, zagłębiając się w tkankę zdarzeń, wyłoni się obraz bogatszy w szczegóły, dzięki któremu łatwiej zrozumieć, dlaczego w ogóle podjęto tę – na pozór kuriozalną – inicjatywę.

## 1.

Punkt pierwszy budzi najmniej kontrowersji. Przez dwa lata łudzono się, że tzw. przełom dźwiękowy to tylko przejściowa moda. Gdy wyszło na jaw, że zmiana jest permanentna, środowisko filmowe musiało zmienić kulturę produkcji i dystrybucji. Większość problemów udało się rozwiązać dzięki inwestycjom. Widzowie również przekonali się do nowej formuły kina. Największą przeszkodą okazało się upowszechnianie filmów w obcych językach. Pod koniec lat 20. dubbing był już w praktyce możliwy, ale technologia dogrywania dialogów – wówczas jeszcze niedoskonała – budziła kontrowersje (widz nie po to idzie zobaczyć film z amerykańską gwiazdą, aby słuchać nieznanej aktorki, która czyta kwestie z kartki)<sup>3</sup>. Napisy uchodziły z kolei za męczący i nieskuteczny sposób tłumaczenia treści. Kinematografie, które nie mogły zadowolić się zyskami na rynku wewnętrznym, przystąpiły więc do realizacji obcojęzycznych przeróbek filmów z myślą o rynkach zewnętrznych. Ponadto trzeba pamiętać, że na przełomie lat 20. i 30. Hollywood był jeszcze środowiskiem kosmopolitycznym. W epoce kina niemego kalifornijska „fabryka snów” przyciągnęła gwiazdy z całego świata. Z sezonu na sezon okazało się, że jeżeli aktor nie mówi poprawnie w języku angielskim – powinien pakować bagaże. Liczono, że produkcja remake’ów pozwoli zdyskontować resztkę popularności gwiazd z Europy.

Kolejny argument za tym, by inwestować w „wersje”, miał związek ze strukturą społeczeństwa amerykańskiego. Wewnętrzny łańcuch dystrybucji był niejednorodny, a widzowie należeli do wielu mniejszości etnicznych bądź narodowych. Piąta część publiczności nie rozumiała dobrze dialogów w języku angielskim. W interesie USA było zagospodarować ten sektor rynku<sup>4</sup>. Ostatni oficjalny powód wynikał z porozumień handlowych. Rozpowszechnianie hollywoodzkich filmów w Europie wiązało się z koniecznością zakupu przez stronę amerykańską odpowiedniej liczby tytułów po to, by zachować pozory dwukierunkowej współpracy. Większość tak zakontraktowanych filmów wyświetlano w oryginalnej wersji językowej, a widzom wręczano w drzwiach kina streszczenie fabuły w języku angielskim<sup>5</sup>. Międzynarodowe koprodukcje otwierały możliwości mniejszym kinematografiom, które liczyły, że dzięki „wersjom” uda im się wedrzeć na nieogóscinny rynek amerykański. Natomiast Amerykanie mieli nadzieję, że sami sobie nakręcą filmy europejskie.

Z perspektywy Europy istniał jeszcze nieoficjalny powód, by inwestować w remake. Panowały bowiem silne nastroje ksenofobiczne i nacjonalistyczne. Aktor mówiący z ekranu w obcym języku mógł budzić kontrowersje wcale nie dlatego, że nikt go nie rozumiał, ale dlatego, że był to język niepożądany, np. z powodu trudnego sąsiedztwa lub zaszłości historycznych. W Polsce *Błękitnego anioła* (*Der Blaue Engel*, 1930) Josefa von Sternberga wyświetlano pod tytułem *Błękitny*

*motyl* – w angielskiej wersji językowej. *Marlena Dietrich nie będzie nam pluła w twarz i germaniła dzieci*. „Odpowiednia władza” uważa, że lepiej, aby publiczność nie rozumiała dialogów w kinie<sup>6</sup> – skomentował tę decyzję Antoni Słonimski z właściwym sobie sarkazmem. Na nic zdały się racjonalne argumenty, że po latach zaborów duża część widowni rozumie mowę Goethego bez pomocy napisów. Cenzura nie życzyła sobie filmów w języku niemieckim, ale z niezrozumiałych powodów akceptowała filmy zachodniego sąsiada w alternatywnej wersji językowej. Podobną sytuację opisał w swych wspomnieniach Edward Dziewoński. W latach 20. w warszawskim kinie „Palace” wyświetlano dużą liczbę niemieckich filmów. *Aż do początku lat trzydziestych, kiedy wkrótce po dojściu Hitlera do władzy wybito tam szyby w witrynach z fotosami, bodajże podczas projekcji „Drogi do rajy”, która szła w wersji niemieckiej. Po tygodniu dyrekcja zastąpiła tę wersję – francuską, co było w pewnym sensie idiotyczne, ponieważ w dalszym ciągu chodziło o ten sam film, tyle że – po francusku*<sup>7</sup>. Nie wiemy, czy nowa kopia była remakiem czy może wersją dubbingowaną, ale to bez różnicy. Chuliganom najwyraźniej przeszkadzał język jako znak przynależności do kultury, której nie akceptowano, a nie treść filmu czy miejsce jego produkcji.

Wątpliwości, zwłaszcza współczesnego historyka, może również budzić status remake’u. W kinie głównego nurtu produkuje się je głównie z powodów finansowych. Remaki uchodzą za filmy wtórne, pozbawione artystycznego pierwiastka oryginału, typowe produkty przemysłu kulturowego. Jednakże w latach 20. i 30. nie wywoływały tak negatywnych skojarzeń. Wprost przeciwnie, broniono idei wielokrotnej realizacji filmu, który odniósł sukces, wskazując na analogię do adaptacji scenicznej dramatu lub wykonania dzieła muzycznego z partytury<sup>8</sup>. Po przełomie dźwiękowym wykorzystano okazję, by wielkie przeboje kina niemego nakręcić raz jeszcze – w nowej estetyce. Planowano nawet nowe wersje arcydzieł, które – z dzisiejszej perspektywy – wydają się nierozważalnie związane z językiem filmu niemego, takie jak *Narodziny narodu* (*Birth of a Nation*, reż. David Wark Griffith, 1915) czy *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż. Robert Wiene, 1920).

Na początku lat 30. w satyrycznym czasopiśmie „Cyrulik Warszawski” żartowano z mody na cykliczne przerabianie tych samych pomysłów fabularnych. *Karuzelę występku* o niewinnej blondynie, księciu tatarskim i młodym poruczniku Zbigniewie – jak czytamy w felietonie – można kręcić w kółko, zmieniając tylko efekty<sup>9</sup>. Sztafetę otwiera wersja niema, następnie, w roku 1933, film zostaje udźwiękowiony, w 1940 – dodane będą barwy naturalne, w 1950 – zdjęcia 3-D, a w 1970 – film zrealizuje się dla telewizji. Na koniec, w roku 2000, *Karuzelę występku* pokaże się w wersji awangardowej, a więc niemej, płaskiej i czarno-białej, i po raz kolejny ogłosi rewolucję. Pomijając fakt, że były to obliczenia prorocze, przedwojenny satyryk uchwycił ważną tendencję w światowym kinie lat 30. – presję dostosowywania się do technologicznych przełomów z pomocą remake’u. Jeżeli obecnie pomysł realizacji kilkunastu wersji jednego tytułu wydaje się chybiony, wówczas był on zgodny z duchem czasów.

Na przełomie lat 20. i 30. wszystkie duże studia Hollywood zaangażowały się w produkcję różnojęzycznych „wersji”. Grzechem pierworodnym tej krótkotrwałej mody było to, że konkurenci nie porozumieli się dla wyższego celu – opanowania rynków europejskich – i nie stworzyli wspólnej strategii działania.

2.

Decyzja o ulokowaniu Wytwórni Babel w Europie, a dokładniej we Francji, kraju o wysokiej kulturze filmowej, z pozoru wydaje się rozsądna. Koszty produkcji były niższe (dokładnie: o 20 proc.), a rynki zbytu – w zasięgu ręki. Prawdopodobnie liczono również na to, że międzynarodowa współpraca pod szyldem Hollywood pozwoli zatamować przymusowy import filmów z Europy do USA. *Filmy różnojęzyczne znajdą wstęp do Ameryki, gdzie egzystują wszak liczne kolonie francuskie, polskie, czeskie i węgierskie. Będzie więc można za oceanem urządzać jakby występy gościnne aktorów europejskich*<sup>10</sup> – mówił w wywiadzie polski delegat na konferencję Paramountu.

O wyborze miejsca zdecydował kompromis. Początkowo remaki miały być realizowane w USA. Jak pisał w roku 1931 Geoffrey Shurlock na łamach branżowego magazynu „American Cinematographer”: *zaletą planu robienia wszystkich filmów obcojęzycznych w studiach Hollywood jest szybsza produkcja, scentralizowana kontrola oraz korzyści wynikające z szerokich zasobów technicznych, zgromadzonych przez ponad dwadzieścia lat intensywnego rozwoju*<sup>11</sup>. Zdecydowano się jednak na oszczędności. Adolph Zukor, szef Paramountu, długo zastanawiał się, gdzie ulokować produkcję i zwiedził w tym celu pół Europy. Podobno brał pod uwagę m.in. Austrię, Węgry, Czechosłowację, Niemcy, a nawet Polskę<sup>12</sup>. Ostatecznie kupił w Joinville pod Paryżem dawne studio Gaumonta, zainwestował w nie dwa miliony dolarów, sprowadził specjalistów i sprzęt z Hollywood (zwłaszcza system dźwiękowy Western Electric), a na czele wytwórni postawił swojego człowieka – Roberta Kane’a. Zbudował hybrydę, która nie była ani studiem amerykańskim, ani europejskim. Z hollywoodzkiej kultury produkcji wzięło to, co najgorsze – standaryzację. Dla przeciwwagi mógł przynajmniej zrobić pożytek z europejskiej tradycji kina artystycznego i autorskiego. Zadowolili się personelem i statystami.

Amerykańscy analitycy mieli szczegółowe dane, jak kształtuje się rynek filmowy w Polsce, który pod koniec lat 20. przeżywał głęboki kryzys. Udźwiękowanie kin szło opornie, produkcja filmów została zahamowana, branża ewidentnie czekała na cud, który pogrzebie trwającą rewolucję, a widzowie kupowali mniej biletów niż w sąsiednich krajach. Opublikowany na łamach „Motion Picture News” w 1930 r. raport dowodzi jednak, że Polska mogła być traktowana jako rynek niezagospodarowany, a dodatkowo przyjazny dla filmów amerykańskich<sup>13</sup>. Czytamy w nim, że publiczność przyjęła z entuzjazmem kino dźwiękowe. Oczekuje, że będzie ono artystyczne. Zaledwie jedno studio jest przygotowane do produkcji filmów dźwiękowych, dlatego brakuje repertuaru w języku polskim – a tym samym konkurencji. Prawie nikt nie zna języka angielskiego, co wyklucza dystrybucję filmów w wersji oryginalnej. Istniały zatem racjonalne przesłanki, by zaprosić Polaków do współpracy.

Informacja o międzynarodowym projekcie Paramountu początkowo spotkała się w Polsce z pozytywnym przyjęciem. Rozbudziła apetyt na zmiany. Wielu liczyło, że pod okiem ekspertów z Hollywood polscy filmowcy nauczą się kręcić filmy po amerykańsku. Jak pisał pewien krytyk: *wreszcie zaczniemy produkować w kraju arcydzieła*<sup>14</sup>. Wszystko, co w niedalekiej przyszłości zostanie uznane za skandal lub błędną decyzję, w fazie realizacji uchodziło za okoliczność gwarantującą wysoki poziom artystyczny. Reżyserował będzie Ordyński? To znakomicie –

to w końcu *fachowiec wytrawny i niezawodny*<sup>15</sup>. Filmy powstaną pod Paryżem, a nie w Hollywood? Tym lepiej. Paryż jest bliżej, a poza tym Adolph Zukor obiecał, że remaki będą dostosowane do *mentalności poszczególnych narodów*, w większości europejskich<sup>16</sup>. Planowane filmy to adaptacje sztuk teatralnych? Odważny pomysł. Dzięki temu powstaną dzieła ambitne i artystyczne. Autorami scenariuszy są Amerykanie? A jakżeby inaczej? Amerykanie mają doskonałe wyczucie kina. I tak dalej.

Gdy ruszyły prace nad pierwszym filmem Ordyńskiego, polscy korespondenci pojechali do Joinville, by ocenić skalę przedsięwzięcia. Wszystkie relacje, które znalazłem, są pełne uznania dla rozmachu Amerykanów i dzielnej postawy polskiej ekipy. Dziennikarze byli pod wrażeniem nowoczesnego sprzętu. Podziwiali barwny tłum przepływający przez hale zdjęciowe, gdzie mieszały się języki, kultury i zwyczaje – niczym w wieży Babel<sup>17</sup>. Obecny na planie *Tajemnicy lekarza* Witold Zdzitowiecki nie krył wzruszenia. Polacy w międzynarodowej obsadzie! *Oto rodzi się pierwszy polski stuprocentowy film mówiony*<sup>18</sup> – pisał. Z podziwem informowano, że film w polskiej wersji językowej udało się zrealizować zaledwie w dziesięć dni, prawdziwie po amerykańsku. *Dość powiedzieć, że pracowaliśmy po 20 godzin na dobę!*<sup>19</sup> – mówiła w wywiadzie Jadwiga Romanówna, zaznaczając, że nie miała nawet czasu odświeżyć się w hotelu po wielogodzinnej podróży. Inne ekipy patrzyły na Polaków z podziwem i zazdrością, ponieważ muszą powtarzać całe sceny, pracują wolniej<sup>20</sup>. Ordyński mówił w wywiadzie o trudnościach na planie. *Najłżejszy szmer poboczny nawet, brzęczenie muchy, może zepsuć scenę...*<sup>21</sup>. Chwalił swoich aktorów, którzy nauczyli się tekstu na pamięć, *pracowali rzetelnie, wytrwale i inteligentnie. (...) Jak fama niesie, film ten wypadł wspaniale*<sup>22</sup> – pisała Maria Górczyńska krótko przed premierą. Ilustrowane magazyny drukowały fotosy i zdjęcia z planu. Na polskie produkcje Paramountu czekano z niecierpliwością.

Współpraca z Adolphem Zukorem budziła również lęki. Obawiano się, że filmy będą zbyt dobre. *Bardzo sprytnie pomyślane* – pisał Tadeusz Kończyc – *szkoda tylko że z całkowitą szkodą dla krajowej produkcji kinematograficznej, która z tego rodzaju kombinacjami nie będzie mogła wytrzymać konkurencji*<sup>23</sup>. Krytyk przewidywał, że gdy sprawdzi się czarny scenariusz, garstka polskich filmowców zarobi kilka tysięcy dolarów, a cały przemysł zbankrutuje, ponieważ nie osiągnie zbyt wysoko postawionej poprzeczki. Co gorsza – martwił się Kończyc – sukces filmów ułatwi stosowanie kolejnych narzędzi przymusu, takich jak udźwignięcie kin w kosztownym systemie Western Electric. Najbardziej jednak denerwowało go, że Amerykanie grają na uczuciach patriotycznych: po raz pierwszy polska mowa ma zabrzmieć z ekranu dzięki magii Hollywood, a nie wysiłkom rodzimych przedsiębiorców. Kończyc, powołując się na autorytet Mussoliniego, który broni interesów włoskiego kina, proponował, by pokrzyżować szyki współnikom Zukora.

W takich oto okolicznościach w Joinville pod Paryżem powstało pięć filmów w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego: *Tajemnica lekarza* (1930), *Głos serca* (1930), *Kobieta, która się śmieje* (1931), *Świat bez granic* (1931) oraz *Niebezpieczny raj* (1931)<sup>24</sup>.

### 3.

Wbrew legendzie filmy z Joinville nie zostały jednoznacznie potępione przez krytykę. Pomijam teksty zamieszczane w pismach o tematyce filmowej – więk-

szość z nich jest niewiarygodna; istniał bowiem zwyczaj opłacania pozytywnych opinii przez dystrybutora. Gdyby jednak skupić się na recenzjach pisanych dla opiniotwórczych dzienników, które zwyczajowo zapewniały większą swobodę wyrażania sądów, obraz dalej pozostanie utrzymany w kilku odcieniach szarości.

Pierwsza recenzja *Tajemnicy lekarza*, wydrukowana dzień po premierze, była entuzjastyczna. *Po raz pierwszy ze srebrnego ekranu rozległa się polska mowa, po raz pierwszy do nas przemówił w zrozumiałym dla nas, bo ojczystym języku*<sup>25</sup> – czytamy w dzienniku „ABC”, który służył z obrony interesów polskiej branży filmowej. Większość krytyków próbowała ważyć na szali plusy i minusy. Główny zarzut, sformułowany pod adresem wszystkich filmów Paramountu, to teatralność, nieposzanowanie języka filmu, brak dynamiki kojarzonej z amerykańskim kinem. *Mamy film, oglądamy go jednak z pełnym przeświadczeniem, że znajdujemy się na... bardzo dobrym przedstawieniu teatralnym. Wrażenie to potęguje w stopniu jeszcze silniejszym wspaniała technika obrazu. Dialog oddany z nadzwyczajną wyrazistością i jasnością. Barwa i brzmienie głosu wydobyte z maestrią rzadko spotykaną nawet w filmach zagranicznych*<sup>26</sup> – pisał publicysta „Słowa Polskiego” o *Tajemnicy lekarza*. Inni recenzenci uważali teatralność za błąd w sztuce, zwłaszcza gdy konwencje sceniczne kojarzyły się z pozbawionym inwencji *teatrzykiem amatorskim*<sup>27</sup>. Mimo to niektóre filmy z serii miały pomyślową dramaturgię. *I tu co prawda za mało jest przestrzeni, a za dużo dekoracji i tu gadanina zatrzymuje akcję, jednak fabuła jest o tyle frapująca, że obraz ogląda się z zainteresowaniem, a miejscami nawet w napięciu nerwowym!*<sup>28</sup> – chwalił *Niebezpieczny raj* recenzent wileńskiego „Słowa”. Najlepsze opinie zebrał drugi film z serii, *Kobieta, która się śmieje*. Okazał się miłym zaskoczeniem także dla tych krytyków, którzy od pierwszego wejrzenia nie polubili polskiej produkcji Paramountu. Chwalono go za wartką sensacyjną akcję, poprawny poziom techniczny, reżyserię oraz dobrą grę aktorską (zwłaszcza dopasowany duet: Zofię Batycką i Aleksandra Żabczyńskiego, którego namaszczonego na pierwszego amanta kina mówionego w Polsce)<sup>29</sup>.

Ciężar zarzutów był jednak większy. Jak na ironię, nie podobało się to, co przed premierą *Tajemnicy lekarza* uchodziło za czynnik gwarantujący sukces. Filmy reżyserował Ordyński? Fatalny wybór. To człowiek, który nie ma zmysłu kinowego. *Mimo że krytyka i publiczność nie ma złudzeń co do jego wartości pseudo-artystycznej, pan ten ciągle pęta się około filmu polskiego*<sup>30</sup> – utyskiwał Bolesław Lewicki. Adaptacje dramatów? To pachnie sfilmowanym teatrem. Produkcję finansuje Paramount? Niedobrze... Amerykanom zależy wyłącznie na pieniądzu, nie dbają o poziom artystyczny, nie mają szacunku dla literackich oryginałów, a ponadto zdradzają skłonność do *rozczulającego bussinesu w sosie skandaliczno-erotycznym*, czyli nieprawdopodobnych fabuł z obowiązkowym wątkiem romansowym<sup>31</sup>. Zdjęcia kręcono we Francji, a nie w Hollywood? Fatalnie! To tłumaczy, dlaczego filmy nie są na amerykańskim poziomie. W halach Joinville realizowano jednocześnie kilkanaście wersji? Jerzy Toeplitz pisał: *Wytwórnia przypominała taśmę produkcyjną, gdzie ekipy narodowe przechodziły kolejno z jednej dekoracji do drugiej według zegarka i sygnałów dawanych gwizdkiem przez dysponenta hali zdjęciowej*<sup>32</sup>. Publicysta „Gazety Polskiej” próbował przekonać czytelników, że w takich warunkach również w Polsce można ukończyć film w dwa tygodnie<sup>33</sup>. I tak dalej.

Jak wspominałem na początku, amerykańską przygodę Ryszarda Ordyńskiego łatwo zamienić w farsę. Trudniej natomiast oddzielić złośliwości od rzeczowej krytyki, a nade wszystko – zrozumieć to, jak zrodziła się czarna legenda Joinville.

Jednym z najpoważniejszych zarzutów było złe traktowanie polskiej ekipy, którą zmuszono do realizowania filmów w pośpiechu, pod dyktando techników. Rozstrzygnięcie sporu nie jest oczywiste. Jak wiemy, przed premierą *Tajemnicy lekarza* ekspresowe tempo produkcji traktowano jako powód do dumy. Po premierze Ordyński tłumaczył się, że to nieprawda, by Polacy byli we Francji lekceważeni, choć przyznał, że jako reżyser miał niewielkie pole do popisu. Wszystko, od tematu scenariusza po ujęcia kamery, było z góry zaplanowane<sup>34</sup>. Recenzenci również zauważyli, że główną rolę na planie odgrywał nie Ordyński, ale „kontroler dźwięków” w reżyserce<sup>35</sup>.

Wiele poszlak wskazuje, że Polacy faktycznie byli traktowani gorzej od innych nacji, a inne nacje – gorzej od widza amerykańskiego. Wersja angielskojęzyczna każdego filmu nie powstawała w Joinville, ale w Hollywood i była warsztatowo dużo lepsza, zrealizowana z większym rozmachem. Traktowano ją jako wzorzec, na podstawie którego pisano scenariusze, budowano dekoracje, a na planie wyznaczano punkty, w których znajdować się będą mikrofony, lampy i kamery. Wersje dla krajów Europy wschodniej miały budżety dwukrotnie mniejsze niż wersje przeznaczone na rynek zachodni<sup>36</sup>. Wystarczy uważnie prześledzić numery prasy branżowej z 1930 r., by znaleźć niezbitą dowody na to, że w Joinville obowiązywała kolejka: w pierw na plan wchodził Francuzi, potem Niemcy, następnie Włosi i Szwedzi, a pomniejsze kinematografie – w dalszej kolejności<sup>37</sup>. Ponadto wiemy, że Polacy realizowali filmy z opóźnieniem, gdy inne ekipy opuściły już dekoracje. Grali w używanych kostiumach na tle wysłużonej scenografii.

Kierownictwo Paramountu chciało podjąć współpracę z Polakami, ponieważ wyczuwało korzyści (o których pisałem wcześniej). Jednak liczby, którymi dysponowało, wyraźnie wskazywały, że będzie to współpraca ryzykowna, a zyski – niepewne. „The Film Daily” w styczniu 1931 r. pisał, że w Polsce, kraju liczącym 30 milionów obywateli, działa nieco ponad 600 kin, z których 55–60 zostało już udźwiękowionych, a zaledwie 33 w systemie amerykańskim<sup>38</sup>. Trzy czwarte kin to małe salki, które będzie można wyposażać w najtańsze urządzenia nagłaśniające, wytwarzane w Europie. Konkluzja tego raportu nie napawała optymizmem: można liczyć na wolny postęp. Polacy – w odróżnieniu od Niemców, Włochów czy Francuzów – nie byli cennym partnerem dla szefów Paramountu; raczej inwestycją w przyszłość. Polskie remaki musiały być wyprodukowane szybko i tanio. Mimo to nie doceniono mizerii polskiego rynku filmowego.

Dziesięciodniowy grafik w halach Joinville był przymusem, a nie powodem do dumy. Inne zespoły realizowały trudne sceny po kilka razy, ponieważ miały taki przywilej. W wersji polskiej na powtórkę decydowano się wyłącznie wtedy, gdy zawiodła aparatura Western Electric. Ponieważ kręcono filmy z gatunku *all-talkie*, priorytetem był poprawny zapis dźwięku, a nie pomysłowa reżyseria, którą ograniczono do szablonu. *Artyści, skrępowani mikrofonem, recytują swoje role starannie, zwracając główną uwagę na to, aby ich dobrze słyszano*<sup>39</sup> – pisał krytyk. Wykonawcy skupiali się głównie na tym, by nie pomylić tekstu, a zapominali o grze aktorskiej. Zresztą realizacja filmu z tzw. dźwiękiem stuprocentowym, nagrywanym bezpośrednio na planie, w tamtych latach ograniczała ruch przed kamerą do niezbędnego minimum. Taśmowa organizacja zdjęć wymagała zaś nieskomplikowa-

nych dekoracji, które zużywały się szybciej niż w wypadku standardowej produkcji. Jak pisał – nie bez złośliwości – Marek Halberda, półtoragodzinny film „*Głos serca*” *rozegrano w dwóch wnętrzach i jednej klatce schodowej!*<sup>40</sup>. Na koniec postawił poprawną diagnozę: aktorzy i reżyser robili dobrą minę do złej gry. Byli przerażeni warunkami pracy i jakością filmów, ale wydawało im się, że biorą udział w przedsięwzięciu ważnym dla polskiej sztuki filmowej.

Jestem przekonany, że czarna legenda studia w Joinville mimo wszystko jest niesprawiedliwa. Czy filmy były rzeczywiście aż tak złe? Recenzje dowodzą, że mogły się podobać. Pamiętajmy również, że w tamtym okresie polska produkcja filmowa przystopowała w oczekiwaniu na skutki przełomu dźwiękowego. Nawet przeciętny film z polskimi aktorami powinien stać się wydarzeniem, ale krytycy nie zamierzali złagodzić kryterium oceny. Oskarżenia o teatralny efekt także wydają się nietrafione. Przecież całe polskie kino dwudziestolecia międzywojennego było na wskroś teatralne, a poza tym w latach przełomu na ekrany nielicznych kin z aparaturą dźwiękową trafiały głównie filmy skażone konwencjami scenicznymi. Na pewno widzom nie przeszkadzały ani remaki, ani udział polskich gwiazd w międzynarodowym projekcie – to akurat był powód do dumy w kraju, który właśnie wrócił na mapę Europy. Armatysowie zarzucili filmom brak *prawdopodobieństwa obyczajowego i psychologicznego* oraz *kolorytu lokalnego*<sup>41</sup>, ale i te argumenty łatwo zbić. Pierwszy zarzut można postawić większości polskiej produkcji przed 1939 r. Drugi – klóci się z popularnością amerykańskich filmów na polskich ekranach dwudziestolecia.

Szukając przyczyn klęski polskich produkcji z Wytwórni Babel, zwróciłbym uwagę na trzy zdarzenia i jeden problem ogólny.

Pechowo pierwszym „talkiesem” była melodramatyczna *Tajemnica lekarza*, opowiadająca historię romansu, który zostaje przerwany tragicznym wypadkiem samochodowym i dlatego nie wychodzi na jaw. Film okazał się potwierdzeniem najgorszych stereotypów na temat kina dźwiękowego, a jednocześnie pogwałceniem nadziei związanych ze współpracą z Paramountem. Nudna fabuła i niestaranne wykonanie – te dwa elementy nie kojarzyły się z kinem Hollywood. Oczekiwano arcydzieła, a tymczasem pokazano czarno-biały teatr.

Drugą siłą sprawczą było udoskonalenie dubbingu – tańszej alternatywy dla „wersji”. Pierwsze filmy dubbingowane pojawiły się na polskich ekranach mniej więcej w tym samym czasie, co ostatnie remaki z Joinville. To oznacza, że w 1930 r. Zukor kręcił technologicznie przestarzałe filmy z dźwiękiem stuprocentowym, gdy tymczasem jego europejscy konkurenci odkrywali efekt postsynchronów.

Trzecim wydarzeniem, na które warto zwrócić uwagę, jest kłapa finansowa *Tajemnicy lekarza*. Niewiele niestety wiemy o reakcjach publiczności, a relacjom prasowym nie powinniśmy wierzyć, ponieważ są zbyt skrajne. Natomiast informacje na temat dystrybucji filmu wydają się wiarygodne. Premiera odbyła się w warszawskim kinie „Apollo”, które pożyczycylo kopię za astronomiczną sumę 16 000 dolarów, kontraktując pokazy od razu na siedem tygodni, co oznacza, że z góry liczono na sukces<sup>42</sup>. Jak podają Armatysowie, *Tajemnica lekarza* utrzymała się na ekranie 17 dni, następne filmy – jeszcze krócej<sup>43</sup>. *Głos serca*, zrealizowany jako drugi, prawdopodobnie w ogóle nie wszedł do regularnej dystrybucji. Niewykluczone że był najsłabszy z serii i przestraszano się, że pogrzebie tytuły, które już czekały w kolejce i zapowiadały się obiecująco. Przykładowo *Świat bez granic* opowiadał dużo atrakcyjniejszą historię wynalazcy telewizji, którego nieuczciwy inwestor



próbuje oszukać, a gospodyni – podejrzewając, że produkuje parówki z ludzkiego mięsa – pozbawia dachu nad głową. Z pomocą wynalazcy przychodzi piękna Wanda, która dla happy-endu ryzykuje własną godność. Sekwencje mówione wzbogacono tym razem o sceny rewii, które podobno wypadły fotogenicznie. Z opisów wynika, że nie popełniono tych samych błędów co w *Tajemnicy lekarza*, ale i tak nie pomogło to przełamać złej passy.

W szerszym kontekście współpraca z Paramountem zaszębiła się z burzliwą dyskusją na temat przyszłości filmu. W 1931 r. Leon Brun – wpływowy publicysta tamtych lat – doszedł do wniosku, który kłócił się ze zdrowym rozsądkiem: Polacy świetnie radzą sobie z przełomem dźwiękowym. *Brak atelier do nagrywania filmów dźwiękowych wyszedł produkcji polskiej na dobre* – pisał na łamach „Kina”. – *Wprawdzie producenci i reżyserzy polscy robili, co mogli, aby wzmocnić w publiczność, że oni „także” robią „talkiesy”, ale od nadmiernego gadulstwa i rozśpiewania uchronił filmy polskie brak odpowiednich instalacji technicznych na miejscu*<sup>44</sup>. Swoje przemyślenia oparł na tezie, z którą na początku lat 30. zgadzało się wielu widzów i reżyserów: najgorsze są skrajności, a więc filmy całkowicie nieme i całkowicie mówione. *Jeśli nasi wytwórcy pójdą po linii najmniejszego oporu i każą aktorom teatralnym recytować przed mikrofonem gadatliwe sztuki, byle prędzej wypełnić parę kilometrów taśmy i rzucić ją na rynek – to bardzo szybko zniechęcą publiczność do filmów krajowych (...)*<sup>45</sup> – ostrzegał przed „tryanią mikrofonu”, której ulegli filmowcy zatrudnieni w Joinville.

Dziś wiemy, że sezon 1930/1931 okazał się przełomowy dla kina dźwiękowego, a nawet dla kina w ogóle. Wielki Kryzys dotarł do Europy. Wczesne formy filmu mówionego przestały się widzom podobać. Ruszyła akcja przeciwko teatralności środków wyrazu. Równocześnie głównie w Europie, zaczęły powstawać autorskie filmy dźwiękowe, w których słowa i efekty akustyczne stosowano oszczędnie, m.in. po to, by kreować nastrojów lub budować narrację<sup>46</sup>. *Gdy wszystkie filmy miały dialogi, określenie „mówiony” straciło moc opisową*<sup>47</sup> – zauważył Donald Crafton. Dźwięk przestał być atrakcją samą w sobie. Publiczność zaczęła się domagać wciągającej fabuły. Polskie produkcje Paramountu nie miały do zaferowania nic poza mową ojczystą.

Jednocześnie widzom i krytykom nie przeszkadzało, że Paramount realizował kilkanaście wersji jednego tytułu ani że były to remaki filmów amerykańskich. Co więcej, mimo klęski międzynarodowego projektu Zukora, sama idea filmów wielojęzycznych – jako alternatywy dla napisów i dubbingu – nadal pozostała atrakcyjna. Powstawały one na całym świecie, również w Polsce. Gdy w 1931 r. wybuchła plotka, że planowane jest założenie Wytwórni Babel na Europę Wschodnią, tym razem pod Krakowem, prasa pisała o tym fackie z entuzjazmem, mimo iż wcześniej potępiła filmy z Joinville<sup>48</sup>.

Historia kina zna udane „wersje” z okresu przełomu dźwiękowego, co dowodzi, że teoretycznie program mógł się zakończyć sukcesem. Jedną z takich „wersji” jest – o czym rzadko się pamięta – wspomniany na początku *Błękitny anioł* Sternberga, który jednocześnie realizował film w języku niemieckim (dla Ufy) i angielskim (dla Paramountu), ale z tą samą obsadą, w tych samych dekoracjach, z użyciem tych samych środków wyrazu<sup>49</sup>. Dokonał tylko kilku drobnych zmian scenariusza. Drugim przykładem, już nie tak dobrym, jest *Dyplomatyczna zona* Mieczysława Krawicza z 1937 r., realizowana równolegle – i przez drugą ekipę – jako *Abenteuer*

in *Warschau* pod kierunkiem Carla Boeseego i w koprodukcji z Niemcami. W rezultacie powstały dwa równoważne filmy, a nie oryginał i jego nieudolna kopia. Trzeci typ remake'u to powtórna realizacja filmu dla innej kinematografii: w nowej scenografii, z nowym zespołem i często pod zmienionym tytułem. Czwartym modelem remake'u, wykorzystany w Joinville, wymagał zbudowania taśmy produkcyjnej na wzór Fordowskiej fabryki, wykluczał natomiast jakąkolwiek inwencję reżysera na planie. Ginette Vincendeau nazywa go *dubbingiem ciała aktora*<sup>50</sup>. Na nieszczęście pierwsze polskie „dźwiękowce” powstały na podstawie ostatniego z przywołanych wzorców. Amerykanie wynieśli naukę z popełnionych błędów. Do dziś realizują wyłącznie remaki trzeciego typu.

Konkludując, błędem Adolpha Zukora nie było wcale podjęcie decyzji o produkcji wielojęzycznych „wersji”, ale niezajomość rynku europejskiego (filmy „gadane”, oparte na materiale literackim, wcale nie uchodziły za bardziej artystyczne) oraz wykorzystanie konwencji *all-talkie*, modnej około 1929 r., która zestarzała się z sezonu na sezon. Poza tym lepszym rozwiązaniem były albo koprodukcje, albo oryginalne remaki dostosowane do kultury poszczególnych narodów (odnoszę wrażenie, że deklarowana adaptacja w Joinville ograniczała się spolszczenia imion bohaterów), ale takie rozwiązania wymagały większych nakładów finansowych. I większej odwagi.

Szkoda, że nie możemy obejrzeć polskich filmów z Paramountu i ocenić ich wartości artystycznej, zwłaszcza na tle rodzimej produkcji początku lat 30. Niestety, żaden nie ocalał do czasów dzisiejszych. Niewykluczone, że któryś z nich odnajdzie się kiedyś w zagranicznym archiwum. Pokazywano je w końcu w środowiskach polonijnych. Będzie wówczas kolejny pretekst, by wrócić do Joinville.

PAWEŁ SITKIEWICZ

<sup>1</sup> B. i L. Armatusowie, *Sytuacja kinematografii w chwili wprowadzenia dźwięku*, w: *Historia filmu polskiego*, t. II: 1930-1939, red. J. Toeplitz, WAiF, Warszawa 1988, s. 120-123; M. Halberda, *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino” 1983 nr 5.

<sup>2</sup> G. Vincendeau w artykule *Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Version* (z tomu *The Classical Hollywood Reader*, red. S. Neale, Routledge, London – New York 2012, s. 137) słusznie zauważa, że w większości opracowań na temat historii kina problem wielojęzycznych wersji ogranicza się do kilku linijek tekstu, w których powtarzają się te same zdarzenia i argumenty. Vincendeau również postuluje o rewizję czarnej legendy Joinville.

<sup>3</sup> Zob. np.: K. Ford, *Przerost sztuczności na ekranie*, „Czas” 1936, nr 189, s. 10.

<sup>4</sup> Por. D. Gomery, *The Coming of Sound. A History*, Routledge, London – New York 2005, s. 176.

<sup>5</sup> Zob. D. Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 431.

<sup>6</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 35.

<sup>7</sup> E. Dziewoński, *W życiu jak w teatrze*, Warszawa 1989, s. 64.

<sup>8</sup> A. Czermiński, *O „żelazny repertuar” filmowy*, „Czas” 1937, nr 208, s. 11.

<sup>9</sup> A. K., *Karuzela występku*, „Cyrulik Warszawski” 1933, nr 13, s. 2.

<sup>10</sup> *Wywiad z dyr. E.J. Lipowem po powrocie z paryskiej konferencji Paramountu*, „Kino dla Wszystkich” 1930, nr 115, s. 17.

<sup>11</sup> G. Shurlock, „*Versions*”. *The Problem of Making Foreign-Language Pictures*, „American Cinematographer” 1931, t. 11, nr 9, s. 22.

<sup>12</sup> *Wywiad z dyr. E.J. Lipowem...* dz. cyt., s. 17.

<sup>13</sup> *Language, Cost of Reproducers Balk Sound in Poland*, „Motion Picture News”, 9 VIII 1930.

<sup>14</sup> *Apollo*: „*Tajemnica lekarza*”, „Kurier Poranny” 1930, nr 256, s. 4.

- <sup>15</sup> Maria Gorczyńska przemówi z ekranu, „ABC” 1930, nr 239, s. 3.
- <sup>16</sup> Wýwiad z dyr. E. J. Lipowem... dz. cyt., s. 17.
- <sup>17</sup> T. Z. Hanusz, *W wieży Babel pod Paryżem*, „Kino” 1930, nr 25, s. 6.
- <sup>18</sup> W. Zdzitowiecki, *Pierwszy dzień przed mikrofonem*, „Nowy Kurier” 1930, nr 155, s. 6.
- <sup>19</sup> J. Fryd, *Jak pracowali nasi artyści w Paryżu*, „Kino” 1930, nr 27, s. 10.
- <sup>20</sup> W. Zdzitowiecki, *Artyści polscy w międzynarodowej produkcji*, „Nowy Kurier” 1930, nr 168, s. 5.
- <sup>21</sup> Reżyser Ordyński o pierwszym polskim filmie mówionym produkcji „Paramount”, „Kino” 1930, nr 21, s. 3.
- <sup>22</sup> Maria Gorczyńska... dz. cyt., s. 3.
- <sup>23</sup> T. Kończyc, *Szlakiem Dziesiątej Muzy*, „Świat” 1930, nr 27, s. 55. Zob. także artykuł tegoż w: „Świat” 1930, nr 39, s. 24.
- <sup>24</sup> Oprócz tego zmontowano wersję *Parady Paramountu* (*Paramount on Parade*, 1930) z polskimi wstawkami, które również nakręcono w Joinville. Film ten nie mieści się jednak w cyklu polskojęzycznych remake’ów.
- <sup>25</sup> K. L., *Pierwszy film mówiony całkowicie po polsku*, „ABC” 1930, nr 24, s. 4.
- <sup>26</sup> (g), *Z srebrnego ekranu*, „Słowo Polskie” 1930, nr 248, s. 8.
- <sup>27</sup> bwl [B.W. Lewicki], *Z srebrnego ekranu*, „Słowo Polskie” 1931, nr 162, s. 8.
- <sup>28</sup> Ars., *Film i kino: „Niebezpieczny raj”*, „Słowo” 1931, nr 202, s. 4.
- <sup>29</sup> Zob. np.: i. k., *Przed ekranem: „Kobieta, która się śmieje”*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 37 (wyd. wieczorne), s. 5; B., *Kobieta, która się śmieje*, „Kino” 1931, nr 7, s. 14.
- <sup>30</sup> bwl [B.W. Lewicki], dz. cyt., s. 8.
- <sup>31</sup> ZAST., „Świat bez granic” – kino „Palace”, „Gazeta Polska” 1931, nr 200, s. 6.
- <sup>32</sup> Cyt. za: M. Halberda, dz. cyt., s. 23.
- <sup>33</sup> J. B., „Tajemnica lekarza” – kino „Apollo”, „Gazeta Polska” 1930, nr 252, s. 6.
- <sup>34</sup> R. Ordyński, *Mówiony – Potępiony!*, „Kino” 1931, nr 1, s. 10.
- <sup>35</sup> B. [L. Brun?], *Przed ekranem: „Świat bez granic”*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 194 (wyd. wieczorne), s. 4. Zob. także: ik., *Przed ekranem: „Niebezpieczny raj”*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 136 (wyd. wieczorne), s. 5.
- <sup>36</sup> G. Vincendeau, dz. cyt., s. 145.
- <sup>37</sup> G. Shurlock, dz. cyt., s. 22; *Paris Studio on 24-Hour Basis to Supply Needs*, „The Film Daily”, 25 VI 1930, s. 8.
- <sup>38</sup> *Poland, 30,000,000 Population, Has Only 600 Picture Theaters*, „The Film Daily”, 18 I 1931, s. 8.
- <sup>39</sup> B. [L. Brun?], dz. cyt., s. 4.
- <sup>40</sup> M. Halberda, dz. cyt., s. 24.
- <sup>41</sup> B. i L. Armatysowie, dz. cyt., s. 122.
- <sup>42</sup> T. Kończyc, *Szlakiem Dziesiątej Muzy*, „Świat” 1930, nr 39, s. 24.
- <sup>43</sup> B. i L. Armatysowie, dz. cyt., s. 122. Według innego źródła („Kino” 1931, nr 22, s. 14) *Tajemnica lekarza* nie wytrzymała w premierowym kinie tygodnia. Tak czy inaczej film był frekwencyjną porażką.
- <sup>44</sup> L. Brun, *Ostrożnie z mikrofonem. Sekret powodzenia filmów polskich*, „Kino” 1931 nr 7, s. 3.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> D. Crafton, dz. cyt., s. 269.
- <sup>47</sup> Tamże.
- <sup>48</sup> *Kraków polskiem Hollywood*, „Nowy Kurjer” 1931, nr 75, s. 5.
- <sup>49</sup> Zob. S. S. Prawer, *The Blue Angel (Der Blaue Engel)*, BFI, London 2002, „Appendix: A Note on the English Version”. O różnych modelach wielojęzycznych wersji pisze G. Vincendeau, dz. cyt., s. 138-139.
- <sup>50</sup> G. Vincendeau, dz. cyt., s. 143.