

Polska muzyka filmowa i jej konteksty



ALICJA HELMAN

Książka Iwony Sowińskiej *Polska muzyka filmowa 1945-1968* jest ewenementem na naszym rynku wydawniczym. Nie było dotąd takiej książki w polskim piśmiennictwie filmoznawczym. Pisano wprawdzie i u nas o muzyce filmowej, lecz jeśli były to książki, to *stricte* teoretyczne¹, a w studiach i rozprawach pisano o kompozytorach, dziełach bądź wybranych problemach. Aspekt historyczny pojawiał się w tych ujęciach nader rzadko.

Nie jesteśmy w tej sytuacji odosobnieni. Również w światowej literaturze filmoznawczej próżno szukać pozycji, która byłaby *tout court* historią muzyki filmowej powszechnej bądź ograniczonej do kręgu narodowego. Jeśli taką sugestię można odczytać z niektórych tytułów, to już analiza zawartości tych książek dowodzi, że są to klasyczne wybory zagadnień, głównie w ujęciu synchronicznym. Diachronia umykała badaczom. Zarówno historycy filmu, jak i historycy muzyki, a także autorzy zajmujący się muzyką filmową uznali, że napisanie jej historii jest *ex definitione* niemożliwe. Pomijam oczywisty fakt, że przygotowanie tego rodzaju pracy wymaga podwójnej kompetencji. Nie napisze jej ani historyk filmu nieznający się na muzyce w dostatecznym stopniu, ani historyk muzyki, z reguły niedysponujący wystarczającą wiedzą o filmie. Specjalistów łączących te umiejętności jest bardzo niewielu. Ale istotniejsze przyczyny leżą gdzie indziej – inaczej ktoś z tych niewielu próbowałby się zmierzyć z tym niewdzięcznym zadaniem. Rzecz polega na „nieuchwytności” przedmiotu badań. Muzyka filmowa nie jest autonomicznym gatunkiem muzycznym (stąd brak zainteresowania ze strony muzykologów), którego strukturalne i ewolucyjne właściwości można by rozpatrywać niezależnie od filmu. Analiza *stricte* muzykologiczna byłaby tu czynnością jałową, nieprowadzącą do żadnych poznawczo wartościowych rezultatów. Oczywiście, muzykę filmową bardzo często pisali wybitni kompozytorzy, więc ich biografom wypadło uwzględnić także i tę część dorobku. Czynili to wprawdzie rzadko i niechętnie, w przeświadczeniu iż wartość muzyki „użytkowej”, bo tak traktowano muzykę pisaną dla teatru i filmu, jest efemeryczna, a jej znaczenie jedynie doraźne, tak że nie warto się zapuszczać na tę „boczną ścieżkę”. A jeśli już, to głównie po to, by przypomnieć, że w danej partyturze napisanej do filmu zostały wykorzystane fragmenty z muzyki koncertowej kompozytora² bądź że niektóre załączkowe pomysły rozwinął on później w dziełach autonomicznych.

Istnieje powszechne przeświadczenie, dość często werbalizowane przez samych kompozytorów, że muzyka filmowa nie ma autonomicznej wartości; poza

dziełem, dla którego jest przeznaczona, „nie istnieje”. Nikt już wprowadzić nie podzieliła opinii wyrażanych w pierwszych dekadach XX wieku, w myśl których dobra muzyka filmowa to taka, która nie zwraca na siebie uwagi, bowiem nie chodzimy do kina, by słuchać muzyki³, ale fakt docenienia roli muzyki, choć owocował lawiną prac, nie dał jednak historii muzyki filmowej. Filmoznawca traktuje muzykę jako środek wyrazowy sztuki filmowej, która to opinia nie budzi sprzeciwu ani kontrowersji. Jak jednak oddzielić ów środek wyrazu od tego, czemu służy, i jak opisywać dzieje składnika, który żadną miarą nie da się potraktować jako autonomiczny?

Pora zatem pokazać, jak Iwona Sowińska, autorka łącząca kompetencje filmoznawcy i historyka muzyki, poradziła sobie z owym, uchodzącym za niemożliwe do realizacji, zadaniem.

Książka pt. *Polska muzyka filmowa 1945-1968* składa się z dwóch części. Pierwsza obejmuje lata 1945-1955 i składa się z dwóch rozdziałów: *Poza zasadą oryginalności* oraz *Brzmienie socrealizmu*, podzielonych dodatkowo na podrozdziały. Podobna zasada organizuje część drugą, obejmującą lata 1956-1968, w której znajdujemy 5 rozdziałów: *Kino od nowa*, *Lekcja muzycznej awangardy*, *Jazz: muzyka w czasie teraźniejszym*, *Bigbit: „Bo kto śpiewa, ten nie grzeszy”*, *Przed nową zmianą: 1965-1968*.

Autorka trzyma się tu periodyzacji w znacznej mierze dyktowanej zamianami politycznymi, periodyzacji powszechnie przyjętej przez historyków filmu polskiego, niezależnie od punktu widzenia, wybranej orientacji badawczej, jak i samego przedmiotu badań. Uznana periodyzacja „sprawdziła się” zarówno wówczas, gdy bierze się pod uwagę aspekty produkcyjne (Zajiček), strategie autorskie (Lubelski), jak też w przypadku, gdy badania organizuje historyk starej generacji (Toepflitz) czy nowej (Madej). Sowińska przyjęła tę ramę organizującą jej wywód w aspekcie chronologicznym.

Autorka nie starała się uczynić z muzyki filmowej odrębnego, wypreparowanego przedmiotu, który miał być poddany mikroskopowemu oglądowi. Słusznie podkreśla, że o muzyce filmowej niewiele da się powiedzieć po prostu zaglądając w nuty. Zatem w jej ujęciu muzyka filmowa jest zawsze rozpatrywana w kontekście dzieła, w którym się pojawia, a ponadto zostaje wpisana w cały ciąg kontekstów względem dzieła zewnętrznego: panujących wówczas stylów oraz poetyk filmowych i muzycznych, a także kontekstów politycznych, ekonomicznych, produkcyjnych i innych. Ukazane przez nią dzieje polskiej muzyki filmowej w latach 1945-1968 nie wykazują autonomicznych prawidłowości rozwojowych, lecz kształtują się pod wpływem wielorakich i złożonych uwarunkowań, które zresztą nie mają stałego charakteru (co ułatwiałoby autorce zadanie), lecz zmieniają się zależnie od wielu różnorodnych impulsów.

W rezultacie Sowińska pisze *sui generis* historię filmu polskiego lat 1945-1968, w której – dzięki przyjętemu punktowi widzenia i uznaniu problematyki muzycznej za jądro krystalizacji – ujawnia to, co dotychczas pozostawało nieznane i ukryte. Zarówno w rezultacie ograniczenia pola badań (Sowińska przywołuje konteksty nowe, dotychczas nieuwzględnione), jak i nieznajomości rzeczy przez autorów zajmujących się kinem. „Głuchota” wobec strony dźwiękowej filmów jest niemal przysłowiowa i choć muzycy utyskują na ten stan rzeczy, nic się w tej materii nie zmienia. Nie sugeruję, że nikt nigdy nie pisał o stronie dźwiękowej i muzycznej

filmów polskich, ale były to inicjatywy sporadyczne, okazjonalne, dotyczące wybranych fenomenów, powstające przy specjalnych okazjach. O stronie dźwiękowej filmów z reguły nie piszą ani historycy, ani recenzenci.

Osiągnięcie naukowe Sowińskiej, nowatorskie pod każdym względem, nie polega wszelako tylko na tym, że dopełniła ona obraz dziejów kinematografii polskiej o brakujący czynnik, choć jest to oczywiście niezmiernie istotne i ważne. Dla każdego historyka filmu czy historyka kultury tego okresu jej praca jest kopalnią bezcennych informacji, interpretacji i przewartościowań. Okazuje się jednak, że ów „brakujący czynnik” nie tylko dopełnia obraz, ale także zmienia go, niekiedy w sposób bardzo istotny. To tak jakby pisane dzieje opery ograniczały się do jej strony widowiskowej, pomijając muzykę i dopiero uwzględnienie tego czynnika pozwoliło na prawidłowy opis całości.

Autorka z jednej strony jest zbyt skromna, by zdobyć się na taką autoprezentację swojego osiągnięcia (raczej ukrywa niż eksponuje swoje autorskie ja), z drugiej – nie przywiązuje się do swego przedmiotu badań z neofickim zapałem cechującym np. doktorantów. Zachowuje pełny dystans i umiar, ale wartość i waga tego, co odkrywa, rzuca się natychmiast w oczy. Lektura jej pracy uświadamia, ile tracimy, nie biorąc pod uwagę (nie dostrzegając, lekceważąc) całej subtelnej siatki znaczeń dzieła, niedostępnych, jeśli się nie uwzględni powiązań muzycznych, a także rozlicznych kierunków, w które dzieło – właśnie dzięki muzyce – wyprowadza poza siebie, otwierając rozległe horyzonty interpretacji. W trakcie lektury jej pracy towarzyszyło mi nieodparte przeświadczenie, iż czytam alternatywną wersję dziejów polskiego kina, o ileż subtelniejszą i bardziej wyrafinowaną niż znane mi dotychczas.

Wskazanie na doniosłość kontekstów pozwala autorce dowodnie przedstawić, iż badany fenomen jest tylko jednym z „głosów” w złożonej polifonii, która z jednej strony określa role i miejsce owego głosu, ale z drugiej nieodzownie go potrzebuje, by dzieło mogło stać się w całej swojej pełni. Pisząc, że gdy Sowińska bada polską muzykę filmową, bierze pod uwagę całość, w którą została ona wpisana, nie próbuje sugerować, iż zastąpiła zadanie historyka muzyki filmowej nową realizacją zadania historyka filmu w ogóle. Podstawą sukcesu tej książki jest między innymi idealne wyważenie proporcji – między rolą i funkcją autonomicznie prowadzonego wątku muzyki a tym, co wobec niej zewnętrzne, a jednak często ją determinujące, jeśli nie całkowicie, to niemniej w sposób bardzo istotny. Przy czym w ujęciu autorki owe uwarunkowania natury polityczno-społecznej stanowią raczej ramę odniesienia niż główny czynnik sprawczy. Następstwo faz: socrealizm – odwilż – stabilizacja (zwana małą) zakreśla pole możliwości, lecz ich nie określa. Dopiero wybory w ramach tego pola: wąskiego w przypadku socrealizmu, rozległego po Październiku, ustabilizowanego później w efekcie swoistego uśrednienia – są tym, co przesądza o jakościach, z którymi mamy do czynienia.

Toteż w ostatecznej konsekwencji historyczna interpretacja Iwony Sowińskiej ukazuje, jak zmieniała się sama muzyka filmowa jako muzyka właśnie, ale też jak zmieniały się jej możliwe funkcje, zadania i sposoby wpisywania w kontekst dzieła. Autorka nie poprzestaje jednak na tym, lecz odsłania też korespondencje ze źródłem czy też raczej źródłami, z których brały się ograniczenia, ale i płynęły inspiracje. W jej wywodzie dostrzegamy, jak ów autonomiczny „głos” wpisuje się

w złożoną polifonię, ale też znajdujemy sposób, by znaczenie wybranego głosu wydobyć i uwypuklić. W tym zawiera się sens dokonania metodologicznego autorki, która nie wykląda swoich założeń *expressis verbis*, lecz czytelnik bez trudu je odnajdzie przy całym ich uwewnętrznieniu.

Spróbujmy przyrzeć się bliżej – na przykładzie najbardziej wyrazistym, jakim jest twórczość socrealistyczna i to, co ją bezpośrednio poprzedzało (lata 1945-1949) – jak Iwona Sowińska spleta mnogość wątków w jednym sugestywnym wywodzie.

Także na przykładzie muzyki filmowej widoczne jest w sposób oczywisty, że rok 1945 nie był bynajmniej rokiem fundamentalnego przełomu, jak próbowali dowodzić historycy doby PRL-u, przekreślając jednym pociągnięciem pióra całą przeszłość i zaczynając wszystko od zera. Dominująca w naszej muzyce w latach trzydziestych pozycja neoklasycyzmu – pisze Sowińska – nadawała ton muzyce pierwszych lat powojennych, także muzyce filmowej. Kryzysy w muzyce XX wieku za sprawą destrukcji systemu tonalnego, obowiązującego od kilku stuleci, próbowano przezwyciężyć poszukiwaniami wiodącymi w wielu kierunkach. Autorka zwraca uwagę na fakt, że niektóre postulaty ze strony mocodawców realizmu socjalistycznego mogły korespondować z postawami tych twórców, których nie pociągał radykalizm awangardy. Hasła muzyki użytkowej, zwrot ku „twórczości mniejszej”, odwołanie do form muzyki popularnej miały stanowić remedium na elitarny charakter sztuki wysokiej, prowadzący ku alienacji.

Sowińska podkreśla, że *między światopoglądem neoklasycystycznym, któremu wierność muzycy solidarnie manifestowali tuż po wojnie, a doktryną socrealizmu istniała fundamentalna sprzeczność, będąca refleksem konfliktu pomiędzy ideą kultury wolnej a kultury w pełni zinstrumentalizowanej. Nie mniej zasadniczy konflikt rysował się także pomiędzy neoklasycystycznymi ideami a muzyką filmową jako tworem użytkowym* (s. 25-26).

Autorka trafnie dowodzi, że dla zrozumienia ówczesnego statusu muzyki filmowej istotne jest owo powszechne przekonanie co do przepaści dzielącej twórczość autonomiczną i użytkową. „Unia personalna” – fakt, że muzykę filmową pisali także wybitni kompozytorzy, twórcy form autonomicznych – nie zmieniała sytuacji w sposób istotny.

Muzyka filmowa plasowała się w niższym obiegu – pisze dalej Sowińska. – Jej macierzystym kontekstem były różne odmiany muzyki popularnej – również te, które imitowały muzykę artystyczną przeszłości z pominięciem współczesnej praktyki kompozytorskiej. Stąd wynikało nietrafne wrażenie stylistycznego „opóźnienia muzyki” filmowej, nienadążającej jakoby za współczesnym językiem muzycznym. Tymczasem do nadążania za nim bynajmniej nie aspirowała, dysponując własnym zapleczem w postaci konwencji wypracowanych przez tzw. kino klasyczne (s. 27).

Wystarczyło je poddać niewielkim modyfikacjom, by pozostać w zgodzie z socrealistyczną „instrukcją obsługi”, która wymagała od autora afirmacji rzeczywistości, uproszczenia środków, optymizmu, odwołań do folkloru i radzieckich wzorów, co przypomina autorka na stronie 21.

Konsekwentny, ale w pierwszej chwili zaskakujący jest wniosek z tych rozważań. Sowińska pisze bowiem, że zanim wymyślono socrealizm, *klasyczna muzyka filmowa była zawsze tworem quasi-socrealistycznym*, antycypując postulaty estetyczne tego kierunku.

Związek z fabułą wyposażał ją w stosunkowo konkretną treść. Melodramatyczny charakter tych fabuł dostarczał pretekstu dla odwoływania się do romantycznej tradycji. Uproszczenie środków wyrazu czyniło ją atrakcyjną dla niewykształconych słuchaczy. Jej czytelna emocjonalność dostarczała nieskomplikowanych, lecz różnorodnych wzruszeń, od lirycznych po wspólnotowe. Wreszcie stopień jej standaryzacji upoważniał, by za jej autora uważać anonimowy system (s. 36).

Owi zjednani dla filmu wybitni twórcy nie przenosili do kina doświadczeń z pola swojej muzyki autonomicznej, lecz realizowali zamówienie społeczne – pisali tak, jak „się pisało” wówczas muzykę filmową.

Niestety, nie sposób streścić precyzyjnych analiz autorki ani tym bardziej ich przytoczyć. Już po lekturze pierwszych z nich ewidentne jest, że Sowińska dalece wychodzi poza standard tego rodzaju poczyniń, które z reguły ograniczały się, wedle starej recepty Zofii Lissy, sprawdzającej się wszelako w kolejnych dekadach, do rozpatrywania i interpretowania zależności funkcjonalnych. Analizowano relacje muzyki i obrazu, zakładając swoistą służebność tej pierwszej, która może ilustrować, komentować bądź kontrapunktować warstwę wizualną. W analizach Sowińskiej pojawiają się natomiast rozległe konteksty wyczerpujące sprawę możliwych znaczeń, przyległości i relacji, w których rozpatrywana jest muzyka.

Na specjalne podkreślenie zasługuje znakomita strona językowa pracy. Autorka ma niewątpliwy talent pisarski, co sprawia, że jej książka, trudna z uwagi na złożony charakter przedmiotu badań, okazuje się w lekturze przystępna. Zaleca się wdziękiem i elegancją wywodu (co jest rzadkością w pracach naukowych), nie tracąc nic z naukowego charakteru. Pod tym względem opracowana jest wzorcowo.

Niewesołą refleksję budzi jedynie nakład tej książki – 350 egzemplarzy, co jest obyczajem wydawnictw uniwersyteckich. W oczywisty sposób nie zaspokaja to oczekiwań czytelników, którym pozostaje jedynie czekać na wznowienie. Jest to niewątpliwie najważniejsza książka roku.

ALICJA HELMAN

Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

¹ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964; A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.

² Wspomina o tym np. Tadeusz Baird, pisząc, że w muzyce do filmu *Kamienne niebo* Ewy i Czesława Petelskich istnieje w postaci zależkowej główna myśl powstałego znaczenie

później utworu pt. „Egzorta”. Por. Z ankiety „Rola muzyki w dziele filmowym”, wypowiedź T. Bairda, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 28.

³ Takiego sformułowania użył Kurt London. Por. tenże, *Film Music*, London 1935.